

Vertigo. Revista de cine (Ateneo da Coruña)

Título:

Imágenes congeladas. La dimensión iconográfica de David Lean

Autor/es:

Moreno Cantero, Ramón

Citar como:

Moreno Cantero, R. (1993). Imágenes congeladas. La dimensión iconográfica de David Lean. *Vértigo. Revista de cine*. (8):18-23.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42986>

Copyright: Todos los derechos reservados.

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo 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:



IMAGENES CONGELADAS

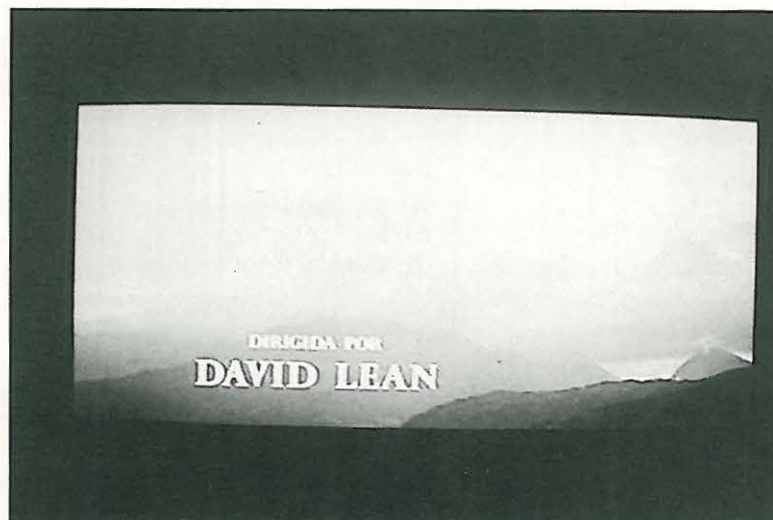
La dimensión iconográfica de David Lean

Ramón Moreno Cantero

Este no es un artículo sobre David Lean, sino sobre las películas dirigidas por David Lean, y más concretamente, sobre uno de los posibles dispositivos analíticos que pueden movilizar. Pero antes de definirlo es preciso centrar la necesaria supeditación de cualquier metodología a la obra que cuestiona, puntal del comentario que ya iniciamos.



Figura 1 y figura 2



En efecto, el texto estético¹ domina al análisis, y éste se amolda al mismo como un organismo que cede su cuerpo; pero si ese cuerpo es demasiado macizo el proceso es inverso: es el texto el que pierde su forma para adoptar la del orden analítico. Esto ocurre con metodologías que parten de un "corpus" teórico tan riguroso y estricto como poco flexible, por mucho que sus ámbitos de estudio sean variados. Pienso que es conveniente incidir en ese espacio común que se establece entre el texto y el sujeto sobre el cual percute; un espacio que se despeja a través de dos parámetros algo olvidados: subjetividad y estética. Por tanto la relación entre obra icónica y sujeto (en este caso analista) es profunda y necesariamente subjetiva, ya que aquello con lo cual jugamos (un posible conocimiento que canalice el goce estético) sólo puede establecerse a partir de una "actitud grado cero", es decir, desde la ausencia conceptual e incluso teórica: la única guía es la obra, o aún más, el conjunto de imágenes que nos interpela como individuos. La primera respuesta (la del reconocimiento) a la interpelación no puede vertebrarse desde una supuesta obligatoriedad hacia un sistema teórico o histórico que, finalmente, termina reverberando sobre el texto virgen despersonalizándolo; sólo posteriormente las imágenes nos conducirán en la dirección metodológica (repetimos: subjetiva) más adecuada.

En nuestro caso defendemos la magnitud individual de esas imágenes y su poder visual determinante², rastreando la posible iconografía que puedan configurar como obra fílmica; pero ésta no debe entenderse como ente aislado sino como parte de una "Historia de la Representación irónica"³ interdisciplinar que tenga a la Estética como columna vertebral y cuyo campo contempla cómic, cartelismo, fotografía, infografía, video creación, video-música, televisión, pintura, escultura... y por supuesto cine, dentro de un

(1) La noción de textualidad estética que manejamos es sintetizada con claridad por S. ZUNZUNEGUI en PENSAR LA IMAGEN (Madrid, Cátedra/Univ. del País Vasco, 1989, p. 79).

(2) Es la imagen, por encima de su funcionamiento como posible sintagma dentro de una estructura lingüística mayor, la que nos atrapa desde el principio; y a ella nos supeditamos siempre, respondiendo a su reclamo. PANOFSKY señaló en una célebre conferencia de 1934 que el lenguaje popular terminó por nominar a las películas como "pictures" (imágenes) o "moving pictures" (imágenes en movimiento) en lugar del "screen play" (representación cinematográfica) propuesto por crítica e industria en un principio (E. Pannofsky: ESTILO Y MATERIAL EN EL CINE, incluido en CONTRIBUCIONES AL ANALISIS SEMIOLÓGICO DEL FILM, Valencia, Fernando Torres, 1976, p. 150). Esa elección, aparentemente trivial, es más decisiva de lo que parece: coloca al icono sobre el signo.

(3) Feliz modelo propuesto por J. M. MINGUET BATLLORI en "Una aproximación tipológica a las relaciones entre el cine y la pintura" en ARCHIVOS DE LA FILMOTECA, n° 11 (enero/marzo, 1992, p. 47).

listado audiovisual abierto que aquí se presenta lógicamente incompleto. Aunque lo que nos convoca en estas páginas es la imagen cinematográfica, es preciso dejar clara su interdependencia con el caudal icónico-temático de otros medios, ya que precisamente el cine de David Lean apela a composiciones pictóricas y gráficas reconocibles, de las cuales nos ocuparemos más adelante.

Una única premisa condiciona el análisis: la lectura se impone sobre la interpretación; la imagen, considerada como icono o como signo, ofrece su información estética en el nivel de lectura —siempre y cuando se aborde sin los condicionantes apriorísticos referidos— haciendo las más de las veces innecesaria su interpretación, tan sugerente como arriesgada. Pues bien: los textos firmados por David Lean⁴ ofrecen la oportunidad de ser leídos exclusivamente desde su poderosa especificidad visual: es decir, *el texto nos impone una analítica iconográfica* cuyo mejor cauce es la valoración estática del plano, y especialmente, del fotograma. Es en esta unidad básica tantas veces nombrada como el “signo” mínimo de la representación fílmica donde toda la carga significativa leaneana se manifiesta, y por tanto, debe ser el vórtice en torno al cual gire nuestro dispositivo.

Hablamos pues —digámoslo ya— del “texto fotogramático” barthesiano, aquél que debía ser escrutado según Eisenstein; Barthes respondió a aquella demanda creando un “tercer sentido obtuso” (que se añadía al nivel informativo y al nivel obvio-simbólico) cuya misión era evidenciar aquello que está en la imagen pero se resiste a ser aprehendido por el entramado lingüístico, y que sin embargo nos reclama poderosamente⁵; ese “algo” podría ser la presencia emergente de lo real lacaniano... Pero nos interesa resaltar de qué forma Barthes respondió al fotograma: sin salir del mismo. El sentido está entre los márgenes del cuadro, aunque nosotros debemos añadir que también se encuentra en el espacio que sutura los cuadros, remarcado en ocasiones, como veremos. También debemos completar la geografía fotogramática dotándola del sonido que Barthes omitió cuando la insinuó: el análisis icónico será por tanto audiovisual.

Sin embargo antes de desentrañar el aparato iconográfico que despliegan estas obras debemos aclarar el papel de su autor, eliminado a priori por la moderna técnica analítica⁶. En efecto, esa ausencia ha dado notables frutos, especialmente en el acercamiento a las imágenes manieristas y posmodernas, pero no sucede lo mismo en todos los textos; es más, algunos autores parecen usar el texto como dispositivo para ejercer su poder enunciador. De hecho, los fotogramas de los que nos vamos a ocupar pueden ser vistos

(4) No cabe hablar de “Texto-Lean”, tal y como, acertadamente, hace J. GONZÁLEZ REQUENA respecto a S. M. Eisenstein (S. M. Eisenstein, Madrid, Cátedra, 1992) porque, a pesar de la coincidencia temática y de la constante y singular asimilación narrativa y escénica del MRI que opera David Lean, no existe una corriente fundacional que recorra toda su obra, algo que sí sucede en el caso del cineasta soviético.

(5) R. BARTHES: “El tercer sentido”, incluido en *CONTRIBUCIONES AL ANÁLISIS SEMIOLÓGICO DEL FILM* (Valencia, Fernando Torres, 1976, pp. 203-227). Barthes se ve impelido a crear este tercer nivel analítico cuando se enfrenta a determinadas imágenes estáticas eisenssteinianas; es decir, respondió a la necesidad concreta que el texto exigía.

(6) En el caso de David Lean, su nombre ha sido invocado en vano por la historiografía más superficial durante décadas, dotándolo del dudoso rango de “artesano” y centrándose sólo en el entramado extrafílmico de su producción: así es la biografía oficiosa que elaboró S. SILVERMAN: *DAVID LEAN* (Nueva York, Harry N. Abrams., 1989), por mencionar sólo una publicación.



Figuras 3, 4 y 5



Figuras, 6 y 7

como ejemplos de un autor autoconsciente de su condición demiúrgica abusando del mecanismo visual para establecer su poderío enunciador: destaquemos los genéricos de *LA HIJA DE RYAN* (*RYAN'S DAUGHTER*, 1970), que transcurren entre dos frases (“la película de David Lean” y “dirigida por David Lean”) que señalan el nombre del autor muy claramente; pero en ese intervalo asistimos a la separación de tinieblas (FIG. 1) y luz (FIG. 2), bajo la coartada de unas brumas matinales que despejan en el exacto tiempo necesitado para la presentación del film. En otras palabras, Lean ejerce su poder creando un Génesis ante nuestros ojos, y lo firma por dos veces⁷; semejante demostración no parece tener otra lectura. Sin embargo no apelaremos más a David Lean, eliminándolo ya para enfocar sin interferencias las imágenes que sus obras proponen⁸.

Congelamos dos fotogramas de *BREVE ENCUENTRO* (*BRIEF ENCOUNTER*, 1945): en ambos (FIGS. 3 y 4) vemos una mujer encorvada, como aplastada por grandes pesos; pero además vemos dos iconos que establecen una relación de causa-efecto con la mujer gracias a su sobredimensión compositiva dentro del cuadro. Me refiero al sombrero masculino en la FIG. 3 y al reloj en la FIG. 4; en la primera ese sombrero ocupa un tercio del plano, cerrando la salida a la mujer, mientras que las barandas de la escalera le marcan (con su linealidad) el único e invariable camino que queda, por el cual avanza cansinamente: recreación perfecta del microcosmos hogareño patriarcal que reduce la esposa a una sombra de lento devenir; mientras sube, recibe la llamada del marido, remarcando el valor de la imagen. En la FIG. 4 esa mujer sigue siendo otro elemento aplastado y empequeñecido por un gran reloj crecido —gracias al contrapicado— que de nuevo condiciona a la esposa, antes en el espacio, ahora en el tiempo: el rígido horario no permite “breves encuentros” que desvíen una trayectoria fijada a golpes de monotonía y deber, y el sonido de los trenes nos lo recuerda casi obsesivamente.

FIG. 5: una minúscula figura camina con dificultad sobre una ladera, bajo un amenazador cielo tormentoso; ésta sería la descripción estricta del fotograma —pertenciente al inicio de *OLIVER TWIST* (*OLIVER TWIST*, 1948)— insuficiente a poco que lo escrutemos, ya que un sentido inaprehensible emana de su juego lumínico. Observamos ante todo una división radical entre cielo (luminoso pero ocupado por una porción negra) y tierra (definitivamente oscura), es decir entre los dos colores que crean fotografía, el blanco y el negro, transmutados en protagonistas absolutos y confiriendo al plano de un carácter casi abstracto; y entre ambos, en el límite que los separa y los une,

(7) La equiparación Autor-Dios es más clara en otra película de largos genéricos (10 min.): *LA BALADA DE CABLE HOGUE* (*THE BALLAD OF CABLE HOGUE*, 1970). En ellos Sam Peckinpah divide la pantalla multiplicando los puntos de vista sobre el protagonista mientras éste atraviesa el desierto y pide a Dios agua para sobrevivir por tres veces; cuando la encuentra —al borde la extenuación— surge el rótulo sobreimpresionado “producida y dirigida por Sam Peckinpah”, firma estampada de quien ha obrado el milagro.

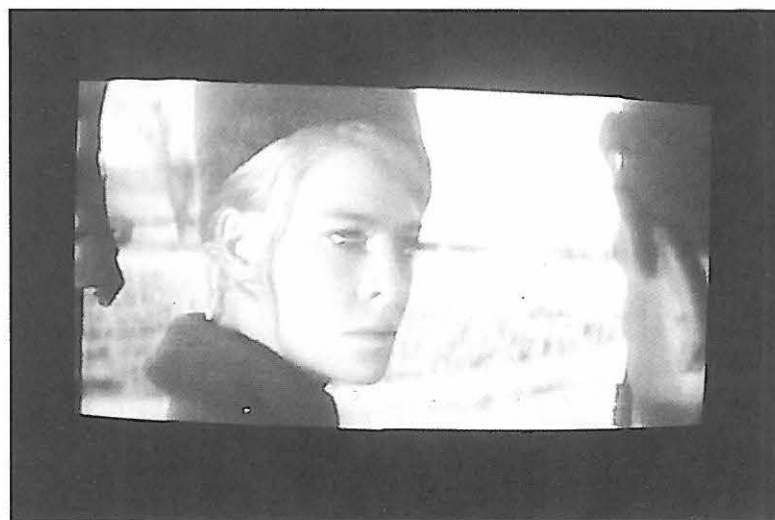
(8) Un análisis iconográfico completo que sí tiene en cuenta a Lean como autor en cada uno de sus pasos, incluso apelando a la opinión del cineasta, puede encontrarse en R. MORENO CANTERO: *DAVID LEAN* (Madrid, Cátedra, 1993), única monografía en español, hasta el momento, sobre el director inglés.

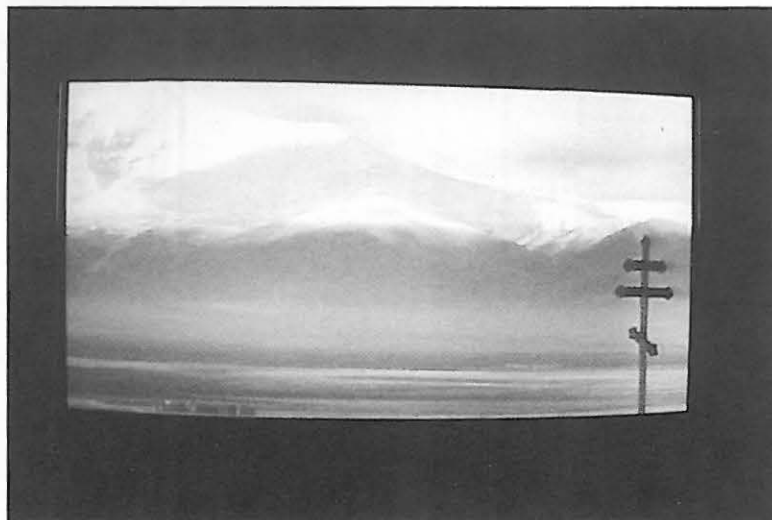
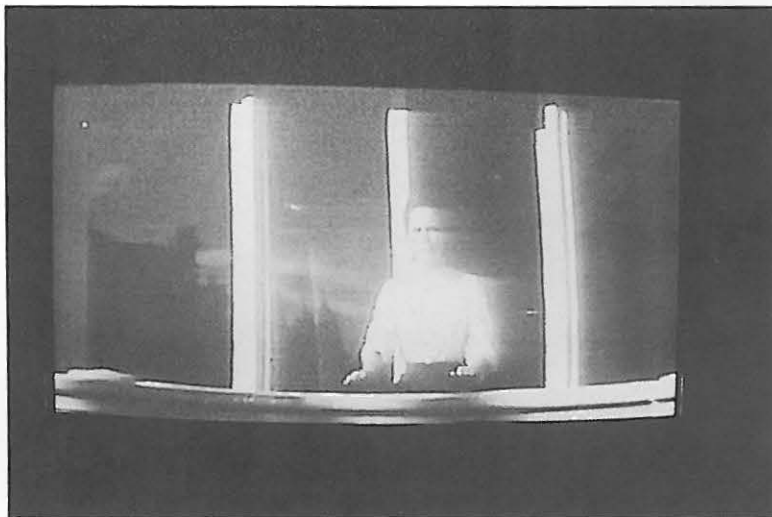
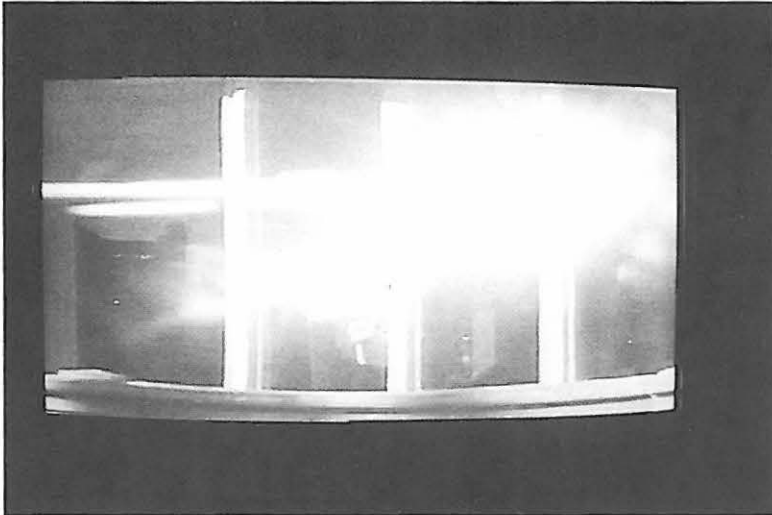
esa sombra humana indefinida: la desantropomorfización operada somete lo humano al dispositivo artístico que lo registra —aparentemente con mayor fidelidad— durante el siglo XX, la fotografía. Un sometimiento que se transforma en violación cuando la tormenta comienza, al tiempo que descubrimos que la figura es una mujer embarazada (FIG. 6): lo fotográfico hace estallar lo humano, convirtiéndolo en otra sombra, ahora retorcida por el dolor. El juego entre blanco y negro (separados violentamente) ha propiciado este singular prólogo de pánico casi puro, en el cual el sentido no encuentra agradera posible; la banda sonora completa este espacio de locura con un torbellino de truenos.

Recordemos la tragedia del coronel T.E. Lawrence durante la I Guerra Mundial: se involucró tanto con las tribus beduínas de Arabia que dejó de ser un inglés para los ingleses y no lograba ser un árabe entre los árabes, es decir, perdió su identidad y traspasó la frontera de la cordura por ello. Observemos el proceso en tres planos de LAWRENCE DE ARABIA (LAWRENCE OF ARABIA, 1962): en la FIG. 7 un Lawrence oculto por una capa de barro y polvo (primer signo de la opacidad a la que se acerca su personalidad) mira hacia su derecha y hacia abajo, hacia un contracampo inexistente en el que tal vez busca el sentido que ha comenzado a perder; pero lo único que consigue es una mirada perdida que nada ni nadie retiene, mientras una chirriante puerta destrozada suena de fondo. Como consecuencia de ese “vacío de la mirada” Lawrence comienza a sufrir su desposesión individual, rastreada en varios momentos de la segunda mitad del film, de los cuales aislamos dos: la desmaterialización que sufre al quedar a contraluz en un momento de egocentrismo máximo (FIG. 8) y la total desaparición tras un sucio parabrisas que lo hace irreconocible en, precisamente, el último fotograma de la película (FIG. 9). Aquella mirada vacía que ansiaba ser llenada ha encontrado tantas barreras iconográficas que ha terminado por desaparecer... al igual que su propietario, hundido en el peor de los lugares: en tierra de nadie, entre dos culturas, en la nada.

Hasta ahora hemos indagado en planos aislados; hagámoslo a continuación sobre una sucesión de tres pertenecientes a DOCTOR ZHIVAGO (DOCTOR ZHIVAGO, 1965). Yuri Zhivago, como tantos personajes leaneanos, se mueve por el paisaje de la Revolución Rusa entre dos mundos (aristócratas/revolucionarios) y entre dos mujeres (su esposa Tonia/su amante Lara): esta última encrucijada es la que nos interesa, sintetizada en una secuencia de tres imágenes (FIGS. 10, 11 y 12), de las cuales la central es la más crucial pero también la menos figurativa, circunstancia que no debe

Figuras 8, 9 y 10





Figuras 11, 12 y 13

desviar un grado nuestra atención. Las FIGS. 10 (Lara) y 12 (Tonia) nos muestran ambos sujetos del deseo de Yuri (mujeres opuestas en sus distintivos: Lara es una rubia de ojos claros y Tonia una morena de ojos oscuros) en posiciones casi enfrentadas. Pero es la imagen intermedia (FIG. 11) la que enlaza esos sujetos en una relación que, virtualmente, hace estallar el encuadre en una llamarada durante un fugaz instante que responde al reflejo solar sobre la ventana que Tonia está abriendo. Es este un intersticio por el cual emerge aquello que permanece velado gracias al entramado representacional del MRI, en este caso el deseo en estado puro que escapa al cauce lingüístico por medio de un brevísimo, pero apreciable, impacto entre planos figurativos. Ambas mujeres quedan así literalmente fundidas por el deseo masculino, auténtico protagonista, en fin, de tantas obras artísticas. El recurso del estallido lumínico también unirá el pensamiento erótico de Adela con el sujeto (aún inconsciente) de su deseo femenino, el Dr. Aziz, cuando éste abra otra ventana en PASAJE A LA INDIA (A PASSAGE TO INDIA, 1984).

A veces los fotogramas no se explican por sí solos, aunque los sometamos al "tercer nivel" barthesiano; para indagarlos es necesario apelar a imágenes pasadas pertenecientes a otros medios. Es lo que sucede con el discurso estético de Lean, vinculado con los grabados e ilustraciones decimonónicas (de Gustavo Doré y Georges Cruikshaws especialmente) para la visualización de las adaptaciones de Charles Dickens —CADENAS ROTAS (GREAT EXPECTATIONS, 1946) y la mencionada OLIVER TWIST— recorriendo el camino que existe desde la irrealidad fantástica de la primera al hiperrealismo de la segunda. Sin embargo el compromiso pictórico leaneano se afianza con rotundidad en su tres obras más complicadas y personales: LAWRENCE DE ARABIA, DOCTOR ZHIVAGO y LA HIJA DE RYAN. Trilogía que comparte una misma faz estética, la del paisajismo romántico, tras la cual no hay un insulso interés ilustrador, sino un planteamiento coherente con la crisis de identidad sufrida por Lawrence, con la desesperación del poeta Zhivago y con la cruel realidad sexual que experimenta la soñadora adolescente Rosy Ryan.

Todo lo cual acerca estos desgraciados protagonistas a la esencia del alma romántica, cercenada por un lenguaje inservible que no encuentra un sustituto expresivo suficientemente válido; esa es la tragedia romántica de Novalis o Shelley, la pérdida del lenguaje y de un lugar en su propia época y cultura, tal y como ocurre con los personajes enunciados. La traslación pictórica de este sufrimiento la encontramos en dos artistas que respondieron de diferente manera a la


exigencia romántica: Friedrich y Turner. C. D. Friedrich (1774-1840) buscó refugio en su particular concepción divina, que abarca toda la naturaleza, manifestada en una cruz cristiana de gran tamaño dominando el paisaje nórdico; estos elementos conforman el plano (FIG. 13) que principia el relato principal de *DOCTOR ZHIVAGO*, definidor visual del resto del film y de la actitud del doctor-poeta, cuyo único consuelo, y defensa, será la contemplación de las estepas y cielos rusos. Por su parte, J. M. W. Turner (1775-1851) procedió a una progresiva desfigurativización del lenguaje pictórico para aprisionar en sus lienzos un mundo furioso de tormentas, aludes e incendios que enturbian la atmósfera, en una auténtica “huida hacia adelante” que trata de suturar la herida romántica, siempre abierta, por vía traumática; semejante enturbiamiento visual se percibe en dos secuencias que retratan tormentas en *LAWRENCE DE ARABIA* y *LA HIJA DE RYAN*: en la primera un torbellino de arena que termina con la muerte de un adolescente, y en la segunda una tempestad que convierte cada plano en un cuadro abstracto de agua desatada, y licua el aire hasta dejar irreconocibles los pequeños seres que luchan contra ella (FIG. 14). Expresiones de esta fuerza visual salpican toda la filmografía de Lean, y nos hablan —como los románticos— de la imposible creación de un discurso fundacional moderno: de la orfandad del ser ante su época. 



Figura 14