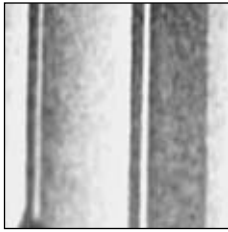




*A propos de Nice* (Jean Vigo, 1930)



*Las grandes ciudades tenebrosas  
descargaban toda la electricidad sobre él*

Stefan Zweig

Empezamos por prestar atención al hecho de que Jean Vigo decidiera calificar a su primer film *À propos de Nice* (1930) de “point de vue documenté”, es decir, de punto de vista documentado, en lugar de “punto de vista documental” como se ha traducido a veces. Hay en el hecho de querer documentar un punto de vista una radicalidad que, en principio, está ausente de la realización de un documental simplemente subjetivo o de la decisión de adoptar un punto de vista que es documental. Es obvio que Jean Vigo no pretendía hacer solo un documental, es decir, no quería acomodarse a la vaga objetividad que este tipo de cine empezaba a proponer en ese periodo, ni tampoco quería resguardarse únicamente en los ambiguos recodos de lo subjetivo. Sus rasgos biográficos nos permiten adivinar que su deseo era mucho más profundo que lo que sugieren estas dos posibilidades estilísticas, ya que estaba movido por impulsos muy íntimos y difíciles de contener; pero, al mismo tiempo, esta urgencia personal no le impedía aferrarse a un determinado tipo de objetividad, aunque le obligaba sin embargo a seguir siendo subjetivo. Es por ello, por el juego de estos impulsos contradictorios, que quería proponer un punto de vista personal y que pretendía que a la vez este estuviera documentado.

Dice Barthes en su ensayo sobre el fenómeno fotográfico *La chambre claire* que las fotografías pueden contemplarse desde tres distintas perspectivas: la del *operator* o fotógrafo, la del *espectator* y la del referente u objeto fotografiado. En realidad, Barthes lo que dice exactamente es que una fotografía puede ser objeto de tres prácticas y añade de forma muy oportuna, “o de tres emociones o de tres intenciones”<sup>1</sup>. A nosotros, a propósito de Vigo, nos interesa regresar, dejando atrás los rigores posestructuralistas, a la práctica más tradicional, la del *operator*, o sea la del autor propiamente dicho, para contemplarla precisamente desde esa categoría emocional que Barthes coloca al mismo nivel que la intención y la práctica. Pocas veces habló de emociones la política de autor, cuando aún estaba bien vista. Por el contrario, lo hizo casi siempre de ideas (de intenciones que se llevaban a la práctica), considerando

JOSEP MARIA CATALÀ

## Vigo en las ciudades. La construcción de un punto de vista moral

I. ROLAND BARTHES: **Oeuvres complètes V, Paris, Seuil, 1995,**  
pág. 795.

que las emociones eran un asunto del espectador y juzgándolas como un epifenómeno inconfesable de la fruición estética. Al autor cinematográfico, al que apenas se le supone capacidad de pensamiento, inmerso como está en la estructura de la producción industrial, menos se le permiten las emociones. Pero el camino que llevó a Jean Vigo hasta Niza fue un transcurso cargado emocionalmente hasta lo imposible y *À propos de Nice* es el resultado de esta tensión emocional acumulada a través de una biografía siniestra. *À propos de Nice* es, en este sentido y como ya se ha dicho reiteradamente, un ajuste de cuentas. Lo interesante, sin embargo, es que mediante este gesto visceral Vigo se adelanta a su tiempo y fundamenta un poderoso dispositivo poético capaz de poner el film al servicio de su punto de vista y no al revés como sucede en otros ejercicios vanguardistas. Para ser más exactos, pone el film al servicio de su pensamiento, aunque no tanto de sus ideas como de sus emociones convertidas en ideas que son posteriormente visualizadas. Desarrolla por lo tanto un punto de vista emocional, sin abandonar por ello la objetividad, puesto que, al fin y al cabo, está tratando con imágenes que provienen de lo real.



*À propos de Nice* (Jean Vigo, 1930)

Sin embargo, para empezar a conocer de qué tipo de imágenes estamos hablando, debemos regresar primero a la propuesta de Barthes sobre la fotografía. El teórico francés nos advierte en el estudio citado que el autor no solo piensa, sino que también siente; que el espectador no solo observa, sino que interviene con sus emociones y sus propias intenciones en la obra; y, finalmente, que la imagen fotográfica no es solo una copia del referente, una emanación de este, sino que tiene la calidad de un *Spectrum*, ya que, dice Barthes, "le añade ese algo un poco terrible que hay en toda fotografía: el retorno del muerto"<sup>2</sup>. La restauración del recuerdo que supone cualquier fotografía para un espectador no contemporáneo de la misma se convierte, según Barthes, en una experiencia espectral a través de la que se manifiesta la muerte. Pero esta sensación no debe considerarse tan solo producto de la mirada subjetiva del espectador, sino que es la propia imagen la que al ser construida fotográficamente añade al referente real el plus de su propia mortalidad, aunque esta no se descubra hasta mucho más tarde. Por otro lado Vigo, en la pre-

2. *Ibid.*

sentación pública de su película, afirmaba que “la cámara debe ser dirigida a algo que ha de ser reconocido como documento y que durante el verdadero proceso de montaje debe ser utilizado como tal”<sup>3</sup>. Esta apelación al hecho documental por parte de Vigo es un tanto ambigua, como hemos visto. Más parece que el cineasta se esté refiriendo a una prueba que a un documento: a la prueba de que su opinión, en este caso acerca de Niza, es acertada. Y ¿cuál es su opinión sobre esa ciudad cuya textura alegoriza a una clase social considerada por él culpable?: “vanitas, vanitatis, todo es vanidad y nada más que vanidad”. Lo que Vigo descubre en la realidad de Niza son documentos para la muerte. El punto de vista emocional que adopta Vigo al contemplar la ciudad de Niza le permite adivinar las emociones del espectador del futuro y transferirlas al espectador del presente con toda la inquietante intensidad que la fotografía acostumbra a reservar para el porvenir: Son en realidad imágenes de Niza vistas desde el futuro y que lo que captan en el presente es en consecuencia la muerte.

3. P.E. SALLES: **Jean Vigo, Berkeley, University of California Press, 1971, pág. 72.**



Pero no adelantemos acontecimientos. Quedémonos en esta doble vertiente configurada por la relación entre el *operator* y el *Spectrum* de las imágenes. Se trata de un autor, Jean Vigo, que fundamenta su estética en un impulso emocional destinado a inscribir la muerte como futuro en el registro visual de la realidad presente. Todo ello nos ha de conducir a un panorama mucho más complejo que el que puede

Foto de rodaje de *À propos de Nice*  
(Jean Vigo, 1930)

delimitar la simple actuación de la subjetividad, la objetividad o la emotividad. Este panorama convierte el film de Vigo en una operación estéticamente crucial en la que el impulso documentalista y los vectores de la vanguardia se combinan para transformarse en otra cosa.

### Biografía y estética

La presencia de Boris Kaufman en el film de Vigo, a pesar de que su nombre acompaña al del francés en los créditos como codirector de la película, debe considerarse muy tangencial. Ciertamente, aportó sus conocimientos fotográficos y el frenesí de la poética del Kino-Pravda a la empresa, pero también es cierto que Vigo había internalizado su idea de hacer un film sobre Niza bastante antes de encontrarse con él en París: se había instalado en Niza y había estudiado intensamente su historia antes de conocer a Kaufman. Parece fuera de toda duda, pues, que el proyecto pertenecía a Vigo de forma muy íntima y que Kaufman, a pesar de sus intervenciones en la estructura del guión y de sus conocimientos técnicos, quedaba fuera de ese núcleo emotivo, por lo que debe ser considerado, desde este punto de vista, como un simple dispositivo que contribuye a la textura del film, pero que no interviene en la gestación de su punto de vista, el cual tiene raíces más particulares y profundas.

Vigo queda así habilitado pues como sujeto, no necesariamente trascendental pero sí fenomenológicamente y hermenéuticamente operativo, de la operación pretendidamente documentalista, sujeto que, por otro lado, emprende esta operación en un determinado estado de ánimo que es producto de su experiencia vital. Pero, para evitar malentendidos, recordemos que Proust ya nos advierte, al criticar el método de Sainte-Beuve, que una obra "es el producto de un ego distinto del que manifestamos a través de nuestras costumbres, de nuestra vida social o de nuestros vicios"<sup>4</sup>. Con esta observación Proust pretendía dar un carpetazo, que debería haber sido definitivo, a las veleidades de una crítica literaria decimonónica que se consideraba científica porque resumía al artista y a su obra a un catálogo de anécdotas personales. Introducía con ello en la hermenéutica del autor la fractura freudiana que lleva a buscar razones más allá de los actos superficialmente biográficos: para Proust, "este ego distinto, si queremos intentar comprenderlo, es en el fondo de nosotros mismos, intentando recrearlo en nosotros, que lo podemos alcanzar"<sup>5</sup>. Es ahí, en esa "profundidad", que lo biográfico, reconvertido en pulsiones emocionales, cobra sentido y es desde ahí que las decisiones que genera cualquier expresión, artística o de otro tipo, se proyectan al "exterior".

La corta biografía de Vigo deja poco lugar a dudas sobre su capacidad para marcar profundamente la vida del cineasta con trazos de una intensidad poco habitual. La trágica muerte del padre en la cárcel, rodeada por el escándalo político, el alejamiento de la madre, la necesidad de ocultar el nombre del padre durante su peregrinaje por los distintos centros docentes de cuyo recuerdo se alimentará más tarde

4. MARCEL PROUST: **Contre Sainte-Beuve**, París, Gallimard, 1954, pág. 157.

5. *Ibid.*

la creación de *Zéro de conduite* (1933), la concurrencia de una enfermedad progresivamente agravada y que le lleva al sanatorio de Font-Romeu, donde permanece hasta poco antes de trasladarse a Niza. Todo ello es suficiente para quebrar cualquier vida, sobre todo la de alguien tan joven como Vigo, que pareciera incapaz por esa misma juventud de asimilar tantas y tan contradictorias convulsiones. Sin embargo, el cineasta se muestra inesperadamente apto para convertir esa fuente de desasosiego en una plataforma poética desde la que enfrentarse al mundo y recomponer de alguna forma su desbaratada identidad. Propongo la hipótesis de que fue su contacto con la peculiar sociedad de Niza lo que sirvió de catalizador de sus emociones y le permitió transformarlas en un punto de vista capaz de ser utilizado como arma y posteriormente como fundamento poético.



*À propos de Nice* (Jean Vigo, 1930)

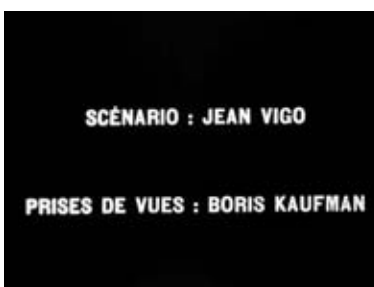
Jean Vigo llega a Niza con sentimientos contrapuestos sobre la misma ciudad, ya que hubiera preferido quedarse en París, donde considera que su carrera puede tener más oportunidades. Se instala, pues, en Niza a regañadientes y descubre en la ciudad una fauna social cuya conducta, más conspicua por estar más concentrada, revela un aire superficial y decadente que contrasta con su carácter melancólico y crítico a la vez. En Niza el enemigo se revela con toda su petulancia: la sociedad que ha asesinado al padre, le ha negado el nombre y ha secuestrado a la madre se pasea indolente por la “Promenade des Anglais”, puebla con indiferencia las terrazas de los cafés y celebra su carnaval con un descaro insoportable. La contemplación de todo ello ha de procurarle intensas emociones que pronto convierten su estado melancólico en un estado moral, a partir del que puede analizar más rigurosamente los

documentos de la realidad, las pruebas de que la superficial euforia que caracteriza la vida burguesa de la ciudad mediterránea está condenada al fracaso, ya que la muerte acabará indefectiblemente con todo ello.

Aparece así en la superficie ese ego profundo del que hablaba Proust y que es distinto del ego biográfico, no porque carezca de cualquier relación con él, sino porque es el resultado de la reconversión del mismo en energía creadora. Esta recreación profunda que alcanza al yo creativo, Proust la exterioriza en *A la Recherche du temps perdu*, de la misma manera que Vigo, salvando las distancias, la manifiesta en *À propos de Nice*. Solo que Proust se vuelve hacia el pasado para reconsiderarlo, mientras que la mirada de Vigo va dirigida al futuro para utilizarlo como crítica del presente. Esta operación de Vigo, equidistante de la de Proust, es, si no estéticamente superior, sí de una mayor originalidad.

Vigo hubiera podido muy fácilmente adoptar una actitud de crítica social que hubiera dado salida inmediata a su moralismo, sobre todo teniendo en cuenta que todo estaba a favor de ello, a partir de la actividad política del padre, así como de la cercanía de Kaufman. Si hubiera sido así, el “documental” de Vigo se hubiera quedado en una serie de comparaciones entre la vida burguesa de la ciudad y la de sus habitantes menos afortunados. Sin embargo, parece claro que esta operación retórica no es, ni mucho menos, la más trascendental de la película, ni tampoco la que tenía más posibilidades de hacerla destacable. Lo que, por el contrario, convierte en sorprendente *À propos de Nice* son sus referencias a la muerte, y más que ello, la transformación que esas referencias operan, a través de la imagen, en los materiales de la realidad, primero en la confección de un tiempo futuro que se incorpora a esas imágenes extraídas del presente, y luego en la dimensión que cobran las mismas por obra y gracia de ser el resultado del punto de vista emocional del que estamos hablando.

*À propos de Nice* (Jean Vigo, 1930)



### La mirada documental y lo siniestro

Vigo quiere documentar; pues, su punto de vista que, en esos momentos, ya está moral y emocionalmente asentado. Para ello, debe desfamiliarizar la realidad, extraer los objetos, los personajes, su conducta y sus costumbres del flujo de lo cotidiano en el que anida la indiferencia burguesa. Debe mirar la ciudad y sus habitantes no a tra-

vés del rotundo realismo desde el que se pavonean de forma insultante día tras día, sino a partir de la sospecha de que ese realismo oculta algo que es su verdadera naturaleza. Esa mirada, alimentada, filtrada, por sus emociones, le hace descubrir el lado siniestro de las cosas, algo que aparece en ellas contradiciendo su inmediata naturaleza. A continuación, es necesario efectuar el ejercicio inverso que consiste en revertir ese aspecto siniestro a las cosas mismas, a través de la confección de imágenes, o de visualidades, que sean siniestras. O dicho, de otra manera: se trata de hacer aflorar lo que de siniestro tienen las cosas, añadiéndole a las mismas la calidad de su mirada de cineasta. La primera operación es hermenéutica, la segunda creativa, cinematográfica, pero ambas se conjugan a través del punto de vista emocional surgido de la transformación experimentada por Vigo a su llegada a Niza.

Este planteamiento de Vigo frente a lo real nos permite dos posibilidades, una objetiva, la otra subjetiva. La primera sirve para sustentar un análisis o una descripción de las propias imágenes como manifestaciones, mediadas por la mirada de Vigo, de lo siniestro en la actividad social; la segunda, nos puede permitir el establecimiento de una relación entre las imágenes escogidas por Vigo y su propio estado emocional. Ambas funciones son, por supuesto, complementarias y pertenecen a la estructura compleja de la obra del cineasta.

Emprendamos el primer camino, el de una objetividad que permite observar las transformaciones que la realidad experimenta bajo una mirada crítica, destinada a desfamiliarizar lo cotidiano, a descubrir en ello un aspecto siniestro. Pero entendamos que esta desfamiliarización, que en el film parece producirse primordialmente a través de la retórica fílmica de los encuadres, el montaje, los movimientos de cámara y las diferentes obturaciones, tiene de hecho una raíz más profunda cuyas características se pueden dilucidar en parte acudiendo, por un lado, a lo que Benjamin denominada imágenes dialécticas y, por el otro, al concepto de síntoma tal como nos lo explica Zizek.

La mirada que Benjamin proyecta sobre el París de finales de siglo anterior, es estructuralmente parecida a la que lanza Vigo sobre Niza, y aunque las intenciones morales de ambos no sean del todo equiparables, si bien no dejan por ello de ser concomitantes, su distinción no impide que el dispositivo que ambos utilizan sea muy parecido. Me explico: Benjamin mira, como Proust, hacia el pasado para descubrir en él los síntomas del presente. Esta operación equidista, como he apuntado, de la de Vigo, quien mira hacia el presente para descubrir en él los síntomas del futuro, con la particularidad que es desde este futuro desde el que luego se dedica a reconstruir las imágenes del presente. En cualquiera de los dos casos, el resultado es parecido: la detección de imágenes en las que cristalizan los sueños sociales y que son una encrucijada de tiempos complejos.

La primera parte de *À propos de Nice* comprende un inventario de este tipo de imágenes que hacen ver claramente los rasgos determinantes de un tejido social con-





À propos de Nice (Jean Vigo, 1930)

creto y por medio de las que se detectan las corrientes subterráneas que lo alimentan. Son imágenes que actúan a través de una visualización que es a la vez particular y general. Cada plano tiene una función descubridora de una determinada tipología social, pero al mismo tiempo se sumerge en visualidades más amplias por medio de las que esas tipologías adquieren, por acumulación o por comparación, cualidades más intensas como, por ejemplo, la de convertirse finalmente en siniestras, es decir, que acaban destacando sobre el fondo del ambiguo realismo general para hacerlo derivar hacia otra parte. Así, por ejemplo,

podemos observar cómo, al principio mismo del film, las imágenes del casino, las de las olas rompiendo sobre la orilla de la playa, la representación animada de la llegada de los viajeros y las fichas de la ruleta y las acciones del *croupier* se combinan para formar un conjunto surcado por movimientos internos del que aflora un significado que revierte sobre los elementos particulares, cada uno de los cuales tiene su propia efectividad individual. Asimismo, el motivo del agua, que se manifiesta de distintas maneras a lo largo del film —agua del mar; aguas residuales, agua acumulada en el recoveco de una estatua del cementerio, etc.—, es uno de estos casos, pero con la salvedad de que, en esta ocasión, el conjunto estructural no está relacionado por contigüidad estricta sino que forma una arquitectura cristalizada a partir de la secuencia fílmica al completo. La película está transitada, pues, por el juego de estos tres niveles: el particular de cada imagen, que capta tipologías, acciones, gestos; el grupal que forma estructuras locales; y el arquitectónico que relaciona elementos dispersos.

Se ha dicho muchas veces que Vigo utilizó el montaje de atracciones en esta película, pero en realidad no es este el rasgo más destacado de su poética, como puede

comprobarse fácilmente si se contempla el film de manera adecuada. En verdad lo que hay en el mismo es un procedimiento acumulativo, que funciona incluso cuando se establecen contrastes o analogías, ya que estas aparecen inmersas en el flujo de creciente intensidad que domina el conjunto. Como ya he dicho, una palmera, un individuo, un edificio, un gesto, una actitud, un oficio aparecen primero como elementos individualizados y luego como parte de una constelación que se va componiendo y recomponiendo, mostrando distintas facetas. No se produce por lo tanto una simple dialéctica de contrastes de tipo lineal, sino que estas contraposiciones, de carácter muchas veces metafórico, se ven trascendidas por movimientos retóricos de índole superior. Así, por ejemplo, el tema del grupo de muchachas que bailan, expresado a través de un contrapicado extremo y sutilmente comentado mediante cambios de obturación, tiene obviamente diversas funciones a lo largo de la segunda parte del film, es en cada momento un caso particular destinado a contraponerse a las imágenes que lo rodean, pero al mismo tiempo forma un conjunto que se manifiesta como tal en las diversas partes de la película. La imagen de las muchachas reales (desfamiliarizadas ya por el contrapicado y luego por las variaciones de velocidad) ve diluido su realismo al ser relacionada con imágenes circundantes a las que aporta metafóricamente un nuevo significado, pero, a la vez, la reiteración de su presencia en muy distintos momentos hace que esa imagen y su contenido se conviertan en alegórico y confeccionen por lo tanto una nueva visualidad fílmica que está “por encima” del discurrir de los planos o de su concatenación simple.

No se trata tampoco, por lo tanto, de la creación de ritmos con intenciones expositivas como ocurre en *Berlin, die Sinfonie der Großstadt* (*Berlín, sinfonía de una ciudad*, 1927) de Walter Ruttmann, ya que los propósitos de Vigo van más allá de una descripción formalizada de la ciudad. Lo que distingue claramente a Vigo de sus epígonos más cercanos, Ruttmann y Vertov, es el hecho de que él no está fascinado por el fenómeno urbano. Es más, ni siquiera parece interesarle este fenómeno por sí mismo ni sus vibrantes y polifacéticas ampliaciones, sino que se acerca a la ciudad como un profeta, dispuesto a censurar a sus habitantes. Una actitud que incluso podría considerarse reaccionaria, de no ser por el hecho de que su punto de vista moral, al

À propos de Nice (Jean Vigo, 1930)



formalizarse, crea un dispositivo que le permite penetrar en el tejido social con mucha mayor intensidad que otros documentalistas quizá más politizados. Por ejemplo, su sentido moral le permite anticipar el lado paradójico y oscuro del fenómeno turístico que, en esa época, supone el inicio de un futuro empobrecimiento de la experiencia vital. No se trata solamente de que descubra y dé testimonio del turismo de Niza, sino que observa ese turismo como síntoma social de una progresiva falsificación de la experiencia que se habrá de ir produciendo paulatinamente en el futuro.

En el Vigo de *À propos de Nice*, los dos momentos característicos del trabajo cinematográfico, el rodaje y el montaje, se dan de forma muy peculiar, dado su íntima relación con el objeto al que dedica su interés. Hay en el inicio una mirada primeriza que Kaufman se encarga de materializar en imágenes. No es una simple mirada observacional, puesto que está cargada ya de emociones. Existe en ella, por lo tanto, un primer punto de vista emocional. Es luego, durante el montaje, que este punto de vista emocional se convertirá en moral. Aparece por lo tanto, la típica división de funciones que caracteriza la labor tradicional del documentalista: primero mirar; luego reflexionar. Ahora bien, en este caso se produce también una segunda mirada que se origina durante el periodo de montaje. Vigo vuelve a mirar a Niza y a sus sujetos cuando se encuentra con el material rodado. No es igual la primera mirada, la ejecutada a pie de calle, que la otra, postergada hasta la moviola. En la primera, hay solo emoción, en la segunda existe además juicio. De esta segunda mirada surge el peculiar montaje del film, la energía moral que lo alimenta. Estas dos miradas, que quizá puedan detectarse en todo cineasta, en Vigo adquieren una mayor trascendencia porque entre ellas se produce una transmutación de las imágenes. En la segunda mirada, Vigo hace de espectador de su primer atisbo y luego actúa en consecuencia.

En este caso, el montaje, como reflexión visual que plasma el definitivo punto de vista sobre las imágenes, va más allá de la habitual linealidad más o menos dialéctica. Produce, por el contrario, como digo, configuraciones complejas, constelaciones conceptuales y visuales que articulan la película a través de una complicada arquitectura, que es la que confiere a esas imágenes, surgidas del punto de vista emocional y moral y desveladas como siniestras, la calidad de síntoma.

La segunda parte de la película es la que resulta determinante para entender el proceso. De hecho, el film debería ser visto al revés, empezando por el final, para que se pudiera comprender adecuadamente su procedimiento. Esta visión a la inversa, generadora de un proceso de desconstrucción, sería equivalente a la operación mental que genera en Vigo la conciencia moral que le lleva a completar el film. Esta segunda parte, que se inicia después del carnaval, es donde hace inesperado acto de presencia la muerte, visualizada a través, primero, de las imágenes aceleradas de un entierro y, luego, del gran motivo del cementerio que surcará todo el conjunto. Esta presencia de la muerte significa tanto la culminación del discurso de la primera parte como el reverso de esas imágenes del periodo inicial, que ahora aparecen en su ver-

dadero contexto; que ahora, en el recuerdo, adquieren su verdadero tinte siniestro. Porque lo siniestro está, no en los mausoleos y en las esculturas funerarias, sino en los tipos psicosociales que han poblado la primera parte, en los pomposos edificios de la ciudad, en las actividades distendidas de algunos de sus habitantes, en el clima indiferente que baña buena parte de aquella.

*À propos de Nice (Jean Vigo, 1930)*



A partir de aquí, hacia delante y hacia atrás, el discurso de Vigo es muy fácil de seguir. Incluso podría parecer pueril, si no fuera porque los contrastes, las analogías, las metáforas que lo habitan y que se reúnen en articulaciones arquitectónicas tienen la doble virtud de ser formas visualizadas de su pensamiento y a la vez síntomas sociales.

Según Žižek, un síntoma es “hablando estrictamente, un elemento particular que subvierte su propio fundamento universal, una especie que subvierte su propio género”<sup>6</sup>. En resumen, el síntoma es como una imagen dialéctica, que representa la realidad de determinados factores sociales y por lo tanto es necesaria para comprenderlos, al tiempo que niega la operatividad de los mismos e impide que esa realidad se cierre en su propia naturaleza. El síntoma manifiesta, por lo tanto, el lado siniestro de lo real, ya que lleva inscrito en su textura, tanto la posibilidad de ese real como la certeza de su propia decadencia. Según Žižek, este procedimiento puede contemplarse desde el lado opuesto, el de la hermenéutica de lo real: “consiste en detectar un

6. SLAVOJ ŽIZEK: *El sublime objeto de la ideología*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003, pág. 47.

7. *Ibid.*

8. No hace mucho que, en un capítulo de un libro –C. TORREIRO y J. CERDÁN (eds): **Documental y vanguardia, Madrid, Cátedra, 2005**–, me mostraba todavía reticente con respecto a las características verdaderamente ensayísticas de *À propos de Nice*. Sin duda ello se debía a un examen insuficiente de la textura de la película. Un defecto que la escritura de este artículo me ha permitido subsanar.

9. El que podría considerarse, con precisiones, el primer film-ensayo de la historia del cine, *Haxan, la brujería a través de los tiempos*, de Benjamin Christensen, es de 1922 y puede decirse que no tiene inmediatos seguidores. En 1926 y 1929, Eisenstein trabajará en dos películas, *Octubre* y *Lo viejo y lo nuevo (La Línea general)*, donde aparecen segmentos que son efectivamente ensayísticos.

10. Ver al respecto ERNST JUNGER: “**El mundo transformado**” seguido de “**El instante peligroso**”, edición a cargo de Nicolás Sánchez Durá, **Valencia, Pre-Textos, 2005**. Los dos primeros foto-ensayos (o foto-libros) de E. JUNGER: **El rostro de la guerra mundial** y **Aquí habla el enemigo**, son de 1930 y 1931, respectivamente y, por tanto, posteriores a *À propos de Nice*.

punto de ruptura heterogéneo a un campo ideológico determinado y al mismo tiempo necesario para que ese campo logre su clausura, su forma acabada”<sup>7</sup>. Es así precisamente como Vigo procede a desmenuzar convulsivamente el universo de Niza.

En este sentido, el procedimiento creativo de Vigo consiste en plantearse en un principio una mirada inocua, incluso “turística” sobre Niza. ¿Desde dónde hay que mirar a Niza?, se pregunta. Y responde: desde la propia Niza. No neutralmente como Ruttmann pretende contemplar Berlín; no, desde fuera, como Vertov se enfrenta a Moscú. Por el contrario, lo que hay que hacer, para empezar, es construir una mirada simbólica que promueva una identificación también simbólica de los habitantes de la ciudad con su propia imagen. A partir de ahí, las imágenes estarán dispuestas para mostrar su verdadero rostro, el de su propia caducidad, cuya presencia inherente a las propias cosas, permanecía sin embargo escondida en la superficialidad burguesa, en la mirada turística, amoral y despreocupada.

## Un ensayo sobre la vanidad

Las imágenes surgidas de un “sentido moral” (y no de un “sentido ideológico”) son de alguna forma nuevas en el cine de la época. Si acaso, podríamos rastrearlas en algún film de Dreyer contemporáneo al de Vigo como *La passion de Jean d'Arc (Juana de Arco, 1928)*, o quizá en algunas películas de Stroheim. Tampoco será fácil encontrar este tipo de imágenes en el documental hasta, posiblemente, la generación del *angry cinema*, a finales de los cincuenta. Ello nos indica hasta qué punto, el film de Vigo constituye un hecho aislado, difícilmente relacionable con otras corrientes y estilos cinematográficos.

Por otro lado, sí es posible relacionarlo con formaciones pertenecientes a otros ámbitos. Se acostumbra a decir que *À propos de Nice* es un film-ensayo, y a medida que vamos conociendo mejor las características de este estilo, nos damos cuenta de que efectivamente Vigo se dedica en el mismo a pensar con imágenes, de la forma que he descrito y tal como es característico del film-ensayo<sup>8</sup>. Sin embargo, si bien este tipo de cine todavía es prácticamente inexistente en esa época<sup>9</sup>, se están produciendo en otros ámbitos actividades parecidas que están muy directamente relacionadas con el film de Vigo. Me refiero, por ejemplo, al foto-ensayo, género que florece durante la República de Weimar y que tendrá en Ernst Junger uno de sus más afamados practicantes<sup>10</sup>. La inmovilidad inherente a las imágenes del foto-ensayo supone, en principio, una ventaja sobre el equivalente cinematográfico, ya que en este el movimiento tiende a naturalizar las conexiones retóricas e incluso a impedir, según cómo, su ideación. En este sentido, la capacidad reflexiva que Vigo muestra con la articulación de las imágenes hace pensar más en las posibilidades del foto-ensayo que no en las del film-ensayo o en lo que este podía ser en ese momento. Sin embargo, el cineasta se muestra capaz de dominar el movimiento a favor de una retórica compleja, mostrando de esta forma el camino para futuras realizaciones y,



por supuesto, trascendiendo adecuadamente las limitaciones que el foto-ensayo exhibe cuando se enfrenta a un montaje cinematográfico sofisticado.

Otro género con el que el film de Vigo tiene cierta conexión es con el de las narrativas gráficas, como las de Frans Masereel<sup>11</sup>, cuyas imágenes contienen asimismo un punto de vista moral muy intenso, como es característico del expresionismo, sobre todo el literario y el pictórico. Si observamos las imágenes que componen, por ejemplo, el relato visual titulado *La ciudad* (1925), nos daremos cuenta de que toman un posicionamiento muy parecido al de Vigo frente a los elementos sociales y visibles que componen la vida urbana. Hay en ambas configuraciones visuales la

À propos de Nice (Jean Vigo, 1930)

11. *Viaje apasionado* (1919), *La idea* (1920), *El paisaje y las voces* (1929) y especialmente *La ciudad* (1925)





À propos de Nice  
(Jean Vigo, 1930)

12. El género proliferó también en España e Italia. Indica J. BIALOSTOCKI: **Estilo e iconografía, Barcelona, Barral, 1973**, que, mientras que los italianos y españoles resaltan el carácter del hombre como ser perecedero, los holandeses hacen hincapié en el carácter perecedero de la naturaleza y el mundo.

misma distancia ante los hechos, así como una parecida distorsión de las perspectivas y un montaje de elementos que en Masereel, sin embargo, pretende ser más enumerativo que polifónico, como es en Vigo. Ambas formas parecen haber surgido de un clima parecido que, no obstante, en Vigo da la impresión de estar intensificado por su propia implicación vital en la obra. Además en la película de este actúa ya el germen del otro estilo concomitante, el foto-ensayo, que le permite el desarrollo de una reflexión visual que en Masereel se encuentra solo en estado latente.

He mencionado antes que, sobre todo en la primera parte del film (producto consecuentemente de la primera mirada de Vigo sobre sus materiales que es asimismo nuestro primer acercamiento, todavía no impregnado por la segunda contemplación, reflexiva, moral), Vigo parecía confeccionar un catálogo de elementos característicos de la vida social de Niza. Obviamente, cuando se observa este catálogo con atención (es decir, cuando se sobrepasa la identificación primaria con la mirada simbólica de los propios habitantes de Niza), enseguida aparecen las configuraciones arquitectónicas que determinan la verdadera cualidad de las imágenes aisladas. El resultado está más cerca de un fotomontaje que de una visualización realista, y es a través de este *fotomonta-*

*je* que aparece la fuerza ensayística del conjunto. Ahora bien, si prescindimos momentáneamente de esta trascendencia de las imágenes y las tomamos tal y como se presentan a la mirada inadvertida, nos daremos cuenta de que detrás de su elaboración se encuentra una intención última que agrupa en su interior a todas las demás. Se trata de la equiparación de *À propos de Nice* con uno de esos cuadros pertenecientes a la serie de *Vanitas* que proliferaron sobre todo en la pintura holandesa del siglo XVII y que pretendían alegorizar, precisamente, la vanidad de la vida humana<sup>12</sup>. Como los bodegones, estos cuadros se componen de un repertorio de objetos de la vida cotidiana, pero al contrario que en ellos, estos objetos adquieren en las *vanitas*, por la presencia de la muerte simbolizada por calaveras u otros objetos funerarios, un tono muy distinto: la aparición de la muerte cae como una sombra sobre todos ellos y los des familiariza. Algunos de estos objetos se convierten entonces en simbólicos o ya lo son de antemano: un reloj de arena puede simboli-

zar el paso del tiempo; los objetos de oro o plata representan la riqueza; los libros, el conocimiento; los instrumentos de música se refieren a las diversiones, etc. Pero este proceso de simbolización no es el fenómeno más importante que caracteriza las *vanitas* y el que realmente transfigura sus objetos, sino que lo más trascendental es que estos, que en un bodegón (que sería equivalente a un documental) se referirían miméticamente a una realidad sin aparentes cualidades, adquieren de inmediato, al contacto con la muerte, un aire siniestro que contradice su propia evidencia visual inmediata. Cuanto más rico, más placentero, más atractivo es un objeto incluido en una *vanitas*, más siniestro se vuelve a los ojos del espectador; que lo contempla a través del filtro de su inevitable carácter perecedero. Así cada objeto, incluso cada símbolo objetivado por él, se convierte en su propia negación. Una *vanitas* es una configuración visual que niega el deseo que ella misma se empeña en provocar en el espectador:

Este es el fin último de Vigo al realizar *À propos de Nice*: la confección de una *vanitas* que destruya el deseo burgués desde su mismo seno. Ello lo consigue mediante la captación, primero, de los elementos característicos de esa sociedad burguesa y la consiguiente creación provisional de la mirada simbólica que esa burguesía aplica sobre sí misma, y la posterior revelación del carácter siniestro de esos objetos de deseo (o de esos deseos objetivados, en forma de imágenes dialécticas) mediante la introducción del motivo de la muerte en el conjunto. De esta manera, cada cosa, cada elemento, así como las agrupaciones que se establecen, adquieren todos ellos el carácter sintomático que es prototípico de la *vanitas*, puesto que, configurada la realidad de esta manera, se convierte en una realidad que se abre a su propia negación, a su propio proceso destructivo. Todo ello, de manera mucho más dinámica de lo que permite la pintura, y por lo tanto favoreciendo que el dispositivo, promovido por el punto de vista moral de Vigo, alimiente un determinado proceso de reflexión sobre la realidad que es el que da lugar a esas constelaciones visuales en las que se reúnen las distintas propuestas. De hecho, el gran cuadro que es *À propos de Nice*, ese amplio paisaje moral que constituye el conjunto de la película, se descompone también en pequeños grupos que tienen una cierta autonomía pero que,

*À propos de Nice*

(Jean Vigo, 1930)





13. VER SERGEI EISENSTEIN: **Nonindifferent Nature, Film and Structure of Things**, Cambridge University Press, 1987.

por su propia dinámica, producen resonancias en otros conjuntos. De esta manera el tema de la *vanitas*, su fuerza disgregadora y su caudal reflexivo, se va modulando a través del juego de contrastes y analogías al que dan lugar estas formaciones. Este proceder nos ilustra también acerca del complejo método de montaje de Vigo, así como de la calidad poética del mismo.

Uno de los más espectaculares ejemplos de este funcionamiento lo encontramos en la serie que, hacia el final del film, introduce el tema de los militares. Este argumento se distribuye en dos partes, la primera de las cuales sirve de puente entre el tema del carnaval y el de la muerte. En el segmento, los motivos se articulan a través de distintos movimientos que en un inicio conjuntan las comparsas del carnaval con un militar a caballo, para a continuación reunir un desfile militar con cruces funerarias. Esta disposición dialéctica permite pasar de la fanfarria del carnaval a la quietud de la muerte, a través de los militares, cuya figuración reúne ambas características, puesto que el uniforme y los desfiles alimentan y se refieren a la vanidad, mientras que el oficio está directamente relacionado con la muerte. Estas particulares articulaciones nos muestran que el sistema de montaje de Vigo, o mejor dicho, su sistema de pensamiento, no se ajusta estrictamente a la dialéctica del montaje de atracciones, aunque podría considerarse cercana a la idea del montaje orgánico del mismo Eisenstein<sup>13</sup>. De todas maneras, deja traslucir una relación más íntima con las imágenes que le aleja de cualquier mecanicismo.

À propos de Nice (Jean Vigo, 1930)



A continuación de la estructura anterior, aparece otro conjunto, formado por un grupo de gente bailando, una panorámica rápida sobre una serie de barcos de guerra y la repetición del plano de las muchachas bailando (en contrapicado) que está presente en toda la segunda parte del film, como motivo recurrente. Se realiza, luego, un montaje con las muchachas y los barcos de guerra que culmina con la misma panorámica sobre el conjunto de los buques que habíamos visto abrir esta segunda parte de la serie. De nuevo, pues, nos encontramos con la dialéctica vanidad-muerte<sup>14</sup>, repetida rítmicamente, pero con la salvedad de que ya no puede contemplarse este dispositivo como una alternancia entre dos polos absolutos, sino que la vanidad y la muerte pueden ser atributos de cualquiera de las dos imágenes: la machacona repetición de la infantil alegría de las muchachas, una imagen caracterizada, repito, por un extraordinario contrapicado (el juego entre picados y contrapicados extremos que califica ciertas imágenes del film merece un estudio aparte) está ya contaminada por la impresión de su propia caducidad, mientras que el motivo de los militares también contiene en sí mismo, como hemos visto, ambos caracteres, el de la vanidad y el de la muerte. Ello hace que al contemplar el montaje citado entre los planos de las danzarinas y los de los barcos, aparezca también sobre el mismo una alternancia virtual entre los motivos que se superpone dialécticamente a lo que las imágenes nos indican en primer lugar: muchachas/vanidad vs. militares/muerte es a la vez una contraposición entre muerte/muchachas y vanidad/militares. Algo parecido ocurre con las imágenes del carnaval, pero sin necesidad de contraposiciones (aunque pueden producirse), porque en cada una de ellas coexiste la pompa de la vanidad con su propia ridiculez.

A través de un plano en el que se exhibe fugazmente una confusión de cuerpos, se introduce una nueva constelación visual que se inicia con otra muestra de las muchachas bailando. A esta le sigue la visión en contrapicado de un cura en la calle. Inmediatamente, las muchachas dan la espalda a la cámara, sin dejar de bailar; el cura atraviesa la calle; siguen bailando las muchachas y dan paso a un entierro, también en contrapicado y a cámara rápida. El conjunto lo cierra otro plano de las danzarinas. De

14. *Vanidad* entendida aquí en su acepción más corriente, relacionada con las cosas mundanas, intrascendentes: este significado es la contrapartida del de *vanitas*, que implica la conciencia de este carácter intrascendente de ciertas manifestaciones. Lo que transforma la *vanidad* en *vanitas*, es precisamente la presencia de la muerte.

À propos de *Nice* (Jean Vigo, 1930)



*À propos de Nice*  
(Jean Vigo, 1930)



esta manera, la energía semántica que ha acumulado la imagen de las muchachas danzantes sirve para profundizar el tema de la muerte, ligando con la religión y sus ceremonias que conducen (rápidamente) al cementerio. El siguiente segmento es de transición: una bicicleta que se mueve presionando el manillar en la "Promenade des anglais"; vuelve el tema del carnaval a través de la figura de una mujer mayor y de aspecto bestial (Vigo y Kaufman ya la habían descubierto en la "Promenade des anglais" y la habían calificado así<sup>15</sup>) y de nuevo las muchachas bailando. Se trata de un intervalo que pretende conectar la tirada actual con la primera parte de la película, la que termina con el carnaval. Esta pausa nos conduce a otra agrupación que desarrolla el tema anterior de los militares: burgueses leyendo, caballos y mulos, un militar de uniforme con muchas medallas, un limpiabotas (un plano en el que se produce una transformación metafórica y se ve al limpiabotas limpiando los pies desnudos del cliente), una panorámica sobre el uniforme del militar, un primer plano de las medallas y, finalmente, una cruz funeraria. Y así sucesivamente.

No contemplamos, por lo tanto, una sucesión de planos aislados que se contraponen, sino una arquitectura compleja de motivos y conceptos, articulados mediante frases visuales que se entrelazan. Poco a poco, ninguna imagen tiene ya un valor aislado, sino que depende de las resonancias que va recibiendo de los distintos conjuntos y subconjuntos que forman las diferentes partes del film. Algunos motivos, además, forman cadenas visuales y temáticas que atraviesan grandes estructu-

15. P.E. SALLES: *Jean Vigo, University of California Press, 1971, págs. 58.*



À propos de Nice  
(Jean Vigo, 1930)

ras pero que, de todas formas, adquieren en el momento de su intersección significados particulares. El de las muchachas danzantes es el más importante de todos ellos, pero también hay que considerar el del agua, el del carnaval y otros de tono menor:

### **Vanitas como desengaño**

Aparece, hacia el final de la película, en el cementerio, una escultura que representa la melancolía. Su presencia reiterada a través de dos planos a los que separa la imagen de un hombre haciendo ejercicios absurdos con su cuerpo, se produce en un pasaje que es vehementemente melancólico en sí mismo. Imágenes de ángeles recortadas sobre el cielo, las olas rompiendo sobre la playa, las nubes que pasan, los cipreses movidos por el viento, todo ello configura un ambiente en el que esta figura destaca por su carácter alegórico. Esta condición alegórica, es decir, en este caso, metasignificativa, es obvia porque la postura que la figura femenina adopta es típica de esta clase de conformaciones: se trata de un gesto, el de apoyar la cabeza en la mano con actitud pensativa a veces cubriendo parte del rostro, que se puede ver repetido a lo largo de la historia de las imágenes, siendo la más famosa de todas ellas el grabado de Dürero "Melancolía I"<sup>16</sup>. La imagen aparece, como digo, en dos planos distintos, antes de la última inflexión del film, la que introducirá el tema de la industria y los obreros: primero a través de una panorámica desde la base del mausoleo al que pertenece, para mostrarla recortada sobre un cielo de nubes y, luego, desde otro ángulo que la aísla por completo. Esa figura, más concreta, más legible y más simbolizada que el resto de elementos escultóricos fúnebres que puntean la segunda parte del film hasta convertirse en un tema en sí mismos, absorbe la energía emotiva que esta parte ha vertido sobre todo el conjunto de la película: el presente de Niza voltea ante la presencia de la figura de la melancolía que cristaliza todo el movimiento melancólico que la contiene, y se convierte en pasado, ante el futuro de las chimeneas, de las fábricas, de los obreros que se manifiesta a partir de ese momento para ir poco a poco reclamando, "con melancolía", ese pasado superfluo que, en el último plano de la película, se disuelve literalmente en humo.

16. Ver KLIBANSKY, PANOFSKY y SAXL: **Saturno y la melancolía, Madrid, Alianza, 1991**. Con todo, la actitud de la figura de Dürero no es la más típica.

À propos de Nice (Jean Vigo, 1930)



17. Afirma SANTIAGO SEBASTIÁN, en su tratado **Contrarreforma y Barroco** (Madrid, Alianza, 1989) que el tema

Pero hay algo más, en ese momento, que debe considerarse trascendente desde el punto de vista de la figura de Vigo como sujeto que piensa y siente a través de estas articulaciones visuales. Se trata de que, en torno a la imagen alegórica de la melancolía y cuando el film gira sobre sí mismo para desplazarse hacia el futuro del proletariado y de la industria, Vigo imprime también un giro a su mirada y empieza a dialogar consigo mismo. Se materializa la intuición de que ese futuro fabril no le pertenece y que, por el contrario, la frenética mirada funeraria que ha vertido sobre la vanidad de Niza es también una mirada sobre sí mismo. Por encima de la película, para nosotros espectadores, comienza entonces a suponerse una tercera mirada, que se añade a la simbolización de la mirada burguesa y al punto de vista moral del



*À propos de Nice*  
(Jean Vigo, 1934)



cinéasta que la descentra: es la visión de la propia mortalidad de Vigo, no solamente constatada, de forma trágicamente temprana, por la historia y por consiguiente percibida por nosotros como Spectrum barthesiano, sino presentida también por el propio Vigo en el mismo discurso del film a medida que lo va confeccionando, de manera que esta superposición melancólica aparece inescrutada en la materialidad de las imágenes y constituye una última consecuencia, autorreflexiva, del punto de vista moral del cineasta<sup>17</sup> ○

del desengaño aparece en la literatura española del XVII “como una especie de sabiduría, o un mirar las cosas como son al margen de cualquier apariencia” (pág. 96). De esta manera, el desengaño supone también un despertar.

**Vigo in the City. Building  
a moral perspective**

**abstract**

**A** *propos de Nice* is Vigo's personal journey inside himself. The filmmaker places the film at the service of his own thoughts, i.e., not just his ideas, but also his emotions, which are then presented in visual form. Thus, Vigo constructs an emotional perspective that allows him to discover an underlying presence of death. Jean Vigo's aesthetics are based on an emotional impulse that inscribes death within the visual register. *À propos de Nice* can thus be considered equivalent to a painting of the genre *Vanitas* that proliferated especially in seventeenth century Dutch Art, and sought to allegorize the vanity of human life.