

En busca de la revelación

El cine como experiencia del instante que dura

Carles Matamoros Balasch



Tutor: Sergi Sánchez i Martí

Treball de recerca de Postgrau

Departament de Comunicació

Universitat Pompeu Fabra

Juliol del 2011

Resumen: Este trabajo de investigación aborda la noción de revelación cinematográfica y lo hace partiendo del corpus teórico realista de Kracauer y Bazin. En primer lugar, se estudia la obra de los hermanos Lumière y de Jean Painlevé, analizando la capacidad de sus filmes para desvelar la realidad física. En segundo lugar, se toma la obra de Yervant Gianikian y Angela Ricci-Lucchi para explorar, a partir de las teorías de Benjamin y Didi-Huberman, el papel que pueden jugar ciertas imágenes de archivo para "redimir" la historia. En tercer lugar, se analizan una serie de instantes particularmente significativos capaces de provocar una revelación íntima en el espectador cinematográfico.

Palabras clave: Instante, duración, revelación, realismo, Kracauer, Bazin, Bachelard, Epstein, inconsciente óptico, Bergala, Benjamin, Didi-Huberman, Lumière, Painlevé, Gianikian, Ricci-Lucchi, Gunning, cine primitivo, *found footage*, documental, fotografía, cámara, motivo visual, modernidad, fragmento, montaje, congelado, experiencia, historia, mirada, voyeur, realidad física, vista, cine de atracciones, colonialismo, guerra, cine científico, cazadores de instantes, archivo.

Índice

Introducción	4
1. <i>Sobre la revelación cinematográfica</i>	4
1.1. Un instante con duración	4
1.2. La revelación a posteriori.....	9
1.3. Una experiencia mística.....	12
1.4. El poder revelador de la máquina	15
1.5. El impacto de la revelación	17
Primera parte: La cámara como reveladora de la realidad física	19
1. <i>Las “impresiones de la realidad” en el cine de los Lumière</i>	19
1.1. Lo imponderable de la vida.....	19
1.2. Atracciones de la realidad.....	20
1.3. Edison vs Lumière.....	24
1.4. El operador y la puesta en escena	28
1.5. Revelaciones fugaces.....	32
2. <i>La revelación en el cine científico de Jean Painlevé</i>	35
2.1. La ciencia es ficción.....	35
2.2. Surrealismo antiartístico.....	37
2.3. Las revelaciones de lo antropomórfico	42
2.4. La técnica y la otra dimensión.....	45
2.5. Naturaleza milagrosa	48
Segunda parte: El cine como redentor de la historia	51
1. <i>En busca de fotogramas que “salven” lo real: La obra de Gianikian y Ricci Lucchi</i> ..	51
1.1. Una redención histórica.....	51
1.2. El espectador pensativo.....	54
1.3. Deconstruyendo la Primera Guerra Mundial.....	56
1.4. Imágenes pese a todo.....	58
1.5. La imposición colonial.....	61
1.6. El lugareño descubre al voyeur.....	63
1.7. Una revelación desde el presente.....	65
Tercera parte: Una selección de instantes reveladores	68
1. <i>La mirada a cámara: un motivo visual revelador</i>	68
1.1. Un gesto prohibido.....	69
1.2. Una cuestión genérica.....	70
1.3. Un acto de amor: el cineasta y su musa	73
1.4. El coqueteo, todo un arte.....	76
1.5. Autoafirmación.....	80
1.6. El éxtasis.....	83
2. <i>El cineasta como cazador de instantes privilegiados</i>	85
2.1. Agricultores y cazadores.....	85
2.2. Una persecución azarosa: <i>El rayo verde</i>	87
2.3. Ante el espejo: <i>Svyato</i>	91
Conclusiones	93
Bibliografía básica	96

INTRODUCCIÓN

1. Sobre la revelación cinematográfica

1.1. Un instante con duración

En *La hipótesis del cine*¹, el célebre tratado de Alain Bergala sobre una posible pedagogía cinematográfica en la escuela, el teórico francés advierte que todo cinéfilo «verdadero» surge tras una primera revelación íntima; aquella que se produce al contemplar cierto filme (habitualmente en la infancia o en la juventud) que descubre al espectador que el cine le va a concernir «para siempre». Ese encuentro significativo es, ante todo, subjetivo e individual y, según sostiene Bergala, puede que, en determinados contextos sociales, «no se produzca jamás». Por ello, y aun admitiendo que habrá quien, pese a los esfuerzos educativos, nunca se encuentre con el cine «en su potencia de revelación y de conmoción personales»², el teórico francés exige a la escuela una mayor implicación en el descubrimiento del arte cinematográfico a los niños.

En su propuesta describe el impacto infantil que le produjo el visionado de la secuencia del Mar Rojo en *Los diez mandamientos* (*The Ten Commandments*, Cecil B. DeMille, 1956), una imagen que le reveló su interés por el cine y que, con los años, le abrió las aguas a sensibilidades muy alejadas de «esta imaginería bíblica hollywoodiense»³ como son, en su caso, las de Jean-Luc Godard o Roberto Rossellini. Su punto de partida cinéfilo se halló, sin embargo, en esa secuencia concreta, en ese pequeño fragmento que descubrió por sí mismo y que le despertó el apetito por todo lo demás. No en vano, Bergala sostiene que para lograr el interés del niño es clave *exponerlo* directamente al filme sin previas introducciones, sin saberes impuestos por el profesor. Es entonces, durante la «experiencia» *virginal* del visionado, cuando el alumno puede sentir un «choque» y percibir «algo profundo». Un «*shock*» milagroso, repentino, que tiene algo de «sagrado» y

¹ Bergala, Alain, *La hipótesis del cine. Pequeño tratado sobre la transmisión del cine en la escuela y fuera de ella*, ed. Laertes, Barcelona, 2007.

² Todas las citas de este párrafo pertenecen a Bergala, Alain, *La hipótesis del cine*, págs. 63 y 64. Ver nota 1.

³ Bergala, Alain, *La hipótesis del cine*, pág. 19. Ver nota 1.

que permanece en el recuerdo porque «uno no ha comprendido del todo qué se pregunta, qué es lo que ha sucedido»⁴, y necesita trabajar esa experiencia, darle sentido y alcanzar el conocimiento.

En efecto, esa revelación cinematográfica -tanto la inaugural como las que vendrán después- ocurre repentina y fugazmente, y ello da todavía más coherencia a la «pedagogía del fragmento»⁵ que desarrolla en su tratado el teórico francés; un defensor convencido de los extractos, de las partes frente al todo, del visionado de secuencias breves de distintos filmes que, al ponerse en relación, le permiten *ver* al niño lo que ocurre en una secuencia sin necesidad de comprender la película al completo. Algo en buena parte posible gracias a la entidad significativa de cada plano «como la más pequeña célula viva, animada, dotada de temporalidad, de devenir, de ritmo» dentro «del gran cuerpo que es el cine»⁶. Una célula que, a veces, en tanto que instante revelador, tiene la capacidad de transformarnos tal como lo hacen aquellos momentos significativos que conforman nuestra vida. De ahí que nuestro interés por lo instantáneo se haga extensible a ámbitos aparentemente alejados al cinematográfico como los que transita el pensador catalán Rafael Argullol cuando esboza los conceptos de memoria, tiempo y recuerdo en las primeras páginas de *El caçador d'instants*⁷.

Argullol amplía la visión de Bergala sobre el conjunto de breves secuencias que configuran el recuerdo individual e intransferible de cada cinéfilo a la noción de memoria de todo ser humano. Una memoria que, en sus propias palabras, «construye un relato secreto de nuestra vida que diverge, si no se opone, del relato oficial que tendemos a legalizar, no solo⁸ en relación con el mundo exterior sino también respecto a nuestro propio mundo. Y ese relato secreto es siempre inquietante, subversivo y, en el único sentido en el que se puede emplear este término, *verdadero*»⁹.

Un relato secreto y privado que, volviendo (o no) al mundo del cine, poco tendría que ver con argumentos y estructuras racionales, y sí más con sensaciones, libres asociaciones

⁴ Bergala, Alain, en una [entrevista](#) de Massota, Cloe, *La pedagogía de la creación de Alain Bergala. Una historia de amor al cine*, Contrapicado, número 40, 2011.

⁵ Bergala, Alain, *La hipótesis del cine*, págs. 111-124. Ver nota 1.

⁶ *Ibidem*, pág. 122.

⁷ Argullol, Rafael. *El caçador d'instants. Quadern de travessia 1990-1995*, ed. Destino, Barcelona, 1996.

⁸ Siguiendo la normativa de la RAE de 2011, no acentuaremos el «solo» cuando substituya a «solamente» ni tampoco los pronombres demostrativos «este», «ese» y «aquel».

⁹ Argullol, Rafael, *El caçador d'instants*, pág. 11. Ver nota 7.

y juegos de montaje con nuestros propios recuerdos (léase *Histoire(s) du cinéma*, Godard, 1988-98). Al fin y al cabo, si seguimos la retórica poética del ensayista catalán no nos queda otra que admitir que lo que nos define, lo que nos hace *ser*, es precisamente ese otro tiempo «ajeno a toda linealidad, desbocado, caótico, que fluye libremente y se apodera a zarpazos de nuestra mente»¹⁰. Un tiempo que «no admite la imagen de un *continuum*, sino que, al contrario, se manifiesta con violentas discontinuidades, con bruscos saltos y retrocesos que agreden la idea comúnmente asumida del acontecer»¹¹. Las incontables horas pasadas como espectadores frente a imágenes intrascendentes -que conforman el magma audiovisual de nuestra memoria cinéfila- quedarían, pues, sepultadas como lo hacen «años enteros de nuestra existencia debajo de las pesadas losas del olvido»¹².

¿Qué perdura entonces? ¿Qué es lo *verdadero*? Para Argullol (y también, a su manera, para teóricos cinematográficos como Bergala) lo esencial son los instantes «fulgurantes»¹³. Aquellas escenas y vivencias (ambas se diluyen en la memoria del cinéfilo) que determinan «nuestro mito personal, nuestra edad de oro»¹⁴ y que cuando nos interrogamos sobre quiénes somos alcanzan «una jerarquía superior» respecto a otros recuerdos porque son «nuestros *momentos áureos*»¹⁵. He aquí el concepto clave encarnado en la imagen emblema del Godard solitario -de nuevo *Histoire(s)*...- frente a *su* máquina de escribir y tecleando *su* propio relato fragmentado; aquel que nos proyecta como operador de *su* vida (¿como espectador? ¿como individuo?) configurada por instantes privilegiados que se funden entre sí en un montaje personal de la historia del cine que substituye al oficial.

Ante narraciones tan alejadas de la linealidad, tan libres y sujetas a los «zarpazos» (que diría Argullol) de la mente del cineasta francés, uno se ve obligado a repensar el papel que juegan en el tiempo todas esas imágenes acumuladas en su memoria en el tiempo. Un tiempo que, según reflexiona el filósofo Gaston Bachelard, se articula en presente continuo y solo tiene una realidad: «la del Instante»¹⁶. Porque «la duración es solo una construcción, sin ninguna realidad absoluta. Está hecha desde el exterior, por la memoria, fuerza de imaginación por excelencia, que quiere soñar y revivir, pero no comprender»¹⁷. Ello

¹⁰ *Ibidem*, pág. 12.

¹¹ *Ibidem*, pág. 12.

¹² *Ibidem*, pág. 10.

¹³ *Ibidem*, pág. 10.

¹⁴ *Ibidem*, pág. 13.

¹⁵ *Ibidem*, pág. 14.

¹⁶ Bachelard, Gaston, *La intuición del instante*, ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1999, pág. 11.

¹⁷ Bachelard emplea esta definición, presente en *La intuición del instante* (págs. 22-23; Ver nota 16), para describir el pensamiento de Gaston Roupnel, autor de *Siloë*, el libro que da pie a sus reflexiones sobre el Tiempo.

significaría que nuestra existencia *discontinua* no es más que una concatenación de instantes sin pasado ni porvenir donde solo, ocasionalmente, irrumpen momentos «de carácter dramático» que logran «hacernos presentir la realidad»¹⁸. Momentos como «el desgarrador instante en que un ser querido cierra los ojos» y percibimos cómo con «novedad hostil el instante siguiente *asalta* nuestro corazón»¹⁹. Momentos reveladores de gran intensidad significativa que separan «dos duraciones monótonas» a las que «no examinamos con atención apasionada»²⁰. Momentos que, de algún modo, el cine persigue atrapar en su registro de la realidad física y que reivindican tanto Bergala -en los filmes elegidos para su «pedagogía del fragmento»²¹- como Godard -en la constelación de imágenes que conforman sus *Histoire(s)*...- confiando en que, gracias a su embalsamamiento filmico, puedan ser experimentados por futuros espectadores.

Bachelard, que se opone a la visión del tiempo como duración de Henri-Louis Bergson²², sostiene precisamente esa capacidad del arte para *atrapar* instantes. Lo hace refiriéndose a la poesía:

«La poesía es una metafísica instantánea. En un breve poema, debe dar una visión del universo y el secreto de un alma, un ser y unos objetos, todo al mismo tiempo. [...] Mientras todas las demás experiencias metafísicas se preparan en prólogos interminables, la poesía se niega a preámbulos, a los principios, a los métodos, a las pruebas. Se niega a la duda. Cuando mucho necesita un prelude de silencio. Antes que nada, golpeando contra palabras huecas, hace callar la prosa o el canturreo que dejarían en el alma del lector una continuidad de pensamiento o de murmullo. Luego, tras las sonoridades huecas, produce su instante. Y para construir un instante complejo, para reunir en ese instante gran número de simultaneidades, destruye el poeta la continuidad simple del tiempo encadenado»²³.

A partir de este fragmento es fácil substituir al poeta por el cineasta y su pluma por su cámara. Una hipótesis que entroncaría con la línea teórica desarrollada por Pier Paolo Pasolini -gran defensor del *Cine de Poesía* respecto al *Cine de Prosa*²⁴- y que se sustenta en

¹⁸ Bachelard, Gaston, *La intuición del instante*, pág 13. Ver nota 16.

¹⁹ *Ibidem*, pág. 13.

²⁰ *Ibidem*, pág. 13.

²¹ En *La hipótesis del cine* (págs, 111-115; Ver nota 1), Bergala reivindica la importancia del DVD en la labor educativa porque permite seleccionar escenas concretas. Al respecto, él mismo se encargó de seleccionar una devedoteca de cien títulos -*L'Eden cinéma*- que fuera consultable por los alumnos y los profesores de todas las escuelas públicas.

²² Para Bergson, según define el mismo Bachelard en *La intuición del instante* (págs. 22 y 23; Ver nota 16), «la verdadera realidad del tiempo es su duración; el instante es solo una abstracción, sin ninguna realidad. Está impuesto desde el exterior por la inteligencia que solo comprende el devenir identificando estados móviles».

²³ Bachelard, Gaston, *La intuición del instante*, págs. 93-94. Ver nota 16.

²⁴ El director italiano apunta en su reflexión lo siguiente: «El len-signo utilizado por el escritor ha sido previamente elaborado por toda una historia gramatical, popular y culta: en cambio, el im-signo utilizado por el autor cinematógrafo

la capacidad de determinados realizadores para captar esa «metafísica instantánea» que menciona el filósofo francés. Aun así, antes que el cine hubo la fotografía: su precursora. De ella, y de las imágenes que logra fijar a partir de la luz, escribió Henri Cartier-Bresson²⁵ quien consideró que al tomar una foto se produce un «reconocimiento en la realidad de un ritmo de superficies, líneas o valores». De tal manera que «el ojo recorta el tema y la cámara no tiene más que hacer su trabajo, que consiste en imprimir en la película la decisión del ojo». Un ojo que, en el mejor de los casos, se alinea con «la cabeza y el corazón» y sabe disparar en el «instante decisivo». De nuevo un instante concreto -ese y ningún otro- es el que aquí nos concierne. Porque los fotógrafos -sentencia Bresson- «jugamos con cosas que desaparecen y que, una vez desaparecidas, es imposible revivir».

Dicho esto es importante matizar que para darse el funcionamiento que menciona el fotógrafo francés tuvo antes que implantarse la instantánea fotográfica que permitió, a partir de 1882²⁶, el congelado de una *fracción de segundo de la realidad*. Previamente, en los primeros años tras el invento de la fotografía (las décadas de 1840 y 1850, especialmente), «las placas [de vidrio] eran menos sensibles a la luz, lo que obligaba a una larga exposición al aire libre»²⁷ en la que las personas retratadas debían permanecer inmóviles en un período que podía comprender varios minutos. De tal manera que, en palabras de Walter Benjamin, «el procedimiento mismo inducía a los modelos a vivir, no fuera, sino dentro del instante. Durante la larga duración de esas tomas crecían, por así decirlo, dentro de la imagen, contrastando de ese modo decisivamente con los aspectos de una instantánea, la cual corresponde a ese entorno alterado»²⁸.

Instantes, pues, con una cierta duración los que atrapaban esas primeras imágenes que, según el pintor Emil Orlik, «eran la síntesis de la expresión, obtenida gracias a la larga inmovilidad del modelo [...] y producían en el espectador un efecto más penetrante y duradero que las fotografías más recientes [inicios del siglo XX]»²⁹. Un efecto que, de

ha sido extraído idealmente un instante antes solo por él [...] del sordo caos de las cosas»: Pasolini, Pier Paolo y Rohmer, Eric, *Cine de Poesía contra Cine de Prosa*, ed. Anagrama, Barcelona, 1970, pág. 16.

²⁵ Todas las citas que empleamos en este párrafo son de Cartier-Bresson, Henri, *El instante decisivo*, publicado originalmente en 1952, incluido en *Fotografiar del natural*, ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2003, y consultable [aquí](#).

²⁶ «Hay que considerar el año 1882 un punto de inflexión del reportaje fotográfico, pues fue entonces cuando el fotógrafo Ottomar Anscütz de la ciudad polaca de Lezno inventó el obturador de cortinilla, haciendo así posible la instantánea propiamente dicha». *Documentos europeos de la fotografía histórica entre los años 1840 y 1900 (Stuttgart-Berlin-Leipzig)*, editados por Wolfgang Shade y recogidos por Benjamin, Walter en *Sobre la fotografía*, ed. Pre-Textos, Valencia, 2008, pág. 134.

²⁷ Benjamin, Walter, *Sobre la fotografía*, ed. Pre-Textos, Valencia, 2008, pág. 32.

²⁸ *Ibidem*, pág. 32.

²⁹ *Ibidem*, pág. 32.

algún modo, heredó y potenció el cine gracias a la irrupción del movimiento (o la ilusión de este) y que abría la posibilidad de dar un paso más allá al alargar el instante en el tiempo. Un logro técnico que, sin duda, cuestiona las reflexiones apuntadas de Bachelard y nos obliga a volver sobre la noción de duración tratada por Bergson.

Son significativas, en este sentido, las reflexiones de Jacques Aumont que sostiene que «el cine, por construcción, es todo salvo un arte de lo instantáneo. Por breve e inmóvil que sea un plano, nunca será condensación de un momento único, sino huella siempre de una cierta duración»³⁰. Según este teórico de la imagen, «lo significativo es el conjunto de los momentos»³¹ y, por esa razón, considera que, en su fijeza, la instantánea fotográfica «aniquila» la realidad porque «escapa de la percepción normal, *ecológica*, basada en el transcurrir y en el movimiento»³². Para él no existe, pues, ningún instante que *signifique* más y ve paradójico que la fotografía aspire a ser artística al «querer hacer del instante cualquiera un instante pregnante»³³. Una hipótesis muy alejada de lo planteado por Bachelard, pero que, a nuestro entender, no impide un fructífero encuentro entre dos visiones presuntamente contrapuestas sobre la realidad -la que solo considera la duración (Bergson) y la que solo considera el instante (Bachelard). De hecho, estimamos que la experiencia cinematográfica permite una fusión de ambos pensamientos. Una fusión que surge cuando el filme provoca en el espectador una *revelación* que, como tal, es un instante *que dura*, un instante con duración.

1.2. La revelación a posteriori

Tal es la validez del concepto de “revelación” que incluso Aumont parece dispuesto a reivindicarlo en sus reflexiones. Bien es cierto que, al emplear este término, opta por alejarse de la tradición ontológica de la fotografía (a la que después volveremos) «en la que se ha remachado la idea de un poder casi mágico de la foto» para «ofrecer una pequeña parte de lo real en la plenitud de su presencia», pero sí sugiere que la foto (y el cine) provocan «otro tipo de instante, menos pregnante que revelador»³⁴. Un instante, en este

³⁰ Aumont, Jacques, *El ojo interminable. Cine y pintura*, ed. Paidós, Barcelona, 1997, pág. 64.

³¹ *Ibidem*, pág. 59.

³² *Ibidem*, pág. 64.

³³ El teórico francés se opone así a una importante corriente de pensamiento sobre el arte -la que inició el ensayista alemán Gotthold Ephraim Lessing a partir del grito del Laocoonte- que asegura que la pintura «solo puede explorar un instante de la acción y debe, por consiguiente, elegir el más fecundo»: Lessing, Gotthold Ephraim, *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía*, en Aumont, Jacques, *El ojo interminable*, págs. 59-61. Ver nota 30.

³⁴ Aumont, Jacques, *El ojo interminable*, pág. 64. Ver nota 30.

caso, que se produce bastante después de disparar la fotografía, una vez el espectador (que puede ser el mismo fotógrafo) ve en la imagen «algo de lo in-visto»³⁵. ¿Un ejemplo evidente? La bella secuencia de *Blow-Up* (Michelangelo Antonioni, 1966) en la que Thomas (David Hemmings) revela, amplia y *monta* en su apartamento las distintas instantáneas que ha tomado a una pareja en un parque londinense y, a partir de ello, descubre a una tercera figura oculta: el asesino del crimen que allí se ha perpetrado y al que sus ojos no habían podido ver.

En la película de Antonioni la revelación del protagonista se produce a partir de una foto fija, pero es evidente que «lo in-visto» también se puede dar en una imagen en movimiento. Al respecto existen numerosas secuencias de ficción parecidas, pero nos resulta especialmente representativa -por aquello de mostrar la reacción directa de un espectador *real*- la del documental *Gimme Shelter* (Albert Maysles, David Maysles, Charlotte Zwerin, 1970) donde, a partir del visionado de la grabación de un accidentado concierto de los Rolling Stones en Altamont, se destapa, ante la sorprendida mirada del mismísimo Mick Jagger, el asesinato a cuchillazos, por parte de un miembro de Los Ángeles del Infierno, de Meredith Hunter, un espectador negro que portaba un revólver y que se encontraba entre el público asistente a aquel evento que puso fin al *flower power*. En la citada escena los documentalistas hacen avanzar y retroceder la imagen hasta lograr *congelar* el momento en que aquello ocurrió delante del líder de los Stones sin que este se hubiese dado cuenta. De tal modo que, tal y como ocurría en *Blow-Up*, podemos ver con una transparencia ejemplar cómo se desvela algo que, a primera vista, está oculto en la imagen.

Si bien las dos películas comentadas no provocan una revelación *externa* al espectador -es decir, a los que estamos *fuera* de la diégesis-, sí muestran en sus relatos lo dicho por Aumont, además de ajustarse a las dos primeras acepciones que la Real Academia Española (RAE) propone del término “revelar”: «Descubrir o manifestar lo ignorado o secreto» y «Proporcionar indicios o certidumbre de algo». Asimismo, son ejemplos muy válidos -especialmente *Gimme Shelter*- para explicar la reivindicación del fragmento llevada a cabo por Bergala. No en vano, el teórico francés sostiene que «las asperezas y singularidades» de determinados planos «quedan un poco borradas, aplanadas, por la visión de conjunto»³⁶ de todo el filme. Y solo volviendo a extractos aislados de la película

³⁵ *Ibidem*, pág 64.

³⁶ Bergala, Alain, *La hipótesis del cine*, págs. 119-120. Ver nota 1.

-como el que mira una y otra vez Mick Jagger- se hacen del todo visibles ciertas imágenes. Sea revisando un fragmento, mirando la grabación que hemos registrando en la sala de montaje o fijándose en detalles inesperados del plano uno puede, pues, asistir a una revelación de carácter factual en la que se quita el velo, se desvela casi a modo de prueba, algo que permanecía escondido.

Sin embargo, y más allá de la capacidad de estas *imágenes-prueba* para testificar un hecho, cabe considerar que tanto la fotografía como el cine pueden ofrecernos también, en palabras de Benjamin, «pruebas judiciales en el proceso de la historia»³⁷. Es decir, imágenes «de secreta relevancia política» que requieren de «una mirada distinta»³⁸ para ser comprendidas. Imágenes como las que tomó el fotógrafo Eugène Atget en las solitarias calles de París en 1900 y a las que volvemos para intuir aquello que ha retenido el «inconsciente óptico» de la cámara. Un inconsciente visual que, para el filósofo berlinés, juega un papel parecido «al inconsciente pulsional en el psicoanálisis»³⁹. Así, cuando desde el presente observamos fotografías, ficciones o noticiarios de nuestro pasado la revelación puede ser considerable, tal y como lo precisa Siegfried Kracauer:

«El espectador [...] no dejará de advertir con un estremecimiento que ha sido súbitamente trasladado al desván de su yo más íntimo. También él vivió, sin saberlo, en esos interiores; también él adoptó ciegamente convenciones que ahora le parecen ingenuas o harto limitadas. En un instante la cámara le expone toda la serie de objetos que formaron parte de su existencia previa, despojándolos de la significación que originalmente se transfiguraba de modo tal que dejaban de ser nuevos objetos para convertirse en conductores de mensajes invisibles. [...] El encanto de las antiguas películas es que nos ponen frente a frente con el mundo incipiente, germinal, del cual provenimos; con todos los objetos (o más bien los sedimentos de los objetos) que fueron nuestros compañeros en los orígenes. Así se nos presenta como lo más ajeno aquello que nos es más familiar, aquello que continúa condicionando nuestras reacciones involuntarias y nuestros impulsos espontáneos»⁴⁰.

Las palabras del teórico alemán no pueden ser hoy más vigentes, en una época en la que numerosos documentalistas trabajan en base al metraje encontrado -o *found footage*- y se sirven de todo tipo de materiales antiguos para desvelar aspectos ocultos e *inconscientes* a través del montaje. Algunos de los nombres más destacados de esta corriente serían Péter Förgacs, Jay Rosenblatt, el dúo Angela Ricci Lucchi y Yervant

³⁷ Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, ed. Casimiro, Madrid, 2010, pág. 26.

³⁸ *Ibidem*, págs. 26-27.

³⁹ *Ibidem*, pág. 48.

⁴⁰ Kracauer, Siegfried, *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, ed. Paidós, Barcelona, 1989, pág. 85.

Gianikian, o Andrei Ujica. Este último es responsable de *Autobiography of Nicolae Ceaucescu* (2010), un documental ciertamente *revelador* que hace un recorrido por la trayectoria del dictador rumano a partir de las imágenes de archivo tomadas por el propio régimen. Ni el carácter *oficial* y propagandístico de estas -congresos, noticiarios, discursos, etc.- impide que detectemos detalles que pasaron desapercibidos en su momento y que, con ayuda del montaje, desvelan la progresiva decadencia de la dictadura de Ceaucescu al correr de los años.

1.3. Una experiencia mística

«No tuve una educación religiosa, pero para mí esa imagen tenía que ver con lo maravilloso. No era de una familia que fuese a misa y todo eso... Pero de golpe irrumpía...el *shock* del milagro del *cinemascope*, del color»⁴¹. Estas son las entrecortadas palabras que Bergala emplea cuando intenta describir la sensación que le invadió el ver el Mar Rojo en la citada *Los diez mandamientos*. Palabras de alguien que ni tan siquiera cree en Dios -al menos no de un modo ortodoxo- pero que denotan algo parecido a una experiencia mística, indudablemente ligada con lo religioso. Lo que nos lleva a fijarnos en la tercera acepción que la RAE propone de *revelar*: «Dicho de Dios: Manifestar a los hombres lo futuro u oculto». Una definición que, sin entrar aquí en una discusión teológica, evidencia el peso que la Revelación (esta vez en mayúsculas) ha tenido en nuestro imaginario en tanto que manifestación divina que descubre las *leyes naturales* que guían el universo. Tomemos, al respecto, la ejemplar definición de José Ferrater Mora:

«En teología se llama “revelación” a la manifestación por Dios al hombre de una verdad o de un grupo de verdades. Cuando esta revelación se refiere al contenido de la religión, las religiones que la admiten se llaman “religiones reveladas”. La revelación puede ser natural o sobrenatural. La primera concierne a la manifestación de la existencia de Dios por medio de la creación. La segunda se refiere: a una comunicación especial de Dios al hombre por medio de la palabra o por medio de ciertos signos. El contenido de lo revelado en la revelación sobrenatural puede ser un conjunto de verdades (o de mandamientos) que son conocidas del hombre, pero que quedan entonces reafirmadas por su procedencia divina, o un conjunto de misterios inaccesibles a la razón humana, pero aceptables en virtud de constituir la palabra divina»⁴².

Si seguimos esta línea teológica -que, entre otras religiones, ha tomado el

⁴¹ Bergala, Alain, en Massota, Cloe, *La pedagogía de la creación de Alain Bergala*. Ver nota 4.

⁴² Ferrater Mora, José, *Diccionario de la filosofía*, ed. Ariel, Barcelona, 1994, pág. 2.860.

Cristianismo-, vislumbraremos el concepto de *iluminación*, que guarda parecidos a la experiencia de *Los diez mandamientos* antes descrita por Bergala. En palabras del teólogo Josef Schmitz, lo significativo de estos procesos de iluminación es que «no se pueden producir y que no aparecen por la fuerza»⁴³. Es decir, que no los buscamos sino que nos encuentran. De tal manera que son «intuiciones que se obtienen como un regalo y que, aunque de manera muy diferente, influyen en la conducta de la vida»⁴⁴. Tal es el caso de la que *recibe* un célebre personaje bíblico: Moisés, que «se ve implicado de manera primariamente pasiva [en una iluminación] que le afecta óptica y acústicamente [...] donde lo que oye no es la respuesta a una pregunta planteada por él antes, sino un llamamiento que él escucha inesperadamente, y al que él a su vez responde»⁴⁵.

Dicho esto, cabe matizar que las iluminaciones no tienen por qué estar estrechamente vinculadas a lo divino y bien pueden ser de ámbito más cotidiano. Y más cuando sabemos que, desde la Ilustración, se ha venido cuestionado la existencia de la revelación religiosa que, en el siglo XX, ya se vio muy afectada por la *muerte* de Dios de Nietzsche. Un hecho, este último, que ha dejado huérfana a la metafísica contemporánea. Porque, tal y como explica Fernando Pérez-Borbujo Álvarez, se ha *matado* al referente, al Creador, a aquella deidad que antes se encargaba -al menos, simbólicamente- de revelar(se) a la humanidad:

«Si se prescinde de la hipótesis teológica-filosófica de la creación, el problema existencial se complica enormemente puesto que la contingencia solo aparece como la constatación existencial de que el ser mundano no se sostiene a sí mismo, que se fundamenta en un fundamento en falta. El ser es lábil, frágil, débil. El ser no es contingente porque esté participando en los seres, sino que el ser del mundo, tal como lo conocemos, es un ser frágil, no inmutable ni inmortal ni eterno. Este “giro” constituye un hito fundamental en la historia de la metafísica occidental y constituye el famoso episodio del nihilismo o muerte de Dios»⁴⁶.

Tal ausencia de Dios nos invita a pensar en las revelaciones íntimas cinematográficas como experiencias de carácter laico que, de algún modo, substituyen la experiencia religiosa y procuran una sensación equiparable a aquellas en un entorno pagano muy alejado de lo místico. La obra de arte tiene, indudablemente, esa capacidad y de ello ya dejaba testigo Gaston Roupnel, el escritor que inspiró *la intuición del instante* de

⁴³ Schmitz, Josef, *La Revelación*, ed. Herder, Barcelona, 1990, pág. 26.

⁴⁴ *Ibidem*, pág. 26.

⁴⁵ *Ibidem*, págs. 42-43.

⁴⁶ Pérez-Borbujo Álvarez, Fernando, *La Otra orilla de la belleza: en torno al pensamiento de Eugenio Triás*, ed. Herder, Barcelona, 2005, págs. 67-68.

Bachelard:

«[El Arte es] lo que nos libera de la rutina literaria y artística... Él nos cura de la fatiga social del alma y rejuvenece la percepción gastada. [...] Él devuelve la verdad a la sensación y la probidad a la emoción. Él nos enseña a valernos de nuestros sentidos y de nuestras almas como si nada hubiera depravado aún su vigor o estropeado su clarividencia. Él nos enseña a ver y a escuchar el Universo como si apenas tuviéramos ahora la revelación sana y repentina de sí. Él trae ante nuestra mirada la gracia de una Naturaleza que despierta. Él nos entrega los momentos encantadores de la mañana primigenia resplandecientes de creaciones nuevas. Él nos devuelve, por decirlo así, al hombre maravillado que escuchó nacer las voces en la Naturaleza, que asistió a la aparición del firmamento y ante el cual se levantó el Cielo como un Desconocido»⁴⁷.

Según esta lectura -de ineludible regusto romántico-, el objetivo del arte sería reencontrarse con la Naturaleza (ya sea esta divina o no) que abandonamos con la Ilustración. Es decir, lograr que nos fijemos de nuevo en el mundo físico que nos rodea, que lo sintamos, y que, a través del artista, se nos revelen aquellos mecanismos de la realidad que escapan a nuestra mirada “desgastada”. Lo apuntaba el cineasta David Wark Griffith en 1913: «Por encima de todas las cosas, lo que estoy tratando de lograr es hacerles ver»⁴⁸. Y ese anhelo heredado del Romanticismo está muy presente en los inicios del cine (y de la fotografía) y ha venido desarrollándose gracias a teóricos realistas que creen en esa capacidad *reveladora* de la cámara como serían el citado Kracauer o André Bazin. El artículo fundacional de este último, *Ontología de la imagen fotográfica*, advierte ya de ese poder de la máquina como herramienta del artista para «crear la ilusión de un espacio con tres dimensiones donde los objetos pueden situarse como en nuestra percepción directa»⁴⁹.

Una ilusión que, tal y como explica el autor francés, no deja de ser consecuencia de «un deseo totalmente psicológico de reemplazar el mundo exterior por su doble»⁵⁰. Una necesidad ajena a la estética que, gracias a Niépce y a los Lumière -a los que Bazin, en su jerga religiosa, considera «redentores» en su rol de inventores⁵¹-, queda resuelta con la irrupción de la fotografía y el cine «que satisfacen definitivamente y en su esencia misma la obsesión [de la pintura] con el realismo»⁵². De ahí que este autor considere que la gran aspiración del cine es «una recreación del mundo a su imagen, una imagen sobre la que no

⁴⁷ Extracto de su obra *Siloe* que toma Bachelard en *La intuición de instante*, págs. 89-90. Ver nota 16.

⁴⁸ Citado en Kracauer, Siegfried, *Teoría del cine*, pág. 66. Ver nota 40.

⁴⁹ Bazin, André, *¿Qué es el cine?*, ed. Rialp, Barcelona, 2006, págs. 24-25.

⁵⁰ *Ibidem*, pág. 25.

⁵¹ *Ibidem*, pág. 26.

⁵² *Ibidem*, pág. 26.

pesaría la hipoteca de la libertad de interpretación del artista ni la irreversibilidad del tiempo»⁵³. Y que, por tanto, a medida que se perfeccionase su técnica -el color, el relieve, el sonido, etc.-, el cine se acercaría al «mito del realismo integral»⁵⁴.

Es en esa búsqueda, en esa presunción de suplantar el mundo por su réplica («No es la vida sino su sombra», dijo Gorki en 1896), es donde Bazin halla como espectador numerosas revelaciones de una realidad física que descubre, paradójicamente, a partir de una ilusión. Una ilusión casi perfecta pero que obliga a un acto de fe. «La imagen cinematográfica no es, obviamente, igual que la realidad de la que surge. Pero es una diferencia que la mente está dispuesta a borrar. Es más bien un trazo, una huella de lo real, unos restos de realidad bruta que despiertan nuestra atracción»⁵⁵.

1.4. El poder revelador de la máquina

“Una huella de la realidad a partir de un registro mecánico, inhumano”. He aquí una posible definición de la fotografía que, en palabras del crítico francés, tiene «el poder de revelarnos lo real» con sus «virtualidades estéticas». Porque «no depende ya de mí el distinguir en el tejido del mundo exterior el reflejo en una acera mojada, el gesto de un niño; solo la impasibilidad del objetivo, despojando al objeto de hábitos y prejuicios, de toda la mugre espiritual que le añadía mi percepción, puede devolverle la virginidad ante mi mirada y hacerlo capaz de mi amor»⁵⁶.

«Filmar para ver»⁵⁷. De eso se trata una vez la fotografía da paso al cine -primero con el movimiento, luego con el sonido sincrónico- y eso es lo que pide tanto Bazin en los cincuenta como Godard en la actualidad: «La mayoría de los directores [...] solo manejan la cámara para existir y no para ver lo que no podemos ver sin ella. Igual que un científico no puede ver ciertas cosas sin microscopio o un astrónomo no puede vislumbrar ciertas estrellas sin telescopio»⁵⁸. Ambos son, a su vez, herederos de Jean Epstein, un teórico (y cineasta) un tanto olvidado que ya en los años veinte comprendió la revolución sobre la

⁵³ *Ibidem*, pág. 37.

⁵⁴ *Ibidem*, págs. 33-39.

⁵⁵ Andrew, Dudley en referencia a Bazin en *Las principales teorías cinematográficas*, ed. Rialp, Madrid, 1993, pág. 175.

⁵⁶ Bazin, André, *¿Qué es el cine?*, pág. 29. Ver nota 49.

⁵⁷ Máxima godardiana que retoma Jean-Louis Comolli; autor que la emplea para titular una de sus compilaciones de ensayos: *Filmar para ver: escritos de teoría y crítica de cine*, ed. Simurg-Cátedra La Ferla, Buenos Aires, 2002.

⁵⁸ Declaraciones recogidas por la agencia AFP en noviembre de 2007 cuando Godard recibió en Berlín el Premio del Cine Europeo por su trayectoria.

mirada del espectador que provocaba el cine:

«Sí, el cine debe ser un arte. Pero entonces es el primero, el más destacado, con diferencia, en calidad y poder estético, el más sobresaliente porque es el único arte mecanizado, autopropulsado... Por vez primera la cámara introduce una subjetividad, una subjetividad mecánica, automática, inorgánica, que no está viva ni muerta, que está controlada por una manivela y que reside fuera del hombre»⁵⁹.

Sus palabras avanzan las teorías *bazinianas* y demuestran ya una fe ciega en el dispositivo. Hasta el punto que Epstein escribe que la Bell-Howell (un tipo de cámara) es «un cerebro de metal, estandarizado, fabricado, propagado en varios miles de ejemplares, que transforma en arte el mundo exterior a él». ¿Una exageración? Quizás. Pero también una constatación primeriza de las posibilidades del cine, una nueva forma de «embalsamamiento móvil»⁶⁰.

Un arte que, según explica Kracauer tomando prestada una frase de George Méliès⁶¹, tiene como principal cometido el «transmitir “el murmullo de las hojas”». Es decir, el «registrar los fenómenos visibles por lo que estos valen por sí mismos». De modo que el papel del artista, del cineasta, no es tanto el de *crear* como el de sacar partido a su máquina «para leer el libro de la naturaleza»⁶². Algo que, obviamente, muchos pondrán en duda -en 1927 Riccioto Canudo ya decía que «el cine no está ya más *esclavizado* por sus recursos técnicos, por sus proyectores mecánicos, etc. de lo que un músico lo está por la materialidad de los instrumentos»⁶³- pero que sigue siendo hoy válido para explicar la importancia de la cámara como herramienta para revelar la realidad física.

Tanto es así que Bazin incluso habla de captar «el riesgo de muerte» del operador, de conseguir imágenes límite en las que nada esté reconstruido (montaje prohibido) y de alterar la realidad con la propia presencia de la máquina. «Creencia en el valor mágico de la cámara, en el film como transformación de sus protagonistas y, por qué no, en el cine como transformación de la sociedad. Poder exorbitante de la cámara, incluso hasta morir

⁵⁹ Citado en Liebman, Stuart, *Espacio, velocidad, revelación y tiempo: las primeras teorías de Jean Epstein*, en Archivos de la Filmoteca, número 63, Valencia, 2009, pág. 23.

⁶⁰ Epstein, Jean, *Buenos días, cine*, en Archivos de la Filmoteca, número 63, Valencia, 2009, pág. 104.

⁶¹ Al asistir a una de las primeras proyecciones de los hermanos Lumière, Méliès quedó fascinado por la precisión del cine para capturar el movimiento de las hojas en *Repas de bébé* (Louis Lumière, 1895).

⁶² Kracauer, Siegfried, *Teoría del cine*, pág. 15. Ver nota 40.

⁶³ Citado en Liebman, Stuart, *Espacio, velocidad, revelación y tiempo...*, pág. 25. Ver nota 59.

frente a ella», escribe Serge Daney⁶⁴.

1.5. El impacto de la revelación

Ese riesgo, esa impresión de cercanía, esa transparencia, esa visión táctil, ese movimiento imperceptible, ese gesto en un rostro... ese arte irreal tan real que puede llegar a ser el cine desvela aspectos ocultos del mundo tangible y, a su vez, altera la percepción del espectador y le causa, en ocasiones, revelaciones íntimas que le invitan a observar la *realidad* de otro modo. Si al inicio de este capítulo nos referíamos a Bergala, queremos ahora fijarnos en Kracauer. Su revelación infantil guarda muchos puntos de contacto con su propia teoría, con su propia visión de la vida:

«Lo que tan profundamente me había emocionado era una vulgar calle de suburbio, llena de luces y sombras que la transfiguraban. Había varios árboles y, en primer término, un charco en el que se reflejaban las fachadas invisibles de las casas y un trozo de cielo. De pronto, una brisa agitaba las sombras, y las fachadas y el cielo, allí abajo, empezaban a oscilar. El tembloroso mundo de arriba en el charco turbio: esta imagen jamás me ha abandonado»⁶⁵.

Partiendo de ese recuerdo, de ese primer encuentro con la imagen cinematográfica, el teórico alemán es capaz de construir una teoría lúcida en la que acaba deteniéndose, entre otros muchos apartados, en los efectos del cine en el espectador. En ese punto sostiene una hipótesis que compartimos: «al contrario de otros tipos de representaciones visuales, las imágenes fílmicas afectan en primer lugar a los sentidos del espectador, comprometiéndolo fisiológicamente antes de que se halle en condiciones de responder con el intelecto»⁶⁶.

Y es que cuando hablamos de revelación íntima no nos queda otra que admitir, como hizo Gilbert Cohen-Séat, «que hasta una mente totalmente capacitada para el pensamiento reflexivo descubrirá que este pensamiento pierde su poder en medio de un poder de emociones perturbadoras»⁶⁷. La emoción, en efecto, aletarga la conciencia y hace posible un encuentro casi místico con la imagen que «insta al espectador a penetrar en

⁶⁴ Daney, Serge, *Cine, arte del presente*, ed. Santiago Arcos Editor, Buenos Aires, 2004, pág. 35.

⁶⁵ Kracauer, Siegfried, *Teoría del cine*, pág. 16. Ver nota 40.

⁶⁶ *Ibidem*, págs. 205-206.

⁶⁷ Citado por Kracauer, Siegfried, *Teoría del cine*, pág. 205. Ver nota 40.

dimensiones donde las impresiones de los sentidos son de suma importancia»⁶⁸. Las consecuencias de ese choque profundo son inesperadas. Pero ya lo decía Bergala: «Las que cuentan son las cosas que chocan. Es porque uno no ha comprendido del todo por lo que se pregunta qué es lo que ha sucedido. Esas son las que nos trabajan, las que permanecen»⁶⁹.

La comprensión de las revelaciones cinematográficas es, pues, una tarea ardua, una investigación individual de cada espectador. Pero ocurrir, ocurren. Del mismo modo que suceden las epifanías que nos permiten detectar, repentinamente, algo que se nos escapaba:

«Cuando, en el tropel de materiales que la percepción se encarga de trasladar desde la experiencia hasta nosotros, un detalle, y solo ese, aflora en el magma de la totalidad y, escapando a todo control, llega a *herir* la superficie de nuestra automática ausencia de atención. Generalmente, no hay razón para que instantes como ese acaezcan y, sin embargo, acaecen, encendiendo repentinamente en nosotros una emoción inusitada. Son como promesas. Como destellos de promesas. Prometen mundos»⁷⁰.

⁶⁸ Kracauer, Siegfried, *Teoría del cine*, pág. 205-206. Ver nota 40.

⁶⁹ Bergala, Alain, en Massota, Cloe, *La pedagogía de la creación de Alain Bergala*. Ver nota 4.

⁷⁰ Baricco, Alessandro, *City*, ed. Anagrama, Barcelona, 2000, págs. 28-29.

PRIMERA PARTE: LA CÁMARA COMO REVELADORA DE LA REALIDAD FÍSICA

1. Las “impresiones de la realidad” en el cine de los Lumière

1.1. Lo imponderable de la vida

«Ver un filme [de los hermanos Lumière¹] es como viajar en una máquina del tiempo donde partes del siglo XX, llegas al XIX, y, de golpe, ves la realidad». La frase es de Henri Langlois² y, aunque la pronunció en 1968, sigue siendo hoy válida para advertir la capacidad intrínseca del cine de alterar nuestra percepción sobre el mundo que nos rodea. Ello es patente ya en numerosas películas *primitivas*³ que no solo lograron tales efectos en los espectadores de su época de producción sino que siguen siendo reveladoras para aquellos que tienen ocasión de contemplarlas mucho tiempo después. Tal es el caso del célebre fundador de la *Cinémathèque* que, al emplear el verbo “ver” en presente, denotaba el efecto que los cortos de los Lumière le causaban en *ese preciso* momento. Bien es cierto que las imágenes en movimiento de aquellos filmes tenían (y tienen) también un indudable valor histórico y sociológico -ese que nos permite «viajar» a otro siglo-, pero lo que las hace valiosas desde un punto de vista artístico es su indudable vigencia que se confirma en su capacidad de transmitir, de plasmar, en palabras de Langlois, lo «imponderable de la vida».

«Lo esencial es la luz, la cualidad de la luz [...] Son filmes soleados». He aquí el aspecto

¹ Nos referimos, claro, a Auguste y Louis Lumière, inventores del “Cinematógrafo”, un aparato que combinaba las funciones de cámara y de proyector, permitiendo proyectar filmes públicamente en la pantalla de una sala oscura. De ahí que ellos se encargasen de la primera sesión cinematográfica con público de la historia el 28 de diciembre de 1895 en París. En ella se vieron diez cortos de entre 38 y 49 segundos. Los títulos que se proyectaron son los siguientes: *La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon*, *La Voltige*, *La Pêche aux poissons rouges*, *Le Débarquement du Congrès de Photographie à Lyon*, *Les Forgerons*, *Le Jardinier (l'Arroseur arrosé)*, *Le Repas (de bébé)*, *Le Saut à la couverture*, *La Place des Cordeliers à Lyon* y *La Mer (Baignade en mer)*. Fuente: Institut Lumière.

² Sus declaraciones están extraídas del filme pedagógico *Louis Lumière* (Eric Rohmer, 1968) en el que Langlois y Jean Renoir son entrevistados por Rohmer a propósito del visionado de distintas *vistas* de los Lumière.

³ Es un adjetivo que suele referirse a las películas pertenecientes a la última década del siglo XIX y a la primera del XX en las que todavía no se había impuesto la *gramática* de planos popularizada por Griffith. El término sugiere que, en sus orígenes, el cine era un arte sin lenguaje, en formación y no suficientemente *evolucionado*.

que más llama la atención al fundador de la *Cinémathèque* cuando debe describir qué le fascina de las piezas de los Lumière. Estas, a las que considera (como Godard) herederas de la pintura impresionista, le dejan «atónito» porque en ellas «hay un montón de observaciones». Es decir, detalles, formas, que conforman unas *vistas* donde lo más relevante no suele ser la *acción*. Uno podría pensar que, desde su mirada erudita, Langlois privilegia en su discurso aspectos de los filmes de los hermanos franceses no evidentes para el espectador *común*, pero no es así. De ello dan testigo las reseñas publicadas por aquellos que pudieron asistir a las primeras proyecciones del Cinematógrafo. Aquí recogemos tres de 1896: 1) «Se distinguen todos los detalles: las olas del mar que vienen a romper en las playas, el estremecimiento de las hojas bajo la acción del viento, etc.» 2) «Detalle ciertamente maravilloso, incluso en las volutas de humo del cigarrillo, los volúmenes hablan de la perfección del aparato.» 3) «Unos herreros que parecían de carne y hueso se dedicaron seguidamente a su oficio. Se veía el hierro enrojecer al fuego, alargarse a medida que lo golpeaban, producir, cuando lo sumergían en el agua, una nube de vapor que se elevaba lentamente en el aire y que una ráfaga alejaba de repente.»⁴

La «profusión de los efectos de realidad»⁵ es, pues, en esencia, lo que llamó la atención al público del siglo XIX y es, en buena medida, lo que sigue sorprendiendo, varias décadas después, al fundador de la *Cinémathèque* que sintetiza sus reflexiones diciendo que el cine -al menos el cine que producían sus *inventores*⁶- es, ante todo, «un arte plástico, no dramático». Un arte de tamaña plasticidad en su reflejo del mundo que, tras someternos a él en la sala oscura, nos permite ver las cosas de la realidad tangible -de los objetos inanimados a los hombres- *de otro modo*.

1.2. Atracciones de la realidad

«La textura de la luz del sol parecía extraña, y las voces de la gente sonaban distantes. Delante del cine los coches pasaban a toda velocidad frente a los escaparates. Repentinamente, las cosas normales que solían ser mis puntos de referencia, todo aquello familiar de mi pueblo, todos esos arquetipos e iconos, se habían vuelto espectrales y cuestionables. Yo me sentía desubicado y

⁴ Citadas por Aumont, Jacques, *El ojo interminable. Cine y pintura*, ed. Paidós, Barcelona, 1997, págs. 18-19.

⁵ *Ibidem*, págs. 18-19.

⁶ No entraremos en discusiones sobre quién es el *inventor* del Cine -que sería más bien un invento colectivo fruto de muchos esfuerzos individuales-, pero sí emplearemos este término para referirnos a los Lumière porque, tal y como dijo Aumont, son quienes más se acercan «a la conjunción ideal de los tres momentos capitales de esta invención: imaginar una técnica, concebir un dispositivo en el que esta sea eficaz, y percibir la finalidad por la que ejerce esta eficacia»: Aumont, Jacques, *El ojo interminable*, pág. 18. Ver nota 4.

extrañado. [...] Incluso, cuando llegué a casa, me pareció raro estar allí. Estaba sintiendo “esto” con mucha fuerza y lo intentaba todo para recuperarme del agujero gigante que se había abierto en el medio de mi cabeza. Recuerdo que tuve que sacar algunas cosas de mi nevera para reorientarme y lograr que todo volviera a estar en orden»⁷.

Nathaniel Dorsky, el cineasta vanguardista estadounidense, plasma así la alteración visual y sonora que le causó el visionado de una película durante su juventud. Su sensación de vértigo, de extrañeza, de desorientación, bien podría parecerse a la que en su día sintieron los espectadores de la era primigenia que, en buena parte, iban a ver filmes con el deseo de verse afectados, impactados, sorprendidos por lo que se proyectaba. La sala oscura era, asimismo, un espacio de liberación popular donde gozar de las *bajas* pasiones estaba tolerado y controlado.

Herederero parcial del mundo del circo y de la feria, el cine fue en sus orígenes un espectáculo de *atracciones*. Un arte que, en palabras del teórico estadounidense Tom Gunning⁸, se sostuvo primordialmente -desde sus inicios hasta 1906- gracias al deseo de «mostrar algo» antes que de *contarlo*. De ahí que la mayor parte de producciones de aquellos años se alejasen de los relatos, del *storytelling*, y tomaran básicamente dos senderos no-narrativos que han tendido a diferenciarse: el de la *ilusión mágica* (Georges Méliès) y el de la *ilusión realista* (Hermanos Lumière). O dicho a la manera de Godard⁹: el de «lo ordinario de lo extraordinario» (Méliès) y el de «lo extraordinario en lo ordinario» (los Lumière). Oponiéndose a esta polarización, Gunning sostiene, sin embargo, que la relación que los espectadores de la época tenían con los filmes de estos dos creadores¹⁰ tenía una «base común»: la de formar parte ambos del «cine de atracciones»¹¹.

Según esta tesis, los filmes primitivos eran «exhibicionistas»¹² y, en vez de proporcionar

⁷ Dorsky, Nathaniel, *Devotional cinema*, en Mitchell, Jolyon y Plane, S. Brent (editores), *The Religion and Film Reader*, ed. Routledge, Nueva York y Londres, 2007, pág. 408.

⁸ Son numerosos los artículos en los que Tom Gunning ha venido desarrollando una teoría sobre el cine primitivo que forjó junto a Andre Gaudreault. Su texto fundacional referente al *cine de atracciones* -término que toma de Eisenstein- se publicó en 1986 y se titula *The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*. En este capítulo usaremos extractos de este y de dos de sus artículos posteriores: *An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator* y *"Now You See It, Now You Don't": The Temporality of the Cinema of Attractions*. Los tres textos se han publicado en distintas obras compiladoras sobre los orígenes del cine.

⁹ Citado por Aumont, Jacques, *El ojo interminable*, pág. 15. Ver nota 4.

¹⁰ Nos tomamos la licencia de considerar a Lumière como un solo autor para mayor facilidad expositiva.

¹¹ Cabe destacar que, tal y como lo concibe Gunning, el cine de atracciones no ha desaparecido todavía. Según él, fue dominante hasta 1906, pero hoy sigue presente en ciertas obras de vanguardia, en los números del género musical, en los trucajes del 3D e incluso en algunos *blockbusters* de escaso argumento y contruidos a partir de los impactos múltiples de los efectos especiales (léase *Transformers*, Michael Bay, 2007).

¹² Gunning, Tom, *"Now You See It, Now You Don't": The Temporality of the Cinema of Attractions*, en Grieveson, Lee y

una experiencia *voyeurística* (Christian Metz), conectaban directamente con el espectador y le obligaban a implicarse, a interactuar con lo que ocurría en la pantalla. Ello explicaría que, en la era primigenia, fuesen recurrentes las miradas a cámara cómplices de los intérpretes y, a su vez, predominasen todo tipo de obras «impactantes» en las que había una «estimulación directa»¹³ de la audiencia buscando dejarla en un estado de *shock*. Eran piezas en las que se satisfacía rápidamente la «curiosidad visual»¹⁴ del público. Filmes que, en la mayoría de los casos, trataban temas «atractivos»¹⁵ y que, en el caso de la rica trayectoria de los Lumière, tenían una variedad considerable, mayor de la que se les suele atribuir¹⁶.

Y es que, en sus catálogos, uno halla obras de todo tipo. Hay muestras de trabajo (*Les forgerons*, 1895), de costumbres (*Danseuses des rues*, 1896), de *actualités* (*Le tsar Nicolas II à Paris*, 1896), de gags ingenuos (*L'arroseur arrosé*, 1895), de escenas familiares (*Repas de bébé*, 1895), de naturaleza (*Les chutes -Niagara-*, 1897), de puro movimiento (*Danse serpentine*, 1896), de fantasía (*Le squelette joyeux*, 1895) e incluso de anuncios (*Washing Day in Switzerland*, 1896¹⁷). Las diferencias existentes entre todos estos filmes cuestionan la creencia de que existe un único y verdadero *estilo Lumière* -asociado, normalmente, a las vistas *objetivas* compuestas por los hermanos y sus operadores en espacios exteriores-, pero no impiden que detectemos puntos en común en varias de sus obras donde, tal como decíamos, los *impactos reveladores* suelen producirse gracias a la precisa reproducción técnica de la realidad por parte de la cámara.

¿Pero de qué tipo de impactos estamos hablando? Superando la leyenda nostálgica -aquella que sigue repitiendo que los espectadores se asustaban ante la irrupción en la pantalla del tren de *L'arrivée d'un train à La Ciotat* (1896)-, Gunning añade a su reflexión sobre el cine de atracciones la noción de “instante”, a la que antes habíamos hecho mención a partir de las reflexiones de Bachelard y Bergson. Según este teórico estadounidense, «la temporalidad de la atracción se ve muy limitada en comparación con

Krämer, Peter (editores), *The Silent Cinema Reader*, ed. Routledge, Londres y Nueva York, 2003, pág. 44.

¹³ Gunning, Tom, *The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*, en Elsaesser, Thomas y Barker, Adam (editores), *Early cinema: space, frame, narrative*, ed. BFI Publishing, Londres, 1990, pág. 59.

¹⁴ Gunning, Tom, “*Now You See It, Now You Don't*”, pág. 44. Ver nota 12.

¹⁵ *Ibidem*, pág. 44.

¹⁶ Esta se desarrolla, en esencia, entre 1895 y 1900. Si bien los hermanos no se retiraron oficialmente del negocio del cine hasta 1905, tras haber producido más de 2.000 cortos que conforman los doce catálogos “Lumière”. Louis dirigió noventa títulos y Auguste solo cuatro. El resto de obras corrieron a cargo de varios operadores que los hermanos mandaron a distintos lugares del mundo para registrar las costumbres y los acontecimientos de cada zona.

¹⁷ Esta pieza es considerada el primer anuncio comercial filmado de la historia. En él se promociona la marca de jabón Sunlight. Se puede ver [aquí](#).

la narrativa, aunque posee su propia intensidad»¹⁸. Con ello viene a decir que, «en vez de un desarrollo que vincule el pasado con el presente y que te permita anticipar el futuro», los filmes primigenios optan por una vía distinta en la que la atracción es un «repentino estallido de presencia»¹⁹. Algo que se hace patente en las piezas cortas de un solo plano donde la brevedad del instante prima casi siempre sobre la duración.

Ese estallido instantáneo de la atracción es aún más evidente en aquellos trabajos donde existe un factor *sorpresa* -Gunning se refiere a los filmes de Méliès donde aparece y desaparece, repentinamente, un personaje mediante un *truco*²⁰-, y, en este sentido, nos es difícil ignorar uno de los trabajos más llamativos de Louis Lumière: *Démolition d'un mur* (1896). En esta película, varios obreros son dirigidos por un capataz que les indica cómo derribar un muro de una fábrica que se halla en una zona en ruinas y que, al parecer, carece ya de utilidad. La acción -un gesto laboral- es tan coordinada como simple y, en escasos segundos, la pared es derribada. Entonces ocurre un efecto inesperado: irrumpe una nube de polvo -o mejor aún, de niebla- causada por el derrumbe y el cuadro se blanquea haciendo incluso *desaparecer* a los trabajadores. El control se pierde, la destrucción toma la pantalla y lo material -ese humo- hace súbitamente acto de presencia.

Tal es la fuerza del instante que los Lumière -a los que nadie niega su mirada conservadora, burguesa, deseosa de un cierto orden social- no solían acabar la proyección de *Démolition d'un mur* con ese final tan chocante y añadían después una suerte de *rebobinado* donde se repetía la misma secuencia al revés a mayor velocidad. De tal modo que, una vez la nube de polvo había ocupado el encuadre, esta desaparecía progresivamente y la pared volvía a levantarse. La técnica frenaba, pues, al caos y el filme llegaba a su fin volviendo al punto de partida inicial. Un cierre tranquilizador que se ve compensado por el llamativo trucaje de la cámara rápida *hacia atrás* que, a nuestro entender, advierte nítidamente de las posibilidades del cine para embalsamar y reproducir -una y otra vez- un determinado instante. De tal manera que revisando esta pieza podemos asistir a la destrucción de la materia (la muerte) y a su reconstrucción (la vida). Es decir, a la captación del umbral fantasmal en el que se mueve este arte y en el que ya transitaban (voluntaria o involuntariamente) los Lumière.

¹⁸ Gunning, Tom, "Now You See It, Now You Don't", pág. 45. Ver nota 12.

¹⁹ *Ibidem*, pág. 46.

²⁰ *Ibidem*, págs. 44-45.

Carentes quizás de la autoconciencia de este trabajo -¿hasta qué punto el muro fue derribado *solo* para que se pudiera filmar su destrucción?-, otras obras de los hermanos franceses no tienen un impacto tan directo en la audiencia y permiten una observación ligeramente más reposada que da pie a una revelación -como la que tiene Langlois- a partir de *instantes con duración*. Instantes breves -recordemos que estamos ante planos secuencia de menos de un minuto- donde sí es posible detenerse a observar un detalle -el agua de la cascada de *Les Chutes*, por ejemplo- captado por el *ojo mecánico* de la máquina. En estas ocasiones, la imagen no tiene un efecto de atracción tan repentino pero sí perdura más fácilmente en el recuerdo. Algo que puede ocurrir hoy si vemos, con detalle, cada una de las piezas de los Lumière, pero que, quizás, a finales del XIX era más difícil de lograr porque estos filmes nunca se veían individualmente sino en sesiones múltiples de hasta una decena de cortos consecutivos. Ese, y no otro, era el escenario ideal para un *cine de atracciones* donde no había posibilidad de reposar y *pensar* las imágenes. Porque lo esencial, en palabras de Gunning, era lograr una «fuerte experiencia discontinua del tiempo [...] que no se basaba ni en la memoria, ni en la mimesis ni en ningún estado psicológico sino en una intensa interacción entre un espectador asombrado y el azote cinemático del instante, en el parpadeo entre la presencia y la ausencia»²¹. Un juego temporal, pues, de apariciones y desapariciones donde los hermanos franceses solían *asombrar* al respetable con sus *atracciones de la realidad*.

1.3. Edison vs Lumière

¿Pero por qué razón algunas de las piezas de los Lumière eran más *realistas* que las de sus coetáneos? ¿Por qué hoy siguen dejándonos *atónitos*? Una primera respuesta a ello puede hallarse en dos aspectos básicos de sus obras: el lugar donde eran registradas las imágenes (en el exterior) y el modo en cómo estas eran proyectadas (en una pantalla grande de una sala oscura). Serán muchos los creadores que tomarán idéntico sendero una vez se popularice el Cinematógrafo, pero, en un primer momento, las vistas de los hermanos implicaban esa doble novedad esencial.

Son varios los teóricos e historiadores que, para evidenciar el rasgo distintivo de los Lumière, han optado por comparar sus trabajos con los que generaba Thomas Edison, inventor -junto a William K. L. Dickson- del Kinetoscopio y figura esencial en los orígenes

²¹ *Ibidem*, pág. 49.

del cine. Las limitaciones del dispositivo de Edison -de gran éxito antes de la llegada del Cinematógrafo- son hoy evidentes: permitía solamente el visionado individual de la película -en la misma máquina y a través de un agujero- y mayoritariamente mostraba filmes rodados en los interiores con fondo negro de un estudio²². Según Aumont, estas condiciones convertían al Kinetoscopio en un invento «tacaño» de «tipo *peepshow*» donde «un pobre grupo de figuras se repite interminablemente» para satisfacer el *voyeurismo* del espectador dando «pasto para el ojo, pero pasto claramente designado, objetivado, delimitado»²³. Ello se producía, además, en unas piezas donde «los indicios de profundidad son mínimos, el centrado forzoso del tema filmado limita la amplitud del campo: la mirada solo aprehende el espacio *chocando* con el fondo para volver sin cesar al personaje, en una alternancia interminable que siempre recentra, refocaliza, reidentifica al espectador con su mirada»²⁴.

Por el contrario las vistas Lumière permitían, en palabras del teórico francés, una liberación de la mirada que «se pasea, se pierde y se disuelve: en resumen, se ejercita en un campo». Un campo en el que, asimismo, existe profundidad y están «los efectos de textura, la ilimitación del espacio y, de modo más general, la reproducción eficaz de todos los elementos invariables de la percepción»²⁵. La diversidad y la amplitud de lo mostrado por los hermanos facilita, pues, un encuentro más libre y personal del público con la imagen y no tan *teledirigido* como el buscado por Edison. Se trata, además, desde nuestro punto de vista, de un encuentro que puede ser particularmente significativo en aquellas vistas donde, en vez de captar a unos pocos personajes -como ocurre en el Kinetoscopio-, se logran registrar los movimientos de la *masa* en las calles de tal manera que «una paseante que cruza la calzada te puede revelar algo con el gesto de su rostro» (Langlois)²⁶.

«En el momento en que surgió la masa, ese animal gigantesco, constituía una experiencia nueva y perturbadora; y, como es de suponer, las artes tradicionales se mostraron incapaces de abarcarla y transmitirla. Pero allí donde ellas fracasaron, la fotografía pronto tuvo éxito, ya que estaba técnicamente dotada para retratar a las muchedumbres como los conglomerados accidentales que eran. No obstante, solo el cine -culminación de la fotografía, en cierto sentido- pudo hacer frente a la tarea de captarlas en movimiento. En este caso, el instrumento reproductor nació casi simultáneamente a uno de sus temas fundamentales. De ahí el atractivo

²² Nos referimos al *The Black Maria*, considerado el primer estudio de *cine* de Estados Unidos puesto en marcha por Edison en 1893, dos años antes de la irrupción de los Lumière.

²³ Aumont, Jacques en *El ojo interminable*, pág. 27. Ver nota 4.

²⁴ *Ibidem*, pág. 27.

²⁵ *Ibidem*, págs. 27-28.

²⁶ Langlois, Henri, en el documental *Louis Lumière*. Ver nota 2.

que las masas ejercieron sobre las cámaras fotográficas y las cinematográficas desde el comienzo. Es sin duda algo más que una mera coincidencia que las primeras películas de Lumière registraran una multitud de trabajadores y la confusión de la llegada y la partida en una estación de ferrocarril»²⁷.

Las palabras de Kracauer no pueden ser más claras. Es más: hacen patente ese potencial cinematográfico que tan bien supieron aprovechar los Lumière al lograr que su máquina captase las transformaciones sociales de finales del XIX. Era otro mundo y el cine era su arte, su reflejo. Sus espectadores, a su vez, podían verse reflejados en la pantalla y observar(se) en las muchedumbres que se movían en las ciudades. Era, en parte, fascinación por el mero movimiento, pero el público disfrutaba viendo a «un número tan grande de figurantes a la vez y, sobre todo, de manera no repetitiva. Se ve a los *personajes* de *La Sortie d'usine Lumière à Lyon* [1895] o a los de la *Place des Cordeliers à Lyon* [1895] como independientes los unos de los otros; los embelesa descubrir en la décima visión un gesto o una mímica que habían pasado desapercibidos hasta entonces: a cada instante suceden allí cosas, y tantas como se quiera, o casi»²⁸.

Tal espectáculo visual de la muchedumbre -que también fascinó a Epstein: «La cadencia de las escenas de masas es una canción. Mirad, pues. Un hombre que camina, este hombre cualquiera, uno que pasa: la realidad de todos los días cargada de la eternidad del arte. Embalsamiento móvil»²⁹- no debe hacernos olvidar que, en determinados filmes de la compañía Edison, sí hay aspectos *reveladores* dignos de estudio, sobre todo en lo referente a las condiciones en los que estos fueron producidos. De ahí que el historiador de cine estadounidense Charles Musser³⁰ incida en la importancia de *Horse Shoeing*, *The Barber Shop* y *Blacksmithing Scene*, tres de los primeros trabajos rodados para el Kinetoscopio -de 1893 y de apenas 15 segundos de duración cada uno- que fueron filmados, a modo de experimento, por los miembros del laboratorio de Edison sin intenciones comerciales ni ningún tipo de supervisión o imposición.

Entre estas obras destaca, por su fuerza simbólica, *Blacksmithing Scene* donde, tal y como explica Musser, se produce una simbiosis entre dos mundos que, a finales del XIX, ya estaban del todo separados: el del trabajo y el del ocio. La secuencia del filme lo deja

²⁷ Kracauer, Siegfried, *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, ed. Paidós, Barcelona, 1989, pág. 78.

²⁸ Aumont, Jacques en *El ojo interminable*, pág. 20. Ver nota 4.

²⁹ Epstein, Jean, *Buenos días, cine*, en Archivos de la Filmoteca, número 63, 2009, pág. 105.

³⁰ Musser, Charles, *The Edison and Lumière Companies* en *The Silent Cinema Reader*, págs. 15-28. Ver nota 12.

claro: mientras que en un primer momento vemos a tres herreros moldeando una pieza de metal en perfecta coordinación -interviene el trabajador 1, después el 2, a continuación el 3, luego otra vez el 1, etc.-; en un segundo momento (y sin ningún corte de por medio) los mismos herreros han substituido sus herramientas por una botella de cerveza que, sin romper el ritmo, pasan a compartir. Cada uno bebe entonces un trago en su turno pertinente y el conjunto alcanza una precisión notable. Cuando el filme llega a su fin dos aspectos perduran en la retina: 1) El trabajo a un nivel coreográfico con los *timings* -casi precursores del célebre gag de Charles Chaplin en la cadena de montaje de *Tiempos modernos* (Modern Times, 1936)- 2) El impulso «anárquico» (Musser) que transmite la escena.

A partir de este segundo punto, el historiador norteamericano establece una comparación entre *Blacksmithing Scene* y *La Sortie d'usine Lumière à Lyon* y detecta en los Lumière un «paternalismo» en su modo de filmar del que carecen los trabajadores de Edison. A diferencia de lo que ocurre en el filme estadounidense, la pieza de los hermanos franceses delimita una separación estricta entre el área del trabajo (dentro de la fábrica) y el área del ocio (el exterior de la fábrica). Una distinción que, según Musser, viene a indicar que la primera película de la historia tiene algo de «autopromoción». Y es que, tal y como dirá con ironía Noël Burch, «los Lumière filmaron *sus* trabajadores cuando abandonaban su fábrica tras un día de trabajo productivo»³¹.

Hecha esta nítida comparación -que advierte que, en la observación atenta de un filme, se pueden detectar sus modos de producción y, cuanto menos, intuir las intenciones (quizá involuntarias) de sus creadores- cabe añadir también el valor marcadamente nostálgico de *Blacksmithing Scene*. Una pieza que, en vez de estar filmada en presente y en un exterior real (como ocurre con *La Sortie d'usine...*), está recreada en estudio y pretende de algún modo evocar aquellos tiempos pasados que, en palabras del historiador estadounidense, «pronto quedarán obsoletos». De un modo que, para Musser, tiene algo de documental, de ese deseo *baziniano* de «embalsamar el tiempo»³² para que los espectadores podamos observar una cierta historia cotidiana a través del cine.

³¹ Citado por Musser, Charles, *The Edison and Lumière Companies*, pág. 18. Ver nota 12.

³² Musser, Charles, *The Edison and Lumière Companies*, pág. 17. Ver nota 12.

1.4. El operador y la puesta en escena

«Atribuyo [...] el sentimiento de fascinación en el que me sumen los filmes de los hermanos Lumière, al simple hecho de que las personas que son expuestas y mostradas y con quienes cruzamos la mirada y sentimos el movimiento, no tenían ni experiencia previa del asunto, ni “conocimiento”, ni acercamiento real, sino a través de las representaciones del sueño, de lo que podía encontrarse atrapado y lanzado a una trama de imágenes. Filmados en la inocencia de la experiencia cinematográfica. Desde un inimaginable. Sin otro imaginario de la máquina que ese hueco negro que atraviesa la caja»³³.

Pecando quizás de ingenuo o fabulando en exceso con la leyenda de los orígenes del cine, el documentalista y teórico Jean-Louis Comolli parece soñar con un tiempo lejano donde no se hubiere cometido todavía el *Pecado Original* y la cámara pudiese captar la realidad sin que esta fuese alterada lo más mínimo. Un deseo -compartido, con matices, por teóricos como Bazin, Epstein y Kracauer- que topa, sin embargo, con una figura escurridiza: la del operador.

En efecto, no solo la presencia física de la cámara sino también la presencia humana es patente ya en los primeros trabajos de los Lumière. No siempre uno la percibe -ya dijo Bazin que, a veces, podemos *crear* estar viendo la realidad *tal y como es-*, pero es interesante detenerse en el rol de estas cámaras que, por lo demás, sí se esforzaron en alcanzar una cierta *invisibilidad*. Un claro ejemplo de ello lo tenemos en el operador Félix Mesguich que estuvo rodando en distintos lugares del planeta y aseguró que la pretensión de su trabajo fue solamente mostrar el mundo: «Tal como yo lo veo, los hermanos Lumière establecieron los auténticos límites del cine de la manera más apropiada. La novela y el teatro bastan para estudiar el corazón humano; el cine es el dinamismo de la vida, de la naturaleza y sus manifestaciones, de la muchedumbre y sus movimientos. Todo lo que se afirma a través del movimiento depende de él. Sus lentes se abren al mundo»³⁴.

Noble búsqueda, la de los hermanos franceses. Búsqueda fructífera, también. Porque en sus filmes, sí perdura una cierta inocencia pre-cinematográfica. Una inocencia que, a nuestro entender, tiene mucho que ver con el período en que aquellos trabajos fueron rodados; una época en la que todavía quedaba muy lejos la multiplicidad de pantallas y «la

³³ Comolli, Jean-Louis, *Ver y Poder. La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. ed. aurelia rivera, Buenos Aires, 2007, pág. 63.

³⁴ Citado por Kracauer, Siegfried, *Teoría del cine*, pág. 54. Ver nota 27.

profusión de imágenes en las que no hay nada que ver» que anunciaría Jean Baudrillard³⁵. Aun así, en algunas de esas primeras películas se perciben ya los gestos de aquellos que posan -recordemos que la fotografía ya existía y que, por tanto, la cámara no era un dispositivo desconocido para el ciudadano de a pie- e incluso de los individuos que de algún modo *sabotean* el presunto registro *invisible* de la realidad alterando su comportamiento ante la irrupción del aparato. «No podía dar un paso por la ciudad [Nueva York] sin ser seguido por una muchedumbre deseosa de ser incluida en una escena para verse a continuación en la pantalla. ¿Cuántas veces me he girado locamente ante gente que venía a instalarse a menos de dos metros del aparato?». Las palabras son de otro operador de los Lumière -Jean Alexandre Louis Promio³⁶- y vienen a explicar aquello a lo que hacíamos referencia, así como del deseo incipiente del ser humano de ser filmado, *inmortalizado*.

Fijémonos, por ejemplo, en un par de breves vistas londinenses de 1896: *Nègres dansant dans la rue* y *Danseuses des rues*. En apariencia son dos piezas de carácter costumbrista sin demasiado interés en las que el operador capta, desde una posición lateral, a un grupo de bailarines danzando en mitad de la calzada durante escasos segundos. En realidad son dos trabajos que, vistos hoy, se revelan como valiosos documentos *involuntarios* sobre la llegada del cine a las calles. Y es que, en ellos, nuestros ojos pronto ignoran la acción principal (el baile) y se desvían hacia lo que ocurre en el fondo del cuadro (la acera) donde se hallan los viandantes *curiosos* que, en vez de observar el espectáculo callejero, sonríen a la cámara del todo abducidos por el nuevo aparato. En *Danseuses des rues* incluso se da el caso de un transeúnte -con traje, bigote, puro, sombrero de copa y paraguas- que irrumpe del fuera de campo, pasa corriendo por delante del objetivo, y se coloca en el centro del encuadre buscando la mejor posición posible para ser *registrado*. Su intervención es paradigmática de lo que comentaba Promio -deseo de ser filmado-, pero también nos advierte hasta qué punto los viandantes eran conscientes de que todo era una *puesta en escena* para la cámara.

En este sentido, el crítico Livio Belloï distingue en muchas vistas de los Lumière -sobre todo en aquellas que muestran eventos «deportivos»- dos espacios muy claros: el «*área de juego* (la de los participantes) y el *área de mirada* (la de los curiosos-espectadores)»³⁷. Una

³⁵ Baudrillard, Jean, *El crimen perfecto*, Anagrama, Barcelona, 1996, pág. 17.

³⁶ Citado por Belloï, Livio, *Lumière y la vista*, Archivos de la filmoteca, número 27, Valencia, 1997, pág. 161.

³⁷ *Ibidem*, págs. 162-163.

separación de dos territorios -que, como hemos visto, ya se daba a su manera en *La Sortie de l'usine...*- que reafirma la tesis de aquellos que sostienen que, en sus filmes, los hermanos franceses (y sus operadores) *intervenían* de un modo considerable en la realidad (es decir, no se limitaban a filmar sino *dirigían* a los curiosos, calculaban el tiempo que debía durar la toma, y elegían cuidadosamente la composición del encuadre) con la esperanza de alcanzar una cierta narratividad.

Uno de los defensores más citados de esta *tesis narrativa* es Marshall Deutelbaum que fija su estudio en dos momentos que a él se le antojan claves en las vistas Lumière: el arranque y el cierre. En los trabajos de los franceses se tomarían, pues, «decisiones cuidadosas en lo referente a la secuencia narrativa» a partir de un «uso estructurado del espacio»³⁸. De modo que la acción mostrada sería algo más que un «ingenuo contenido no artístico» y, en un caso como *La Sortie de l'usine*, uno vería cómo en la última imagen «se vuelve casi a la situación inicial»: aquella en la que las puertas de la fábrica se abren. Todo ello daría pie, según Deutelbaum, a una forma «en bucle» que convertiría este filme en una «tira continuada» donde habría un «único suceso periódico»³⁹.

Si bien esta voluntad narrativa, este deseo de *ordenación* de la acción filmada, se detecta en otros trabajos -en *Neuville-sur-Saône: Débarquement du congrès des photographes à Lyon* (1895) aparece, a modo de conclusión, un personaje (¿un cómplice de los operadores?) que con un sombrero pone “Fin” al filme-, el caso de *La Sortie de l'usine* es, quizás, el más ejemplar y significativo. Y lo es porque los hermanos lo eligieron como primera película proyectada y, sobre todo, porque de ella se registraron hasta tres versiones⁴⁰, decantándose por la última. ¿La razón? Probablemente, el haber logrado en la tercera vista -la que es hoy unánimemente conocida- una simetría en la salida de los obreros a izquierda y derecha, y un final conclusivo con el cierre de las puertas de la fábrica como última acción -no presente en las dos versiones anteriores.

Todo ello nos lleva a pensar hasta qué punto les preocupaba a los Lumière la construcción de la secuencia en esta primera obra (al fin y al cabo era la *puesta en escena*

³⁸ Deutelbaum es citado en Gaudreault, André, *Film, Narrative, Narration: The Cinema of the Lumière Brothers*, en *Early cinema: space, frame, narrative*, pág. 69. Ver nota 13.

³⁹ *Ibidem*, pág. 69.

⁴⁰ Las tres versiones son conocidas popularmente como: “Un caballo”, “Dos caballos” y “Sin caballos”. Ello se debe a que en la primera aparecía un carruaje llevado por un solo caballo, en la segunda el carruaje era conducido por dos caballos y en la tercera -la versión más popular- no había rastro de este animal. Las diferencias entre las distintas *salidas de la fábrica* se detectan también en el vestuario y en los movimientos de los figurantes.

de su aparato y de su empresa ante la sociedad) y nos convence, en parte, de lo esbozado por Deutelbaum. Sin embargo, a partir de aquí, es difícil aventurar un patrón para todo filme Lumière dado que, como antes apuntábamos, en su catálogo uno da también con piezas que carecen de principio y final evidentes, así como con trabajos en los que los planos son lejanos y apenas se percibe intervención en la realidad. Sí, en cambio, se nos antoja precursor un filme como *La Sortie de l'usine* para vislumbrar las estrategias de aquellos cineastas que filman en plano fijo a partir de una cuidada composición de la escena. Y es que en este corto de los hermanos franceses uno descubre ya un sutil equilibrio entre el *control* impuesto por el director y el *descontrol* impuesto por la realidad.

Si observamos atentamente la secuencia de la salida de los obreros de la fábrica alcanzaremos a distinguir miradas a cámara, veremos cómo irrumpen un ciclista -que altera el equilibrio geométrico de las filas- y un perro -que entra y sale del fuera de campo con total libertad-, detectaremos el paso a toda velocidad de un transeúnte desconocido (o su sombra) escondiéndose del objetivo e incluso descubriremos pequeños movimientos no esperados de los trabajadores. Instantes fugaces (y bellos) que se filtran en lo representado -en aquello ideado por el realizador- y que *dan vida* a un filme que merece uno y otro visionado para ser observado en todos sus movimientos. Un filme con el que los Lumière no solo iniciaron la historia del cine proyectado sino que también abrieron las puertas, quizás involuntariamente, a toda una serie de cineastas que trabajan con la esperanza de atrapar ese choque entre lo *real* y la puesta en escena. Cineastas como Hou Hsiao Hsien⁴¹ que asegura que si esos encuentros entre *control* y *descontrol* no ocurren «ya no se respira, ya no pasa nada. Aunque, como todo el mundo, yo tengo mis opiniones, no intento exhibirlas, sino mostrar el fuego de la presencia. Después, cada espectador, viendo esta presencia y el fuego que quema en ella puede interpretarla como crea»⁴².

⁴¹ Este autor le debe mucho al legado de los hermanos franceses y ello se detecta, por ejemplo, en su *Café Lumière* (Kôhî jikô, 2003). Una obra en la que Hou -además de rendir tributo a Yasujiro Ozu- trabaja con planos secuencias fijos donde, a partir de una cuidada composición del cuadro, aparecen sutilmente detalles inesperados de lo *real*. Tal es el caso del primer encuentro de la pareja protagonista en la librería que regenta Tadanobu Asano donde los dos personajes conversan en un pequeño espacio delimitado por dos estanterías y un pasillo oscuro. Un lugar donde, poco a poco, el diálogo queda en un segundo término mientras el tiempo se estira y se aprecian los detalles del encuadre, los gestos involuntarios de los actores (y de un perro, como en *La Sortie de l'usine*), los sonidos de la calle, las tonalidades de los colores, las profundidades del espacio y los halos de luz que se filtran del exterior y hacen visibles ciertos objetos. Un bello conjunto, en definitiva, de *impresiones de la realidad*.

⁴² Citado, a partir de una entrevista de Jean Michel Frodon de 1999, por Bergala, Alain, *La hipótesis del cine. Pequeño tratado sobre la transmisión del cine en la escuela y fuera de ella*, ed. Laertes, Barcelona, 2007, pág 53.

1.5. Revelaciones fugaces

El fuego que quema. La zarza que arde. El instante que revela. Quizá los hermanos franceses no tenían la autoconciencia del medio que demuestra el director chino en sus palabras, pero no cabe duda de que su *modus operandi* permitía la irrupción de lo espontáneo, de lo fugaz, de aquello que no podían calcular al colocar la cámara en el trípode y rodar la vista cuidadosamente elegida. Tomemos *Repas de bébé*, una de sus piezas más conocidas, y observemos el doble juego que esta plantea. Por un lado, la escena familiar. Por otro, el mundo. Delante, los hombres, sus costumbres percederas y su conciencia de ser *actores*. Detrás, la naturaleza, su imagen apacible y su indiferencia ante la cámara. En primer término, el motivo de la filmación: la alimentación de un bebé. En segundo término, el motivo por el que este trabajo será recordado: la captación del viento por el movimiento de las hojas de un árbol. Contrastes, en definitiva, que surgen en un mismo cuadro.

«Pintad una hoja de árbol sin partir de un modelo. Os exponéis a la monotonía ya que vuestra imaginación solo os proporcionará algunos modelos de hojas de árbol. La naturaleza proporciona millones, y eso en el mismo árbol. No existen dos hojas iguales. El artista que se pinta a sí mismo no tarda mucho en repetirse»⁴³. El célebre pintor Pierre-Auguste Renoir solía dar el siguiente consejo a sus discípulos a finales del siglo XIX y, al hacerlo, plasmaba el deseo pictórico de fijar los infinitos detalles del mundo físico en un cuadro. Algo que el cine logrará mecánicamente con su reproducción de la realidad a partir, precisamente, de trabajos tan emblemáticos como *Repas de bébé*. Porque, en palabras de Margarita Ledo, «lo fugitivo queda fijado por fin y sin esfuerzo [...] Los centenares de hojas penosamente pintadas una a una por un Théodore Rousseau quedan sustituidas, en efecto, por la aparición inmediata de *todas* las hojas. Y, además, se mueven...»⁴⁴.

Lo transitorio, lo escurridizo, lo móvil. Kracauer también insiste en que el cine es capaz de visualizar los «componentes menos estables» de nuestro entorno y que por ello, más allá de construir relatos narrativos, los directores deben aspirar a atrapar, ni que sea involuntariamente, «impresiones fugaces» que difícilmente son plasmables por otras artes. Imágenes reveladoras que «como los elementos del sueño, pueden perdurar en la mente

⁴³ Citado por su hijo en sus memorias: Renoir, Jean, *Mi vida y mi cine*, ed. Akal, Torrejón de Ardoz, 1993, pág. 132.

⁴⁴ Ledo Andión, Margarita, *Cine de fotógrafos*, ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2005, pág. 22.

del espectador mucho después de que haya desaparecido en el olvido el relato que ellas contribuyeron a formar»⁴⁵. En esos casos, la narración se diluye y perdura el detalle, el movimiento. Así ocurre en algunas piezas de los Lumière, sobre todo en aquellas donde el peso narrativo es mínimo. Tal es el caso de *Les chutes*, un filme que sirve como contrapunto de la mirada antropocéntrica de *Repas de bébé*. En esta vista dedicada a las cataratas del Niágara, el operador opta por un plano lateral fijo y casi cenital que incide en la pequeñez de lo humano -unos turistas que no son más que siluetas observando la cascada- frente a la grandeza de la naturaleza. De tal manera que la composición del cuadro evidencia la intención del cámara de dar preponderancia al movimiento del agua, que aquí goza de un protagonismo visual del que carecían las hojas mecidas por el viento en *Repas de bébé*.

Un interés explícito, pues, de los Lumière por los fenómenos naturales, por estos y, sobre todo, por su incidencia en los comportamientos humanos. Una incidencia que viene a causar un choque entre lo *civilizado* y lo indómito plasmado en uno de sus trabajos más enigmáticos: *Barque sortant du port* (1895). Esta pieza, que muestra la salida hacia la mar de una pequeña barca llevada por tres hombres ante la presencia distraída de dos mujeres que cuidan de un niño en el malecón, nos fascina no tanto por aquello que muestra (que también) sino por todo lo que provoca. Es decir, por su capacidad de despertar en el espectador el deseo de imaginar lo que ocurrirá *después*. Y es que lo que, en un principio, se antoja como una partida apacible de la orilla -perfectamente controlada por los navegantes y por el operador- se convierte, al salir del muelle, en una operación complicada en la que la embarcación se ve afectada por la fiereza de las olas del mar. El efecto de las ondulaciones del agua es tal que la barca se tambalea, la expedición forcejea y una de las mujeres, alterada, fija su mirada en lo que ocurre. La imagen, en un instante, se transforma y transmite la inquietud ante la lucha de lo humano contra la naturaleza. El combate es incierto, pero, escasos segundos después, la vista llega a su fin sin remisión. No hay más película. No hay resolución. Pantalla en negro.

¿Qué ha ocurrido? Para el crítico Dan Vaughan, algo realmente relevante ya que, más allá de esa ausencia de conclusión satisfactoria, en ese choque se han descubierto las «potencialidades del medio». Si el cine era, desde sus inicios, el arte capaz de atrapar lo espontáneo, en *Barque sortant du port* alcanza una nueva dimensión reveladora. Porque

⁴⁵ Kracauer, Siegfried, *Teoría del cine*, pág. 80. Ver nota 27.

en el citado filme «lo imprevisible no ha surgido solamente del fondo para ocupar la parte central del plano; sino que ha tomado también a los protagonistas. El hombre ya nos es ese charlatán que se presenta a sí mismo: se ha igualado a las hojas y al polvo del ladrillo, y es algo milagroso»⁴⁶. El milagro, en cierto modo, de lo incontrolable, de aquello pillado al vuelo, del instante que se ha vuelto pregnante por unos segundos y que la cámara ha podido registrar sin necesidad de intervenir en la acción. Si en *Repas de bébé* lo primordial era filmar a los hombres y en *Les chutes* captar la naturaleza, aquí se han unido ambos deseos, ambas necesidades, en un solo encuadre, en una simbiosis no *planificada*.

Todo ello nos lleva a pensar, asimismo, en una de las reflexiones más bellas de Kracauer; aquella que advierte de la idoneidad del cine como medio para descubrirnos «el flujo de la vida». Para el teórico alemán «las películas cinemáticas evocan una realidad más amplia que aquella que efectivamente describen» y, por tanto, un filme como *Barque sortant du port* sería, a nuestro entender, algo más que un pequeño extracto de la existencia de unos individuos y su entorno. Porque «trasciende el mundo físico [...] y sugiere una realidad que bien podríamos llamar “vida”». Esbozando, entonces, algo “más allá” de lo mostrado y teniendo, en su movimiento, en su instante duradero, «una afinidad (a todas luces negada a la fotografía) por el *continuum* de la vida [...] predominantemente material [...] aunque por definición se extiende a la dimensión mental»⁴⁷.

He aquí una más de las posibles lecturas de las vistas de los hermanos franceses que, como hemos comprobado, no solo pueden revelarnos un contexto, un comportamiento humano o un detalle del mundo tangible sino que también nos dan la posibilidad de imaginar, de vislumbrar un universo que durante el rodaje se hallaba en el fuera de campo pero que deja huella en el fotograma y aparece en nuestra mente. Como dijo Jean Renoir, «la *tendencia Lumière*, aunque motivada por el deseo de reproducir la realidad, es también una puerta abierta a la imaginación desenfrenada»⁴⁸.

⁴⁶ Vaughan, Dan, *Let there Be Lumière* en *Early cinema: space, frame, narrative*, pág. 65. Ver nota 13.

⁴⁷ Kracauer, Siegfried, *Teoría del cine*, págs. 102-103. Ver nota 27.

⁴⁸ Declaraciones extraídas del filme pedagógico *Louis Lumière*. Ver nota 2.

2. La revelación en el cine científico de Jean Painlevé

2.1. La ciencia es ficción

El cine nació científico y nunca debió dejar de serlo. Al menos, no del todo. Ello creía el cineasta francés Jean Painlevé que, tras formarse como físico, químico y biólogo, dejó atrás el mundo académico y filmó más de doscientas películas -mayormente, cortos- con la esperanza de romper las barreras entre arte e investigación, entre cine y ciencia. ¿Su objetivo inicial? Registrar, con la voluntad de estudiarlos, aspectos de la realidad tangible no visibles por el ojo humano pero sí perceptibles por la cámara. ¿Su objetivo final? Dar a conocer sus descubrimientos tanto a los investigadores como al espectador de a pie. ¿Su camino? Una compleja trayectoria que se remonta a 1925, año en que Painlevé presentó su primer trabajo: *El huevo del gasterósteo*¹ (Oeufs d'épinoche).

En aquel filme, nuestro hombre seguía la senda de los pioneros franceses del cine científico -él citaba al doctor Jean Comandon² como uno de sus referentes- y mostraba, en una serie de secuencias microscópicas breves, la fecundación del embrión de un pez de agua dulce: el gasterósteo. El proceso, que en la película consta de dos fases y es descrito por intertítulos muy precisos, permite observar el nacimiento *interno* de la vida del animal con contracciones, divisiones embrionarias, palpitations del corazón y circulación sanguínea. Ni el lenguaje descriptivo ni la terminología científica impiden, ante todo ello, la extrañeza del espectador -todavía hoy- cuando contempla ese huevo filmado en el que ciertos aspectos -relieves, estrías, formas móviles- se acercan a la abstracción visual, sobre todo cuando Painlevé opta por los planos detalle o acelera la velocidad de la imagen. Pequeñas decisiones formales que avanzan futuros intereses del cineasta y que causaron un rechazo considerable entre los académicos que visionaron este corto en su primera

¹ No existen traducciones oficiales de los filmes de Painlevé al castellano, pero tomaremos las que propuso la Filmoteca Valenciana en el librito que le dedicaron al cineasta francés: Mayorga, Emilio (coord.), *Jean Painlevé*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana - Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), Valencia, 1990.

² El doctor Comandon trabajaba en un pequeño laboratorio que le abrió la Pathé y sus primeros proyectos fueron mostrados en la Academia de Ciencias francesa en 1910. Fue pionero en las películas científicas de carácter divulgativo y, en palabras de Painlevé -que llegó a conocerle-, «tenía dos imperativos: los 35 mm. y el cine mudo». Declaraciones extraídas de la entrevista de Estault, Philippe, *Las vidas de Jean Painlevé*, publicada en el citado librito de la Filmoteca de la Generalitat Valenciana, pág. 21. Ver nota 1.

proyección en la Academia de Ciencias francesa. Tal era el escepticismo ante las posibilidades científicas de la cámara que uno de los asistentes a aquella sesión abandonó la sala exclamando, con cierta indignación, que «el cine no puede ser tomado en serio»³.

Lo cierto es que, por aquel entonces, todavía en plena era muda, el cine carecía de suficiente reputación artística y, menos aún, de reputación científica. Y ello en buena parte se debía a su popularización como espectáculo poco después de la primera proyección de los Lumière. Antes, sin embargo, habían sido muchos los prohombres que, a partir de la invención de la fotografía, trabajaron para registrar visualmente el movimiento, en una carrera donde destacados científicos del siglo XIX perfeccionaron sus aparatos hasta la invención del cinematógrafo. Entre esos pioneros se hallaba el fisiólogo francés Étienne-Jules Marey que, con su *fusil fotográfico* -considerado la primera cámara de la historia-, estudió primero el galope de los caballos, descompuesto en una serie de cronofotografías, y luego los movimientos de otros animales y del hombre⁴. Su invento inspiró las técnicas del célebre Eadweard Muybridge y siguió fascinando a Painlevé que, en su filme testamentario -*Los palomos de la plazuela* (*Les pigeons du square*, 1982)-, le rindió un sentido homenaje dedicándole -con inscripción y fotografía incluidas en la pantalla- los últimos minutos de su documental. En ellos, el color da paso al blanco y negro y el cineasta francés muestra los movimientos de las alas, las plumas y los pies de las palomas retomando las técnicas empleadas por Marey en 1890, año en que el fisiólogo estudió a estas aves en uno de sus trabajos. Deteniendo una y otra vez la imagen, avanzando y haciendo retroceder los fotogramas en los que alzan el vuelo, vuelan y aterrizan las palomas, Painlevé logra dignificar una herencia escasamente explorada y confirma la vigencia del cine científico para observar (y revelar) la realidad física.

Su gesto, de indudable belleza visual, nos advierte tanto de las posibilidades ilustrativas de la cámara -en tanto que «objeto útil [para la ciencia], al igual que el microscopio»⁵- como de sus potencialidades artísticas que él mismo supo aprovechar confiando, en todo momento, en aquello extraordinario que le mostraba la naturaleza. Ya sugirió Walter Benjamin que, gracias al cine, se podría «reconocer la identidad entre el uso artístico y el

³ La anécdota contada por el propio autor francés se recoge en varios artículos, entre ellos el texto biográfico de Berg, Brigitte, *Contradictory Forces: Jean Painlevé, 1902-1989*, incluido en el volumen editado por Masaki, Bellows y McDougall, Marina, *Science is Fiction. The films of Jean Painlevé*, ed. Brico Press, San Francisco, 2000, pág. 17.

⁴ Gubern, Román, *Historia del cine*, Ed. Lumen, Barcelona, 2006, pág. 17.

⁵ Así se refería Painlevé a la visión *práctica* del aparato cinematográfico que tenía el doctor Comandon: Estault, Philippe, *Las vidas de Jean Painlevé*, en *Jean Painlevé*, pág. 21. Ver nota 1.

científico de la fotografía, unos usos que venían siendo casi siempre divergentes»⁶. Y ese es uno de los logros de Painlevé que, sin traicionar a la zoología -su principal campo de interés-, pudo desarrollarse como realizador-investigador y confirmar que en el mundo animal, en la filmación de su funcionamiento oculto «que ni tan siquiera el ojo puede percibir»⁷, se hallan imágenes reveladoras como para satisfacer a poetas y científicos. Sin que ello resultase, a su entender, paradójico: «No lo es en absoluto para las mentes sagaces [...] Para mí, entre lo real y lo imaginario no hay nada. Nada que tenga valor. Y el cine científico me satisface plenamente, en su naturaleza, sus proyectos y sus géneros: industrial, médico, geológico, o astronómico, me lo da todo. La Ciencia-ficción es una broma. ¡La ciencia, es ficción!»⁸.

2.2. Surrealismo antiartístico

La contundencia de las palabras de Painlevé -en una entrevista concedida ya en la última etapa de su vida a modo de balance- nos obliga a revisar conceptos y a volver sobre aquellos teóricos realistas que confiaban en el cine para redimir la realidad tangible. Estos se fijaban, especialmente, en aquello a lo que no prestábamos atención, pero también en lo que solo lográbamos ver gracias al dispositivo fílmico. De ahí que Epstein declarase que «el movimiento browniano [el desplazamiento aleatorio de las partículas microscópicas en un medio fluido, muy presente en los filmes rodados bajo el agua del cineasta francés] es sensual como una cadera de mujer o de hombre joven»⁹. Y que Bazin advirtiese que «cuando Muybridge y Marey hicieron las primeras películas científicas de investigación, no solo inventaron la tecnología del cine sino que también crearon su más pura estética. De ahí el milagro del filme científico, su más inagotable paradoja. En el extremo opuesto de la curiosidad, en su investigación utilitaria, en la más absoluta proscripción de las intenciones estéticas, la belleza cinematográfica desarrolla un regalo suplementario, sobrenatural»¹⁰.

El milagro. El regalo de la naturaleza. La revelación inesperada. Los términos nos son familiares si pensamos en los filmes de los hermanos Lumière. Ellos, al igual que muchos

⁶ Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, ed. casimiro, Madrid, 2010, pág. 46.

⁷ Bazin, André, *Science film: accidental beauty*, en *Science is Fiction*, pág. 145. Ver nota 3.

⁸ Extracto de la entrevista de Estault, Philippe, *Las vidas de Jean Painlevé*, en *Jean Painlevé*, pág. 24. Ver nota 1.

⁹ Epstein, Jean, *Buenos días, cine*, en Archivos de la Filmoteca, número 63, Valencia, 2009, pág. 106.

¹⁰ Bazin, André, *Science film: accidental beauty*, en *Science is Fiction*, pág. 146. Ver nota 3.

de los inventores precedentes, *solo* veían en el cinematógrafo un aparato de uso científico, una mejora de la fotografía «que permitía una ampliación del conocimiento técnico y de su aplicación a la fijación y la reproducción del movimiento»¹¹. Sin embargo, su invento resultó ir más allá. De tal manera que en vistas aparentemente *neutras* ya irrumpía lo extraordinario, las *impresiones de la realidad*. Painlevé, probablemente más consciente de las potencialidades del aparato que los hermanos franceses (y, ante todo, más dispuesto a aprovecharlas), supo sacar partido de la cámara -que adaptaba técnicamente según las condiciones vitales de los seres filmados- para descubrir imágenes reveladoras con voluntad *artística*; imágenes que trascendían (aunque no eliminaban) esa «investigación utilitaria» a la que se refería Bazin porque su autor sabía y quería hallarlas. Algo que se manifestaba especialmente en la versión que Painlevé hacía de cada uno sus cortos dirigida al público¹² donde jugaba con la música, el montaje y el humor de la voz en *off* del narrador.

Aun así, incluso en las versiones de sus películas exclusivamente pensadas para la comunidad científica (hoy de difícil acceso, dado que perduran esencialmente sus cortos dirigidos al espectador) se percibe la posibilidad de lo extraordinario -véase la antes citada *El huevo del gasterósteo*- porque, al fin y al cabo, es en las imágenes *en bruto* extraídas del mundo natural donde el cineasta francés encontraba la poesía. Una poesía que, en sus inicios, era, además, de raigambre surrealista dado que Painlevé halló en los círculos vanguardistas de los años veinte -la *avant-garde*- los apoyos de los que carecía en el entorno científico. Sus primeras piezas -aquellas que pertenecen a su etapa muda y que alcanzan a su primer clásico sonoro: *El hipocampo* (L'hippocampe, ou 'Cheval marin', 1933)- fueron proyectadas, pues, en los cine-clubs franceses junto a otros cortos experimentales de la época como *Ballet mecánico* (Fernand Léger y Dudley Murphy, 1924), *Entreacto* (Entr'acte, René Clair, 1924) o *Un perro andaluz* (Un Chien andalou, Luis Buñuel y Salvador Dalí, 1929). Ello, sumado a las relaciones de amistad y las colaboraciones¹³ que el científico francés estableció con algunas de aquellas

¹¹ Ledo, Margarita, *Cine de fotógrafos*, ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2005, pág. 65.

¹² El autor francés preparaba tres montajes de cada uno de sus trabajos: uno dirigido a la comunidad científica, otro a la universitaria y un último (habitualmente más breve) al público de las salas. Él explicaba la distinción entre las distintas categorías de la siguiente manera: «El documental científico implica una observación estricta, pero una vez que se realiza un descubrimiento puede limitarse a hacer una relación de causas y efectos. El documental educativo [...] comienza a partir del conocimiento previo y conduce a un resultado [...] El documental público [...] debe sugerir además de probar, por lo que permite que el estilo del cineasta se desarrolle a través del choque de las imágenes en conflicto, el apoyo mutuo de imágenes similares, la concisión poética, los tramos inquietantes, los espectaculares efectos de montaje, etc.» Declaraciones extraídas de Painlevé, Jean, *Du documentaire*, texto publicado originalmente en 1947 y recogido en [la web de Les Documents Cinématographiques](#), la productora independiente creada por el cineasta francés.

¹³ Painlevé era amigo de Germaine Dulac, Robert Desnos y, sobre todo, de Jean Vigo. Asimismo, proporcionó imágenes

personalidades, convirtió a Painlevé en una figura de referencia del movimiento que, incluso antes de debutar como cineasta, ya había participado en el primer (y único) número de la revista *Surréalisme* (1924).

«La realidad está en la raíz de todo el gran arte. Sin ella no hay substancia... Todo lo que el artista crea se origina en la Naturaleza»¹⁴. El manifiesto que abría aquella publicación, a cargo del poeta y dramaturgo Ivan Goll (con quien Painlevé colaboraría adaptando su obra *Mathusalem*, 1927), sintetizaba, precisamente, la senda surrealista que tomaría el director francés. Una senda que, en palabras de Dalí, sería la del creador «antiartístico». Un creador cinematográfico muy en boga hasta bien entrados los años treinta que se aleja de los clichés del teatro y la literatura y logra, gracias a la objetividad «poética» de su cámara, «una emoción completamente nueva de todos los hechos más humildes e inmediatos, imposibles de imaginar, ni de prever antes del cinema». Una emoción en la que -sigue el pintor de Cadaqués- «el cristal fotográfico puede [...] seguir las lentitudes soñolientas de los acuarios» de un modo inalcanzable para el pintor porque cuando uno «quiere pintar una medusa, es absolutamente necesario representar una guitarra o un arlequín tocando el clarinete»¹⁵.

En este sentido, Dalí -que al mencionar los acuarios se refería probablemente a alguno de los tres filmes que Painlevé dedicó a los crustáceos en aquellos años: *Hias y esteronicos* (Hyas et stenorinques, 1927), *Cangrejos* (Crabes, 1930) y *Camarones* (Crevettes, 1930)- delegaba a la cámara la capacidad de representar el mundo *objetivo* y avanzaba las reflexiones posteriores de Kracauer. En ellas el teórico alemán sostenía que el cine debía alejarse de las obras de arte tradicionales que funcionaban como «creaciones libres» de sus autores y acercarse a la exploración directa de la naturaleza. Los verdaderos filmes cinematográficos no debían, pues, «someter a la materia prima» sino «aceptarla como elemento por derecho propio»¹⁶ siguiendo la vía «antiartística» propuesta por el pintor catalán.

Nadie mejor para ello que nuestro hombre que, durante la mayor parte de su carrera,

de estrellas de mar vivas a Man Ray para su filme *L'Étolie de mer* (1928) y fue el «encargado jefe de las hormigas» -«*Traiteur en chef de fourmi*»- en *Un perro andaluz*. Estas y otras anécdotas se recogen en: Berg, Brigitte. *Maverick Filmmaker Jean Painlevé*, Journal of Film Preservation, número 69, mayo 2005, págs. 12-29.

¹⁴ Berg, Brigitte, *Contradictory Forces: Jean Painlevé, 1902-1989*, en *Science is Fiction*, pág. 12. Ver nota 3.

¹⁵ Dalí, Salvador, *Film-arte, film-antiartístico y Fotografía, pura creación del espíritu*, citados por Ades, Dawn, *¿Por qué el cine?*, en la obra de la Tate Gallery *Dalí y el Cine*, ed. Círculo de Lectores, Barcelona, 2008, págs. 16-19.

¹⁶ Kracauer, Siegfried, *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, ed. Paidós, Barcelona, 1989, pág. 64.

cumplió a rajatabla «Los diez mandamientos»¹⁷ que se marcó como documentalista científico. «Todo efecto abandonarás si justificado no está», decía en la cuarta de sus normas donde daba a entender que los trucajes -en la obra de Painlevé el más habitual era la aceleración de la imagen para ver completa la evolución de un determinado detalle de una especie- no debían limitarse a epatar sino que, ante todo, habían de ayudar a mostrar más claramente el contenido a la audiencia. Una audiencia que, además, en todo momento estaba informada de lo que veía en la imagen, ya fuera a partir de los intertítulos o por la voz de *off* del narrador (álter ego del científico francés) que se encargaban de cumplir el tercer mandamiento: «Por ningún medio desleal a los espectadores influenciarás».

En *El pulpo* (La pieuvre, 1927), uno de los filmes mudos en los que Painlevé alcanza un mayor equilibrio entre asombro poético y descripción científica, vemos una serie de imágenes ciertamente precisas sobre los comportamientos de este animal que hacen prácticamente innecesarios los intertítulos. Estos son muy breves y se limitan a matizar lo que se mostrará a continuación -«Solo la ondulación en el agua alrededor de una roca causada por la respiración del pulpo nos hace percibir su presencia», «Los cambios de la coloración son debidos a la contracción y la dilatación de la numerosa extensión de células coloreadas por todas las partes de su piel», a expresar en una sola palabra la síntesis de lo que ocurre -«Respiración», «Muerte»-, o a advertir el trucaje cinematográfico empleado en la secuencia: «Una extrema amplificación». Lejos queda, pues, el abuso terminológico y la imagen nunca se ve obstruida por la palabra. Uno sabe siempre lo que está viendo, pero tiene ocasión de contemplarlo sin ahogarse y asistir, por sí mismo, a una revelación. Dado que, en palabras del propio Painlevé, «los subtítulos permiten al cerebro clasificar cosas, y nos dan la posibilidad de usar solo unas palabras en vez de un discurso entero, las palabras que simplemente apoyan el elemento poético que todo documental debería tener»¹⁸.

Un pulpo arrastrándose en primer plano hacia el fuera de campo. Un pulpo bregando en tierra firme. Un pulpo saltando desde una ventana. Un pulpo en un árbol. Un pulpo merodeando por encima de un maniquí que se asemeja a un cadáver. Un pulpo abrazado a

¹⁷ «1) Documental no harás si el tema no te dice nada. 2) Rechazarás la realización que tus convicciones no exprese. 3) Por ningún medio desleal a los espectadores influenciarás. 4) Realidad buscarás sin esteticismo ni aparato. 5) Todo efecto abandonarás si justificado no está. 6) Los trucajes no te servirán sino teniendo el público como confidente. 7) Montaje hábil no utilizarás si no es que tu buena fe ha de justificar. 8) Sin perfecta justificación no te permitirás demasiada extensión. 9) A la imagen de ninguna manera las palabras sustituirán. 10) Con el “más o menos” no te contentarás si no quieres rebajarte mucho». En Painlevé, Jean, *Les dix commandements*, publicados originalmente en 1948 y recogidos en *Science is Fiction*, pág. 159. Ver nota 3.

¹⁸ Painlevé, Jean, *A propos du maintien des sous-titres dans un documentaire parlant*, texto publicado originalmente en 1931 y recogido en [la web de Les Documents Cinématographiques](#).

una calavera. El mar. Un pulpo entrando en él, nadando. El silencioso arranque del filme es un tanto inaudito en la trayectoria primeriza de Painlevé y deja entrever -al situar el animal protagonista en espacios ajenos, al emplear un montaje que no sigue una lógica de continuidad- sus vinculaciones a la corriente surrealista no solo en su voluntad de hallar lo poético en la naturaleza sino también en su capacidad de alterar el imaginario del espectador generando planos perturbadores. Planos que, a su vez, anteceden metafóricamente el desarrollo del corto en el que lo esencial, como solía ocurrir en muchos trabajos del director francés, es plasmar el recorrido que lleva de la vida a la muerte de un ser.

Hasta tres veces asistiremos a ese instante tan privilegiado que puede ser el morir. En la primera ocasión, el animal fallece tras enfrentarse con uno de sus semejantes. Sus tentáculos se entrelazan con los del oponente, pero, repentinamente, pierden fuerza mientras el cuerpo del pulpo moribundo se desplaza hacia atrás, abatido, al fondo del mar. Todavía respira y un plano detalle atrapa su último aliento. Vemos caer al animal y poco después se halla fuera del agua, expuesto. Una mosca se pasea por su cuerpo y su ojo está quieto: ausencia absoluta de movimiento. La segunda ocasión implica la llegada del hombre, del intruso en su mundo. Un pescador atrapa a un pulpo y empieza a manipularlo con sus manos. Luego lo deja caer en la arena y lo recoge. El animal intenta escapar de la red del pescador. Parece que lo consigue, pero no es así. La transición nos lleva a una sala de operaciones -¿de un científico?, ¿de un cocinero?- en la que de él solo queda un tentáculo mutilado. Alguien lo toca con las manos, comprobando que todavía se mueve. Por poco tiempo. A modo de conclusión: una tercera ocasión, una tercera muerte que, esta vez, transcurre en un acuario. La presa ha cambiado. Se trata de un cangrejo al que atacan dos pulpos hasta que el crustáceo acaba siendo engullido por uno de ellos. Gesto poético: el cefalópodo recupera su honor. Fin.

Ora crueles, ora bellas. Las imágenes de Painlevé no suelen llevar al engaño y exponen quirúrgicamente lo que ocurre en el mundo natural. Puede que en *El pulpo* -y en algún que otro filme donde vemos, por ejemplo, animales abiertos en canal para ser observados en su interior- el cineasta francés *maltratase* a sus actores, pero, mayoritariamente, prefería maravillarse por sus comportamientos y evitaba, en la medida de lo posible, la alteración humana de sus vidas. «Me pone enfermo -confesaba el científico galo- el hacer experimentos en un porta de microscopio con seres a quienes domino con toda mi fuerza y

toda mi cultura, y a quienes impongo mi ley, es decir, su muerte. Entonces pronto adquirí la reputación de ocuparme de animalitos»¹⁹. Así pues, en el grueso de su trayectoria predominan filmes de observación en los que se detecta un amplio interés por el movimiento y por desvelar las reglas del mundo acuático y/o microscópico. Filmes como *Caprelas y pantópodos* (Caprelles et pantopodes, 1929) -un trabajo que muestra un tipo de camarones y de arañas de mar- que fueron muy del gusto surrealista. No en vano, Fernand Léger declaró, tras visionar esta pequeña película en el teatro Les Miracles en 1930, que se trataba «del ballet más bello al que había asistido jamás» y Marc Chagall alabó de ella su «incomparable riqueza plástica» y la consideró «una obra de arte genuino, sin artificio»²⁰.

La predilección de la *avant-garde*, sin embargo, no duró para siempre. Porque, al fin y al cabo, los tiempos cambiarían y llegaría un momento en que la corriente surrealista volvería a reivindicar la intervención libre del artista en la realidad. De tal manera que, tal y como advierte Kracauer, «se impondrían símbolos desde fuera de la película, elementos visuales seleccionados o fabricados con el único propósito de ilustrarlos». Una forma de trabajo muy ajena al método documentalista de Painlevé -a excepción, quizás, del arranque comentado de *El pulpo*- y que, según el teórico alemán, rompía completamente con la vinculación a la realidad física. Un apego a lo tangible que, para Kracauer, es imprescindible hallar en los filmes verdaderamente cinemáticos -a los que pertenecen las obras científicas de nuestro hombre- en los que «se explora la realidad física sin nunca agotarla por completo, y así, más que presentar significados simbólicos, los liberan»²¹.

2.3. Las revelaciones de lo antropomórfico

«En 1925, durante una práctica educativa en Roscoff, le llevaba un huevo a un pulpo a las 11:00 todas las mañanas. Pronto comenzó a reconocermme por mi camisa. Cada vez que me veía se volvía negro; las tres capas de su piel azul, roja y verde se llenaban de placer. Después, él se iba para comerse su huevo. Nos llevábamos muy bien. Pero un día, por pura perversidad, le llevé un huevo podrido. Se volvió totalmente blanco. En situaciones de furia extrema, las células de los pulpos se contraen y aparece el blanco de su dermis subyacente. Con uno de sus tentáculos, me lanzó el huevo contra mí por encima del vidrio del acuario. Ya nunca me saludó de nuevo. En su lugar, se retiraba a la parte posterior del acuario y se volvía blanco. Me di cuenta entonces de que

¹⁹ Citado en Estault, Philippe, *Las vidas de Jean Painlevé*, en *Jean Painlevé*, pág. 23. Ver nota 1.

²⁰ Citados en Berg, Brigitte. *Maverick Filmmaker Jean Painlevé*, *Journal of Film Preservation*, número 69, mayo 2005, pág. 17.

²¹ Kracauer, Siegfried, *Teoría del cine. La redención de la...*, pág. 244. Ver nota 16.

tenía memoria. Este molusco era un ser humano inteligente.»²²

Quizá los símbolos no se imponen, pero el reflejo de lo humano en lo animal sí es inevitable. Y es que, por mucho que el relato de Painlevé sobre su singular relación con los pulpos no distinga ni entre sueño y realidad ni entre imaginación y recuerdo, son varios sus filmes en los que uno detecta imágenes de especímenes que aluden directamente al comportamiento humano. Una comparación que se hace explícita en determinadas ocasiones en las que, a través de los intertítulos o la voz *off*, el director francés emplea analogías para referirse a sus animales. Tomemos, por ejemplo, el caso de *Hias y esteronicos* donde, con un tono indudablemente jocoso, el narrador advierte de las similitudes entre los crustáceos diminutos -debidamente ampliados en la imagen- y los espadachines japoneses, los luchadores de *wrestling*, las figuras de Buda y las modelos de pasarela. O pensemos también en una de las secuencias más célebres de *Los palomos de la plazoleta* en la que el propio Painlevé narra la carrera de incontables aves tras una bola de migas de pan como si de un partido de rugby se tratase en el que, incluso, aparece un gorrión que ejerce de *árbitro* entre tanta *paloma-jugadora*.

Ambos casos nos podrían llevar a pensar que el punto de vista del director francés es antropocéntrico; es decir que sitúa al hombre por encima del resto de las criaturas y que en ellas no encuentra suficiente interés intrínseco y debe recurrir a lo antropomórfico -ese que detectamos nítidamente en los animales animados con actitudes humanas de la factoría Disney. Nada más lejos de la realidad. Porque uno de los objetivos de su obra, incluso en estas comparaciones más frívolas, es precisamente superar nuestro prejuicio antropocéntrico, invirtiendo nuestra mirada y logrando que nos enfrentemos a esa otredad radical que es el mundo animal. Las similitudes banales -de formas, sobre todo- se vuelven, pues, irrelevantes cuando Painlevé logra que se nos revele, progresivamente, el *modus vivendi* de ciertos animales. Estos se comportan, en numerosas ocasiones, de un modo implacable siguiendo la lógica de la cadena trófica -«devoras o eres devorado»- y lo hacen ante nuestra mirada sorprendida, que ya se había encariñado con ellos. Así, lo que, en un principio, era un símil cómico se convierte repentinamente en una agresión a la seguridad del espectador, a la seguridad de nuestra especie, que se ve interpelada por unos comportamientos animales que no le son tan ajenos como desearía. Se deshace entonces «nuestro deseo de distinguirlos claramente a *ellos* de *nosotros*». Porque, más allá de la

²² Respuesta del director francés en la entrevista de Hazera, Hélène y Leglu, Dominique, *Jean Painlevé reveals the invisible*, en *Science is Fiction*, págs. 174-175. Ver nota 3.

simple identificación, lo que se pone en duda es «nuestra singularidad tan valiosa»²³.

Contemplar un filme como *Asesinos de agua dulce* (*Assassins d'eau douce*, 1947) es, en este sentido, especialmente revelador porque en él el director francés lleva hasta el límite la muestra de esa *violencia natural* que, en cierto modo, tanto nos repulsa del mundo animal. El corto, claro, se ve impregnado por el gran trauma que supuso la Segunda Guerra Mundial, pero lo hace sin necesidad de referirse explícitamente al conflicto dado que su muestra del *horror* es ya suficientemente elocuente. Un horror, en este caso, al que no solemos parar atención -ocurre diariamente en todas las charcas-, pero que nos vemos obligados a contemplar sin cortes temerarios y con toda su crudeza. Larva tras larva, insecto tras insecto, el filme nos muestra a una serie de invertebrados carnívoros devorándose entre sí sin ninguna contemplación, sin secuencias intermedias que relajen la mirada y se detengan a observar la probable belleza de los especímenes. Painlevé toma conciencia así -como lo hicieron los neorrealistas italianos- de que, ante lo ocurrido, no hay lugar para la inocencia y no nos queda otra que mirar de frente a nuestra propia naturaleza; esa que remite inevitablemente al mundo animal en su versión menos amable.

La revelación del horror se produce, esta vez, sin ninguna voz en *off* y a partir de unas imágenes en las que resuena el inconsciente de la humanidad. Ocurre algo parecido en *El vampiro* (*Le vampire*, 1945) donde, en su tramo inicial, asistimos a un recorrido -casi a un *greatest hits*- por una serie de especies particularmente singulares filmadas por el director francés a lo largo de su carrera -caballitos de mar, orugas, garrapatas, grillos, peces, pulpos, etc.- que desemboca en un conjunto de planos del *Nosferatu* de F.W. Murnau (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922) en los que el narrador advierte de las semejanzas entre el imaginario humano y animal. La autoconciencia de Painlevé y su conocimiento del poder del cine para atrapar el inconsciente llaman poderosamente la atención y más cuando, a continuación, la película se dedica a estudiar un tipo de murciélago sudamericano al que, popularmente, se conoce como “vampiro” por el modo en cómo muerde a sus víctimas y les *contamina* internamente la sangre. Mientras le vemos caminar -a diferencia del resto de murciélagos, este tiene la capacidad de andar- sus movimientos nos recuerdan al *Nosferatu* fílmico, pero poco después de atacar a su presa -una cobaya, preparada para la ocasión- el asombro es todavía mayor. Y es que, antes de ir a descansar, el vampiro extiende una de sus alas a modo de saludo y su gesto natural nos

²³ Rugoff, Ralph, *Fluid Mechanics*, en *Science is Fiction*, pág. 55. Ver nota 3.

remite inevitablemente al célebre “*iHeil Hitler!*” del dictador alemán que, precisamente, durante los años de rodaje del filme había asolado Europa.

El descubrimiento casual de Painlevé de ese detalle le hizo montar *El vampiro* siendo perfectamente consciente de la fuerza de tamaño instante que llega justo al final del documental. De ese modo, reveló -al igual que en la comentada *Asesinos de agua dulce*- el comportamiento humano a través del mundo animal e imprimió en su obra el signo de los tiempos. No debemos olvidar que el cine es el medio más capaz «de colocar un espejo frente a la naturaleza». Un espejo que, según Kracauer, se asemeja a aquel escudo que Atenea suministró a Perseo para ver el reflejo de Medusa, «el ser monstruoso que dejaba petrificados a hombres y bestias con su mirada», y lograr así matarla sin necesidad de mirarla directamente. La moraleja de ese mito, decía, es que «no vemos ni podemos ver los horrores reales que nos paralizan con un terror cegador; y que solo sabremos cómo son mirando imágenes que reproduzcan su verdadera apariencia». Unas imágenes que se proyectarían en «la pantalla cinematográfica» como equivalente al «reluciente escudo de Atenea»²⁴. Dicha posibilidad, la de lograr enfrentarse a lo *real* a partir de imágenes que son réplicas parciales de esta, no solo se nos antoja esencial para una mayor comprensión de nuestros miedos ante el mundo físico -como ocurre en Painlevé- sino que también resulta provechosa para el estudio de materiales de archivo fotográficos o cinematográficos. Un sendero que abordaremos en nuestro próximo capítulo (*En busca de fotogramas que “salven” lo real: La obra de Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi*) donde se reivindica el valor de esas imágenes incompletas captadas por el aparato mecánico; un «reluciente escudo» que no restituye *toda la realidad de la historia* pero sí fragmentos valiosos.

2.4. La técnica y la otra dimensión

Aun así, para que se produzca un reflejo significativo (un filme revelador) se requiere de alguien que sepa emplear el espejo (la cámara), que sepa dónde situarlo y en qué momento. Painlevé solía sintetizar en sus cortos -que, tras muchas horas de rodaje, se reducían a lo esencial en el montaje final- los resultados de una larga búsqueda en la que su alta implicación personal -«Rechazarás la realización que tus convicciones no exprese», decía en su segundo mandamiento- se veía reforzada por el apoyo de distintos técnicos con los que forjaba aparatos capaces de llevar a cabo sus investigaciones científico-

²⁴ Kracauer, Siegfried, *Teoría del cine*, págs. 373-374. Ver nota 16.

cinematográficas. En *El hipocampo*, el que fuera su único éxito comercial, logró rodar escenas bajo el agua mediante el empleo de la primera cámara sumergible móvil; una *sept* (un aparato de reducidas dimensiones que solo permitía cargar siete metros de película²⁵) que le proporcionó el estudio Pathé y que abrió las puertas a tantos otros cineastas que, desde entonces, filmarían secuencias acuáticas -el caso más conocido es el de Jacques Cousteau.

Debido a ciertas limitaciones de esa primera cámara diminuta -que, como experto submarinista, portaba el mismo director francés mientras buceaba-, Painlevé desestimó la posibilidad de rodar todas las escenas de la película en el estuario del Garona y optó por recoger especímenes de caballitos de mar. Estos fueron trasladados a su sótano parisino donde él disponía de grandes acuarios adaptados para imitar el entorno acuático de las especies que filmaba. Su método -que aplicaría en muchas de sus obras- consistía en un seguimiento constante de los animales a los que, con el apoyo de su equipo -en el que se hallaba Geneviève Hamon, su compañera sentimental y codirectora de varios de sus filmes-, observaba asumiendo su rol de científico, tomando notas y confiando en poder registrar con su dispositivo filmico aquello que fuese relevante.

La luz emitida por la cámara -que se rebajaría progresivamente y desaparecería con la llegada del vídeo- era el principal inconveniente ya que el comportamiento animal se veía afectado por ella: «las especies podían cambiar de dirección -por ejemplo, que bajen en vez de subir-; un camarón podía vomitar en tu lente cuando esperabas de él un baile etéreo; [...] dos machos podían empezar a luchar entre sí durante su etapa de fertilización [...] podía surgir tal violencia que llevase a la muerte a los actores, dejando al cineasta sin reparto»²⁶. Una segunda dificultad se hallaba en la imposibilidad de un rodaje ininterrumpido -ese que hoy es posible gracias a las cámaras digitales- que garantizase la captación del momento deseado. El tiempo y la paciencia eran, pues, necesarios para lograr un trabajo que cumpliese las expectativas -varios años, por ejemplo, para terminar con todas las fases presentes en *Los amores del pulpo* (*Les amours de la pieuvre*, 1967)-; si bien, en ocasiones, la espera era recompensada con sorpresas: «En nuestras investigaciones descubrimos habitualmente hechos sorprendentes que contradicen a descubrimientos previos»²⁷.

²⁵ Berg, Brigitte. *Maverick Filmmaker Jean Painlevé*, Journal of Film Preservation, número 69, mayo 2005, pág. 19.

²⁶ Painlevé, Jean, *Feed in the water*, en *Science is Fiction*, págs. 131-133. Ver nota 3.

²⁷ *Ibidem*, pág. 131.

Filmar, pues, para descubrir. Filmar también para mostrar. Porque en *El hipocampo* se aspiraba a registrar el *parto* del animal; parto tan real como simbólico porque el caballito de mar es una de las escasas especies en las que se invierten los roles sexuales en la reproducción, siendo el miembro masculino el encargado de incubar los huevos y dar a luz a las crías. Aunque en su momento no lo dijera, el cineasta francés -huérfano de madre desde niño y criado por su padre- pretendía plasmar en ese instante «la bondad y virtud del padre mientras, al mismo tiempo, subrayaba la necesidad de una madre». Es decir, «quería restablecer el equilibrio» entre ambos sexos²⁸.

De nuevo, un símil animal-humano. De nuevo, algo asombroso. Un nacimiento que pudo ser rodado tras varias noches sin dormir de Painlevé y su operador André Raymond frente al acuario y que, dada su relevancia, goza de un tiempo considerable en la película resultante. Desde varios ángulos, también de frente, tenemos ocasión, pues, de detenernos a observar los gestos del animal, de asistir a sus contracciones y de ver cómo las crías irrumpen a borbotones de su cuerpo. El instante revelador, privilegiado si se quiere, da pie después a un recorrido por la vida de los caballitos de mar recién nacidos que, gracias al cine, crecerán en escasos minutos y nos mostrarán las bases de su comportamiento. Les veremos de lejos, pero también de cerca, en unos primerísimos primeros planos que solía emplear el cineasta francés para revelar detalles muy concretos.

Ante tamañas imágenes -en las que lo pequeño se amplía hasta lo imprevisible- nos sentimos como aquel personaje que besaba a Albertine en *En busca del tiempo perdido* y descubría, al acercarse a ella, que sus formas cambiaban: «a medida que mi boca se aproximaba gradualmente a esas mejillas que mis ojos le habían sugerido besar, mis ojos, cambiando su posición, tuvieron ante sí un par de mejillas diferentes; la garganta, estudiada de cerca y como a través de una lente de aumento, mostraba en su textura áspera un vigor que modificaba el carácter mismo del rostro»²⁹. El cine, de este modo, se convierte en un aliado para llevarnos a una «realidad de otra dimensión» deseada por Epstein y a la que, según Kracauer³⁰, nos acercamos en algunos primeros planos próximos a la abstracción visual que, aunque no los comprendamos, son deudores de aquella realidad física redimida gracias al cine, esa gran herramienta reveladora.

²⁸ Notas de Painlevé recogidas por Berg, Brigitte, *Contradictory Forces...*, *Science is Fiction*, pág. 23. Ver nota 3.

²⁹ La novela de Proust es citada por Kracauer en *Teoría del cine. La redención de la...*, págs. 74-75. Ver nota 16.

³⁰ Kracauer, Siegfried, *Teoría del cine. La redención de la...*, págs. 373-374. Ver nota 16.

2.5. Naturaleza milagrosa

La amplificación de lo pequeño no fue, sin embargo, el único trucaje que empleó Painlevé para acercarnos a esa otra dimensión del mundo tangible. En su obra se recurre con frecuencia al movimiento acelerado y, en ocasiones, al ralenti; dos manipulaciones visuales que permiten descubrimientos estéticos mientras que, a su vez, son útiles para la investigación científica:

«El cine es un microscopio para ver el tiempo, al que subdivide en unidades, al igual que ocurre con el espacio cuando empleamos un microscopio. Uno podría decir que el cine es también un telescopio, dado que une en la pantalla fragmentos de acontecimientos separados en el tiempo. La germinación de una planta que requiere de varias horas ocurre en cuestión de segundos; lo mismo sucede en la formación de un cristal o en la polinización de una planta, o en el crecimiento de un animal que requiere de varios días en la realidad [...] Como todos los métodos de investigación, el cine, que es una ayuda para nuestros frágiles sentidos, requiere de un control constante porque, al igual que otros tipos de pruebas, conserva sus trucos cerca de su esencia.»³¹

Cuando el cineasta francés advierte, en este extracto de una conferencia dirigida a la comunidad científica en 1931, de que el cine requiere «de un control constante» lo hace para recordarnos que las imágenes registradas por la cámara tienden a superar su función meramente utilitaria. Ello, sumado a la posibilidad de emplear trucajes, debe ser tenido en cuenta por los investigadores que aspiren al conocimiento científico a través del dispositivo fílmico. En *Cómo nacen las medusas* (*Comment nascent des Méduses*, 1960), Painlevé cumple con su rigurosa proposición y emplea la aceleración para mostrar el crecimiento de las medusas desde su tamaño microscópico. Lo mismo ocurre en *Historias de camarones* (*Histoires de crevettes*, 1964) donde, gracias a idéntico recurso, vemos en escasos segundos cómo un camarón lleva a cabo su cambio de piel mensual. Sin embargo, a medida que su carrera avanzaba, el realizador francés fue alterando estos momentos divulgativos con otros más propios del cine experimental en los que la contemplación plástica ya era una justificación suficiente para alejarse, ni que fuera temporalmente, de su rol de investigador.

³¹ Painlevé, Jean, *Le cinéma au service de la science*, texto publicado originalmente en 1931 y recogido en [la web de Les Documents Cinématographiques](#).

El baile -o la posibilidad de este en el mundo acuático- se convirtió, en este sentido, en un motivo recurrente en sus filmes populares que solían ir acompañados de melodías cuidadosamente elegidas. Destacable es el empleo de un jazz furioso³² en *Asesinos de agua dulce* y *El vampiro*, pero todavía más llamativa resulta la composición tribal que utiliza Painlevé en *Erizos de mar* (Les Oursins, 1954). Para este filme, un *remake* en color de una pieza muda suya rodada en los años veinte, el director francés compuso una melodía de «ruido organizado» -a partir de los sonidos que emitía un grupo de jóvenes que *tocaban* ollas y cacerolas³³- con la voluntad de ajustarse a las detalladas imágenes de los equinodermos filmados. La anárquica composición, con la que Painlevé homenajeó a su amigo y músico vanguardista Edgar Varèse, logra, sin duda, alterar nuestra mirada que, progresivamente, se pierde en las continuadas ampliaciones que la cámara hace de los cuerpos de los erizos. La *danza* se advierte en los primerísimos primeros planos de las pinzas microscópicas de este animal que adoptan formas inesperadas y nos arrastran a *realidades de otra dimensión*.

Sin alcanzar cotas tan extremas, tanto *Las bailarinas del mar* (Les Danseuses de la mer, 1956) como *Acera o el baile de las brujas* (Acera ou le bal des sorcières, 1972) aspiran ya desde su propio título a mostrar ciertos bailes acuáticos de, respectivamente, estrellas de mar y caracoles marinos. En la primera, Painlevé se permite incluso la licencia de filmar en plano detalle a una galathea -una suerte de cangrejo- que, con el movimiento de sus patas, parece dirigir la *orquesta* de estrellas. En la segunda, el cineasta se atreve con un inserto casi subliminal de una bailarina humana que apenas se distingue del resto de caracoles que, según los senderos que toma la melodía, danzan en grupo o individualmente. Puro ballet seductor -«bailar, como ocurre con otros animales, es una forma de encontrar pareja», nos dirá el narrador de *Acera o el baile de las brujas*- y tan perfecto en su sincronía con la música que, por momentos, nos lleva a fantasear con la posibilidad de que se trate de animales «manejados por una inteligencia invisible o ausente»³⁴.

La banda sonora da apariencia de control inteligente, pero lo cierto es que los animales solo bailan en nuestra imaginación. En su carrera, Painlevé supo divulgar sus conocimientos sobre distintos seres, pero, pese a ello, no olvidó que la absoluta

³² En *El vampiro* suenan *Black and Tan Fantasy* y *Echoes of the Jungle* de Duke Ellington. En *Asesinos de agua dulce* se escucha también a Ellington, así como a Jimmy Lunceford.

³³ Macdonald, Scott, *Jean Painlevé, Going Beneath the Surface*, publicado en abril de 2009 en [la web de Criterion](#).

³⁴ Rugoff, Ralph, *Fluid Mechanics*, en *Science is Fiction*, pág. 53. Ver nota 3.

comprensión del mundo animal era una quimera. Por ello, su mirada poética se rindió ocasionalmente a la mera observación del caos natural. Así, en dos de sus últimos trabajos -*Las diatomeas* (Diatomées, 1968) y *Transición de fase en los cristales líquidos* (Cristaux Liquides, 1978)- ya no se detuvo en explicaciones científicas y nos arrastró hacia la más pura abstracción a partir del movimiento, la música y el color. En *Las diatomeas*, dedicada a unas algas unicelulares, todavía escuchamos a un narrador que *discute* con una espectadora sobre las formas de las especies microscópicas que se ven en la pantalla («-¿Es una foca?», pregunta ella, «-No, un gusano», responde él) pero su voz se acaba diluyendo por completo. En un gesto de justicia poética, las imágenes toman el control y nosotros, los espectadores, podemos observarlas sin filtro alguno, sin necesidad de comprenderlas y observando su belleza inaprensible.

En *Transición de fase en los cristales líquidos* la apuesta por la abstracción es todavía mayor. Solo un cartel inicial -que nos indica el autor de la música y que nos advierte que observaremos «las leyes de la cristalización que siguen ciertos líquidos»- nos abre la puerta a un corto científico dedicado casi exclusivamente a la observación de colores. Rojo, verde, naranja... Los líquidos, vistos desde un microscopio, se forman y se disuelven forjando una suerte de caleidoscopio. El negro los invade, pero los colores nacen de nuevo ante nuestros ojos. No nos explicamos qué ocurre, pero cuando acaba la pieza confirmamos que, como decía Painlevé, «la imaginación del hombre produce revelaciones débiles en comparación con las que nos ofrece la Naturaleza»³⁵. Una Naturaleza que este científico francés supo explicarnos en pequeñas dosis, pero siendo, en palabras de su amigo Jean Vigo, «absolutamente respetuoso con el misterio o con el milagro»³⁶.

³⁵ Painlevé, Jean, *Mysteries and Miracles of Nature*, en *Science is Fiction*, pág. 119. Ver nota 3.

³⁶ Vigo, Jean, *Jean Painlevé en Niza*, en *Jean Painlevé*, pág. 6. Ver nota 1.

SEGUNDA PARTE: EL CINE COMO REDENTOR DE LA HISTORIA

1. En busca de fotogramas que “salven” lo real: La obra de Gianikian y Ricci Lucchi

1.1. Una redención histórica

«Del sueño de las conquistas imperiales a la realidad de la campañas africanas». Primer subtítulo de *Lo specchio de Diana* (Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi, 1996) y absoluta síntesis de este mediometrage construido en base a filmes de propaganda de la Italia fascista. En él, como en la mayor parte de la obra de esta pareja de cineastas italianos, las palabras quedan en segundo término y son las imágenes las que asumen todo el protagonismo. De tal manera que es el espectador el que debe enfrentarse a ellas con sus propias herramientas, el que debe esforzarse en desentrañar su sentido. Siguiendo esta lógica, en *Lo specchio de Diana* solo se nos proporcionan unas breves indicaciones iniciales de contexto antes de sumergirnos en el Lago Nemi, situado cerca de Roma. Poco sabemos de las aguas de ese lugar. Si acaso lo que apuntan los subtítulos: que en ellas se ubicaba el templo de la diosa Diana, que en ellas se hundieron dos galeras del emperador Calígula, y que a ellas acudió Benito Mussolini con la intención de rescatar las citadas embarcaciones.

El lago, que según leemos fue pintado por William Turner (*Le Rameau d'or*, 1834), desprende calma en la sucesión de planos que desfilan inicialmente por la pantalla. Por la noche, el fotograma se tiñe de azul mientras a la orilla se acerca un pastor y dos de sus bueyes. Por la mañana los tonos ya son del todo anaranjados y dejan intuir la irrupción del sol desde una vista panorámica, apacible. Estamos ante *found footage* de los años veinte *refilmado* por los Gianikian y nada parece que vaya a suceder. Sin embargo, sucede. Tres pequeñas barcas avanzan por el lago y de una de ellas surge un buzo -de traje anticuado con reminiscencias lunares- que se sumerge en el agua. No alcanza excesiva profundidad,

pero al volver a la superficie parece haber descubierto algo. Así lo indican las numerosas personas que en las siguientes secuencias se van acercando a la zona para llevar a cabo el complejo proceso que implica drenar el lago y extraer las piezas de las galeras.

Las barcasas y artilugios necesarios para el drenado logran, a través de enormes troncos y con ayuda humana, descender por la montaña mientras numerosos obreros excavan la tierra y organizan todo lo necesario para la operación gubernamental. Mussolini está a punto de llegar, pero el montaje nos depara una pequeña fuga: la que nos permite observar dos estatuas griegas que se funden entre sí y que, de algún modo, advierten del halo sagrado del lugar que va a ser profanado. Pese a ello, el dictador aparece en abril de 1926 e inaugura orgullosamente el proceso de drenaje. De ahí que en el siguiente plano veamos cómo el agua desciende con toda su fuerza por la tierra. Luego, llegan las consecuencias, la intrahistoria y lo a-narrativo: aquello que suelen mostrarnos los cineastas italianos en planos suspendidos que, por su extrañeza y lentitud, desprenden un aire fantasmal. Esta vez son fotogramas montados al son de la música electrónica minimalista de Keith Ullrich que se tiñen de distintos colores y nos revelan progresivamente el sentir del lugar en que fueron tomados.

El aura del mundo natural (aquella a la que se refería Walter Benjamin¹, aquella a la que apelaba Diana como diosa de la naturaleza y la fecundidad) parece haber sido sustraída de unos árboles alicaídos y en estado de degradación frente a un lago que se ha vestido de pantano. Cerca del agua merodean trabajadores e incluso un par de damas sonrientes (¿afines al régimen?) que se pasean en barca, pero la decadencia no parece importarles porque, varias secuencias después, las galeras ya han sido reconstruidas y pueden ser expuestas en el Museo Naval de Roma. Mussolini, eufórico, se da un baño de masas para celebrarlo. Los Gianikian ralentizan las imágenes de la fastuosa inauguración y permiten que observemos, meticulosamente, los gestos con las manos y los labios de las mujeres extasiadas que reciben al dictador como si de una divinidad se tratase. El fascismo se muestra aquí en todo su aterrador esplendor visual, en su más perfecta construcción, que da paso a su reverso: el último tramo del documental recoge imágenes de la invasión italiana de Etiopía, que se llevó a cabo paralelamente a la recuperación de las galeras en el Lago Tremi.

¹ En sus reflexiones, el pensador alemán no solo se refirió al “aura” de las obras de arte sino también a la de la naturaleza: «Contemplar en una tarde de verano el perfil de unas montañas o una rama que arroja su sombra, significa, para el que contempla, respirar el aura de esas montañas, de esa rama», en Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, ed. casimiro, Madrid, 2010, pág. 18.

Tras asistir a los desfiles del dictador italiano en 1926, avanzamos diez años en el tiempo y nos situamos en terreno africano, junto a un hangar en el que descansan aviones militares. El plano se tiñe del amarillo del desierto y la cámara se eleva junto a una de las aeronaves permitiéndonos observar la tierra etíope desde las alturas, desde una vasta perspectiva cenital. La lejanía nos impide, sin embargo, advertir a los ciudadanos y nos vemos obligados a volver a ras de suelo para comprender lo que les ha ocurrido. Unas leves panorámicas ejercen de testimonio de la tragedia: en ellas hallamos los irreconocibles cadáveres de las tropas etíopes y de sus caballos; los cuerpos sin vida de los que fueron bombardeados por la aviación italiana con el tóxico gas mostaza. Tamañas imágenes -aquellas que alguien registró, pero que el régimen no exhibió- cobran una inusitada fuerza reveladora puestas en relación con el resto del documental y anteceden a un fundido a negro en el que surge un último subtítulo demoledor: «En 1944, las naves imperiales de Calígula fueron destruidas en un incendio, provocado por los soldados alemanes derrotados». La conexión, a través del montaje, de esta serie de hechos descubre las miserias del sueño imperial y, a su vez, permite al cine, ni que sea parcialmente, redimir un episodio de la historia para el espectador de hoy.

En efecto, si en los dos anteriores capítulos habíamos abordado la capacidad de la cámara para revelarnos la realidad tangible, ahora nuestro interés se centra en el papel histórico del cine como medio capaz de restituir la dignidad humana. Porque, como dijo Godard, «incluso completamente rayado un simple rectángulo de treinta y cinco milímetros salva el honor de todo lo real»². Yervant Gianikian (YG) y Angela Ricci Lucchi (ARL) son conscientes de ello y, trabajando como arqueólogos en ese «inmenso y rizomático archivo de imágenes heterogéneas difícil de dominar, de organizar y de entender»³, han construido una valiosa obra documental en la que se establece un juego dialéctico entre distintas imágenes del pasado que se restauran para el presente. De modo que estas, como ocurre en *Lo specchio de Diana*, cobran un *nuevo sentido histórico* en sus trabajos; unos filmes que evitan la historicidad y las lecturas unívocas porque escapan «de las teleologías y hacen visibles las supervivencias, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan a cada objeto, cada acontecimiento, cada persona y cada gesto»⁴.

² Godard, Jean-Luc, *Histoire(s) du cinéma*, ed. Gallimard-Gaumont, París, 1998, pág. 86.

³ Didi-Huberman, Georges, [Cuando las imágenes tocan lo real](#), web del Macba, Barcelona, 2008.

⁴ *Ibidem*.

1.2. El espectador pensativo

La trayectoria de ambos directores se remonta a finales de los años setenta cuando, en su búsqueda de material sobre el colonialismo francés en los países árabes, hallaron unas pequeñas bobinas de la casa Pathé que no se podían proyectar en la gran pantalla pero sí ser vistas con la ayuda de una lente. Ese impedimento técnico condicionó para siempre su método de trabajo y les llevó a construir, según sus propias palabras, «una serie de mecanismos que nos permitieran reproducir el movimiento de una manera similar a la que nosotros veíamos ese material para que nos ayudaran, para decirlo de una manera sencilla, a refilmar los materiales que ya habían sido filmados previamente»⁵. El objetivo era, pues, *salvar* esas imágenes de nitrato condenadas a desaparecer mediante un dispositivo que lograra reimprimir los fotogramas en una película virgen. Para ello, usan la “cámara analítica” -así llaman YG y ARL al aparato que emplean para filmar- que les ayuda tanto a restituir materiales olvidados por la historia como a trabajar sobre ellos, dentro de ellos.

Así, antes de enfrentarse al montaje, los Gianikian operan en el interior de cada fotograma en busca del más pequeño detalle, del más pequeño movimiento, que nos descubren a partir del reencuadre de la imagen («Normalmente nunca filmamos el fotograma entero, nos quedamos allí dentro, más próximos»⁶), de la alteración de su velocidad -ralentí, aceleración, congelado- o de su coloreado. Distintas estrategias formales -a las que cabe añadir la sonorización con música extradiegética- que, en vez de banalizar el metraje encontrado, logran revelarlo al espectador descubriendo aquello que se oculta en cada fotograma y merece ser contemplado. Observar, refilmar, remontar y, por último, rever. Porque estos excavadores de archivos -que consideran su trabajo «a medio camino entre el del copista egipcio y los copistas de mapas»⁷- alteran también nuestra mirada y logran que, ante la contemplación de sus filmes, renunciemos al ritmo habitual en el que solemos observar las imágenes en el cine; obligándonos a mirar con minuciosidad fotograma a fotograma.

«La cámara lenta de nuestra versión se opone al movimiento extremadamente rápido

⁵ Redacción de Blogs & Docs, [Entrevista a Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi: No hay nostalgia del pasado que no exista en el presente](#), Revista digital Blogs & Docs, Septiembre de 2009.

⁶ Araújo, Celeste, [Archivo del cuerpo herido](#), Revista digital Blogs & Docs, julio. 2007.

⁷ Redacción de Blogs & Docs, [Entrevista a YG y ARL...](#) Ver nota 5.

de la [película] original [...] La cámara lenta es enfática, es el ritmo de la memoria»⁸. Los cineastas italianos no esconden sus intenciones y, en su modo de trabajo, parecen hacer válidas las tesis de Proust quien consideraba que el cine no permitía pensar al espectador por su excesiva velocidad. El narrador de *En busca del tiempo perdido* advertía, a propósito de los efectos de la linterna mágica, que «nada podía detener su lenta cabalgata»⁹ y, en una línea similar, Roland Barthes reprochaba al cine «su histeria, su voracidad, su falta de *pensividad*»¹⁰ respecto a la fuerza de la fotografía. ¿Qué hacer ante todo ello? ¿Cómo lograr que las películas sigan *el ritmo de la memoria*? Para Raymond Bellour, es clave «el trabajo vinculado al congelado de la imagen que crea efectivamente las condiciones de otro tiempo: inventa [...] las condiciones de una lectura, suscita un espacio favorable para las asociaciones a la vez libres y controladas; en definitiva, desplaza la histeria del cine produciendo lo que podemos llamar, plagiando a [Víctor] Hugo, un espectador pensativo»¹¹.

Ese *espectador pensativo* llevaría a cabo, según Bellour, «una actividad proustiana»¹² y, a nuestro entender, no solo sería capaz de apreciar la pausa de un fotograma congelado en determinados momentos de una película sino que también podría sentirse estimulado por el lento devenir de los filmes de los Gianikian. Filmes como *Dal Polo all'Equatore* (1986) u *Oh!, uomo* (2004) en los que determinados instantes -como la caída de un soldado abatido en el campo de batalla- se suspenden en el tiempo ralentizándose, congelándose e incluso repitiéndose para que podamos observar sus movimientos a una «velocidad infinitesimal, en dos o tres fotogramas». Una lentitud al borde la fotografía en la que «el parpadeo del film se acerca al precipicio donde la ilusión óptica deja de ser ilusión» (Nathaniel Dorsky¹³) y en la que las imágenes pierden la movilidad natural asemejándose a los recuerdos.

No cabe duda de que YG y ARL apelan a la memoria y, más concretamente, a la *memoria involuntaria* que empleó Proust para construir *En busca del tiempo perdido*. En sus películas uno intuye breves senderos narrativos -*Lo specchio de Diana* es, en este sentido, uno de sus filmes más *legibles*-, pero lo que predominan son secuencias no

⁸ Citados en Ben-Ghiat, Ruth, *Preface* en Lumley, Robert, *The Films of Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi*, Oxford y Nueva York, 2011. Pendiente de publicación pero parcialmente consultable en Internet.

⁹ Citado en Bellour, Raymond, *Entre imágenes. Foto. Cine. Video*, ed. Colihue, Buenos Aires, 2009, pág. 73.

¹⁰ *Ibidem*, pág. 73.

¹¹ *Ibidem*, pág. 73.

¹² *Ibidem*, pág. 73.

¹³ Duque, Elena, *Entrevista a Nathaniel Dorsky: Intuiciones a 18 fotogramas por segundo*, Cahiers du Cinéma España, número 46, junio de 2011, pág. 49.

alienadas en un relato y (des)ordenadas en un montaje intuitivo construido según la lógica de los recuerdos. Unos recuerdos que, en sus cortometrajes primerizos -*Cesare Lombroso, sull'odore del garofano* (1976) o *Cataloghi - non é altro gli odore che sente* (1976)-, eran convocados por un sentido tan proustiano como el olfato; pues el olor «de efluvios de rosa, clavel, lavanda o frambuesa»¹⁴ acompañaba la proyección de aquellos trabajos en los que los directores italianos rodaban juguetes, postales, fotos,... Objetos evocadores con los que pretendían que el espectador *experimentase* el pasado.

1.3. Deconstruyendo la Primera Guerra Mundial

No es fácil, sin embargo, convocar el pasado a partir del archivo. Porque ¿cómo se puede experimentar el sufrimiento de un soldado? ¿Cómo se puede plasmar el fragor de una batalla? Difíciles cuestiones que los Gianikian abordan en su Trilogía de la Guerra constituida por *Prigionieri della guerra* (1995), *Su tutte le vette è pace* (1998) y la citada *Oh!, uomo*; tres filmes que, por distintas vías, se encargan de desmontar material propagandístico de la Primera Guerra Mundial y se esfuerzan en recuperar la dignidad de los combatientes, en restaurar sus cuerpos y en conseguir que vuelvan a ser individuos y no meros miembros de un batallón.

Para lograr sus objetivos, YG y ARL trabajaron a fondo sobre el archivo del que disponían y, en los dos primeros filmes de la trilogía, prácticamente solo contaron con fotogramas rodados por operadores pertenecientes a los ejércitos austriaco, alemán, italiano y ruso (zarista). El punto de vista de lo filmado estaba, pues, muy condicionado, y más considerando que la Gran Guerra fue -a excepción de la guerra ítalo-turca (1911-1912)- el primer conflicto bélico registrado por cámaras de cine -con lo que ello significaba de cara a *exhibir* sus imágenes a grandes audiencias. Al respecto tenemos el testimonio escrito de varios operadores que, además de legarnos kilómetros de película, recogieron en sus dietarios sus experiencias en el campo de batalla que han quedado sintetizadas en un ejemplar documental de la cadena Arte, *El heroico cinematógrafo* (L'héroïque cinématographe, Véray Laurent y Agnès de Sacy, 2003), constituido únicamente por imágenes de la Primera Guerra Mundial y en base a testimonios de los cámaras del bando francés y alemán.

¹⁴ Araújo, Celeste, [Archivo del cuerpo herido](#), Ver nota 6.

En este pequeño filme -sin aspiraciones artísticas, solo meramente ilustrativas- descubrimos cómo el material de archivo era *construido* para luego ser proyectado con fines propagandísticos en los noticiarios que se proyectaban en los cines de la época. Así, vemos por un lado las imágenes que eran descartadas -los valiosos planos rodados por los operadores en la retaguardia en los que los soldados conversan, actúan con naturalidad o sonríen a la cámara- y por otro lado vemos el trasfondo de aquellas que sí se exhibían públicamente: la simulación de una batalla, con efectos especiales incluidos, en la que los propios soldados hacen de intérpretes y la cámara goza de una posición privilegiada inconcebible en una situación *real*; la *actuación* del general Philippe Pétain -con ensayos previos incluidos- ante la cámara mientras saluda sonriente a las tropas; o el papel jugado por un enviado del ministerio de propaganda alemán encargado de *poner en escena* a los prisioneros de guerra para fingir que estos disponían de condiciones excelentes.

En esa contradicción, en ese universo de archivos donde conviven imágenes *falseadas* con secuencias que realmente testimonian el día a día de los soldados, se sitúa un filme como *Prigionieri della guerra* en el que buena parte del interés reside en mostrar los campos de refugiados; los espacios donde numerosos hombres fueron deportados durante la Primera Guerra Mundial. Ya sea en los confines del Imperio Austrohúngaro o en la Siberia zarista, las imágenes no logran transmitir las intenciones de quienes ordenaron filmarlas -exhibir el buen trato hacia los presos- y, al son de las elegíacas melodías que entona la cantautora Giovanna Marini, acaban mostrando su reverso: el lamentable trato humano dispensado a los refugiados.

En el bloque dedicado al campo austriaco de Feldbach, los planos parecen arrastrar el lastre de la historia al mostrar los hábitos de un lugar que, tal y como han declarado YG y ARL, «se podría considerar un pre-lager nazi, sin las torretas de vigilancia pero con muchas otras similitudes»¹⁵. El peso de los campos de concentración alemanes condiciona, pues, nuestra mirada que asiste sorprendida al *uso* de los presos como si de mercancía se tratase. El montaje de los Gianikian refuerza esa impresión al mostrar cronológicamente los distintos pasos que se siguen en Feldbach. Primero: los soldados llegan en un tren atestado de pasajeros. Segundo: se sitúan en hileras y deben desnudarse parcialmente para que un militar decida cuál es su condición física. Tercero: se dirigen a una sala en la que unos peluqueros les cortan el pelo prácticamente al cero. Cuarto: se duchan

¹⁵ Redacción de Blogs & Docs, *Entrevista a YG y ARL...* Ver nota 5.

colectivamente. Cinco: reciben el mono de trabajo. Seis: trabajan sin freno ante la atenta mirada de sus captores. Unos preparan pan, otros manipulan el hierro; unos cosen, otros matan ganado. Todos forman parte de un sistema de explotación que no parece tener fin y que los directores italianos acentúan optando por la aceleración de sus movimientos que evidencia el funcionamiento mecánico del campo. El espectador asiste ante estas imágenes a una revelación de carácter histórico, pues en ellas detecta el germen de lo que después ocurrirá en la Segunda Guerra Mundial.

Pese a lo dicho, *Prigionieri della guerra* nos proporciona también breves instantes en los que los soldados recuperan su humanidad y posan sonrientes a la cámara -la mirada al dispositivo y el posado son dos motivos recurrentes en la obra de los Gianikian- escapando, por momentos, de la terrible rutina diaria de Feldbach. Y es que, al igual que ocurre en *Su tutte le vette è pace* -situada en las nevadas montañas de los Alpes; lugar de un conflicto entre italianos y austrohúngaros-, los cineastas no solo nos revelan la *construcción filmada* de la guerra sino que también nos muestran, ni que sea en imágenes incompletas y parciales, a los hombres que participaron en ella. Puede que, al contemplar estos filmes, nos sintamos atraídos por las largas y constantes secuencias en las que multitudes de combatientes y refugiados avanzan al unísono (ya dijo Benjamin que «a la reproducción en masa [el cine] se corresponde una reproducción de las masas»¹⁶), pero no será hasta que los soldados nos miren, elevando sutilmente su rostro en algunos planos, cuando advirtamos (en un congelado, en un ralenti) su tragedia y percibamos al individuo en la multitud de la guerra.

1.4. Imágenes pese a todo

«Búsqueda de la humanidad del soldado en los archivos de las masas anónimas; en los detalles, en las particularidades, en las expresiones, en la microfisonomía, en las actitudes. Revelarlo a través de los “cuerpos heridos” del nitrato. En los Alpes»

Su tutte le vette è pace arranca con esta declaración de intenciones de YG y ARL en la que se advierte la importancia que en su obra tiene el trabajo físico sobre el fotograma, sobre su propia materialidad. Y es que ambos directores saben que en esas imágenes en descomposición perdura algo que merece ser rescatado, queda algún detalle de un tiempo

¹⁶ Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, ed. casimiro, Madrid, 2010, pág. 57.

pasado que no debe morir con el nitrato. Idéntica convicción se halla en el corpus teórico del historiador Georges Didi-Huberman que nos sugiere que «saber mirar una imagen sería, en cierto modo, volverse capaz de discernir el *lugar donde arde*, el lugar donde su eventual belleza reserva un sitio a una “señal secreta”, una crisis no apaciguada, un síntoma. El lugar donde la ceniza no se ha enfriado»¹⁷.

La bella metáfora del ensayista francés se ajusta a su estimulante trabajo en *Imágenes pese a todo*¹⁸, una obra en la que analiza visualmente una secuencia de cuatro fotografías que fueron tomadas en el crematorio V de Auschwitz por un miembro de los *Sonderkommando*; aquel grupo de judíos dirigido por los nazis cuyo *trabajo* -antes de que les asesinasen a ellos mismos- era «manipular la muerte de millares de sus semejantes»¹⁹, encargándose de que los que morían en las cámaras de gas no dejaran ningún rastro. Didi-Huberman sostiene, ante los que creen que el exterminio nazi es inimaginable y por tanto no representable, que aquellas fotografías son harto valiosas para intuir parcialmente los mecanismos de un genocidio en el que, además, sus responsables pretendieron no dejar pruebas. Serían, pues, imágenes valiosas *pese a todo*. Un “pese a todo” que hace referencia, por un lado, a la imposibilidad de comprender *toda* la magnitud de la tragedia solo a partir de una serie de fotos -«son justo imágenes», nos diría Godard- y, por otro, a nuestra obligación de «contemplantas, asumirlas y tratar de contarlas»²⁰ como testimonios reales de la historia.

Las cuatro imágenes -dos *muestran* la incineración de cuerpos gaseados en fosas al aire libre y dos a un grupo de mujeres desnudas empujadas hacia las cámaras de gas- fueron tomadas en una posición de extremo peligro para el fotógrafo y son, evidentemente, poco nítidas y legibles (incluso una de ellas es casi abstracta al estar quemada por la luz del sol). Dicha ausencia de *claridad* no debería, sin embargo, evitar que las estudiemos. Pues en ellas no está la (imposible) totalidad de la Shoah, pero sí una parte, sí un extracto. Al igual que en los fotogramas que emplean los Gianikian no está la totalidad de la Gran Guerra o del Colonialismo, pero sí sus jirones, sí sus cenizas.

A partir de aquí: ¿cómo trabajar el archivo? ¿cómo lograr que las imágenes incompletas nos ayuden a intuir lo ocurrido? La posición tomada por Didi-Huberman ante

¹⁷ Didi-Huberman, Georges, *Cuando las imágenes tocan lo real*, Ver nota 3.

¹⁸ Didi-Huberman, Georges, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, ed. Paidós, Barcelona, 2004.

¹⁹ *Ibidem*, pág. 19. Ver nota 18.

²⁰ *Ibidem*, pág. 17.

las fotografías de Auschwitz es la de absoluto respeto por el revelado original, por las instantáneas tal y como las tomó el fotógrafo. Se deben rechazar entonces todas las alteraciones *bienintencionadas* que se han llevado a cabo para hacer más visibles algunos aspectos de las cuatro imágenes; si eliminamos las imperfecciones técnicas y las particularidades visuales de aquellas fotos cometemos una traición:

«Al encuadrar de nuevo estas fotografías, se comete una manipulación a la vez formal, histórica, ética y ontológica. La *masa negra* que rodea la visión de los cadáveres y de las fosas donde *nada es visible*, es el espacio de la cámara de gas: la *cámara oscura* donde hubo que meterse para sacar a la luz el trabajo del *Sonderkommando* en el exterior, por encima de las fosas de incineración. Esta masa negra nos proporciona, pues, la situación en sí misma, el espacio donde es posible la condición de existencia de las propias fotografías. Suprimir una “zona de sombra” (la masa visual) en provecho de una luminosa “información” (la atestación visible) es, además, hacer como si Alex [el fotógrafo del *Sonderkommando*] hubiese podido tomar las fotos, tranquilamente, al aire libre. Es casi insultar el peligro que corrió y su astucia como resistente. Al encuadrar de nuevo estas imágenes creyeron, sin duda, estar preservando el *documento* (el resultado visible, la información clara). Pero se suprimía de estas la fenomenología, todo lo que hacía de ellas un acontecimiento (un proceso, un trabajo, un cuerpo a cuerpo)»²¹.

La manipulación implica, pues, graves riesgos. ¿Cómo considerarlos en la obra de YG y ARL? ¿Cómo aceptar que, en su proceso de refilmado, los autores italianos no respeten totalmente el *found footage* original? ¿Cómo superar esta aparente contradicción entre dos modos de mirar el archivo tan similares como los de los Gianikian y la del historiador francés? Díficiles cuestiones que, sin embargo, se resuelven en parte si observamos la distinta naturaleza de los materiales trabajados. No es solo la diferencia notable entre fotografía y cine (el movimiento inevitablemente altera la fijeza del fotograma y da pie a su *alteración*) sino, sobre todo, la autoría de los documentos que condiciona inevitablemente su forma. Mientras las cuatro instantáneas fueron arrebatadas a Auschwitz por una de sus víctimas, buena parte de las grabaciones con las que trabajan YG y ARL fueron registradas por un “operador-verdugo” del invasor colonial o del ejército que tenía preso al *enemigo*. Un punto de vista, el de los opresores, que sí respetan ocasionalmente los cineastas italianos -para hacerlo evidente al espectador- pero al que renuncian deconstruyendo la imagen en otros instantes para recuperar la dignidad de los damnificados. Una manipulación formal y ontológica, sí, pero necesaria para restituir la ética y la historia.

²¹ Didi-Huberman, Georges, *Imágenes pese a todo*, págs. 63 y 64. Ver nota 18.

Habr  quien, aun así, no considere suficientes las razones de los Gianikian, pero cabe matizar que con sus métodos no aspiran a sobreinterpretar los fotogramas o convertirlos en fetiches (son muchas sus secuencias poco claras, cercanas a la abstracción, que requieren de la interpretación libre del espectador) sino más bien a activar el pensamiento, a repensar la historia a partir del montaje y la imaginación. De ahí que sus películas nos ayuden a ver con otros ojos las imágenes de archivo, a abordar, *pese a todo*, sus formas incompletas y a establecer conexiones enriquecedoras entre ellas. Porque, como bien dice Didi-Huberman, «el valor del conocimiento no sabría ser intrínseco a una sola imagen, como tampoco la imaginación consiste en la involución pasiva en una sola imagen. Se trata, al contrario, de poner lo múltiple en movimiento, de no aislar nada, de hacer surgir los hiatos y las analogías, las indeterminaciones y las sobredeterminaciones en la obra»²².

1.5. La imposición colonial

Nos hallamos en la oscuridad. Cerca, sin embargo, intuimos la luz en un túnel rojizo. Lo cruzamos a una velocidad comedida y la imagen adopta una claridad verdosa. Vamos en tren. El punto de vista es subjetivo, desde la cabina del conductor, y al fin llegamos al aire libre. De repente, un corte y nos situamos al final del ferrocarril, en uno de sus últimos vagones. Nuestro dispositivo traza un bello *travelling* lateral en lo que parecen ser unas montañas nevadas. Hay árboles y vislumbramos alguna silueta humana. Seguimos el camino, sin freno. El fotograma est  deteriorado, en él se advierten ralladuras y manchas blanquecinas; parece a punto de disolverse. Los colores y los túneles siguen, sin embargo, variando, así como lo hace el escenario que se ha vuelto rocoso. La imagen tiembla por el movimiento del tren y el trayecto, acompasado por una melodía incisiva y repetitiva, adopta un aire fantasmal. Queremos escapar pero YG y ARL no nos lo permiten. Debemos avanzar. Ahora a mayor velocidad y solo observando los raíles. Subiremos la montaña y la volveremos a bajar, teniendo la impresión de flotar mientras atravesamos pasajes naturales. A lo lejos divisaremos la extensión de nuestra vía del tren que se antoja infinita, inacabable. Después, tras más de diez minutos de viaje como espectadores, la música remitirá y un fundido a negro nos llevará, con naturalidad, a otro medio de transporte: un barco que cruza una zona glaci r.

²² *Ibídem*, pág. 179.

En su seductor tramo inicial, *Dal Polo all'Equatore* plasma visualmente el papel que la tecnología jugó en la *conquista* del mundo. El movimiento del ferrocarril cumple físicamente ese deseo colonial de llegar a todos los lugares del planeta mientras la cámara -el cine- ejerce la función cómplice al mostrar esas tierras descubiertas a las audiencias de los países colonizadores. Ambos inventos, que abren y cierran el siglo XIX, han sido habitualmente comparados, siendo la analogía más recurrente aquella que se refiere a la posición del espectador/viajero que, mientras observa la película/paisaje, se encuentra inmovilizado: sentado y ante una pantalla/cristal. Por otro lado, la llegada del tren implicó también, en palabras de Aumont, el nacimiento de «nuevos valores como el deseo de aceleración o el deseo de cortar raíces. La destrucción cometida por el ferrocarril fue tratada con ambivalencia, ya que al principio del siglo diecinueve el ferrocarril a menudo era visto como una especie de garante tecnológico de progreso y de armonía entre naciones»²³.

Progreso y armonía entre naciones. El desarrollo tecnológico abría, quizás, la posibilidad de emplear esos términos pero los Gianikian nos proponen seguir otro sendero más cercano a esa «destrucción ambivalente» que implica todo presunto *avance*. Así, desde ese tren inicial que avanza, *Dal Polo all'Equatore* nos sitúa en un primer tercio del siglo XX donde casi todo lo que vemos -en las montañas del Cáucaso, en el Ártico, en la India, en África- nos despierta una cierta perplejidad. Perplejidad no tanto por el modo *exótico* de filmar las costumbres de esos lugares -nativos danzando, lavando la ropa, cazando o peinándose- como por la violencia física -contra los animales-, psicológica -contra los lugareños- y cinematográfica -la cámara como arma de poder. Una violencia que, además, se descubre con naturalidad, sin subrayados. Pues, en las imágenes, los imperialistas occidentales se retratan *inconscientemente* con unas actitudes que exhiben sin rubor a la cámara. De modo que su actitud etnocéntrica se revela a través de los planos registrados por un aparato que, de cara al juicio de la historia, ya deja de ser un aliado invasor. Un dispositivo que reproduce los movimientos de los colonizadores y que, gracias a las técnicas de YG y ARL, descubre, además, detalles de sus gestos solo visibles por el *inconsciente óptico* del objetivo.

Decía Benjamin que «la marca histórica de las imágenes no solo indica que pertenecen a una época determinada, indica sobre todo que no consiguen ser legibles [...] hasta una

²³ Aumont, Jacques, *The Variable Eye, or the Mobilization of the Gaze*, en Andrew, Dudley, *The Image in dispute: art and cinema in the age of photography*, ed. University of Texas Press, Austin, 1997, pág. 235.

época determinada»²⁴. Y esto es lo que nos ocurre ante varias escenas de este documental. Un buen ejemplo lo hallamos en los distintos fragmentos en los que aparece la figura de una misionera que, con su sola presencia, parece condicionar el comportamiento de todos los que la rodean. Sus apariciones se producen en un campamento africano donde la vemos, primero, entrando en una cabaña para recoger a un recién nacido que luego lleva a un sacerdote para que le bautice, y, segundo, dirigiendo una clase al aire libre donde ejerce de *profesora* de unos niños a los que enseña a santiguarse. Sus actos, sus gestos de dominio y el profundo contraste entre el blanco de su ropa (que le cubre incluso el rostro) y el negro de los cuerpos (semidesnudos) que se encuentran a su alrededor acaban evidenciando una ocupación espacial y un adoctrinamiento religioso con signos de superioridad moral.

Impresiones reveladoras también las que transmiten algunas de las secuencias de caza de *Dal Polo all'Equatore* en las que cazadores blancos ordenan a sus acompañantes negros que descuarticen a un animal recién abatido y les indican cómo hacerlo. En una de ellas vemos, durante varios minutos, cómo un grupo de africanos trocea a un rinoceronte, y en otra a tres jóvenes negros exhibiendo, de pie y mirando a cámara, la cabeza degollada de un antílope. Atroces trofeos para el aparato; intentos de (de)mostrar la inferioridad de los nativos por un salvajismo impuesto.

1.6. El lugareño descubre al voyeur

«El colonizador hace la historia; su vida es un hito, una Odisea [mientras frente a él], unas criaturas aletargadas, devoradas por la fiebre, sumidas en costumbres ancestrales, constituyen un telón de fondo casi iconográfico para el dinamismo innovador del mercantilismo colonial»²⁵.

En *Los condenados de la tierra*, Frantz Fanon denuncia aquello que los Gianikian ponen en imágenes en *Dal Polo all'Equatore* y que muestran, con todavía mayor lucidez, en *Images d'Orient - tourisme vandale* (2001) -una película, esta última, que recoge los viajes elitistas de los primeros turistas a la India entre 1928 y 1929. En ambos filmes, que parten del cuantioso material de archivo del documentalista italiano Luca Comerio -que fue el operador del rey Víctor Manuel III, filmó la Primera Guerra Mundial y rodó para

²⁴ Citado por Didi-Huberman, Georges, *Imágenes pese a todo*, pág. 137. Ver nota 18.

²⁵ Fanon, Franz, citado por Stam, Robert, *Teorías del cine*, ed. Paidós, Barcelona, 2001, pág 334.

Mussolini-²⁶, los directores aspiran a descubrir la mirada del colonizador y a lograr que el espectador sienta la experiencia de ese punto de vista.

Para ello, YG y ARL convocan el origen colonial del *found footage* que refilman y utilizan una serie de recursos formales -encuadres en forma circular similares a la mirilla de un periscopio, de una escopeta o de unos prismáticos- que evidencian nuestra mirada cómplice y furtiva. Un logro considerable, el de ser partícipes de la actitud imperialista, que se acentúa en una serie de planos en los que los lugareños *nos descubren*. Momentos en que estos dejan de ser un «fondo casi iconográfico» para nuestro placer voyeur y miran a cámara denunciando nuestro rol de espías. Son ojeadas al objetivo tan inquisidoras como sutiles a las que los Gianikian sacan mucho partido en *Images d'Orient - tourisme vandale* donde, al fijar con un reencuadre la imagen del rostro que nos devuelve la mirada, logran aturdirnos y avergonzarnos. De observadores pasamos a observados y no nos queda otra que renunciar a la superioridad causada por el punto de vista de la cámara.

Asimismo, en *Images d'Orient* llama la atención el continuo contraste -en un mismo plano- entre la vida occidental y oriental, entre la ociosa actitud de los visitantes (fiestas y recepciones inclusive) y las labores en el campo de los lugareños. Un choque que también se percibe en el tipo de transporte -los hindúes no se desplazan en automóviles sino en carros- y, sobre todo, en la relación entre nativos y turistas. Estos últimos avanzan comportamientos del turismo masivo tomando fotografías y filmando con sus cámaras actividades *exóticas* hoy del todo estereotipadas: paseos en elefante, procesiones, desfiles, bailes,... Una serie de situaciones que muestran una explotación cultural, un vandalismo turístico, ante el que se opondrían los revolucionarios hindúes en los años treinta y que llevaría, en 1947, a la independencia de la India tras décadas de dominio británico.

Un gesto primerizo de esa revuelta contra el colonizador bien podría hallarse en el rostro de una mujer a la que la cámara filma mientras está rezando. En su momento de mayor intimidad, de mayor recogimiento, se siente repentinamente observada, violada visualmente. Ante ello, no le queda otra opción que girarse y ojear el objetivo quejándose con su mirada. Sus bellos ojos sintetizan la ira de todo un pueblo y dan sentido al trabajo de los Gianikian que los inmortalizan.

²⁶ Al obtener, a principios de los años ochenta, buena parte del material rodado por todo el mundo por este realizador pionero, los Gianikian deciden orientar su obra al estudio del *found footage*. No comparten la ideología de Comerio (un defensor del futurismo), pero sí le valoran como un gran documentalista y le dedican *Dal Polo all'Equatore*.

1.7. Una revelación desde el presente

«El primer encuentro que tenemos con el inventario fotográfico del horror extremo es una suerte de revelación, la revelación prototípicamente moderna: una epifanía negativa. Para mí, fueron las fotografías de Bergen-Belsen y Dachau que encontré por casualidad en una librería de Santa Mónica en julio de 1945. Nada de lo que he visto -en fotografías o en la vida real- me afectó jamás de un modo tan agudo, profundo, instantáneo. En verdad, creo posible dividir mi vida en dos partes, antes de ver esas fotografías (yo tenía doce años) y después, aunque transcurrió mucho tiempo antes que comprendiera cabalmente de qué se trataba. ¿Qué se ganaba con verlas? Eran meras fotografías, y de un acontecimiento del que yo apenas tenía noticias y de ninguna manera podía remediar. Cuando miré esas fotografías, algo cedió. Se había alcanzado algún límite, y no solo el del horror: me sentí irrevocablemente afligida, herida, pero parte de mis sentimientos empezaron a atiesarse; algo murió; algo llora todavía»²⁷.

Revelación instantánea. Revelación fotográfica. Revelación histórica. La epifanía negativa de Susan Sontag ante la visión del horror extremo es de orden parecido a la que podemos sentir al enfrentarnos a determinadas imágenes que salen a la luz en la obra de YG y ARL. Imágenes de tal fuerza que no solo nos desvelan aquello oculto de nuestra historia sino que nos causan una «revelación íntima» como la que en nuestra *Introducción* describíamos de Alain Bergala. A lo largo de este capítulo, hemos abordado distintas escenas capaces de rasgar la mirada contemplativa del espectador pero pocas tienen la desnudez de las que conforman *Oh!, uomo*.

Este filme, que cierra la Trilogía de la Guerra, está organizado en dos bloques. El primero, breve y de cariz abstracto, trabaja con un montaje de atracciones y se acerca a la vanguardia en su juego con la naturaleza de las imágenes -colores y formas que se difuminan, empleo de fotogramas expuestos en negativo, sobreimpresiones, etc. El placer estético surge, a su vez, a partir de los motivos bélicos, políticos y religiosos de los planos -soldados, desfiles, discursos, estandartes, ceremonias- que, en su atractivo, parecen advertirnos aquello que creían los futuristas: que la guerra puede ser bella²⁸. Sin embargo,

²⁷ Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, ed. Edhasa, Barcelona, 1981, págs. 29-30.

²⁸ «Sostenemos que la guerra es bella porque nos acerca al sueño del hombre metálico. La guerra es bella, porque enriquece las floridas praderas con las orquídeas relumbrantes de las ametralladoras. La guerra es bella porque conjunta, en sinfonía, los disparos, los cañonazos, los silencios, los perfumes y olores de la putrefacción. La guerra es bella porque crea nuevas arquitecturas, como los grandes tanques, las escuadrillas en formación, las espirales de humo que se elevan sobre las aldeas incendiadas y muchas otras». Manifiesto de Marinetti sobre la guerra de Etiopía; recogido por Benjamin, Walter, *La obra de arte en la era...*, págs. 58 y 59. Ver nota 16.

el segundo bloque del documental se encarga de deshacer esa ilusión efímera mientras nos abre las puertas a la cruda realidad, a las consecuencias físicas de la contienda que se manifiestan en los cuerpos magullados de niños y soldados. Junto a estos últimos compartiremos estancia en un sanatorio donde son atendidos, asistiendo a escenas ciertamente turbadoras.

Así, dando un paso más allá de lo que se suele considerar tolerable -Sontag rechazó las imágenes mostradas en *Oh!, uomo* porque consideraba que «no se puede representar todo»²⁹-, los Gianikian recuperan una serie de *retratos filmados* -tomados por operadores de la Primera Guerra Mundial- en los que los citados soldados exhiben a la cámara las malformaciones de sus rostros y extremidades. Unos retratos donde estos, además, nos sonríen y nos descubren las prótesis que se han construido específicamente para ellos. Suerte de catálogo de los horrores, la visita al sanatorio nos advierte de que la violencia sí puede (y debe) ser mostrada en ocasiones porque, como bien apunta Kracauer, «el propósito del cine es transformar al agitado testigo [el operador] en un observador imparcial consciente [la cámara]. Nada es más legítimo que su carencia de inhibiciones a la hora de mostrar espectáculos que perturban la mente. Así impide que cerremos los ojos frente al “devenir ciego de las cosas”»³⁰. Lo insoportable pasa a ser, entonces, representable e imaginable.

Una vez, en tanto que espectadores, decidimos seguir mirando las imágenes de *Oh!, uomo* surge la posibilidad de otro tipo de revelación ante ellas, vinculada al empleo de la tecnología en el cuerpo humano. En la fijación visual por las prótesis de los heridos -una oreja y una nariz ortopédicas, una mano mecánica para escribir y encender cigarrillos, un brazo que adopta forma de tijeras- se descubre una fascinación por los logros humanos -incluso asistimos a una operación en la que se substituye un ojo deformado por otro de cristal- de la que es partícipe la cámara como medio de registro científico para exhibir los avances y, de algún modo, *sanar* el dolor de los soldados. Hoy, la impresión ante ello es, sin embargo, atroz -el hombre como conejillo de indias- y más si advertimos el choque dialéctico entre esos cuerpos ortopédicos y los que aparecen en el primer bloque del documental donde los soldados llevan esquís y empuñan armas como si de prótesis se tratasen. La tecnología queda así infinitamente ligada al hombre en la lucha (la guerra), en el sufrimiento (el sanatorio) y en su embalsamamiento para generaciones futuras (el cine).

²⁹ Los Gianikian recuerdan el rechazo de la ensayista estadounidense en su entrevista a *Blogs and Docs*. Ver nota 5.

³⁰ Kracauer, Siegfried, *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, ed. Paidós, Barcelona, 1989, pág. 87.

Pese a todo ello, pese al dolor, YG y ARL todavía rescatan en *Oh!, uomo* algún que otro instante en que los soldados bromean y conversan entre ellos. Momentos breves, claro, pero de suficiente belleza como para perdurar en la memoria. Imágenes que, en medio del horror, dan pie a una cierta restitución humanitaria y que irrumpen también en otros de sus trabajos como *Prigionieri della guerra* en la que -en unas secuencias rodadas en el claro de un bosque- compartimos la camaradería de los soldados y vemos cómo bailan entre sí para pasar el frío o cómo redactan, entre sonrisas, una carta de amor. En esos instantes sutiles -como en la mirada cómplice de una niña que peina a una amiga en *Dal Polo all'Equatore*- surge una cierta *verdad* sobre aquellos seres filmados; una verdad que cabe sumar a aquella de connotaciones históricas que se nos ha ido revelando en el conjunto de la obra de los cineastas italianos.

«Las imágenes del ayer llevan consigo los gérmenes de las imágenes de hoy. Demuestran así que la Historia es un perpetuo regreso al comienzo de las cosas» (Yervant Gianikian)³¹. Desde esa fuerte convicción, esta pareja de autores ha trabajado para que repensemos, desde el presente y nunca cayendo en la nostalgia, el legado cinematográfico de nuestros antecesores para así comprender mejor el mundo en que vivimos. Saben, como bien apunta Didi-Huberman, que «la imagen, no más que la historia, *no resucita nada en absoluto*. Pero “redime”: salva un saber, *recita pese a todo*, pese a lo poco que puede, la memoria de los tiempos»³². Y ese es, sin duda, el gran logro de su obra.

³¹ Citado por Mesa, José Antonio, *La cámara analítica. El documental según Yervant Gianikian y Angela Ricci-Lucchi*, Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación de la Universidad de la Rioja, número 4, 2009, págs. 233-247.

³² Didi-Huberman, Georges, *Imágenes pese a todo*, pág. 256. Ver nota 18.

TERCERA PARTE: UNA SELECCIÓN DE INSTANTES REVELADORES

1. *La mirada a cámara: un motivo visual revelador*

Mirar sin ser vistos. Ese es, para Christian Metz, nuestro mayor placer como espectadores de cine porque somos conscientes de que los sujetos a los que miramos «no saben que los estamos mirando»¹. ¿Qué ocurre entonces cuando alguien nos devuelve la mirada? Que ese goce voyeur ilusorio se pone en duda e incluso puede llegar a desmoronarse como le ocurría a James Stewart en *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, Alfred Hitchcock, 1954) donde «era sorprendido *in fraganti* mediante una serie de inversiones escópicas que le convertían en objeto de la mirada»². Idéntica situación se produce en la obra de Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi en la que, tal y como hemos apuntado, algunas de las miradas a cámara logran desarmarnos como espías de una realidad íntima que no nos incumbe. Trauma. Frustración. Desilusión. El encuentro entre espectador y sujeto filmado puede despertar, sin duda, este tipo de sensaciones, pero también permite repensar la obra que estamos viendo y revelar algo sobre el individuo que ojea el objetivo.

Y es que, por mucho que nos hallemos en una era audiovisual donde la mirada a cámara es ya un gesto de lo más frecuente y que tiende a lo banal y/o a lo paródico -en buena parte gracias a la implantación de la imagen-televisiva de informativos, reportajes y anuncios publicitarios en los que los presentadores se dirigen voluntariamente al dispositivo en busca de su audiencia-, seguimos creyendo en su relevancia como motivo visual capaz de dar pie a instantes privilegiados que logran que en nosotros se produzca una revelación íntima. Instantes que pueden surgir tanto de la escritura concienzuda del cineasta -que sabe insertarlos en sus filmes en el momento preciso- como del azar, en tanto que gestos *robados* por la cámara a un sujeto de la realidad.

¹ Citado en Stam, Robert, *Teorías del cine*, ed. Paidós, Barcelona, 2001, pág. 200.

² Stam, Robert, *Teorías del cine*, pág. 200. Ver nota 1.

A continuación proponemos un recorrido por distintas ojeadas al objetivo en las que detectamos esa capacidad reveladora que saca a la luz la máquina cinematográfica. Momentos que desprenden, en palabras de Jordi Balló, «un sentimiento de autenticidad y espontaneidad» y que, aun pudiéndose inscribir en una «filiación compositiva respecto a la iconografía plástica» (en nuestro caso la de los retratos pictóricos y fotográficos), «han sido cultivados a partir de las voluntades expresivas del cine»³; el único medio capaz de captar esas miradas a cámara en movimiento.

1.1. Un gesto prohibido

Como bien explica Marc Vernet⁴, en el cine narrativo la mirada a cámara ha sido, históricamente, un signo gramatical prohibido que cabía eludir sistemáticamente porque se corría el riesgo de desbaratar la fe narrativa y romper así el pacto ficcional con la audiencia. «Si una sola mirada procedente de la pantalla se pone sobre mí, toda la película está perdida», decía Pascal Bonitzer⁵. Y lo cierto es que en los estudios de Hollywood fueron conscientes de ese peligro durante la época clásica. Una era que estuvo regida, en cierto modo, por una ley no escrita en la que ojear el objetivo era tan solo tolerable en determinados géneros y situaciones muy concretas. Restricciones considerables que se instauraron con el Modo de Representación Institucional y que se disolvieron parcialmente una vez este régimen perdió fuerza.

En la etapa primitiva mirar a cámara sí era, en cambio, hartamente frecuente tanto en el ámbito del documental -ahí tenemos el caso tratado de los hermanos Lumière y la presencia de *curiosos* que dirigían sus ojos al aparato en muchas de sus vistas- como en aquellas ficciones en las que se ojeaba el objetivo como parte del juego que el intérprete practicaba ante el dispositivo. Un buen ejemplo de ello lo hallamos en *The Big Swallow* (1901), la pieza de un minuto del inglés James Williamson en la que se advierte, con indudable jocosidad, de la relación entre el operador y el *curioso* filmado en la calle, así como de la relación entre el actor y la audiencia. El protagonista del corto es el cómico Sam Dalton que viste con un traje propio de un ciudadano británico de la época y se queja a la cámara -mirándonos a nosotros y al realizador invisible- de estar siendo filmado. Primero

³ Las tres citas de este párrafo pertenecen a Balló, Jordi, *Imágenes del silencio. Los motivos visuales del cine*, ed. Anagrama, Barcelona, 2000, pág. 16.

⁴ Vernet, Marc, *Le regard à la caméra*, en *Figures de l'absence*, ed. Éditions de l'Étoile, París, 1988, pág. 9.

⁵ Bonitzer, Pascal, *Les deux regards*, Cahiers du cinéma, 1977. Citado en *Le regard à la caméra*, pág. 9. Ver nota 4.

se halla a una cierta distancia, pero progresivamente se va acercando hacia el objetivo, hasta el punto de que, en un primerísimo primer plano, vemos de él solo su boca abierta. Esa imagen, donde advertimos los poros de su piel, la rugosidad de sus labios y los pelos de su bigote, antecede a un plano en el que, literalmente, Dalton devora la cámara (el presunto dispositivo por el que le veíamos) y nos sume, por unos instantes, en la oscuridad. Después, la luz vuelve para resolver el chiste visual, pero en el espectador perdura la impresión de un rostro que ha invadido su espacio y que mirándolo (comiéndoselo) ha puesto fin a la ilusión de control cinematográfico.

El impacto de un filme como *The Big Swallow* -englobable, sin duda, en el *cine de atracciones* definido por Tom Gunning⁶- bien podría medirse en las palabras de Jean Epstein, un teórico y cineasta que tenía en alta estima los primeros planos porque en ellos se establecía una cercanía considerable con el individuo filmado: «El dolor queda al alcance de la mano. Si extendiendo el brazo te toco, intimidad. Cuento las pestañas de este sufrimiento. Podría probar el sabor de sus lágrimas. Nunca un rostro se ha inclinado así sobre el mío. Me escruta muy de cerca, y yo me enfrento a él cara a cara. Ni siquiera es verdad que haya aire entre nosotros: me lo como. Está dentro mío como un sacramento. Máxima agudeza visual»⁷. La mirada a cámara, pues, suele ganar fuerza -se hace más visible- si se produce en planos cerrados donde solo se enmarca el rostro del ser en cuestión, de tal manera que uno tiene la impresión -ampliada en la pantalla grande de una sala- de estar «cara a cara» junto a otra persona (o su imagen) procedente de otro tiempo y lugar. Un efecto que ha sido plasmado por Godard en el encuentro íntimo entre Anna Karina -*Vivir su vida* (*Vivre sa vie: Film en douze tableaux*, 1962)- y Renée Jeanne Falconetti cuando la primera de ellas ve en un cine a la segunda en *La pasión de Juana de Arco* (*La Passion de Jeanne d'Arc*, Carl Theodor Dreyer, 1928).

1.2. Una cuestión genérica

Esa cercanía que permite el primer plano, ese aislamiento visual y explícito del rostro que mira a la cámara, no solía producirse todavía en la era primitiva. Algo que se debía, en buena parte, al predominio de los planos generales estáticos de herencia teatral en los que el gesto de ojear el objetivo, aun siendo corriente, carecía de una alta significación formal.

⁶ Ver capítulo *Las "impresiones de la realidad" en el cine de los Lumière*.

⁷ Epstein, Jean, *Buenos días, cine*, Archivos de la filmoteca, N° 63, Valencia, 2009, pág. 111.

De ahí que, más allá de piezas aisladas como la comentada *The Big Swallow*, se suele situar el punto de partida autoconsciente de nuestro motivo visual varios años después del invento del Cinematógrafo. Concretamente, en *Asalto y robo de un tren* (The Great Train Robbery, Edwin S. Porter, 1903), el filme fundacional del western. En aquella pieza narrativa, un breve primer plano aislado -que bien podía insertarse, a gusto del proyeccionista, al principio o al final de la ficción- nos mostraba a un pistolero disparando deliberadamente al objetivo, en una decisión ajena al relato y que, quizás, venía a recordarnos que, por mucho que se estuviera a punto de imponer la narración planificada, el cine también había sido (y podía ser) un arte meramente efectista, gratuito.

Al referirse a ese plano -que solía situarse al final del montaje, tal y como ocurre con tantas otras miradas a cámara que dan por concluidas cuantiosas ficciones- Francesco Casetti destacaba su carácter traumático y su voluntad de asombrar al espectador. Algo que, sin duda, podía suceder cuando este ya empezaba a acostumbrarse a permanecer al margen (a una distancia segura) de la imagen y se veía, entonces, repentinamente aturdido e implicado. La colocación del inserto podía ser, en palabras del teórico italiano, «marginal, fuera de los límites del texto, como un añadido “arbitrario” antes o después de la función»⁸ pero su valor se nos antoja hoy considerable al lograr fundir la inauguración de un motivo visual con la reivindicación de la estela de un *cine de atracciones* que había empezado a perder fuerza ante estructuras más narrativas.

La sorpresa. El golpe de efecto. El aturdimiento. En *Asalto y robo de un tren* el pistolero que nos apunta no nos provoca todavía un instante revelador pero sí nos advierte, de un modo instantáneo, de la propia naturaleza ficticia del cine. Una concienciación relevante y más si consideramos que, en las décadas siguientes -quizá hasta esa mirada retadora de Gloria Swanson en el final de *El crepúsculo de los dioses* (Sunset Boulevard, Billy Wilder, 1950)-, el cine de ficción optó, salvo contadas excepciones, por eludir las ojeadas explícitas y aisladas al objetivo en beneficio de su integración en el transcurso de los relatos como parte de la diégesis. Vernet, en este sentido, entiende que las miradas a cámara *visibles* solo eran aceptadas en los «filmes militantes y familiares»⁹ mientras que, en las obras clásicas de Hollywood, su uso era muy medido.

Las ojeadas se integraban, siguiendo el análisis del escritor francés, en dos grupos de

⁸ Casetti, Francesco, *El film y su espectador*, ed. Cátedra, Madrid, 1989, pág. 52.

⁹ Vernet, Marc, *Le regard à la caméra*, pág. 13. Ver nota 4

géneros tipificados: los que permiten un «enfrentamiento mortal» como son «la película de aventuras (para la gresca, el duelo), la película policíaca (la agresión, el ajuste de cuentas, el interrogatorio y la victoria final de la ley) y la película fantástica o de horror (el homicidio)»; y aquellos que facilitan un «buen encuentro»¹⁰ donde la relación intérprete-audiencia es natural: las comedias donde algunos cómicos actúan para nosotros -Laurel y Hardy, Charlie Chaplin o los Hermanos Marx- y, sobre todo, los musicales donde la interpelación de cantantes y coreógrafos es apenas *exhibicionista*. Porque «la enunciación [la mirada a cámara] se borra completamente en provecho de otra, en provecho de otro espectáculo que tiene su origen en otro lugar: el número del *music-hall* [...] La película parece cambiar de régimen de convención, pero en absoluto es así: resta transparente. [...] Y, aún más, aparece como efigie de un suceso que habría tenido lugar anteriormente y, sobre todo, *realmente*, con un público verdadero en presencia del artista, de carne y hueso, pero donde, nosotros, espectadores del film, no estuvimos»¹¹.

Bellas palabras las de Vernet que constatan que, en la mayoría de las ocasiones, las miradas a cámara de los sujetos filmados no se dirigen a un espectador inimaginable sino a alguien en concreto que está presente durante el rodaje de la escena. Hay, claro, numerosas excepciones -desde los bustos parlantes televisivos hasta las grabaciones solitarias frente a una *webcam* especular-, pero solo es cuestión de fijarse en la tradición documental para constatarlo. Tomemos, para ello, un ejemplo canónico: el de *Nanook, el esquimal* (*Nanook of the North*, Robert J. Flaherty, 1922), donde el documentalista entabló una progresiva relación de amistad con el esquimal que queda reflejada en las miradas de este al objetivo: «Cuando veo a Nanook sonriendo a cámara me parece que nunca antes había presenciado una sonrisa en el cine. [...] Creo que esta es una cualidad muy misteriosa de los grandes cineastas: la de devolverte la emoción de lo primigenio, el primer contacto con las cosas. Suelen ser, además, curiosamente cineastas que han visto muchas películas, que conocen la historia del cine e incluso mantienen un diálogo con esa historia. Pero al contrario de las películas de algunos cineastas cinéfilos en las que cada imagen remite a un montón de películas, a un cúmulo de guiños, de complicidades con otros filmes, estos cineastas, quizá los más grandes, establecen un vínculo muy intenso con las cosas, como si fueran vistas por primera vez. Son capaces de conseguir esa abstracción y de devolvernos la ilusión de ese contacto con lo primigenio»¹².

¹⁰ *Ibidem*, págs. 15 y 23.

¹¹ *Ibidem*, pág. 14. Ver nota 4.

¹² Declaraciones de José Luis Guerin recogidas por Cristóbal Fernández y Abián Molina en el número 3 de la revista *Cabeza Borradora* y reproducidas en el blog [Tierra de genistas](#).

En esta lúcida intervención, José Luis Guerin se refiere ya a esa capacidad reveladora que puede tener una mirada a cámara y lo hace reivindicando lo primigenio, lo puro; aquel gesto que surge de la espontaneidad y que no está *construido* por el cineasta sino que forma parte de un encuentro -entre Flaherty y Nanook- que queda documentado en las miradas de complicidad de este último. Unas miradas que nos revelan una relación entre cineasta y sujeto filmado que debemos imaginar y que podemos interpretar, completar, a partir de nuestra propia experiencia como espectadores.

1.3. Un acto de amor: el cineasta y su musa

La mirada a cámara puede ir, sin embargo, más allá del gesto instintivo breve (como el del esquimal, como el de algunos lugareños de las películas de los Gianikian) y evidenciar una relación afectiva que ocurre al margen del relato, en el fuera de campo. Sabemos que, en parte, el cine es un arte en el que los hombres filman a las mujeres que aman, pero pocas veces esta afirmación se hace tan patente como en algunos primeros planos aislados de estas que son *únicos* en los filmes donde se ubican -«no conocen elemento simétrico, ninguna contrapartida», dirá Vernet¹³- y que aspiran a ser significativos e inolvidables. Son momentos en los que el cineasta sostiene la imagen del rostro de su actriz mientras esta ojea el objetivo y posa para él, dando muestras de un deseo que alcanza al espectador. Esto ocurre, claro, en la célebre escena extradiegética de *Un verano con Mónica* (Sommaren med Monika, Ingmar Bergman, 1953) donde Harriet Anderson nos mira de un modo inquisitivo, felino y adúltero, advirtiéndonos su traición al protagonista y dando lugar, en palabras de Jean-Luc Godard, «a un renacimiento del cine moderno»¹⁴. El plano no solo fomenta, pues, la economía narrativa -una mirada funciona como ensimismada elipsis del adulterio- sino que también permite la emancipación de un espectador que ve superados los límites de la gramática clásica.

Una visión poco atenta de este primer plano puede impedirnos ver en él algunos detalles genuinos de puesta en escena -el fondo negro que envuelve el rostro de la actriz y que la aísla repentinamente-, pero ya nos deja intuir algo que solo confirmaremos al leer las notas de rodaje: la existencia de una relación amorosa entre Bergman y Anderson. Un

¹³ Vernet, Marc, *Le regard à la caméra*, pág. 13. Ver nota 4.

¹⁴ Godard, Jean-Luc, *Bergmanorama*, Cahiers du cinéma, número 85, 1958, págs. 1-5.

romance entre cineasta y actriz que no tendría mayor importancia si no fuera porque generó la renovadora escena en cuestión. Pues fue la enamorada intérprete la que sugirió al director la idea de mirar al objetivo y este aceptó. De este modo, la cámara inmortalizó el sentir de Harriet en aquel instante y transfirió a la ficción un hálito documental del que se impregnaría posteriormente toda la modernidad cinematográfica. Un gesto significativo que el cineasta sueco no tuvo reparos en celebrar (escribió, de un modo algo altisonante, que la escena era «el primer contacto directo e impúdico con el espectador»¹⁵), pero que parte de una decisión meramente íntima porque, aunque lo parezca, hoy sabemos que la actriz nunca nos miró a nosotros sino a su amante situado tras el objetivo.

Dicha secuencia se ajusta, asimismo, a nuestra noción de instante con duración, pues al contemplarla sentimos aquello que Balló detecta en todos los motivos visuales cinematográficos. Unos motivos que «son escenas en las que parece que el tiempo se dilata, que se produce una suspensión que incita a la contemplación pura, ensimismada [...] [Son] segmentos de significación que se hacen sentir porque tienen una duración temporal que se hace explícita. Tienen *tiempo*»¹⁶. La revelación causada en el espectador por la mirada a cámara de Anderson se produce entonces durante varios segundos, durante un *tiempo* en el que ese rostro ya no es solo el del personaje de una ficción sino también el de una actriz de la que deseamos descubrir su misterio. Un momento, pues, significativo que vendría a confirmar la capacidad de Bergman para atrapar instantes, tal y como nos recordaba Godard:

«En el instante preciso. En efecto, Ingmar Bergman es el cineasta del instante. Todos sus films surgen de una reflexión de los personajes sobre el instante presente, reflexión profundizada por una especie de descuartizamiento de la duración, un poco a la manera de Proust, pero con mucha mayor fuerza, como si se multiplicara a Proust por Joyce y Rousseau, y se convierte finalmente en una gigantesca y desmesurada meditación a partir de lo instantáneo. Un film de Ingmar Bergman es, si se quiere, un veinticuatroavo de segundo que se transforma y prolonga durante hora y media. Es el mundo en el espacio que medía entre dos parpadeos, la tristeza entre dos latidos de corazón, la alegría de vivir entre dos aplausos»¹⁷.

Prendado de la obra del director sueco, de su capacidad para atrapar el instante presente, Godard no tardó en apropiarse del motivo visual que popularizó el filme

¹⁵ Bergman, Ingmar, *Images*, Ed. Gallimard, 1992. Cita recogida en la web [Le cinématographe](#).

¹⁶ Balló, Jordi, *Imágenes del silencio. Los motivos visuales del cine*, págs. 13 y 18. Ver nota 3.

¹⁷ Godard, Jean-Luc, *Bergmanorama*. Ver nota 14.

veraniego de Bergman y, en su primera etapa, fueron muchas y variadas las miradas a cámara que perpetraron unos intérpretes que daban muestras de la autoconsciencia del medio. En *Pierrot el loco* (*Pierrot le Fou*, 1965) se produce una relectura del argumento de *Un verano con Mónica* y, tal y como era de esperar, el cineasta suizo plasma de un modo particular el genuino gesto de Anderson. Sabe que corre el riesgo de agotar (por exceso) el motivo visual, pero cuando Anna Karina promete a Jean-Paul Belmondo amor eterno, esta se dirige sutilmente al objetivo mostrando una profunda ambigüedad y su doble mirada (levanta la vista hacia la cámara hasta dos veces) no es banal sino enigmática, abriendo los ojos a nuevas posibilidades para este gesto. Un gesto que, por lo demás, también pudo estar condicionado por el largo romance que la actriz mantuvo con Godard (el modo de amar a Karina determina el modo de filmarla) y que congeló el estado de la relación durante el rodaje.

Aunque si hablamos de congelados de forma estricta -la escena de *Pierrot el loco* es una imagen en movimiento- debemos referirnos a otra mirada a cámara que se había producido en aquellos años: la del niño protagonista de *Los cuatrocientos golpes* (*Les quatre cents coups*, 1959) en el cierre de dicho filme. Sumida en una cierta desesperación existencial, la musa de François Truffaut -Jean-Pierre Léaud (Antoine Doinel)- corre de forma desesperada para escapar de su vida hasta que alcanza la playa y se da de bruces con el mar. Incapaz de seguir avanzando por el agua, opta por girarse hacia atrás y fijar sus ojos en el aparato que le ha estado siguiendo durante su recorrido. Su mirada desvela una cierta incompreensión, pero también constata una suerte de *historia de amor*: la surgida entre el cineasta (Truffaut) y su doble ficcional (Léaud). La cámara ejerce entonces de espejo y en ella el director ve, a través del personaje de Doinel, al joven que una vez fue. Un joven inconformista que nos mira reclamándonos ayuda ante la imposibilidad de seguir rebelándose, de seguir moviéndose. Posibilidad, esta última, que le será bellamente arrebatada en un ligero *zoom* que el cineasta dirige hacia su semblante cuando congela la imagen. El rostro de Léaud queda así quieto, fijado, y se nos desmonta toda posibilidad de volver al pasado y toda opción de instante duradero al retornar la película, en palabras de Serge Daney, «a su esqueleto de imágenes fijas, como un cadáver a las cenizas, lo que en realidad es de todos modos (*ashes to ashes, frames to frames*)»¹⁸.

La quietud de la mirada del joven Doinel nos invita, asimismo, a pensar en la noción de

¹⁸ Citado en Bellour, Raymond, *Entre imágenes. Foto. Cine. Video*, ed. Colihue, Buenos Aires, 2009, pág. 115.

instante pregnante de Lessing a la que se oponía Aumont. Puede que aplicar a un arte del tiempo como el cine «una especie de inmovilización de la acción» llegue a «ser aberrante» (Balló¹⁹), pero sí consideramos que los congelados en el cine pueden ser una variante fecunda de las revelaciones causadas por la fotografía. Pues, a diferencia de las fotos tradicionales, los fotogramas congelados se ubican dentro del devenir de un filme en movimiento del que forman parte y establecen así una relación, entre lo quieto y lo móvil, muy provechosa dentro de la modernidad. De ahí que, por mucho que el cine sea «el sistema que reproduce el movimiento *en función del momento cualquiera*, es decir, en función de instantes equidistantes elegidos de modo de dar la impresión de continuidad» (Gilles Deleuze²⁰), Bellour se plantea que ciertos instantes privilegiados -como el que elige Truffaut- puedan no ser instantes cualquiera²¹. Una posibilidad que surge a partir del análisis del congelado que «sirvió y sirve aún de soporte a la búsqueda obstinada de otro tiempo, de una fisura en el tiempo en la cual el cine moderno [...] tal vez se ha precipitado buscando su secreto más íntimo»²².

He aquí entonces una ocasión de repensar la propia naturaleza de las imágenes cinematográficas en tanto que fotogramas inmóviles y de advertir en ellas aspectos no visibles en esa ilusión óptica que es el movimiento. Desde el momento en que tanto el cineasta (en la sala de montaje) como el espectador (en su ordenador, en su reproductor de dvd, blue-ray o vídeo) tienen la oportunidad de congelar una imagen, algo ha cambiado, algo ha nacido. Es ya posible alterar el tiempo y hallar en cada fotograma nuevas conexiones, nuevos filmes. La quietud activa, entonces, la mente y permite que volvamos al movimiento contemplando las imágenes de otro modo. Así, una vez veamos el rostro congelado de Léaud, los planos anteriores de *Los cuatrocientos golpes* ya no serán los mismos y en nuestra memoria la película se vislumbrará desde una perspectiva distinta.

1.4. El coqueteo, todo un arte

Volviendo al movimiento, y siguiendo el hilo de las relaciones afectivas entre el cineasta

¹⁹ Balló, Jordi, *Imágenes del silencio. Los motivos visuales del cine*, pág. 17. Ver nota 3.

²⁰ Citado en Bellour, Raymond, *Entre imágenes*, pág. 113. Ver nota 18.

²¹ «El congelado de imagen (o el congelado en la imagen), con la ambigüedad particular que le hace interrumpir el movimiento aparente sin por ello romper el movimiento fundado en el desfile automático de las imágenes; el congelado de imagen, ¿no es pues solo un instante privilegiado entre otros, es decir, un instante cualquiera? ¿O podría ser un instante privilegiado que ya no sería totalmente cualquiera?»: Bellour, Raymond, *Entre imágenes*, pág. 113. Ver nota 18.

²² Bellour, Raymond, *Entre imágenes*, pág. 115. Ver nota 18.

y el sujeto filmado, descubrimos una variante de las miradas a cámara particularmente sugestiva y de la que el espectador puede ser partícipe, hasta el punto de flirtear con una imagen. Nos referimos a aquellas ojeadas al objetivo que dan pie a gestos de coqueteo, a un juego casi erótico entre el que filma y el que es filmado. En *Cuadecuc, vampir* (1970), aquella suerte de *making off* poético en el que Pere Portabella vampiriza con su cámara de 16mm la filmación de *El conde Drácula* (Jesús Franco, 1970), se da uno de estos casos. La película, que elimina el color, substituye la banda sonora original por una composición de Carles Santos y descubre los entresijos del rodaje de Franco, contiene un plano fugaz que la eleva a otra dimensión: aquel en que el que una de las actrices, en pleno rodaje de una escena de *El conde Drácula*, guiña espontáneamente el ojo al cineasta catalán. No solo se trata de una mirada a cámara sorprendente (en *Cuadecuc, vampir* apenas las hay, uno ejerce más bien de espectador curioso que descubre fascinado las entrañas del género de terror) sino que es definitoria de las relaciones que debían haber surgido entre las intérpretes de Franco y el pequeño equipo de Portabella que las rodaba en paralelo. No se trata de amor sino de complicidad, de coqueteo tolerado entre la vampiresa y el intruso que le persigue con su cámara.

El objetivo, al fin y al cabo, no deja de ser un aparato especular que atrapa nuestro reflejo sin que podamos acceder a él. Sabemos, sin embargo, que el realizador y unos hipotéticos espectadores tendrán acceso a nuestra imagen registrada y por ello, en caso que alguien nos filme, procuramos ser muy cuidadosos al mirar a cámara. Lo explica bien Comolli:

«En nuestros días hay ya un saber y un imaginario generalizados de la toma de imágenes. Aquel a quien se filma tiene una idea de la cosa aunque jamás haya sido filmado. Se la representa, se prepara apoyándose en lo que imagina o cree saber sobre el asunto [...] No se filma entonces sino a gente que algo sabe sobre el asunto. La fotografía y la televisión conjugadas han dotado a todos y cada uno de una promesa de imagen y en todo caso de esa conciencia de que puede haber una imagen propia a producir, a mostrar, a ofrecer o a esconder; en una palabra, a poner en escena»²³.

En efecto, algo sabemos «sobre el asunto» pero ello no impide que algunos cineastas conserven esa capacidad de sacar partido de intérpretes no profesionales en busca de capturar su *inocencia* en un mundo poblado de imágenes. En los títulos de crédito que

²³ Comolli, Jean-Louis, *Ver y Poder. La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. ed. aurelia rivera, Buenos Aires, 2007, págs. 63-64.

inauguran *Tropical Malady* (Sud Pralad, Apichatpong Weerasethakul, 2004), el director tailandés nos deleita, por ejemplo, con una bella colección de miradas a cámara de seres corrientes en tres espacios bien distintos: la selva, la calle y un autobús. En ese momento inicial del filme, no conocemos aún a los que serán los dos protagonistas masculinos y nos es difícil (y estimulante) distinguir entre el reparto principal y los extras. La mayoría de individuos que aparecen participan del juego puesto en marcha por el cineasta al filmar en lugares públicos y algunos de ellos se atreven incluso a coquetear: a mirar y no mirar, a dejarse ver y a esconderse, a seducir y dar muestras de timidez. Todo un conjunto de gestos -algunos en primer plano, otros lejanos- que se mueven entre la sorpresa y el extrañamiento.

El aire ingenuo que respiran los individuos del universo de Apichatpong no es, ni mucho menos, extrapolable a los inconformistas personajes de *Al final de la escapada* (À bout de souffle, Jean-Luc Godard, 1960) que tienen un absoluto control sobre su imagen, sobre su *puesta en escena*, y que juegan constantemente con ella. En una de las secuencias más célebres del filme, Jean-Paul Belmondo enseña a Jean Seberg lo que significa una *mueca* y ambos se miran en un espejo de tocador donde reflejan y ejercitan su provocadora capacidad gestual. Se saben bellos y están dispuestos a coquetear con quien se les ponga por delante. Mientras conduce por una carretera hacia París, él gira su rostro hacia la cámara y nos deja claros sus principios: «Si no le gusta el mar, si no le gusta la montaña, si no le gusta la ciudad ...entonces, ¡que le jodan!». Ella no le va a la zaga en su conducta libertaria y bordea ocasionalmente el precipicio de la traición a su amante ocasional. La tragedia, claro, estalla al final: Belmondo retorciéndose en el asfalto y balbuceando a su delatora, a Seberg, unas últimas palabras antes de morir: «Eres realmente asquerosa». Percepción que compartimos cuando esta nos mira en el último plano del filme, cuando la actriz que creíamos de nuestra parte (del bando de los rebeldes), coquetea frente al objetivo-espejo y nos dedica una mirada con signos de desprecio: penetrante, aterradora. No habla, pero con su rostro parece decirnos: «La farsa ya ha acabado y yo soy la responsable». Punto final.

Lo apuntábamos antes: mirar a cámara es un gesto visual que se ha utilizado, en variadas ocasiones, para cerrar un relato y abrir, a su vez, la imaginación de un espectador que debe rellenar ese contraplano ausente. En *Al final de la escapada* aún se mantiene el término “Fin”, pero la película, en realidad, no acaba del todo con la mirada de Seberg.

Esta, pese a la dureza de su semblante, nos reta a continuar habitando el filme, a seguir indagando en lo ocurrido, a interactuar. Hay ejemplos aún más claros al respecto y uno es el de *Las noches de Cabiria* (*Le notti di Cabiria*, Federico Fellini, 1957) donde Giuletta Massina, en su agrídulce paseo final, parece dirigirse hacia nosotros dando signos de recuperación y agradecimiento. «La mirada de Cabiria pasa varias veces ante el objetivo -dirá André Bazin- sin llegar jamás a detenerse por completo. Cuando las luces de la sala vuelven a encenderse, todavía no se ha desvanecido esta ambigüedad maravillosa. [...] Nos invita a seguirla por ese camino que ella vuelve a empezar. Invitación púdica, discreta, suficientemente incierta como para que podamos fingir que iba dirigida a otra parte; pero lo suficientemente clara y directa también como para arrancarnos de nuestra posición de espectadores»²⁴.

La sutileza es, a veces, una opción agradecida por un público que, al no sentirse agredido, tiene la opción de seguir o no al personaje de la ficción que le convida a participar. Así ocurre en el deslumbrante arranque de *Millenium Mambo* (*Qian xi man po*, Hou Hsiao-hsien, 2001) donde vemos como Vicky (Qi Shu) cruza, al ritmo de una lánguida cámara lenta que mece sus cabellos, un túnel de neones que parece arrastrarla hacia un nuevo milenio. Ella, que se mueve al son de una adictiva melodía de música electrónica, se sabe observada y dirige sutilmente la vista hacia el objetivo, en busca de un acompañante (¿nosotros?) que se atreva a seguirla hasta el fondo de la madriguera que está a punto de alcanzar. Una perturbadora voz en *off* en pasado y tercera persona (¿la de la Vicky del futuro?) completa la puesta en imágenes de un filme en el que las miradas a cámara nos ayudan a sentirnos partícipes de un universo estético singular.

A veces, sin embargo, dejarse llevar por el conejo de Lewis Carroll no será tan sencillo y los intérpretes nos situarán ante una situación incómoda, violenta, en la que deberemos decidir pronto si aceptamos el juego puesto en marcha por el director. Es el caso de *Funny Games* (Michael Haneke, 1997), en la que el cineasta austriaco articula un divertimento atroz donde se pone en duda la posición de un espectador que es tanto víctima como verdugo. Haneke nos diría que siempre queda la opción de detener la imagen, apagar el televisor o abandonar la sala, pero cuando Arno Frisch -uno de los dos psicópatas vestidos de blanco- sonrío y guiña el ojo a la cámara -otro gesto muy particular de coqueteo- lo hace en busca de complicidad, invitándonos a disfrutar del dolor ajeno (el de la familia

²⁴ Bazin, André, *¿Qué es el cine?*, ed. Rialp, Barcelona, 2006, pág. 380.

protagonista) poniéndonos en el papel de los torturadores. Puede que la jugada sea un golpe bajo, un navajazo sádico a nuestra posición privilegiada, pero si uno acepta el reto se sentirá partícipe del crimen y habrá *apostado* con el asesino (en otro diálogo de este con el objetivo) sobre las vidas de varios personajes. El motivo visual habrá jugado entonces un papel similar al que tenía en aquellas escenas de los Gianikian en las que teníamos la oportunidad de *sentirnos* como los colonizadores, como los invasores, siendo, eso sí, perfectamente conscientes de nuestros actos. Conscientes de esa violencia que ejercemos y consumimos y que tan bien muestra Haneke.

1.5. Autoafirmación

Retratarnos. Dejarnos en evidencia. Pillarnos *in fraganti*. Las miradas de *Funny Games* logran un efecto parecido al que se producía en la citada escena de *La ventana indiscreta* y nos recuerdan la capacidad de este motivo visual para apelar al espectador. Tal es el caso también de los sujetos filmados que se dirigen de frente al objetivo para autofirmarse, para mirarnos y reivindicar ante nosotros su lugar en el mundo; aquel que piensan preservar en los gestos de su rostro que el cine embalsamará para siempre. Así ocurre en *Relámpago sobre el agua* (*Lighting Over Water*, Wim Wenders & Nicholas Ray, 1980) donde, más allá de plasmarse un retrato doloroso de una amistad entre dos cineastas de distintas generaciones, Wenders nos permite observar en una secuencia a Ray en su *última mirada a cámara*, en su despedida dirigiéndose al objetivo. En ese instante, el célebre director de *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954) se permite el lujo de decir «Cut!» y poner así punto final a las imágenes de su vida, decidiendo cuál será su último plano visible. Wenders, que antes había llegado a creer que la cámara podía *matar* a Ray, respetará la decisión de su amigo y solo añadirá (tras un fundido a negro) un pequeño epílogo donde aparece todo el equipo de rodaje. La dignidad del cineasta estará a salvo con ese último gesto registrado.

¿Qué ha sucedido en esa imagen? Para Daney, la mirada a cámara del director estadounidense es fruto de «un juego entre el que posa y el que hace posar; entre el que mata y el que muere». Una partida «en que nadie gana, pero que salva el film de la necrocinefilia pura y simple»²⁵. Y eso que la competición (de resistencia) se alarga hasta el mismo instante en que Ray ojea el objetivo. Allí, Wenders, desde el fuera de campo, incluso

²⁵ Daney, Serge, *Cine, arte del presente*, ed. Santiago Arcos Editor, Buenos Aires, 2004, págs. 76-78.

llega a balbucear «*Don't cut*» con la esperanza, quizás, de que su actor (el cineasta americano) no muera nunca y el instante se pueda alargar más. Un deseo que es provocado por la sola presencia de la cámara que -nos dice Daney- «se vuelve el motor del film»²⁶. Celuloide, entonces, que alarga la vida. Miradas que acaban con ella. Máquinas que atrapan su último aliento. Pocos momentos tienen tanta fuerza como este de *Relámpago sobre el agua* donde el cine despide a uno de sus grandes referentes. Se logra, pues, «hacer volver una figura»²⁷ del pasado (Ray) para que se manifieste físicamente en el presente y (nos) deje constancia en un gesto de todo lo que ha representado para tantos espectadores como el mismo Wenders.

No es necesario irse tan lejos -hasta el lecho de muerte- para encontrar miradas reivindicativas similares en las que un actor da muestras de su poderío, de la fuerza de su imagen. Es el caso de algunos gestos de Klaus Kinski que, como es bien sabido, no tuvo una relación precisamente amistosa con Werner Herzog, el cineasta que le llevó a la fama. La lucha de egos es aquí más que evidente y se palpa en todos los trabajos que ambos compartieron. Por ello, revisar *Aguirre, la cólera de Dios* (Aguirre der Zorn Gottes, Werner Herzog, 1972) es constatar que sin la simbiosis de los dos caracteres contrapuestos este filme nunca hubiera tenido lugar. Kinski, totalmente deslumbrado por el entorno peruano donde se rodó el filme, experimentó una suerte de revelación durante el rodaje: «Siento cómo la selva se nos acerca, los animales, las plantas, que ya hace tiempo que nos han visto, pero no se nos muestran. Por primera vez en mi vida, no tengo pasado. El presente es tan intenso, que hace desvanecerse el pasado. Sé que soy libre, verdaderamente libre. Soy el pájaro que ha conseguido huir de la jaula, que extiende sus alas y se eleva hacia el cielo. Participo del Universo»²⁸. Tal majestuosidad, tal encuentro con la naturaleza, alcanzaría a la última secuencia de la película en la que Aguirre, solo, abandonado a su suerte, mira hacia la cámara y da un último paseo por la balsa, infestada de primates, con la que debía hacer las Américas: «Le exijo a Herzog que empiece a filmar inmediatamente. Sé que esa ocasión no se repetirá. Una vez filmada la toma, los últimos monos se tiran al río y nadan hacia la selva, que los acoge»²⁹.

Si damos credibilidad a la autobiografía de Kinski, dirigirse al objetivo fue para él una necesidad, un gesto con el que constatar que *estuvo allí* y que iba a dejar huella. Su mirada

²⁶ *Ibidem*, págs. 76-78.

²⁷ *Ibidem*, págs. 76-78.

²⁸ Kinski, Klaus. *Yo necesito amor*, ed. Tusquets, Barcelona, 1992, págs. 246-247.

²⁹ *Ibidem*, pág. 251.

retadora descubre, asimismo, un encuentro extático con lo salvaje, un instante privilegiado que, a su entender, «no se repetirá» porque surge de unas circunstancias muy concretas. La teatralidad del actor -unida al tono paródico con el que se retrata a los conquistadores en el filme- no resta ni un ápice de fuerza a la secuencia sino que ayuda a desvelar en ella una cierta verdad sobre Kinski. Un actor que, para asumir el rol de Aguirre, había llevado a cabo una caracterización extrema que concluye en esta transfiguración final en la que el individuo se funde con el personaje.

Reivindicarse ante el objetivo. Mirarlo para que futuros espectadores se encuentren con tu rostro. Mostrar un cierto orgullo por ser quien eres. No solo Kinski aspira a todo ello. También lo desean los protagonistas del corto *Mobile Men* (Apichatpong Weerasethakul, 2008) donde percibimos el sentir vitalista de dos jóvenes a quienes el director tailandés da la oportunidad de exhibirse frente a su dispositivo. El filme transcurre en la zona de carga descubierta de una camioneta en la que los protagonistas se ven azotados por la fuerza del viento mientras su vehículo avanza con rapidez. Sin embargo, nada puede frenar sus ansias de libertad que el cineasta, situado junto a ellos con su pequeña cámara, logra captar en varias miradas al objetivo en las que los dos jóvenes sonríen satisfechos: uno resigue con sus dedos todo su cuerpo; el otro grita sin fin. Son signos de liberación, pues ambos seres representan a las etnias minoritarias de Tailandia que, tal y como cuenta Apichatpong, sufren considerables injusticias por el deseo mayoritario de «eliminar al “otro”»³⁰.

El cine es, pues, para el director de *Tropical Malady*, «un instrumento para crear autoconciencia. Es importante estar orgullosos de nuestra existencia y reconocerla en los otros. Aquí la situación es coreografiada como un juego cinematográfico para celebrar la juventud, la belleza y la dignidad. El film honra los gestos simples que caracterizan a los individuos a través de intercambios visuales. Espero que los espectadores entiendan que, cuando los actores y un director sostienen una cámara y ruedan, estamos destruyendo una barrera. La camioneta simula una pequeña isla en movimiento y sin fronteras, donde hay libertad de comunicar, ver y compartir»³¹. Encuentro y autoafirmación. Dos deseos que se funden mirando al objetivo de un aparato que logra comprender (y revelar) al Otro.

³⁰ Citas recogidas por Quandt, James, en *Apichatpong Weerasethakul*, Österreichisches Filmmuseum, Viena, 2009. Los extractos pueden leerse también en el programa de mano del Xcèntric (CCCB) del 11 de Abril de 2010.

³¹ *Ibidem*.

1.6. El éxtasis

Llegados a este punto constatamos que este motivo visual tiene la capacidad de desvelar diversos aspectos de los sujetos filmados mientras nos ayuda a comprenderlos. Existe, por otro lado, la posibilidad de que lo que esos rostros nos transmitan sea rechazo o que, por el contrario, nos sintamos muy cercanos a ellos, a esos seres embalsamados que nos miran, hasta el punto de compartir sus momentos de sufrimiento y de placer. La identificación con la imagen en movimiento, la posibilidad de una revelación íntima a partir de su contemplación parece entonces posible. Lo es ante ciertas miradas a cámara que nos traspasan, que se encuentran con nosotros y que nos obligan a interrogarnos sobre quiénes somos y sobre qué compartimos con quien nos está mirando. Cuando ello ocurre surge la emoción. Una emoción compartida que nace, según Balló, en los «instantes en los que el espectador es capaz de sentir aquello que sienten los personajes con la mera ayuda de la composición visual, y tal vez de la música, de un gesto fugaz»³².

No es posible comprender qué nos sucede, pero sí sentirlo. «¿Qué es lo que hace que el goce del otro pueda -durante el tiempo de una proyección- hacerse dueño del cuerpo del espectador?»³³, se pregunta Comolli. Y la respuesta no puede ser fácil. En *Una partida de campo* (*Partie de campagne*, Jean Renoir, 1936), sin embargo, ocurre. Ocurre cuando Henriette (Sylvia Bataille) mira fugazmente a cámara justo después de ceder a las pretensiones de Henri (Georges D'Arnoux), el amante que la besa y la posee por un instante que la joven no podrá olvidar. Rendida al placer, a la pasión e incluso al dolor, ella nos mira, una vez ha alcanzado el éxtasis, con uno de sus ojos, lloroso. Entonces nosotros también hemos estado en ese campo. Nosotros también hemos compartido sus dudas. Nosotros también nos hemos dejado llevar. ¿Nuestra recompensa? Su gesto, su complicidad. Y es que, al dirigirse al objetivo, Henriette se ha convertido también en Sylvia Bataille, en la mujer que se esconde tras el personaje y que se nos ha revelado en un instante:

«El goce del personaje se hace de pronto el de la actriz, puesto que solo ella, la actriz, sabe que hay una cámara que es también mirada y que ella puede mirarla como se lanza una mirada de desafío al hombre que observa su goce. Exceso. La escena es excedida. Éxtasis como lo que empuja al personaje fuera de sí (de “su cuadro”), el actor fuera de escena y el espectador fuera

³² Balló, Jordi, *Imágenes del silencio. Los motivos visuales del cine*, pág. 14. Ver nota 3.

³³ Comolli, Jean-Louis, *Ver y Poder*, pág. 356. Ver nota 23.

de sí mismo. El espectador es atrapado por una visión del éxtasis femenino que lo atraviesa. Algo sucede entre la actriz y el espectador, ayer y hoy, aquí y allá, dos tiempos suspendidos, dos cuerpos irreales el uno al otro pero realmente unidos por la operación cinematográfica» (Comolli³⁴).

³⁴ *Ibidem*, pág. 359.

2. El cineasta como cazador de instantes privilegiados

2.1. Agricultores y cazadores

«En cierto sentido, considero que mis películas están bajo los principios de la caza-recolección, la sociedad humana de hace unos diez mil años, antes de la agricultura. Pastores que tenían rebaños, y viajaban con los cambios de clima en busca de alimento. La mayoría de películas que se hacen hoy en día vienen de la “era agrícola”. Invertir en un trozo de terreno, sembrarlo, luego rezar en el templo para tener buen tiempo y buena cosecha, para luego venderla en el mercado»¹.

La distinción entre dos formas de abordar el cine que propone Nathaniel Dorsky nos remite a las reflexiones de Rafael Argullol quien considera que, a lo largo de nuestra existencia, los seres humanos trazamos dos relatos: uno «oficial», donde «perseguiamos seguridades», y otro «secreto», donde somos «cazadores de instantes»². El *oficial* sería más próximo a la *era agrícola* y se podría asociar a aquellos directores que planifican (que *siembran*) concienzudamente durante el rodaje y procuran asegurarse de que todo lo que filman sigue un orden establecido y alcanza unos resultados *previstos*. El *secreto*, por su parte, se ajustaría más a cineastas *cazadores-recolectores* como Dorsky que construyen sus películas a partir de retazos, a partir de *instantes* atrapados en la realidad. Ambas aproximaciones son perfectamente viables pero, a lo largo de estas páginas, nos hemos ido decantando por el segundo grupo, por aquellos directores que filman para descubrir y que, cuanto menos, confían en la irrupción de lo inesperado, de aquello oculto o repentino.

Sin embargo, ¿hasta qué punto es factible dejar de ser *agricultor* para convertirse únicamente en *cazador*?: «La caza de instantes, además de una tarea evocadora, ¿puede ser una elección, una disposición, una actitud frente a la existencia?», se pregunta, en este sentido, Argullol, y lo cierto es que, «si atendemos a la imprevisibilidad y la gratuidad» con la que los *momentos áureos* irrumpen, la respuesta «ha de ser necesariamente negativa».

¹ Duque, Elena, *Entrevista a Nathaniel Dorsky: Intuiciones a 18 fotogramas por segundo*, Cahiers du Cinéma España, número 46, junio de 2011, pág. 48.

² Argullol, Rafael. *El cazador d'instantes. Quadern de travessia 1990-1995*, ed. Destino, Barcelona, 1996, pág. 22.

Pese a ello, existe una vía de escape. Un sendero que podemos tomar tanto en la vida en general como en el cine en particular: el de «la iniciación»³. En efecto, el pensador catalán sostiene que para alcanzar «el tiempo auténtico», aquel que -como decíamos en nuestra *Introducción*- es «ajeno a toda linealidad, desbocado, caótico, que fluye libremente y se apodera a zarpazos de nuestra mente», es necesario un proceso de «aprendizaje»⁴. Un proceso que han ido siguiendo una serie de cineastas que hoy ya son *iniciados* en la búsqueda y captura de los siempre escurridizos instantes privilegiados.

Si en nuestro anterior capítulo (*La mirada a cámara: un motivo visual revelador*) trazábamos un recorrido por aquellos momentos en los que un triple encuentro (cineasta-cámara-sujeto filmado) daba pie a una revelación tan significativa como inesperada en el espectador, aquí nos interesa seguir los pasos de otro tipo de *cazadores* que, en vez de atrapar los instantes de imprevisto, conocen el escondite de sus *presas* y llevan a cabo una cuidada preparación para capturarlas, sabiendo que son muy difíciles de *ver*. En este selecto grupo de directores se hallaría Stan Brakhage quien, en *Window Water Baby Moving* (1959), filmó el nacimiento de su primer hijo -una niña, Myrrena- y a partir de ello confeccionó un corto experimental donde, en buena parte gracias al montaje cortante, al empleo de una luz tenue y a la aceleración de la imagen, logró plasmar la belleza e intensidad de ese instante mientras, a su vez, desvelaba para el espectador una imagen -la de la vagina dando a luz- que, en esa época, era todavía tachada de pornográfica cuando, en realidad, *solo* mostraba nítidamente de dónde venimos.

La génesis de *Window Water Baby Moving* confirma el *instinto cazador* de Brakhage que, al vérselo denegada la posibilidad de rodar el parto de su mujer en el hospital, acordó con ella que diera a luz en su casa, acompañada, eso sí, de personal sanitario especializado⁵. De este modo, el cineasta pudo enfrentarse tanto al nacimiento de su primer hijo -su miedo paternal le impedía asistir al parto si no era en compañía de una cámara que ejerciese de *escudo* mediador- como lograr captarlo de la mejor manera posible; intercambiándose incluso el dispositivo cinematográfico con su mujer que filmó las bellas tomas del rostro fascinado de Brakhage. El metraje rodado -que, dado su contenido, fue retenido temporalmente por Kodak durante el proceso de revelado- ayudó,

³ *Ibidem*, pág. 23.

⁴ *Ibidem*, págs. 12 y 23.

⁵ Dicha información referente a *Window Water Baby Moving* la he extraído de una de las últimas entrevistas que concedió Brakhage en Macdonald, Scott, *A Critical Cinema 4: Interviews with Independent Filmmakers*, University of California Press, Los Ángeles, 2005, págs. 36-122.

pues, a configurar una obra construida alrededor de un instante -el parto- tan irrepetible como todos los demás pero, sin duda, tan privilegiado como el de la muerte.

Esa conciencia, ese saber *estar allí* para filmar aquello que se te antoja extraordinario, se percibe también en una de las secuencias más reveladoras de *Gimme Shelter*: aquella en la que los Maysles filman a los Rolling Stones en el instante en que van a escuchar por primera vez *Wild Horses*, el legendario tema que justo acababan de componer y registrar. La secuencia es de naturaleza distinta a la del mismo documental que describíamos en nuestra *Introducción*. Si en aquella, a partir de los ralentís y los congelados de la imagen, percibíamos un hecho que había sido captado *inconscientemente* por la cámara -el asesinato durante el concierto de Altamont-, en esta el mecanismo es mucho más directo dado que los cineastas no *descubren* el instante privilegiado en la sala de montaje, a posteriori, sino que lo filman voluntariamente cuando este está *a punto* de ocurrir. Ello no garantiza, claro, que lo que rueden vaya a ser relevante -el talento del realizador y lo inesperado de la realidad juegan un papel clave-, pero, en este caso, los Maysles sí logran captar las impresiones *verdaderas* de la banda cuando escucha su canción.

Mientras suenan las notas de *Wild Horses*, la cámara recorre el estudio de grabación con la incertidumbre de quien no sabe cómo reaccionarán los músicos. Los movimientos del aparato son bruscos y repentinos, pues con ellos el *cazador* busca detalles valiosos que le puedan proporcionar sus *presas*. Ignorando el dispositivo, los miembros del grupo parecen absortos y los Maysles recogen las expresiones de sus manos, el repicoteo de sus pies y la entonación de sus labios. Todo parece a punto de deshacerse cuando Charlie Watts descubre la cámara y nos mira de frente. Sin embargo, la ojeada al objetivo queda, por una vez, en segundo término y, poco después, el batería ignora el dispositivo y retorna a ese placer íntimo, a ese éxtasis interno que se manifiesta en los gestos externos de todo el grupo. La melodía remite y, tras ver la secuencia, tenemos la impresión de haber estado allí, de haber compartido esos instantes, ese tiempo, con los músicos y con los documentalistas que filmaron ese momento intuyendo que iba a ser significativo.

2.2. Una persecución azarosa: *El rayo verde*

*El anochecer no es la simple quiebra de la luz solar:
espera el rayo verde, el preciso instante*

*en que tu sol se desploma en el mar;
y no musites ningún deseo -los deseos nacen de la flaqueza-
cuando, verde, el propio tinte alegre del amor
reciba a los sagrados mistagogos de la noche:
búhos, planetas, oscuros sueños del oráculo⁶*

En estos versos, Robert Graves nos invita a fabular sobre un fenómeno óptico y luminoso, “el rayo verde”, que solo es posible observar en circunstancias atmosféricas muy particulares y que, cuando se hace visible, es solo por un instante de apenas dos segundos. El poema recoge el testigo amoroso de una novela de Julio Verne titulada, precisamente, *El rayo verde*, en la que la pareja protagonista emprende un viaje para contemplar dicho fenómeno y confirmar así que ambos están *realmente* enamorados. Idéntica fascinación transpiran los fotogramas del filme homónimo de Eric Rohmer en el que Delphine (Marie Rivière), una joven sumida en la apatía vital, se empeña, tras oír hablar casualmente de él, en observar el rayo verde para reencontrarse a sí misma y volver a enamorarse. Su deseo se cumple cuando, junto a un chico al que acaba de conocer, contempla el fenómeno en una puesta de sol que sirve para cerrar la película y alumbrar su desubicada existencia.

El cineasta francés podría haber empleado este pretexto literario-meteorológico para contar solamente una historia de amor, pero su búsqueda en *El rayo verde* (*Le rayon vert*, 1986) va más allá de eso y le emparenta con esos cineastas *cazadores* anteriormente descritos. No en vano, Rohmer siempre sostuvo que «el cine es un instrumento que puede servirnos para descubrir cosas»; «un medio» capaz de captar «la poesía del mundo» y cuyo papel es proporcionar imágenes que «no están hechas para significar, sino para mostrar»⁷. Ello explicaría que, en este filme, su mayor obsesión fuese capturar con su cámara el extraño fenómeno del rayo verde, solo visible cuando nos hallamos ante un «horizonte bajo y lejano» -frente el mar, por ejemplo- y la atmósfera es estable; unos condicionantes que permiten advertir un «repentino destello verde» solar -que también puede ser de otros colores, como el azul- justo después de que se ponga el sol⁸.

Tal era el deseo del cineasta por atrapar y mostrarnos este instante que su *caza* prosiguió una vez el rodaje hubo terminado. Así, Rohmer, que no había quedado satisfecho con una primera toma del rayo verde filmada en la playa de Biarritz, dio muestras de su

⁶ Graves, Robert, *El rayo verde*, en *Across the Gulf*, New Seizin Press, 1994. Traducción a cargo del diario La Vanguardia publicada el 12 de junio de 1994.

⁷ Rohmer, Eric, en V.V.A.A., *La nouvelle vague. Sus protagonistas*, ed. Paidós, Barcelona, 2004, págs. 140, 142 y 156.

⁸ Información referente al “rayo verde” extraída de [la web de la NASA](#).

empeño y confió a dos de sus operadores la tarea de registrar dicho fenómeno. Los dos cámaras se desplazaron, respectivamente, al Canal de la Mancha y a la costa atlántica, y varios meses después lograron rodar el rayo verde en Las Palmas de Gran Canaria. Sin embargo, el resultado tampoco fue tan logrado como el director francés hubiese deseado. De modo que, según contó la operadora, Sophie Maintigneux, y el propio Rohmer reconoció, «todavía fue necesaria después una pequeña manipulación de laboratorio para acabar de fijar, mediante un trucaje, aquel verde fugaz de tan perseguida autenticidad»⁹. Pequeño, aunque relativo, revés de un cineasta que creyó en la belleza del mundo tangible y que, por ello, realizó películas transparentes en las que lo esencial era mostrar «la realidad de las cosas filmadas». Películas en las que se olvida que el cine es solo una «interpretación»¹⁰ del mundo y en las que las manipulaciones no suelen ser bienvenidas porque de lo que se trata es de revelar la naturaleza y las personas rodadas *tal y como son*.

El trucaje empleado en la comentada secuencia de este filme fue, pues, una ligera alteración de las fieles convicciones del director -que, incansable, volvería a intentar registrar, sin éxito, este fenómeno durante el rodaje de *Cuento de verano* (Conte d'été, 1995) con la esperanza de remontar *El rayo verde* con imágenes no manipuladas¹¹- pero ello no resta valor a un instante que se nos antoja privilegiado ya que, más allá de su leve coloreado, sí fue captado por el dispositivo y, por tanto, *ocurrió*. La película remarca, en este sentido, lo complejo que es llegar a ver -y a registrar- hechos de tamaño singularidad y no esconde el papel que juega el azar -en unos naipes verdes, en distintos objetos de dicho color, en los desplazamientos de Delphine sin rumbo fijo- como conductor de la existencia humana, como elemento imprevisible contra el que lucha Rohmer en tanto que *cazador de instantes* que supo, como sabe Argullol, que los *momentos áureos* no surgen siempre donde deseamos por muy *iniciados* que estemos en su búsqueda.

Así pues, un filme tan improvisado como *El rayo verde* -no hubo guión, el equipo era muy reducido y lo único decidido era la secuencia final- se acaba revelando como la crónica de una persecución vital emprendida por el cineasta y por la protagonista; un viaje en el que ambos, en compañía del espectador, se pierden por las playas y las calles hasta alcanzar una luz verdosa que, ante todo, les convidará a una revelación íntima. Ver el mundo (o su reflejo) para comprenderse a uno mismo. De eso se trata. Puede que el

⁹ Heredero, Carlos F., y Santamarina, Antonio, *Eric Rohmer*, ed. Cátedra, Madrid, 2011, págs. 205-210.

¹⁰ Declaraciones extraídas de la entrevista de Bonitzer, Pascal, Comolli, Jean-Louis, Daney, Serge, y Narboni, Jean, *New Interview with Eric Rohmer*, publicada en 1970 en Cahiers du Cinéma y consultable en [Senses of Cinema](#).

¹¹ Heredero, Carlos F., y Santamarina, Antonio, *Eric Rohmer*, pág. 210. Ver nota 9.

instante privilegiado con duración sea demasiado fugaz o que, incluso, ni tan siquiera se llegue a producir en nuestras vidas, pero no debemos renunciar a ese relato *oculto*. Al fin y al cabo, por mucho que el rayo verde sea «un acontecimiento que los personajes y la cámara querrían fijar en el presente, para solo vivir su virtualidad o su recuerdo», no nos queda otra que admitir, como hará Bellour, que «no se puede detener el instante, que es tan bello»¹². Y, una vez lo contemplamos en el cine, debemos seguir solos, como Delphine.

Mostrar en vez de significar. Rohmer estaba convencido de que el arte, como «producto humano», jamás podría «igualar a la naturaleza» que es una «obra divina del Creador»¹³. Y que, por tanto, su función, su *misión* incluso, era descubrir al espectador ese mundo físico en el que se revela la acción de Dios. Dicha aseveración teológica no impide que, más allá de nuestras creencias, coincidamos con el director francés en su defensa del cine como herramienta para dar a conocer la realidad tangible. Sin embargo, su visión ha sido rechazada por aquellos que no creen en la existencia de un mundo «objetivo y concreto»; una realidad donde «la Belleza y el Orden» son «manifestaciones visibles» por la cámara. Por esa razón, distintos teóricos han sostenido que el cine no es «una ventana abierta en el mundo» sino más bien «un espejo que devuelve la mirada a los espectadores»¹⁴.

De ahí que haya quien no considere posible esa revelación del mundo físico a través del aparato y asegure, como hace Comolli, que la *realidad* que muestra el cine es mucho más limitada y concreta que la antes descrita por el director de *El rayo verde*:

«Sabemos que el primer nivel (el grado cero) del realismo cinematográfico no es otra cosa que la relación “real, sincrónica, escénica” del cuerpo filmado con la máquina filmante: llamo inscripción verdadera y escena cinematográfica, a esta especificidad del cine de reunir, en un mismo espacio-tiempo (la escena) uno o más cuerpos (actores o no actores) y un dispositivo de máquina-cámara, sonido, luces, técnicos. Este registro testimonia sobre lo que se desarrolló aquí y ahora, en un lugar dado, en un tiempo dado»¹⁵.

El cine queda, pues, *solo* como testimonio *real* de un espacio-tiempo compartido y pierde esa especificidad *baziniana* que aquí hemos defendido; esa capacidad específica de un arte que, en tanto que heredero de la fotografía, nos permite admirar en una *réplica*

¹² Bellour, Raymond, *Entre imágenes. Foto. Cine. Video*, ed. Colihue, Buenos Aires, 2009, pág. 132.

¹³ En Bonitzer, Pascal, Comolli, Jean-Louis, Daney, Serge, y Narboni, Jean, *New Interview with...* Ver nota 10.

¹⁴ Estos términos son empleados por Bonitzer, Comolli, Daney y Narboni para refutar la tesis de Rohmer en la citada entrevista que le dedican en Cahiers du cinéma en 1970. Ver nota 10.

¹⁵ Comolli, Jean-Louis, *Del realismo como utopía*, en Cangi, Adrián (editor), *Abbas Kiarostami: una poética de lo real*, Fundación Eduardo F. Costantini, Buenos Aires, 2006, pág. 159.

capturada por un objetivo mecánico aquello que, parafraseando a Blaise Pascal¹⁶, nuestros ojos no habían sabido apreciar en la realidad, en el mundo *original*. Bien es cierto que la (sobre)abundancia de imágenes hace cada vez más difícil *limpiar* la mirada del espectador y lograr que este pueda *ver* de nuevo desde una cierta inocencia, pero pensamos que, en ciertas circunstancias, sí es *todavía* posible. Prueba de ello son los instantes privilegiados descritos en estas líneas donde surge un elemento común: el de *la primera vez*.

2.3. Ante el espejo: *Svyato*

En efecto, son varios los *cazadores* que aspiran a atrapar aquellos momentos que juegan un papel relevante en sus vidas o en las de los sujetos que filman. Momentos significativos que, una vez se han producido en una primera ocasión, difícilmente se volverán a repetir de un modo parecido, pero que el cine tiene, al menos, la capacidad de embalsamar para que los espectadores podamos contemplarlos e interpretarlos. Así pues, la mujer de Brakhage da a luz *por primera vez*; los Rolling Stones escuchan *Wild Horses por primera vez*; y Delphine (junto a Rohmer) ve el rayo verde *por primera vez*. A este grupo cabe añadir a Svyato, el hijo de Victor Kossakovsky, que, en el mediodrama que lleva su nombre, se reconoce en un espejo *por primera vez*.

El caso del documentalista ruso es particularmente significativo porque para lograr su objetivo -registrar con una cámara el primer encuentro de un lactante con un espejo en el que pueda reconocerse- tuvo que llevar a cabo una preparación de varios meses hasta que se dieron las circunstancias adecuadas. Su deseo de capturar dicho instante -aquel que formaría parte del «estadio del espejo» definido por Jacques Lacan- surgió al ver el comportamiento de su hijo mayor al reconocerse en su propio reflejo. Desde entonces, la posibilidad de atrapar el momento en que un niño -de entre seis y dieciocho meses- descubre su propio “Yo” rondó su cabeza, y el nacimiento de su hijo pequeño (Svyato) le abrió las puertas a intentarlo. Tomando una serie de decisiones que se nos antojan, cuanto menos, controvertidas, Kossakovsky quitó todos los espejos de su casa y cubrió todos los elementos brillantes susceptibles de generar un reflejo. Así, construyó un universo cerrado en el que su vástago era parte de un *experimento* cinematográfico que solo concluiría cuando el cineasta creyese que era el momento adecuado para filmar.

¹⁶ El filósofo, físico y matemático francés del siglo XVII no se refería, claro, al cine sino a la pintura como un arte en el que, en tanto que espectadores, apreciábamos aquello que tenía parecido con la realidad física.

Una vez el documentalista estuvo convencido de que su hijo tenía suficiente edad como para reconocer su reflejo, lo preparó todo para el complejo rodaje y situó tres cámaras digitales de alta definición ocultas en distintos emplazamientos de una habitación en la que instaló un enorme espejo. Mientras Svyato jugaba apaciblemente, dejó el cristal al descubierto y empezó a registrar confiando en que el tan deseado momento ocurriese. Del montaje de lo grabado surgió *Svyato* (Victor Kossakovsky, 2005), un filme que, en poco más de treinta minutos, nos permite observar las distintas fases por las que pasa este niño al descubrir(se) (en) el espejo. De la curiosidad al miedo. De la perplejidad a la ira. Del juego al reconocimiento. Es evidente que, al manipular el espacio en el que se movía su hijo para esconder todo reflejo, nuestro *cazador* puso en duda su ética y, de algún modo, provocó que la reacción de Svyato ante su propia imagen fuese desproporcionada. Pero aun así, aun habiendo concentrado un proceso de auto-reconocimiento infantil que, en líneas generales, suele ser progresivo, Kossakovsky logró *cazar* una serie de instantes indudablemente privilegiados; aquellos en los que un ser humano parece tomar repentina conciencia de su individualidad *por primera vez* cuando logra mirarse a sí mismo.

En *Svyato*, de lo que se trataba era de proponer un ejercicio visual en el que se dejase entrever, en palabras del documentalista, que «por mucho que un bebé esté rodeado de amor y sus padres estén allí para educarle [...] deberá enfrentarse a cuestiones más importantes, a aquellas que nadie le podrá responder como “¿Quién soy Yo?”»¹⁷, pero lo que se logra es algo más que eso; es reunir un conjunto de imágenes que muestran antes que significan y ante las que todo espectador puede llevar a cabo su propia interpretación. Imágenes, en definitiva, que solo han podido ser registradas gracias al cine -en este caso gracias a su tecnología digital, que garantizó un registro ininterrumpido- y que nos revelan el comportamiento de un individuo en un instante significativo de su existencia.

¹⁷ Declaraciones recogidas en la [web](#) del Festival Internacional de Yerevan, donde compitió la película.

CONCLUSIONES

¿Cómo seguir *creyendo* en el cine? Esta es, quizás, la cuestión que planea en estas páginas y esta es la cuestión que, de algún modo, hemos pretendido responder en base a los ejemplos tratados. Sabemos que, por mucho que nos esforcemos, la *creencia* es una cuestión personal y que, como bien escribe Bergala, no todos vamos a descubrir el cine «en su potencia de revelación y de conmoción personales»¹, pero aun así sostenemos que este arte ha sido capaz (y lo sigue siendo) de desvelar una cierta *verdad* de las cosas y de ejercer un papel esencial en la *comprensión* del mundo que nos rodea. Ello es en buena parte posible gracias a su capacidad de reproducir instantes de la realidad tangible en los que, en tanto que espectadores, somos capaces de advertir detalles que nos incumben íntimamente y que bien pueden revelarnos las huellas de una experiencia, de un lugar, de un ser, de un objeto, de algo que se nos escapa de las manos pero que ha sido registrado por la cámara.

El aparato, en una lucha interna entre su condición mecánica y la condición humana de quien lo maneja, es el ojo que filma esas imágenes en movimiento, esas réplicas que tanto celebraban los teóricos realistas porque en ellas, al menos ilusoriamente, uno podía ver las cosas *tal y como son*, siendo el cine un medio, una herramienta, antes incluso que un arte. No coincidimos con todas sus reflexiones (ello significaría huir de nuestra época, de nuestro tiempo, y sumirnos en la nostalgia), pero sí vemos en la obra de autores como Bazin, Kracauer y Epstein caminos todavía transitables; espacios habitables desde un presente (hoy) en el que, gracias a una saludable lejanía, somos ya capaces de separar a estos teóricos del «conservadurismo clásico que los rodeaba y los secuestraba de otros desarrollos más tumultuosos del cine y del pensamiento»².

Así pues, enfrentémonos a sus textos y preguntémosnos qué nos pueden decir sobre quiénes somos y sobre qué cine producimos en nuestros días. Quizás, entre lo que leemos, aquello que más nos llama la atención, aquello que les une, es su *fe*, su confianza tan apasionada como fundamentada en las capacidades de un arte todavía *nuevo* que, en ocasiones, les decepciona pero del que advierten sus infinitas posibilidades. Unas posibilidades -de

¹ Bergala, Alain, *La hipótesis del cine. Pequeño tratado sobre la transmisión del cine en la escuela y fuera de ella*, ed. Laertes, Barcelona, 2007, pág. 64.

² Martin, Adrian, *¿Qué es el cine moderno?*, ed. Uqbar, Festival Internacional de Cine de Valdivia, 2008, pág. 20.

transformar la sociedad, de capturar detalles solo visibles a través de la cámara, de comprender la ciencia, de captar el peligro humano, de restituir la historia, de grabar un rostro- que, como hemos analizado, ya se perciben parcialmente en el cine de los hermanos Lumière y que seguramente alcanzan su máximo apogeo en la modernidad, justo tras la catástrofe moral de la Segunda Guerra Mundial que pedía (exigía) una vuelta al mundo, un retorno a esa realidad física que tanto habían defendido los teóricos realistas.

Fue ese el momento de mayor *creencia* en un cine que, en palabras de Bergala, «toma conciencia de que no está condenado a traducir la verdad que le será exterior sino que puede ser el instrumento de *revelación* o de *captura* de una verdad que él debe sacar a la luz»³. Una verdad que se manifiesta desde la sutileza y la desnudez expositiva (Rohmer) o desde el encuentro forzado entre cineasta-cámara-actor (Bergman), pero que solo cobra fuerza cuando interviene en la ecuación el espectador que debe completar, desde su más estricta intimidad y experiencia, la película: «Lo que vemos en la pantalla no está vivo; lo que sucede entre el espectador y la pantalla sí lo está» (Godard⁴).

En efecto, la modernidad abría la posibilidad de ese encuentro, de esa revelación íntima, a partir de «un cine a medio fabricar, de un cine inacabado que se completa con el espíritu creativo del espectador» (Kiarostami⁵). Una posibilidad que, de algún modo, se diluye durante el último tercio del siglo XX con la entrada en la *sociedad del espectáculo* (Debord) en la que «todo lo que una vez fue vivido directamente se ha convertido en una mera representación»⁶, y en la que el cine pierde su anterior hegemonía visual por la progresiva multiplicación de las pantallas (televisión, Internet, móviles, etc.) que fomentan una «profusión de imágenes en las que no hay nada que ver» (Baudrillard⁷).

Y sin embargo, en esta difícil tesitura, nosotros seguimos *creyendo* en el cine. Porque hoy, más que nunca, son necesarias las imágenes privilegiadas que este nos puede proporcionar; imágenes reveladoras que nos *devuelvan*, ni que sea por unos instantes, a esa *realidad* que se nos ha ido arrebatando. Para que ello ocurra no solo será necesario el esfuerzo de los cineastas sino también de los espectadores. Estos, que deben navegar en un

³ Bergala, Alain, en Rossellini, Roberto, *El cine revelado*, ed. Paidós, Barcelona, 2000, págs. 12-13.

⁴ Citado por Kiarostami, Abbas, *Una película, cien sueños*, en Elena, Alberto, *Abbas Kiarostami*, ed. Cátedra, Madrid, 2002, pág. 287.

⁵ Kiarostami, Abbas, *Una película, cien sueños*, en Elena, Alberto, *Abbas Kiarostami*, pág. 287. Ver nota 4.

⁶ Debord, Guy, *La société du spectacle*, Champ Libre, 1967. Consultable la traducción completa al castellano [aquí](#).

⁷ Baudrillard, Jean, *El crimen perfecto*, Anagrama, Barcelona, 1996, pág. 17.

mundo conformado por «diversas “realidades”» llenas de «tramas narrativas y dramáticas en las cuales [...] cada uno de nosotros se encuentra atrapado y recuperado» (Comolli⁸), han de mostrarse activos y asumir que en un filme ya no podrán hallar respuestas que remitan a una ansiada *totalidad* porque, como bien sabe Didi-Huberman, predominan las imágenes *incompletas* que requieren de nuestro estudio y análisis para que cobren sentido.

Así pues, estimamos que en una época en la que, como ya presagió Kracauer, «las ideologías se han desintegrado y los objetos materiales se han despojado [...] de sus ataduras y disfraces»⁹, de su sacralidad y de sus simbolismos, el cine es el medio más capaz de revelarnos nuevamente la «“coseidad” de la cosas»¹⁰ y, a partir de ello, acercarnos a una cierta *verdad*. Esa, y no otra, es su función porque «cuando la religión no logra cumplir esa misión, el arte siempre puede intentarlo. Ambos apuntan en una misma dirección, pero mientras que la religión remite a otro mundo, el arte aspira a una existencia mejor. Aquella es una invitación a un lugar remoto, este a un lugar que está cerca» (Kiarostami¹¹).

⁸ Comolli, Jean-Louis, *Del realismo como utopía*, en Cangi, Adrián (editor), *Abbas Kiarostami: una poética de lo real*, Fundación Eduardo F. Costantini, Buenos Aires, 2006, pág. 161.

⁹ Kracauer, Siegfried, *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, ed. Paidós, Barcelona, 1989, pág. 367.

¹⁰ Andrew, Dudley, en referencia a Kracauer, en *Las principales teorías cinematográficas*, ed. Rialp, Madrid, 1993, pág. 160.

¹¹ Citado en Elena, Alberto, *Abbas Kiarostami*, pág. 274. Ver nota 4.

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

- ADES, Dawn (editor), *Dalí y el Cine*, ed. Círculo de Lectores, Barcelona, 2008.
- ANDREW, Dudley, *Las principales teorías cinematográficas*, ed. Rialp, Madrid, 1993.
- ANDREW, Dudley, *The Image in dispute: art and cinema in the age of photography*, ed. University of Texas Press, Austin, 1997.
- ARAÚJO, Celeste, [Archivo del cuerpo herido](#), Blogs & Docs, julio. 2007.
- ARGULLOL, Rafael. *El caçador d'instants. Quadern de travessia 1990-1995*, ed. Destino, Barcelona, 1996.
- AUMONT, Jacques, *El ojo interminable. Cine y pintura*, ed. Paidós, Barcelona, 1997.
- BACHELARD, Gaston, *La intuición del instante*, ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1999.
- BALLÓ, Jordi, *Imágenes del silencio. Los motivos visuales del cine*, ed. Anagrama, Barcelona, 2000.
- BARICCO, Alessandro, *City*, ed. Anagrama, Barcelona, 2000.
- BAUDRILLARD, Jean, *El crimen perfecto*, Anagrama, Barcelona, 1996, pág. 17.
- BAZIN, André, *¿Qué es el cine?*, ed. Rialp, Barcelona, 2006.
- BAZIN, André, *Jean Renoir: períodos, filmes y documentos*, ed. Paidós, Barcelona, 1999.
- BELLOÏ, Livio, *Lumière y la vista*, Archivos de la filmoteca, número 27, Valencia, 1997.
- BELLOUR, Raymond, *Entre imágenes. Foto. Cine. Video*, ed. Colihue, Buenos Aires, 2009.
- BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, ed. casimiro, Madrid, 2010.
- BENJAMIN, Walter, *Sobre la fotografía*, ed. Pre-Textos, Valencia, 2008.
- BERG, Brigitte. *Maverick Filmmaker Jean Painlevé*, Journal of Film Preservation, número 69, 2005.
- BERGALA, Alain, *La hipótesis del cine. Pequeño tratado sobre la transmisión del cine en la escuela y fuera de ella*, ed. Laertes, Barcelona, 2007.
- CANGI, Adrián (editor), *Abbas Kiarostami: una poética de lo real*, Fundación Eduardo F. Costantini, Buenos Aires, 2006.
- CARTIER-BRESSON, Henri, *Fotografiar del natural*, ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2003.
- CASSETTI, Francesco, *El film y su espectador*, ed. Cátedra, Madrid, 1989.
- COMOLLI, Jean-Louis, *Filmar para ver: escritos de teoría y crítica de cine*, ed. Simurg-Cátedra La Ferla, Buenos Aires, 2002.
- COMOLLI, Jean-Louis, *Ver y Poder. La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. ed. aurelia rivera, Buenos Aires, 2007.
- DANEY, Serge, *Cine, arte del presente*, ed. Santiago Arcos Editor, Buenos Aires, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, [Cuando las imágenes tocan lo real](#), web del Macba, Barcelona, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, ed. Paidós, Barcelona, 2004.
- DUQUE, Elena, *Entrevista a Nathaniel Dorsky: Intuiciones a 18 fotogramas por segundo*, Cahiers du Cinéma España, número 46, junio de 2011.
- ELIADE, Mircea, *Lo Sagrado y lo profano*, Ed. Labor, Barcelona, 1992.
- ELSAESSER, Thomas y BARKER, Adam (editores), *Early cinema: space, frame, narrative*, ed. BFI Publishing, Londres, 1990.
- EPSTEIN, Jean, *Buenos días, cine*, Archivos de la Filmoteca, número 63, Valencia, 2009.
- FERRATER MORA, José, *Diccionario de la filosofía*, ed. Ariel, Barcelona, 1994.

- GODARD, Jean-Luc, *Bergmanorama*, Cahiers du cinéma, número 85, 1958.
- GODARD, Jean-Luc, *Histoire(s) du cinéma*, ed. Gallimard-Gaumont, París, 1998.
- GRIEVERSON, Lee y KRÄMER, Peter (editores), *The Silent Cinema Reader*, ed. Routledge, Londres y Nueva York, 2003.
- HEREDERO, Carlos F., y SANTAMARINA, Antonio, *Eric Rohmer*, ed. Cátedra, Madrid, 2011.
- KIAROSTAMI, Abbas, *Una película, cien sueños*, en ELENA, Alberto, *Abbas Kiarostami*, d. Cátedra, Madrid, 2002.
- KINSKI, Klaus, *Yo necesito amor*. ed. Tusquets, Barcelona, 1992.
- KRACAUER, Siegfried, *De Caligari a Hitler: historia psicológica del cine alemán*, ed. Paidós, Barcelona, 1985.
- KRACAUER, Siegfried, *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, ed. Paidós, Barcelona, 1989.
- LEDO, Andión, Margarita, *Cine de fotógrafos*, ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2005.
- LIEBMAN, Stuart, *Espacio, velocidad, revelación y tiempo: las primeras teorías de Jean Epstein*, Archivos de la Filmoteca, número 63, Valencia, 2009.
- LUMLEY, Robert, *The Films of Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi*, Oxford y Nueva York, 2011.
- MACDONALD, Scott, *A Critical Cinema 4: Interviews with Independent Filmmakers*, University of California Press, Los Ángeles, 2005.
- MARTIN, Adrian, *¿Qué es el cine moderno?*, ed. Uqbar, Festival Internacional de Cine de Valdivia, 2008.
- MASAKI, Bellows y MCDOUGALL, Marina (editores), *Science is Fiction. The films of Jean Painlevé*, ed. Brico Press, San Francisco, 2000.
- MAYORGA, Emilio (editor), *Jean Painlevé*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana - Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), Valencia, 1990.
- MITCHELL, Jolyon y PLANE, S. Brent (editores), *The Religion and Film Reader*, ed. Routledge, Nueva York y Londres, 2007.
- PAINLEVÉ, Jean, *A propos du maintien des sous-titres dans un documentaire parlant*, texto publicado originalmente en 1931 y recogido en [la web de Les Documents Cinématographiques](#).
- PAINLEVÉ, Jean, *Le cinéma au service de la science*, texto publicado originalmente en 1931 y recogido en [la web de Les Documents Cinématographiques](#).
- PASOLINI, Pier Paolo y ROHMER, Eric, *Cine de Poesía contra Cine de Prosa*, ed. Anagrama, Barcelona, 1970.
- PÉREZ-BORBUJO, Álvarez, Fernando, *La Otra orilla de la belleza: en torno al pensamiento de Eugenio Trías*, ed. Herder, Barcelona, 2005.
- QUANDT, James, *Apichatpong Weerasethakul*, Österreichisches Filmmuseum, Viena, 2009.
- RENOIR, Jean, *Mi vida y mi cine*, ed. Akal, Torrejón de Ardoz, 1993.
- ROSSELLINI, Roberto, *El cine revelado*, ed. Paidós, Barcelona, 2000.
- SCHMITZ, Josef, *La Revelación*, ed. Herder, Barcelona, 1990.
- SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, ed. Edhasa, Barcelona, 1981.
- STAM, Robert, *Teorías del cine*, ed. Paidós, Barcelona, 2001.
- TRÍAS, Eugenio, *La edad del espíritu*, ed. Destino, Barcelona, 2000.
- V.V.A.A., *La nouvelle vague. Sus protagonistas*, ed. Paidós, Barcelona, 2004.
- VERNET, Marc, *Figures de l'absence*, ed. Éditions de l'Étoile, París, 1988.