

I Congreso de Teoría y Técnica de los Medios Audiovisuales: el Análisis de la Imagen Fotográfica

Tiempo y narración en la imagen fotográfica. Algunas reflexiones en torno a lo inmóvil.

Francisco Javier Gómez Tarín
Universidad Jaime I, Castellón

Índice

| | | |
|---|----------------------------|----|
| 1 | Los Preliminares | 1 |
| 2 | La Fotografía | 5 |
| 3 | El análisis | 5 |
| 4 | Bibliografía | 14 |

1 Los Preliminares

DAVID BORDWELL y KHRISTIN THOMPSON, siguiendo los pasos de CLAUDE BREMOND, GÉRARD GENETTE y otros teóricos de la narratología, señalan sin género de dudas que *una narración es una cadena de acontecimientos con relaciones causa-efecto que transcurre en el tiempo y el espacio*¹. Tenemos, pues, una serie de factores irrenunciables para abordar aquello que podemos considerar como “narrativo”:

¹ BORDWELL, DAVID Y THOMPSON, KRISTIN, *El arte cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995, pág. 65.

- Relaciones de sucesión y transformación.
- Presencia de un eje espacial y otro temporal.

Un primer acercamiento a la cuestión que nos ocupa señala las contradicciones iniciales: ¿cómo extraer índices de narratividad a partir de objetos en los que no se dan relaciones de sucesividad ni de transformación y en los que no es posible la temporalidad?. Según JESÚS GONZÁLEZ REQUENA “la temporalidad es una condición esencial de la narratividad; por tanto, su ausencia, provocada por un sistema cerrado, vuelve, en último extremo, imposible el relato”². Esto es cierto, pero puede ser matizado si suspendemos momentáneamente la concepción de “temporalidad” sobre la que habitualmente edificamos nuestros criterios, casi siempre sometidos a la vigencia de normas y dogmas.

Por otra parte está la relación que se establece entre un ente enunciator (el autor de la fotografía) y nuestra posición como lectores-espectadores. Aparece así un eje YO-TÚ que se sitúa en el orden del discurso (no del relato) y que “dice algo” porque, caso contrario, el acto fotográfico sería de una inutilidad manifiesta. Tengamos en mente que, a fin de cuentas, “existirían, fundamentalmente, dos tipos de narratividad o, en todo caso, dos métodos de aproximación a las condiciones de existencia de las formas del relato en consideración a los medios eventuales por los que se lleva a cabo la comunicación narrativa. Habría de una parte un tipo de narratividad que podríamos calificar como *extrínseca* y que concerniría expresa y únicamente a los *contenidos narrativos*, independientemente del (o los) material (es) de la expresión por el cual (los cuales) el relato en cuestión es comunicado. De otro lado, la narratividad que llamaremos *intrínseca* aparecerá como una facultad anexa directamente a los *materiales de la expresión*”³.

Otro factor es la posible aparición en la fotografía de textos verbales e iconográficos. La suma de imagen y texto compone un todo cuyo resultado es de carácter *gestáltico* (el sentido del conjunto es diferente a la suma de las partes). La composición se convierte así en un factor esencial que integra:

² GONZÁLEZ REQUENA, JESÚS, *El espectáculo informativo*, Madrid, Akal, 1989, pág. 30.

³ GAUDREAULT, ANDRE, *Du littéraire au filmique. Systeme du recit*, Paris, Meridiens Klincksieck, 1988, pág. 43.

1. elementos con significado pero sin relación relevante con el significante (tipografía, caligrafía, rotulación, números, emblemas, banderas, etc.),
2. elementos relacionados por analogía con el significante (fotografías, dibujos, esquemas, pinturas, etc...) y
3. elementos sin significado, pero con sentido, atentos a señalar, resaltar, separar o embellecer (recuadros, tramas, bloques de color, etc.)⁴

Finalmente, no podemos poner en duda que “el solo hecho de representar, de mostrar un objeto de tal manera que se reconozca, es un acto de ostentación que implica que se quiere decir alguna cosa a propósito de este objeto (...) Todo objeto es en sí mismo un discurso”⁵.

La concepción clásica del discurso concede al ente enunciador (autor) la posesión plena del sentido (de ahí que nos preguntemos con frecuencia “¿qué ha querido decir?” o si entendemos o no el “mensaje”). A nuestro modo de ver es esta una visión limitada y poco eficaz de la relación dual establecida; si quebramos la direccionalidad, obtenemos un cruce dialéctico que otorga al ente supuestamente pasivo del lector una gran parte de la capacidad interpretativa del objeto y otra no menor del propio discurso. Es decir, *el discurso es el fruto de la interacción*. Los aspectos narrativos, no sujetos a una férrea lectura de la temporalidad, se producen a partir de:

- Las relaciones entre los elementos gráficos e iconográficos en el seno de la imagen: disposición, ritmo, tensión, textualidad, verbalización, etc.
- Las relaciones autor – lector, en tanto que este puede ser conocedor de las estrategias y los contenidos habituales del ente enunciador.
- Las relaciones soporte (caso en que la fotografía se encuentre en una publicación o un catálogo) – lector, que provoca consecuencias similares a las del punto anterior pero, además, concita el

⁴ EGUIZÁBAL, RAÚL, *Fotografía publicitaria*, Madrid, Cátedra, 2001, pág. 70.

⁵ AUMONT, JACQUES, BERGALA, A., MARIE, M., VERNET, M., *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1993 pág. 90.

establecimiento de interrelaciones y secuencialidades (con lo que el lector se dota de una perspectiva temporal ausente en el nivel de la fotografía estática unitaria).

- Las relaciones contextuales, utilizadas por el enunciador – pero también por el enunciatario – y que provocan diferentes interpretaciones según la clase o realidad social, etc.
- Las relaciones culturales, que corresponden al bagaje enciclopédico del enunciatario y a su idiosincrasia.
- Las relaciones intertextuales, también fruto de un saber – consciente o no – del enunciatario sobre los referentes de las imágenes y los textos. En la perspectiva del enunciador, este es un factor no menos esencial.

No nos engañemos, la posición discursiva del autor tiende siempre a un objetivo, provoca una dirección de sentido, pero esta es una “voluntad en origen” y no un resultado. Como podemos comprobar, el “discurso-interpretado” [digámoslo ya: el “discurso-discurso”, el auténtico discurso], construido por el enunciatario, y en el que el enunciador sólo queda como huella, se establece a partir de relaciones sobre las que el enunciador tiene poco o nulo control (si observamos las relaciones, veremos que su dominio sólo es pleno en la primera de ellas mientras que en el resto está cada vez más sometido a elementos que no puede controlar).

Con estas premisas, ¿estamos en condiciones de construir interpretaciones que impliquen narración en fotografías estáticas? ¿podemos generar análisis que valoren la presencia espacio-temporal en ellas? ¿podemos narrativizar los análisis, huyendo del discurso supuestamente objetivo de la lectura de conceptos provenientes de las diversas teorías de la imagen? Tomaremos un ejemplo que, en nuestro criterio, utiliza con claridad los parámetros espacio-temporales y aplicaremos sobre él el tipo de mecanismo analítico que JAVIER MARZAL ha expuesto en su ponencia, consecuencia del trabajo de investigación que nuestro grupo ha venido desarrollando en esta Universidad en los últimos tiempos, cuya formulación sistematiza, independientemente de los conceptos generales, los niveles morfológico, compositivo e interpretativo.

2 La Fotografía

ROBERT DOISNEAU (París, 1912-1994) es uno de los fotógrafos que más atentos han estado a su realidad circundante. No entraremos aquí en detalles sobre su obra, puesto que la información es accesible telemáticamente. La imagen concreta que hemos seleccionado para llevar a cabo nuestro análisis data de 1950 y lleva por título *La chimenea de Madame Lucienne*, en otros textos reproducida como *Nous deux (Nosotros dos)*. Ha sido extraída del catálogo *Rue Jacques Prévert*, Paris, Editions Hoëbeke, 1992, publicación llevada a cabo bajo la dirección de JEAN-LUC MERCIÉ.



Como puede observarse, se trata de una escena íntima, fotografiada en blanco y negro: una pareja de cierta edad, al fondo, mantiene la atención en un aparato de radio (él) y en la prensa (ella), mientras la mano del hombre reposa con suavidad cerca del brazo de la mujer. Todo ello se observa en último término, reproducido a través de un espejo situado sobre una repisa en la que hay objetos con marcada información familiar.

3 El análisis

Desde el punto de vista morfológico, la complejidad de la fotografía estriba en sus cruces lineales, con marcadas tendencias a establecer diagonales imaginarias que conectan aspectos denotativos para generar propuestas connotativas. La supuesta profundidad de campo, que perceptivamente funciona como tal, es la imagen en el espejo (plana). Si, tal como veremos, una de las líneas de fuga liga el reloj y se prolonga hasta el rostro del hombre; otra, se cruza con esta para ir desde el retrato sobre la repisa a la pareja al fondo. A su vez, ambas divisiones marcan un desequilibrio entre una zona más oscura y otra más luminosa, porque sus dominantes cromáticos se sitúan en ambos lados de la escala. Esta oposición se ve reflejada en el vestuario de los personajes, invertido en la foto del retrato sobre la repisa (intercambio del blanco y el negro). Las gafas y la llave, en primer término, rubrican la disonancia.

Estamos ante una fotografía cuya superficie es absolutamente nítida, ausente de granulado. Desde la perspectiva de introducción de elementos en cuya composición la circularidad es una constante, hay una presencia reiterativa de objetos: reloj frontal y posterior, platos, gafas, cubilete, si bien el valor predominante no es el circular porque hay un marcado componente rectilíneo que señala con evidencia la presencia esencial del espejo al dejar sus límites en el interior del encuadre y, al mismo tiempo, situarse en un plano inclinado con respecto a la perspectiva de la cámara (observador). Esta linealidad se reitera por el primer término del retrato de la pareja, las aristas de los muebles, las líneas del balcón o ventana, la base del reloj, la mesa, etc. Sin embargo, tiene especial interés el cruce permanente entre elementos verticales y hor-

izontales que, aunque se enmarquen en el plano inclinado, cruzan en ángulos de 90°.

No hay un centro de la imagen, sino más bien una serie de descentramientos con focos diversos de atención, pese a lo cual, el reloj del primer término y su imagen posterior reproducida por el espejo generan una línea de fuga que remite al rostro del personaje masculino, trazando así una diagonal que cruza el espacio creando una sensación de perspectiva (allá donde no la hay, por la naturaleza plana de la imagen reflejada) que se refrenda gracias al resto de líneas imaginarias prolongables y confluyentes: lateral del espejo y del balcón, arista del mueble.

Aunque el espacio es único – la repisa de la chimenea sobre la que se sitúa el espejo –, hemos de distinguir dos focos de atención principales, ambos con una importancia máxima: la repisa, en primer término, con los objetos que hay sobre ella, y la pareja al fondo (reflejada en el espejo); el espacio intermedio vendría dado por la superficie del espejo, su enmarcado.

Hay diversos planos en la imagen, pero cabe destacar los de detalle en primer término: reloj, objetos, fotografía. Sintomáticamente, la fotografía nos muestra un matrimonio en plano de conjunto, presumiblemente tras la ceremonia de su enlace. El interés radica en la imbricación entre esta escala y la global (un plano amplio inserto en otro de detalle). La pareja, al fondo, se puede observar en tres cuartos (ambos están sentados) con suficiente aire para que los reconozcamos en una escala más asimilable al plano general. Ninguno de estos elementos ocupa el centro de la imagen.

El predominio corresponde a las superficies rectilíneas, a excepción del reloj y los detalles barrocos de la carpintería del mobiliario. A pesar de la presencia de elementos simétricos, el descentrado generalizado dota a la imagen de una sensación de indeterminación, de superposición de capas.

La línea de fuga formada por el reloj y hasta el rostro del individuo, entra en contradicción con otra línea diagonal que podemos establecer – connotativamente – entre la fotografía enmarcada de la repisa y la pareja al fondo. La inclinación leve, posibilita esta segunda fuga porque está más en la perspectiva del ojo espectador.

No hay focos de luz natural que puedan identificarse en los espa-

cios de la imagen, ni tampoco artificiales (lámparas); sin embargo, el ambiente creado, que es unitario, puede pretender reflejar la situación de luz natural procedente de una ventana no identificada (la del fondo no provee luz alguna). Teniendo en cuenta la hora que marca el reloj – si hemos de darle valor de verdad –, estimamos que se ha procedido a iluminar de forma difusa, bien mediante luz artificial, bien mediante luz natural rebotada.

Contribuye a privilegiar la idea de la luz artificial el que aparezcan algunos destellos en la parte superior del retrato y el reloj, sobre la repisa, y las sombras casi verticales sobre los platos del aparador, que contradicen la del hombre sobre la pared del fondo.

La nitidez es plena, con una falsa profundidad de campo producida por el reflejo en el espejo, y la imagen está poco contratada, si bien la presencia de elementos muy cargados de negro la divide en dos espacios con distintos predominantes. Ausencia de grano y definición lumínica muy igualada.

La simple enumeración de los elementos morfológicos, vemos que apunta ya una serie de direcciones posibles de lectura que, al incorporar los compositivos, se acrecienta, ya que la fotografía se reviste de un cierto nivel metafórico que es extrapolable a la concepción sobre la vida y la indefensión ante el paso del tiempo. A partir de un material anclado en lo cotidiano, se da una superación del mismo y una remisión a los condicionantes de la naturaleza humana, común para todos.

Desde el punto de vista compositivo, cabe destacar cómo la confluencia en una prolongación imaginaria de las líneas de fuga permite hablar de una sensación de perspectiva, propiciada por la de profundidad de campo. Ahora bien, un centro nítido no puede ser establecido, salvo que este sea, de acuerdo con las líneas mencionadas, el calendario que hay colgado en la pared debajo del reloj y sobre las cabezas de la pareja. No podemos hablar de simetría y sí de descentramientos; siempre conservando la idea de dos elementos de máxima atención: repisa y pareja.

El fuerte componente de tensión está directamente vinculado a la dualidad espacial: repisa *vs* espejo. Sobre esta base, diversos elementos confluyen para abundar en cruces que provocan quebras sensoriales; es el caso de la triangulación que tiene lugar si prolongamos las líneas imaginarias antes mencionadas, con confluencia en el calendario de la

pared del fondo; al igual que ocurre con las dominantes de negro y blanco, cada una de las cuales responde a una zona y una línea imaginaria de fuga. Las gafas y la llave (objeto de la mujer y objeto del hombre) aparecen en un triángulo invertido sobre el anterior. Visto lo cual, hay toda una serie de llamadas perceptivas que son satisfechas y al mismo tiempo desubicadas. En consecuencia, el ritmo visual viene determinado por la superposición de capas y la reiteración de motivos que nos hablan del tiempo.

Es evidente la desproporción entre los objetos sobre la repisa y la pareja al fondo. Algo similar ocurre con el abigarramiento de la parte izquierda del encuadre frente a la “limpieza” de la derecha. El espacio ocupado por los personajes es muy inferior al de los objetos, dando así la sensación de estar engullidos por ellos. La distribución de pesos es irregular, cargada fundamentalmente hacia la parte inferior de la imagen (la repisa), que llega a ocupar más de la mitad del espacio.

La existencia de tensiones (diagonales, triangulación, etc.) y de capas superpuestas de información visual, dotan de un dinamismo a la imagen que procede directamente de su composición y no de los contenidos, toda vez que aquello que se representa es verdadera y fuertemente estático. Tal dinamismo afecta a la competencia lectora del ojo espectral, que tiene un difícil trabajo de selección mediante el que privilegiar una u otra zona. Así pues, el orden icónico es muy relevante, con fuertes cargas connotativas para los niveles compositivos. Tal parece que nada se ha dejado al azar y, aunque se abran diversas posibilidades de lectura interpretativa, hay promocionados toda una serie de elementos que, acomodados en el encuadre, apuntan hacia referentes que van más allá de su propia presencia en la imagen.

La existencia de dos capas con fuerza visual propia obliga a un recorrido de la mirada que se detiene en primer lugar sobre la repisa y sus objetos para saltar inmediatamente al fondo y comprender, acto seguido, que la representación se efectúa a través de un espejo, lo que obliga a replantear la visión de conjunto. Es decir, se produce un recorrido múltiple, no simultáneo, que va ampliando la conciencia de sí mismo y, en esa medida, actualizando la comprensión de la fotografía.

Los personajes se encuentran en una situación que obedece a su cotidianidad. Por otro lado, hay un fuerte trabajo de composición de elementos y del propio encuadre, por lo que estimamos que, una vez

preparada la puesta en escena, los personajes han posado en una actitud habitual para ellos, manteniendo su posición.

Respecto al espacio de la representación, uno de los elementos esenciales que motivan este texto, la imagen nos muestra un “en campo” que es la repisa y el espejo. A través del espejo, accedemos a un suplemento de información que se traduce en una impresión de profundidad de campo, pero, en realidad, la imagen reflejada está ahí mismo, ante la cámara. Por lo tanto, la imagen en sí, en su conjunto, sólo nos habla de un fuera de campo que es el contexto cotidiano de los personajes, no conocido por el espectador ni necesario para su información. Pero esta sería una limitada visión de la complejidad que manifiesta la composición, porque si el campo es la repisa – y esta es una concepción mucho más efectiva –, hay un *dispositivo en la puesta en escena*, que es el *espejo*, a través del cual se produce el *descubrimiento de un espacio contiguo, sin reflejo de mirada*.

Desde esta perspectiva, obtenemos un plus de sentido que proviene del propio significante: el “en campo” muestra un reloj y la fotografía de una pareja el día de su boda (presumiblemente la misma que vemos al fondo), con lo cual la imagen incorpora una *elipsis nocional*⁶ que afecta al *espacio-tiempo* al proporcionarnos la visión de *diversas temporalidades en un mismo espacio*. Y no es que se estén compartiendo acontecimientos de distintos ejes temporales, sino que, al hacerlos presentes, se está proporcionando al espectador un elemento informativo capaz de promover connotaciones múltiples: reflexión sobre el paso del tiempo, degradación física por el transcurso de los años, mantenimiento de la ternura, etc.

Estamos ante un espacio de máxima concreción pero abierto, pese a tratarse de un interior, porque los márgenes no limitan sus posibilidades, si bien lo abigarrado del mueble lateral confiere a esa zona un límite más marcado. Nos encontramos con el lugar de la pareja, en tanto que su habitación de vida cotidiana, es el espacio de su intimidad. El ojo que mira sólo puede corresponder a un ente ajeno y no puede penetrarlo en otra calidad que en la de espectador.

Ya hemos visto cómo la imagen debe haber sido preparada, pero,

⁶ GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER, *Lo ausente como discurso: elipsis y fuera de campo en el texto cinematográfico*, (Tesis doctoral, en CD-ROM), Valencia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2003.

no obstante, la concepción de captación de una instantánea puede darse por buena, ya que la actitud de personajes y entorno responde a una situación habitual e íntima. La incorporación de elementos icónicos que refieren el tiempo de manera reiterativa y obvia, genera una isotopía que supera el anclaje del momento de la pareja para apuntar hacia un recorrido. No se trata de que la situación se salga del tiempo, sea atemporal, sino de que en ella se vea reflejado el pasado y un recorrido que ha llevado hasta el presente: como esencia de ese presente, la “suspensión” adquiere el matiz de atemporalidad.

El tiempo es el factor esencial en la imagen. Son muchos los elementos que apuntan a su presencia:

- Un “hoy”, que es la situación íntima que se muestra, a la que acompañan diversos refrendos:
 - El calendario colgado en la pared
 - El reloj de péndulo, también colgado en la pared.
- Un “ayer”, que es el recuerdo en la repisa: la fotografía de la boda.
- Un “mientras tanto”, que es el recuerdo del tiempo transcurrido:
 - la fotografía de los niños sobre la radio,
 - la postal recibida, apoyada contra el reloj de cuerda de la repisa
 - El reloj de la repisa, antiguo y al tiempo marcando la hora, puente entre todos los recuerdos y el presente, que parece prolongarse en el aparador.

La subjetividad temporal va ligada al proceso hermenéutico que ejerce el espectador sobre la fotografía. Hay incorporados suficientes elementos informativos, cuyo carácter denotativo se transforma en connotativo. A partir de ahí, se producirá una “reconstrucción” vinculada a las experiencias cotidianas del que mira que le llevará a intuir un presente de felicidad para la pareja o, por el contrario, una situación de soledad, de incomunicación, de la pérdida del tiempo pasado y sus vivencias.

Esta imagen es una clara muestra de cómo la articulación del espacio-tiempo en un material estático no es una quimera. La gran riqueza icónica está refrendada por una composición que apunta al discurso y reclama un proceso de interpretación que debe partir, necesariamente, de la asunción de un eje espacio-temporal. Véamoslo examinando la articulación enunciativa:

La toma está hecha en un ligero picado, más evidente sobre la repisa, que se compensa por la situación elevada de la pareja al fondo del encuadre (efecto óptico que proviene del espejo). Ambos personajes parecen atender a los medios de comunicación: ella lee, mientras él escucha la radio. Sin embargo, hay una relación casi física entre los dos, que se puede apreciar en lo cercano de sus manos y en la mirada desviada del hombre. Podemos interpretar que, en realidad, se atienden entre sí, sin palabras, porque hay una sensación de “cercanía”. Si bien la naturalidad de la imagen es absoluta, con lo que consigue una gran sensación de verosimilitud, no podemos hablar de transparencia enunciativa porque la disposición de los elementos, el punto desde el que se lleva a cabo la “mirada”, la utilización del espejo y, sobre todo, los elementos temporales incluidos como isotopía, llevan directamente a pensar en la intervención de un ente organizador que no se manifiesta físicamente.

Si hablamos de las líneas y sus cruces, de los relojes, de las diagonales y del espejo -elementos antes sólo morfológicos-, vemos cómo hay una gran riqueza en el territorio enunciativo de las marcas textuales que, pese a todo, tiene la virtud de aparentar ser parte de la realidad cotidiana, de estar ahí como por casualidad. Ni que decir tiene que podríamos preguntarnos si no es así realmente, si, al fin y al cabo, los elementos estaban dispuestos así y sólo la mirada de DOISNEAU fue capaz de captar el punto ideal para la representación, lo cual no cambia en modo alguno lo que estamos defendiendo. Ambos personajes se miran entre sí, con una mirada un tanto desviada, ajenos por completo al hecho de que una fotografía se esté llevando a cabo. Sin embargo, en la foto sobre la repisa, que remite a su enlace matrimonial, la mirada es directa al espectador – al fotógrafo –, que ya no es el mismo, lógicamente; lo cual quiere decir que es a nosotros como espectadores a quienes se dirige. Esa mirada “llama” a una cierta dirección de lectura para la imagen en su conjunto.

Hemos visto cómo la enunciación interviene de forma muy evi-

dente, pero, al mismo tiempo, cómo esa disposición de los objetos queda como normalizada, transparente. El ente enunciador está presente para mirar a través de un espejo, para sorprender la cotidianidad, la intimidad, y, al tiempo, para dotar a la imagen de un “valor de verdad”. Se trata de una mirada oblicua, que ha sabido disponer previamente los elementos para hacerse intangible, un testigo poco molesto. Ahora bien, el ente enunciador, pase o no inadvertido, no pretende en modo alguno difuminar su voluntad discursiva, que refrenda con la presencia y disposición de los objetos. Así, esos relojes, esas líneas de fuga, se convierten en marcas enunciativas.

Esta fotografía convoca el resto de la obra de DOISNEAU, pero también la de otros fotógrafos con vocación de “cazadores de imágenes”, que buscaban captar su entorno, lo cotidiano, el mundo que siempre desearon plasmar ante sus ojos. Es el caso de CARTIER-BRESSON, al que DOISNEAU admiraba.

Finalmente, hacemos una interpretación global, fruto de los análisis previos:

La fotografía realizada por DOISNEAU resulta de una complejidad notable, y ello precisamente por su aparente sencillez, ya que no hay efectos de ningún tipo, y se limita a plasmar una situación cotidiana que puede responder a la imagen mental que tenemos de la sociedad de la época.

Como se ha señalado, DOISNEAU introduce una constante demoleadora: el tiempo. Bastaría así quizás para hacernos una cabal idea de lo que supone la llegada de la vejez, el abandono de los hijos, el paso del tiempo (y la vida) – oír el tiempo pasar, como parecen hacer los dos protagonistas. Pero no le resulta suficiente y rubrica su visión mediante la presencia de ese retrato de la boda sobre la repisa, flanqueado por las gafas y una llave (también la herida del tiempo y del cuerpo).

La pareja feliz del retrato nos mira a nosotros, que a su vez les miramos a ellos en “el hoy”: somos su correspondiente espejo en un bucle infinito. A su lado, el enorme reloj de cuerda, marca inexorable el paso del tiempo. Porque, no olvidemos que la imagen nos muestra la repisa y todo lo demás es un “añadido”.

Oposición diagonal de la oscuridad y la luz, que se cierne sobre la pareja (en la foto invertidos los colores). La foto traspasa la efímera grandeza de lo cotidiano para apuntar hacia la reflexión sobre la natu-

raleza humana, sometida al paso del tiempo. Es un discurso conmovedor. La pareja se mira sin mirarse, atiende otros aspectos de su cotidianidad, se ha acoplado a un ritual, pero las manos cercanas entre ellos apuntan a una relación más que física, entrañable.

Podríamos hacer la lectura inversa y cuestionar así el concepto temporal. Quizás estamos ante la repisa en que figura la foto de su boda, en el día de su boda, y se miran – a través de nosotros – en un espejo que les observa muchos años más tarde. El espejo es lo temporal y también lo atemporal. La elección de DOISNEAU no sólo es brillante, magnífica, sino necesaria, porque la imagen que vemos habla del tiempo y del ser humano: mirad – nos dice, desde esas lentes en primer término –, os entrego la llave para interpretar cómo el paso del tiempo ha llevado a esta pareja de recién casados a un hoy de resignación y, ¿por qué no?, de asentada y pausada felicidad; han llegado a través de caminos de oscuridad y luz, como lo ha hecho la imagen fotográfica.

4 Bibliografía

- AUMONT, JACQUES, BERGALA, A., MARIE, M., VERNET, M., *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1993 pág. 90.
- BORDWELL, DAVID Y THOMPSON, Kristin, *El arte cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995, pág. 65.
- EGUIZÁBAL, RAÚL, *Fotografía publicitaria*, Madrid, Cátedra, 2001, pág. 70.
- GAUDREAULT, ANDRE, *Du littéraire au filmique. Systeme du recit*, Paris, Meridiens Klincksieck, 1988, pág. 43.
- GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER, *Lo ausente como discurso: elipsis y fuera de campo en el texto cinematográfico*, (Tesis doctoral, en CD-ROM), Valencia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2003.

GONZÁLEZ REQUENA, JESÚS, *El espectáculo informativo*, Madrid, Akal, 1989, pág. 30.