

Viaje al centro del cine

Posted on 2 de enero de 2017 by Jaime Natche

Una película debe su efecto a una suma de estímulos provocados por fragmentos de mundo ?objetos, figuras, seres? que, igual que en la vida diaria, se encuentran también en la pantalla en diferentes formas y proporción. Son identificados por el espectador como imágenes, pero su existencia es previa a la imagen y origen e inspiración de ella. Es, por ejemplo, la ventana que permite a James Stewart observar a su vecindario mientras se recupera de una fractura en *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, Alfred Hitchcock, 1954), o el espejo que estalla en mil pedazos en el parque de atracciones de *La dama de Shanghái* (*The Lady from Shanghai*, Orson Welles, 1947). Estos elementos nada excepcionales a partir de los cuales se crea una escena y que, plasmados en la película, llegan a alcanzar valor de metáfora o metonimia pueden denominarse «motivos». Son reacios a cualquier historiografía o tentativa taxonómica, pues es problemático calcular sus límites o relevancia en el conjunto en que se insertan. Sin embargo, su aparición repetida de una a otra escena, de una a otra película, provoca que adquieran vida propia y acaben componiendo constelaciones imaginarias junto al mismo motivo tratado en películas y épocas diferentes. El libro que nos ocupa, *Motivos visuales del cine*, se plantea como una invitación abierta a experimentar el impacto de ciertos motivos a través de su presencia en el cine y las correspondencias que libremente sugieren. Se trata de un abordaje pragmático y singular por estudiosos del cine que, en este caso, parten «de los objetos para llegar a las ideas» (p. 11).

Motivos visuales del cine es fruto de una iniciativa del Departamento de Comunicación de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona y la Universidad Rennes 2. Los coordinadores del volumen, Jordi Balló y Alain Bergala, contaron para su redacción con la participación de profesores vinculados a estos dos centros de investigación, y también de Gerona, Toulouse y París, hasta un total de cincuenta y nueve autores. Se propuso a cada uno que reflexionara sobre la persistencia de ciertos motivos visuales a lo largo de la historia del cine, sin atender a la cronología, nacionalidad o género de las películas, sino tan solo a la circulación de las imágenes despertada en sus memorias de espectadores. El libro es el compendio de los sesenta y dos ensayos resultantes, uno por motivo.

Jordi Balló y Alain Bergala son conocidos más allá del ámbito académico por sus valiosas aportaciones bibliográficas al análisis cinematográfico. Balló es autor, junto a Xavier Pérez, de *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine* (Barcelona, Anagrama, 1995) y *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición* (Barcelona, Anagrama, 2005), donde se estudia la aplicación de paradigmas narrativos en el cine y la televisión. También publicó *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine* (Barcelona, Anagrama, 2000), que, más que el germen de este nuevo libro, puede considerarse una aproximación diferente ?más académica? al mismo tema: la recurrencia de ciertos motivos visuales en las películas y la apropiación significativa que el espectador hace de ellos. Por su parte, el francés Alain Bergala ha sido redactor jefe y director editorial de la revista *Cahiers du cinéma*, y ha escrito varios volúmenes sobre la obra de Jean-Luc GodardEntre ellos cabe destacar *Nul mieux que Godard*, París, Cahiers du cinéma, 1999. Hay edición española: Alain Bergala, *Nadie como Godard*, trad. de Jos Oliver, Barcelona, Paidós, 2003., así como un formidable ensayo sobre la utilidad pedagógica del cineAlain Bergala, *L'hypothèse cinema. Petit traité de transmission du cinéma à l'école et ailleurs* (París, Cahiers du cinéma, 2006). Editado en España como *La hipótesis del cine. Pequeño tratado sobre la transmisión del cine en la escuela y fuera de ella*, trad. de Núria Aidelman y Laia Colell, Barcelona, Laertes, 2007..

Decíamos antes que estamos ante un libro singular. Normalmente, el estudio del cine ?ya sea de su historia o de su estética? se organiza de un modo cronológico o sirviéndose de una red conceptual que garantice un tratamiento sistemático del tema abordado. En este caso no hay premisas ni coartadas teóricas, ya que cada autor escribió sobre un motivo de su elección de manera libre en ensayos que pueden considerarse recorridos transversales por la historia del cine. Es, así, una obra confeccionada a partir de una congregación de miradas que, asumiendo la pluralidad de lecturas que permite la imagen, buscan sugerir a otras miradas trayectorias enriquecedoras ?y no necesariamente lineales? por el arte cinematográfico.

Ya Goethe advertía de que «el pintor deberá saber distinguir muy bien los motivos, pues forma parte de su ámbito el saber lo que debe pintar y lo que no»Johann Peter Eckermann,

Conversaciones con Goethe en los últimos años de su vida, trad. de Rosa Sala Rose, Barcelona, Acantilado, 2005, p. 181.. Pero, como se indica en la introducción del libro, el término «motivo» empieza a ser de uso común en el arte cuando los pintores salen de su taller al aire libre, buscando la inspiración directa de elementos encontrados en la naturaleza o en la vida cotidiana y no ya de un «tema». Cézanne hallaría así, en la montaña Sainte-Victoire, su motivo para numerosos cuadros. Durante esa misma época, Marcel Proust se encarga de recordar que, en literatura, el motivo tiene su correspondencia en una impresión experimentada por el escritor; una impresión que es a la vez externa (porque surge de un estímulo que se encuentra fuera de nosotros) e interna (porque exige un impulso desde nuestro interior para reconocerla). La etimología del mismo término «motivo» remite a la idea de movimiento (procede, como «motor», del verbo latino *movere*), expresando su facultad para animar la creación. En el cine, al doble aspecto exterior e íntimo del motivo hay que añadir un tercero que se origina de su tratamiento específicamente cinematográfico.

Cada contribución ensayística de *Motivos visuales del cine* se compone invariablemente de seis páginas. Por lo general, tres páginas ?a lo sumo cuatro? de texto escrito y tres con un montaje de fotogramas extraídos de las películas mencionadas. Son los propios autores quienes deciden el montaje de imágenes, por lo que hay que entender que su función va más allá de la mera ilustración y transmiten claves textuales complementarias a lo escrito. Los motivos desarrollados en cada capítulo se reúnen en diversas áreas temáticas. Por ejemplo, bajo el título «Hogar» encontramos los siguientes motivos: «La cama», «El gato», «La casa», «La comida en familia» o «El callejón». En todo caso, la estructura fragmentaria del libro, con sus episodios breves y autónomos, invita a una lectura aleatoria y caprichosa, a dejarse sorprender por hallazgos inesperados.

Hay motivos especialmente propicios al acercamiento del cine. Por ejemplo, Imma Merino ?que aborda «El beso»? encuentra una vocación erótica en la gran pantalla, pues en «ningún arte visual ha figurado tanto el beso amoroso como el cine, como si supiera que la imagen en movimiento puede dar cuenta de su temporalidad» (p. 65). Para Alain Bergala, «El columpio» saca a relucir problemas de puesta en escena típicamente cinematográficos, como son la posición de la cámara o su movilidad. En «La sombra» encontramos una continuidad de la naturaleza lumínica del cine. El realizador alemán Friedrich Wilhelm Murnau, por ejemplo, se sirve de ella como signataria de la ley divina de una tribu polinesia al ensombrecer, a la luz de la luna, el cuerpo de la muchacha llamada a ser sacrificada en *Tabú* (*Tabu, a Story of the South Seas*, Friedrich Wilhelm Murnau, 1931). Hasta «La caída de la lágrima» puede considerarse un motivo propiamente cinematográfico, pues la cámara proporciona «un suplemento de visión que posibilita la ampliación y el estudio de la lágrima (algo minúsculo en el conjunto de un cuerpo, incluso de un rostro) gracias al cambio de escala perceptiva» (p.

360). Por extensión, «El ojo» es un motivo que apela al funcionamiento de la cámara y a la posición del espectador, y probablemente es «el objeto de pequeño tamaño que con más frecuencia ha sido ampliado hasta ocupar toda la pantalla» (p. 282), que también es tratada como motivo en el cine para escenificar la condición especular y depositaria de ilusiones que desempeña para el público. En las películas en que aparece, la pantalla a veces es traspasada por la ficción del cine, que se entromete en la realidad del espectador, como en *La rosa púrpura de El Cairo* (*The Purple Rose of Cairo*, Woody Allen, 1985), obedeciendo al deseo de la protagonista; otras veces, la pantalla es destruida, como hace Don Quijote en la película inconclusa de Orson Welles al presenciar una película de romanos, descubriendo que la tela desgarrada sobre la que se mueven las imágenes no es más que eso.

También se habla en este libro de la fundacional «salida del trabajo», motivo protagonista de la película que inauguró el cine como espectáculo público: *La salida de los obreros de la fábrica* (*La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, Louis Lumière, 1895). Genuino retrato de la industrialización en cuyo seno nace la máquina de los hermanos Lumière, la película respondía más a la exigencia técnica de rodar en exteriores que al de testimoniar una dimensión del trabajo en la fábrica. El motivo encuentra su prolongación, casi un centenar de páginas más adelante, en «La serie» ?«sucesión recurrente de objetos o personas idénticas» (p. 111)?, asociada por lo general a la comedia, y que emplea magistralmente Jacques Tati para denunciar la mecanización de la vida moderna en películas como *Mi tío* (*Mon oncle*, 1958) o *Playtime* (1967).

Hay motivos *a priori* tan poco afines al cine como «El tacto», aunque generara el más bello encuentro de la historia del cine: el reconocimiento, a través del tacto de sus manos, del vagabundo por la vendedora de flores en *Luces de la ciudad* (*City Lights*, Charles Chaplin, 1931). Otro motivo renuente a su captura por la cámara, «La multitud», ha generado secuencias tan célebres como las del amotinamiento o la escalera de Odessa en *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, Serguéi M. Eisenstein, 1925), pero se caracteriza por la dificultad implícita de su representación, puesto que «no hay cantidad que acierte a comprenderla ni imagen que la resuma» (p. 221). En 1977, Roberto Rossellini la haría protagonista en su última película, filmando a los visitantes del recién inaugurado Centro Georges Pompidou de París para constatar un nuevo hábito de consumo cultural.

Hay cineastas que saben sacar el máximo provecho expresivo de un motivo y regresan a él con cierta frecuencia. Es el caso de John Ford con la escena de personajes «ante la tumba». La primera vez que recurre a ella es en pleno cine mudo ?en *A prueba de balas* (*Straight Shooting*, 1917)?, y uno de los momentos más emocionantes que se recuerdan frente a una pantalla se produce en *La legión invencible* (*She Wore A Yellow Ribbon*, 1949), cuando el mayor Nathan Brittles, interpretado por John Wayne, «conversa» con la tumba de su mujer

fallecida y aparece sobre la lápida una sombra (otro motivo querido por los cineastas, como vimos) perteneciente a la muchacha que el mayor se ha comprometido a cuidar.

Al llegar al final de este libro podremos advertir que el título más veces mencionado en sus páginas es *Vértigo* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958). De ello se deduce que es la obra de la historia del cine en que, según los autores, los motivos elegidos adquieren una presencia más inolvidable y definitiva. «El ojo», «La nuca», «Frente al cuadro», «La carta», «El beso», «El ramo de flores», «El árbol», «La escalera», «Un cuerpo que cae»… Es ciertamente infrecuente ver una película en la que los motivos se reflejan con una riqueza similar. No por casualidad, en 2012 obtuvo el primer lugar en la encuesta para decidir los mejores títulos de la historia del cine de la prestigiosa revista británica *Sight & Sound*, lo que, por anecdótico que pueda parecer ?como ocurre con los resultados de todos los sondeos?, demuestra al menos un significativo consenso.

Como viene siendo habitual en los productos de la editorial Galaxia Gutenberg, este es un volumen editado con extremo cuidado: impreso en papel satinado, con fotografías en color y lujosamente encuadernado en tapa dura. Se trata, en definitiva, de una recomendable invitación a explorar el cine a través de aquello que le sirve de motor: una inmersión en las profundidades de lo que inspira el poder de las imágenes en movimiento a lo largo de su historia.

Jaime Natche, es licenciado en Comunicación Audiovisual, estudió montaje cinematográfico en la EICTV de Cuba y es realizador de cine. Ha dirigido el largometraje palestino *Dos metros de esta tierra* (*Two Meters of This Land*, 2012).

Autor: Jordi Balló y Alain Bergala (eds.)

Edicion: Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2016

Paginas: 464 pp. 23,90 €

Titulo: Motivos visuales del cine