

# La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:

El musical de Lumière y el cine moderno

Autor/es:

Vila, Santiago

Citar como:

Vila, S. (2001). El musical de Lumière y el cine moderno. La madriguera. (38):62-65.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41968>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



# EL MUSICAL DE LUMIÈRE Y EL CINE MODERNO

**Danseuses de rue**  
**Vista 10. Londres**  
**Lumière**  
 1896

**Por Santiago Vila**

*Es necesario un nuevo mundo de símbolos, por lo pronto el simbolismo corporal entero, no sólo el simbolismo de la boca, del rostro, de la palabra, sino el gesto pleno del baile, que mueve rítmicamente todos los miembros.*

FRIEDRICH NIETZSCHE, *El nacimiento de la tragedia*

Un tipo de cine moderno actual, caracterizado por la valoración significativa del encuadre y la suspensión poética del tiempo, parece revitalizar el modo de representación "primitivo", cuyo paradigma sería el primer cine de Lumière. Esta reconsideración de la mirada primitiva como valor a rescatar desde la neomodernidad es el tema explícito de films recientes como *Tren de sombras* (1996) de Guerin y *La mirada de Ulises* (1998) de Angelopoulos. Kiarostami contempla, recurrentemente en su obra, las evoluciones de un móvil –humano o mecánico– en una escenografía precisa, actualizando la fascinación del cinematógrafo por el registro del movimiento. También Oliveira, especialmente en su último film *La carta* (1999), suele inmovilizar la cámara –y el tiempo– para significar la importancia del gesto en el espacio. Frente a la producción de sentido *entre planos*, normativa hollywoodiense, el montaje arcaico-moderno *en el plano*, donde el sentido se produce como diferencia entre fotogramas. Se recupera así el *encuadre arácnido* de Lumière: tela que captura movimientos –organizados y aleatorios– en su dispositivo. El resultado es una trampa imaginaria que retiene una heterogeneidad de gestos; no *una trama narrativa* determinada por la causalidad, sino *un trenzado de hilos narrativos* cuyo sentido se construye en el análisis textual.

Esta recuperación del encuadre primitivo debe entenderse como signo de una voluntad de regeneración estética, coherente con el deseo de renovación ideológica que anima el actual pensamiento de resistencia. En este sentido, Kristeva considera la posibilidad de la revuelta "como acceso a lo arcaico", reelaboración del tiempo anterior para contrarrestar "esa amenaza de pérdida de memo-

ria que el orden normativizador hace pesar sobre nosotros"<sup>1</sup>. El discurso del sistema actual se articula, efectivamente, desde el olvido de sus orígenes históricos, en el eterno presente de los medios audiovisuales. La referencia al modo primitivo de representación, cuyo progreso fue abortado por el estilo dominante, significa una forma de (re)vuelta con aspecto de sintoma freudiano: el retorno de lo reprimido por la ley.

La representación primitiva muestra cuerpos causados por acciones y pasiones, cuya complejidad y ambigüedad serían hoy referentes de resistencia al sentido único del discurso hegemónico: cuerpos que muestran su naturaleza de producto arbitrario, de "fenómeno múltiple, compuesto por una pluralidad de fuerzas irreducibles"<sup>2</sup>. En la *Vista 19. Egipto* (1896), el encuadre lumieriano atrapa fugazmente el movimiento de descenso de un grupo de árabes a través de una hendidura escalonada entre ruinas. Provenientes del fuera de campo más allá del borde superior del encuadre, van descendiendo mientras atraviesan el campo visual, para ir desapareciendo por el borde inferior hacia el fuera de campo detrás de la cámara. Ritmo simbólico elemental de ausencias y presencias (*fort/da*) coherente con esta fase infantil del cine; previa incluso al "estadio del espejo" lacaniano, puesto que no hay diferenciación imaginaria: sus movimientos despliegan sincrónicamente la corporeidad de un solo y heterogéneo ser móvil, cuyo ritmo atraviesa el plano en esa escenografía precisa. No nos interesa a dónde van ni de dónde vienen sino solamente *la forma de su ir*, lo que dota a este espectáculo paramusical de inmanencia pura, inalcanzable por el lenguaje simbólico, donde la trascendencia está fatalmente impresa en el sentido del discurso.

Esta contemplación inmanente de los ritmos humanos prefigura, desde el cine de Lumière, lo que será el género musical, esencialmente marcado por esta primitiva espectacularización del movimiento. El registro frontal del espectáculo, que denota al sujeto espectador, y la evidencia del dispositivo –mediante el paso de los



pectador actual de una extraña modernidad.

Al inicio, vemos en el centro del encuadre a un músico que gira la manivela de un organillo; junto a él y a su derecha, un grupo frontal de espectadores, de pie sobre la acera: seis hombres cubiertos con gorras y sombreros, un niño y una mujer, medio oculta tras el organillo; a la izquierda y en un plano más próximo, una mujer baila claqué, mirando hacia la derecha y levantándose la larga falda con las manos; en el extremo derecho del encuadre, otras dos mujeres bailan frente a la anterior, con gestos y movimientos semejantes. El músico y el grupo de observadores se alinean junto al muro de fachada de un edificio urbano, del que distinguimos el arranque y una serie de huecos en la planta baja. La acera, tomada en escorzo, define una línea diagonal desde el borde superior izquierdo, alejado de la cámara, hasta el inferior derecho. La calle, en el ángulo inferior izquierdo de la composición, donde ostensiblemente se mueve la bailarina de la izquierda, está mojada por la lluvia, llena de charcos brillantes.

La bailarina de la izquierda se va desplazando hacia atrás mientras baila, hasta casi desaparecer de campo. Uno de los espectadores le indica, mediante gestos de su mano, que avance. Al obedecerle, situándose en una posición más central, las bailarinas de la derecha retroceden a su vez, desapareciendo de campo tras el borde derecho del

"bailarines" al lugar de la cámara-, serán características del género, que ha podido definirse como "la puesta en escena de la mirada del espectador"<sup>3</sup>, ya que la consciencia escópica resulta intrínseca al musical filmico. Esta auto-reflexividad del musical lo acerca a los planteamientos del cine moderno, cuyo deseo de consciencia comparte implícitamente. Astruc consideraba la puesta en escena cinematográfica como "una cierta forma de prolongar los impulsos del alma en los movimientos del cuerpo", "una manera de ofrecerse a sí mismo como espectáculo"<sup>4</sup>. El protagonismo de la expresión corporal y la espectacularización del gesto constituirían, pues, el sentido de la puesta en escena del cine moderno, compartido con el musical y comúnmente heredado del primitivo.

Considerándose el cinematógrafo como registro del movimiento, era lógico que se interesara por filmar los gestos que expresan un ritmo musical. Efectivamente, el equipo de Lumière realizó pronto un film sobre este tema: *Vista 10. Londres (Danseuses de rue, 1896)*. Su examen demuestra, sorprendentemente, cómo todo el sentido profundo de los films considerados mucho después como "musicales" está ya prefigurado en este film primitivo, que resulta para el es-

encuadre. El mismo director les indica con gestos que se aproximen –se lo indica al fuera de campo– pero seguiremos sin verlas hasta el final, en que reaparecen bailando en el extremo de la derecha, parcialmente cortadas por el encuadre.

La espectadora medio oculta por el organillo se aleja del grupo andando hacia la izquierda, mirando el baile mientras camina. Su vestido blanco se refleja en el suelo mojado, lo que duplica sus movimientos. Desaparece por el borde izquierdo, pero reaparece poco después por el mismo lado, avanza mirando el espectáculo y gira para dirigirse hacia el extremo superior de la calle, siguiendo el edificio. Se vuelve para contemplar una vez más el baile y sigue caminando hasta desaparecer definitivamente de campo.

Desde la izquierda y muy próximo a la cámara, entra en campo un hombre con levita y chistera, que avanza dándonos la espalda hasta llegar al centro, donde gira y se integra al grupo de espectadores, fumando mientras contempla el baile. Otro llega corriendo desde la izquierda, pasa por delante del organillo y también se añade al grupo. Mientras, otros caminan por la acera junto al edificio, sin prestar atención al espectáculo. De nuevo desde la izquierda,

entra en campo otro hombre, con abrigo macferlán, chistera y paraguas abierto que, pasando tras el organillo, se queda también a observar. Mientras un espectador se va hacia la izquierda, mirando a la bailarina, el fumador lanza una bocanada de humo que se destaca contra el paraguas.

Por último, desde la derecha y muy próximo a cámara, un carruaje tirado por dos caballos atraviesa el plano, ocultando el espectáculo y precediendo al corte definitivo de la película, que dura los cincuenta segundos normales.

El espectador actual se ve sorprendido al descubrir "lo narrativo en lo aleatorio", tal como apunta Aumont<sup>5</sup>: el carruaje que entra por azar en campo al final del film, proporcionando un bello telón de cierre al espectáculo, resulta un perfecto ejemplo de esta lectura. Pero lo más asombroso es que los principales rasgos del posterior cine musical –en el sentido en que lo estamos considerando– se encuentran ya latentes en esta filmación de un baile callejero en Londres. El efecto sinestésico funciona perfectamente: "oímos" la música del organillo al ver el baile y "sentimos" la lluvia, significada por esos brillos del suelo y ese paraguas abierto: el espectáculo parece anticipar fantásticamente el célebre baile de *Cantando bajo la lluvia* (Donen y Kelly, 1952).

La mirada de la cámara se evidencia en la precariedad del encu-

adre, significativamente trascendido por todos sus límites. El borde superior nos oculta la dimensión vertical del edificio, del que nos muestra su tipología urbana. El borde inferior corta la prolongación de la calzada hasta la cámara, espacio que denotará el carruaje. El borde derecho está dramatizado por la desaparición de las bailarinas, que prolongan fantasmáticamente su baile fuera de campo. El borde izquierdo es el lugar mágico de las apariciones, desapariciones y reapariciones de los observadores móviles, que ponen en escena la mirada del espectador del film, ya representada por ese grupo frontal inmóvil de espectadores diegéticos. El mayor protagonismo en la representación de esta mirada lo sustenta la mujer del traje blanco, que examina el espectáculo desde varios puntos de vista. El movimiento que describe en su observación itinerante se ve mágicamente "musicalizado" por su reflejo blanco sobre el agua, que anticipa las escenografías de Van Nest Polglase para Fred Astaire, con suelos pulidos como espejo de los bailes.

La consciencia del dispositivo cinematográfico llega aquí al extremo de evidenciar la puesta en campo mediante la gestualidad del director, que trata de componer el espectáculo para su adecuado registro: se muestra el trabajo de producción, nunca representable en el cine clásico pero sí en el moderno. Sus gestos nos demuestran que la composición no está "en las cosas reales"<sup>6</sup> sino en la voluntad enunciativa, absolutamente necesaria si se trata, como aquí, de dar cuenta adecuada de un baile sin acotación de proscenio.

El espacio filmico es de una complejidad notable, debido a la proliferación de vectores de movimiento y de sentido que lo surcan. A partir del desplazamiento de la bailarina de la izquierda y de la corrección del director de la puesta en cuadro, obtenemos dos ejes de sentido ortogonales: *el del espectáculo*, longitudinal al encuadre, que relaciona a las bailarinas enfrentadas (identificación secundaria con las actantes) y *el de la enunciación*, perpendicular a la pantalla, que relaciona al director con el aparato de registro (identificación primaria con el dispositivo). Las trayectorias de las entradas y salidas de campo de los espectadores *estratifican el espacio* en capas hojaldradas más o menos próximas a la cámara, rodeando el piano y la bailarina como islotes estáticos entre movimientos fluidos.

Las acciones, antes descritas según protagonistas diferenciados, suceden mezcladas en el tiempo: la descripción ha implicado el seguimiento autónomo de los distintos hilos narrativos que, en el film, se encuentran trenzados. Tiene razón Burch al comentar que "estas imágenes llevan inscritas la necesidad de ser vistas una y otra vez"<sup>7</sup> –cosa que se hacía realmente, pasando la película varias veces seguidas– para poder aprehender su complejidad, desplegando para la percepción consciente lo condensado en el film: su narratividad potencial se despliega en la iterabilidad de su examen.

La prefiguración del código del cine musical en este film de Lu-

**IVAC La Filmoteca**  
INSTITUT VALÈNCIÀ DE CINEMATOGRAFIA RICARDO MUÑOZ SUAY

▷ **Catálogos**

Manuel Lechón (Coordinador).

**TODD HAYNES.**  
El creador seminal

En colaboración con el Festival Internacional de Cine de Gijón

▷ **Textos**

Nº 20  
Rafael Heredero García

**LA CENSURA DEL GUIÓN**  
EN ESPAÑA

▷ **Archivos de la Filmoteca**

Nº 37  
Fragmentos de Luis Buñuel (III) /  
El último Pasolini / Lukács y el  
cine / Ópera y cine

▷ **Documentos**

Nº 9  
Emeterio Diez Puertas  
**HISTORIA DEL MOVIMIENTO**  
**OBRAJO EN LA INDUSTRIA**  
**ESPAÑOLA DEL CINE**  
(1931-1999)

**VENDA I DISTRIBUCIÓ:**

LLIG (Llibrería de la Generalitat) · Plaça de Manises, 3 · 46003 València



mière nos suministra una clave sustancial del género: en las secuencias específicamente "musicales" se reactualiza la mirada primitiva, que privilegia la contemplación sobre la narrativa, la expresividad del cuerpo sobre la del rostro, los sentidos sobre el sentido. Este cine musical, heredero de Lumière, nos recuerda el origen histórico de nuestro teatro: los ritos dionisiacos de los que derivan, según explica Nietzsche<sup>8</sup>, la tragedia griega. Como se recordará, considera un modelo dualista: lo apolíneo, mundo del sentido y las artes plásticas, frente a lo dionisiaco, mundo de los sentidos y la embriaguez de la música. En los orígenes del teatro, esta dualidad estaba sostenida por la copresencia del héroe, representante de la palabra, y el coro, representante de la música. La verdad dionisiaca del gesto corporal, registrado filmicamente, es así testimonio trágico de la resistencia de las pulsiones a la domesticación del lenguaje.

El último cine de Lars von Trier se inscribe en esta tradición. En su anterior film *Idioterne* (*Los idiotas*, 1998) aplicaba rigurosamente el principio del registro lumieriano, desplazando la narratividad hacia la expresividad corporal y demostrando el potencial trasgresor de lo primitivo, tanto del cinematógrafo como del cuerpo humano. *Dancer in the Dark* (*Bailar en la oscuridad*, 2000) reactualiza el pensamiento mágico –de la civilización y del cine– que considera lo cotidiano y lo fantástico como *una sola realidad dual*. Esta dualidad se manifestaba en el cine primitivo y se encubre en el clásico, que ordena la explícita separación de los dos espacios de sentido. Lo que interesaba a Lumière era "lo extraordinario en lo ordinario", según la afortunada expresión de Godard<sup>9</sup>. Esta fórmula resumiría perfectamente el sentido del último film de von Trier.

Hemos visto en el musical de Lumière un dialogismo de ritmos musicales y cotidianos reunidos en el mismo plano, donde se representa un espectáculo extraordinario (el baile) en un espacio cotidiano (la calle). Esta ambigüedad, que se aproxima al síntoma *unheimlich* freudiano ("lo siniestro"), se evidencia aquí en el tratamiento de las *transiciones* entre las dos formas de expresión, la del lenguaje cotidiano y la del espectáculo musical. Los números espectaculares de *Dancer in the Dark* se detienen perversamente (con delectación que excede la funcionalidad) en el acto de "entrar" en el baile o en la canción, prolongando mágicamente ese "momento de verdad en que el bailarín camina todavía, pero es ya un sonámbulo que será poseído por el movimiento que parece llamarlo"<sup>10</sup>.

No todas las transiciones del film de von Trier, entre lo ordinario-trágico y lo extraordinario-musical, pasan al acto espectacular: muchas quedan paralizadas en el titubeo, en la misma barra del paradigma, lugar por excelencia del síntoma fantástico. Así, por ejemplo, el segmento de cierre secuencial en que la heroína se aleja en profundidad de campo –como en los célebres finales chaplinianos–, siguiendo a ciegas las vías del tren mediante golpes late-

rales de su pie derecho en un rail. Este golpeteo rítmico imprime a su caminar una extraña cadencia: es un andar-bailar, un caminar tartamudo o un baile retenido. Su tanteo con el pie tiene la misma funcionalidad que el bastón de los ciegos; a su vez, este bastón fantasmático sugerido por su andar rítmico nos recuerda el de Fred Astaire, con análogo sentido de contrapunto respecto al movimiento del cuerpo.

Es sorprendente esta revelación del ritmo musical implícito en el caminar de la ciega, cuya imagen vacilante nos hace reflexionar sobre la naturaleza del baile desde el lugar de la ceguera. El baile, como información y expresión mediante el cuerpo, no supone necesariamente –como suele afirmarse– un paréntesis diegético, pero sí una suspensión del valor de la metonimia narrativa. El baile, efectivamente, niega el sentido (el destino) del desplazamiento: como se ve en el film de Lumière, es un *movimiento en el mismo lugar*, que produce la sensación de constante titubeo, de movimiento planetario sin fin ni finalidad, como el constante giro del manubrio del organillo. La musicalidad del gesto implicaría la vacilación o el *tartamudeo del sentido*: de la dirección en el caminar, del significado en el hablar. Supone una perversión del discurso simbólico, puesto que transforma lo que el lenguaje ordena utilizar como medio de significación (valor de cambio) en objeto de delectación con fin en sí mismo (valor de uso), quebrando la cadena sintagmática en esta contemplación erotizada del significante.

"Ya he visto suficiente", explicará la heroína. Probablemente, es cierto: ya hemos visto suficiente; sería entonces el momento de reconsiderar lo ya visto, de reelaborarlo utilizando el retorno a lo primitivo para, releendo el pasado, transformar el futuro. Ese ciego caminar titubeante a la escucha del saber del cuerpo, en el film de Von Trier, funcionaría entonces como alegoría de revuelta adecuada a nuestro tiempo, saturado de (des)información visual.

## Notas

1. Julia Kristeva: *Sentido y sinsentido de la revuelta. Literatura y psicoanálisis*, Buenos Aires, Eudeba, 1998, págs. 38-39.
2. Gilles Deleuze: *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 1971, págs. 59-61.
3. Juan M. Company y Jenaro Talens: "Cenizas del sentido", en *Contra-campo* n° 23, 1981.
4. Alexandre Astruc: "Qu'est-ce que la mise en scène?", en *Cahiers du Cinéma* n° 100, 1959.
5. Jacques Aumont: *El ojo interminable. Cine y pintura*, Barcelona, Paidós, 1997, pág. 15.
6. Jacques Aumont: "Lumière", en *Historia General del Cine*, vol. 1, op. cit., pág. 104.
7. Noël Burch: *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 1987, pág. 34.
8. Friedrich Nietzsche: *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 1994.
9. Jacques Aumont: *El ojo interminable*, op. cit., pág. 15.
10. Gilles Deleuze: *La imagen-tiempo*, Barcelona, Paidós, 1987, pág. 88.