

El dolor y lo fotográfico en el cine de Robert Frank: el filme *Life Dances On...*

Álvaro Escriche López

Escuela de Arte Dionisio Ortiz (Córdoba)

alvaro.escriche@gmail.com

RESUMEN: Fotografía y cine son dos lenguajes complementarios que se sustentan en una misma tradición representativa compartiendo ciertas convenciones visuales. Desde sus inicios, ambos han servido como vehículos para la expresión del dolor, y es que éste ha sido un estado inherente a la condición del ser humano a lo largo de toda su historia. Es en el caso del fotógrafo y cineasta suizo Robert Frank, que encontramos un ejemplo de esta expresión en el filme *Life Dances On...* (1980), donde hace un homenaje a su hija Andrea y a su amigo Danny Seymour, ambos fallecidos en la década de los setenta. De este modo, este artículo pretende ser una puerta de entrada al estudio del dolor, identificando la fotografía y el cine como estrategias de sublimación artística y reflexionando sobre lo fotográfico en *Life Dances On...* tanto dentro y como fuera del propio filme.

PALABRAS CLAVE: Robert Frank; *Life Dances On*; Dolor; Cine; Fotografía.

The Grief and the Photographic in the Cinema of Robert Frank: the Film *Life Dances On...*

ABSTRACT: Photography and cinema are two complementary languages that are based on the same representative tradition, sharing certain visual conventions. Since their inception, both have served as vehicles for the expression of pain, and it is that this has been a state inherent in the condition of the human being throughout its history. It is in the case of the Swiss photographer and filmmaker Robert Frank, that we find an example of this expression in the film *Life Dances On...* (1980), where he pays tribute to his daughter Andrea and his friend Danny Seymour, both deceased in the decade of the seventies. In this way, this article aims to be a gateway to the study of pain, identifying photography and cinema as a strategies of artistic sublimation and reflecting on the photographic in *Life Dances On...* both inside and outside the film itself.

KEYWORDS: Robert Frank; *Life Dances On*; Grief; Cinema; Photography.

Recibido: 28 de febrero de 2024 / Aceptado: 18 de octubre de 2024.

Introducción

Entendiendo que vivimos en la era de la industrialización de la mirada¹, la imagen y, por ende, la fotografía y el cine cobran un papel protagonista en la sociedad actual y en el mundo del arte. Con el nacimiento de la fotografía, por primera vez en la historia del ser humano se da la posibilidad de poseer y contemplar una imagen real. Hasta entonces era impensable que una imagen fuera más allá de una mera representación aproximada de la realidad; sin embargo, su verosimilitud pronto llegaría a convertirla en fetiche. De este modo, la fotografía y el cine nos iban a dar la posibilidad de poseer y contemplar una realidad de la que un sujeto podía ser partícipe.

Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.

Cómo citar este artículo: ESCRICHE LÓPEZ, Álvaro, «El dolor y lo fotográfico en el cine de Robert Frank: el filme *Life Dances On...*», *Boletín de Arte-UMA*, n.º 46, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2024, pp. 79-91, ISSN: 0211-8483, e-ISSN: 2695-415X, DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/ba.46.2024.19113>

A lo largo de la historia, la fotografía y el cine han abordado repetidamente el concepto del dolor ofreciéndonos imágenes estremecedoras, pero es actualmente que ambos medios están siendo dos de los campos de la creación artística donde se plantea con mayor evidencia lo doloroso como categoría estética de nuestro tiempo.

Este artículo propone examinar el filme *Life Dances On...* (Robert Frank, 1980) y, más concretamente, cómo lo fotográfico se convierte en herramienta de expresión del duelo personal del autor. Por tanto, el objetivo es explorar la expresión de lo fotográfico en el cine en el contexto de la representación del dolor y el duelo, utilizando el filme de Frank como caso de estudio.

Es por ello que se plantea como hipótesis que *Life Dances On...* utiliza lo fotográfico no solo como un recurso técnico que usa diferentes herramientas narrativas que operan dentro y fuera del filme para aprehender el proceso de pérdida, sino como un espacio simbólico y emocional en el que se encapsula la memoria y se sublima el dolor asociado al duelo.

Marco teórico y metodología

El estudio de la relación entre fotografía y cine ha sido ampliamente discutido por teóricos como Susan Sontag, André Bazin y Roland Barthes, quienes han explorado las cualidades ontológicas de ambos lenguajes. Si para Bazin la fotografía «embalsama el tiempo» (Bazin, 1990:29), para Barthes es «la evidencia del esto-ha-sido» (Barthes, 1990:22), mientras que para Sontag «todas las fotografías son memento mori» (Sontag, 2006:32). Tres testimonios de muerte que conectan con el duelo personal que aborda Frank en su filme.

Este artículo también se sustenta en los trabajos sobre cine documental y autorreferencial, que se han convertido en importantes marcos de análisis para el cine de duelo. Textos como *El ojo-Frank, la mirada ensayo* (Xavier Antich, 2006) y películas como *Tarnation* (Jonathan Caouette, 2003) o *Stories We Tell* (Sarah Polley, 2012) son esenciales a la hora de ahondar en el posicionamiento de Frank respecto a un filme que trasciende la representación puramente visual y se convierte en un espacio de catarsis.

Metodológicamente, este artículo emplea un análisis cualitativo de las imágenes y los recursos narrativos del fil-

me. Es por ello que articularemos nuestro estudio en torno a la clasificación donde Nekane Parejo, a partir de los textos de Philippe Dubois, identifica las diferentes modalidades mediante las cuales lo fotográfico toma cuerpo en un filme y las entrevistas, catálogos y películas donde Ute Eskildsen, Mar-laine Glicksman o el propio Robert Frank abordan la construcción del duelo en la obra del artista.

La fotografía y el cine

La fotografía y el cine como expresiones de dolor

A finales del siglo XIX se produce la invención de una máquina que provocará una de las mayores revoluciones del mundo de la imagen: el cinematógrafo. El cine, que se basa en los principios de la fotografía, significó una revolución simbólica y técnica que pocos instrumentos han podido igualar. Así, gracias a los experimentos con la cámara oscura, a la invención de material fotosensible y al papel fotográfico, el perfeccionamiento del proceso fotográfico derivó de manera paralela en un objetivo diferente: representar el movimiento. Es ese deseo de movimiento en las imágenes el que impulsa la creación del cine e incluso, de manera simultánea, de diversos experimentos en fotografía.

El cine, que desde sus inicios en el género argumental se apropiará prácticamente del concepto de *tableau vivant*², tendrá un sinfín de referentes en el teatro y en la pintura de los grandes clásicos. Y es que, al igual que hiciera la fotografía con el pictorialismo, va a buscar la legitimación plástica y estética mediante la reproducción de obras pictóricas a través de lenguajes complementarios.

Es en esa idea del uso de lenguajes complementarios, ligados³ que diría Dubois, que cimentaremos una base que nos ayude a asociar las características que hacen de estos lenguajes dos de las principales vías de exploración de la expresión del duelo.

Fotografía y cine son dos herramientas narrativas que, más allá de la consabida diferencia, *a priori* insalvable, entre imágenes fijas y móviles, se vertebran a través de distintos elementos que sirven de nexos. Sin embargo, no es nuestra intención la de hacer un análisis exhaustivo entre ambas; se trata más bien de acercarnos a las características compartidas por uno y otro medio como expresión del

dolor, y que están radicadas en la categoría de *índex*⁴ y en su condición mimética⁵.

El posicionamiento de la fotografía del lado de las ciencias y la industria, junto a la presunta falta de intervención del fotógrafo en un proceso mecánico que por su condición de huella está ligado al referente, van a respaldar desde un primer momento a este medio como el más objetivo y con un mayor grado de analogía para captar la realidad. Esta asociación, unida a géneros como el documentalismo o el fotoperiodismo, va a reforzar a lo largo de la historia la relación de la fotografía como documento-verdad, confiriéndole un carácter de prueba irrefutable que va a ligarla a la memoria. Una premisa que, si bien a día de hoy podría llegar a ponerse en serias dudas, no suele relacionarse con el lenguaje cinematográfico, más asociado al género argumental y al ámbito de la ficción.

Sin embargo, aunque ambos lenguajes nos van a permitir cosificar la realidad, la fotografía va a hacerlo en forma de imagen fija-objeto, mientras que el cine va a devenir en una suerte de imagen en movimiento-abstracción. Y es que, a pesar de que podemos entender ambas formas como fetiche, la facilidad para visionar una foto frente a una película (que requiere de elementos externos para su visionado) le va a otorgar a la fotografía cierta ventaja frente al cine, permitiéndole al doliente apropiarse de su entorno a través de la tenencia de «una imagen imborrable e imperecedera capaz de evocar tanto al difunto en vida como a lo compartido junto a él» (Morcate, 2019:129-130).

El lenguaje fotográfico en el cine

La huella de la fotografía en el cine es un hecho palpable. No sólo porque éste se base en los principios de la fotografía, sino también porque son lenguajes complementarios que se retroalimentan.

Un buen ejemplo de esta huella de lo fotográfico⁶ en lo fílmico puede verse en las obras de directores como Raymond Depardon, Agnes Varda, Robert Frank, Chris Marker o Hollis Frampton; considerados no sólo grandes cineastas, sino también reconocidos fotógrafos.

Para poder analizar estas huellas, primero hemos de poder identificarlas; por lo que nos serviremos de la clasificación de la profesora Nekane Parejo en su ensayo *La*

expresión de lo fotográfico en el cine, donde identifica las diferentes modalidades mediante las cuales lo fotográfico toma cuerpo en un filme. De este modo, las cuatro modalidades serían:

- 1) La detención de lo profílmico⁷.
- 2) El congelado de imagen.
- 3) La inserción de fotografías.
- 4) El *time-lapse*.

Mientras que en el primero de los casos hablamos de lo fotográfico a través de la interrupción de cualquier movimiento en la imagen fílmica (ya sean personajes o decorados), en el segundo, lo fotográfico viene dado no sólo por la interrupción de los movimientos en la imagen (lo profílmico), sino también por los propios movimientos de la imagen en sí misma. Por otro lado, en lo que respecta a la inserción de fotografías en el cine, Parejo destaca la clasificación que Dubois hace de ésta y que se divide en dos elementos:

1) Aquellos cuya materia prima es el cine, y que a su vez se subdividen en:

1.1) Imágenes que han sido tomadas a la pantalla, y que se refieren a aquellas «instantáneas que se han realizado fotografiando el producto acabado de una forma externa» (Parejo, 2012:73).

1.2) Imágenes que han sido extraídas de ésta, y que se refieren a aquellas imágenes sustraídas que «se logran parando la imagen (frame-stop) en un instante preciso de forma interna en la postproducción» (Parejo, 2012:74).

2) Aquellos cuya materia prima es la fotografía, y que a su vez se subdividen en:

2.1) Objetos fotográficos reales, y que son aquellos que conciernen a «la foto fija de la película o sus créditos y todas aquellas copias que van apareciendo en pantalla como elementos formales» (Parejo, 2012:74); como veremos posteriormente en el filme de Robert Frank.

2.2) Imágenes fijas que componen un filme, transformándose en el soporte sobre el que se establece la estructura narrativa; como en el caso de *La Jetée* (Chris Marker, 1962).

Finalmente, la manifestación de lo fotográfico en el *time-lapse* tiene lugar a través de la sucesión de imágenes fijas a modo de secuencia que generarán una construcción de tiempo y espacio asociado a lo fotográfico.

De esta manera, esta clasificación no sólo viene a demostrar la huella de la fotografía en el cine, sino lo poco pertinente que resulta hablar de lenguajes complementarios como si fueran aislados (Antich habla de la imposibilidad de tratarlos por separado) (Tranche, 2006:21). Por lo que una vez reconocida la expresión de lo fotográfico en el cine, este acercamiento nos va a permitir reflexionar sobre la imagen fija tanto dentro como fuera del propio filme y en elementos más significativos, con mayor profundidad y detalle.

Robert Frank y el filme *Life Dances On...*

Life Dances On... como expresión del duelo en el cine documental

En las dos últimas décadas, el cine documental en primera persona ha experimentado un auge en el que los cineastas han utilizado sus obras no solo para documentar una realidad externa, sino para explorar su propio universo emocional. Este tipo de cine abre una puerta para la expresión íntima del duelo, situando al cineasta como protagonista de su obra.

En el caso de *Life Dances On...* se construye sobre la experiencia personal de la pérdida. De este modo, la película encarna una de las características fundamentales del cine documental en primera persona: la autorreferencialidad como medio para abordar el duelo. Esto implica que Frank se vuelva tanto sujeto como objeto de su propia obra, lo que pone en tela de juicio la idea de objetividad asociada tradicionalmente al documental.

En este sentido, el filme revela una tensión constante en las interacciones entre Frank y los sujetos filmados, incluyendo a su hijo Pablo, su amigo Marty y Billy, un vagabundo. Esta tensión no es solo producto de la relación humana, sino que está mediada por la presencia de la cámara, que actúa como barrera y puente al mismo tiempo. En *Life Dances On...*, Frank se va a mostrar como un cineasta que provoca a sus sujetos, obligándolos a enfrentarse a sus propios límites y, de manera implícita, a su propia relación con la cámara. Este cuestionamiento de la interacción entre cámara y sujeto introduce una dinámica de vulnerabilidad que revela no solo las emociones de los filmados, sino también las del propio Frank como realizador.

El duelo es el hilo conductor que atraviesa la película, expresado a través de imágenes y momentos que evocan la muerte de Andrea y Danny. La película se abre con una dedicatoria a ambos, y a medida que avanza, Frank inserta escenas que capturan fragmentos de su vida compartida con ellos. Estas imágenes fijas se presentan como ventanas a un pasado perdido, pero también como objetos que actúan como *memento mori*, recordando la transitoriedad de la vida. La muerte, real o figurada, se convierte en una presencia constante, un espectro que recorre cada escena del filme.

Por otro lado, Frank introduce el concepto de puesta en abismo⁸, es decir, una reflexión sobre los propios mecanismos de creación dentro de la obra misma. Esto es visible en el uso que hace de la fotografía como recurso tanto dentro como fuera del filme. Las imágenes fotográficas que aparecen en el metraje no solo sirven como objeto-recuerdo, sino que también cuestionan el acto de filmar y fotografiar, forzando al espectador a pensar sobre el papel de estos medios en la captura de la realidad. Frank se posiciona como alguien que utiliza la cámara no solo para documentar, sino para meditar sobre la naturaleza misma de la representación visual.

Finalmente, uno de los elementos más significativos de *Life Dances On...* es su capacidad para cuestionar la aparente objetividad del cine y la fotografía. Al intercalar escenas de su vida personal con imágenes fragmentarias y fotogramas intervenidos, Frank expone las limitaciones de estos medios para capturar la realidad tal cual es. Este cuestionamiento no es solo técnico, sino también emocional, ya que pone de relieve cómo la cámara puede acercarse a la verdad del duelo, pero siempre desde una perspectiva subjetiva.

De este modo, el filme se convierte en un testimonio narrativo del duelo donde las imágenes fijas y en movimiento logran embalsamar las huellas de la pérdida a través del lenguaje documental.

Caminando al límite: el duelo en el filme *Life Dances On...*

Sí, estaba algo dedicado a ellos [Andrea Frank y Danny Seymour]. Pero también la película tomó tres personajes: mi hijo Pablo, que vivía en Vermont en ese momento, y Marty Greenbaum, que era un viejo amigo que luchaba por ser un artista y Billy, un vagabundo que conocí en la calle. Y sentí que cada una de estas personas caminaba al límite. Y eso es lo que

1. Robert Frank, 1977, Pablo and Sandy. *Life Dances On...*



hizo la película. Y tenía estas referencias a mi hija, y siempre estuve allí. Siempre fui yo quien obligó a estas personas a hablar, quien les hizo hablar sobre sí mismos o exponerse de alguna manera, no oculté esa... brutalidad que empuja a un cineasta a sacar algo de la gente... (Glicksman, 1987:35)

La película comienza con una dedicatoria: «en memoria de mi hija Andrea 1954-1974» –seguida de una escena no utilizada en el filme *Conversations in Vermont* (1971)– «y para mi amigo Danny Seymour 1945-?»», tras la que se muestra una escena relacionada con la película *Cocksucker Blues* (1972). En la primera de ellas, vemos a Frank y Andrea conversando en un establo, mientras que en la segunda vemos a Danny pasándole un porro a Frank en un camerino. Sin embargo, aunque la película comienza con una dedicatoria y unas escenas que pueden dar la sensación de que el filme va a estar completamente enfocado en la figura de su hija y de su amigo, tan solo lo hace en parte. Y es que en el filme también van a aparecer otros personajes como el hijo de Robert Frank (Pablo), un vagabundo llamado Billy o su viejo amigo Marty Greenbaum; siendo tan solo en los últimos compases de la película cuando retoma las figuras de Andrea y Danny.

Al límite: Pablo, Billy y Marty

Sin duda, el personaje de Pablo es el que se ubica en un espectro más personal de los tres individuos. Frank, que tras *Conversation in Vermont* va a volver a enfrentarse a la tensa relación con su hijo, nos va a hacer partícipes de la fascinación de Pablo por los fenómenos naturales. Al mismo tiempo, en su papel de entrevistador, aunque se muestra amable con su hijo, va a provocarlo con preguntas. Es aquí que Frank usará la cámara como vehículo mediante el que explorar la distante relación personal con su hijo, que viene derivada del poco tiempo que este pasó con ellos a consecuencia de su profesión. Sin embargo, el resentimiento de Pablo ante la presencia continua de la cámara se hace palpable.

Posteriormente, aparecerá en un par de escenas más en su casa de Vermont junto a su pareja, Sandy Strawbridge, con quien se muestra encantador. Una vez más hablará con Frank de fenómenos naturales, e incluso hará alguna referencia bíblica⁹ mientras se expone a una cámara que no puede descifrar el significado de sus palabras. Escenas y frases como ésta son la muestra de una lucha constante por parte de Frank por entender quién es su hijo, un esfuerzo



2. Robert Frank, 1980,
Billy. *Life Dances On...*

por comunicarse con él que por momentos llega a arrojarnos cierta esperanza de acercamiento. Sin embargo, Pablo, aquejado de esquizofrenia, se suicidará en 1994. Él será el primero de los tres personajes que Frank nos va a mostrar en una situación límite [1].

El siguiente personaje es Billy, un sintecho del barrio neoyorquino de Bowery que *a priori* se presenta como el personaje más desubicado. Si Pablo es el personaje que se relaciona con el espectro más íntimo de Frank, Billy sería lo opuesto, sirviendo de conjugación en esa relación que une lo laboral al filme. Una vez más, Frank nos muestra en la película un conjunto de escenas espontáneas e improvisadas donde nos narra la historia de Billy, un grandullón desdentado que, como consecuencia de sus enfermedades mentales, vive atormentado con la idea de que las personas pueden leer su mente, invadiendo así su privacidad. Curiosamente, esta visión se confronta directamente con las escenas que graba el propio Frank que, de algún modo, sí está narrando su vida en este filme. Será en la última escena de Billy donde veamos a Frank interviniendo simultáneamente en varios niveles diferentes del filme y donde le dará instrucciones a Billy justo antes de que, al sentirse traicionado, abandone la película [2].

El tercer personaje es Marty Greenbaum, un artista multidisciplinar cuya actitud es de lo más irascible. Marty va a ser el personaje que va a estar asociado no sólo al ámbito profesional, sino también al entorno más cercano de Frank, sirviendo de articulador del espectro laboral y el personal en el filme. Y es que, la búsqueda de significado de Greenbaum a través del arte va a reflejar la propia búsqueda de Frank, más interna y ligada al sufrimiento.

En una de las escenas vemos a Greenbaum enzarzado en una absurda discusión con dos jóvenes en las calles de Bowery; sin embargo, acto seguido observamos al propio Frank en su casa de Mabou sosteniendo un cartel donde puede leerse «words» y unas antiguas fotos suyas, al mismo tiempo que seguimos escuchando discutir a Marty de fondo. Esta escena va a representar una metáfora en la que Frank, entre el griterío de la discusión de Marty, muestra su constante búsqueda de palabras; y es donde las fotografías, como objetos fotográficos reales, van a aparecer por primera vez en el filme como elementos formales. Sin embargo, será en el rodaje de otra escena en las calles de Nueva York, cuando se topan con un grupo de estudiantes de fotografía, que presenciaremos nuevamente cómo Frank interviene simultáneamente en diferentes niveles, combi-

3. Robert Frank, 1980,
Marty Greenbaum. *Life Dances On...*



nando su rol de observador y protagonista dentro del propio relato.

Aunque Greenbaum es otro personaje al límite, será en la última escena donde veamos cómo algo tan trivial como tocar una conga es capaz de hacerle alcanzar por un instante una felicidad que, como al resto de personajes, parece resistírsele [3].

El duelo: Andrea y Danny

A pesar de que como hemos visto en el apartado anterior la película no gira exclusivamente en torno a la figura de Andrea y Danny, Robert Frank va a entretener¹⁰ a través de las historias de Pablo, Billy y Marty una serie de escenas aparentemente dispares. En ellas no sólo va a mostrar a su mujer June Leaf (que aparecerá en la única escena a color del filme tratando de ayudar a un amigo ciego de Frank a fotografiar el viento)¹¹, sino también una bella y conmovedora sucesión de imágenes que conforman el núcleo de esta elegía a su hija y su amigo. Y es que, si Pablo era el que se ubicaba en el espectro más personal de los individuos que aparecen en el epígrafe anterior, sin duda éste se presenta

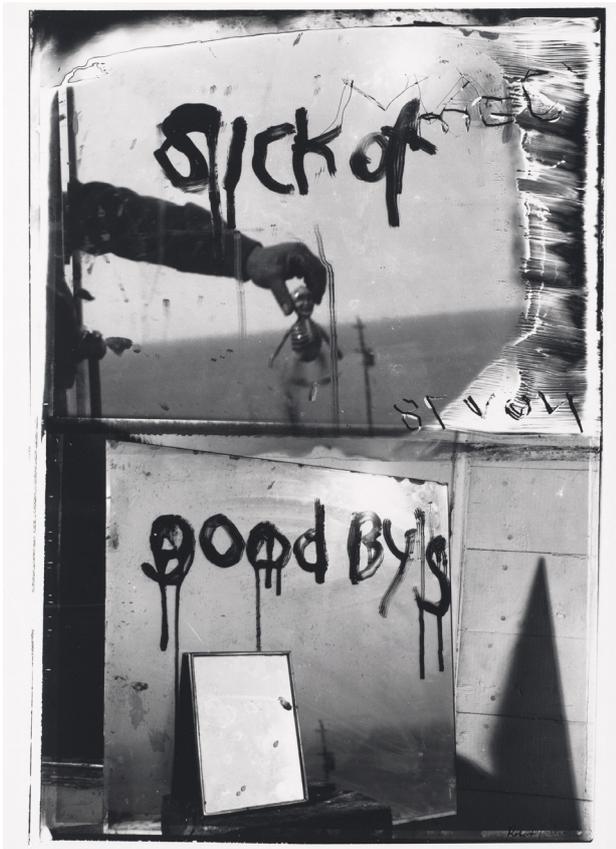
como un autorretrato más profundo e íntimo de los sentimientos de Frank.

Decíamos que *Life Dances On...* comenzaba con una dedicatoria y un par de escenas intercaladas que podían darnos pie a pensar que la película aborda las figuras de Andrea y de Danny desde el protagonismo más absoluto. Sin embargo, no es hasta el último tercio del filme que los retoma en una breve escena.

Este autorretrato, que comienza con una imagen de Frank con su cámara frente a un pequeño espejo, va a incluir a June durmiendo en la cama de la casa de Mabou. Mientras, Frank graba algunas de las estancias de la casa al mismo tiempo que oímos al locutor de la radio (de un modo similar a la discusión de Marty) en una sucesión de palabras que suenan de fondo. Una vez está despierta, su esposa le pregunta: «¿Por qué quieres hacer estas fotografías?» En lo que parece ser una respuesta, Frank muestra dos de los tantos objetos¹² que atesoraba en Mabou y que utilizaba para sus fotos: una pequeña reproducción del Empire State Building y un muñeco de cuerda de un esqueleto del Día de Muertos [4]. Es con el movimiento de piernas del esqueleto que parece representar una especie de danza de la muerte que va a preceder a la elegía, y cuyo



4. Robert Frank, 1980, *Life Dances On...* (fotograma)



5. Robert Frank, 1978, *Sick of Goodby's, Life Dances On...*

fotograma será utilizado por Frank en una de las obras¹³ exentas al filme [5].

Es entonces cuando vemos un primer plano del libro de Danny, *A Loud Song*, mientras la pareja junta lo hojea. Tras esta escena, el rostro de Danny va a dar paso a una imagen del solitario paisaje¹⁴ de la costa de Mabou y, sobre ella, un fundido en forma de agujero a través del cual vamos a ver el ojo de June mientras gira una cuña de cristal [6]. Una escena surrealista en la que Frank va a enfatizar su tono para dirigirse al espectador: «Danny. Danny desapareció de su barco. Creo que fue en 1973. Viajando desde Sudamérica de vuelta a Estados Unidos».

Prácticamente sin detenerse, y mientras suenan unas campanadas, continúa dirigiéndose al espectador, pero esta vez describiendo el accidente de Andrea: «eran las Navidades de 1974 cuando Andrea murió en un accidente de avión en Tikal, Guatemala. Había venido a decirme adiós aquí, en Mabou. Vino con su novio, Tom, y se fue el día de Acción de Gracias del mismo año». Frank, en su estudio, en la más absoluta soledad e invadido por la nostalgia, nos muestra algunas obras (principalmente *collages* y fotografías intervenidas) que versan sobre Andrea, un periódico que recogió la noticia del accidente o una nueva vista de la costa de Mabou a través de la ventana¹⁵ que va a servir de metáfora en ese proceso de exhortación de un dolor que dé salida del interior al exterior. Acto seguido, va a utilizar la fotografía como pausa, como ventana a un tiempo pasado donde, en una sucesión de imágenes, va recurrir una vez más al agujero como ventana sobre un paisaje solitario. Sin embargo, ahora va a enmarcar varios retratos de su hija [7] [8] (en los que incluso van a aparecer juntos) y del propio Danny mientras unos violines irlandeses suenan de fondo.

Esta sucesión fragmentaria de fotografías no tiene la intención de transmitir el duelo de forma narrativa, sino más bien de un modo metafórico en el que lo biográfico se plasma a través del autorretrato de su propio duelo.

A través de este entramado de personajes y escenas que Robert Frank conforma, se nos presenta un relato por partes confuso y en apariencia desordenado; una suerte de *collage* en el que, a través de una disección inquietante del duelo, el propio autor nos hace partícipes de su sufrimiento en un filme al borde del colapso. Es por ello que *Life Dances On...* ha de entenderse como una fórmula de exhortación del dolor capaz de dar salida a la experiencia de duelo por



6. Robert Frank, 1980, *Life Dances On...* (fotograma)

la muerte de su hija Andrea; pero no como una superación del mismo, sino como una integración de la pérdida a través de su propia obra.

La imagen fija como discurso artístico dentro y fuera de *Life Dances On...*

Robert Frank no sólo ha sido uno de los fotógrafos más influyentes de la segunda mitad del siglo XX, sino que a lo largo de su carrera fue capaz de evolucionar en la generación de un discurso artístico de interés que fuera más allá del éxito de *The Americans*, como le reconoció a Ute Eskildsen en la entrevista:

U.E. «No me gusta la adoración de los grandes viejos»: lo que escribes en 1969 en colaboración con Edward Steichen es aplicable hoy a tu persona. Eres uno de los fotógrafos más influyentes del siglo XX y has conseguido que la fama no te paralice. ¿Qué te motiva para seguir siendo productivo desde el punto de vista artístico?

R.F. Eso guarda relación con la vida personal, uno intenta seguir avanzando. Me he hecho más fuerte para evitar renunciar. Después del éxito con *The Americans* no quería repetirme, y entonces vas a la búsqueda de algo –y ésta continúa siempre aunque yo retroceda a las cosas viejas. Es decir, la búsqueda

es más interna, más ligada a mi sentimentalidad. Yo siempre digo que no deseo ser sentimental, que las fotos no tienen que ser sentimentales, pero soy consciente de que soy sentimental. (2001:107)

Como hemos podido ir viendo a lo largo de este artículo, *Life Dance On...* no es un filme al uso, sino que es el reflejo de esa búsqueda interna; el registro del proceso evolutivo del discurso artístico de Frank. Su carácter inconexo responde al de una película en clave de documento experimental, lo cual le hace moverse en terrenos inusualmente fílmicos. Es ahí que lo fotográfico cobra una especial importancia. Tanto es así, que en *Life Dances On...* lo fotográfico no sólo toma forma como parte del discurso artístico dentro del propio filme, sino que también lo hace fuera de este como imagen fija aislada. De este modo, lo fotográfico se presenta en el filme a través de dos estadios diferenciados: como objeto-recuerdo dentro del propio filme y como fotogramas externos a la propia película.

En el primero de los casos, nos referimos a la fotografía como objeto-recuerdo entendida sobre su soporte tradicional: el papel [7] [8] [9]. Un soporte que le permite participar en la película de manera independiente como un actor¹⁶ más. Frank decía que utilizaba las fotografías en el filme a modo de pausa, de ventanas que muestran otras épocas y otros sitios; y es en la secuencia de Andrea y Danny en

7. Robert Frank, 1980, *Life Dances On...* (fotograma)8. Robert Frank, 1980, *Life Dances On...* (fotograma)

Life Dances On... donde podemos reconocer esta idea de un modo más evidente. Esos agujeros a modo de ventana a los que nos referíamos en el apartado anterior (y que se superponían sobre el paisaje costero de Mabou), son los que utiliza Frank para mostrarnos a través de ellos imágenes de una época pasada, retratos que no hacen sino recordarnos las ya conocidas palabras de Susan Sontag (2006: 32): «Todas las fotografías son memento mori. Hacer una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan la despiadada disolución del tiempo».

En el segundo de los casos, nos referimos a los fotogramas externos al propio filme que, mediante dípticos o secuencias, Frank compone en un único soporte como un conjunto de imágenes fijas. Estos fotogramas, una vez agrupados, podían funcionar sólo como secuencia [1] [2] [3] [10] o ser alterados a través de intervenciones plásticas en las que el uso de la palabra¹⁷ (muy habitual en su obra más tardía) se hacía presente a través del arañado de la superficie del negativo y/o de grafismo más pictórico [5]. En ambos casos, tanto las secuencias como los collages realizados a partir del metraje de la propia película van a acabar teniendo, como en el anterior de los casos, una vinculación como objeto que va a estar asociada a la memoria. En definitiva, una traducción de los fotogramas en fotografías que iban a hacer que adquiriesen la condición de objeto expositivo.

Ya sea como objeto-recuerdo dentro del propio filme o como fotograma-objeto expositivo externo a la película, lo que es evidente es que la evolución de la obra de Robert Frank le llevó a conformar un discurso de interés artístico más allá de lo estrictamente fotográfico. El enriquecimiento de la imagen a través de la suma de las diferentes expresiones de lo fotográfico supone un discurso estructurado mediante un conjunto de capas en las que, como si de un arqueólogo se tratase, hemos de profundizar para poder reflexionar sobre el filme.

Conclusiones

Aunque la filmografía de Robert Frank no alcanzó el reconocimiento internacional de *The Americans*, estableció un punto de inflexión en su obra que evidencia una evolución hacia una búsqueda más interna y ligada a la sentimentalidad. En el caso de *Life Dances On...*, esta búsqueda surge a partir de un estado de duelo provocado por la muerte de su hija Andrea y su amigo Danny Seymour. Es entonces que podemos afirmar que *Life Dances On...* se nos presenta como un filme que sirve al autor para establecer una estrategia que dé salida a la experiencia de duelo, integrando su pérdida a través de este como discurso artístico.

A lo largo del análisis del filme, no solo se percibe su carácter elegíaco, sino también el uso deliberado de lo fotográfico como una herramienta narrativa esencial. *Life Dan-*

ces *On...* trasciende las fronteras de un filme convencional al entretejer lo fotográfico mediante imágenes que actúan como objeto-recuerdo, sirviendo de ventanas hacia un pasado que se yuxtapone con el presente del propio filme. Además, Frank lleva los fotogramas fuera del metraje, transformándolos en piezas autónomas que funcionan como objetos artísticos en sí mismos, lo que expande el alcance del discurso visual más allá de la película.

El filme también plantea otras cuestiones que aportan luz sobre la expresión del duelo, como el cuestionamiento de los propios mecanismos de captación de la realidad en la fotografía y el cine. Frank pone en duda la objetividad de la cámara, tanto fotográfica como cinematográfica, al exponer la imposibilidad de éstas de captar el verdadero alcance del sufrimiento. Su uso de la puesta en abismo, donde la cámara y su acto de filmar se convierten en un tema central, añade una capa adicional de reflexión sobre el duelo. Esta técnica resalta la naturaleza autorreferencial del filme y convierte el acto de grabar en un vehículo tanto de documentación como de introspección, desafiando la frontera entre el cineasta y su realidad emocional. Así, el espectador se enfrenta no solo al contenido del filme, sino también al proceso de su creación, lo que intensifica la sensación de dolor y vulnerabilidad.



9. Robert Frank, 1980, *Life Dances On...* (fotograma)



10. Robert Frank, 1979,
Mabou Winter Footage

De este modo, podemos decir que *Life Dances On...* se presenta como una reflexión autobiográfica de Robert Frank; una disección mediante la que aprehender el significado de su propio duelo, sublimado en un discurso artístico que nos hace partícipes de su sufrimiento a través de un filme en el que exploró no solo los límites expresivos de lo fotográfico en su relación con el dolor y el cine, sino también las limitaciones inherentes al género documental y la representación de la realidad. Esta contradicción interna, característica del cine autorreferencial, enriquece *Life Dances On...* y la consolida como una obra fundamental dentro del cine documental sobre el duelo.

Notas

- 1 El artista Dionisio González hace uso de este término con el que se refiere a un consumo descomunal de imágenes en la actualidad por parte del espectador. CALVO, Rocío, «Dionisio González: explosión y expresión conceptual». En: <https://issuu.com/belliceeditorial/docs/bellice_magazine_n_00_marzo_13> (fecha de consulta: 4-08-2023).
- 2 Es una expresión francesa que se utiliza para definir la representación, por parte de un grupo de actores o modelos, de una obra pictórica preexistente o inédita.
- 3 Dubois usa en su libro *Fotografía & Cine* el término ligadura o nudo para referirse a la idea de ambos como «un todo indivisible, un solo bloque estético», «volviendo indiscernible lo que la tradición siempre ha intentado distinguir» (Dubois, 2013:8).
- 4 Philippe Dubois explica en su libro *El acto fotográfico* cómo la fotografía pertenece al orden de la huella, a la categoría de signos que C. S. Peirce denominó «índex» (o índice), y que el propio Dubois define como «signos que mantienen, o han mantenido en un momento dado del tiempo, con su referente (su causa) una relación de conexión real, de contigüidad física, de copresencia inmediata» (Dubois, 1986:56).
- 5 La mimesis, como concepto estético, es entendida como una imitación perfecta y objetiva de la realidad.
- 6 «Esa esencia constitutiva del film que se hace visible al espectador en algunas ocasiones se denomina de forma genérica "lo fotográfico". Es aquello que remite a la singularidad de la fotografía» (Parejo, 2012:72).
- 7 Lo profílmico es un concepto introducido por Etienne Souriau y se refiere al conjunto de elementos colocados delante de la cámara y que como tales tienen una función dentro del mundo real. Una vez grabados pertenecerán al espacio fílmico y formarán parte del espacio narrado, siendo constituyentes de la película.
- 8 La puesta en abismo es una expresión que proviene del francés y se utiliza para referirse a una técnica literaria que consiste en narrar una historia desde distintos niveles narrativos.
- 9 Job 38:22: «¿Has entrado en los depósitos de nieve, o visto el arsenal donde se almacena el granizo?». Es la cita bíblica de Pablo con la que Robert Frank cierra la película.
- 10 «Mis trabajos están entrelazados con mi vida. Nunca logro distanciarme mucho de ellos» (recogido en: Frank, 1994:146).
- 11 Para Wolfgang Beilenhoff «la idea de un ciego fotografiando, la paradoja de una imagen que procede de la mirada de un ciego a través de la lente del aparato fotográfico, evidencia hasta qué punto la fotografía es para Frank el intento de inscribir/infotografiar en el mundo de lo visible algo que sólo existe en el recuerdo y en la imaginación» (Eskildsen, 2001:126).
- 12 En su conversación con Ute Eskildsen habla de «esas pequeñas porquerías que guardo» y que son tan importantes en la fotografía de Frank.
- 13 Ese mismo esqueleto aparece en su obra *Sick of Goodby's* (1978) [4] [5].
- 14 Beilenhoff explica el uso del paisaje en la tradición romántica como «espejo y superficie de proyección para la articulación de los procesos internos, en este caso de recuerdos. En Frank los espacios abiertos, los paisajes, siempre están teñidos de sus propios pensamientos y sentimientos. Él también demuestra ser el polo opuesto a esto» (Eskildsen, 2001:129).
- 15 La ventana es, junto al paisaje, otro de los elementos recurrentes en la obra tardía de Frank. Para Beilenhoff ésta «materializa el movimiento pendular entre Interior y Exterior que Frank aborda una y otra vez: "Siempre estoy mirando fuera, intentando mirar adentro". Al mismo tiempo ofrece en su estructura interna la posibilidad de delimitar y resaltar» (Eskildsen, 2001:128).
- 16 Beilenhoff utiliza en ocasiones este término para referirse a la fotografía como objeto en el cine de Robert Frank.
- 17 El uso de la palabra como recurso plástico fue muy utilizado por Robert Frank en su obra fotográfica más tardía. En la conversación que mantuvo con Ute Eskildsen le reconocía que estaba «muy influido por escritores como Samuel Beckett y Albert Camus. Si escribo una carta hablo del presente, pero en la fotografía eso no existe, en ella todo es siempre pasado. Cuando una foto me satisface de verdad no veo razón alguna para añadir algo –a veces la combinación es una ayuda. La fotografía ya no me convence tanto [...] Es pálida– como escribir en la pared: palídece» (Eskildsen, 2001:110).

Bibliografía

- BARTHES, Roland (1990), *La cámara lúcida*, Paidós Ibérica, Barcelona.
- BAZIN, André (1990), *¿Qué es el cine?*, Ediciones Rialp, Madrid.
- CAOQUETTE, Jonathan y WINTER Stephen (productores) y CAOQUETTE, Jonathan (director) (2003), *Tarnation* [Película], EE. UU.
- DUBOIS, Philippe (1986), *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*, Paidós Ibérica, Barcelona.
- DUBOIS, Philippe (2013), *Fotografía & cine*, Ediciones Ve, Oaxaca de Juárez.

- ESKILDSEN, Ute (coord.) (2001), *Robert Frank: Hold still, keep going*, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid.
- FRANK, Robert, BROOKMAN, Philip y GREENOUGH, Sarah (1994), *Moving Out*, Scalo/National Gallery of Art, Washington.
- FRANK, Robert (productor) y FRANK, Robert (director) (1980), *Life Dances On...* [Película], EE. UU.
- GLICKSMAN, Marlane (1987), «Highway 61 Revisited: Robert Frank», *Film Comment*, 23, agosto, pp. 32-39.
- HOSKO, Sonia y LEE, Anita (productoras) y POLLEY, Sarah (directora) (2012), *Stories We Tell* [Película], Canadá.
- MORCATE, Montse y PARDO, Rebeca (2019), *La imagen desvelada: prácticas fotográficas en la enfermedad, la muerte y el duelo*, Sans Soleil Ediciones, Vitoria-Gasteiz.
- PAREJO, Nekane (2012), «La expresión de lo fotográfico en el cine», en ACLE, Daniel y HERRERO, Francisco Javier (coords.), *Expresión, análisis y crítica de los discursos audiovisuales: cine*, Sociedad Latina de Comunicación Social, Tenerife, pp. 64-79.
- SONTAG, Susan (2006), *Sobre la fotografía*, Alfaguara, Ciudad de México.
- TRANCHE, Rafael R. (coord.) (2006), *De la foto al fotograma. Fotografía y cine documental: dos miradas sobre la realidad*, Documenta Madrid y Ocho y medio, Madrid.