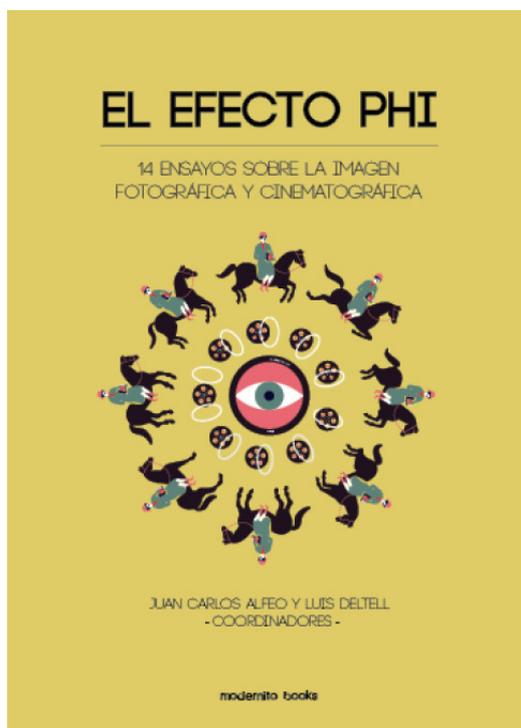


Juan Carlos Alfeo y Luis Deltell (coords.), (2017). *El efecto Phi*. 14 ensayos sobre la imagen fotográfica y cinematográfica. Madrid: Modernito Books, 287 pp. Reseña de Elios Mendieta Rodríguez



Avanzan Juan Carlos Alfeo y Luis Deltell en el prólogo de *El efecto Phi* que lo que proponen los catorce ensayos de los que se compone el volumen es entender la fotografía y el cine como un intercambio de discursos, referencias y experiencias para generar debate y reflexión. Un propósito que consiguen por dos razones. En primer lugar, porque cada uno de los trabajos se caracteriza por una gran calidad y rigor científicos y relaciona las dos citadas artes de forma coherente, interesante y productiva. Y, en segundo término, porque aunque los textos se centren en conceptos y

creadores distintos, todos ellos se relacionan entre sí y tienen en común la idoneidad de sacar a relucir distintos conceptos que unen tanto a lo fotográfico como a lo cinematográfico, como el tiempo, la memoria, el espacio o la iluminación, lo que genera un diálogo constante entre los distintos ensayos y una sinergia de lo más interesante para el investigador que pretenda profundizar en sus estudios sobre la imagen fija o el séptimo arte. Un libro, por tanto, que hace verdadera la máxima estructuralista de que un texto es siempre un lugar de encuentro.

Otro punto a favor de esta obra colectiva es la contemporaneidad que caracteriza a la gran parte de sus textos: no solo con los cineastas o fotógrafos que protagonizan los estudios, sino con la pertinencia y actualidad de las fuentes

citadas. Asimismo, el volumen se divide en dos partes: *Pensar con imágenes*, en donde se expone una serie de investigaciones capitalizadas por la estética de la imagen; y *Prácticas Estéticas*, en la que se analiza, de forma más concreta, el trabajo de diversos creadores que han trabajado con la imagen fotográfica o fílmica, desde Carlos Saura o Víctor Erice hasta Spike Jonze o Todd Hido.

El recientemente fallecido Gerard Genette enseñó que todo texto se relaciona, de un modo u otro, con un conjunto de textos que lo han precedido o que le rodean. El estudio que se propone en los diversos trabajos abarca una perspectiva multidisciplinar por lo que, aunque la fotografía y el cine sean los protagonistas, otras artes y ramas del saber como el teatro, la pintura, la performance o la filosofía están muy presentes. Esto provoca que el diálogo ya no sea exclusivamente bidireccional entre la imagen fija y la cinematográfica, sino que se despliegue hacia el exterior, lo que genera estudios y conclusiones muy enriquecedoras. Una práctica decididamente posmoderna en la que aparece el placer textual del que hablaba Roland Barthes. Los autores del volumen no solo detectan los intertextos, sino que los usan con coherencia y enriquecen sus trabajos, lo que otorga a sus escritos un mayor dinamismo y los aleja de las prácticas academicistas más encorsetadas.

Un ejemplo de texto que aglutina todas las virtudes expuestas con anterioridad es el que dedica la investigadora Marta García Sahagún a la imagen no-tiempo en la fotografía *#Untitled 2653* de Todd Hido, y el filme *Her* (Spike Jonze, 2013). Ya no solo por lo vigente de su propuesta, centrada en dos creadores absolutamente actuales, de largo recorrido y experiencia pese a no haber alcanzado, aún, los cincuenta años, sino por el referido diálogo que establecen tanto entre sí como con otros textos con los que se relacionan. No es de extrañar, de este modo, que las primeras líneas de su estudio las dedique a *La espera del olvido*, del crítico y novelista Maurice Blanchot. Además, tienen cabida en este muy interesante estudio la filosofía de Byung-Chul Han, los trabajos del también filósofo y sociólogo Gilles Lipovetsky, o la fotografía de Hoyte van Hoytema que realiza para *Her*. Una vertiente multidisciplinar que desemboca en Gilles Deleuze, uno de los grandes teóricos de la imagen, canónico en los estudios sobre el séptimo arte con su diferenciación de la imagen-movimiento y la imagen-tiempo. García Sahagún parte de aquí y llega a la imagen no-tiempo: “La imagen tiempo, cuya máxima

expresión es la que vemos a través de las pantallas de televisión, convive con otra nueva, una más joven, que se relaciona con el universo digital y que parece pertenecer a ningún espacio temporal. La imagen no-tiempo, la imagen digital, es eterna e inmortal” (p. 206). De este modo, la imagen tiempo *deleuziana*, típica de los filmes, por citar un ejemplo, de Michelangelo Antonioni, parece haber sido rebasada por el normal paso del tiempo. Para una mayor profundización en la imagen digital se recomienda *Hacia una imagen no-tiempo. Deleuze y el cine contemporáneo*, escrito por Sergi Sánchez.

En este recorrido escrito por la nueva cultura de la visual tiene también protagonismo el holandés Peter Greenaway, sin duda, uno de los creadores que más han experimentado con la imagen. Además, y sin abandonar la multidisciplinariedad, su cine tiene constantes referencias y citas pictóricas, teatrales o filosóficas. De forma muy inteligente, Rafael Gómez Alonso se centra en dos películas del creador muy distintas. Con *El contrato del dibujante* (*The Draughtsman’s Contract*, 1982) se aproxima a lo prefotográfico, dada la enorme relación entre pintura y cine; y con *Eisenstein en Guanajuato* (*Eisenstein in Guanajuato*, 2015) estudia lo postfotográfico, debido a la inclusión que posee la última experiencia fílmica en la vorágine de los nuevos medios. Greenaway ha estado siempre en contacto con la vanguardia artística y se ha preguntado sobre los mecanismos de las distintas artes. Si *Eisenstein en Guanajuato* es una “metaficción cinematográfica” tal cual la define Gómez Alonso (p. 168), *El contrato del dibujante* será, por momentos, un lienzo. Y, de este modo, en su trabajo aparecen las *heterocronías* definidas por Keith Moxey, que permiten conectar tiempos múltiples en un mismo relato, y que tanto se acercan a las imágenes-cristal del otrora citado Gilles Deleuze, donde presente y pasado se confundían, tan típicas en secuencias de cineastas como Andrei Tarkovski o el más contemporáneo Paolo Sorrentino.

El tiempo, por lo tanto, aparece como tema de diálogo entre cine y fotografía en muchos de los trabajos del volumen. El paso del mismo se muestra en la filmografía de Carlos Saura. Emilio García Fernández dedica un interesante estudio a la presencia de la fotografía en la obra del oscense. “Carlos Saura acude con frecuencia a sus recuerdos, a esas imágenes que han impregnado su infancia y juventud” (p. 153). De forma clara y estructurada, el autor de este texto repasa

el trabajo del cineasta con sus directores de fotografía, desde Luis Cuadrado o Teo Escamilla hasta el italiano Vittorio Storaro, con el que trabajó en *Taxi* (1996) o *Goya en Burdeos* (1999). A otro de los grandes directores de la historia del cine español dedican su muy revelador e interesante estudio Isabel Arquero Blanco y Luis Deltell, que se centran en un medimetroaje de Víctor Erice, *La morte rouge* (2006). Al igual que Saura, pero de forma completamente distinta, el cineasta vasco evoca su infancia con su muy personal cine, que Arquero y Deltell engloban bajo la etiqueta del “bricolaje” –según lo define Jacques Aumont en su obra *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*–, pues aprendió a usar una nueva cámara y a registrar su audio, así como a dominar la iluminación y el posterior montaje y posproducción.

Todos estos estudios citados aparecen en el segundo bloque del libro que es, probablemente, el que reviste un mayor interés, ya que profundiza en las relaciones particulares que se establecen entre cine y fotografía en diversos creadores. Si bien, aunque más genérico, la primera parte del estudio es también de un gran rigor y calidad. Es el caso del primer trabajo del volumen, firmado por Jesús González Requena, uno de los grandes analistas del cine y la imagen, como demuestran, entre otras, publicaciones imprescindibles para el investigador en estas áreas como su obra *Clásico, manierista, postclásico*. En *El Efecto Phi* estudia, con la relación amorosa entre Orson Welles y Rita Hayworth como telón de fondo, la fotografía de *La dama de Shanghai* (*The Lady from Shanghai*, Orson Welles, 1948), para demostrar que toda cinta de ficción tiene algo de documental –como es el caso– y que todo documental posee elementos irrefutables de ficción. “¿Ven hasta qué punto la realidad y la ficción se mezclan y se confunden?” (p. 30), se pregunta el autor.

Muy estimulantes son los apuntes sobre tiempo y movimiento en la imagen y la performance que esboza Ana Pol en su ensayo. En la citada línea de lo multidisciplinar, en su texto tiene cabida desde Chris Marker hasta artistas de la vanguardia como Marcel Duchamp, Maya Deren o la más contemporánea Ana Mendieta. Pol se refiere a *El Muelle* (*La jetée*, Chris Marker, 1962), del referido cineasta francés, como una “fábula sobre la memoria” (p. 105), por lo que vuelve a tener cabida en el volumen el tema de lo mnemónico. Y no conviene olvidar lo necesario de textos como el que escribe Cristina Burch, en el que perfila el

panorama de protección y desprotección legal de los autores de cinematografía. Un acercamiento al siempre controvertido tema de la legislación, muy necesario por el desconocimiento y confusión que suele acompañar a las informaciones sobre esta temática.

Decía Roland Barthes en su célebre *La cámara lúcida* –citado por varios de los autores del volumen– que la fotografía es testimonio de que lo que se ve “ha sido”, esto es, un “certificado de presencia”. El francés aseguraba, por tanto, que las imágenes son índices, huellas de lo real. Los catorce ensayos incluidos en la obra coordinada por Deltell y Alfeo atestiguan, al modo *barthiano*, que fotografía y cine se han influido y relacionado continuamente, y que desde su estudio en común y hacia otras disciplinas puede aparecer el debate, el intercambio y la reflexión. Es, por consiguiente, un diálogo constante. El mismo diálogo que consiguieron crear las “huellas de lo real” de la serie fotográfica *Mirar la calle*, de Guillermo Armengol, cuya trayectoria repasa Juan Carlos Alfeo en otro de los ensayos. En un justo y emotivo guiño a fotoperiodistas como el propio Armengol, Marisa Flórez, Manuel Pérez Barriopedro o el teórico de la imagen recientemente fallecido Eduardo Rodríguez Merchán, les es dedicado este volumen con todo cariño por parte de los coordinadores.