

Avatares de Afrodita

Ivan Pintor Iranzo



Balló, Jordi. *Imágenes del silencio: los motivos visuales en el cine*. Barcelona: Anagrama, 2000. [Traducción de Joaquim Jordà].

Tras el accidente con el que se abre *Azul (Bleu)*, Krzysztof Kieslowski, 1992), el tiempo deja de cristalizar en cadencias para Julie (Juliette Binoche). En el hospital, un plano detalle de su ojo llena toda la pantalla. Sobre la pupila, se refleja el rostro del médico que le comunica la muerte de su esposo y su hija. En esa imagen compleja y ambigua, convergen el abismo del dolor y el espejo en el que se reconoce e interioriza el pasado. Jordi Balló identifica en ella el peso de una larga tradición iconográfica, la de la mujer mirándose ante el espejo. En el imaginario pictórico y cinematográfico, el hombre contempla su reflejo para deleitarse o para hallar su doble. La mujer ante el espejo, en cambio, medita y toma conciencia de su ser y de su pasado.

La piedad, el pensador, la mujer en el alféizar o las epifanías del baile y la lluvia son algunos otros motivos visuales que, en *Imágenes del silencio*, Jordi Balló toma como punto de partida para realizar un análisis fenomenológico de la función de las imágenes arquetípicas en el cine. La constatación que precede a la investigación tiene el mérito de ser sencilla: uno de los enigmas del análisis de la cultura visual contemporánea es rastrear dónde o en qué reside la memoria cinematográfica. El cine, a partir de esa premisa, se revela afín a la pluralidad de *lo visible*, pero no al olvido. Las imágenes pertenecen por igual a la película y al espectador, para quien constituyen una experiencia estética antes que una lectura. Determinados motivos visuales convocan su memoria imaginaria en el curso de la vivencia que la narración proporciona. El misterio surge del diálogo entre el arquetipo y las formas sensibles, que mudan e inducen un proceso continuo de reconstrucción.

Cada imagen arquetípica consigue articular en un todo coherente experiencias y significados heterogéneos. La respuesta del espectador, antes que analítica es estética, inmediata y, como defienden Gilbert Durand o Henry Corbin, animal: “algunas tradiciones (...) afirman que los animales *ven* cosas que, entre los seres humanos, sólo los místicos visionarios son capaces de ver”. (1) En la obra de Carl Gustav Jung es

posible apreciar una paulatina conciliación de opuestos que se traduce en la evolución padecida por las nociones de imagen, arquetipo, arte y belleza. Algunos de sus primeros escritos identifican la estética con el hedonismo y la pérdida de fuerza moral, e impugnan el *locus* clásico del *kalón kagathón*, es decir, la asociación entre “lo bueno” y “lo hermoso”.

En su infancia, Jung (2) solía pasar largas horas en la penumbra de la rectoría, donde las obras de arte de la familia se hallaban reunidas. James Hillman (3) subraya que la belleza, para el joven Jung, estaba recluida en una habitación oscura que sólo podía ser visitada a hurtadillas. Lo moral y lo bello se le mostraban disociados por esa circunstancia. Años después, Jung fue asaltado por una intuición mientras escribía y dibujaba. “Esto es arte”, le dijo una voz interior. El estudioso se apresuró a negarlo, y atribuyó esa voz a la personalidad de una paciente psicópata con la que había establecido una transferencia intensa. Jung acababa de descubrir “la mujer interior”, el *ánima*. Al mismo tiempo, había recogido el peso de una secular fractura entre la comprensión analítica de la imagen y su impresión, que juzgaba un impulso regresivo del principio femenino.

La impresión provocada por la imagen puede ser definida con el término *áisthesis*. Su significado primitivo es "asumir, inspirar". Los griegos lo utilizaban para definir la "percepción por los sentidos", una percepción que no correspondía con la pura sensación empírica. Suponía, por el contrario, una asimilación de la apariencia de lo percibido, una conciliación entre la imaginación subjetiva y la del objeto. En el término *áisthesis* está, además, la raíz de la estética. Adolf Portmann, Henry Corbin o James Hillman coinciden en comprenderla bajo esa advocación primigenia. Los tres se apoyan, además, en la obra de Plotino para atribuir el mundo perceptible de Afrodita, la Hermosa. La belleza determina, pues, cualquier comprensión del órgano griego de la percepción, el *corazón*, transformado en *alma* con el transcurso de los siglos.

Cuando Dante, a la edad de nueve años, vio a Beatriz o, tal vez, el día que Petrarca reparó en la joven Laura en la iglesia de Santa Clara de Aviñón, tomó cuerpo la *Vita Nuova* del Renacimiento, una transfiguración de la cultura occidental que comenzó por la estética. La belleza, a través de esas dos mujeres, volvía a ser descubierta como esencia, y no atributo, de la Afrodita mitológica, de la Afrodita descrita por Platón. Si leemos a este filósofo “como lo leyó Plotino y entendemos la psique como la entendió Apuleyo, y experimentamos el alma como la experimentaron Dante y Petrarca, entonces *la psique es la vida de nuestras respuestas estéticas*”. (4)

El positivismo empañó los hallazgos de Dante y Petrarca, de modo que la belleza se vio reducida a sus ejemplos, los objetos artísticos. En el pensamiento de Platón y Plotino, así como en el imaginario del Irán mazdeísta estudiado por Henry Corbin, lo bello atañe, por el contrario, a la vida sensible de las formas. *Psique* es, por igual, el nombre de la enamorada de Cupido narrada por Apuleyo y el *alma* moderna de la psicología. Freud y la tradición alentada por sus trabajos confinaron, sin embargo, la belleza al rango de atributo circunstancial. En el psicoanálisis freudiano, el esteticismo, diagnóstico de una patología, sustituye a la estética. Para la filosofía analítica y

empírica, ésta es una rama menor que se ocupa del gusto o la crítica de arte.

Ante la revelación de Afrodita, Jung reaccionó de un modo muy diferente al de Dante o Petrarca, y distinguió entre psicología y estética. La primera evalúa las causas; la segunda discierne y clasifica las formas. Pero en ambos casos, la comprensión profunda busca un agente oculto sin reconocer la trascendencia de la percepción sensible. La belleza no es un atributo de Afrodita, sino su propia apariencia. Sólo en las últimas obras de Jung y en los trabajos de sus discípulos, la psicología y la estética se alían para realizar una aproximación fenomenológica a las imágenes, con frecuencia amparada en los análisis de Gaston Bachelard acerca de las imágenes poéticas.

Dos tradiciones se entrecruzan en el estudio de las imágenes y de sus relaciones — comprensión hermenéutica y *áisthesis*— con el sujeto. La integración de ambas bajo la enseñanza platónica libera a Afrodita de la penumbra de la rectoría. La investigación de Jordi Balló transpira esa tradición platónica, tamizada por la visión escéptica y contemporánea de Jorge Luis Borges y George Steiner, así como por la singular aproximación iconográfica de Erwin Panofsky. (5) *Imágenes del silencio* se adhiere al magisterio de esos tres teóricos con objeto de establecer un diálogo sincrónico entre los motivos visuales. Del mismo modo que Borges afirma que el *Ulysses* de Joyce precede a la *Odisea* —indica Balló— es legítimo considerar que *París, Texas* (1982) de Wim Wenders y *Centauros del desierto* (*The Searchers*, 1956) de John Ford son anteriores al regreso a casa del héroe homérico.

En el ensayo *La semilla inmortal*, coescrito con Xavier Pérez, Jordi Balló ha desgranado una serie de matrices argumentales que se reiteran a lo largo de la historia de la literatura y el cine. *Imágenes del silencio* propone una operación análoga, en la que la relación entre el espectador y las imágenes arquetípicas se produce mediante la asunción o inspiración —*áisthesis*—. Eso es lo que lleva a Balló a interrogarse acerca de lo que sucede en el curso de los centenares de secuencias que describe con minuciosidad. La trágica escena de la muerte de Nina (Anna Magnani) en *Roma, città aperta* (1945) de Roberto Rossellini, los silencios compartidos frente a la barra de un bar por los protagonistas de *Fat City* (1972) de John Huston, la lluvia que cae al principio de *Perversidad* (*Scarlett Street*, 1945) o el llanto de la prostituta Nana (Anna Karina) en *Vivre sa vie* (1962) de Jean-Luc Godard son algunos de los ejemplos que destaca.

¿Acaso tienen una duración explícita esos motivos visuales? ¿Provocan una suspensión temporal? La reflexión acerca de la experiencia estética y temporal que el espectador tiene se impone sobre el debate secular acerca de la existencia de un momento pregnante o revelador, que teóricos como Lessing o Aumont han considerado. A un arte como el cine, substancia de espacio y tiempo, argumenta Balló, no le interesa tanto el paroxismo como el ejercicio de la mirada, de la asociación. Más allá del efecto pictórico y del simbolismo elemental que los primeros trabajos de Panofsky quisieron identificar —el bigote para el villano, el mantel a cuadros para una casa honrada— es posible identificar ese ejercicio de la mirada con la verdadera "fantasía" que Dante

distinguía en la *Divina comedia*. El espectador es llamado a la colaboración y al éxtasis, tal como Eisenstein lo entendía.

La muerte de Nina en *Roma, città aperta* concilia, en ese sentido, la fractura y la continuidad. Las secuencias anteriores son un cúmulo de movimiento, en el que se equilibran el tono documental con las pautas de la ficción. Nina corre tras el camión en que los nazis se llevan a su marido Francesco. La cámara la sigue, sacrificando encuadre y luz a la vitalidad de la escena. Cuando cae abatida por las ráfagas nazis, su hijo grita su nombre y el capellán (Aldo Fabrizi) la acoge entre sus brazos. El silencio se hace, por igual, para el espectador y para los personajes. Ni siquiera los soldados nazis osan intervenir. Balló indica que la disposición en forma de piedad es un mecanismo de economía narrativa, por una parte, y brinda al espectador un tiempo de contemplación que, de otro modo, sería consumido en explicaciones que impedirían esta suspensión.

Sin embargo, explicar un motivo visual no lo resuelve. Por eso, la comparación resulta la mejor aliada, y Balló rastrea innumerables ejemplos. De su asociación, se esclarecen imágenes tan complejas como la del ojo de Julie en *Azul*, la lluvia lacrimosa que sustituye el llanto de las protagonistas de *Mouchette* (1967, Robert Bresson) y *La mujer del puerto* (Arturo Ripstein, 1991), o la lluvia hipnótica y expiatoria que acompaña algunos filmes de Lars von Trier. La danza, motivo complejo por su carácter nuclear en las cosmovisiones de todas las culturas, se hace nupcial en *The River* (1950) de Jean Renoir, recupera su hedonismo esencial en el cine de Max Ophüls, adquiere tintes de resistencia social en los filmes de Miklos Jancsó o permite coreografiar la violencia en los cines de Hong Kong.

Tres de los motivos tratados en *Imágenes del silencio* destacan por un grado extremo de abstracción: la escalera, el cierre —*The End*— y el abismo del espectáculo dentro del espectáculo. La escalera es ligazón entre dos espacios discontinuos que Gaston Bachelard o Mircea Eliade ya han estudiado en la poesía francesa y en las culturas premodernas pero que, por ejemplo, adquiere un rango de ambigüedad extremo en el cine de Yasuhiro Ozu. La clausura, formalizada en el *The End* que se ha convertido en una convención del cine clásico, exige replantear cuestiones narrativas que conducen a Balló al estudio sobre los modos de representación de Noël Burch. La congoja ante el abismo infinito que se descubre en *Sherlock Junior* (1924) de Buster Keaton, *Blow Up* (1966) de Antonioni o *Tren de Sombras* (1997) de José Luis Guerín es la misma que siente el sultán Shahriyár la aciaga víspera DCII de *Las mil y una noches*, cuando oye su propia historia en boca de Sharazad.

La narración y el icono, la catarsis y la *áisthesis* se concitan en el análisis de los motivos visuales. La escisión entre lo bueno y lo bello, entre la comprensión de la imagen y su experiencia, que ha acusado buena parte de la tradición de los estudios del arte y la psicología, ha sido también intuitiva, de otro modo, por Serge Daney. Para él, el cine moderno ha substituido la pregunta “¿qué hay detrás?” por otra más acuciante: “¿soy capaz de sostener la mirada de lo que veo?” *Imágenes del silencio* lo cita, y la imagen adquiere, a partir de esa pregunta, su esencial "asunción" o "inspiración". Jordi

Balló ha indicado que una de las ideas que inspiraron su estudio surgió al preparar la exposición "El siglo del cine". El latido de la exposición, de la imagen que investiga la imagen está en su aproximación fenomenológica. *Histoire(s) du Cinéma* (1998), de Jean-Luc Godard, es un referente cada vez más citado. Conviene recuperarlo una vez más, porque describe bien el deseo que suscita *Imágenes del silencio*: ver las relaciones y la trama de secuencias discurrir sobre la pantalla.

Notas:

(1) Corbin, Henry. *Cuerpo espiritual y tierra celeste*. Madrid: Siruela, 1996. [Traducción de Ana Cristina Crespo].

(2) Como el propio Jung recuerda en sus memorias: Jaffé, Aniela (ed.). *Recuerdos, sueños, pensamientos*. Barcelona: Seix Barral, 1996. [Traducción de María Rosa Borrás]

(3) Hillman, James. *El pensamiento del corazón*. Madrid: Siruela, 1999. (Biblioteca de ensayo) [Traducción de Fernando Borrajo].

(4) Hillman, James. *Op. cit.* Pág. 65.

(5) Jordi Balló responde, de hecho, a la vindicación que Jean-Loup Bourget hiciera de un estudio iconográfico del cine en *En Rélisant Panofski*. París: Positif, 259, 1982. Ap. Jordi Balló, *Imágenes del silencio*. *Op.cit.*

