

Jordi Balló y Alain Bergala (eds.)

Motivos visuales del cine



JORDI BALLÓ
Y ALAIN BERGALA (EDS.)

Motivos visuales del cine

Galaxia Gutenberg



Universitat
Pompeu Fabra
Barcelona

CINEMA
Collectiu de Investigació estètica
de los Medios Audiovisuales

Este libro ha sido publicado por iniciativa del grupo CINEMA
(Collectiu d'Investigació Estètica dels Mitjans Audiovisuales),
del Departamento de Comunicación de la Universitat Pompeu Fabra,
con el apoyo financiero de AGAUR.

Con la cooperación de Gilles Mouellic, de la Université de Rennes 2

También disponible en ebook

Edición al cuidado de Alan Salvadó y Albert Elduque

Publicado por:
Galaxia Gutenberg, S.L.
Av. Diagonal, 361, 2.º 1.ª
08037-Barcelona
info@galaxiagutenberg.com
www.galaxiagutenberg.com

Primera edición: mayo 2016

© de la introducción: Jordi Balló y Alain Bergala, 2016
© de la traducción de los textos franceses al castellano: Noemí Sobregués Arias, 2016
© Galaxia Gutenberg, S.L., 2016

Preimpresión: Maria Garcia
Impresión y encuadernación: Sagrafic, SL
Depósito legal: B. 6409-2016
ISBN Galaxia Gutenberg: 978-84-16495-50-4

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública
o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización
de sus titulares, a parte las excepciones previstas por la ley. Diríjase a CEDRO
(Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear
fragmentos de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 45)

Índice

Presentación	II
------------------------	----

DEAMBULACIÓN

1. El paisaje visto a través de la ventana del coche.	19
2. El columpio	25
3. La escalera	33
4. La salida del trabajo	39
5. El camino	45

HOGAR

6. La cama	53
7. El gato	59
8. El beso	65
9. La casa	71
10. La comida en familia	77
11. El callejón.	83

CONCEPTOS

12. El cerco.	91
13. El grito	97
14. El abismo	103
15. En serie.	111
16. La cámara.	117
17. La pantalla	123

ACCIÓN

18. El duelo	131
19. La caza	137
20. La ejecución pública	143
21. La persecución	149
22. La excavadora	155

INTIMIDAD

23. La mujer dormida	163
24. Alguien se despierta....	169
25. La nuca	175
26. La mujer en la ventana	181
27. El espejo	187

PLANO GENERAL

28. La montaña	195
29. La siega	203
30. La tempestad	209
31. La ruina	215
32. La multitud	221

COMUNICACIÓN

33. La carta	229
34. El teléfono móvil	235
35. El reloj	241
36. El ramo de flores	247
37. Ante la tumba	253

PRESENCIA INDIRECTA

38. La sombra	261
39. El fantasma	269
40. El álbum fotográfico	275
41. El ojo	281

42. El libro	287
43. El tacto	293

LOS ESPACIOS

44. El laberinto	301
45. El parque	307
46. El castillo	313
47. El horizonte	319
48. La destrucción del decorado	325

FLUIDO

49. El paraguas	333
50. El lago	339
51. El río	345

CUERPOS

52. La cicatriz	353
53. La caída de la lágrima	359
54. La mano	365
55. La mancha	371
56. Un cuerpo que cae	377

ENCUADRE

57. Los agujeros en la ventana	385
58. El maestro o el alumno en la pizarra	391
59. La Piedad	397
60. El árbol	403
61. Frente al cuadro	409
62. El micro que entra en el encuadre	415
Índice de películas	421
Autores	445

Presentación

El motivo, en el cine, no está realmente definido. Nos habría resultado muy difícil dar una definición a priori, estricta, rigurosa e indiscutible, de modo que no lo hicimos. Para nuestra sorpresa, ninguno de los autores a los que solicitamos que participaran en este libro nos la pidió antes de ponerse a trabajar. Así pues, cada uno tenía en mente una idea de lo que esta palabra le evocaba o significaba para él. Imponer a todos una definición previa habría cerrado la puerta a las posibles resonancias de esta palabra para cada uno de los autores.

Decidimos dejar en el aire el concepto de motivo y adoptar un enfoque más fenomenológico. Al fin y al cabo, André Bazin nunca ha sentido la necesidad de definir lo que él entiende por «ontología», aun cuando el uso que hace de esta palabra no es el que hicieron los filósofos anteriores a él. A nosotros, lectores, leer sus textos nos permite dibujar, a partir de los diversos usos que hace de esta palabra, el sentido personal que se desprende de ella.

El mérito de esta decisión es estar más abierta a los hallazgos, a los encuentros, permitir que cada uno «parta de las imágenes» que se le pasan por la cabeza y no buscar a posteriori los ejemplos más productivos para defender una idea previa sobre determinado motivo visual. La posibilidad que abrimos a los autores de estos textos de elegir por sí mismos capturas de películas iba en esa misma línea de pensamiento pragmático, que partiera de los objetos para llegar a las ideas.

En pintura, la palabra «motivo» pasó a ser de uso corriente en un momento de la historia de este arte en el que los pintores empezaron a salir de sus talleres y a ir a pintar «a partir del motivo». En este sentido el motivo es un fragmento del mundo (un paisaje, por ejemplo) que el pintor eligió y ante el cual plantó su caballete. Pero, en la elección de este fragmento de lo real, entran en juego también las herramientas de creación específicas del artista y sus tropismos más personales. Porque podríamos decir del motivo lo que Proust escribe sobre nuestras

«impresiones» en *El tiempo recobrado*, que hay dos lados: un lado que procede de la cosa vista, y otro lado que procede del interior de nosotros mismos.

La impureza de la idea de «motivo» en el cine responde exactamente a esta triple naturaleza: del lado del mundo, de la realidad; del lado de su tratamiento cinematográfico, de la especificidad del cine, y del lado más íntimo, del que conforma la singularidad de un autor.

Inventar una nueva manera de pintar suele pasar necesariamente por elegir nuevos motivos. El fauvismo se inventa ante el motivo del campanario de Collioure que Henri Matisse y André Derain pintan con tesón, uno al lado del otro, durante un verano febril. Claude Monet necesita los nenúfares de su jardín para llegar al impresionismo. La Nouvelle Vague salió de los estudios y filmó incansablemente el motivo de las calles, los jardines, las cafeterías y los restaurantes corrientes del París de los años sesenta.

El cine siempre ha privilegiado motivos visuales afines a su lenguaje y sus aparatos concretos: la ventana, la nuca, la escalera, el espejo, el duelo, la sombra, el cuerpo que cae, la cicatriz, la destrucción del decorado, el laberinto y muchos otros incluidos en este libro. Algunos de estos motivos cinematográficos funcionan como una disposición visual en la que el espectador puede encontrar emocionalmente, aunque no lo conozca, algo de origen pictórico. Utilizando este dispositivo de puesta en escena, el cineasta establece con su público cierta confianza: postula que sabrá experimentar y entender esa forma expresiva como un momento de intensidad concreta en la sucesión temporal de la película. El espectador, aunque no tenga cultura pictórica, sabe «leer» el sentido complejo de una mujer en la ventana, de una composición tipo *pietà* o de un caballero que se aleja hacia el horizonte. Gracias a su dimensión narrativa, el cine permite reactivar y renovar determinados motivos que ya antes de él formaban parte de una tradición iconográfica.

La ventana, por ejemplo, fue un motivo recurrente del arte occidental desde la *veduta* del Renacimiento antes de convertirse en un motivo específico y privilegiado del cine. André Bazin, analizando el doble postulado del encuadre que encuadra y del encuadre que esconde, explicitó la atracción del cine por el motivo de la ventana.

Los pintores han pintado mayoritariamente a sus personajes de frente. Aun contando con varias excepciones inquietantes, en la historia de la pintura clásica hay pocos personajes de espaldas. La parte de atrás de la cabeza, la nuca, se convirtió desde el principio en un motivo

visual predilecto del cine, por el simple hecho de que cada vez que un cineasta sigue a un personaje, la cámara le filma la nuca. Y en el plano contraplano en escorzo, la nuca está automáticamente en primer plano en el encuadre. Pero sólo algunos autores han hecho de ella un motivo más personal, cuando no más perverso. En Hitchcock se convierte en un motivo obsesivo que provoca vértigo psicológico. Y Rossellini lo convierte en un pilar de su cine el día en que dice a Ingrid Bergman, en la isla de *Stromboli* (Stromboli, terra di Dio, 1950): «Camina por delante de mí, así te sigo con la cámara y filmo el mundo tal y como es mientras lo recorres».

Algunos pintores se definen por los motivos que les obsesionan, a los que vuelven una y otra vez. La piscina, que no existía en la pintura antes de él, se convirtió en el motivo central de David Hockney. Morandi dedicó su vida de artista a pintar escenas de botellas y de botes. Toda la obra de Balthus se reduce a varios motivos sobre los que trabajó obsesivamente durante toda su vida: la chica, el gato, el sofá, la mesa y el paisaje a través de la ventana. E incluso cuando su vista ya no es lo bastante buena para seguir pintando, sigue acercándose adictivamente a estos motivos con una cámara Polaroid. Su deseo del motivo sobrevivió a su capacidad física de pintar. La montaña de Santa Victoria es indisociable del arte del Cézanne. Después de su muerte, muchos pintores incluso viajaron a Aix para intentar entender, a través de la realidad material de este motivo, la esencia de su pintura. Desde hace más de treinta años, Godard filma la orilla del lago, cerca de su casa, como motivo inspirador y como reminiscencia de su infancia. ¿Algún día irán cineastas a pasear a orillas del lago, en Rolle, para captar algo de su gesto cinematográfico?

Tanto en el cine como en la pintura, determinados motivos enfatizan de forma obsesiva y singular lo que el cineasta les imprime y pasan a ser consustanciales a su poética: las manos en Bresson, los insectos en Buñuel, el camino que serpentea en Kiarostami, una mujer que deambula en Akerman, los abrigo largos que restallan al viento en Leone, la casa grande en Oliveira, el sotobosque en Straub-Huillet, las aguas estancadas o que rezuman en Tarkovski.

Pero en el cine, a diferencia de lo que sucede en la pintura –en la que los motivos que entran en el lienzo necesariamente los ha *elegido* uno a uno el pintor–, toda película mezcla miles de motivos inertes, residuales, puros reflejos de realidad. Para que el árbol se convierta en motivo visual del cine, no basta con que forme parte del paisaje sin

más, de fondo. La nube que cruza por azar el cielo de un día de rodaje no es un motivo si el cineasta no la trabaja y no la constituye como tal, y si no ejerce una atracción creativa visible en el tratamiento que hace de ella.

Tomemos el ejemplo del pelo femenino. Todas las mujeres, tanto en las películas como en la vida, tienen pelo. Partiendo de ahí, el pelo es un motivo «pasivo» permanente de todo el cine. Por lo tanto, todos los cineastas han filmado el pelo de mujeres, pero sólo una pequeña parte de ellos ha hecho de él un motivo personal. De entrada, porque el pelo femenino les ha permitido jugar con materiales específicos del arte del cine: la plasticidad de la forma, el color, el movimiento, la luz... Pero sobre todo porque estos cineastas del pelo –Hitchcock, Buñuel, Godard, Bergman y algunos otros– se han interesado directamente por el motivo, por razones a veces íntimas u oscuras, y han sentido la necesidad de convertirlo en un foco personal obsesivo, desgarrador, de su gesto creativo.

Si sustituimos «imágenes» por «motivos visuales» en las frases siguientes de Julien Gracq, expresan perfectamente lo que está en juego entre un cineasta y sus motivos motores y obsesivos: «es quizá sobre todo el énfasis obsesivo que ponen, una y otra vez, en determinadas imágenes o ciertos movimientos, casi siempre muy sencillos (lo que permite que vuelvan a aparecer con mil disfraces, introduciendo siempre el mismo timbre). Así, estas imágenes provocan una especie de emoción singular, un destello de aparición, están dotadas de una enorme capacidad de estremecer. Las adivinamos desde lejos, incluso antes de que hayan adquirido forma, por la confusa emoción que se despierta sólo con presentirlas». La capacidad de estremecer de la que habla Gracq es la que pone en movimiento la creación, la sacudida que empuja al cineasta a ceder a la atracción del motivo que le emociona, a menudo un motivo muy sencillo, que quiere explorar.

El motivo que el cineasta ha elegido –o que le ha elegido a él– le permite enfrentarse a largo plazo a su «idea del cine», como Giacometti lo hacía en escultura con sus hombres que caminan, y Bonnard con Marthe en su cuarto de baño de Le Cannet. El motivo sobre el que los cineastas vuelven una y otra vez suele ser el que les ofrece más resistencia y les permite buscar y trabajar su singularidad en un arte que comparten con tantos otros cineastas.

Podemos seguir así la evolución de la búsqueda cinematográfica de Terrence Malick, la invención de su cine, a través de su manera de aco-

meter, en todas sus películas, desde *Malas tierras*, el mismo motivo obsesivo de los «fragmentos de naturaleza», ya se trate de una película de guerra, una película contemplativa o una película mística. Volviendo a trabajar sobre este mismo motivo en cada nueva película, valora el avance de su búsqueda en el cine. Cesare Pavese, en la introducción de sus *Diálogos con Leuco*, elogiaba este método de volver insistentemente y durante mucho tiempo al mismo motivo: «El medio más seguro –y más rápido– de sorprendernos es seguir fijando en el mismo objeto una mirada imperturbable. Llegará un momento en que nos parecerá –como un milagro– que nunca antes lo habíamos visto».

Determinados motivos visuales son recurrentes a lo largo de toda la historia del cine, independientemente de las elecciones personales de los cineastas, ya que llevan en sí un gran potencial escenográfico y a la vez narrativo. El cine, en efecto, es un arte visual, y por lo tanto plástico y contemplativo, pero es al mismo tiempo un arte del relato. Determinados motivos del cine, que a menudo son lugares escenográficos, poseen una gran capacidad «de contar». Generan situaciones escénicas y al mismo tiempo ofrecen grandes posibilidades de guión técnico, de puntos de vista y de filmación. El laberinto, el columpio, la escalera, el cara a cara alumnos-maestro en la clase, el paisaje visto desde un coche, y muchos otros más, presentes o no en este libro, son parte de ellos.

Pongamos el caso de la escalera. De entrada es un elemento funcional común a todas las casas de varias plantas. A otro nivel, más estético, a veces se ha convertido en un elemento de creación autónoma en el arte de la arquitectura, que se aparta de su función utilitaria primera para convertirse en obra por sí misma. El cine, por su parte, se apropia de ella y la utiliza de forma muy amplia, universal. Siempre ha sido un lugar privilegiado para suscitar situaciones cinematográficas: espacio donde se muestra a un personaje de forma majestuosa para el que lo admira, que se mantiene en un nivel inferior; lugar de observación para el que mira desde arriba una escena de la que está excluido; lugar de caídas mortales cuando un personaje empuja a otro al vacío; lugar de suspense para el que sube los escalones uno a uno; espacio urbano de peleas, tiroteos, ataques violentos, etc. Pero la escalera ha tenido un destino cinematográfico no sólo por estas razones narrativas. Es también un lugar con gran potencial escenográfico, que permite al cineasta trabajar sus ejes y sus puntos de vista, ópticos y sonoros, entre lo de arriba y lo de abajo, e inducir la identificación del espectador. En definitiva, la escalera parece

haber sido hecha para colocar en ella a personajes y una cámara, incluso antes de que el cine existiera.

Los motivos analizados en este libro tienen profundas afinidades con el relato cinematográfico. Por ello son universales, plurales y ambiguos, lo que ha incitado a los grandes cineastas a adoptarlos, transformarlos y reinterpretarlos. Incentivan pues un enfoque comparativo que puede ser muy fructuoso. ¿Cómo Jean Renoir, Nicholas Ray, Fellini y Bergman filman a una mujer en un columpio? ¿Cómo Hitchcock, Rohmer, Buñuel, Vertov, Oliveira, Kiarostami, Rossellini y Chris Marker han representado con su cámara a un personaje que duerme o que se despierta? Uno de los principales intereses de esta colección de textos es establecer vínculos y puentes entre cineastas que en ocasiones tienen poco que ver, que se han enfrentado al mismo motivo y cuya manera de trabajar permite identificar sus singularidades, sus obsesiones, su sistema estético y su moral de creación. Dime cómo filmas un árbol, o una montaña, y te diré qué cineasta eres...

La palabra «motivo», etimológicamente, procede del verbo latino *movere*, mover. Significa: «que tiene la propiedad de mover, que produce movimiento». «Motivo» y «motor» (como se dice en un plató para arrancar la cámara, y también con el sentido de «causa de acción», como en la expresión «el motor del crimen») tienen el mismo origen. En el cine, y estos textos dan prueba de ello, el motivo puede ser también causa del deseo de crear.

El motivo cinematográfico se mueve con gran agilidad. Migra de una película a otra, de un cineasta a otro, de una época a otra y de un arte a otro. Pero lo que estos textos nos dicen es que, para un cineasta, a menudo es la causa de que se ponga en marcha su creación. El motivo visual es todo lo contrario de una noción inerte, es un concepto dinámico que permite traspasar y relacionar niveles de análisis que suelen considerarse heterogéneos, y quizá analizar de otra forma el cine.

Ojalá este libro, escrito «a dos países», como decimos de una pieza musical que se toca «a cuatro manos», pueda suscitar el surgimiento de una auténtica teoría del motivo en el cine.

JORDI BALLÓ Y ALAIN BERGALA

DEAMBULACIÓN

I

El paisaje visto a través de la ventana del coche

Àngel Quintana

CAPTURAR PAISAJES

Las dos primeras imágenes de *Te querré siempre* (Viaggio in Italia, 1953), de Roberto Rossellini, son dos planos en movimiento por una carretera secundaria italiana. La primera imagen está tomada en posición frontal desde el parabrisas del coche. La segunda, desde la ventanilla lateral. Los planos parecen la puesta en escena de un punto de vista que se corresponde con la mirada de alguno de los dos personajes que viajan en el coche: Alexander y Katherine Joyce, dos extranjeros ante ese paisaje. La pretendida subjetividad del plano es falsa. El movimiento no es el reflejo de ninguna mirada, sino el resultado de una abstracción estética. El reencuadre provoca la sensación de suspensión de la temporalidad a partir de un sentimiento de inmersión hacia lo extraño. Al reencuadrar desde la ventana el paisaje, Rossellini nos indica que está abierto a las diferentes revelaciones del azar. Los dos planos son una invitación a observar el mundo desde el misterio.

Muchas veces los paisajes en movimiento están atravesados por obstáculos, como los parabrisas de los coches o algunas gotas de lluvia que transfiguran poéticamente lo que vemos. Una de las imágenes más bellas sobre la fragilidad de la mirada desde un coche está en *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights* (1985), de Philippe Garrel. Las gotas de lluvia nos impiden ver el paisaje por el que transitamos. Empieza a sonar la voz ronca de Nico cantando «All tomorrow's parties» de la Velvet Underground. El coche se para y una chica –Mireille Perrier– desciende para abrazar a un chico que está al final de la calle. Vemos el abrazo desde el cristal frontal del coche. Las gotas de lluvia y el movimiento de los parabrisas no nos dejan verlo con claridad. El sentimiento de que algo se desvanece confiere una extraña belleza a la imagen en blanco y negro, puntuada por la voz de Nico. La belleza de la imagen reside indudablemente en su lado fantasmagórico. Mientras resuena la

voz del viejo amor del cineasta que ha filmado la escena, surge un deseo de reencontrar la pureza de los sentimientos, la ternura de los abrazos. El paisaje se transfigura hacia lo melanc3lico.

El paso de lo misterioso a lo familiar est1 perfectamente integrado en una de las secuencias m1s brillantes de *Los espigadores y la espigadora* (Les glaneurs et la glaneuse, 2000), de Agnès Varda. La cineasta viaja por la autopista y est1 fascinada por su peque1a c1mara digital de mini-DV. Agnès Varda nos propone un singular juego: atrapar el paisaje. Filma sus manos intentando capturar a los camiones que avanzan por la autopista. Con su peque1o instrumento puede encarcelar el mundo. No estamos ni ante lo extra1o, ni lo fantasmag3rico, sino ante lo familiar. El poder de la cineasta se impone ante un mundo que puede manipular, reducir o minimizar.

El juego de dominio y captura de la imagen contrasta con el acto de ruptura de una imagen fija en la primera secuencia de *En el curso del tiempo* (Im Lauf der Zeit, 1975), de Wim Wenders. Hans Zinchler conduce un Volkswagen por un paisaje plano. La c1mara nos muestra sus manos al volante y por el parabrisas vemos la horizontalidad del paisaje. El hombre tiene una fotograf1a junto al volante. Es la imagen de una lujosa mansi3n. La imagen fotogr1fica contrasta con la imagen cinematogr1fica que se est1 capturando. El hombre rompe la fotograf1a poniendo en evidencia que su viaje puede ser su 1ltimo trayecto. Acaba lanzando el veh1culo en las aguas del Rin.

La mirada abstracta de un paisaje desde el movimiento puede tener tambi3n un valor 3tico. En *Sud* (1999), Chantal Akerman nos obliga a mirar el trayecto por el que fue arrastrado el cuerpo de James Byrd Jr., cuando los miembros del Ku Klux Klan lo ataron en la parte trasera de una furgoneta. Byrd muri3 degollado. Akerman vuelve al lugar de los hechos y nos muestra el camino vac1o filmado desde el coche. Nos interpela para que lo miremos, transformando su *travelling* en una aut3ntica cuesti3n moral.

El espacio del coche como dispositivo de protecci3n y captura de la realidad es una de las constantes de todo el cine de Abbas Kiarostami. En *Y la vida contin1a* (Zendegi va digar hich, 1992) filma desde la ventana del coche un paisaje devastado por un terremoto. El coche es como una coraza protectora desde la que se observa el exterior. A diferencia de Rossellini, a Kiarostami no le interesa indagar en el misterio que debe revelarse a partir de la espera, sino en forzar la repetici3n de gestos, preguntas y acciones para acabar dando un sentido moral a la

existencia. La dialéctica vehículo, movimiento y personajes alcanza la máxima depuración en *Ten* (Dah, 2002). Kiarostami coloca dos cámaras en el coche. Una para filmar a la conductora y otra para las personas que suben en el coche durante su trayecto por Teherán. Lo que le interesa es capturar la fluidez de la palabra a partir de unas historias que reflejan una crisis afectiva, pero detrás de los cuerpos también está el paisaje. El trasfondo urbano no es sólo el decorado de la acción sino otro personaje.

La imagen de Teherán que se filtra entre los personajes desplaza nuestro discurso hasta la idea de la documentación de la imagen. Las vistas en movimiento que capturaron los operadores Lumière recibieron el nombre de «panoramas». La cámara estaba colocada en una góndola veneciana para filmar el gran canal o en la parte trasera de un vagón de ferrocarril para filmar el acto de alejarse de Jerusalén. La presencia del movimiento era tan fuerte, que lo importante no era lo que mostraban sino cómo la imagen se convertía en reflejo de las nuevas formas de percepción surgidas con la modernidad. Unos años después, Charles Chaplin en la producción para la Keystone *Charlot domina el piano* (His Musical Career, 1914), muestra a Charlot y a Mack Swain transportando un piano en un carromato. Chaplin coloca la cámara de forma frontal y mantiene el plano durante veinticinco segundos. No hay ventanas desde las que reencuadrar sino una especie de fusión entre los aspectos ficticios propios del burlesco con una imagen sorprendente de Los Ángeles en 1914 que refleja la existencia de una ciudad en construcción. Estos destellos de paisaje con fuerte carga documental también están en un misterioso plano de *Relámpago* (Speedy, 1928), de Ted Wilde (director) en que la cámara se sitúa en el interior de un vagón de tranvía tirado por caballos que cruza las calles de Nueva York. Durante la persecución final el vehículo cruza Washington Square y momentos después vemos la silueta del puente de Brooklyn. La ciudad como documento se filtra en la ficción.

Para acabar me gustaría insistir en dos mutaciones. La primera tiene que ver con el paso de un motivo visual bidimensional a la imagen tridimensional. Jean-Luc Godard prueba este pasaje en tres bellos planos de *Adiós al lenguaje* (Adieu au langage, 2014). El cineasta filma tres planos del paisaje urbano –Lausanne– capturados desde un parabrisas salpicado por los copos de nieve. Los copos y la carretera crean unos curiosos niveles de profundidad que nos incitan a ver de otra forma. La segunda mutación se relaciona con la saturación del motivo

visual. En 2003, el artista chino Ai Weiwei rod3 la pieza *Beijing 2003*. Su c3mara recorri3 en coche todas las calles de la capital China. El resultado fue una instalaci3n de 150 horas. El paisaje dej3 de ser misterio, fantasmagor3a o documento para convertirse en otra cosa. Ante la dilataci3n de la duraci3n ya no hab3a ninguna mirada posible, s3lo el inventario y, quiz3, una interpelaci3n sobre la resistencia y eclipse de la mirada.





El columpio

Alain Bergala

El columpio pone en juego cuestiones de puesta en escena específicas del cine.

Las opciones son claras. El cineasta puede montar su cámara en el columpio, lo que provoca efectos de desestabilización y de zozobra del espacio. La figura sale entonces del plano general, que pasa vertiginosamente del cielo (o de los árboles) a la tierra, como en *Una partida de campo* (Partie de campagne, 1936), de Jean Renoir, y *La esposa solitaria* (Charulata, 1964), de Satyajit Ray. El universo se tambalea.

Si, por el contrario, la cámara no está unida al columpio, el cineasta puede decidir colocarla lejos del motivo, convirtiéndose en más pictórico. Pero también puede situarla muy cerca de un extremo de su trayectoria, lo que produce un efecto 3D *avant la lettre*. Incluso puede ubicarla en el suelo, de modo que la mujer que está en el columpio sobrevuele la cámara y salga de campo por la parte superior del encuadre, una figura poco habitual en el cine.

En *Una partida de campo*, cuya escena del columpio es inolvidable, Jean Renoir pone en práctica todas estas posibilidades. En un principio se ve a la chica de lejos, encuadrada por la ventana, como Auguste Renoir la encuadró en su lienzo. Después la vemos a través de un plano (de deseo) subjetivo del barquero, que sueña con ver su ropa interior mientras se alisa el bigote. Y por último Renoir la filma cámara en mano para hacer que en este inquietante día de verano la estabilidad del mundo se tambalee y compartamos la emoción de su personaje femenino. En los planos en los que la cámara inmóvil espera a Sylvia Bataille, columpiándose en su eje, su imagen es borrosa hasta el último momento, cuando por una fracción de segundo su mano entra en la zona nítida. Hacer nítido este objeto móvil que no deja de oscilar entre una posición muy cercana al objetivo y otra alejada unos metros, siempre es un desafío para la persona que calcula la distancia entre la escena y la cámara. Pero esta imagen borrosa, tanto en Renoir como en

Bolognini (*El bello Antonio* [Il bell'Antonio, 1960]), aporta una emoci3n concreta que participa de un estado de gracia a3reo y de una percepci3n del mundo ingr3vida vinculadas al mareo que produce el balanceo.

A los cineastas de vanguardia siempre les ha fascinado la abstracci3n y la reiteraci3n del movimiento pendular. En *Ballet m3canique* (1924), de Fernand L3ger, que empieza con una mujer en un columpio, este balanceo contagia a los dem3s objetos y la propia c3mara acaba haciendo el p3ndulo para acercarse y alejarse de los objetos inm3viles que filma.

EL ARREBATO AMOROSO

Desde *Una partida de campo* hasta *La esposa solitaria* y *Baby Doll* (1956), de Elia Kazan, el columpio en el cine suele relacionarse con el inicio del amor. Es un veh3culo ideal para los primeros arrebatos amorosos.

En *Baby Doll*, el seductor impulsa un ligero movimiento del columpio, de amplitud muy d3bil, para mecer a la chica como a «un beb3 en la cuna», le dice a ella. Es evidente que el efecto de este movimiento es adormecer su resistencia y provocarle un efecto de hipnosis, incitarla a la indolencia del abandono amoroso y hacerla ceder a la turbaci3n que la invade.

En *La esposa solitaria*, el columpio es el lugar donde surgen, de forma no consciente, los sentimientos amorosos rec3procos entre la mujer y el joven primo de su marido. La ligera embriaguez del movimiento pendular y la oscilaci3n inusitada de la visi3n hacen que se pierda la sensaci3n de realidad, que aten3a la censura social que pesa sobre ellos. Satyajit Ray aprendi3 su oficio como ayudante de Jean Renoir en el rodaje de *El r3o* (*The River*, 1951) y reconoc3a sin falsa modestia su deuda con la escena del columpio de *Una partida de campo*. «Aunque creo que yo lo he utilizado de forma m3s elaborada que Renoir»,¹ dec3a.

La narradora de *Carta de una desconocida* (*Letter from an Unknown Woman*, 1948) est3 columpi3ndose en el patio cuando se enamora a distancia, sin haberlo visto siquiera, del pianista que ha ido a

1. Entrevista con Henri Micciollo, en *Satyajit Ray*, L'Âge d'Homme, 1992.

vivir a su casa. El balanceo del columpio y las notas musicales que le llegan se unen para provocar su languidez amorosa. En *Al azar Baltasar* (Au hasard Balthazar, 1966), los dos niños abrazados se prometen tácitamente en el columpio un amor de por vida, que la realidad impedirá. Marlon Brando y Eva Marie Saint, en *La ley del silencio* (On the Waterfront, 1954), de Elia Kazan, empiezan a enamorarse precisamente cuando la reciente muerte del hermano de la chica debería convertirlos en enemigos. La escena transcurre durante un paseo por un parque donde hacen una breve parada en un columpio público.

LA CHICA DEL COLUMPIO

La chica es por definición un personaje que oscila entre lo que todavía son sus futuros posibles. El destino de tendera de Henriette está trazado desde el principio de *Una partida de campo*, pero su paso por el columpio preludiará la única salida del monótono camino de su vida. Al principio de *Viridiana* (1961), de Buñuel, se filma en el columpio a la protagonista como un pajarillo que va a levantar el vuelo y cuyo destino no tardará en decidirse en la película. En el inicio de *Capricho imperial* (The Scarlet Empress, 1934), la joven princesa Sofía también aparece en un columpio adornado con flores en el momento en que va a enterarse de que el gran duque de Rusia acaba de pedir su mano. Su destino dará un vuelco en cuanto ponga un pie en el suelo. En *El arco* (Hwal, 2005), de Kim Ki-duk, el columpio que sobrevuela el mar en el flanco del barco es el único espacio de libertad de la niña a la que el viejo tiene encerrada en su embarcación desde hace años, esperando a que cumpla los diecisiete para casarse con ella. También ella basculará radicalmente en el transcurso de la película hacia un destino que no era el previsto.

VER DEBAJO DE LA FALDA DE LAS MUJERES

En el cuadro de Fragonard *Los felices azares del columpio* (1767-1769) es como si se hubiera detenido la imagen de un momento novelesco en el que la mujer muestra su ropa interior al amante encantado, que señala con el dedo su sexo mientras el que empuja, detrás del columpio, no puede ver el espectáculo que, sin saberlo, ofrece al otro hombre.

Ver debajo de la falda de las mujeres forma parte de las fantasías relacionadas con el columpio. En *Una partida de campo*, uno de los dos barqueros expresa el deseo de que la chica que se columpia acabe dejándole ver su ropa interior.

A nivel psicol3gico, el erotismo del columpio responde al movimiento pendular del objeto de deseo, que avanza y retrocede, que parece entregarse y que se retira, que se acerca y que se desentiende. Este movimiento tambi3n es una versi3n adulta del *fort y da* freudiano del hombre, que imprime al columpio su movimiento de ida y vuelta y disfruta as3 del regreso del objeto que 3l mismo ha alejado.

En ocasiones, en la ficci3n, en el lugar del que mira no hay nadie, sino que la c3mara hace ese papel para el futuro espectador. Es el caso de *La luna en el arroyo* (*La lune dans le caniveau*, 1983), en la que Beineix pone al rojo vivo la erotizaci3n del cuerpo de la mujer en la escena en la que Victoria Abril se columpia para encender la mirada concupiscente, aunque dominante, de Depardieu. Se ha sentado a horcajadas en el columpio, lo que le obliga a abrir las piernas y a agarrarse a la cuerda como una bailarina de *pole dance* a la barra; una cuerda que dibuja un tri3ngulo que enmarca su sexo. En esta pel3cula, el balanceo evoca crudamente el acto sexual. Beineix lo filma de modo que, al final del trayecto, nos d3 la impresi3n de que la mujer –con ropa y posturas lascivas– va a engullir el objetivo de la c3mara con su sexo.

UN DISPOSITIVO DE EXHIBICI3N ESPECTACULAR

El columpio tambi3n puede ser un expositor, un dispositivo teatral de «muestra» para mujeres a las que el cineasta quiere dotar de un aura espectacular. El columpio funciona entonces como una escena dentro de la escena, un espacio sagrado, por su circunscripci3n, y a la vez hipn3tico, por su balanceo. En el 3ltimo plano de *La muchacha del trapecio rojo* (*The Girl in the Red Velvet Swing*, 1955), de Richard Fleischer, Joan Collins sobrevuela desde el columpio el p3blico del teatro en el que se exhibe. En *Giulietta de los esp3ritus* (*Giulietta degli spiriti*, 1965), de Fellini, Giulietta Masina rememora a la bella jinete de circo con la que se fug3 su abuelo, que se ofrec3a a la mirada del p3blico en un columpio adornado con flores.

EL BALANCEO DE LA VIDA Y LA MUERTE

En *Vivir* (Ikiru, 1952), de Kurosawa, el personaje principal, un anónimo funcionario, ha dedicado sus últimos meses de vida a crear, contra la lentitud administrativa y el cínico inmovilismo del ayuntamiento, una guardería que los habitantes del barrio habían reclamado en vano hasta ese momento. Lo encontraremos muerto, medio congelado, en el columpio que mandó construir; una imagen mortuoria que en el último plano de la película es barrida por la de los niños que corretean por el parque alrededor del famoso columpio.

Bergman termina *Gritos y susurros* (Viskningar och rop, 1972) con una escena de columpio, en el jardín. Después de la muerte de Agnes, que se ha pasado toda la película agonizando, la buena Anna lee una página de su diario en la que evoca su último instante de felicidad, abandonada a ese dulce balanceo: «Mis hermanas Karin y Maria han venido a verme. Es maravilloso estar juntas como antaño. Me siento también mucho mejor. Incluso podemos salir a pasear, lo que supone un gran acontecimiento, sobre todo para mí, que he pasado mucho tiempo sin salir. Hemos corrido riéndonos hacia el viejo columpio de nuestra infancia. Nos hemos sentado en él, tres hermanas muy buenas. Anna nos balanceaba lentamente, y era muy agradable. Todo dolor había desaparecido. Las personas a las que más quiero estaban conmigo. Las oía charlar a mi lado. Sentía la presencia de sus cuerpos y el calor de sus manos. Quería detener ese instante y pensaba: esto es la felicidad. No puedo desear nada mejor. Durante unos minutos puedo disfrutar de la plenitud. Y me siento agradecida con mi vida, que me da tanto».





Autores

Núria Aidelman es profesora de Fotografía y cine en la Universitat Pompeu Fabra y codirectora de A Bao A Qu, asociación dedicada a la ideación y desarrollo de proyectos que vinculan creación y educación, entre los que destaca *Cine en curso*, programa de pedagogía del cine en escuelas e institutos iniciado en 2005. Entre 2003 y 2011 fue programadora de cine en el CCCB, es autora de diversos artículos en publicaciones colectivas y coeditora, junto a Gonzalo de Lucas, de *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes* (2010).

Vincent Amiel es profesor en la Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, la École nationale supérieure Louis-Lumière y la École supérieure de réalisation audiovisuelle. Es autor, entre otros, de *Le corps au cinéma - Keaton, Bresson, Cassavetes* (1998), *Formes et obsessions du cinéma américain contemporain* (1980-2002) (junto a Pascal Couté, 2003) y *Estética del montaje* (2005), además de libros sobre Kieslowski, Bresson, Pialat y Mankiewicz. Es miembro del comité de redacción de la revista *Positif* y crítico de *Esprit*.

Emmanuelle André es profesora de la Université Paris 7 Diderot, donde desarrolla investigaciones en torno al cine y la antropología cultural, la memoria visual, la iconografía y las historias plurales de la mirada y la visión. Entre sus obras destacan *Esthétique du motif. Cinéma, musique, peinture* (2007), una reflexión sobre el concepto de motivo a partir de películas de Sjöström, Renoir y Dreyer; *Le choc du sujet. De l'hystérie au cinéma. XIXe-XXIe siècle* (2011), un análisis de los vínculos entre filme e histeria, y *L'attrait du téléphone* (junto a Dork Zabunyan, 2013), un estudio de la figura del teléfono en la historia del cine.

Xavier Antich es filósofo y profesor de Estética y arte en la Universitat de Girona. Preside el patronato de la Fundación Tàpies e integra el Consejo de la Cultura de Barcelona. Es autor de *Introducción a la metafísica de Aristóteles. El problema del objeto en la filosofía primera* (1990), *El rostro de l'altre. Passeig filosòfic per l'obra d'Emmanuel Lévinas* (1993), que ganó el premio de Ensayo Joan Fuster, y *Antoni Tàpies. Certeses sentides* (2000). Ha traducido a

filósofos contemporáneos como Maurice Merleau-Ponty, Emmanuel Lévinas y Chantal Mouffe.

Rafael Argullol es catedrático de Estética y Teoría de las Artes en la Universitat Pompeu Fabra y autor de numerosos ensayos sobre arte y literatura, como *La atracción del abismo* (1983), *El Héroe y el Único* (1984), *El fin del mundo como obra de arte* (1990), *Aventura: Una filosofía nómada* (2000) o *Una educación sensorial. Historia personal del desnudo femenino en la pintura* (2002). Asimismo, cuenta con una extensa carrera en poesía, con obras como *El afilador de cuchillos* (1999), y novela, con *La razón del mal* (1993), ganadora del premio Nadal, y *Visión desde el fondo del mar* (2010), premio Ciudad de Barcelona, entre otras.

Jacques Aumont ha sido profesor de Estética y Teoría de la imagen durante cuarenta años, entre otros centros en la Université Paris 3 Sorbonne-Nouvelle y en la EHESS. Fue director del Collège d'histoire de l'art cinématographique en la Cinemateca Francesa de 1993 a 2008. Es autor de más de una veintena de obras sobre el cine y las imágenes, entre otras *Montage Eisenstein* (1979, 2005), *El ojo interminable* (1989, 2007), *El rostro en el cine* (1992), *Amnésies* (1999), *Materia de imágenes* (2005, 2009), *Que reste-t-il du cinéma?* (2012) y *Limites de la fiction* (2014). Actualmente es profesor en la École des Beaux-arts de París.

Jordi Balló es profesor en la Universitat Pompeu Fabra, donde dirige el Máster en Documental de Creación (premio Nacional de Cine de la Generalitat de Catalunya 2005). Fue director de exposiciones del CCCB (1998-2011), donde comisarió, entre otras, *El siglo del cine* (1995), *Todas las cartas. Correspondencias filmicas* (premio Ciudad de Barcelona 2011) y *Pasolini Roma* (2013). Es autor de *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine* (2000), y, junto a Xavier Pérez, de *La semilla inmortal* (1995), *Yo ya he estado aquí* (2005, premio Crítica Serra d'Or) y *El mundo, un escenario* (2015).

Fran Benavente es profesor de Teoría e Historia del cine y la televisión en la Universitat Pompeu Fabra y colaborador y miembro del consejo de redacción de la revista *Caimán - Cuadernos de Cine*. Ha escrito numerosos textos sobre géneros cinematográficos, ficción televisiva, cine portugués contemporáneo y cine político, y ha coeditado, junto a Glòria Salvadó Corretger, el volumen *Poéticas del gesto en el cine europeo contemporáneo* (2013). De 2006 a 2011 fue asesor cinematográfico de la editorial Intermedio.

Alain Bergala ha impartido clases en la Université Paris 3 Sorbonne-Nouvelle y es profesor en La Fémis. Redactor en jefe adjunto de *Cahiers du cinéma* entre 1981 y 1986, es autor y editor de numerosas obras sobre Rossellini y

Godard, como *Voyage en Italie* de Roberto Rossellini (1990) o *Nadie como Godard* (1999), así como coautor de *Estética del cine* (1983); su obra *La hipótesis del cine* (2002), sobre la transmisión del cine en la escuela, ha repercutido en proyectos pedagógicos en distintos países. Fue asesor del Ministerio de Cultura francés (2000-2002) y comisario de las exposiciones *Brune/Blonde* (2010), *Erice-Kiarostami. Correspondencias* (2006) y *Pasolini Roma* (2013).

Vincenzo Borlizzi es profesor asociado en la Université Paris 3 Sorbonne-Nouvelle y en la Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis. Recientemente ha publicado el ensayo *Trois questions sur le modelage des films* (2015), centrado en el trabajo de creación del cineasta a partir de los obstáculos visuales, el peso y la duración. También ha realizado documentales y cortometrajes.

Núria Bou es profesora de Historia del cine en la Universitat Pompeu Fabra, donde dirige el Máster en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos. Ha publicado *La mirada en el temps. Mite i passió en el cinema de Hollywood* (1996), *El tiempo del héroe: épica y masculinidad en el cine de Hollywood* (junto a Xavier Pérez, 2000), *Plano/Contraplano. De la mirada clásica al universo de Michelangelo Antonioni* (2002) y *Diosas y tumbas. Mitos femeninos en el cine de Hollywood* (2006). Recientemente ha comisariado la exposición *Estrelles del silenci. L'estar system en el cinema mut de Hollywood* (2014) en el Museo del Cine de Girona.

Marga Carnicé Mur es investigadora en la Universitat Pompeu Fabra, donde desarrolla una tesis doctoral sobre la figura de Anna Magnani. Sus investigaciones abordan la revisión de la historia del cine a partir de la figura de la actriz como creadora de la puesta en escena. Ha colaborado en publicaciones como *L'Atalante* y en distintas revistas online como *Contrapicado*, y ha trabajado en la exposición *Estrelles del silenci. L'estar system en el cinema mut de Hollywood* (2014), comisariada por Núria Bou.

Quim Casas es crítico cinematográfico de *El Periódico de Catalunya*, *Dirigido por* y *SensaCine*, y crítico musical en *Rockdelux*. Profesor de guión en la Universitat Pompeu Fabra, así como docente en diversos centros privados, es miembro del comité de selección del Festival de San Sebastián. Es autor o editor de una treintena de libros, entre los que destacan *John Ford: el arte y la leyenda* (1989), *Fritz Lang* (1991), *Howard Hawks: la comedia de la vida* (1998), *Samuel Fuller* (2001), *Clint Eastwood: avatares del último cineasta clásico* (2003), *Philippe Garrel: el cine revelado* (2007) y *David Lynch* (2007).

Brice Castanon-Akrami es profesor de Estudios Ibéricos y director del Departamento de Español en la Université Paris 13, Sorbonne Paris Cité. Su investi-

gación se centra en el cine español, con especial atención a la producción fílmica surgida del Máster en Documental de Creación de la Universitat Pompeu Fabra, a la que dedicó su tesis doctoral (2011). Ha editado, junto a Cécile Vincent-Cassy, *Miquel Barceló. Portraits / autoportraits* (Mare & Martin, 2016).

Jean-Louis Comolli fue redactor en jefe adjunto de *Cahiers du cinéma* (1966-1971) y desde entonces ha desarrollado una amplia reflexión en torno a las dimensiones políticas del acto de filmar, como se recoge en *Filmar para ver* (2002), *Ver y poder* (2004) y *Corps et cadre* (2012). Entre sus ensayos también destacan *Arrêt sur histoire* (junto a Jacques Rancière, 1997) y *Cinéma, mode d'emploi: de l'argentique au numérique* (junto a Vicent Sorrel, 2015). Como cineasta, ha dirigido ficciones y documentales, entre ellos *La Cecilia* (1975) y *Buenaventura Durruti, anarquista* (2000). Ha sido profesor en La Fémis, la Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis y Les Ateliers Varan, entre otras instituciones.

Gonzalo de Lucas es profesor de Montaje y Ensayo audiovisual en la Universitat Pompeu Fabra y programador en Xcèntric (CCCB). Entre sus textos destacan *Vida secreta de las sombras* (2001), sobre el cine fantástico francés, y *El blanco de los orígenes. Cuaderno de textos e imágenes sobre el cine de Joana Hadjithomas y Khalil Joreige* (2008), así como la edición, junto a Núria Aidelman, de *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes* (2010). Fue miembro del consejo de redacción de *Cahiers du cinéma - España* (2007-2012) y actualmente es editor de la revista *Cinema Comparatlive Cinema*.

Vincent Deville es profesor de Historia y Estética del cine en la Université Montpellier 3 Paul-Valéry. Previamente fue profesor en la Université Paris 3 Sorbonne-Nouvelle y en la Paul-Verlaine Metz y responsable de formaciones en el servicio pedagógico de la Cinemateca Francesa. Recientemente ha publicado *Les Formes du montage dans le cinéma d'avant-garde* (2014), derivado de su tesis doctoral.

Jean Douchet fue redactor en jefe adjunto de *Cahiers du cinéma* junto a Éric Rohmer (1958-1963) y ha sido profesor en el IDHEC y La Fémis. Ha escrito *Hitchcock* (1967), *L'Art d'aimer* (1987), *Paris cinéma: une ville vue par le cinéma de 1895 à nos jours* (junto a Gilles Nadeau, 1987), *Nouvelle Vague* (con la colaboración de Cédric Anger, 1998) y *La DVDéothèque de Jean Douchet* (2006), así como análisis clave de obras de Murnau, Mizoguchi, Minnelli, Kurosawa y Godard. También ha dirigido varias películas, especialmente cortometrajes y documentales, y ha animado cineclubs en centros como la Cinemateca Francesa, el Cine del Panthéon y la Cinemateca de Borgoña.

Albert Elduque es investigador posdoctoral en la University of Reading, donde forma parte del proyecto *Towards an Intermedial History of Brazilian Cinema*. Su tesis doctoral, realizada en la Universitat Pompeu Fabra (2014), se centró en la exploración de las configuraciones del hambre, el consumo y el vómito en el cine político moderno europeo y brasileño. Fue coeditor de la revista *Contrapicado* (2010-2015).

Ana Aitana Fernández es profesora asistente de Periodismo y Comunicación Audiovisual en la Universitat Pompeu Fabra, donde desarrolla una tesis doctoral sobre la reconstrucción de la memoria personal a partir de la fotografía filmada. Es miembro del consejo de redacción de *Transit. Cine y otros desvíos*, y editora adjunta de *Cinema Comparat/ive Cinema*, así como colaboradora del proyecto audiovisual *Pasaia Bitartean*.

Santiago Fillol, es profesor de Cine y literatura en la Universidad Pompeu Fabra. Su investigación, plasmada en su tesis y en diversas publicaciones, trata sobre la historia del cine desde el fuera de campo, la desaparición y lo invisible. Ha dirigido, junto a Lucas Vermal, el largometraje documental *Ich bin Enric Marco* (2009). Ha sido colaborador en los últimos proyectos del cineasta Nicolas Klotz, y guionista del último largometraje de Oliver Laxe.

Gino Frezza es catedrático de Sociología de los Procesos Culturales en la Università di Salerno. Ha centrado sus investigaciones en las relaciones entre cine, cómic y televisión, así como en el análisis de las industrias culturales italiana y estadounidense. Es autor de, entre otros, *L'immagine innocente* (1979), *La scrittura malinconica* (1987), *La macchina del mito tra film e fumetti* (1995), *Fumetti, anime del visibile* (1999), *Fino all'ultimo film. Sull'evoluzione dei generi nel cinema* (2001), *Effetto notte: le metafore del cinema* (2006), *Le carte del fumetto: strategie e ritratti di un medium generazionale* (2008), *Dissolvenze. Mutazioni del cinema* (2013) y *Figure dell'immaginario* (2015).

Jean-Michel Frodon ha sido crítico cinematográfico de *Le Point*, *Le Monde* y *Cahiers du cinéma*, del que fue director de la redacción (2003-2009), y es miembro del consejo editorial de *Caimán Cuadernos de cine* y crítico en *Slate.fr*. Ha impartido clases en la Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, el Institut d'études politiques de Paris y la University of Saint Andrews, entre otros centros. Entre sus obras destacan *L'Âge moderne du cinéma français: de la Nouvelle Vague à nos jours* (1995), ganadora del premio René Clair, *La Projection nationale: cinéma et nation* (1998) y *Le Cinéma et la Shoah: un art à l'épreuve de la tragédie du 20^e siècle* (2007). Fue director artístico de la película colectiva *Les Ponts de Sarajevo* (2014).

Manuel Garin es profesor de Estética cinematográfica y banda sonora en la Universitat Pompeu Fabra. Músico de formación, ha publicado numerosos textos sobre cine, narrativa serial y videojuegos, incluyendo el libro *El gag visual. De Buster Keaton a Super Mario* (2014), donde propone un recorrido por la historia del cine a partir de la figura del gag. Ha realizado estancias de investigación en la Tokyo University of The Arts y la University of Southern California, donde desarrolló el proyecto *Gameplaygag*, exhibido en conferencias y exposiciones internacionales.

Charlotte Garson es crítica cinematográfica de las revistas *Cahiers du Cinéma* y *Études* y del programa radiofónico de actualidad cultural *La Dispute*, dirigido por Arnaud Laporte en France Culture. Colabora con el festival Cinéma du réel y es programadora en el Festival des 3 Continents de Nantes. Es autora de los volúmenes *Le Cinéma hollywoodien* (2007) y *Jean Renoir* (2008), así como de *Amoureux* (2007), dedicado a la representación cinematográfica de las historias de amor. También ha escrito libros pedagógicos para la educación secundaria sobre *Con faldas y a lo loco*, *Adieu Philippine*, *Las señoritas de Rochefort* y *French Cancan*.

Carles Guerra es director de la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona y profesor de Cine y arte contemporáneo en la Universitat Pompeu Fabra. Fue director de La Virreina Centre de la Imatge de Barcelona (2009-2011) y conservador jefe del MACBA (2011-2013). Ha sido comisario de numerosas exposiciones como *Art & Language in Practice* (1999), *Dejar de hacer una exposición. Perejaume* (1999), *Cine de situación. Joaquim Jordà* (2006), *Antifotoperiodismo* (2010, premio Ciudad de Barcelona) o 1979. *Un monumento a instantes radicales* (2011). Sus investigaciones se vinculan a las políticas culturales del posfordismo y a las prácticas dialógicas en el ámbito del arte.

Bruno Hachero Hernández es investigador y docente en la Universitat Pompeu Fabra, donde desarrolla una tesis doctoral sobre la memoria del horror en el cine documental contemporáneo, además de investigaciones sobre cine de animación, cine digital o ficción televisiva. Es crítico cinematográfico en *Transit – Cine y otros desvíos*.

Arnaud Hée es crítico de cine en las revistas *Études*, *Bref*, *Images documentaires* y *Critikat*. Profesor de Análisis fílmico en La Fémis, colabora también con las redes de formación en imagen del sistema educativo francés. Actualmente es miembro del comité de selección del Festival Entrevues de Belfort, una labor que de 2010 a 2015 desarrolló en el Cinéma du réel del Centro Georges Pompidou.

Manel Jiménez es profesor de Televisión en la Universitat Pompeu Fabra. Sus investigaciones se han centrado en la construcción temporal de la ficción serial, con artículos y capítulos de libro en torno a *24*, *Breaking Bad* o *Battlestar Galactica*. Ha impartido docencia en la Universitat Oberta de Catalunya, la Universitat Ramon Llull y diversas universidades extranjeras.

Thierry Jousse fue redactor en jefe de *Cahiers du cinéma* (1991-1996) y codirector, junto a Thierry Paquot, de la enciclopedia *La Ville au cinéma*. Es autor de *John Cassavetes* (1989), *Pendant les travaux, le cinéma resta ouvert* (2001), *Wong Kar-wai* (2006), *David Lynch* (2007) y *Le goût de la télévision: anthologie des Cahiers du Cinéma* (2007). Paralelamente ha realizado una larga carrera de crítico musical y ha dirigido los largometrajes *Les invisibles* (2006) y *Je suis un no man's land* (2010), así como el documental *Jean Douchet ou l'art d'aimer* (2011).

Joachim Lepastier es formado en arquitectura y en cine. Creador del blog *365 jours ouvrables*, actualmente es crítico en *Cahiers du cinéma* y participa con frecuencia con profesores y alumnos en el dispositivo escolar Lycéens et Apprentis au Cinéma, conducido por el Centre National du Cinéma et de l'Image Animée. Ha colaborado también con la revista *Vertigo*.

Valérie Loiseleux es la montadora de prácticamente toda la obra de Manoel de Oliveira desde *A Divina Comédia* (1991), así como de filmes de Eugène Green y Bahman Ghobadi, entre otros. En 2004 recibió un César por el montaje de *Una pareja perfecta* (2002), de Lucas Belvaux. Ha codirigido y montado tres episodios de la serie *Les Aventuriers de l'Art Moderne* (Arte, 2015) y ha publicado *Les Gants blancs - journal de bord d'une monteuse* (2014), sobre su trabajo para *El extraño caso de Angélica* (2010). Ha impartido clases en La Fémis.

Carlos Losilla es ensayista y profesor en la Universitat Pompeu Fabra y en la ESCAC. Su trabajo gira en torno a la revisión de los conceptos de cine clásico y cine moderno, como ha abordado en sus textos *La invención de Hollywood* (2003), *Flujos de la melancolía* (2011), *La invención de la modernidad* (2012) o *Zona de sombra* (2014). Entre sus ensayos también destacan *En busca de Ulrich Seidl* (2003) y *El sitio de Viena: huellas de Fritz Lang* (2007). Es miembro del consejo de redacción de *Caimán Cuadernos de Cine* y *La Furia Humana*, además de asesor de programación del Festival Internacional de Cine de Autor de Barcelona.

Antoni Marí es catedrático de Teoría del Arte de la Universitat Pompeu Fabra. Su investigación se ha centrado en las ideas estéticas, literarias y musicales de

la modernidad occidental. Entre sus textos destacan la antología del romanticismo alemán *El entusiasmo y la quietud* (1979) y los ensayos *L'home de geni* (1984, premio Crítica Serra d'Or), *La voluntad expresiva* (1988, premio Nacional de la Generalitat de Catalunya) y *Formes de l'individualisme* (1994, premio Crítica Serra d'Or), así como el volumen de poesía *Un viatge d'hivern* (1989, premio Nacional de la Crítica) o el libro de cuentos *El vaso de plata y otras obras de misericordia* (1992, premio Ciudad de Barcelona).

Michel Marie es catedrático de Estudios de la Francia Contemporánea en la Université de Montréal y profesor en la Université Paris 3 Sorbonne-Nouvelle. Desde 1988 ha sido director de la colección «Cinéma et Image» de la editorial Nathan, posteriormente Armand Colin. Es coautor de los volúmenes de referencia *Estética del cine* (1983), *Análisis del film* (1993) y *Diccionario teórico y crítico del cine* (2001), y ha dedicado buena parte de su obra al cine francés, con textos como *La Nouvelle Vague: una escuela artística* (1997), estudios críticos sobre *Le Mépris* (1990), *À bout de souffle* (1999) y *Muriel* (2005) o la coordinación, junto a Jean A. Gili, de *Jacques Feyder* (1998).

Adrian Martin es profesor adjunto de teoría cinematográfica en la Monash University. Crítico de cine del diario *The Age* entre 1995 y 2006, escribe regularmente en *De Filmkrant* y *Caimán Cuadernos de Cine*. Fue coeditor de la revista *Rouge* (2003-2009) y actualmente de *Lola*. Entre sus obras destacan *Mutaciones del cine contemporáneo* (2003), coeditada con Jonathan Rosenbaum, *¿Qué es el cine moderno?* (2008), *Last Day Every Day: Figural Thinking from Auerbach and Kracauer to Agamben and Brenez* (2012) y *Mise en scène and Film Style: From Classical Hollywood to New Media Art* (2014). Ha ganado, entre otros premios, el Byron Kennedy Award, concedido por el Australian Film Institute (1993).

Imma Merino es profesora de Historia del cine en la Universitat de Girona y en el Máster en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos de la Universitat Pompeu Fabra. Escribe sobre cine y otras artes en el diario *El Punt-Avui* y es colaboradora de la revista cultural *L'Avenç*. Ha centrado sus investigaciones en el documental de creación y en el cine realizado por mujeres, atendiendo especialmente a las representaciones del cuerpo y del Eros femeninos. Su tesis doctoral se centró en la obra de Agnès Varda, particularmente en su trabajo sobre la subjetividad y la autorrepresentación.

Antonio Monegal es catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universitat Pompeu Fabra. Su obra se ha centrado en el análisis de las vanguardias históricas, con publicaciones como *Luis Buñuel de la literatura al cine: Una poética del objeto* (1993) y *En los límites de la diferencia:*

Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas (1998), así como la edición de distintas obras de García Lorca; también comisarió la exposición *En Guerra* (2004) en el CCCB y editó el volumen *Política y (po)ética de las imágenes de guerra* (2007). Fue vicepresidente del Consejo de la Cultura de Barcelona y presidente de su Comité Ejecutivo.

Jean-Baptiste Morain es crítico cinematográfico en *Les Inrockuptibles* desde 1996 y miembro del comité de selección del Festival du Cinéma Allemand de París desde 2013. Previamente trabajó en contenidos educativos multimedia, como responsable editorial de la colección de CD-Rom *Tout l'Univers* (Les éditions numériques) y del portal lúdico-educativo *Webbyz* (Hachette Multimédia). En 1991 recibió el Prix Simone Genevois al mejor trabajo universitario sobre cine por su tesis de licenciatura sobre Paul Gégauff y su DEA sobre los guionistas de la Nouvelle Vague.

Gilles Mouëllic es profesor de la Université Rennes 2, donde dirige el equipo de investigación *Arts, pratiques et poétiques* y es responsable, junto a Véronique Campan, de la colección «Le Spectaculaire/Cinéma» de las Presses Universitaires de Rennes. Es autor de *La música en el cine* (2003) y de varios volúmenes sobre cine y jazz, como *Jazz et cinéma* (2000), *Le Jazz. Une esthétique du XXème siècle* (2003), *Jazz et cinéma: paroles de cinéastes* (2006) y *Frères de son: Koffi Kwahulé et le jazz. Entretiens* (2007). Posteriormente ha publicado *Improviser le cinéma* (2011).

Joan Nogué es catedrático de Geografía Humana de la Universitat de Girona y director del Observatorio del Paisaje de Cataluña. Codirige la colección «Paisaje y Teoría» de la editorial Biblioteca Nueva. Ha publicado los libros *La construcción social del paisaje* (2007), *El paisaje en la cultura contemporánea* (2008) y *Entre paisajes* (2009), este último traducido al italiano. Es premio Jaime I de urbanismo, paisaje y sostenibilidad (2009) y premio Joan Fuster de ensayo por la obra *Paisatge, territori i societat civil* (2010).

Roger Odin es profesor emérito de la Université Paris 3 Sorbonne-Nouvelle. Su obra teórica indaga en los acercamientos semiológicos al cine, particularmente en *Cinéma et production du sens* (1990), *De la fiction* (2000) y *Les espaces de la communication. Introduction à la sémio-pragmatique* (2011). Por otro lado, ha dirigido proyectos de investigación sobre el cine familiar (*Le film de famille: usage privé, usage public* [1995]) y el cine documental (*L'Âge d'or du documentaire: Europe: années cinquante* [1998]). Recientemente ha coordinado, junto a Laurence Allard y Laurent Creton, el volumen *Téléphone mobile et création* (2014).

Dominique Païni es profesor de Historia del cine en la École du Louvre y comisario independiente. Fue director fundador de las producciones audiovisuales y cinematográficas del Museo del Louvre (hasta 1991), director de la Cinemateca Francesa (1993-2000) y director de desarrollo del Centro Georges Pompidou (2000-2005), así como distribuidor y productor de cine experimental. Ha comisariado exposiciones sobre cineastas como Alfred Hitchcock, Jean Cocteau y Michelangelo Antonioni. Es autor de *Le cinéma, un art moderne* (1997), *Le temps exposé. Le cinéma, de la salle au musée* (2002) y *Le cinéma, un art plastique* (2013), entre otros, y director de la serie *Motifs* de Éditions Yellow Now.

Jacques Parsi es historiador de cine. A partir de *Amor de perdição* (1979) colaboró con Manoel de Oliveira en numerosos títulos como traductor y asesor literario. Ha escrito varios libros sobre el cineasta, como *Manoel de Oliveira* (1988), junto a Yann Lardeau y Philippe Tancelin; *Conversations avec Manoel de Oliveira* (1996), junto a Antoine de Baecque, y *Manoel de Oliveira, cinéaste portugais du XXe siècle* (2002).

Xavier Pérez es profesor de Historia del cine en la Universitat Pompeu Fabra y coordinador del grupo de investigación CINEMA. Especializado en narrativa audiovisual, es autor, junto a Jordi Balló, de *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine* (1995), *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición* (2005, premio Crítica Serra d'Or) y *El mundo, un escenario. Shakespeare: el guionista invisible* (2015). Entre otras obras, también ha publicado *El suspens cinematogràfic* (1998) y *El tiempo del héroe: épica y masculinidad en el cine de Hollywood* (junto a Núria Bou, 2000).

Raffaele Pinto es profesor de Filología italiana en la Universitat de Barcelona. Especialista en Dante, es autor de *Dante e le origini della cultura letteraria moderna* (1994) y editor de la versión española de *Vida nueva* (2003). Ha estudiado a fondo las relaciones del psicoanálisis con el cine y la literatura, escribiendo *Poetiche del desiderio. Saggi di critica letteraria della modernità* (2010) y coeditando junto a Laura Borràs el volumen colectivo *Las metamorfosis del deseo* (2010). Recientemente ha protagonizado *La academia de las musas* (2015), de José Luis Guerín.

Ivan Pintor es profesor de Cine contemporáneo e historia del cómic en la Universitat Pompeu Fabra. Es coeditor, junto a Gino Frezza, de *La strada di Fellini. Sogni, segnaçci, grafi, immagini e modernità nel cinema* (2012), así como autor de numerosos textos sobre narrativa secuencial y hermenéutica simbólica en el cine. Dirigió el I Congreso Internacional Mutaciones del Gesto en el Cine Europeo Contemporáneo (2012) y ha realizado numerosas piezas audio-

visuales sobre arte, entre las que destaca *Harold Bloom, Critic in the Active Voice* (2009).

Àngel Quintana es profesor titular de Historia del cine en la Universitat de Girona, coordinador en Catalunya de la revista *Caimán Cuadernos de cine* y director del Seminario sobre Antecedentes y Orígenes del Cine. También ha sido profesor invitado en las universidades de París III, Lausanne, los Andes de Bogotá y FLACSO de Buenos Aires. Especialista en cine francés e italiano, especialmente en la obra de Roberto Rossellini, a la que ha dedicado numerosos textos, se ha centrado también en las relaciones entre cine y realidad, analizadas en sus libros transversales *Fábulas de lo visible: el cine como creador de realidades* (2003) y *Después del cine: imagen y realidad en la era digital* (2011).

Philippe Ragel es profesor en la Université Toulouse 2 Jean-Jaurès. Especialista en Godard, ha desarrollado trabajos en torno a las relaciones entre cine, literatura e historia y entre cine y paisaje, centrándose especialmente en el cine iraní, al cual ha dedicado numerosos artículos y la coordinación del volumen *Abbas Kiarostami, le cinéma à l'épreuve du réel* (2008). También es editor del libro colectivo *Ouvrir / fermer* (2007), sobre las relaciones entre el inicio y el fin de los filmes. Actualmente centra sus investigaciones en el concepto poético de *cinéastase*.

Fabrice Revault es profesor en la Université Paris 8 Vincennes-Saint-Dennis. Ha sido colaborador de *Cahiers du cinéma* y autor de *La luz en el cine* (1991) y de monografías sobre Raoul Ruiz (junto a Christine Buci-Glucksmann, 1987), *Gertrud* (1988), *He nacido, pero...* (1999) y *Grupo salvaje* (2007). Además, ha editado *Les paupières du visible* (2001), obra póstuma de Philippe Arnaud, y el libro colectivo *Pour João César Monteiro* (2004). Dirige junto a Marcos Uzal la colección «Côté films» de Éditions Yellow Now.

Endika Rey es Doctor en Comunicación Social por la Universitat Pompeu Fabra con una tesis doctoral dedicada al motivo de los títulos de crédito como paratexto fílmico a lo largo del cine de la modernidad (2016). También es profesor asociado de producción audiovisual en la Universitat de Barcelona. Miembro del consejo de redacción de *Transit. Cine y otros desvíos*, ha participado en la coordinación de *Lo Imposible: el libro de la película* (ed. Desirée de Fez, 2012) y ha trabajado en el desarrollo de guiones junto a la directora Claudia Llosa.

Carles Roche es fotógrafo, traductor y docente en la Universitat Pompeu Fabra y en IDEP. Ha desarrollado una tesis doctoral sobre la figura y el fondo en

el género de monstruos gigantes y una obra fotográfica (*Metro Fontana*, 1996; *Figurants*, 1998) que con frecuencia se interroga sobre las confluencias entre fotografía y cine. Ha sido traductor de ensayística de tema audiovisual, traduciendo, entre otros, a teóricos como Jean Baudrillard, Roland Barthes, Edgar Morin y Jacques Rancière.

Alan Salvadó es profesor de Historia del cine en la Universitat Pompeu Fabra y en ESCAC y de realización televisiva en la Universitat Ramon Llull. Además, coordina el Máster Internacional en Estudios Cinematográficos y Audiovisuales, organizado por la UPF en colaboración con otras trece universidades europeas. Su tesis doctoral (2013) y su trabajo de investigación posterior se han centrado en el estudio de la representación cinematográfica del paisaje, a la que ha dedicado numerosos textos.

Glòria Salvadó Corretger es profesora de Narrativa audiovisual y televisión en la Universitat Pompeu Fabra. Es autora de numerosas publicaciones sobre la obra de Joaquim Jordà, ficción serial y cine portugués, al que ha dedicado el libro *Espectres del cinema portugués contemporani* (2012), centrado en la obra de Manoel de Oliveira, João César Monteiro, Pedro Costa y otros cineastas lusos. Es coeditora, junto a Fran Benavente, del volumen *Poéticas del gesto en el cine europeo contemporáneo* (2013).

Sergi Sánchez es profesor de Historia del cine y la televisión en la Universitat Pompeu Fabra y ESCAC, así como crítico cinematográfico de *Fotogramas*, *La Razón* y *Time Out* y crítico literario de *El Periódico de Catalunya*. Entre sus obras destacan *David Lean, o la geografía de l'emoció* (1997), *Tom Dickey: el mago de Oz* (1999), *David Winterbottom: el orden del caos* (2002), *Las variaciones Hartley* (2003) y *Hacia una imagen no-tiempo: Deleuze y el cine contemporáneo* (2013). Fue director de programación del canal temático de cine TCM.

Emmanuel Siety es profesor de Estética cinematográfica en la Université Paris 3 Sorbonne-Nouvelle, donde desarrolla investigaciones en torno a la materia de las imágenes, las relaciones entre juego y cine, la pantalla fraccionada, los gestos del análisis y el cine de Jean-Luc Godard. Es autor de los ensayos *El plano: en el origen del cine* (2001), *La Peur au cinéma* (2006) y *Fictions d'images: essai sur l'attribution de propriétés fictives aux images de films* (2009).

Éric Thouvenel es profesor de Teoría del cine en la Université Rennes 2 Haute-Bretagne. Especializado en cine experimental, la obra de Jean Epstein y las relaciones entre las teorías de Gaston Bachelard y la imagen en movimiento, es

autor de *Les images de l'eau dans le cinéma français des années 20* (2010) y, junto a Carole Contant, de *Fabriques du cinéma expérimental* (2014). Además ha coordinado, junto a Antony Fiant y Roxane Hamery, *Agnès Varda: le cinéma et au-delà* (2009).

Marcos Uzal es miembro del consejo de redacción de *Trafic* y anteriormente fue colaborador de *Cinéma* y *Vertigo*. Desde 2010 es responsable de la programación cinematográfica en el auditorio del Musée d'Orsay. Es autor de *Vaudou de Jacques Tourneur* (2006) y coeditor de los libros colectivos *Tod Browning, fameux inconnu* (junto a Pascale Risterucci, 2007), *Jerzy Skolimowski - Signes particuliers* (junto a Jacques Dénier y Alain Keit, 2013) y *Guy Gilles - Un cinéaste au fil du temps* (junto a Gaël Lépingle, 2014). Dirige la colección «Côté films» de Éditions Yellow Now.

Valérie Vignaux es profesora de estudios cinematográficos en la Université de Tours François-Rabelais. Especializada en cine social y educativo, es autora de *Jacques Becker ou l'exercice de la liberté* (2000) y *Jean Benoit-Lévy ou le corps comme utopie, une histoire du cinéma éducateur dans l'entre-deux-guerres en France* (2007), así como de los volúmenes didácticos *Susanne Simonin ou la Religieuse de Jacques Rivette* (2007) y *Casque d'or de Jacques Becker* (2009).