

BANCO DE DATOS ANÁLISIS DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA



REGISTRO NÚMERO	0921
------------------------	-------------

1. NIVEL CONTEXTUAL

DATOS GENERALES	
TÍTULO	“La chimenea de Madame Lucienne”
AUTOR	ROBERT DOISNEAU
NACIONALIDAD	FRANCIA
AÑO	1950
PROCEDENCIA	Catálogo <i>Rue Jacques Prévert</i> , Paris, Editions Hoëbeke, 1992. Publicación bajo la dirección de Jean-Luc Mercié
GÉNERO	Instantánea
GÉNERO 2	Reportaje social
GÉNERO 3	Retrato
MOVIMIENTO	No procede
PARÁMETROS TÉCNICOS	
B/N / COLOR	Fotografía en Blanco y Negro
FORMATO	35 mm.
CÁMARA	Cámara de paso universal
SOPORTE	Reproducción en libro impreso. Información no disponible.
OBJETIVO	Información no disponible. La ejecución de la fotografía permite pensar en el uso de un objetivo ligeramente gran angular, que genera una muy ligera distorsión de los elementos en primer término.
OTRAS INFORMACIONES	<p>En el catálogo, la fotografía aparece con el título <i>Nous deux</i> (nosotros dos) y la fecha que se explicita es 1953, situándose, por otra parte, en Rue de Ménilmontant, Paris XX^e. Sin embargo, en el catálogo <i>Los grandes fotógrafos</i>, aparecen los datos que hemos reseñado, más fiables en la medida en que el libro sobre Prévert es un recorrido poético y muchos de los títulos han sido alterados.</p> <p>Su obra se ve desprovista de todo elemento de cálculo y de toda búsqueda del perfeccionismo profesional (pese a haber sido ejecutado con toda la profesionalidad posible ciertamente) convirtiéndolo en algo infinito. Influidor por Kertész, no aspira a obtener resultados económicos, no se impone límites de tiempo que lleva consigo toda producción profesional. Después de la guerra, realizó reportajes para periódicos franceses e internacionales, entre ellos “Le Point”, “Action, Regards”, “LIFE” y “Vogue”.</p> <p><i>Webs de interés:</i> http://www.masters-of-photography.com/D/doesneau/doesneau.html</p>

DATOS BIOGRÁFICOS Y CRÍTICOS

HECHOS BIOGRÁFICOS RELEVANTES:

Robert Doisneau nació en 1912 cerca de París, en Gentilly. Su formación profesional fue la de litógrafo y la dedicación a la fotografía le vino determinada por su condición de autodidacta: era la forma de fijar su mirada deambulante sobre el entorno de sus largos paseos por París. Sus primeros pasos profesionales fueron en la fotografía publicitaria para las fábricas de Renault. El intento de independizarse como periodista fotográfico, en 1939, se vio truncado por la guerra.

En 1942, Maximilien Vox, le encargó las ilustraciones del libro *Les nouveaux destins de l'intelligence française*. Ni siquiera durante la guerra, vinculado a la Resistencia, dejó de hacer fotografías, en este caso postales para obtener recursos económicos.

En 1945 conoció a los hermanos Prévert y a Blaise Cendrars, entró a formar parte de la agencia Alliance Photo y comenzó a colaborar con *Le Point*. Más tarde, en 1947, obtuvo el Premio Kodak.

En 1949 firmó un contrato con la revista Vogue, pero su interés personal siguió del lado de los ambientes humildes y marginales, a los que debe sus más brillantes logros. Trabajó en diversos proyectos sobre las imágenes de la ciudad y en una sinfonía fotomusical, con Maurice Baquet, titulada *Violoncelle-salom*.

En 1956 obtuvo el premio Niepce. A partir de 1973 colaboró en algunas películas (*Le Paris de Robert Doisneau*, de François Porcile, o *Trois jours, trois photographes*, de Fernand Moscovicsz) y en la televisión.

Falleció en París, en 1994.

COMENTARIOS CRÍTICOS SOBRE EL AUTOR:

Artículo introductorio “Entre arte y oficio” de Jean-François Chevrier

Señala el autor de este artículo un importante rasgo de la doble relación de Doisneau con la fotografía: la interdependencia de la apuesta personal y la expresión profesional, porque, efectivamente, la formación en los secretos de la luz y los materiales es una deuda del ejercicio como fotógrafo industrial. “Se podría decir que Robert Doisneau pasó del oficio al arte gracias al fraude, robando un poco de tiempo a los que le daban trabajo, dedicándose a cosas que no interesaban a nadie excepto a él mismo y que no tenían valor comercial alguno”. Y esas imágenes, precisamente las que dependían de una estrecha relación entre su autor y el contexto en que vivía, no interesaban a nadie, nadie las quería, pero a él le proporcionaban una sensación de júbilo, no precisaba justificación alguna para tomarlas, salvo las propias fotografías (p. 4)

Decía Doisneau: “Os explicaré cómo me asalta el deseo de hacer una fotografía. A veces es como la continuación de un sueño. Una mañana me despierto con una extraordinaria alegría de vivir, de ver. Entonces tengo que empezar”.

Pierre Courtade, indica Chevrier, fue el primero en interesarse por las fotografías de Doisneau, pero fue Blaise Cendrars quien escribió finalmente unos textos para dar soporte a una publicación de materiales escogidos (p. 5).

Pero Doisneau no se limitó a las afueras de la ciudad, a los ambientes marginales, también captó instantáneas de sus amigos, “los convirtió en cómplices”. “Su mundo está hecho de valores frágiles que pueden venirse abajo con facilidad. Lo que más se aprecia en sus imágenes es la atmósfera que se expande entre las figuras, el gesto delicado que configura un espacio o una actitud en un momento especial” Y, pese a ello, Doisneau no estuvo obsesionado con la perfección formal: sus fotos nacen de una necesidad y no se pueden someter a reglas, “pese a ser una persona que huye de toda dramatización, ha realizado involuntariamente una obra trágica” (p. 6)

Su cámara “inmortalizaba” tanto una situación como una necesidad interior. Había visto poca fotografía antes de ser él mismo fotógrafo: algo de Tabard, de Kertész, de Brassai, de Vigneau; también se inspiró en Steinlen y Steinberg, pero, por encima de todo, fue su capacidad para la observación la que generó esa mirada sensible: “emoción ante lo frágil y lo efímero”. Doisneau es un “falso testigo”, el mundo que intenta probar es el suyo propio (p. 7).

Artículo “La oscuridad no es nunca un paisaje desierto” de Jacques Prévert

La expresión poética y cálida de Prévert ajusta perfectamente sus metáforas para hablarnos del “cazador de imágenes” ante el que, ese hombre que acaba de despertarse, todavía indefenso y vacilante, ve un igual, si se trata de Doisneau; ve un “compañero de viaje, alguien que comparte con él una misma aventura: la vida”.

Tal como dice Prévert: “Incluso en el rostro más curtido se enciende una luz, un destello de felicidad que se plasma en la fotografía que luego nos emociona, simplemente porque el propio fotógrafo estaba ya emocionado. Y una vez más, asistimos al misterio de la cámara oscura y nos percatamos de que cada retrato, independientemente del talento y de la habilidad del pintor o del fotógrafo es, en un cierto sentido, inevitablemente un autorretrato” (p. 61).



2. NIVEL MORFOLÓGICO

DESCRIPCIÓN DEL MOTIVO FOTOGRÁFICO
<p>Escena de intimidad familiar en un interior. 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.</p>
ELEMENTOS MORFOLÓGICOS
<p>PUNTO Fotografía cuya superficie es absolutamente nítida, ausente de granulada. El punto de atención no se haya en el centro de la imagen sino que se divide en dos instancias: la pareja al fondo y la fotografía en la repisa, en primer término, que hacen confluír toda una serie de líneas diagonales de fuga, como veremos. La presencia de la fotografía en el margen inferior derecho coincide con el eje diagonal de la imagen.</p>
<p>LINEA 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 horizontales 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.</p>
<p>PLANO(S)-ESPACIO 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.</p>
<p>ESCALA Planos 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), con lo que se debe matizar mucho la tipología aplicada. 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.</p>
<p>FORMA Predominio de 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, antes mencionada, 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. Desde el punto de vista de la 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.</p>
<p>TEXTURA Ausencia de grano y definición luminica muy igualada, si bien está más reforzada la parte de la repisa, por situarse en primer plano.</p>



NITIDEZ DE LA IMAGEN

Plena. Falsa profundidad de campo producida por el reflejo en el espejo, pero no hay fracciones privilegiadas en cuanto a su nitidez.

ILUMINACIÓN

No hay focos de luz natural que puedan identificarse en los espacios 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.

CONTRASTE

Imagen con poco contraste, aunque la presencia de elementos muy cargados de negro divide la imagen en dos espacios con distintos predominantes.

TONALIDAD / B/N-COLOR

Fotografía en blanco y negro, carente de grano, sin predominante cromática. Aspecto general tendente a la gama de grises que refuerza la sensación de naturalidad.

OTROS

No se observan otros aspectos relevantes.

REFLEXIÓN GENERAL

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 hemos dicho, una de las líneas de fuga ligaría el reloj y se prolongaría hasta el rostro del hombre; otra, se cruzaría 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.

3. NIVEL COMPOSITIVO

SISTEMA SINTÁCTICO O COMPOSITIVO
<p>PERSPECTIVA</p> <p>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. Como veremos, esta interpretación resulta coherente con los objetivos discursivos de la imagen. No podemos hablar de simetría y sí de descentramientos; siempre conservando la idea de dos elementos de máxima atención: repisa y pareja.</p>
<p>RITMO</p> <p>Viene determinado por la superposición de capas y la reiteración de motivos que hablan del tiempo.</p>
<p>TENSIÓN</p> <p>Fuerte componente de tensión directamente vinculado a la dualidad espacial: repisa vs espejo. Sobre esta base, diversos elementos confluyen para abundar en cruces que provocan quiebras 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.</p>
<p>PROPORCIÓN</p> <p>Evidente 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.</p>
<p>DISTRIBUCIÓN PESOS</p> <p>Irregular, cargada fundamentalmente hacia la parte inferior de la imagen (la repisa), que llega a ocupar más de la mitad del espacio.</p>
<p>LEY DE TERCIOS</p> <p>Hay dos centros de atención que ni siquiera están situados en zonas distintas sino en capas espaciales casi superpuestas. Ahora bien, no es menos cierto que ambos focos, la pareja y el retrato (más el reloj, sobre la repisa) se sitúan en el ámbito de los tercios horizontales superior e inferior, lo que proporciona un equilibrio dinámico al conjunto.</p>
<p>ESTATICIDAD / DINAMICIDAD</p> <p>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.</p>
<p>ORDEN ICÓNICO</p> <p>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. Así, hablamos de equilibrio dinámico pero también de fragmentación, sutileza y audacia en la representación.</p>
<p>RECORRIDO VISUAL</p> <p>La presencia de dos capas con fuerza visual propia obliga a un recorrido 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.</p>
<p>POSE</p> <p>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.</p>
<p>OTROS</p> <p>No se observan otros aspectos relevantes.</p>

COMENTARIOS

Ya hemos visto cómo la fotografía hace uso de elementos aparentemente contradictorios y obtiene de ellos su propia riqueza interna. La formulación compositiva es vital para el discurso connotativo que arrastra, mucho menos efectivo si la disposición de los elementos, como veremos, hubiera sido otra.

ESPACIO DE LA REPRESENTACIÓN

CAMPO / FUERA DE CAMPO

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* 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 paso de los años, mantenimiento de la ternura, etc.

ABIERTO / CERRADO

Es un espacio 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.

INTERIOR / EXTERIOR

Se trata de un interior no cerrado sobre sí mismo, ya que se supone más amplio, de lo cual da cuenta el fragmento de balcón al fondo.

CONCRETO / ABSTRACTO

Máxima concreción. La abstracción tiene lugar a través de la discursividad que la conlleva, pero no corresponde a la construcción espacial.

PROFUNDO / PLANO

La profundidad es resultado de una apariencia. En realidad, se trata de un espacio plano: repisa y espejo.

HABITABILIDAD

Nos encontramos con el lugar de la pareja, es su espacio, 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.

PUESTA EN ESCENA

Como ya hemos comentado, no sólo hay una puesta en escena en cuanto a la disposición de los personajes y el encuadre, sino, sobre todo, por la disposición de los objetos sobre la repisa. La constitución de esta capa hace que en ella se juegue toda la riqueza expresiva de la imagen.

OTROS

No se observan otros aspectos relevantes.

COMENTARIOS

Espacio, pues, de lo cotidiano, de la intimidad. El fotógrafo se diluye en tal contexto y utiliza los elementos que ese mismo lugar le ofrece para “sorprender” a la pareja en una actitud de normalidad absoluta, pero, mediante la composición y la puesta en escena, consigue plantear preguntas que van más allá.

TIEMPO DE LA REPRESENTACIÓN

INSTANTANEIDAD

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

DURACIÓN

Más que de duración, hablaríamos de “suspensión” del momento. Cada personaje atiende una tarea distinta, pero ambos están profundamente juntos, en un momento de “paro” temporal.

ATEMPORALIDAD

La incorporación de elementos icónicos que refieren el tiempo de manera reiterativa y obvia, genera una isotopia 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 el pasado reflejado y un recorrido que ha llevado hasta el presente: como esencia de ese presente, la “suspensión” adquiere el matiz de atemporalidad.

TIEMPO SIMBÓLICO

Factor esencial en la imagen. Son muchos los elementos que apuntan a la presencia del “Tiempo”:

- 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.

TIEMPO SUBJETIVO

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.

SECUENCIALIDAD / NARRATIVIDAD

Ya hemos comentado cómo hay una serie de componentes que hacen susceptible a esta imagen de convertirla en una narración, pero ésta será posible únicamente mediante la participación creativa del espectador porque está incompleta, sugerida.

OTROS

No se observan otros aspectos relevantes.

COMENTARIOS

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.

REFLEXIÓN GENERAL

La suma de elementos tratados en este apartado nos permite indicar 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.

4. NIVEL INTERPRETATIVO

ARTICULACIÓN DEL PUNTO DE VISTA
<p>PUNTO DE VISTA FÍSICO 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).</p>
<p>ACTITUD DE LOS PERSONAJES Ambos 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”.</p>
<p>CALIFICADORES Todos los elementos contextuales, que ya hemos mencionado. Además, el vestuario y la situación distendida, parecen indicar que no van a salir y cenarán juntos.</p>
<p>TRANSPARENCIA / SUTURA / VEROSIMILITUD 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. Este ente no se manifiesta físicamente.</p>
<p>MARCAS TEXTUALES Nuevamente hablamos de las líneas y sus cruces, de los relojes, de las diagonales y del espejo. Hay una gran riqueza en este territorio enunciativo 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.</p>
<p>MIRADAS DE LOS PERSONAJES 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.</p>
<p>ENUNCIACIÓN Hemos visto cómo la enunciación interviene de forma muy evidente, 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.</p>
<p>RELACIONES INTERTEXTUALES Muy evidentemente 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.</p>
<p>OTROS No se observan otros aspectos relevantes.</p>
<p>COMENTARIOS La suma de factores que hemos ido desvelando hacen evidente que nos encontramos ante un texto fotográfico muy rico que transita entre lo cotidiano y lo metafísico. Desde esta perspectiva, las características de intervención enunciativa entran en contradicción con la apariencia de naturalidad. Nosotros optamos por la voluntad discursiva de Doisneau frente a otra opción, también válida, que vería una simple plasmación de la realidad.</p>



INTERPRETACIÓN GLOBAL DEL TEXTO FOTOGRÁFICO

Esta fotografía 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 demoledora: 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 –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 naturaleza 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.

Análisis realizado por:

Dr. Francisco Javier GÓMEZ TARÍN (Grupo ITACA-UJI)