

Els dijous del



Cineclub

LA MIRADA PASSIONAL A CÀMERA

UN GEST COM A CONTRAPLÀ DE LA REALITAT

Presentació del cicle per Pau Jiménez

26 d'octubre 2023 - Sessió única 21.00 h

Partie de campagne

(Una partida de campo)

Jean Renoir, 1946

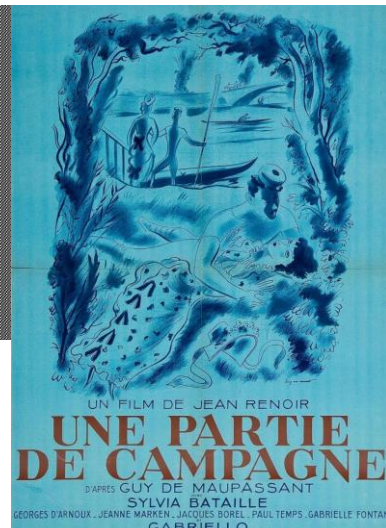
FITXA TÈCNICA :

Duració: 40 m
País: França
Guió: Jean Renoir.
Música: Joseph Kosma
Fotografia: Claude Renoir

FITXA ARTÍSTICA :

Sylvia Bataille
Georges Darnois
Jane Marken
André Gabriello
Jacques Brunius

35 mm



30 de novembre 2023 - 20.00 i 22.30 h

Sommaren med Monika

(Un verano con Mónica)

Ingmar Bergman, 1952

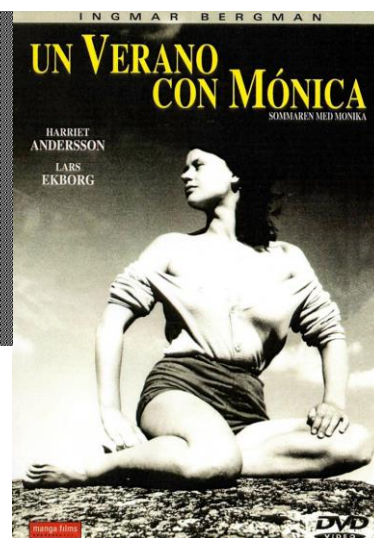
FITXA TÈCNICA :

Duració: 93 m
País: Suècia
Guió: Ingmar Bergman,
Per-Anders F.
Música: Erik Nordgren
Fotografia: Gunnar Fischer

FITXA ARTÍSTICA :

Harriet Andrsson, LarsEkborg,
John Harryson, Georg Skarstedt,
Dagmar Ebbesen
Bengt Eklund
Ake Fridell

35 mm



21 de desembre 2023 - 20.00 i 22.30 h

Le petit soldat

(El soldadito)

Jean-Luc Godard, 1963

FITXA TÈCNICA :

Duració: 88 m
País: França
Guió: Jean-Luc Godard
Música: Maurice Leroux
Fotografia: Raoul Coutard

FITXA ARTÍSTICA :

Michel Subor Gilbert Edard
Anna Karina
Henri-Jacques Huét
Paul Beauvais
Laszlo Szabo

35 mm



LA MIRADA PASIONAL A CÁMARA

UN GESTO COMO CONTRAPLANO DE LA REALIDAD

Pau Jiménez Rodríguez

Introducción: definición del objeto de estudio

A lo largo de la historia del cine no es un hecho demasiado habitual encontrar una mirada a cámara por parte de algún actor o actriz. De hecho, se trata de un gesto por lo general prohibido puesto que, al interpelar al espectador, rompe con la transparencia del cine *clásico* y deja al descubierto la magia del artificio, pensado para ser visto “desde fuera”. Aun así, cabe distinguir varias excepciones de esta regla. Y es que con la llegada de la *modernidad* (principios de los 60) muchos cineastas deciden transgredir la mencionada transparencia, que en cierto modo encorsetaba su libertad creativa, y hacer gala, entre muchos otros recursos novedosos, de un uso manifiesto del gesto en cuestión.

El objeto de estudio, pues, es la mirada a cámara, concretamente aquella que tiene implicaciones pasionales o sensuales. Y para ello he decidido poner el acento en los casos en que el gesto tiene como destinatario (a parte del espectador) al propio director de la ficción por el hecho de mantener una relación sentimental con la actriz que dirige la mirada. Se trata de un gesto, pues, que revela algo que va más allá del propio universo fílmico. Un gesto que puede ser leído como contraplano de la realidad.

El presente análisis muestra tres momentos sustanciales de la mirada a cámara con connotaciones pasionales. En la versión original de este trabajo la muestra fílmica y teórica era más amplia, pero, por razones obvias, aquí lo delimitamos a solo tres. El objetivo es trazar un puente entre ellos hasta llegar a la por muchos considerada eclosión de la *modernidad*, la Nouvelle Vague, escogiendo el paradigmático ejemplo de Jean-Luc Godard, cineasta que especialmente en sus primeros años como director requiere a sus actores y, sobre todo, actrices, que miren a cámara de forma recurrente.

Breve recorrido histórico por la mirada a cámara hasta llegar a la primera pasional

Pero antes de entrar en materia quisiera hacer un breve recorrido por la mirada a cámara sin connotaciones pasionales para llegar al filme narrativo de ficción que da el primer paso en esa dirección. En primer término, debemos situarnos en los orígenes del cine, donde ya percibimos diversos casos de mirada a cámara. En varias de las primeras piezas de los hermanos Lumière, por ejemplo, es habitual ver hacerlo a alguno de los personajes situados ante el objetivo. Inseguros como actores improvisados ante el nuevo invento, parecen estar esperando las directrices del operador. En otras tantas obras de Georges Méliès, la mirada a cámara también se repite. Pero en este caso el motivo difiere ya que aquí es voluntaria y continuada. Digamos que en su caso está marcada a fuego la

influencia del espectáculo de magia desde un escenario, dirigido a un público físicamente presente. De aquí que, en estas cintas, el hecho de mirar a cámara venga dado por la voluntad de impactar al público, a quien se le dirige de forma manifiesta el truco sobre el cual se erigirá el metraje.

En este mismo contexto debemos ubicar una obra que va un poco más lejos por cómo afronta la frontera entre realidad y ficción. Se trata de *The big swallow* (James Williamson, 1901), pieza de poco más de un minuto de duración en la que vemos a un sujeto enojado acercándose a cámara de tal modo que, con los labios en primer término de la imagen, acaba engullendo al cámara que representa estar filmándolo. Podríamos argumentar que esta imagen, como las tratadas en el párrafo anterior, no deja de ser el contraplano del operador filmando, pero el modo en que se aproxima a cámara y abre la boca para tragársela lleva implícita la voluntad de simular una agresión al público y sorprenderle con un resultón truco.

Otro ejemplo situado en los inicios del cine que va en la misma dirección es *The great train robbery* “Asalto y robo de un tren” (Edwin S. Porter, 1903). Al final del film vemos cómo un personaje con la indumentaria de los asaltantes del tren mira fijamente a cámara y propina un disparo. La voluntad efectista y de conmoción al respetable de los primeros filmes de Méliés aquí se acentúa, tal y como ya sucede en *The big swallow*. Vemos, pues, cómo la mirada a cámara en los primeros años del arte cinematográfico está orientada a agredir al espectador con el objetivo de sorprenderlo y mantenerlo en tensión, a la vez que se resalta la condición ficcional del cine.

Son muchas las obras que en estos primeros años optan por la citada forma de interactuar con el público, un film posterior que también lo hace en un momento determinado es *Un chien andalou* “Un perro andaluz” (Luis Buñuel, 1929). Me refiero, claro está, a la escena del corte de la navaja en el ojo. El hecho de mirar enfrente y, repentinamente, sajar la comunicación entre los ojos de la ficción y los del espectador es un claro ejemplo de agresión. Se está atrayendo la morbosa mirada del público con una imagen perturbadora y, de golpe, se interrumpe el diálogo, como si se quisiera dejar constancia de que la potestad de acabar con tal comunicación sólo atañe al universo ficcional, que es siempre el emisor, y no al universo real, relegado a la condición de receptor.

Estas implicaciones narrativas, digamos efectistas y/o de arraigo teatral, de la mirada a cámara no terminan, evidentemente, llegada la década de los treinta. Pienso, por ejemplo, en las escenas finales de *Sunset boulevard* “El crepúsculo de los dioses” (Billy Wilder, 1950) o de *Psycho* “Psicosis” (Alfred Hitchcock, 1960). También me viene a la cabeza una de las pocas obras clásicas con la figura del narrador como persona física (no una voz *over*) que interpela al público pidiéndole que tome cartas en el asunto: *One hour with you* “Una hora contigo” (Ernst Lubitsch, 1932). Pero es en este momento que quisiera detenerme ya que es cuando se lleva a cabo la obra que da el pistoletazo de salida de la mirada a cámara con manifiestas connotaciones pasionales. Hablo de *Partie de campagne* “Una partida de campo”, de Jean Renoir, obra que data de 1936 aunque fue estrenada diez años más tarde.

Partie de campagne: origen de la mirada pasional a cámara

La conocida mirada a la que hago referencia resulta capital en el universo diegético, pero también resuena, y de qué manera, en el extradiegético. Es decir, es un gesto que traspasa la comúnmente denominada “cuarta pared”. Renoir se encarga de poner el acento en este gesto con el máximo acercamiento posible al ojo de Henriette (Sylvia Bataille), personaje que, estando comprometido con Anatole (Paul Temps), vive un instante de intensa pasión con un remero rural.



En este sentido, dentro de la ficción, la mirada a cámara sirve como transición entre la prudencia de la chica y el desaforado y fogoso despertar de la pasión. El nuevo entorno, la naturaleza, convoca la parte salvaje del ser humano. Digamos que en este instante Henriette no sólo traspasa las barreras de conducta socialmente impuestas, sino que también viaja hacia un estado de embriaguez emocional totalmente nuevo para ella. Renoir hace que la imagen se nuble, que la piel de la película, el celuloide, reaccione ante el éxtasis de Henriette. Pero más allá del universo puramente ficcional, la mirada pretende ser algo cercano y experiencial para el público, pues tiene la función de hacerle llegar la carnalidad de la acción, de hacerle partícipe de esta pulsión sexual. Estamos ante una mirada adúltera y el mejor modo de hacérsela llegar es directamente, siendo interpelados por ella.

Debemos tener presente, además, que el gesto en cuestión recibe normalmente una puesta en escena que, en términos benjaminianos, toma como origen aurático el retrato pictórico. Pensemos en la *La Gioconda* de Leonardo da Vinci, de principios del siglo XVI, retrato cuya composición nos remite a nuestra propia imagen y cuyos ojos se ha dicho que consiguen la impresión de estar siguiendo los de quien lo observa. Pero Renoir, precisamente él, hijo de pintor, otorga un tratamiento formal de distinta composición, muy avanzado, intuitivo y tremendamente cinematográfico. Con *Partie de campagne*, pues, nace un modo distinto de representar el despertar de la pasión, un recurso que alcanza altas cotas de sensualidad y la máxima intimidad posible.

Ingmar Bergman y Harriet Andersson: pasión en el plató

Es sabido que durante el rodaje de *Sommaren med Monika* “Un verano con Mónica” (Ingmar Bergman, 1953) el cineasta y la joven actriz Harriet Andersson tuvieron un romance (de hecho, Bergman hace alusión a ello en su propio libro *Imágenes*¹). El film está repleto de instantes sensuales o pasionales y el director sueco no titubea a la hora de mostrar el cuerpo ligero de ropa o directamente desnudo de la actriz. Son numerosas las escenas en que vemos a los compañeros de trabajo tocar en actitud lujuriosa el cuerpo de la muchacha, transmitiendo el deseo que suscita en los hombres la sola presencia de Monika. En este sentido, pese a elaborar una historia de amor en el seno de una pareja (con ciertos patrones que remiten a un “amour fou” en versión escandinava), Bergman pone el acento en la parte femenina del binomio. Se centra en ella, la mima con la cámara, e incluso en alguna escena donde ambos se están acariciando, decide impudicamente cortar el rostro de Harry (Lars Ekborg) para ubicar en el centro de la imagen el de ella. Es más, llega a darnos la impresión que en ciertas secuencias donde los personajes están permanentemente en movimiento, sobre todo aquellas en que están corriendo y divirtiéndose a la orilla del mar, la cámara sólo se preocupa de seguir el cuerpo de Monika, y si Harry también aparece en cuadro es porque va detrás de ella.

Pero el momento culminante de este retrato casi obsesivo del director por el cuerpo de Harriet Andersson llega con la mirada a cámara. Corre el minuto 78 de metraje cuando Monika ha salido a divertirse aprovechando que su marido está de viaje por motivos laborales. En este momento la vemos en un bar compartiendo un cigarrillo ofrecido por un desconocido, un chico que, como sucede en numerosas ocasiones con Harry, solamente aparece desde el fuera de campo cuando se acerca a Monika. Repentinamente, después de encenderse el pitillo en actitud juguetona, la actriz lanza una mirada al objetivo que es recogida por Bergman acercándose a su rostro con un ligero movimiento de cámara frontal. Se trata de un plano sostenido, que parece detener el tiempo, un plano que busca congelar la imagen para que observemos con detenimiento la sensualidad de los rasgos de Harriet, que, con los labios entreabiertos, mira seductoramente hacia nosotros.

¿Hacia nosotros? En realidad, sabemos que no, que esos ojos se dirigen hacia el propio cineasta. Bergman arranca momentáneamente a Harriet Andersson de la película para llevarla a su lado, pero también él se adentra en la ficción. Parece que sea con él con quien Monika cometa adulterio, en vez del figurante apenas perceptible. A su vez, en sentido figurado (aunque sabemos que también fue real), el sueco, comete adulterio con la joven actriz.

¹ *Imágenes* (Bergman, Ingmar). Barcelona: Tusquets, 1992. 1ª ed. (pg. 253)



Jean-Luc Godard y Anna Karina: consolidación del gesto

Si tuviéramos que destacar algún cineasta en cuyas películas el recurso de la mirada a cámara toma especial protagonismo éste sería, sin lugar a duda, Jean-Luc Godard. Siendo, además, uno de los que más partido le ha sacado, reflexionando sobre los diferentes significados narrativos que puede desencadenar y jugando con los múltiples recursos cinematográficos con los que se puede acentuar su expresividad (por ejemplo, el hecho de dar entrada a la música justo después que una actriz mire a cámara, como si el gesto propulsara la acción y diera paso a las emociones).

Pero cuando todavía no había dado el salto a director y ejercía de crítico cinematográfico, Godard quedó prendado precisamente de la obra de Ingmar Bergman tratada en el apartado anterior. No fueron pocos los halagos que dedicó a este film y a su admirado Bergman (la inspiración temática en *Pierrot, le fou* resulta evidente), haciendo especial hincapié en la mirada al objetivo de Monika. Con los años, a lo largo de su dilatada trayectoria como director, el franco-suizo elevó tal gesto a una constante definitoria de su estilo transgresor. De hecho, en su primera obra *À bout de souffle* “Al final de la escapada” (1960), ya opta por cerrar la acción con una mirada a cámara interrogativa de Jean Seberg sobre el significado de “asquerosa”, palabra que le dirige Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo) después de ser traicionado. Pero este recurso, en vistas a mi objeto de estudio, se vuelve especialmente interesante a manos de su musa, Anna Karina.

Colin MacCabe, escritor y profesor de cine en la Universidad de Pittsburg, comenta que cuando Jean-Luc Godard se disponía a llevar a cabo su segundo largometraje (*Le petit soldat* “El soldadito”, obra rodada en 1960 aunque estrenada tres años más tarde), puso un anuncio diciendo que no sólo buscaba a una chica para el papel principal, sino que también quería que ésta se convirtiera en su novia. Dicho y hecho, durante el rodaje se enamoran y posteriormente se casan. Es más, en su primera aparición en este largometraje, Anna Karina lo hace junto a Godard, que interpreta a un transeúnte que le regala un perrito de peluche. Podemos pensar que todo se reduce a un juego personal que sólo ellos dos conocen. En realidad, la frontera entre vida y obra del autor queda constantemente diluida cuando Anna Karina mira al objetivo, y en *Le petit soldat* esto ya es algo constatable fácilmente.

Bruno Forestier (Michel Subor) se erige en el alter-ego de Godard, se enamora de Verónica Dreyer (Anna Karina) al instante, reconociendo que ha perdido una apuesta con

su compañero Jacques cuando le pide que mueva el cabello. ¿Fue este gesto el que hizo a Godard enamorarse de Anna Karina? Esto no lo sabemos, pero resulta evidente que en él podemos hallar el placer voyeurístico del director. Es más, hay un momento en que el protagonista manifiesta que le gusta el modo en que la chica enciende los cigarrillos, frase que realmente parece una confesión íntima del autor.



Pero lo más relevante del caso acontece en el momento en que Bruno está haciéndole unas fotos a Verónica. En este instante, la cámara subjetiva que nos posiciona en la mirada del actor es indisociable de la del realizador. Ella sonríe recogiendo el pelo y nos muestra su enamoramiento al mirar al objetivo: está mirando a Bruno en la ficción, pero sobre todo a Godard en la realidad. Este diálogo íntimo se produce a través de, por lo menos, uno de los mismos recursos que ya ponía en escena Ingmar Bergman con la mirada de Monika: el detenimiento del tiempo. Y es que tal recurso parece algo imprescindible para resaltar el nacimiento del amor. En este sentido, Núria Bou, teórica cinematográfica y docente, ya nos avisa que la pasión y el enamoramiento en el arte cinematográfico cristalizan mediante, entre otros dispositivos escénicos, la mirada (como eje vertebrador de las emociones) y la suspensión temporal.²

Breve conclusión

En términos históricos, podemos afirmar que el recurso de la mirada a cámara, con los años, se vuelve más complejo. Tal y como se observaba al principio, el gesto en cuestión, en los primeros años de la invención del cinematógrafo, empezaba utilizándose simplemente como una agresión al público, y este uso narrativo no sólo se ceñía a los orígenes del cine, sino que se extendía hasta bien entrado el *clasicismo*. Un gesto que, por lo general, se conformaba con sobresaltar al espectador, con darle un toque de atención sin perseguir motivaciones más profundas.

² *La mirada en el temps. Mite i passió en el cinema de Hollywood* (Bou, Núria). Barcelona: Edicions 62, 2000.

Evidentemente, no todas las miradas a cámara tienen resonancias fuera de la ficción. Este es el caso, por ejemplo, de la frontalidad de la imagen, típica en el cine de Yasujiro Ozu y que muchos otros han homenajeado a posteriori (*Le samouraï* “El silencio de un hombre” de Jean-Pierre Melville, 1967, o *Buffalo’66* de Vincent Gallo, 1998, son dos claros ejemplos al respecto). Por otro lado, muchas miradas que sí tienen tales resonancias no se definen en sentido pasional (*400 coups* “Los 400 golpes” de François Truffaut, 1960, o la más reciente *Funny games* de Michael Haneke, 1997, por citar dos casos paradigmáticos). Pero la cuestión que pretendía resaltar es cómo en apenas treinta años, los que van desde el film de Renoir hasta la primera etapa godardiana, una modalidad muy extendida del gesto en cuestión, la que alberga implicaciones pasionales, va adquiriendo tal complejidad que enriquece, y de qué manera, no sólo los filmes sino también la mitología alrededor de la vida de las personalidades pertenecientes al proyecto concreto.

Ficción y realidad se entremezclan de forma que se nos hace imposible distinguir si existe diferencia alguna. Y es que los personajes se convierten en las actrices, y no al revés, tal y como cabría esperar. La mirada de Monika se impregna de la pulsión pasional que Ingmar Bergman busca en Harriet Andersson, y Veronica Dreyer, al mirar al objetivo, pone de manifiesto la mirada de su ser real, Anna Karina.

También apuntar que la mirada a cámara tiene la facultad, por transgresora e impactante, de permanecer en la memoria de quien es objeto del diálogo con ella, es decir, el espectador. Así pues, nos resulta relativamente fácil recordar en qué películas aparecen miradas a cámara porque son instantes que nos despiertan unas sensaciones que con otros recursos escénicos no se consigue. Es la forma más directa de interpelar al público y esto es algo que perdura en nuestra memoria. En este sentido, se trata de un recurso estético y narrativo que deja huella en el espectador a parte de los estrechamente implicados en él, es decir director y actriz.

No deja de resultar curioso cómo un gesto pensado para fijar un momento del presente puede sostenerse durante largo tiempo. Me refiero a que cuando Godard, por ejemplo, pedía a Anna Karina que dirigiese su mirada hacia él, era porque en aquel momento representaba un gesto emocionalmente potente, un gesto con un latente significado amoroso. Así, la mirada a cámara alberga cierto carácter proustiano en el sentido que tiene la capacidad de hacer aflorar en los directamente implicados todo un tejido emocional perteneciente al pasado. De este modo, pues, el gesto logra erigirse como una potente huella histórica.

cines
IMPERIAL



Ajuntament
de Sabadell



Cineclub Sabadell