

BLOW UP

Acerca de Maryon Park

Publicado en [DOCE NOTAS PRELIMINARES / Nº 15 verano-otoño 2005](#)

Entre las muchas maneras de combatir la nada, una de las mejores es sacar fotografías.

Las babas del diablo, Julio Cortazar, 1959

La película *Blow Up* fue realizada por el director italiano Miichelangelo Antonioni en 1966. El rodaje se llevó a cabo en Londres, y supuso su primera película en habla inglesa. En 1967 obtuvo la Palma de Oro del festival de Cannes. *Blow Up* fue una película aparte ya desde su estreno y aún mantiene la categoría de película de culto. En el Reino Unido se edita en DVD en la colección *British New Wave*, al igual que *Accidente* de Joseph Losey, rodada en Oxford un año después.

En 1965, Roman Polanski había realizado *Repulsión* con Catherine Deneuve en un Londres ausente, en un blanco y negro que bien podía recordar al de aquel cine social británico, “*free cinema*”, tan lejano de las vanidades de Londres como lo estaban las ciudades del norte de Inglaterra, y que directores como Tony Richardson dejaron patente. (Décadas después volvería algo así como un “resurgimiento social”, si bien en colores, y no muy cálidos). Era aún el blanco y negro británico, de actores sobrios, excelentes, que decían todo lo que había que decir con un ligero cambio en la mirada, un blanco y negro que en nada se parecía a aquel de Godard, más *hablado y gesticulado*. Quizás era un blanco y negro que no entendía de tonos, sino tan sólo de gestos. Era uno de los últimos “*b&w*”, el de *A Hard Day's Night* de Richard Lester, o el de *The Servant* de Joseph Losey (con Sarah Miles), y por supuesto el de aquel, el del mejor Losey, *Rey y Patria*, tantos años sepultada por *Senderos de Gloria* de Stanley Kubrick. De hecho, *Help*, también de Lester, ya sería rodado en color en 1965, al igual que *Accidente* en 1967. Era el lento apagarse de una *textura muy británica, muy Ealing Studios...* en blanco y negro. Habría que esperar un tiempo para poder ver en los cines *El Hombre Elefante* y otras muchas, pero éstos ya eran otros grises, era otro asunto.

Todo esto viene al caso porque el color de *Blow Up*, en manos del gran Carlo di Palma, produjo un gran impacto. Era el color de una nueva generación, de un mundo que ya era en color, que rompía con la memoria monocroma de la Segunda Guerra Mundial. Era también la ruptura con el neorrealismo que tanto había influido en el “*free cinema*”, la ruptura con el propio Antonioni, director en blanco y negro o de colores moribundos como los de “*Deserto Rosso*” de 1964. El color de *Blow Up* era un nuevo color, y para cuya obtención los fabricantes de película también tuvieron mucho que ver.

Blow Up está situada en un Londres que ha estallado en colores. Una nueva libertad, proliferación de ideas, nuevos ropajes y nuevas maneras, un resurgir de la cultura – y de la *contra-cultura*-británicas. También aparece un nuevo dinero en manos de un consumidor recién llegado que apenas supera la mayoría de edad. Todo es nuevo. Es el “*swinging London*” con Peter Blake que está diseñando la portada de *Sgt. Peppers*, The Who envueltos en la bandera inglesa fotografiados en máximo colorido por Art Kane, Ray Davies ese excelso dandy barriobajero de chaquetas imposibles paseando por Chelsea, Carnaby st. con faldas inexistentes, camisas transparentes, y Twiggy en las portadas antes de que la anorexia pareciese existir. Fiestas nuevas, “fumaderos” más privados que los que van a surgir en Amsterdam y que van a convertir la plaza del Dam en

otro centro del mundo. En *Blow Up* estará sobrevolando todo este mundo de los “nuevos jóvenes airados” (¿tendrá algo que ver John Osborne con todo esto?), la actuación de los Yardbirds con Jimmy Page y Jeff Beck rompiendo su guitarra a la manera de Pete Townshend. Pero también hay fotógrafos en este nuevo Londres y que son tan famosos como los personajes que retratan. Fotógrafos de moda como David Bayley, Terence Donovan o John Cowan entre otros. Será el estudio de éste último el que haga suyo David Hemmings, el utilizado por nuestro fotógrafo Thomas para hacer sus fotografías, para ampliarlas, es el estudio elegido para el rodaje de *Blow Up*. Todo esto es en principio la coreografía que envuelve la película. Pero hay otros escenarios, porque *Blow Up* no es exactamente una película sobre aquel Londres efímero e irreplicable.

(Estudio de John Cowan en aquellos días: 49 Princes Place, Notting Hill, London W11)

Blow Up es una reconstrucción, una adaptación en extremo libre de “*Las Babas del Diablo*”, ese magnífico cuento de Julio Cortázar. Sin embargo, no es una película que se puede clasificar como de trama o de historia, no es un libro adaptado como otras muchas películas lo son. Es difícil de transferir, tal es su radicalidad visual y narrativa, digamos *textual*. Antonioni ya comentó que para poder explicar *Blow Up* tendría que hacer otra película, o quizás, de nuevo la misma película, una réplica exacta, como lo hizo Beethoven tras interpretar una sonata y ser preguntado por su intención, por el significado de su obra: “*Maestro, ¿que ha querido decir con esta sonata?*” El músico genial puso las manos sobre el teclado, interpretó la sonata de nuevo y dijo: “*Esto*”. No es una anécdota fiable, ni tan siquiera es una de las mejores ya que cualquier obra que se considere como tal no admite ser reconvertida.

Blow Up contó con un plantel de jóvenes y excelentes actores y actrices británicos y que el tiempo los confirmaría como extraordinarios: David Hemmings, Vanessa Redgrave, Peter Bowles, Sarah Miles... Expresado en pocas líneas, la película resume en algo más de 100 minutos un día completo en la vida de Thomas, un fotógrafo de moda y de éxito que se pasea por Londres con un *Rolls* descapotable desde el que habla por radio con su estudio, y en el que fotografía a las más famosas modelos, entre ellas un icono de la década, Veruschka von Lehndorff. En un momento dado, y de manera prácticamente casual, Thomas entrará en un parque para hacer algunas fotografías que quizás le puedan servir para un libro de reportaje que está terminando. A lo lejos hay una pareja de amantes correteando y abrazándose, a los que, de una manera furtiva, comenzará a fotografiar. La joven (Vanessa Redgrave en su primer papel) se dará cuenta de ello, correrá hacia él y le exigirá la película. Él se negará, y llegarán a forcejear por la cámara. Repentinamente, la joven saldrá corriendo hacia el lugar, a lo lejos, donde estaba con su amante. Thomas volverá a su estudio y revelará y ampliará las fotografías con una curiosidad no lejana a la atracción, descubriendo que “*quizás ha fotografiado un asesinato*”. Volverá por la noche al parque y podrá constatar el cadáver del amante sobre la hierba. El resto es parte de la historia, un *thriller* que no llegará a serlo, pues cualquier amago de resolución quedará completamente frustrado. No estamos ante una película de Hitchcock, ni tampoco de Brian de Palma, si bien éste hiciese posteriormente su particular homenaje, *Blow Out*, no desdeñable... Tampoco de Francis Ford Coppola, a pesar de ese extraordinario guiño llamado “*La conversación*”. En España se mantuvo el título *Blow Up* pero se añadió la coletilla “*Deseo de una mañana de verano*”, subtítulo que no parece muy afortunado.

Blow Up se encuentra en la lista de películas que me impresionaron la primera vez que las ví. Fue en 1968, y contó con la anécdota añadida de que al terminar la proyección, alguien dijo por un altavoz que los soviéticos acababan de invadir Praga. Yo era un adolescente, enganchado con el cine, con una educación no muy apropiada para digerir cualquier cosa que ocurriese en el extranjero. En un principio, atribuí mi extrañeza, digamos perplejidad, a Jane Birkin y a Gillian Hills, en menor medida a Veruschka, y en mucha mayor medida a Vanessa Redgrave. Pero en realidad no era solamente ésta la causa de mi desconcierto. Mi inquietud podía deberse también a que esta película, a diferencia de las demás que yo había visto, mostraba un mundo que yo no reconocía, que no se parecía en nada a la burbuja en la que transcurría mi *realidad*, que nadie me había hablado anteriormente de que esas personas *apagadas* y esos ambientes exóticos, sí existían: Era un mundo de adultos, me sacudió la *aparición de libertad*. Finalmente, y pasado el tiempo, creo

que en realidad lo que ocurría –y siguió ocurriendo- era que nadie me había mostrado el mundo de esa manera, porque ese mundo *no existía* fuera de la cámara. *Blow Up* era un mundo tan sólo visible a través de una cámara. No importaba lo que pasaba, sino cómo se vía lo que pasaba. Era algo sólo posible a través de una lente, a otro nivel lingüístico, pero más o menos como esa *vista/visión* del mundo que sólo se puede obtener si vamos en avión; el mundo *visto desde otro ángulo* (pocas expresiones tan fotográficas).

Blow Up es de hecho portadora de una extraña violencia, de igual manera que lo sería “*La Naranja Mecánica*” pocos años después, y que también ví antes de tiempo. Eran películas que se parecían, y que aún se parecen, extraordinariamente afines en mi opinión, incluso que Gillian Hills apareciese en ambas, era algo más que una anécdota.... películas de una violencia intangible, soterrada, entre bastidores, visual, gestual, la violencia del lenguaje, la violencia de las máscaras blancas, de los rostros del teatro japonés, y que Roland Barthes tan bien analizó. La violencia de un nuevo cine británico... en color. ¿Estaríamos en ambas *recreaciones* ante un Londres apocalíptico de payasos vestidos de blanco y de mimos con la cara pintada de blanco, como Joker, como Alex, de risa helada, paseando por escenarios post-industriales? ¿No es violento ese deambular de Thomas con su coche por un cierto Notting Hill de cielo plomizo y que por una décima de segundo nos sitúa en el color sin luz de *Deserto Rosso*? ¿No hay un ligero parentesco con las visiones fantasmagóricas de Roger Waters? Se trata de un mirar sin concesiones. La mirada sin empatía, aséptica, sin comprensión, la mirada fría y calculada –en prosa- del lenguaje, ¿el teatro de la crueldad que hubiese firmado Antonin Artaud, o el cine de la crueldad que hubiese “explicado” André Bazin? Probablemente, ni uno ni otro.

Es probable que *Blow Up* pueda haber quedado descatalogada para un cierto público joven que ha aprendido nuevas cosas, que habla nuevos idiomas, y que puede sentir que está ante un producto excesivo, pretencioso, ante unos tics ya agotados y agotadores, un Londres de símbolos obvios y anacrónicos, un cierto *chirriar* de materiales ya oxidados. Es posible que Antonioni hubiera sido admirado, en blanco y negro, por una intelectualidad sectaria y panfletaria que se arrogaba el monopolio de la estética... y sobre todo de la ética. Unos “*sixties*” continentales en una *Sorbona* quizás *demasiado seria* y que pronto moriría de éxito entre barricadas, muy distinta a la cultura de aquellos isleños de King’s Road que apenas sabían de Sartre, como aquella viñeta magistral en la que Charlie Brown, profundo y solemne donde los hubiere, pronunciaría aquel: “*Hamlet dijo: Ser o no ser*”, a lo cual Snoopy respondería: “*Sinatra dijo: dubi-dubi-du*”)... A pesar de ello, de todo ello, es posible que *Blow Up* sea lo más parecido a una obra maestra.

Con *Blow Up* quizás estemos ante uno de los grandes *textos* que se hayan *mostrado* sobre fotografía y cine, una más que lúcida reflexión sobre la manera en la que se puede ver el mundo desde una cámara. Es mucho más sencillo *opinar* sobre las imágenes tomando café con un ordenador encendido, que desde la soledad de un artilugio interpuesto entre nuestro ojo y el mundo. *Blow Up* fue *construida* por Antonioni para hablar de cine, para pronunciarse sobre el lenguaje, para intentar mostrar a qué se parecen –en qué se convierten- los lugares según sean mirados, *re-nombrados*. Espacios *construidos* por la mirada, el abismo, el enorme choque entre las imágenes de la realidad y la realidad misma (aquí sí retomaríamos a Artaud).

Es el placer del cine, de la fotografía, de la literatura... del texto, la capacidad para crear imágenes brutales a partir de realidades cómodas, simples, vanales. *Blow Up* es eso, la potencia de un texto extraordinario y revolucionario sobre la mirada. Es en ello en lo que podemos centrarnos; nos situaremos en dos momentos decisivos del *fenómeno Blow Up*:

- 1- Thomas va al parque a hacer unas fotografías.
- 2- Thomas amplía en su estudio las fotografías que ha obtenido.

En el Parque

El parque es Maryon Park, se encuentra en Londres, no muy lejos del Támesis, y se llega a él por Woolwich Road. A este lugar volvería David Hemmings treinta años después del rodaje, comprobando que las cosas continuaban bastante parecidas. El actor explicaba que algunos árboles, arbustos y trozos de césped habían sido pintados para acentuar el color, se había añadido alguna iluminación artificial a la natural, y el sonido del viento había sido amplificado en estudio. También parece ser que entre los cientos de cinéfilos incondicionales que han visitado Maryon Park a modo de peregrinaje, los ha habido de todo tipo, incluido un personaje que aparecía, desaparecía, y reaparecía con cierta periodicidad, filmándose vestido como Thomas y haciendo fotografías a la *manera* de Thomas. En todo caso, Maryon Park es un agradable parque donde aún se juega al tenis (con raquetas y bolas de verdad), se hace "*footing*", y las madres y los padres pasean con sus hijos.

Poco parece recordar a Maryon Park ese *otro* parque que aporta su suelo a nuestra historia. La palabra es premeditada: "*el otro*"... o quizás "*el doble*". De igual manera que los actores ceden sus cuerpos y sus almas para convertirse en *otros*, los lugares ceden su presencia para convertirse en decorados, en escenarios. Cuanto mejor es un director, mejor "*actúan*" los actores y los lugares.

Antonioni otorgará mucho más espacio de pantalla al suelo que al cielo. Es parte de *Blow Up*, es una cámara que tiende a mirar desde arriba, como colocada en un árbol, como agazapada, como escondida en un arbusto, como clavada en lo alto de un poste... todo ello con la finalidad de *vigilar* el parque. Ese suelo, resbaladizo como si tuviese una fina capa de hielo, es parte esencial de nuestra *narración*. *Blow up* es, desde el momento en el que Thomas entra en el parque, un espacio mirado *desde otro sitio*. Porque el parque de Antonioni en el que entrará *Thomas*, es un espacio sin nombre, es tan sólo un decorado vacío donde van a ocurrir los hechos, el teatro donde va a tener lugar la representación, eso que a continuación vamos a ver. Es un preámbulo, como el del *coro* de "*Romeo y Julieta*" que anuncia dónde vamos a ser trasladados: "*En la bella Verona, donde situamos nuestra escena...*" No hace falta ver nada más, el espacio ya está nombrado, ya está *colocado* en su sitio. ¿Cómo mostrar, sin embargo, nuestro lugar? Porque no nos olvidemos: no es un lugar cualquiera, quizás estemos donde se cometió o se cometerá un crimen, como en los espacios de *Atget*. (Antonioni aparece como uno de los grandes lectores de la escritura de Eugène Atget, aquel fotógrafo que reinventó la fotografía).

En principio, veremos no tanto un lugar sino un *lugar mirado*, digamos *agredido* por la mirada. Le robaremos el nombre, su historia, su cielo... le despojaremos hasta de su situación en el mundo. Fuera de él no existe nada, no hay nada, no hay donde recurrir, es la nada. Es una trasgresión, es la violencia que generan los espacios manipulados. La violencia de aquello que vemos y no hay manera de nombrarlo. Nunca hubiéramos pensado que se pudiese contemplar un paisaje con ojos de "*voyeur*". Es lo que hará Antonioni, es parte de la violencia de *Blow Up*, es el *extrañamiento* de los viejos edificios fotografiados, de los que uno puede decir "ya no existen porque fueron derruidos", o "ya no existen porque lo hemos destruido con la mirada", como si nuestros ojos lanzasen rayos laser que volatilizasen el mundo, como las viejas películas y las viejas fotografías, presencias fantasmagóricas, repletas de ilusiones ópticas, de memorias que se desesperan por trasladarnos a lo que ya no existe.

Es un parque de ausencias, nada es familiar, es un jardín secreto, poco que ver con el paraíso, es un parque en el que no hay nadie, en el que nunca hubo nadie, y en el que parece que nunca vaya a ver nadie. Es un parque suspendido, atemporal, es un viejo decorado en ruinas. Siempre fue así y siempre será como lo vemos. Es eterno, carece de vida, no se transformará a no ser que lo resucitemos con nuevas palabras. Thomas se ha adentrado en él, y no podrá escapar de él. Es como las máquinas del tiempo que te expulsan del mundo sin moverte de casa. Lo cierto es que no será el mismo tras este viaje a otra parte: es también un viaje iniciático. Su vuelta al parque, de noche, tras la "revelación" en su estudio, enfrentándose al cadáver del amante, se verá obligado a mirar el mundo sin cámara, algo que Thomas no sabe muy bien como se hace, demasiada realidad para alguien que siempre ha interpuesto una barrera insalvable entre su ojo y las cosas. La

distancia de la cámara, la lejanía del ojo que ve pero que no toca. Cada vez se aleja más, se extraña más, este Marion Park. Es Antonioni, su cámara, un ojo sin dueño, tan indiferente que no puede acercarse a esa distancia en la que las cosas "son como son". (El medio fotográfico puede obtener fotografías que nos mostrarán espacios ya escritos o bien espacios aún por escribir. El mundo posee espacios de todo tipo. La mayor parte de la historia de la fotografía ha hecho más caso a los espacios ya escritos. Otra parte, más reciente, más reflexiva, una fotografía que fotografía *desde la memoria*, desde la ausencia, desde la distancia, es la que busca *re-escribir* los espacios.)

Parece ser que son cuarenta y tres los planos que plasman la estancia de Thomas en el parque. Es una escena que bien podría formar parte de ese olimpo en el que se encuentran Cary Grant en la cuneta de una carretera, los primeros minutos de *Sed de Mal*, las siempre nombradas escalinatas de *Odessa*, "*La última cena*" de *Viridiana* y tantas otras escenas para la historia de la mirada.

Thomas entra en el parque. Le espera la cámara, una cámara fija, como en los cuentos de hadas, como si el *bosque* le llamara, le reclamara, le invitase a entrar. Una atracción insuperable, como si hubiese oído ciertos cantos de sirena, la tentación de entrar, y entre todo ello, la pequeña duda, una pequeña premonición "*¿Dónde estoy, hacia dónde me dirijo?*" Thomas es succionado por la cámara de Antonioni que le espera desde el interior del parque. Otra víctima, se dirá ese monstruo que sólo puede cazar hipnotizando porque no puede moverse. Es el *ojo* pasivo sobre el trípode que no puede actuar, que sólo puede esperar a que el mundo y sus cosas pasen por delante. Es el comienzo de una aventura fantástica. Es la cámara que siempre pareció estar allí, es una nueva manera de ver las cosas, la *vídeo-cámara*, fija como esa que vigila el tráfico en la autopista y a la gente en Oxford st. Pero nuestra *web-camera* no es tan sólo de utilidad pública, es más complicada, su finalidad es estética.

Thomas se cruza con una empleada del parque que esta recogiendo hojas, y sin ninguna idea concreta, comienza a fotografiar algunas palomas corriendo tras ellas. Es uno de los pocos momentos en los que la cámara de Antonioni también se moverá, también será una cámara en mano. Recordará a un cine de escritura más lineal... pero será un espejismo, la escena se resolverá apuntando hacia el cielo, un cielo blanco, sin volumen, sin nada, de poesía incierta. Una extraña energía eléctrica en el ambiente como si amenazara tormenta. Se escucha un viento desapacible. Thomas continúa su pequeño periplo por el parque y descubre a lo lejos a la pareja. Se esconde como un cazador furtivo entre árboles y matorrales y les fotografía obsesivamente. Cuando ya está dispuesto a marcharse con sus fotografías, la joven (llamada Jane) le alcanza y le increpa que haya estado fotografiándoles.

Es una *actitud* clásica de hacer fotografías, es *la fotografía de reportaje* de toda una gran parte del S.XX. Imágenes furtivas, el fotógrafo agazapado a la espera de saltar, instantáneas *sofisticadas*, hablamos del famoso "instante decisivo" que Cartier-Bresson convirtió en dogma de fe. Imágenes cogidas al vuelo gracias a la revolución técnica y visual que supuso la instantaneidad. Es un oficio "a escondidas", es fotografiar con una *Nikon* que se mueve como una ardilla. Pero también sus formas son clásicas, es una fotografía narrativa, con un antes y un después que busca contar y mostrar un mundo reconocible y cercano. Es por ello que Thomas aparece como un fotógrafo menos innovador en sus fotografías que en sus actitudes. Fotografías *humanas*, a un nivel de realidad *tocable, comprensible*. Es un "ver" ya conocido, es la mirada de quien tan sólo mira a través de una cámara, la visión del turista inocente se encuentra en el mismo plano lingüístico. Es un fotograma bien elegido de un buen clásico del cine. Es un buen fotógrafo como lo fue Eugene Smith. Es una fotografía radicalmente diferente a la que propone Antonioni, una *fotografía-texto*.

Las maneras de Thomas sí tienen algo de contracultural, de "*beat generation*", de nihilismo militante. Ve el mundo tan sólo a través de su cámara, es básicamente su manera de relacionarse con él. En realidad él no ha querido molestar a la pareja, en principio porque le son indiferentes; simplemente ha querido obtener fotografías. Tampoco es exactamente "*voyeurismo*", no hay ese gesto, esa intención, esa distancia, ese interés, es una fotografía muy nítida, tan sólo una manera

de entender la visión fotográfica, las conocidas fotografías “robadas” que podemos ver en todo tipo de libros... casi siempre callejera.

Lo que no sabe Thomas es que no es el único que mira furtivamente, no es el único *voyeur*, el único mirón, el único que se esconde. Es el *cazador cazado*. Desde que ha entrado en el parque, Thomas es *observado* en todo momento, no hace más que *ser visto* por diferentes *web-cameras*. Es como quien entra en un edificio de oficinas y va introduciéndose en el campo de visión de todas esas cámaras inertes que enfocan espacios muertos a la espera de *algo por ocurrir*. Ni tan siquiera es buscado, nadie le sigue, simplemente él, inocente, inconsciente, inadvertido, cae en la trampa. Son esas cámaras fijas que todo lo ven. Es mirado obsesivamente desde un ojo cósmico, lejano, aterrador, del que no conocemos sus intenciones. Todo es mirado así, Thomas, los amantes, el parque... el mundo. Este es el *silencio* de *Blow Up*. Esto es lo que desconcierta en *Blow Up*, el silencio de una mirada sin intención, el *extraño silencio* que produce el ruido del viento en las ramas de los árboles, el del cielo blanco sin volumen, sin densidad. Es el silencio de las buenas imágenes... lo cual también implica un tiempo, un *“tempo”* de mirada imposible de mantener si no hay una cámara por medio.. El hecho es que Antonioni nos obliga a ver el espectáculo a través de esta mirada. Una visión amenazadora, inquietante, anónima, indiferenciada, amoral, que no se pronuncia, que no opina, y contra la que toda la historia de la fotografía ha estado combatiendo. Es quien sobrevuela el parque, el auténtico furtivo, es la cámara de Antonioni, no de Thomas. Esta *nueva cámara* es la escritura (*“El ojo es la cámara”* según Hans Richter), es el texto de *Blow Up*. Lo que puede caracterizar la escritura de *Blow up* es el nivel de mirada con la que actúa. Antonioni se revela como un visionario. *Blow Up* le consagraría como uno de uno de los grandes innovadores de la imagen, una extraordinaria influencia en la fotografía contemporánea.

En el Estudio

En pocos casos una obra cinematográfica se ha parecido tanto a una obra fotográfica. Quizás *“Fata Morgana”* de Werner Herzog, quizás *“Unas fotos en la ciudad de Sylvia y otras ciudades”* de Jose Luis Guerín... quizás otras.

Thomas ya ha vuelto a su estudio, ha revelado la película y está mirando los contactos. Parece haber una pregunta en el aire: ¿Qué puede haber en estas fotografías como para que la joven (llamada Jane) esté dispuesta a casi todo a cambio de la promesa de la película? Finalmente lo que habrá en ellas será un hombre tumbado en el suelo, y algo parecido a una pistola empuñada que se intuye entre unos arbustos.

De los contactos a las ampliaciones, y que una tras otra Thomas irá clavando en la pared para observarlas, contrastarlas, investigarlas. Comienza un viaje al interior de las imágenes. También comienza un viaje interior, es el epicentro del viaje iniciático que comenzó en el parque. La escena es una obra maestra.

El descubrimiento. Es un proceso bien conocido por quienes hacen fotografías. Quienes fotografían cámara en mano, normalmente no tienen tiempo para controlar hasta el último detalle de lo que se encuentra en su visor. Esa es la razón por la que tratan de obtener muchas fotografías *“de lo mismo”*, como Thomas en el parque, con la esperanza de que al menos una de ellas cumpla las expectativas previstas. Es en la observación de los contactos donde este descubrimiento suele tener lugar. Normalmente siempre hay alguna sorpresa tanto para la satisfacción como para la decepción. Los contactos *nos pueden decir* lo que no vimos, pero también lo que vimos en otro tiempo, en otro lugar, en otra distancia. Es un tiempo recuperado, una nueva lectura, más calmada, más reflexiva... más reposada. Es importante saber leer los contactos, es una nueva toma fotográfica, es algo consustancial al hecho de ser fotógrafo, y no siempre una tarea sencilla.

Thomas ya no busca su gran fotografía sino que quiere averiguar *qué ocurre* en esas imágenes. Es James Stewart en *“La Ventana Indiscreta”* de Hitchcock (1954), una adaptación de la historia corta *“It Had to Be Murder”* de William Irish. Las fotografías pueden mirarse de la misma manera que se mira el mundo. Es una investigación, se trata de analizar, de ir atando cabos, una labor detectivesca... se trata de comprender. Thomas mira sus ampliaciones de la misma manera que James Stewart mira las ventanas del edificio que tiene enfrente de su apartamento (Manhattan, 125 W. 9th Street, una dirección inexistente). Tratan de resolver un misterio. *Jeff* (James Stewart) es un fotógrafo que ahora está en convalecencia obligada. Jeff resolverá el enigma, no así Thomas pues Thomas no es Jeff, de la misma manera que Jane, la chica sin nombre/Vanessa Redgrave no es Lisa Carol Freemont/Grace Kelly. De la misma manera que los intereses *narrativos* de Antonioni no son los de Hitchcock .

A fin de cuentas, el proceso que Thomas sigue en su estudio, ese rastreo sobre cada milímetro cuadrado de imagen, es la búsqueda que se sigue en el visor de una cámara clavada en un soporte. El fotógrafo selecciona el *habitáculo* para su futura imagen, y lo previsto sería intentar el control absoluto sobre lo que pueda ocurrir en ese espacio que ha *construido*, ha *fabricado* con su cámara. Lo que le ha pasado a Thomas en el parque es que ha dejado casi todo al azar, ha dejado toda la responsabilidad de la imagen en manos de esa parte de fotocopiadora automática que de hecho es una cámara fotográfica, y no se ha preocupado apenas de mirar.

Las copias fotográficas *recorridas* por la cámara de cine, prácticamente en paralelo con los ojos de Thomas, componen una escena antológica. Aquel parque y estos paisajes hechos jirones nos colocan ante uno de los grandes fotógrafos del S. XX. Son estas fotografías obsesivas, superpuestas, reinterpretadas, re-fotografiadas, potentes, de cuerpos extrañados, de rostros alienados, de espacios alejados, en las que Vanessa Redgrave está y no está con su amante, de confusión, de desorden, de incertidumbre, realizadas por Antonioni, son estas fotografías -decíamos- las que deberían haber sido rescatadas y colgadas en una de las paredes de la Tate Modern: obras maestras de la fotografía y como tal deberían ser tratadas.

Thomas coge su cámara de placas y fotografía una de las fotografías ya ampliadas. Quiere llegar más lejos, quiere averiguar *la verdad, la realidad*, es la tesis de Stanley Kubrick de que *“no fotografiamos la realidad, sino las fotografías de la realidad”*. Una nueva manera de entender el retrato, la figura en el espacio (Jane llegará a adelantar un paso de danza, *anticipándose* a Isadora Duncan), el propio espacio, en la distancia exacta, esa longitud de onda imposible de explicar, la mirada de Jane/Vanessa Redgrave que no sabemos dónde mira -mirada hacia ninguna parte-, pero que atraviesa el parque, que pulveriza lo que está en su órbita. Una cierta angustia, sin lugar a dudas, una imagen de una potencia abrumadora. Fotografías “muy diferentes” a las de Thomas, fotógrafo inocente, impaciente, de visión nerviosa, habilidoso.

Las Fotografías de Antonioni. Están hechas desde la memoria. Imágenes *de trípode* que acotan el espacio, un espacio fijo, eterno, que no se mueve, por él podría pasar la historia del mundo, sería tan sólo cuestión de paciencia. Es el espacio fuera del tiempo, el más fotográfico que existe. Es la cámara de cine que rivaliza con la cámara fotográfica. Se atreve a mirar indefinidamente, hasta que se acabe la película, o actualmente, hasta que no quede nadie por mirar en el monitor. El proceso es apasionante, éste de la cámara fija, de observación, ajena a lo que ve, que fragmenta el “tempo” de lo real, y convierte el espacio en un decorado *sin duración*. Es la mirada contemporánea.

Blow Up es un cuento muy bien contado, con palabras nuevas, elegantes, para un público exigente. La *violencia* de *Blow Up* está en que nos obliga a *situarnos* muy lejos, en un espacio inactivo, imágenes *de trípode*, tomadas con la mente en otro lugar quizás, de hace tiempo, desde la memoria, Y como en los lugares a renombrar, “¿Pude haber estado anteriormente aquí?” Porque

Maryon Park sí es definitivamente un espacio *a ocurrir* como la *webcam* nocturna que vigila el interior del Museo del Prado.

Unas imágenes que se apoyan unas en otras, que nos llevan de una a otra, que van construyendo una *narración*, un diálogo parpadeante, una historia sin sintaxis, un texto para lectores que no necesitan explicaciones, unas imágenes para lectores que saben ver. Palabras recicladas en imágenes, entrecortadas, fragmentadas, sumergidas en mil interpretaciones. Son fotografías, éstas de *Blow Up*, que muchos fotógrafos contemporáneos hubiesen deseado firmar. Son fotografías falsas –usurpadas– las que cuelgan de las paredes del estudio y que se reproducen como células cancerosas. No las ha tomado Thomas, sino Antonioni. Son testimonios del *lugar exacto* en el que Antonioni colocó el trípode, son lo que filmó, el documento, el acta notarial de una mirada, la que nos obligó a adoptar. El *descubrimiento* ya estaba hecho, mucho antes del supuesto asesinato, antes de entrar en el parque, antes de ver a la chica... Antonioni ya conocía ese proceso inverso por el que sabes de antemano todo lo que va a haber en el alma de esas imágenes balbuceantes, y la realidad que surja tras ello no es más que acto de reconocimiento, de creación.

Aterrorizado por lo que está descubriendo, Thomas volverá al parque - ya es de noche- y efectivamente comprobará que allí, donde la fotografía ya lo había *visto*, hay un cadáver. Es ahora cuando lo ve, lo descubre, es cuando el mundo es real y el choque que experimenta contra la realidad es tan brutal que necesita tocar el cuerpo yacente para asegurarse de que sí es real, que es cierto, que ya no son las ficciones que permiten la cámaras y las palabras. Lo toca como lo haría un ciego, porque Thomas es un ciego que no puede mirar si no es a través de una buena lente, la lupa que le permite ver, sin ella apenas ve. Es como quien está perdido porque se le han caído las gafas y se han roto. Los cristales hechos añicos, como ocurre con los espejos.

Finalmente, *Blow up* es una muy buena historia, que pudiera estar contada desde un supuesto narrador muy lúcido, pero que como nuestro protagonista apenas ha dormido, le duele la cabeza, está cansado, ha sido una jornada muy dura, hay una cierta resaca, lleva todo el día con ojeras, ese valor expresivo propiamente occidental: fatiga, morbidez, erotismo (de nuevo Roland Barthes). El día ha sido gris, tampoco se sabe muy bien qué es lo que ha pasado, ha sido un día extraño, hay unos mimos que están locos, tienen la cara pintada de blanco y juegan al tenis sin raqueta y sin pelota... Thomas se va, el día siguiente también será gris. El parque es un *habítaculo*, y tampoco habría ninguna razón para que Thomas no se quedase a vivir en él. Tan sólo necesitaría unos cartones para protegerse, porque ese cielo amenazante también parece amenazar lluvia.

Hay una impresión de Paul Bowles, descrita mucho antes de que *Blow Up* fuese rodado, ni tan siquiera pensado:

“Hoy fue como una vieja y desgastada película –falta de luz, inconexa, parpadeante, llena de cortes-, con un argumento que no acertaba a comprender. Resultaba difícil prestarle atención”.

Eduardo Momeñe
Madrid, Junio 2005