

Variaciones de lo figural

El pensamiento plástico de Jean Epstein,
Stephen Dwoskin y Philippe Grandrieux

Cloe Masotta Lijtmaer



Tutor: Fran Benavente Burian

Curs: 2011/12

Treballs de recerca dels programes de postgrau

del Departament de Comunicació

Departament de Comunicació

Universitat Pompeu Fabra

Juny de 2012

RESUMEN

En *Discurso, Figura*, Jean François Lyotard acuña un término: “figural”, que teóricos como Nicole Brenez y Philippe Dubois han llevado al terreno del análisis de la imagen cinematográfica. El pensamiento figural hace de la materialidad de la imagen, de su plasticidad, su objeto de estudio privilegiado. Los cineastas Jean Epstein, Philippe Grandrieux o Stephen Dwoskin en sus figuraciones fílmicas del cuerpo y del rostro, pero también en sus reflexiones teóricas sobre el cine en forma de artículos o, incluso, documentos directamente asociados al rodaje como su registro filmado, han erigido un espacio privilegiado en que este concepto de lo figural se despliega en múltiples variaciones.

PALABRAS CLAVE

Figural	Cine digital
Francis Bacon	Francisco de Goya
Rostro	Jean-François Lyotard
Philippe Grandrieux	Imagen
Deseo	Animalidad
Jean Epstein	Gilles Deleuze
Cine mudo	Experimental
Stephen Dwoskin	Fotogenia
Cuerpo	Cine y pintura

Presentación

En clase, el profesor proyecta un fragmento de *La vie nouvelle* de Philippe Grandrieux, una secuencia a caballo entre el trance y el sueño. La alumna pierde el mundo de vista mientras desfilan ante ella las imágenes de la danza de dos de sus protagonistas, Melania y Boyan, se sumerge en ellas. Una semana más tarde viaja al Festival de las Palmas de Gran Canaria para entrevistar al cineasta francés. La undécima edición del certamen incluye una retrospectiva de las tres incursiones en la ficción de Philippe Grandrieux, que ha programado sus películas junto a un filme experimental de Stan Brakhage, *Window Water Baby Moving*, un filme del cine de los comienzos, *Amanecer* de F. W Murnau, y un documental, *Alexei and the Spring* de Seiichi Motohashi. No es casual. Su cine bebe de esas fuentes, de tres cineastas que de un modo u otro en sus películas reflexionan sobre la naturaleza de la imagen, a partir de la propia imagen. La secuencia proyectada en clase, que motivó la entrevista, el viaje y el descubrimiento de este cineasta francés, es el origen de esta investigación. Lo que late, en cualquier caso, es una imagen que nos invita a tomar las armas por lo figural¹.

Hipótesis y objetivos

¿Qué vía de análisis emprender ante unas imágenes en las que la piel del film se pega a la del espectador, desde qué ángulo abordar unas cinematografías como la de Philippe Grandrieux o la de Stephen Dwoskin que parecen llevar al límite- como el pintor Frenhofer en *La obra de arte desconocida* de Balzac- la obsesión de plasmar la vida en el lienzo, en el encuadre? Una obsesión que se proyecta en la representación del cuerpo, figurándolo y desfigurándolo, haciendo de su búsqueda figurativa también pensamiento –plástico– sobre la misma imagen cinematográfica.

Pero Grandrieux y Dwoskin no son los primeros en llevar en su cine la figura del hombre al límite de su representación haciendo nacer una inusitada plasticidad en la imagen de los cuerpos, los rostros, la piel. Esa interrogación sobre la figuración del cuerpo, que lleva a la

¹ “(...) nosotros devolveremos las armas al espacio figural (...)”. En Lyotard, Jean- François, *Discurso, Figura*, ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1979, p. 37.

imagen cinematográfica a volverse sobre sí misma y reflexionar sobre su esencia, surge ya en los inicios del cine en una figura de la que Grandrieux se declara heredero: Jean Epstein. Por eso se vuelve necesario volver a los textos y las películas del vanguardista francés, para hacer nacer un vínculo indestructible entre el cine de Philippe Grandrieux y ese momento del cine en que no existía una frontera entre el cine de ficción “narrativo” y el “experimental”. Un vínculo también existente con otro cineasta, Stephen Dwoskin que, igualmente, ha erigido una filmografía en torno a la figuración de los cuerpos y la representación del rostro.

Metodología

En este trabajo abrimos la exploración de las imágenes de los cineastas citados a través de una vía de análisis vinculada a la noción de lo figural forjada por Jean-François Lyotard en *Discurso, Figura*, desarrollada e incluso reformulada por Gilles Deleuze en *Lógica de la sensación* y llevada al terreno de la imagen fílmica por teóricos como Nicole Brenez, Adrian Martin, Jean Durafour o Philippe Dubois. Dado que dicho enfoque metodológico, la vía del análisis figural, además de un fecundo campo teórico de exploración de la imagen cinematográfica, es también parte de los objetivos de este trabajo, desarrollamos este punto en la primera parte de la investigación.

Agradecimientos

A Miguel Gil, Elena Oroz, Núria Araüna, Virginia G. Del Pino, Jorge Tur, Andrés Duque, Gloria Vilches, Cristina Álvarez, Enric Ros, Aniola Guilera, Anna Mellado, Aina Soler, Eulalia Rosa y Paula A. Ruiz por el aliento, la escucha y los valiosos consejos. A Carles Matamoros y Fran Benavente por su atenta lectura del texto. A Adrian Martin, Toni D'Angela y Nicole Brenez y a todo el profesorado del Máster de Cine por las enseñanzas y textos compartidos. A Núria Bou y al Departamento de Comunicación, que me concedieron una beca para colaborar con ellos, y me proporcionaron unos meses de calma y concentración en la escritura de la investigación. Y, cómo no, a mi madre por todo su apoyo.

ÍNDICE

Primera parte. La fascinación. El pensamiento figural en el análisis cinematográfico

I. La imagen cinematográfica de un cuerpo. De los pioneros del cine, Jean Epstein, a la época contemporánea, Philippe Grandrieux y Stephen Dwoskin.....	8
II. El espacio plástico. El lienzo en blanco y la pantalla blanca. La puesta en escena del nacimiento de una imagen.....	20
III. Figura, figurativo, figural. El espacio teórico. El cuerpo textual. De lo figural según Jean-François Lyotard, a la vía del sentido según Gilles Deleuze.....	31
<i>Génesis de un concepto</i>	34
<i>Afrontar el cine desde un ángulo figural</i>	38
IV. El cuerpo figurado.....	42
<i>La evidencia de un cuerpo</i>	45
V. El pincel y la cámara. Cuerpo del cineasta, cuerpo de la cámara, cuerpo de la imagen.....	52

Segunda parte . Variaciones de lo figural

Primera variación: el encarnado. Cuerpos-filmados, cuerpos-pintados.....	57
I. El teatro de la piel.....	57
<i>Las pinturas negras de Goya; Francis Bacon; la invención formal de Philippe Grandrieux</i>	62
II. El salto. Del cuerpo pintado al cuerpo filmado. La reconstrucción del cuerpo herido en la pintura de Francisco de Goya y el cine de Stephen Dwoskin.....	64
V. El segundo salto. Del grano al píxel. El encarnado y el cine digital. ¿Cinestesia?.....	69
<i>Emergencia del color: la plasticidad del precipitado digital</i>	70
<i>El cineasta pintor del entre-imágenes</i>	75

Segunda variación: figuraciones y desfiguraciones del rostro	76
I. El rostro-afección, el primer plano.....	77
II. La visión y el ensueño.	
Del retrato humanista a la imagen de la mujer soñada.....	81
III. El rostro descompuesto.....	92
<i>El rostro que se consume de la luz a la opacidad y de la opacidad</i>	
<i>hacia la luz. De la carnalidad a la materia lumínica</i>	95
<i>La cámara deseante. Vampirización del rostro</i>	97
IV. La otra verdad del rostro. La madonna y el lobo.....	101
<i>El devenir animal del rostro</i>	103
<i>El arte nace con el animal</i>	106
Conclusiones	109
Fuentes y referencias bibliográficas	112

“Todo está henchido de espera. Fuentes de vida brotan en rincones que se creían estériles y explorados. La epidermis despliega una ternura luminosa.”

Jean Epstein

“El corpus inagotable de los rasgos de un cuerpo.”

Jean Luc-Nancy

“¿Con qué puede un cuerpo? El goce y el sufrimiento son una gran parte de la respuesta.”

Philippe Grandrieux

“Debemos creer en el cuerpo, pero como un germen de vida, en la semilla que hace estallar las calles, que se ha conservado, perpetuada en el santo sudario y las bandas de la momia, y que declara a favor de la vida, en este mundo tal como es. Necesitamos una ética o una fe, lo cual hace reír a los idiotas; no es necesario creer en otra cosa, sino creer en este mundo, del cual los idiotas forman parte.”

Gilles Deleuze

Primera parte. La fascinación. El pensamiento figural en el análisis cinematográfico



Fig. 2 El cuerpo en movimiento: *J. Marey, Philippe Grandrieux (Sombre), y E. Muybridge*

“Mirad, pues. Un hombre que camina, este hombre cualquiera, uno que pasa: la realidad de todos los días cargada de la eternidad del arte. Embalsamamiento móvil.”

Jean Epstein

“En unas pocas reservas los artistas son castigados, el arte es considerado peligroso y digno de ser reprimido o dirigido. Sin embargo, en líneas generales el arte es libre, desvergonzado, irresponsable y, como ya he dicho: el movimiento es intenso, casi febril, parece, creo una piel de serpiente llena de hormigas. La serpiente lleva ya mucho tiempo muerta, devorada, desposeída de su veneno, pero la piel se mueve, llena de vida bullente.”

Ingmar Bergman

I. La imagen cinematográfica de un cuerpo. De los pioneros del cine, Jean Epstein, a la época contemporánea, Philippe Grandrieux y Stephen Dwoskin



Fig. 1 *La roue* (1923) de Abel Gance

El cine se anuncia ya desde E.Muybridge y J.Marey como una promesa lumínica de un cuerpo en movimiento. La teoría del cine, la primera, surge de una visión, de una mirada fascinada a su representación cinematográfica; al primer plano de un rostro; el ritmo y el movimiento de la vida hechos imagen. Desde Béla Balázs a Louis Delluc, los primeros teóricos del cine escriben desde esa emoción, desde el asombro experimentado ante la aparición del hombre que se da a ver, proyectado a 16 fotogramas por segundo sobre una pantalla blanca². Siguiendo esta línea, en su primer texto teórico *La poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence* (1921) un joven Jean Epstein, que aún no ha iniciado su actividad como realizador, escribe: “La pantalla en que aparece la mínima sacudida fibrilar y en que un hombre no necesita ni siquiera actuar, me cautiva, porque, simplemente

² En *L'homme donnée a voir*, Béla Balázs proclama el retorno del lenguaje del cuerpo, del gesto, en una civilización que, desde la invención de la imprenta, ha vuelto “ilegible el rostro de los hombres”, de tal modo que “el espíritu visible, ha mutado en espíritu legible, y la *civilización visual* en *civilización conceptual*.” El cine es concebido por Balázs como “otra máquina que trabaja en orientar a la cultura hacia la visión y dotar al hombre de un nuevo rostro. Esta máquina se llama cinematógrafo.” Para el teórico, si « la civilización de las palabras es una civilización desmaterializada, abstracta, pervertida por la intelectualidad, que ha degradado el cuerpo humano en un puro y simple organismo biológico”, “El nuevo lenguaje gestual que llega ahora resulta de nuestro deseo ardiente y doloroso de poder ser humanos con todo nuestro cuerpo, de ser nosotros mismos de pies a cabeza (y no sólo a través de nuestras palabras), y no ser más impelidos habérmolas con un nuestro propio cuerpo como una cosa extranjera, como un útil de usufructo práctico. Este lenguaje nace del deseo de reencontrar el hombre olvidado, enmudecido e invisible: el hombre corporal. Por qué las coreografías de bailarines y bailarinas no nos ofrecerán este lenguaje nuevo, volveremos a ello. Es el cine que hará reaparecer, inmediatamente visible, el hombre insepulto bajo las palabras y las ideas.” En Balázs, Bela, *L'homme visible et l'esprit du cinéma*, Circé, Paris, 2010, pp. 20-26.

hombre, el más bello animal de la tierra, camina, corre, se para y se vuelve, a veces, para tender su rostro como pasto al espectador voraz”³.

La fascinación, conciencia primera del poder de la “fotogenia” de un cuerpo en movimiento, estará presente a lo largo de toda la filmografía y el corpus teórico de Jean Epstein: en *La poésie d’aujourd’hui*, escrito en 1921, en *Bonjour cinéma*, del mismo año y en *El cinematógrafo visto desde el Etna* (1925), publicado una vez ha iniciado ya su carrera como cineasta. Su descripción del rostro filmado, que se ofrece como pasto al espectador voraz, anuncia una cinematografía cuya máxima será la exploración y materialización plástica de esa belleza del animal humano que deslumbra al realizador francés desde su descubrimiento de la imagen cinematográfica.

“Entre el espectáculo y el espectador, ninguna plataforma...

No miramos la vida, la penetramos,

Esta penetración permite todas las intimidades. Un rostro, bajo la lupa, se despliega, expande su ferviente geografía.

Cataratas eléctricas se vierten dentro de las fallas de este relieve que me llega recocado a 3000 grados del arco.

Es el milagro de la presencia real,

la vida manifiesta

abierta como una bella granada

despojada de su cáscara

asimilable,

bárbara.

Teatro de la piel.

Ningún estremecimiento se me escapa.

Un desplazamiento de planos desestabiliza mi equilibrio.

Proyectado sobre la pantalla aterrizo en el intersticio de unos labios.

¡Qué valle de lágrimas, y mudo! Su doble ala se enerva y tiembla, se tambalea, despegas, se desase y huye:

Espléndida alerta de una boca que se abre”⁴

³ Texto original: “Ce théâtre où un bon acteur lutte contre un monologue de quarante vers, réguliers à faux, pour vivre malgré la surcharge du verbiage, que peut-il opposer à l’écran où apparaît la moindre secousse fibrillaire et où un homme qui n’a même pas besoin de jour, me ravit, parce que, simplement homme, le plus bel animal de la terre, il marche, court, s’arrête et se retourne parfois pour tendre son visage en pâture au spectateur vorace. » En, Epstein, Jean, *Écrits sur le cinéma* I, Ed. Seghers, Paris, 1974, p. 65.



Fig. 3 La epifanía del primer plano de un rostro en *La roue* de Abel Gance

Estas líneas de Epstein que describen de forma poética lo que diferencia al cine del teatro, a la par que se interrogan por las potencialidades de la imagen cinematográfica, son también un manifiesto que sintetiza su cine futuro. En 1923 Abel Gance estrena *La roue*, realizada entre 1919 y 1920 y Jean Epstein, admirador de la poética filmica de Gance,

⁴ Texto original : « Entre le spectacle et l'spectateur, aucune rampe./On ne regarde pas la vie, on la pénètre. Cette pénétration permet toutes les intimités. Un visage, sous la loupe, fait la roue, étale sa géographie fervente. /Des cataractes électriques ruissellent dans les failles de ce relief qui m'arrive recuit aux 3000 degrés de l'arc. /C'est le miracle de la présence réelle,/ la vie manifeste, /ouverte comme une belle grenade, /pelée de son écorce,/ assimilable, /barbare. Théâtre de la peau. Aucun tressaillement ne m'échappe. Un déplacement de plans désole mon équilibre. Projeté sur l'écran j'atterris dans l'interligne des lèvres. Quelle vallée de larmes, et muette ! Sa double aile s'énerve et tremble, chancelle, décolle, se dérobe et fuit : Splendide alerte d'une bouche qui s'ouvre. Auprès d'un drame ainsi suivi à la jumelle de muscle en muscle, quel théâtre de parole n'est point misérable ! En Epstein, Jean, *Écrits sur le cinéma I.*, op. cit., p. 66.

*Cœur Fidèle*⁵. El mismo año, el poeta y ensayista de la Generación del 27 Guillermo de Torre escribe sobre el rapto experimentado ante la imagen cinematográfica en un poema dedicado al propio Jean Epstein.



Fig. 4 *Cœur Fidèle* de Jean Epstein (1923) y *L'invitation au voyage* de Germaine Dulac (1927)

⁵ Epstein, que conocerá personalmente a Abel Gance, lo considerará un maestro, y el introductor de cierta poética del lenguaje cinematográfico. Así, dedicará numerosos pasajes de sus *Écrits* a Abel Gance, y el análisis de sus filmes. « Avec plus de conscience, plus de clarté, notre maître actuel à tous, Gance, compose cette étonnante vision des trains emballés sur les rails du drame. Il faut comprendre pourquoi ces courses des roues dans *La Roue* sont les phases les plus classiques actuellement écrites en langage cinématographique. C'est que ce sont là les images ou les variations, sinon simultanées, du moins concourantes des dimensions espace-temps, jouent le rôle le mieux dessiné. (...) Y unes páginas más tarde leemos una bella descripción de algunas imágenes de *La Roue*: Je rappelle encore *La Roue*. Sisif mourant, nous avons tous vu son âme misérable le quitter et glisser sur les neiges, en ombre qu'emmenait le vol des anges. Et voici que nous abordons à la terre promise, au pays de la grande merveille. La matière ici se modèle au creux et au relief d'une personnalité; toute la nature, tous les objets apparaissent comme un homme les songe; le monde est fait comme vous croyez qu'il est; doux, si vous le pensez doux; dur, si vous le croyez dur Le temps avance ou recule, ou s'arrête et vous attend. Une réalité nouvelle se découvre, réalité de fête, qui est fausse pour la réalité des jours ouvrables, comme celle-ci est fausse à son tour, pour les certitudes supérieures de la poésie. La face du monde peut paraître changée, puisque nous, quinze cents millions qui la peuplons, pouvons voir à travers des yeux ivres en même temps d'alcool, d'amour, de joie et de malheur; à travers les lentilles de toutes les folies: haine et tendresse; puisque nous pouvons voir la chaîne claire des pensées et des rêves, ce qui aurait pu ou du être, ce qui était, ce qui jamais ne fut ni ne pourra être, la forme secrète des sentiments, le visage effrayant de l'amour et de la beauté, l'âme enfin!. La poésie est donné vraie et existe aussi réellement que l'œil. » En Epstein, Jean, *Écrits I*, op.cit., pp. 134 y 141.

Hélices

(a Jean Epstein)

Rostros

Muecas

Visajes

Acordes faciales

de la emoción iluminada

Gestos dardeantes

Rostros tendidos como arcos tensionales

clavan la flecha fotogénica

en la pantalla cinematográfica

En el taller ante los focos voltaicos

los músculos se distienden

con avidez expresional

Los cuerpos sufren corrientes de alta

frecuencia

El arqueamiento ciliar de los ojos

pepuntea las emociones

Todo el cuerpo posee aletas

y nada meridianamente en el estanque de luz

Los cineactores son dinamómetros

emocionales

Gira el conmutador de los nervios

El logaritmo de la movilidad

en el relieve táctil del primer plano

Oh elocuencia plástica de Hayakawa!

Claridades

Dinamismos

Fotogenia

Un corte transversal de la vida

Las calles contorsionadas

Figuras que saltan entre la red multiplicada

Juego de imágenes en los espejos verticales

Rostros crispados de los transeúntes

al compás de los timbres y klaxons

Todos los elementos flotantes de la realidad

adquieren categoría plástica

Los gestos cotidianos

se valorizan y realzan

Vida subterránea del detalle

ante el objetivo *standard*

Una estación trepidante vaivenes sincopados

Un puerto balcón a lontananzas

Hangares nidos de hélices

Las calles revolotean

entre las gentes embriagadas

En el kilómetro 247 la sierpe

Peligro de muerte

Aminorad la velocidad

Las carreteras saltan los obstáculos

El tiralíneas de la avenida subraya la ciudad

Los mecánicos domadores

sacan chispas con el látigo de la electricidad

sobre la piel de los inductores

Luchas boxeo de las esquinas

Actuación del lirismo muscular

Trayectorias insondables

La Vida

recorta sus perfiles fotogénicos

Biología psíquica ante el acelerador

Vida de la hiperrealidad sensibilizada

que descubre el rayo del Cinema

y perfora una nueva dimensión plástica

Fragante pintura animada

Film puro sin anécdota
Los continentes desnudan su piel
Profundidad
Armonía fotogénica
El drama vibra en la celulosa
Y la imantación retiniana
volatiliza las sugerencias cinéticas
Los seres desgajan sus rostros
y las cosas proyectan su alma
Imágenes
Claridades
Fotogenia ⁶

⁶ Es una época fecunda en textos de esta índole. En 1929 Pedro Salinas incluye en *Seguro azar*, inspirado por la magia del cinematógrafo, un poema que de forma análoga al de De Torre y a los textos de Epstein, describe la emoción, el asombro ante la imagen cinematográfica.

[26]

Cinematógrafo

1. LUZ

Al principio nada fue.
Ni el agua para en ella el pez.
Ni la rama del árbol para la fatigada
ala del pájaro.
Ni la fórmula impresa para casos de
duelo.
Ni la sonrisa en la faz de la niña.
Al principio nada fue.
Sólo la tela blanca
y en la tela blanca, nada...
Por todo el aire clamaba,
muda, enorme,
la ansiedad de la mirada.
La diestra de Dios se movió
y puso en marcha la palanca...
Saltó el mundo todo entero
con su brinco primeval.
La tela rectangular
le oprimió en normas severas,
le organizó bruscamente

2. OSCURIDAD

El arco voltaico de
desparramarse su
y lo entenebrece
la luz, madre de ti
Ha vuelto la tela b
Pero ya es otra; se
tela maravillosa.
Entre hilo e hilo d
está encerrada to
y guarda avara
el mundo entero |
Ya todas las almas:
su curso como de
que vivieron en va
y besaron labios h
Ahora vueltas al e
extraterrenal
siguen rodando h:
que el destino ast
a acercarse al mu
la tela blanca.

El texto de Guillermo de Torre anuncia la obsesión de Jean Epstein, omnipresente en su cine y sus escritos, que se plasmará en su figuración (y desfiguración) del rostro y del cuerpo humano: un pensamiento incesante en torno a la materialidad de la imagen cinematográfica. Lo que De Torre describe como “Vida de la hiperrealidad sensibilizada, que descubre el rayo del Cinema y perfora una nueva dimensión plástica, fragante pintura animada.” Y también como “Film puro sin anécdota”⁷ cuyo “drama vibra en la celulosa” en que “los seres desgajan sus rostros, y las cosas proyectan su alma”. El poema concluye con tres conceptos, “Imágenes”, “Claridades”; “Fotogenia” que son el núcleo de la exploración formal y teórica de Jean Epstein.

El poema de Guillermo de Torre se despliega en los fecundos años veinte, los mismos en que nace el movimiento surrealista con, entre otros fenómenos, su *Manifeste Surrealiste* aparecido en 1924. En sus filas Man Ray explora la plasticidad de los cuerpos. Es una década en que diversas disciplinas artísticas examinan no sólo la superficie de los cuerpos, sino también, o ante todo, diseccionan su interioridad. También el cine: en 1923, Germain Dulac, a partir de una estética afín a la de *Cœur Fidèle*, plasma en imágenes el hastío, el deseo y las fantasías de una joven casada de provincias en su filme *La souriante Madame Beudet*.

La investigación formal de las potencialidades plásticas del cine emprendida en *Beudet* por Dulac se alía con la escritura del surrealista Antonin Artaud en *La coquille et le clergyman* de 1928. El mismo Artaud que escribe en *Brujería y cine* (1927) sobre “toda la parte de improviso y misterioso que no se encuentra en las otras artes”, sobre la magia de la trasposición de la vida en la imagen cinematográfica. Pero, prosigue el francés, “hay también esa especie de embriaguez física que la rotación de las imágenes comunica directamente al cerebro. El espíritu se ve sacudido independientemente de toda

⁷En *Bonjour cinéma*, Jean Epstein afirma : “Por qué contar entonces historias, relatos que suponen siempre sucesos ordenados, una cronología, la gradación de los hechos y de los sentimientos. Las perspectivas no son más que ilusiones ópticas. La vida no se deduce como esas mesas de té chinas que engendran doce sucesivamente, una dentro de otra. No hay historias. Nunca ha habido historias. No hay más que situaciones, sin pies ni cabeza; sin comienzo ni final, sin mitad y sin final, sin haz y sin envés, se pueden observar en todos los sentidos; la derecha se convierte en la izquierda: sin límites de pasado o de futuro: son el presente.” En *Écrits I*, op.cit., p. 102.

representación”⁸. Fecundos años veinte que se cierran con la disección del ojo operada por Luís Buñuel en *Un chien andalou* (1929).

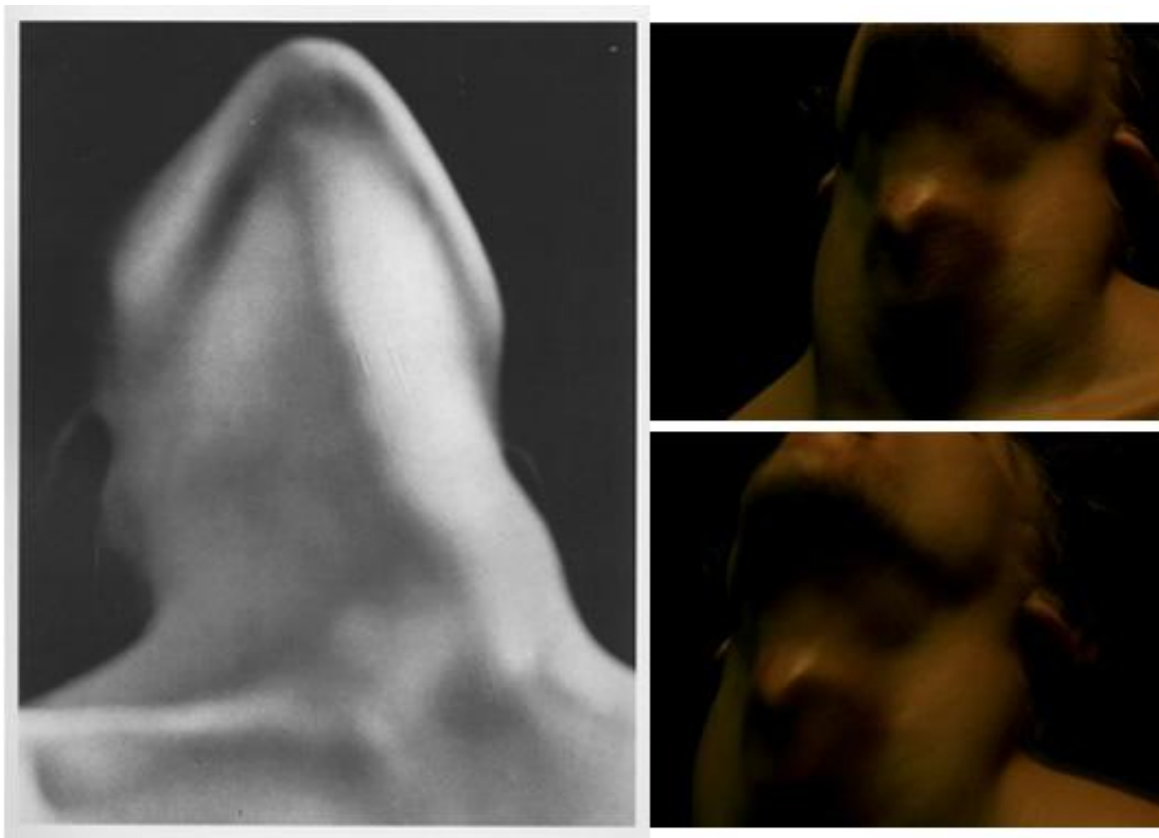


Fig. 5 La plasticidad del cuerpo en *Anatomies* (1929) de Man Ray y *La Vie Nouvelle* (2002) de Philippe Grandrieux

Casi un siglo más tarde, dos cineastas contemporáneos, Stephen Dwoskin y Philippe Grandrieux, escriben y realizan guiados por esa misma fascinación por la imagen cinematográfica de un cuerpo en movimiento, hacen de ella, como Epstein, Dulac o Gance, el motor que impulsa su cine.⁹ En textos como *L'horizon insensé du cinéma*, de Philippe

⁸ Artaud, Antonin, “Brujería y cine”. En Artaud, A., *El cine*, Alianza Editorial, Madrid, 2010, pp. 15-19.

⁹ No en vano, como apuntábamos en la introducción, en la undécima edición del Festival de Las Palmas de Gran Canaria de 2010, Philippe Grandrieux, programa su ciclo de largometrajes, que programa a partir de tres sesiones de dobles. “Primero, *Sombre* (1998) y *Amanecer* (1927) de F. W Murnau; después, *La vie nouvelle* (2002) y *Water Window Baby Moving* (1962) de Stan Brackhage; y, finalmente, *Un lac* (2008) y *Alexei and the Spring* (2002) de Seiichi Motohashi. Una programación a partir de la cual podemos establecer un mapa de influencias y filiaciones de un film con otro, de tal modo que en cada una de las sesiones se produce un flujo de sentido más allá del de cada película en sí misma. Algo tremendamente enriquecedor teniendo en cuenta que es precisamente del cine mudo y del experimental que bebe la obra de Grandrieux.” En, Masotta, Cloe, *Festival Internacional de Cine de Gran Canaria 2010*. En, Contrapicado, núm. XXXV. Abril de 2010.

Grandrieux y *Reflections: The Self, the World and Others*, de Stephen Dwoskin renace la cuestión epsteiniana de la potencialidad del cine para desentrañar el alma de las cosas. “Qué buscamos alcanzar tan febrilmente” escribe Grandrieux “con tanta obstinación y sufrimiento por la representación, por las imágenes, si no es abrir la noche de los cuerpos, su masa opaca, la carne a través de la cual pensamos y desplegar a la luz frente a nosotros, el enigma de nuestras vidas. Cuerpos y pensamientos, cuerpos y sensaciones, son los mismos “agenciamientos” que el cine trabaja con profundidad”.¹⁰ Y Stephen Dwoskin, declara: “Las películas, mis películas, deben abrirse al elusivo espacio íntimo para permitir al espectador entrar o reflejarse a través de ellas”.¹¹

Si Guillermo de Torre dedica un poema a Jean Epstein, Lois Pereiro dedica varios textos a la película *Dyn Amo* de Stephen Dwoskin. En ellos el escritor gallego describe una mirada fascinada, la del cineasta pero también la del propio poeta, ante la imagen cinematográfica de la piel, de un cuerpo danzante, en este caso el de las *strippers* que protagonizan la película de Dwoskin:

Dyn-Amo y Stephen Dwoskin a los treinta años

La perfección era una intuición
en la que habitaba un virus definido
en cada movimiento interpretado por el discurso estético de la piel.
Talco y carmín
seducción subcutánea
la atrocidad original de las vísceras
furia gestual en cada uno de sus nervios
en la sesión de strip-tease de aquella noche.
Confusamente la imagen de sus labios
volando sobre Europa

¹⁰ Texto original: “Que cherchons nous à atteindre aussi fébrilement, avec tant d’obstination et de souffrance, par la représentation, par les images, si ce n’est d’ouvrir la nuit du corps, sa masse opaque, la chair par laquelle on pense, et de déployer à la lumière, face à nous, l’enigme de nos vies. Corps et pensées, corps et sensations, ce sont ces mêmes agencements que le cinéma travaille profondément. » En, Grandrieux, P., *L’horizon insensé du cinéma*, Cahiers du Cinéma, núm. 551.

¹¹ Texto original: “Films, my films, have to open up to the elusive and intimate space in order to permit the viewer to enter them or reflect upon them.” Dwoskin, Stephen, *Reflections: The Self, the World and Others, and How All These Things Melt Together in Film*, Rouge, 2004.

La vida sucesión de luz y sombras
el secreto de la perfección más pura
solamente una sombra de duda en un gesto

la leve distorsión en uno de sus movimientos
en huidiza expresión de terror lúcido
en los ojos y en la boca
esa era la perfección definitiva.
Cayeron después los ojos los pezones
y con la furia de su visión repentina
todo lo que pudieron arrancar alegremente iracunda
con la única fuerza de sus propias manos
y el poder que posee quien descubre la verdad.¹²

En *La poésie aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence* Jean Epstein abre una vía que conecta sus primeros balbuceos teóricos con la obra de Stephen Dwoskin y Philippe Grandrieux. Todos ellos son cineastas- junto con otros de vital importancia en este texto como Stan Brakhage o Ingmar Bergman- en los que, como sucede con el citado Louis Delluc o el propio Epstein, es inseparable la labor teórica de la labor, por llamarla de algún modo, figurativa. Se trata de autores cuyas películas son profundamente teóricas y cuyos textos son profundamente plásticos, de tal modo que su fascinación por las potencialidades de la imagen cinematográfica se despliega en un doble discurso, filmado y escrito, legible y visible. Por esta razón, los documentos previos y posteriores a su trabajo –como entrevistas, artículos, registros audiovisuales de los rodajes o incluso clases magistrales- son esenciales para adentrarnos en sus imágenes, al mismo tiempo que prefiguran una idea persistente en esta investigación: la existencia del “estilo” del cineasta; la huella de un trabajo, que ya no se limita al del rodaje, que cobra presencia en las imágenes.

Un ejemplo claro de película que funciona en paralelo como indagación plástica y como documento teórico, si es que se pueden separar estas dos vertientes en los autores citados, es la reciente *Il se peut que la beauté ait renforcé notre résolution* (2011) de Philippe

¹² También en *Dyn Amo* y *Stephen Dwoskin* el poeta canta a las protagonistas del filme del realizador británico. Todos los poemas en: Pereiro, Lois, *Obra completa*, Libros del Silencio, Barcelona, 2011.

Grandrieux. Junto al trazado de un retrato del cineasta nipón Masao Adachi, la película es un potente documento sobre la cinematografía del propio Grandrieux. La de Adachi se perfila como una inspiración no sólo fílmica sino también teórica que se vertebra a partir una cuestión que obsesiona a los dos cineastas, desarrollada en la última secuencia del documental, donde Grandrieux formula una pregunta al director japonés: “¿Cómo te sientes respecto a la relación entre el mundo de las ideas y el de las sensaciones?” Adachi responde: “El film debe ser devuelto al mundo de las sensaciones. Dado que filmamos desde nuestras sensaciones, debemos terminar la película desde ellas, no como prisioneros de nuestras ideas. (...) La sensación fluye, es algo muy fluido. El mundo de las ideas, en cambio, está hecho de pensamientos fragmentados. El mundo de las sensaciones está relacionado con el mundo de las ideas, lo único que necesitamos es devolverlo al de las sensaciones. Digo esto porque pienso que tú, Philippe, haces lo mismo”.

Las palabras de Masao Adachi sitúan sus imágenes - y las de Philippe Grandrieux- en lo que Gilles Deleuze en su análisis de la pintura de Francis Bacon define como la “vía de la sensación”. Una vía de figuración de los cuerpos que Jean Epstein, Stephen Dwoskin, Philippe Grandrieux plasman en sus propuestas fílmicas y que en sus películas se encarnará en imágenes de singular belleza caracterizadas por el estremecimiento, la desestabilización del equilibrio en la imagen, una vertiginosa cercanía que sólo el dispositivo cinematográfico hace posible. Los tres cineastas experimentan con todas las posibilidades del cine de representar el cuerpo; inventan o reinventan el cuerpo (del hombre pero también fílmico) en sus imágenes. La cámara ya no mira sino que penetra la vida ahora manifiesta, abierta como una bella granada que despojada de su cáscara nos sitúa ante la posibilidad del cine de mostrar lo invisible.

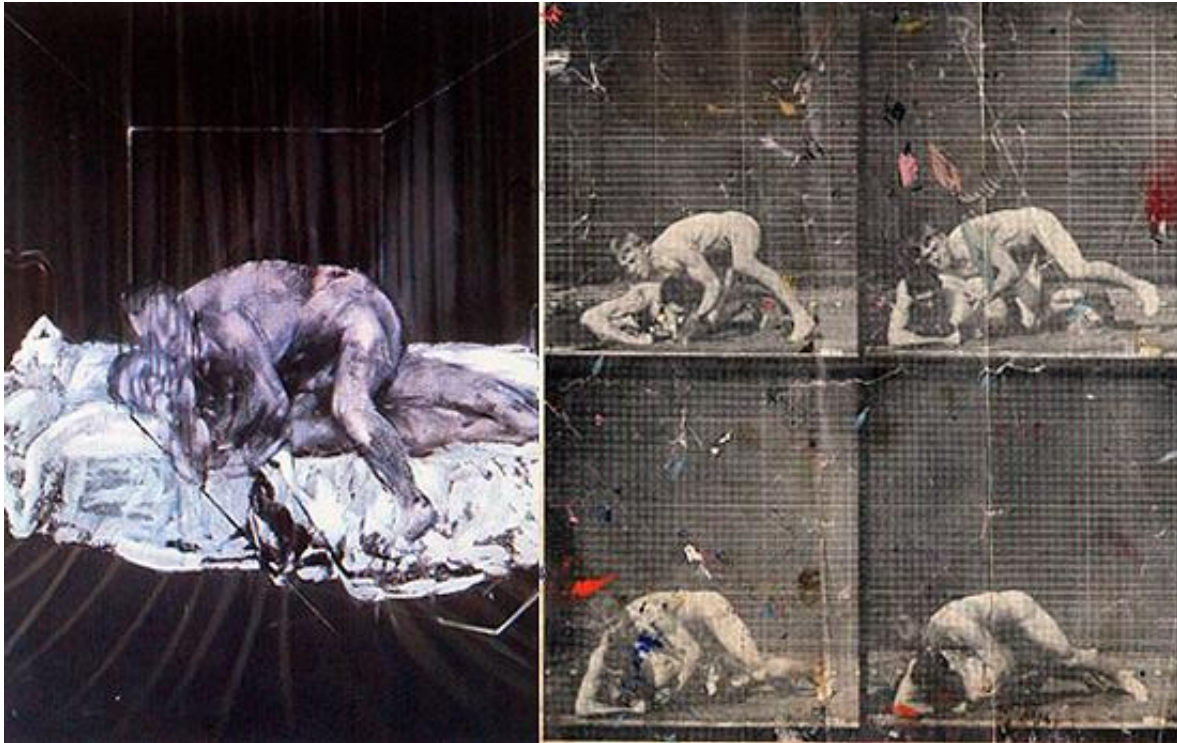


Fig. 6 *Dos figuras* (1953), Francis Bacon y E. Muybridge, reproducciones procedentes del estudio del pintor Francis Bacon¹³

La obsesión por llevar a los límites de la representación la figuración de los cuerpos transidos por el paso del tiempo no sólo seduce a teóricos del cine y futuros cineastas, como Jean Epstein, sino también a pintores contemporáneos como Francis Bacon. En una de las entrevistas realizadas al pintor por David Sylvester, Bacon habla de la influencia de la fotografía y el cine en sus pinturas:

“Yo creo que la fotografía y el cine asaltan constantemente nuestro sentido de la apariencia y que cuando miramos algo no sólo lo vemos directamente sino que lo vemos también a través de ese asalto de la fotografía y el cine que hemos sufrido ya, y el noventa y nueve por ciento de las veces descubro que la fotografía es muchísimo más interesante que la pintura abstracta o figurativa. Siempre me ha obsesionado. (...) A través de la imagen fotográfica comienzo de pronto a vagar dentro de la imagen y abro lo que yo considero su realidad más de lo que podría hacerla mirando directamente. Las fotografías no son sólo puntos de referencia. Son muy a menudo reactivadoras de ideas.” A la cuestión de Sylvester por el uso frecuente de las fotografías de Muybridge, Bacon responde “Bueno, desde luego, fueron una

¹³ Harrison, Martin, *Francis Bacon. Archivos privados*, La Fábrica, Madrid, 2009.

tentativa de hacer un registro exhaustivo del movimiento humano; una especie de diccionario. Y lo de hacer series puede que proceda de mirar esos libros de Muybridge en que aparecen las etapas de un movimiento en fotos separadas”¹⁴.

¿Y Goya? ¿Acaso no constituyen sus pinturas negras, en los albores de la pintura moderna, una profecía plástica de aquello que buscarán estos cineastas obsesionados con la figuración del cuerpo humano? Antes del cine, Francisco de Goya se adelanta a los primeros cineastas y al pintor contemporáneo Francis Bacon, al desarrollar en sus pinturas una reflexión cinematográfica *avant la lettre* en torno a la representación de la figura humana.

II. El espacio plástico. El lienzo en blanco y la pantalla blanca. La puesta en escena del nacimiento de una imagen

“Las imágenes se abren y se cierran como nuestros cuerpos que las miran.”

George Didi-Huberman

“Hoy tengo la sensación de que en *Persona*- y más tarde en *Gritos y susurros*- he llegado al límite de mis posibilidades. Que, en plena libertad, he rozado esos secretos sin palabras que sólo la cinematografía es capaz de sacar a la luz.

Ingmar Bergman

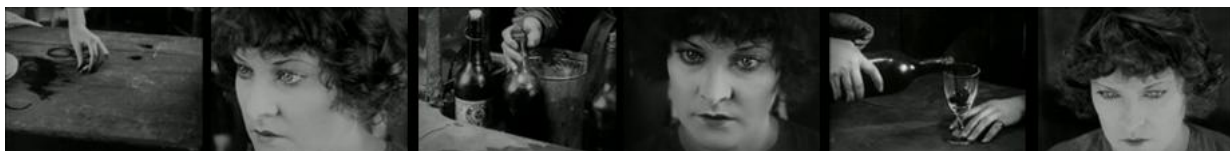


Fig. 7 Primeras imágenes de Marie en *Cœur Fidèle* de Jean Epstein

En *Cœur Fidèle*, Jean Epstein pone en escena la historia de Marie que, esclavizada por sus padres adoptivos, se ve obligada no sólo a trabajar en su bar sino a casarse con el oscuro

¹⁴ Sylvester, David, *La brutalidad de los hechos*, Ed. Polígrafa, Barcelona, 2009, p. 31.

Paul. Marie repudia a su futuro marido, pues está enamorada de Jean, con quien vive diversas citas clandestinas hasta la consumación de su matrimonio con Paul y el sometimiento a la vida elegida por sus padres. La trama es mínima, lo que le interesa al realizador francés es la experimentación formal que va a desarrollar sobre todo a través de la representación de los cuerpos y los rostros. “Deseo películas”, declara Epstein en *Bonjour Cinéma*, “no en las que no pase nada, pero sí poca cosa”¹⁵. Entonces, algo acontece en la imagen, que no se sostiene necesariamente a través del dispositivo narrativo:

“Nada de pintura. Peligro de los *tableaux vivants* con contraste en blanco y negro. Clisés para la linterna mágica. Cadáveres impresionistas.

Nada de textos. La película verdadera se pasa sin ellos. *Lirios rotos* podría haberlo hecho.

Lo sobrenatural, en cambio. El cine es sobrenatural por esencia. (...) Todos los volúmenes se desplazan y maduran hasta reventar. Vida en ebullición de los átomos, el movimiento browniano es sensual como una cadera de mujer o de hombre joven. Las colinas se endurecen como músculos. El universo está nervioso. Luz filosofal. La atmósfera está henchida de amor.

Miro”¹⁶.



Fig. 8 El rostro de Marie en *Cœur Fidèle* de Jean Epstein

En este sentido, la primera secuencia de *Cœur fidèle* sitúa al espectador ante el milagro de la fotogenia de un rostro, descrito por Epstein desde sus primeros textos teóricos. Antes de mostrar el espacio del bar en varios planos generales, de factura cercana al género

¹⁵ Epstein, Jean, *Bonjour cinema*. En Pitarch, Daniel y Quintana Ángel (coords.), *Jean Epstein: la forma que piensa* Archivos de la Filmoteca, núm. 63, Valencia, octubre, 2009, pp. 99-115.

¹⁶ *Ibíd.*

documental, el cineasta describe, a través de la alternancia de tres planos detalle de las manos de Marie y dos primeros planos de su semblante, una atmosfera emocional, el claustrofóbico espacio en que Marie vive y trabaja. Después de servir a un cliente, la joven se acerca a una ventana empañada; siguiendo el movimiento de su mirada, pasamos del irrespirable espacio del bar en que viven los autoritarios padres adoptivos al espacio exterior del puerto de Marsella, espacio de libertad en el que Jean y Marie viven sus encuentros amorosos. Poco después, con el pretexto de ir a buscar aceite, ella atraviesa el umbral del bar. Jean la espera impaciente en el muelle, su mirada se pierde en el horizonte, se rasga el orden representacional; nos trasladamos al espacio interior de la mente ensoñada de Jean que invoca a su amada con el pensamiento. Invocación que se materializa en la imagen cinematográfica cuando el mar se convierte en una inmensa pantalla líquida en la que se proyecta el rostro de Marie. A través del recurso a la superposición de rostro y paisaje, se opera una verdadera metamorfosis en el plano, una ruptura en el orden de la representación.

Como Jean Epstein, Philippe Grandrieux construye tramas mínimas, nos hallamos ante “un cine concebido como una forma artística que no se estructura a partir de un texto sino más bien en relación con su pura materialidad- mientras que (...) la mayoría de textos cinemáticos actuales son precisamente aquellos en que el escenario es predominante”¹⁷. *La vie nouvelle* es protagonizada por Seymour y se centra en su historia de amor imposible con Melania, una prostituta sometida a las órdenes de Boyan, su proxeneta. Como en *Cœur fidèle* en la película de Grandrieux se suceden varias secuencias en que pasamos del espacio de la narración a otro espacio plástico, a otro orden de la representación. El primer encuentro de Seymour con Melania transcurre en un prostíbulo. La cámara sigue la trayectoria del cuerpo de Seymour a través del local; cuya mirada se posa sobre el cuerpo de una *stripper* que se ofrece lasciva a la mirada del joven. El tránsito de este espacio al espacio de la fantasía, de la vivencia del propio deseo de Seymour- como el tránsito del primer plano de Jean en *Cœur Fidèle*, a la imagen de la Marie deseada- se da esta vez a través del sonido, lo que acentúa la sensación del espectador de acceder a otro espacio, el de la interioridad de un cuerpo.

¹⁷ Hainge, Greg, *Le corps concret: of bodily and filmic material excess in Philippe Grandrieux Cinema* (<http://espace.library.uq.edu.au/eserv/UQ:120064/HAINGE.pdf>), p. 7.

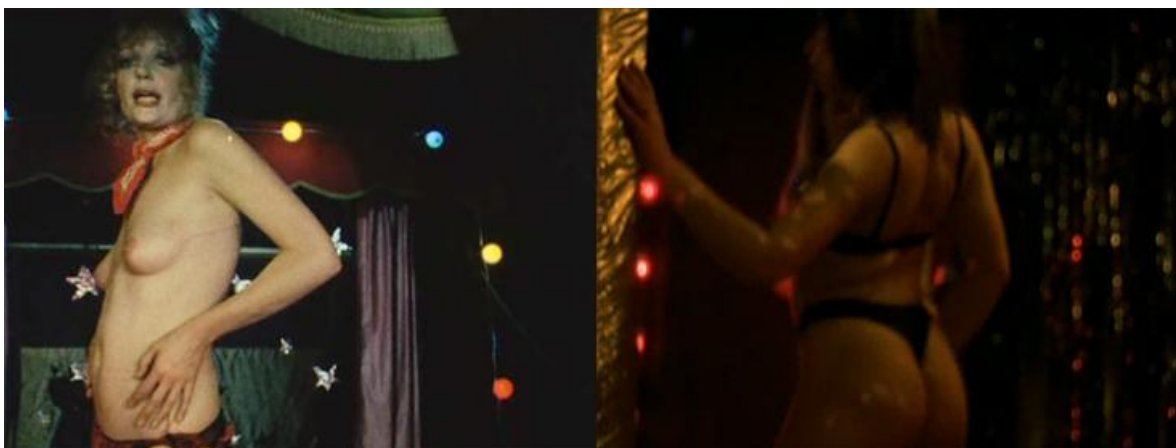


Fig. 9 Strippers en *Dyn Amo* de S. Dwoskin y *La vie Nouvelle* de P. Grandrieux

Dyn Amo (1972) de Stephen Dwoskin se desarrolla en un espacio análogo al del prostíbulo de *La vie nouvelle*. La película pone en escena a tres mujeres en un local de *striptease*, que se someten a los deseos de cinco hombres. Los títulos de crédito iniciales del filme se alternan con las imágenes de una de las *strippers* que se desnuda en un escenario teatral. El encuadre muestra el característico plano contrapicado presente a lo largo de toda la obra de Dwoskin: el punto de vista de la cámara subraya al espectador la condición impedida del cineasta que, aquejado de una parálisis motora desde la infancia, filmará en múltiples ocasiones desde una cama o una silla de ruedas. Después de los créditos iniciales, y a través de un *zoom in*, la cámara abandona su posición estática, que podría ser la de un observador más o menos imparcial, y se acerca más y más al cuerpo ahora desnudo de la bailarina. Dicho movimiento del dispositivo genera una progresiva desfiguración de la imagen, acentuándose la desestabilización del encuadre, que muestra ahora un punto de vista extremadamente cercano a un cuerpo que pasamos a percibir sólo de forma fragmentaria.

En *Dyn Amo* la desfiguración del espacio sonoro acompaña a la de la imagen mediante la irrupción de un acorde persistente que interrumpe y se entremezcla con la música diegética percutiendo e invadiendo los tímpanos del espectador. Como sucede con ciertas secuencias de *La vie nouvelle* y otras películas de Philippe Grandrieux como *Sombre* y *Un lac*, el punto de vista de la cámara, que hace visible la presencia “del que mira” a partir de unos encuadres y movimientos nada convencionales, convierte al espectador en *voyeur*

interpelado por unas imágenes y una puesta en escena cada vez más desasosegantes e incómodas caracterizadas por la desorientación espacial y el vértigo sensorial. Una agobiante sensación que se acentúa cuando irrumpe en escena la figura de un “voyeur-titiritero” que dirige los movimientos de una de las protagonistas del filme, llevando el cuerpo de su mujer-marioneta a una suerte de trance hipnótico. En *Dyn Amo*, *Cœur Fidèle* y *La vie nouvelle* -sea mediante la imagen facetada en dos capas en que se funden rostro y paisaje, sea mediante la interrupción de una hipnótica atmósfera sonora que da paso a otro espacio acústico o mediante el recurso a planos cada vez más cerrados que fragmentan el cuerpo y borran vertiginosamente las coordenadas espaciales del encuadre- se interrumpe la narración y el espectador penetra en un espacio plástico, un espacio en el que lo que está en juego en la imagen es el deseo de los protagonistas masculinos.

Durante la puesta en escena de la ensoñación de Jean en *Cœur fidèle* y la secuencia del enamoramiento de Seymour en *La vie nouvelle* el espectador pierde el hilo de lo narrativo. Se sumerge en el puro goce de lo que tiene ante los ojos, la imagen cinematográfica de un rostro, de un cuerpo. En este punto es importante considerar que, en el caso de Philippe Grandrieux, “no estamos hablando de cine experimental desvinculado de cualquier tipo de narración. Más bien lo contrario, estamos explorando un cine que opera en el estricto límite entre narración y figuración sin abandonar ninguna de las dos en ningún momento”¹⁸. Sucede lo mismo con las historias mínimas de Jean Epstein. Pero no nos apresuremos, antes de la irrupción de un cuerpo o de un rostro hechos imagen, diversos cineastas, diversas películas, ponen en escena el proceso mismo de fascinación y abertura de la imagen a la representación de los cuerpos: del cuerpo del hombre y del cuerpo del cine. Puesta en escena también de la herida invisible que media entre la imagen de Jean esperando a Marie en el puerto, y las imágenes mentales de su amada; entre el plano en que Seymour mira fuera de campo-hacia su interior- y la imagen que alumbraba esa mirada enamorada, durante el rapto de Melania.

¹⁸Benavente, F. & Salvadó Corretger, G. (2010), *From Figure to Figural. Body and Incarnation in Contemporary Film*, *Academic Quarter. The Academic for Research from the Humanities*, Aalborg University Press.

Como afirma Deleuze, a través de los escritos teóricos de Cézanne, “hay dos maneras de superar la figuración (es decir, a la vez, lo ilustrativo y lo narrativo): o bien hacia la forma abstracta, o bien hacia la Figura”¹⁹. Este abandono de lo narrativo es anunciado por una imagen-brecha, una herida de lo figurativo, que abre paso a dicha Figura. Algunos cineastas como Bergman o Brakhage han puesto en escena este hiato entre lo narrativo y esa otra materia visual, que, como veremos, será definida como “figural” a partir de *Discurso, Figura* de Jean François Lyotard. Así, antes de la presencia del cuerpo, de su figuración, asistimos a un alumbramiento, a la puesta en escena del nacimiento de una imagen, o de la imagen.

En *Persona* (1966) Ingmar Bergman explora las posibilidades de un fotograma en blanco, se interroga por aquello que perdura cuando se detiene la película, cuando el espectador pierde el hilo de la narración, o cuando se corta el hilo, o el celuloide. “Me imagino un trozo de película blanco, lavado hasta más no poder. Pasa a través del proyector y poco a poco se dibujan palabras en la banda sonora (que quizá entre un poco en la imagen). Poco a poco aparece justo la palabra que me imagino. Después un rostro que se vislumbra casi disuelto por todo lo blanco. Es el rostro de Alma. El de la señora Vogler”²⁰. ¿No nos sitúan estas palabras de Bergman en ese momento previo al nacimiento de una imagen (cinematográfica), no se cifra en el fotograma en blanco lo que vendrá después, el “acto de filmar”?

¹⁹ Deleuze, Gilles, *Lógica de la sensación*, Arena Libros, Madrid, 2009, p. 41.

²⁰ Bergman, Ingmar, *Imágenes*, Tusquets, Barcelona, 1992, p. 55.



Fig. 10 Antes de filmar, antes de pintar: Imágenes del pintor Francis Bacon en *Francis Bacon's Arena* (2005); fotograma blanco en *Persona* de I. Bergman; retrato de I. Bergman

También Gilles Deleuze reflexiona sobre el momento previo al alumbramiento de una imagen en su análisis de la pintura de Francis Bacon. Antes del “acto de pintar” el artista se enfrenta a un lienzo en blanco. Pero, declara el filósofo francés, “es un error creer que el pintor está ante una superficie blanca”. ¿Qué es lo que contiene esa superficie blanca sólo en apariencia? “El pintor”, prosigue Deleuze, “tiene muchas cosas en su cabeza, o a su alrededor, o en el taller. Ahora bien, todo eso que tiene en su cabeza o a su alrededor está ya en el lienzo, más o menos virtualmente, más o menos actualmente, antes de que comience su trabajo. Todo eso está presente en el lienzo, en calidad de imágenes, actuales o virtuales.” ¿En qué consistirá el trabajo del pintor ante ese lienzo en blanco en que laten todas las potencialidades de una imagen en cierto modo pre-existente? Según Deleuze “el pintor no tiene que rellenar una superficie blanca, antes bien, tendría que vaciar, desescombrar, limpiar. No pinta pues para reproducir en el lienzo un objeto que funcionara como modelo, pinta sobre imágenes que ya están ahí”²¹.

²¹ Deleuze, Gilles, *Lógica de la sensación*, op.cit., p. 89.

En una anécdota relativa a su infancia, Bergman narra una experiencia parecida a la del pintor que, antes de pintar, vacía, desescombra y limpia el lienzo, convertido en este caso en cinta de celuloide sobre la que palpitan algunas imágenes antiguas:

“Cuando yo era un crío había una tienda de juguetes donde se podían comprar trozos de películas de nitrato. El metro costaba cinco céntimos. Sumergía treinta o cuarenta metros de película en una fuerte disolución de sosa y dejaba los trozos a remojo durante media hora. Se disolvía entonces la emulsión y desaparecían las imágenes. El trozo de película quedaba blanco, transparente, inocente. Sin imágenes.

Entonces podía dibujar nuevas imágenes con tintas de diferentes colores. Cuando después de la guerra llegaron las películas directamente dibujadas sobre celuloide de Norman Mc Laren, para mí no fue ninguna novedad. La película que pasa por el proyector vertiginosamente y estalla en imágenes y breves secuencias era algo que yo había llevado dentro mucho tiempo.”²²

Los créditos iniciales de *Persona* constituyen la puesta en escena de este proceso. Desde el fotograma en blanco hasta el nacimiento de una imagen, asistimos a un desfile de imágenes de las que probablemente esté llena la cabeza del cineasta que culmina con el alumbramiento de una imagen, de un rostro “que se vislumbra casi disuelto por todo lo blanco. Es el rostro de Alma. El de la señora Vogler”²³ .

Pero la pantalla blanca no sólo aparece en los créditos iniciales de *Persona* (1966). Lo que Bergman pone en escena en el filme no sólo es el momento previo al nacimiento de una imagen. En mitad de la película, la imagen del celuloide quemado se convierte en una llaga supurante en la epidermis, primero del rostro de la actriz y después del film, que da paso a otra pantalla blanca. No hay vuelta atrás, después de la herida, del resquebrajamiento y de la pantalla blanca -absoluta abolición de la imagen pero también potencialidad pura, continente de todas las imágenes posibles- irrumpe una sucesión de planos borrosos, ilegibles. En la película de Bergman la imagen se deforma, se desborda lo mimético, volviendo a las palabras de Epstein, -“la vida se abre como una bella granada...”- y se hace visible lo invisible, el espacio del interior de los cuerpos. Lo que se da es un verdadero

²² Bergman, I., *Imágenes*, op.cit. p. 55.

²³ *Ibíd.*, p. 55.

alumbramiento. El cineasta asiste a un parto, como sucede *Window Water Baby Moving* (1962) en que Stan Brakhage filma el nacimiento de su hijo. La imagen de la vagina sangrante, en la que suponemos que el mismo cineasta introduce sus manos durante el parto de su mujer, se convierte en una potente imagen del alumbramiento de un cuerpo cinematográfico.

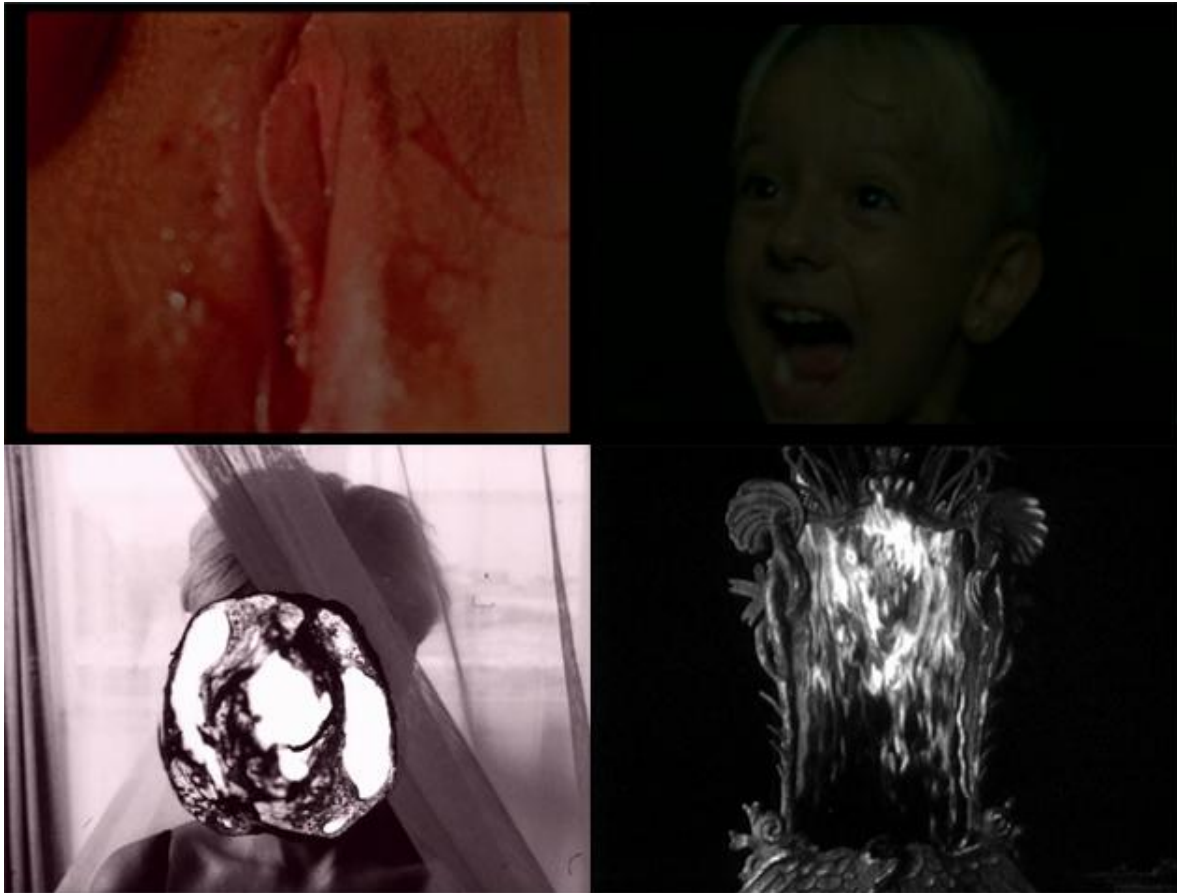


Fig. 11 Figuraciones de la herida figural. De arriba abajo y de derecha a izquierda: *Window Water Baby Moving* de Stan Brakhage; *Sombre* de Philippe Grandrieux; *Persona* de I. Bergman; *La caída de la casa Usher* de Jean Epstein

En las primeras secuencias de *Sombre* de Philippe Grandrieux vemos un grupo de niños que grita aterrorizado desde el patio de butacas de un teatro. Esas bocas desencajadas por un grito que primero rasga el espacio sonoro pero que enseguida, a través de la manipulación plástica del sonido, deviene angustioso grito mudo, son también una brecha a través de la que se introduce el cuerpo del espectador en el universo cerrado de la película y una herida

que alumbra un cuerpo de imágenes de nuevo alejadas del hilo narrativo. Lo que va a seguir es un conjunto de imágenes abstractas -un paisaje sensorial y vibrátil, que cierra la hipnótica secuencia inicial- tras las cuales se desvelará la imagen de un cuerpo, el de Jean, el protagonista del filme. También en *The sun and the moon* (2008) Stephen Dwoskin pone en escena un angustioso grito que da paso a la aparición de un cuerpo, esta vez el del mismo cineasta. De la hendidura, que es vagina supurante en la película de Brakhage, un fotograma resquebrajado en *Persona*, y el hiato sonoro de una boca abierta rasgada por el grito en *Sombre* de Philippe Grandrieux y en *The Sun and the Moon* de Stephen Dwoskin, la imagen de un cuerpo es traída a la luz.

Si los directores analizados ponen en escena la posibilidad de una herida en lo figurativo, una herida en la epidermis fílmica que alumbra la imagen de un cuerpo, pero también el mismo cuerpo de la imagen, perdiendo el hilo de lo narrativo, Jean Epstein prefigura en el espacio teórico la reflexión sobre dicho hiato entre lo visible y lo invisible; la abertura de la imagen a un espacio ya no legible, sino visual, a la par que sensible.

Sobre el cine y su relación analógica con el mundo, escribe Jean Epstein:

“El arte también, el arte es magia. Sus efectos se manifiestan por encima de la mera semejanza con las cosas. (...) Todos los autores reconocen superior a la eficacia de las palabras, la de las imágenes. (...) Desde hace años, algunos signos poco comprendidos nos advierten de una fuerza específica de la imagen cinematográfica. ¿No es acaso digno de atención que en la pantalla nadie se parece? ¿Que en la pantalla nada se parece? ¿Que cada identidad reaparece con otros rasgos, desconocidos por el ojo humano? ¿Que descubiertos por este ojo de ángel, los hombres hayan llorado y huido? ¿Que aunque se creyeran inocentes y fuertes, el ángel óptico los haya atravesado e inquietado?”²⁴

²⁴ Texto original : “L’art aussi, l’art est donc magie. Ses effets en témoignent qui sont par-dessus la ressemblance des choses. Tout langage se développe au point où les mots eux-mêmes sont, et davantage de ce qu’ils désignent et cela même qu’ils paraissent. Là seulement est le lieu de la création. Tous les auteurs reconnaissent supérieure à celle des mots, l’efficacité des images. Le lieu du langage imagé où apparait cette efficacité supérieure aux formes, est le plus haut du cinématographe.

Depuis des années, des signes peu compris nous préviennent d’une force particulière à l’image cinématographique- Cela n’est-il donc pas digne d’attention qu’à l’écran personne ne se rassemble ? Qu’à l’écran rien ne se rassemble ? Que chaque identité y réapparaisse avec d’autres traits, inconnus à l’œil humain ? Que, découverts par cet œil d’ange, des hommes aient pleuré et fui ? Que, bien qu’ils se crussent innocents et forts, l’ange optique les ait percés et rendus inquiets eux-mêmes ? Qu’on puisse publier d’un cœur et parfois malgré lui, davantage que n’en veut ou n’en peut dire le visage regardé ? » En Epstein, Jean, « Articles, Conférences, Propos (1927-1935) ». En, *Écrits sur le cinéma I.*, op. cit.. p. 183.

La “fuerza particular de la imagen cinematográfica” estriba en haber hallado un lenguaje propio, en que las formas no sólo no se asemejan a lo que representan sino que lo superan hallando su propia expresividad. En las palabras de Epstein reverbera la distinción “lyotardiana” entre lo legible y lo visible, entre el espacio textual y el espacio plástico, que será definida como “espacio figural”. El cineasta francés anuncia la teoría de la imagen de Lyotard desarrollada en su ensayo *Discurso, Figura*.

Donde Epstein discierne ya la magia del cinematógrafo, la fuerza de este nuevo lenguaje para trascender la semejanza, Jean-François Lyotard afirma que “La figuratividad es una propiedad relativa a la relación del objeto plástico con lo que representa. Desaparece si el cuadro no tiene ya como función representar, si él mismo es objeto”. De tal modo que podemos pensar esa rajadura “en” la imagen o “a” otra imagen como una herida que hiende lo figurativo; de dicha des-figuración, de la herida perpetrada en el seno de la imagen, surge la noción plástica de lo figural. Si los planos que siguen en *Persona* al llagado del celuloide son ilegibles es porque, a través de esa herida en la piel del filme, la imagen no se abre a un espacio textual, legible, susceptible de generar discurso (lingüístico) sino a un espacio plástico, a un espacio figural, ligado al ámbito de lo visible. Y si dijimos unas líneas más arriba que el espectador introduce su cuerpo dentro de esa herida (figural) de la imagen – como Brakhage introduciendo su mano en la vagina de su mujer para extraer de ella un cuerpo- es porque ahora el espectador ya no lee, sino que mira, pone su cuerpo en el acto de ver la imagen. “Cuando un trazo obtiene su valor por recurrir a esta capacidad de resonancia corporal”, prosigue Lyotard “se inscribe en un espacio plástico.”

En *Discurso, Figura*, Jean-François Lyotard va a tratar de establecer las coordenadas discursivas de algo que, paradójicamente, escapa a la capacidad descriptiva del lenguaje, a la naturaleza de lo discursivo que consiste en significar. El teórico francés declara que:

“La posición del arte supone desmentir la posición del discurso. La posición del arte indica una función de la figura que no está significada, y esa función alrededor y hasta dentro del discurso indica que la trascendencia del símbolo es la figura, es decir una manifestación espacial que no admite incorporación por parte del espacio lingüístico sin que éste quede alterado, una exterioridad que el espacio lingüístico no puede interiorizar como significación. El arte se plantea a través de la otredad en tanto que plasticidad

y deseo, extensión curva, de cara a la invariabilidad y a la razón, espacio diacrítico. El arte quiere la figura, la “belleza” es figural, desatada, rítmica. El símbolo verdadero da que pensar, pero de antemano se da a “ver”. Y lo sorprendente no es que dé que pensar si a fin de cuentas, una vez que existe el lenguaje, todo objeto depende de un significar, de un sitio en el discurso, y cae en el *tremis* donde el pensamiento se agita seleccionándolo todo; el enigma es que esté por “ver, que se mantenga incesantemente sensible, que haya un mundo que sea una reserva de “vistas”, o un intramundo que sea una reserva de “visiones”, y que cualquier discurso se agote antes de llegar a su fin. Lo absolutamente otro sería esa belleza o la diferencia”²⁵.

III Figura, figurativo, figural. El espacio teórico. El cuerpo textual. De lo figural según Jean-François Lyotard, a la vía del sentido según Gilles Deleuze

En *Tomar partido por lo figural* Jean-François Lyotard establece las primeras coordenadas de un espacio ya no textual, legible, sino visible -y sensible- que nace en un intersticio, en una rajadura existente en el espacio del discurso (lingüístico): “Este libro protesta diciendo: que lo dado no es un texto, que hay en él un espesor, o mejor dicho una diferencia, constitutiva que no debemos leer, sino ver; que esta diferencia, y la movilidad inmóvil que la revela, es lo que continuamente queda olvidado en el significar”²⁶. Podemos imaginar ahora ese espacio textual como el plano quemado, lacerado, de *Persona* o las distintas heridas en la imagen puestas en escena por Bergman, Grandrieux o Dwoskin. La diferencia “lyotardiana” es lo que supura esa herida en la imagen, que ya no es una abertura a un espacio discursivo sino a uno figural”. Para Lyotard el Discurso es el espacio para la comunicación, la formación de conceptos y lo simbólico, es allí donde predomina la transparencia y la materia carece de interés. Por el contrario, el espacio figurativo surge a partir de “un surgimiento de la opacidad en el discurso, una brecha en la comunicación que bloquea la recuperación de lo inconmensurable en un sistema de significado. Ambos principios se entremezclan en una suerte de circuito dialéctico”²⁷.

²⁵ Lyotard, Jean-François, *Discurso, figura*, ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1979, p. 220.

²⁶ *Ibíd.*, pp. 29-42.

²⁷ Texto original: “For Lyotard Discourse is the space for communication, the formation of concepts and the symbolic; it is there where transparency predominates and matter lacks interest. In contrast, The figurative space would be a surge of opacity in the discourse, a breach in communication that blocks the recovery of the incommensurable in a system of meaning. Both principles intermingle in a sort of dialectical circuit”. Benavente, F. & Salvadó Corretger, G. (2010), *From Figure to Figural. Body and Incarnation in Contemporary Film*, op. cit.

¿Qué es “lo figural”? ¿Es pertinente formular así esta cuestión por un concepto que se sitúa en- o que es- “la diferencia constitutiva de lo visible”? Para tratar de abordar esta noción es indispensable la distinción que hace el teórico Adrian Martin entre lo figural concebido como forma de una determinada realización artística y lo figural como herramienta crítica²⁸. Desde el punto de vista de las formas, “tomar partido por lo figural”, implica la superación de lo figurativo que tan bien describe Gilles Deleuze en *Lógica de la sensación*: “Hay dos maneras de superar la figuración (es decir, a la vez lo ilustrativo y lo narrativo): o bien hacia la forma abstracta, o bien hacia la Figura. A esta vía de la Figura Cézanne le da un nombre sencillo. La sensación. La Figura es la forma sensible relacionada con la sensación; actúa inmediatamente sobre el sistema nervioso que es carne. Mientras que la Forma abstracta se dirige al cerebro, actúa por mediación del cerebro, más cercano al hueso”²⁹. En este sentido, Nicole Brenez, en el texto *El viaje absoluto. Propuestas sobre el cuerpo en las teorías contemporáneas del cine*, perfila lo figural como “una forma que fusiona lo óptico y lo táctil, lo abstracto y lo figurativo lo borroso del plano y la nitidez del concepto, y lleva al límite la figurabilidad de la imagen”³⁰.

²⁸ “I believe there are three ways of situating the figural – whether as a particular kind of art-making, or as a critical tool of art interpretation. Firstly, one can place it, as Auerbach does in the great march traced by the book *Mimesis*, as something that flowered and died within a specific historical time and place – precisely as a ‘scene from the drama of literature’, European or otherwise. Secondly, one can see figural art, or figural thinking, as something that, beyond that historical moment, remains always latent, possible, virtual, something that rises up, in new forms, sometimes surprisingly. This is what I think happened during the Weimar period, partly because of the sparks rubbed by Auerbach’s very analysis of Dante and others, and what happens perhaps often, once we are attuned to see it: passages of Auerbach today read like striking prefigurations of the film work of Philippe Garrel, for example [FIND QUOTE FOR FOOTNOTES]; and Jonathan Rosenbaum has proposed a persuasive reading of Godard’s *Contempt* as the staging of a fraught, bittersweet combat between two of Auerbach’s described and situated modes of storytelling, narration, and world-conjuring: the style of Homer, and the style of the Old Testament, which Rosenbaum renames, via Godard, as antiquity and modernity. “If *Contempt* has a single, overarching subject”, Rosenbaum suggests, “it’s the aching distance between the two styles Auerbach outlines and the two ways of perceiving the world they imply”. And Sirk and Sternberg, as we have seen, resumed their weighty figural styles way into the 50s, with *The Tarnished Angels* for Sirk, and *The Saga of Anatahan* for Sternberg, a film which is for Ollier that director’s supreme and most radical achievement. [- and a film it is still almost impossible to see these days]” En *Last Day Every Day: Figural Thinking in Auerbach, Kracauer, Benjamin and Some Others*. Ponencia realizada por Adrian Martin el año 2008 en el coloquio *Provisional insight* (18-19 July 2008) Monash University Conference Centre, Melbourne (<http://arts.monash.edu.au/ecps/conferences/provisional-insight/>). Texto inédito, cortesía del autor.

²⁹ Deleuze, Gilles, *Lógica de la sensación*, op. cit., p. 41.

³⁰ Brenez, Nicole, *El viaje absoluto* Propuestas sobre el cuerpo en las teorías contemporáneas del cine. En *Imagofagia*. Revista de la asociación argentina de estudios y Cine y Audiovisual. Num. 1 (http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=62%3Ael-viaje-absoluto-propuestas-sobre-el-cuerpo-en-las-teorias-contemporaneas-del-cine-&catid=34&Itemid=61) (Texto original : *Le voyage absolu. Le corps dans les théories contemporaines du cinéma*, de Vsevolod Meyerhold à Jean-Luc Godard. Publicado en « Un second siècle pour le cinéma », artpress, n° extraordinario, 1993.)

Lo que está en juego en la teoría lyotardiana de lo visible, retomada por filósofos y teóricos de la imagen como Gilles Deleuze y Nicole Brenez, es el paso de la concepción de la imagen como “objeto de la vista”,-que de forma pasiva, se da al sujeto de conocimiento, protagonista de una relación cognoscitiva con la imagen- a la imagen concebida como “acontecimiento dentro del campo visual”. La tercera vía de Cézanne, lo que el pintor anhela consumir en su figuración del Monte Saint-Victoire, es el advenimiento de la imagen no ya como algo dado sino como donación³¹. Entonces la rajadura, la herida en lo figurativo, que autores como Bergman, Brakhage y Grandrieux representan en sus películas, es el espacio de alumbramiento de una imagen-acontecimiento que por unos instantes se desvincula de aquello que representa, de aquello a que se asemeja, para manifestarse en tanto que pura “materia de pensamiento visual”³².

De esa donación de lo visible habla también Philippe Grandrieux, en el mismo sentido que Cézanne, en la película *Experimental conversations* (2006) de Fergus Daily: “El cine es una intensa forma de experimentación, un arte que se nutre de nuestra relación con el mundo, con las cosas, con la presencia obstinada de las cosas, el *ser-ahí* del mundo. El cine nos confronta a esa dimensión ontológica del mundo, estamos frente a una montaña, a una flor, a un rostro, frente a un bosque, a un lago, y en esta actitud se mide a la vez nuestra fragilidad, nuestro destino y al mismo tiempo probablemente la fuerza de nuestros gestos. La fuerza de nuestras emociones de nuestros sentimientos, en ese sentido el cine es extremadamente poderoso”.

Si el mundo es concebido como donación de lo visible, entonces el cineasta irá tras una imagen que piensa plásticamente y sensorialmente el mundo. Algo que llevará a realizadores como Grandrieux, Dwoskin o Epstein a una experimentación formal sin precedentes. “Ya lo dijo Robert Bresson hace 40 años”, declara Nicole Brenez en *Experimental conversations*, “una gran película es la que nos brinda una idea elevada del cinematógrafo, lo que quiere decir una elevada idea de las formas. Y esta elevada idea de las formas es indisociable de la idea de que el cine deja un rastro en el mundo, fiel o

³¹ Todas las citas del párrafo en Lyotard, Jean-François, *Discurso, Figura*, op.cit., p. 38.

³² Dubois, Philippe, *La tempête et la matière-temps, ou le sublime et le figural dans l'œuvre de Jean Epstein*. En Aumont Jacques (Dir.), *Jean Epstein: le poète cinéaste*. Ed. Cinémathèque Française, 1998, p.269.

contradictorio no importa, pero un rastro que va a transformar nuestra aprehensión del mundo. Philippe Grandrieux ha realizado en sus filmes un trabajo extraordinario con la luz y el color, que incluso le ha creado conflictos con sus técnicos pues se veían obligados a hacer ciertos movimientos de cámara o cierto trabajo con la luz que les parecía inimaginable y que, logrados por Grandrieux mismo, que se ha hecho cargo del encuadre, de los movimientos de cámara, revelan una apertura extraordinaria de las posibilidades ópticas de la imagen cinematográfica. No sabíamos que el cine podía hacer eso antes que Grandrieux lo hiciese. Pienso en términos texturales, toda la gama de *flous* de *La vie nouvelle*, pero también el trabajo sobre el negro”³³.

Génesis de un concepto

De esta consideración de lo visible como materia visual que es en sí misma pensamiento, pensamiento figural, surge una potente vía teórica, herramienta de análisis de la imagen desde la imagen. En *Lyotard: Questions au Cinéma*, Jean-François Durafour describe lo figural como “apenas un concepto (...): término elástico y maleable, adaptable, trasladable, transformable, circulable; así, es menos un concepto definido que un fuerte “dinamizador de pensamiento y creación”, que se sitúa más bien el orden de “sentido” que de lo dicho, que las palabras no podrán cualificar de forma exacta pero que a la vez que rechazan abandonarse a la noche injustificable de lo inefable.”³⁴

No es Durafour el primero en definir lo figural como “dinamizador de pensamiento y creación”. En su definición del término, el teórico cita a François Aubral y Dominique Chateau., editores de *Figure, Figural*, que se cuestionan: “¿Es un concepto en el sentido general del término o más bien un fuerte activador de pensamiento y de creación, por otro

³³ Declaración de Nicole Brenez en *Experimental conversations*. op. cit.

³⁴ « Le figurale est à peine un concept (...): terme élastique et malléable, adaptable, transposable, transformable, circulable ; moins un concept défini, donc, qu'un fort « activateur de pensée et de création », qui plus est plutôt de l'ordre du « senti » que du dit, que les mots ne pourront pas qualifier exactement mais se refusent en même temps à abandonner à la nuit injustifiable de l'indicible. Durafour, Jean-Michelle, *Jean-François Lyotard: questions au cinéma*, P.U.F, París, 2009, p. 96.

lado fuertemente anclado lejos en la tradición?”³⁵ De dicho anclaje en la tradición se ocupa el texto de François Aubral *Variations figurales*.³⁶ El autor parte de “una constatación. Lyotard es inventor del concepto de ‘figural’, pero este, desde cierto punto de vista es un concepto ‘fabricado’”. ¿Podemos acaso pensar en Lyotard como *bricoleur* de un concepto que se remonta en el tiempo? “Este concepto ha vivido la dicha de vibrar lejos en el tiempo y la memoria.”³⁷ Sus reverberaciones nos llevan a través del tiempo a reseguir la génesis del concepto de “figura” en los orígenes del concepto lyotardiano.

“Al instaurar lo figural como centro de su problemática estética y crítica, Lyotard fabrica un concepto. Este tipo de acontecimiento, la construcción de un concepto, no sucede de cualquier modo y en las condiciones que sea. Para que sea posible y filosóficamente fecundo, hace falta que en un momento dado de la historia reflexiva, un concepto o una noción anteriores, en este caso los de “figura” y “figurativo”, no correspondan más a un cierto número de componentes teóricos que uno querría tener en cuenta, articular y reagrupar: de ahí la necesidad de construir un nuevo concepto³⁸.”

De la génesis de ese concepto, el de «figura» se ocupa el filólogo E. Auerbach en *Figura* y en *Mimesis*. En *Last day Every Day*, Adrian Martin establece un puente entre el pensamiento figural del teórico alemán y la imagen cinematográfica. De tal modo que “podemos ver el arte figural, o el pensamiento figural, como algo que (...) permanece latente, posible, virtual, algo que se expande en nuevas formas, a veces sorprendentes”. De

³⁵ Texto original : «Est-ce d'ailleurs un concept au sens général du terme ou plutôt un fort activateur de pensée et de création, par ailleurs ancré loin dans la tradition?». Aubral, François et Chateau, Dominique (eds), *Figure Figural*, op. cit.

³⁶ “Un concept, comme le remarque Deleuze, a par ailleurs une histoire et un devenir. Quant à l'histoire passé du concept, qui sera l'objet de las plus grandes parties de ces variations figurales, elle remonte loin dans la pensée : elle pointe les temps forts du concept, non encore exprimé dans sa totalité, mais clairement esquissés dans des contextes très différents. » Aubral, F, *Variations figurales*, en Aubral, F. Château, D., op. cit.. p. 200.

³⁷ *Ibid.* p. 200.

³⁸ Texto original francés: “En instaurant le figural au centre de sa problématique esthétique et critique, Lyotard fabrique un concept. Or ce genre d'événement, la construction d'un concept, n'arrive pas n'importe comment et dans n'importe quelles conditions. Pour qu'il soit possible et philosophiquement fécond, il faut qu'à un moment donné de l'histoire réflexive, un concept ou une notion antérieure, ici la figure et le figuratif, ne correspondent plus à un certain nombre de composantes théoriques que l'on voudrait prendre en compte, articuler et regrouper : d'où la nécessité de construire un nouveau concept. » En, Aubral, F, *Variations figurales*, p. 200.

tal modo, prosigue Martin, que “hoy ciertos pasajes de Auerbach pueden convertirse en pregnantes prefiguraciones del trabajo fílmico, por ejemplo de Philippe Garrel”³⁹ .

Las primeras líneas del libro de Auerbach *Figura* confirman la intuición del teórico australiano. “La palabra *figura*, cuya raíz es la misma que la de *ingere*, *figulus*, *fictor* y *effigies*, significa originariamente ‘imagen plástica’ ”. Además, prosigue Auerbach en su indagación del concepto, “la formación de la palabra, derivada directamente del tema y no del supino, “expresa algo “vivo”, en “movimiento”, algo “incompleto”, ligero y “jocoso”⁴⁰. Pronto el concepto sufrirá una serie de transformaciones que lo alejarán de su sentido originario, aproximándolo a otras nociones como la de forma, o incluso, la de figura, asociada a la “figura retórica”. El asunto es complejo y no pretendemos aquí desbrozar cada una de las bifurcaciones de esa noción. Pero en su indagación de los avatares de ese concepto de “figura” a lo largo de la historia literaria, pero también de las imágenes de Occidente, Auerbach prefigura tanto el trabajo fílmico de ciertos cineastas -el citado Garrel, además de, entre otros, Epstein, Grandrieux y Dwoskin- cuya obra gira en torno a esa obsesión con la plasticidad de la imagen pero también al “figural” lyotardiano.

Es en la concepción de *figura* por Lucrecio, desarrollada por Auerbach unas páginas más tarde, en que surgen diversas cuestiones hoy profundamente ligadas al pensamiento sobre la imagen -pictórica, pero ante todo, cinematográfica. Con Lucrecio, afirma Auerbach, se da “el tránsito más importante de la noción de figura como “configuración” a la de “imitación”. Porque “el juego entre prototipo original y copia solo se podía realizar mediante la palabra *figura*; los términos *forma* e *imago* se encontraban demasiado firmemente anclados en uno u otro sentido; *figura* es más sensorial y dinámica que *forma*, y conserva la singularidad de lo original con más pureza que *imago*”⁴¹. ¿No nos hallamos en cierto modo ante las vías de figuración enunciadas por Deleuze, a través de Cézanne, ante

³⁹ “One can see figural art, or figural thinking, as something that (...) remains always latent, possible virtual, something that rises up, in new forms, sometimes surprisingly. (...) passages of Auerbach today read like striking prefigurations of the film work of Philippe Garrel, for example”. En Martin, Adrian, *Last day Every Day: Figural Thinking in Auerbach, Kracauer, Benjamin and some others*. Texto cortesía del autor.

⁴⁰ Auerbach, Erich, *Figura*, Ed. Trotta, Madrid, 1998.

⁴¹ Auerbach, Erich, *Figura*, op. cit., p. 51.

esa tercera vía de la Figura, definida por el teórico francés como “forma sensible relacionada con la sensación”?

La “doctrina de las imágenes” de Lucrecio va más allá de esta noción dinámica de figura, situada entre la abstracción de la *imago* y la imitación de la *forma*. En su doctrina, las imágenes se despliegan de las cosas como leves pieles (*membranae*) y vagabundean con el aire”. Auerbach expone a continuación la doctrina de Demócrito, sobre las ‘películas de imágenes’. Después, el teórico germano, conecta esta noción de Demócrito con “los eidola materialisticamente concebidos que Lucrecio denomina *simulacra*, *imágenes*, *efigies*, y a veces también *figuras*”. Concluye Auerbach: “y es de este modo como aparece por primera vez en la obra de Lucrecio *figura* con el significado de ‘visión onírica’, ‘imagen fantástica’, y ‘sombra de la muerte o de un muerto’. En este caso se trata de variantes muy vivas, puesto que significados como ‘prototipo original’, ‘copia’, ‘imagen virtual’ y ‘visión de ensueño’, quedarán vinculadas para siempre con figura.⁴²” ¿Cómo no evocar ante esta noción de *figura*, la imagen cinematográfica, o el campo visual en el que ésta acontece, espacio privilegiado de irrupción de lo figural y sus múltiples variaciones?⁴³

Afrontar el cine desde un ángulo figural

Junto con los mencionados Adrian Martin, o Jean-Michel Durafour, en el ámbito del análisis cinematográfico son centrales otros autores que harán del pensamiento figural, del “análisis figurativo”, el centro de su propuesta de análisis fílmico. Nicole Brenez⁴⁴ ha consagrado gran parte de su corpus teórico a establecer las coordenadas de un análisis figurativo que formula por primera vez en el texto *De la Figure en général et du Corps en particulier. L’invention figurative au cinéma*, como un “afrontar el cine bajo un ángulo

⁴² Auerbach, Erich, *Figura*, op. cit., p. 52.

⁴³ La asociación de figura a una imagen plástica, el noción de ésta como un concepto profundamente dinámico, no se detendrá en las “invenciones” filológicas de Lucrecio y Demócrito. Así, en Ovidio, el “sentido plástico-sensorial” de *figura* se hallará firmemente establecido. Ver *Figura*, op. cit., pags. 51 a 54.

⁴⁴ “It is Brenez who, it can be very exactly and truthfully said, forged the word *figura* (and all its derivations *figurative*, *figurable*, etc.) for contemporary European film studies, even though the word had been previously been deployed by Jean-François Lyotard, Stephen Heath, David Rodowick and others. But Brenez neither refers to nor borrows from any of these relatively contemporary uses or users of the term. She creates the term anew.” Martin, Adrian, *Last day Every Day: Figural Thinking in Auerbach, Kracauer, Benjamin and some others*. op. cit.

figural”⁴⁵. Para Brenez lo figural no es tanto un armazón teórico que ponemos a las imágenes para tratar de comprenderlas sino, como bien apuntábamos en Durafour, Chateau, Aubral y Martin un potente dinamizador de pensamiento sobre la imagen cinematográfica.

Según Brenez, “el análisis figurativo no es un método doctrinario, y no tiene vocación de serlo: sólo apunta a una cosa, considerar dimensiones y problemas que de forma paradójica se han desatendido en las películas y, con este fin, se ayuda de la puesta en obra de una serie de principios prácticos que en ningún caso forman preceptos. Se trata de una abertura analítica a partir de los filmes en sí mismos y no de una reglamentación terminológica. (En rigor, la única forma irrevocable sería la *precaución* de Gilles Deleuze, “¡Experimentad, no interpretéis jamás!”)⁴⁶. Una vez situado el análisis figurativo en un espacio teórico tan plástico como las imágenes a tratar, la teórica francesa establece cuatro principios en el seno de esa “apertura analítica” partiendo, eso sí, de los filmes, y no de una reglamentación terminológica:

- “1. Considerar, al menos provisoriamente, que el film prima sobre su contexto (análisis figural)
2. Considerar que los componentes de un film no forman entidades sino elementos (economía figurativa)
3. Considerar los elementos del filme como cuestiones en sí mismas (lógica figurativa)
4. Ver como el cine problematiza de aquello que trata (por qué el cuerpo)”⁴⁷.

En la descripción del “análisis figural”, frente a la aprehensión de la obra como monumento, Nicole Brenez propone una serie de cuestiones que implicarán la consideración de la propia imagen como acto crítico:

“¿Cómo puede hallar la obra su espesor, su fecundidad, su fragilidad, su densidad propia y su eventual opacidad, en una palabra, sus virtudes problemáticas? Como tener en cuenta lo que, en ella, rechaza toda

⁴⁵ Brenez, Nicole, *De la Figure en général et du Corps en particulier*, op. cit., p. 9.

⁴⁶ Texto original : « L’analyse figurative n’est pas une méthode doctrinaire, et n’a pas vocation à le devenir : elle ne vise qu’une chose, la prise en compte de dimensions et de problèmes paradoxalement négligés dans les films et, à cet fin, s’appuie sur la mise en œuvre de quelques principes pratiques qui en aucun cas ne forment préceptes. Il s’agit d’une ouverture analytique à partir des films eux-mêmes et non d’une réglementation terminologique. (À la rigueur, la seule forme irrévocable serait la mise en garde de Gilles Deleuze : « Experimentez, n’interprétez jamais ! » Brenez, Nicole, *De la Figure en général et du Corps en particulier. L’invention figurative au cinéma*, (Collection Arts et Cinéma), Paris/Bruxelles. De Boeck Université, 1998, p.10.

⁴⁷ Brenez, Nicole, *De la Figure en général et du Corps en particulier*, op. cit., p. 11.

lógica de pertenencia, de identidad, de la confirmación? Para el analista, esto supone admitir una cuestión difícil, una cuestión que no se da por sí sola dado que apunta a lo otro, en qué la obra es ella misma sujeto (de análisis)?”⁴⁸.

Si en Lyotard hablábamos de cierta imagen-acontecimiento, desapegada de un sujeto cognoscente, donación de lo visible, aquí la obra se instituye ella misma en tanto que sujeto. Al margen de su “establecimiento y determinación en cierto marco histórico, espacial y subjetivo, inscrita en ciertas tendencias de estilo y de gusto, la obra deviene, en cierto modo, transparente, atravesada por eso que la ha autorizado y por lo que suscita, potenciada al mismo tiempo que ausente en los procesos que la toman como objeto”⁴⁹. Lo cual conlleva, en el campo de la representación, considerar las imágenes como un acto crítico en sí mismas. El análisis figural es abordado como análisis de sus potencialidades en tanto que imágenes, tratando de responder “las cuestiones que éstas proponen, desde el punto de vista de las cuestiones que éstas crean”⁵⁰.

Este análisis de las potencialidades de las imágenes en tanto que tales implica poner bajo sospecha su relación de analogía y semejanza con el mundo representado. “A propósito de la pintura”- afirma Brenez-, “Hubert Damish ha trazado claramente las vías de tal método.

⁴⁸ Texto original : “Comment l'œuvre peut-elle retrouver son épaisseur, sa fécondité, sa fragilité, sa densité propre ou son opacité éventuelle, en un mot, ses vertus problématiques ? Comment prendre en considération ce qui, en elle, refuse les logiques de l'appartenance, de l'identité, de la confirmation ? Pour l'analyste, cela suppose d'admettre une question difficile, une question qui ne va pas de soi précisément parce qu'elle vise son autre: en quoi l'œuvre fait elle sujet ?”. Todas las citas en Brenez, Nicole, *De la figure en général...*, op. cit., p. 11.

⁴⁹ Texto original: “Établie, identifiée, déterminée par ses bords historiques, spatiaux et subjectifs, inscrite dans les tendances du style et du goût, envisagée réciproquement comme source d'autres histoires, y compris celle de sa réception, l'œuvre devient, en quelque sorte, visitée, transparente, traversée par ce qui l'a autorisé et par ce qu'elle suscite, démultipliée en même temps qu'absentée dans des procédures qui la prennent pour objet. Indispensable et souvent fertile, ce travail d'investigation, dont il faut dire qu'aujourd'hui il occupe presque exclusivement la scène herméneutique, ne semble pourtant pas suffisant.” En Brenez, Nicole, *De la figure en général...*, op. cit., p. 11

⁵⁰ Nicole Brenez aclara que considerar la imagen desde este punto de vista, este enfoque metodológico, no podría sustraerlas de un contexto, una historia, y cita a Adorno, “Las formas de arte registran la historia de la humanidad con más exactitud que los documentos”. Lo que cambia en su enfoque metodológico es, como vimos, la consideración de las potencialidades de la imagen, como algo vivo, no esclerotizado, monumentalizado. Texto original: “C'est bien pourquoi il importe de les analyser vraiment, pour elles-mêmes et surtout, du point de vue des questions qu'elles posent, *du point de vue des questions qu'elles créent* Il s'agit, tout autrement, de considérer les images comme acte critique et ainsi, de chercher à en déployer les puissances propres. Est-ce à les soustraire à un contexte, à une histoire, au monde tel qu'avant elles nous croyons qu'il est? Nullement. Au cœur de ce type de questionnement travaille l'affirmation d'Adorno : «Les formes de l'art enregistrent l'histoire de l'humanité avec plus d'exactitude que les documents .». En Nicole Brenez, *De la figure en général...*, op. cit., p. 11.

La imagen debe ser pensada desde la relación- de conocimiento y no de expresión, de analogía y no de repetición, de trabajo y no de sustitución- que establece con lo real. En el caso de una película el ejercicio se desvela particularmente difícil dado que el cine, arte de la reproducción por excelencia, favorece la reproducción mimética según la cual uno relaciona de forma inmediata una imagen con aquello de lo que proviene, como si los fenómenos pudiesen por un instante equivaler a su registro (Instante que bajo el nombre de aura, Walter Benjamin atribuía a la fotografía)” Considerar la figuratividad desde un punto de vista figural implica “autorizarse para cuestionar y abrir las propiedades de la semejanza (algo de lo que se ocupa una obra fílmica y literaria esencial, la de Jean Epstein), a pensar las diversas dimensiones de la abstracción plástica, logística, conceptual, que conforman la representación figurativa, a afrontar el modo en que una película se proyecta en el mundo del mismo modo que el mundo acontece en ella”⁵¹.

Como Nicole Brenez, Philippe Dubois traza una definición de lo figural desde la obra de Jean Epstein. En un capítulo consagrado al análisis de la película del realizador francés *Le tempestaire*, Dubois distingue tres términos “figurativo, figurado y figural”. En la estela de Lyotard, el teórico afirma que “la Figura opera a la vez en el orden de lo *legible* (en que define un régimen de significación que yo llamo lo “figurado”), en el orden de lo visible (en que define lo que yo llamaré lo “figurativo”) y de lo visual (en que se abre a lo que yo designaré como lo “figural”).” Pero más interesante aún es la distinción de Dubois entre dos dimensiones ligadas a Figura:

“La dimensión de un Saber (que se escribe fuera de la obra, de todo lo que acarrea el conocimiento iconográfico) (...) de un Ver (que se inscribe en la superficie de la obra, en su figuración explícita, y que podemos analizar en sí mismo, como un en-sí (*en-soi*) es decir en su sentido y su forma), y de algo aún más complejo que se situaría simultáneamente en el orden de lo Sensible y de lo Inteligible, del concepto como virtualidad activa del significante, de la sensación como no-saber y como no-ver, sino como experiencia que pasa por la *matière imageante* de la obra: lo visual como síntoma (en el sentido freudiano). Es decir como “inconsciente de lo visible”. Eso es lo que llamamos figural (y que no es

⁵¹ Nicole Brenez, *De la figure en général...* op. cit., p.11.

reductible ni a lo Figurativo del ver, ni a lo figurado del Saber). Lo figural como materia de pensamiento visual”⁵².

Es así como se dibuja la vía -o anti-vía- de análisis que proponemos para concebir la materia de que están hechas las imágenes de Epstein, Grandrieux o Dwoskin: el “pensamiento figural”. En este sentido, Jean-Michel Durafour puntualiza que los objetivos del pensamiento figural “en cine, son altamente ambiciosos. Testimonian la fidelidad de las imágenes, que exige que ellas piensen, a partir de un pensamiento no conceptual sino sin intención, sensorial, por procesos “imaginantes” (*imageantes*), y no por mecanismos procedentes y/o ligados al lenguaje verbal”⁵³.

Si, como apuntamos unas líneas más arriba, lo figural es, igual que el de figura un concepto fluido, elástico, maleable, el análisis figurativo no puede ser concebido como un paradigma teórico cerrado sino como un espacio abierto, explorable a partir de apuestas estéticas, plásticas concretas. Se trata, como afirma Brenez, de “partir de los filmes, no de una reglamentación terminológica”. Pues si las imágenes abandonan el espacio textual, también el discurso debe desplegarse a partir de ese otro espacio figural, espacio elástico y proteico que exploran en sus películas los tres directores protagonistas de nuestro análisis. Nos desplazamos entonces del espacio teórico al fílmico. Un espacio en el que lo figural, en tanto que concepto dinamizador y también en tanto que “proceso” plástico, proteiforme, “adoptará el estilo de la libre variación” en la imágenes de Jean Epstein, Philippe Grandrieux y Stephen Dwoskin⁵⁴.

⁵² Todas las citas en : *La tempête et la matière-temps, ou le sublime et le figural dans l'oeuvre de Jean Epstein*. En Aumont Jacques (Dir.), *Jean Epstein : le poète cinéaste*, op. cit., p. 269.

⁵³ Texto original : « en cinéma, sont hautement ambitieux. Ils témoignent de la fidélité aux images, qui veut que celles-ci pensent, d'une pensée non conceptuelle et sans intention, sensorielle, par processus imageants, et non par mécanismes venus et/ou encordés sur le langage verbal. » Durafour, Jean-Michel, *Lyotard: Questions au Cinéma*, op. cit.

⁵⁴ Aubral, François y Château, Dominique, *Figure, figural*. op.cit. p. 198.

IV El cuerpo figurado

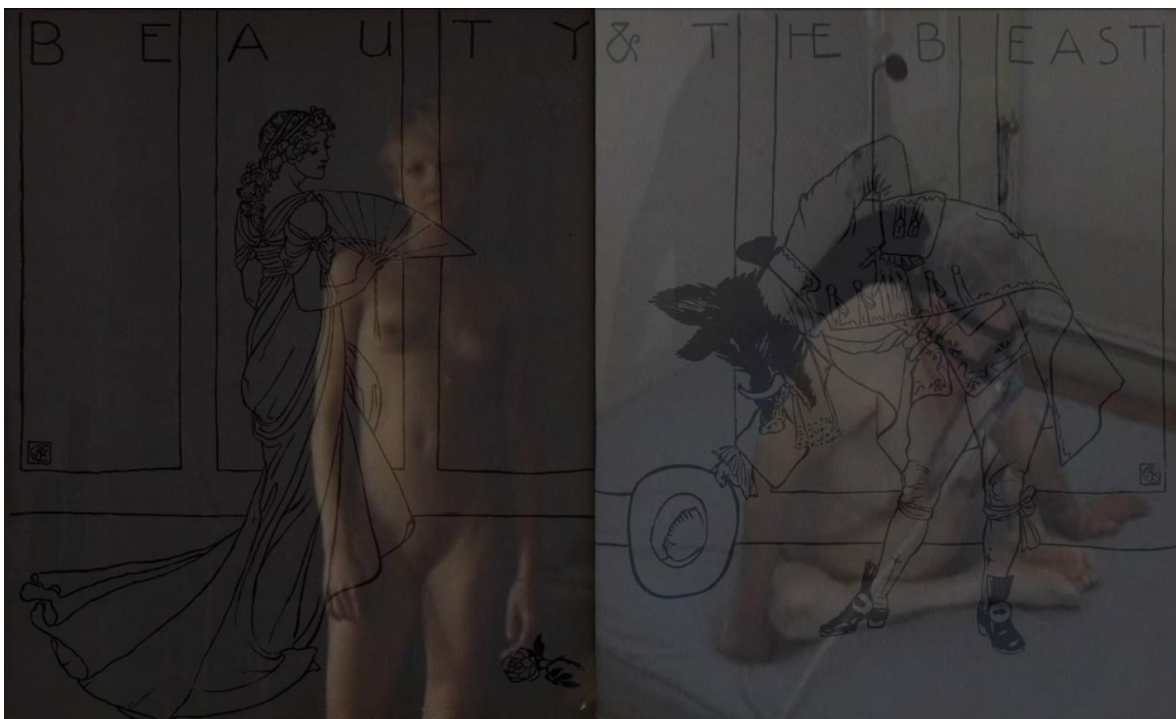


Fig. 12 Figuraciones de la fábula La Bella y la Bestia en *The Sun and The Moon* de S. Dwoskin; *Ilustraciones de La bella y la bestia* de Walter Crane

“Creo que la era del cine caleidoscopio ha quedado atrás. A partir de ahora el cine debe ser llamado: ‘la fotografía de las ilusiones del corazón’, es decir: ‘el pensamiento que el cine registra, amplifica e incluso crea, donde no lo había, a través de los cuerpos’.”

Jean Epstein

“La primera vez que os tomé entre mis brazos yo era la bestia...”

La bella y la bestia, Jean Cocteau

Antes de la distinción entre narrativo y el experimental, antes de la acuñación de términos como ficción o no-ficción, el cine explora, inventa y re-inventa sus posibilidades de figuración de lo real, de los cuerpos. Es el cine de Epstein en los años veinte, que escribe sobre el primer plano de unos labios entreabiertos, sobre la fotogenia, llevando en su cine la representación de los cuerpos, de los rostros, a los límites de la figuratividad, de la legibilidad; franqueando ese límite, iluminando con su ojo esa zona de penumbra, de

sombra, descubriendo las infinitas posibilidades plásticas de una cámara de cine. Pero es también el cine de Philippe Grandrieux, en *Sombre, La vie nouvelle, Un lac*, películas prácticamente sin guión en que el cineasta, cargando la cámara sobre su cuerpo, filma un universo pre-lingüístico habitado por cuerpos deseantes, llevando su figuratividad a los límites de lo re-presentable, desbordando el espacio textual, recuperando en esas figuraciones uno de los significados originarios de *Figura* que Auerbach explora en el libro homónimo, la pura plasticidad de las formas. Entonces ese “espesor” esa “diferencia constitutiva de lo visible” del espacio figural lyotardiano se encarna en la imagen de un cuerpo, una presencia sensible, plástica, háptica. De tal modo que “ el cuerpo se arranca a sí mismo y se libera de todo móvil (...)” en “una forma que fusiona lo óptico y lo táctil, lo abstracto y lo figurativo, lo borroso del plano y la nitidez del concepto y lleva al límite la figuración de la imagen”⁵⁵.



Fig. 13 Jean en *Sombre*. Desglose y superposición de fotogramas

⁵⁵ Brenez, Nicole, *El viaje absoluto. Propuestas sobre el cuerpo en las teorías contemporáneas del cine*. En, *Imagofagia*. Revista de la asociación argentina de estudios y Cine y Audiovisual, núm. 1 (http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=62%3Ael-viaje-absoluto-propuestas-sobre-el-cuerpo-en-las-teorias-contemporaneas-del-cine-&catid=34&Itemid=61)

En *El viaje absoluto* Nicole Brenez sitúa la “figuratividad del sujeto” como uno de los tres “ejes de teorización mayores que caracterizan los pensamientos contemporáneos”⁵⁶. Este es el gran tema del citado libro *De la figure en général et du corps en particulier*. En él la teórica francesa establece una serie de parámetros del análisis figural. Según Nicole Brenez, hay tres motivos por los que éste privilegia el tratamiento del cuerpo: en primer lugar, porque es un motivo que el cine nunca dejará de trabajar, desde Marey (su “invención de las formas figurales de tratamiento del cuerpo registrado, la abstracción, la geometrización, la esquematización, la cuadrícula...”) y Démeny (“que transforma lo ordinario y lo insignificante de la vida, la risa que estalla de un niño, un hombre que tiene calor y se refresca, en un evento visual”); en segundo lugar porque existe una relación con el estado contemporáneo de la cuestión del cuerpo, “objeto de iniciativas científicas e industriales. Cortado capa a capa en imágenes numéricas, clonable (...)”, y, en tercer lugar, porque representa un extraordinario trampolín metodológico.⁵⁷ Es así como el cuerpo se instituye en tanto que motivo central del análisis figural, a partir de una forma muy concreta de abordar su figuración. Como afirma Brenez:

“El análisis figural no duda en retomar cuestiones primitivas. Por ejemplo, sobre el cuerpo: ¿Cómo una película extrae, supone, elabora, da o sustrae el cuerpo? ¿De qué textura está hecho el cuerpo fílmico (carne, sombra, afecto, doxa)? ¿Sobre qué osamenta se sostiene (esqueleto, semejanza devenir plásticos de lo informe)? ¿A qué régimen de lo visible se somete (aparición, epifanía, extinción, obsesión, laguna)? ¿Cuáles son sus modos de manifestación plástica (claridad de los contornos, opacidad, tactilidad, transparencia, intermitencias, técnicas mixtas)? ¿Por qué eventos dicho cuerpo deshecho (el otro, la historia, la deformación de los contornos)? ¿Qué género de comunidad deja entrever su gesto (pueblo, colección, alineamiento de lo mismo)? ¿En qué consiste verdaderamente su historia (una aventura, una descripción, una panoplia)? ¿Qué criatura es en el fondo (un sujeto, un organismo, un caso, un “ideologema”, una hipótesis? En suma, se trata de buscar, como una película inventa una lógica figurativa”⁵⁸.

⁵⁶ Brenez, N., *El viaje absoluto*. op. cit.

⁵⁷ Nicole Brenez, *De la figure en général...*, op. cit., pp. 17-21.

⁵⁸ *Ibíd.*, pp.13-14.

La evidencia de un cuerpo



Fig. 13 Imágenes de *La bella y la bestia* de Jean-Cocteau; ilustraciones de W. Crane de la fábula; *The Sun and the Moon* de Stephen Dwoskin.

En *The sun and the moon* de Stephen Dwoskin pone en escena de una forma bastante peculiar *La Bella y la Bestia*, una fábula que gira en torno de una mirada fascinada, la de Bella, capaz de operar una metamorfosis en un cuerpo a través del deseo, o de una mirada deseante. Se trata de una hermosa metáfora del cine, también, y de esa “vía de la sensación” abierta por Lyotard y continuada por autores como Gilles Deleuze, en el ámbito filosófico, y por Nicole Brenez, Philippe Dubois o Jean-Michel Durafour en lo referente al análisis figural de la imagen cinematográfica. La mirada fascinada ante la imagen de un cuerpo, la

búsqueda de su expresión plástica, están directamente relacionadas con la “búsqueda del encarnado” que Didi-Huberman expone en *La pintura encarnada*:

“El encarnado sería el colorido-límite, sobre todo porque designa un colorido *buscado* por la pintura, en cierto modo nunca o casi nunca realizado (en el sentido hegeliano) en un cuadro: porque es “colorido” de la vida, tal vez convendría llamarlo un colorido-síntoma. Es un colorido gracias al cual *se imagina a la pintura como si pudiera ser afectada por un síntoma*, es decir, dotada de las capacidades de *epíphasis* y de *aphánisis*, que se reconocen en un cuerpo cuando está habitado, recorrido, sacudido y atormentado por los cambios de humor. Es un colorido mediante el cual la pintura se habrá podido imaginar como cuerpo y como sujeto: colorido de la vicisitud y por tanto del despertar al deseo. Que un cuadro duerma, se despierte, sufra, reaccione, e niegue, se transforme o se ruborice como el rostro de una amante cuando se siente observada por el amado; esto es todo lo que puede esperarse de la eficacia de una imagen, y Frenhofer no perseguía otra cosa. Porque no se mira (y tal vez tampoco se pinta) más que para ser mirado. (...) mirada y color líquido”⁵⁹.

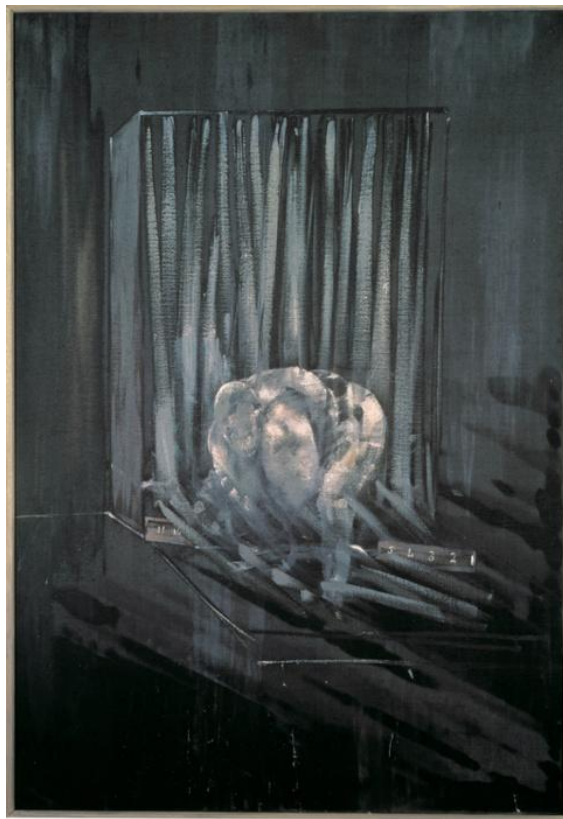


Fig. 14. *Study for a nude* de Francis Bacon

⁵⁹ Didi-Huberman, Georges, *La pintura encarnada*, Pre-textos, Valencia, 2007.

Study for a nude (1951), de Francis Bacon⁶⁰, uno de los primeros desnudos del pintor anglo-irlandés, supone el inicio de su exploración de la representación plástica del cuerpo y la piel, mostrando un torso desnudo situado en un escenario teatral. El cuerpo es puesto en escena como una pura presencia que interpela al espectador. También Dwoskin, a partir de una cuidada escenografía, pone en escena su cuerpo en *The Sun and the Moon*. En la película el cineasta se sitúa en el lugar de la Bestia de la fábula. La primera vez que la imagen nos muestra su cuerpo, fragmentado a través de un preciso juego de espejos, la mirada se posa sobre una composición cuidadísima, casi teatral. De tal modo que desde las secuencias iniciales, en que aparece el rostro de Bella sobreimpreso al de un paisaje nocturno; desde la invitación a ese cuerpo femenino a penetrar en la mansión a través de una silueta en las escaleras que nos conduce a los dominios de “la Bestia”; desde un intercambio de miradas que no sólo nos conduce al interior de la casa sino al de los cuerpos, a través del grito de una mujer mayor, que estará presente en el filme casi como un acompañante o guardián de la bestia; todo conduce a ese plano del cuerpo del cineasta descuartizado por un meticuloso juego especular. Todo conduce a la constatación de un cuerpo.



Fig. 16 *The sun and The Moon* de Stephen Dwoskin

⁶⁰ Ver un análisis más detallado de esta obra en Nancy, Jean-Luc y Ferrari, Federico, *Nus sommes*, Yves Gebaert Editeur, 2003.

Los espejos, y el reflejo del cuerpo, son también un motivo nuclear en la adaptación de *La bella y la bestia* de Jean Cocteau con la que la película de Dwoskin desvela algunas curiosas correspondencias, en una potente metáfora del desdoblamiento de un cuerpo herido, pero también del propio dispositivo cinematográfico. Así, *The Sun and The Moon* no sólo pone en escena los rostros, el cuerpo, la piel a través de la mirada de un cineasta-pintor, sino que se dibuja también como interrogación en torno la figuración de los cuerpos mediante el lenguaje cinematográfico. Y esto sitúa al cine de Dwoskin en la estela del de Jean Epstein.



Fig. 15 *La glace à trois faces* de Jean Epstein

En *El cinematógrafo desde el Etna*, el azar de un ascensor estropeado conduce al realizador francés al descubrimiento de la imagen de su cuerpo reflejado en decenas de espejos que cubren las paredes de las escaleras de un hotel. “Esta inmensa espiral de escaleras producía vértigo. Toda la caja de escaleras estaba cubierta de espejos. Descendía yo rodeado de mí-mismos, de reflejos, de imágenes de mis gestos de proyecciones cinematográficas. Cada giro me sorprendía bajo un ángulo distinto. Hay tantas posiciones diferentes y autónomas entre un perfil y un tres cuartos de espaldas como lágrimas en el ojo.” Jean Epstein vive el vertiginoso descenso de las escaleras como una revelación que lo conduce a interrogarse

por la figuración, la filmación del propio cuerpo. “Yo descendía por ella como a través de las facetas ópticas de un inmenso insecto. Otras imágenes se recortaban y se amputaban por sus ángulos contrarios, disminuidas, me humillaban. Porque es el efecto moral de un espectáculo así lo que es extraordinario. Cada apreciación es una sorpresa desconcertante, que ultraja. Nunca me había visto tanto y me miraba a mí mismo con temor. (...) Me creía de un modo, y descubriéndome de otro, este espectáculo rompía todos los hábitos de mentira que había llegado a imponerme a mí mismo. (...) Esos vidrios espectadores me obligaban a mirarme con su misma indiferencia, con su verdad.” Es así como Epstein reflexiona sobre el poder de la imagen cinematográfica de filmar “estos tipos de encuentros inesperados con uno mismo”, de figurar los cuerpos a través de “un ojo dotado de propiedades analíticas inhumanas. Es un ojo sin prejuicios, sin moral, desprovisto de influencias y que ve en el rostro y en el movimiento humanos rasgos que nosotros, cargados de simpatías y antipatías, de costumbres y reflexiones ya no sabemos ver”⁶¹.

Acerca del espejo, del reflejo escribe también Dwoskin en *The Self, the World and Others*: “La perplejidad planteada por el efecto del espejo es la de un reflejo que dice la verdad (como el documental) y que, sin embargo, exagera (como la ficción). Dota a las películas de una “dudosa semejanza” que distorsiona, pero que también enfatiza lo que representa en la igualdad del doble reflejo. La singularidad de la expresión se afirma en el reflejo y en la reproducción. Un parecido o semejanza ofrece la posibilidad de conocerse a sí mismo, y también se ofrece a los demás. Mirar es una cosa maravillosa, y de mirar es de lo que trata el cine”⁶².

⁶¹ Todas las citas de este párrafo pertenecen al texto de Jean Epstein *El Cinematógrafo visto desde el Etna*. Publicado en Ángel Quintana y Daniel Pitarch (coord) *Jean Epstein: La forma que piensa*. Archivos de la Filmoteca, n. 63. Octubre de 2009.

⁶² “The perplexity posed by the mirror effect is that of a reflection that tells the truth (like documentary), yet exaggerates (like fiction). It gives the films a ‘dubious resemblance’ that distorts, but the equality of the double reflection gives emphasis to what it represents. The singularity of expression affirms itself in the reflection and in the reproduction. A resemblance or likeness offers the possibility of knowing oneself, and also offers it to others. Looking is a marvelous thing, and looking is what cinema is about.” (Dwoskin: *Reflections: The Self, the World and Others, and How All these Things Melt Together in Film*. En Rouge (Summer 2004) Publicada originariamente en Trafic núm. 50.

En *The Sun and the Moon*, tras el balbuceo del plano de un rostro desfigurado, irreconocible, la primera imagen del cuerpo tullido de Stephen Dwoskin es casi un imperativo: “¡Mira!”. Nada hay de fortuito en un encuadre construido con la precisión de un cineasta-pintor que se muestra por primera vez como un cuerpo (yo) despiezado. En el encuadre vemos en primer término una masa de piel, primer fragmento del cuerpo del cineasta, que se refleja en dos espejos al fondo del plano. En la primera mirada, el espectador se confunde, la desorientación espacial lo lleva a interrogarse cuál es el lugar del cuerpo y cuál el del reflejo. En el encuadre que comentamos, Dwoskin muestra un cuerpo, el suyo, facetado por los espejos, que irá reconstruyendo durante la película a través de la mirada de la cámara pero ante todo del espectador. Y ese encuadre de espejos se convierte, a su vez, en una imagen de la propia consciencia corporal del cineasta, del que vive en un cuerpo distinto al de aquellos que no han sufrido poliomielitis desde la infancia.



Fig.17 Seymour trata de borrar su rostro en un espejo, en *La vie nouvelle* de P. Grandrieux

Los espejos devuelven a los protagonistas las ficciones de Philippe Grandrieux, una imagen de su “yo” no siempre deseada. Seymour, en *La vie nouvelle*, vaga desesperado por encontrar a Melania, a la que busca durante toda la película, y por la que vive la traumática experiencia de introducirse en un infernal laberinto de cuerpos inducido por Boyan-proxenetá de la joven. Como si el reflejo fuera portador de cierta verdad, Seymour lanza agua contra el cristal y trata de borrar su imagen. En *Sombre*, después de uno de los

asesinatos que perpetra en sórdidas habitaciones de hotel, Jean se acicala delante del espejo, como si así pudiera integrar el horror acaecido en su trayectoria vital.

Junto a los espejos aparece en todas estas películas otra superficie reflectante de igual importancia: la mirada. En el caso de las películas de Cocteau y la de Dwoskin, es la mirada de la Bella la que devuelve a la Bestia su humanidad. Algo parecido ocurre en *Sombre* de Philippe Grandrieux, donde la virginal Claire es la única mujer que ejerce cierto dominio sobre el protagonista, como Bella en la fábula. Ante ella Jean se vuelve vulnerable, y, pese a que trata de dominar a Claire, a través de la mirada de ella se opera en el asesino toda una metamorfosis. Como sucede con la de las jóvenes de *La bella y la bestia* de Cocteau y *The Sun and the Moon* de Dwoskin, la mirada de Claire parece ser la única que atraviesa la opacidad de Jean y lo refleja, no ya como un cruel asesino sino como una víctima de sus propios instintos bestiales.

El espejo y la mirada no dejan de ser analogías del dispositivo cinematográfico que refleja los cuerpos. La fascinación, el deseo por figurar los cuerpos en el cine de Jean Epstein, Philippe Grandrieux, y Stephen Dwoskin convierte sus imágenes en “variaciones” de “lo figural”. Ése es el concepto, escurridizo, proteico que supuran sus heridas fílmicas. Sus figuraciones y des-figuraciones del cuerpo. A través de estas variaciones no sólo veremos el modo en que lo figural se despliega, y analizaremos el “pensamiento” en imágenes de estos autores, sino que, al mismo tiempo, en cada uno de ellos, se va a desvelar la noción de estilo. Afirma Grandrieux: “Es el estilo. Flaubert quería que cada frase se mantuviese por sí misma. Más allá del hecho de contar tal o cual historia, fuera *Salambó* o *Bovary*. Su compromiso como artista, y es en este sentido que es un gran escritor, pasa por la cuestión del estilo, por el ritmo de las frases. Con *Céline* sucede lo mismo. Lo central es el ritmo que uno imprime y cómo hacerse con la realidad de lo real mediante el estilo”⁶³.

⁶³ En Masotta Cloe, *La plástica del deseo*, op. cit.

V El pincel y la cámara. Cuerpo del cineasta, cuerpo de la cámara, cuerpo de la imagen

Si hay una elección de estilo determinante en la forma de trabajar, de filmar, de Philippe Grandrieux y Stephen Dwoskin es la de cargar la cámara sobre sus hombros, hacerse cargo corporalmente del alumbramiento de las imágenes de sus filmes. En una entrevista Philippe Grandrieux afirma:

“No concibo otra manera de hacer películas que situándome en ese lugar preciso, participando corporal y físicamente, en el sentido literal, hasta el agotamiento. Cuando rodaba *La vie nouvelle* cargaba sobre la espalda una cámara réflex de 27 o 30 kg. Eso exige una gran implicación física, lo cual te lleva a captar las cosas de otra manera, desde esa extenuación. En ese sentido es algo muy concreto. Lo cual nos lleva a tu cuestión acerca del cuerpo. Pues el cuerpo está presente todo el tiempo, en todas las etapas de la construcción del filme. En el corazón del proceso, aunque pienses las cosas, aunque puedas tener una relación extremadamente intelectual con las cosas... En un momento dado, todo eso es arrasado. Es como un *tsunami*. Devasta todo lo que puedes haber previsto y alumbra otra inmensa posibilidad, el lugar en el que, desde mi punto de vista, reside el arte. Si existe es que existe una palabra tan grande como esa... El arte está ahí, en la diferencia existente entre alguien que escribe y Flaubert, por ejemplo, que busca una frase durante tres semanas o que cuenta en su correspondencia su combate con *Bovary*, con cada uno de sus libros. Más de cinco años para escribir cada uno de sus libros”⁶⁴.

En sus películas autobiográficas, como *Trying to Kiss The Moon*, la cámara de Stephen Dwoskin se convierte en una extensión del yo que el cineasta pretende (auto)retratar. “Si preguntas a un cineasta que produzca su autobiografía, pensará invariablemente en escribir el libro, pero no lo hará si, creyendo que las imágenes visuales son más potentes que las palabras, puede usar la cámara y la realización fílmica como una forma íntima del yo y una expresión compartida. Para Stephen Dwoskin, la cámara se convierte en una extensión del yo de un modo que muy pocos cineastas han logrado”⁶⁵. En *Trying to kiss the moon* se

⁶⁴ Masotta, Cloe, *La plástica del deseo. Entrevista a Philippe Grandrieux*, op.cit.

⁶⁵ Texto original: “If you ask a filmmaker to produce his autobiography he will invariably think of writing the book, but not if he, believing that visual images are more potent than words uses camera and film making as an intimate and integral form of the self and shared expression. For Stephen Dwoskin, the film camera become an extension of self in a way that few, if any, filmmakers achieve. (...)” En Mitchelmore, Ros, *Notes on trying to kiss the moon. An autobiography by Stephen Dwoskin, Octubre de 1994*. Fuente: <http://stephendwoskin.com/05articles/33-notes-on-trying-to-kiss.pdf>.

alternan las imágenes de la infancia del cineasta, filmadas por el padre, con las del hospital, filmadas por el propio director o por otros a los que él delega la tarea de mirar su cuerpo tullido. Junto a dichas secuencias, el cineasta filma su tránsito por las calles de Londres desde su silla de ruedas. En la película Dwoskin “habla del cinematógrafo como algo que se extiende en el tiempo, y precisamente esa extensión, esa expansión, hace aún más dolorosa su condición de representación inacabada del caos. Dwoskin ralentiza las imágenes, mezcla tiempos y texturas, invoca espectros y fantasmas, evoca memorias y recuerdos, explora cuerpos y rostros de mujer, todo ello en un gran mosaico autobiográfico marcado por la dificultad del movimiento, la huella indeleble de su enfermedad que a su vez se asocia con las limitaciones del cine”⁶⁶.



Fig. 18 El cuerpo de la cámara. *Un lac* de Philippe Grandrieux y *Mauprat* de Jean Epstein

Como el escultor o el pintor, que se valen de distintos útiles para figurar o desfigurar el cuerpo pictórico, escultórico, el cineasta imprime con su herramienta su propia fatiga

⁶⁶ Losilla, Carlos, “Al borde del abismo. Notas sobre la enfermedad, el dolor y la muerte en la (auto)biografía filmada”. En, Martín Gutiérrez, Gregorio (Ed.), *Cineastas frente al espejo*, T&B editores, Madrid, 2008, pp. 121-135.

corporal, y en el caso de Dwoskin su condición de incapacitado, en la imagen. En ambos casos el rastro del cuerpo del creador incide en la materia plástica. ¿Podemos hablar de la presencia de una huella corporal, de un “trazo manual” en las imágenes cinematográficas de los cuerpos de las películas de los dos realizadores contemporáneos? O tal vez es que tenemos que pensar en la misma cámara como un cuerpo que imprime su fatiga en el filme. Recordemos que otros autores como Claire Denis no imprimen la fatiga de su propio cuerpo en la imagen, pero en ella sí que está presente el cuerpo del que la sostiene, su operadora de cámara Agnes Godard. Con Jean Epstein sucede algo parecido. En ciertos momentos el trabajo de la cámara, su huella, se vuelve especialmente presente en la imagen. Ocurre en *Mauprat* (1926) en la escena en que su protagonista corre atravesando el bosque, o en algunas secuencias de *La caída de la casa Usher* en que, a partir de la extrema cercanía de la cámara con el cuerpo de Roderick Usher (Jean Debuckourt), casi podemos ver como la imagen nace, se hace, ante nuestros ojos).

Deleuze describe el acto de pintar en Francis Bacon como un acto del artista (figurativo) que emprende la vía de la sensación como una empresa de des-figuración, “este acto o estos actos suponen que ya haya sobre el lienzo (como en la cabeza del pintor) datos figurativos, más o menos virtuales, más o menos actuales. Es precisamente a estos datos a los que se les habrán quitado las marcas o bien limpiados, barridos, fregados, o bien recubiertos, a través del acto de pintar”⁶⁷. ¿No podríamos pensar que sucede lo mismo cuando el cineasta, cargando sobre sí la cámara, selecciona, limpia, barre, friega con su cuerpo, blandiendo el objetivo del aparato ante aquello que tiene ante la vista?

Un lac se abre con las imágenes de un cuerpo que arremete con un hacha contra el tronco de un árbol. Casi no distinguimos el rostro de Alexei, ni su torso, en un encuadre vibrátil que sumerge al espectador desde los primeros segundos del film en un universo plenamente sensorial. Ese temblor, esa vibración de la imagen, es la que lleva lleva al crítico Adrian Martin a definir la escritura del director francés como *pulsating filmmaking*.

⁶⁷ Deleuze, Gilles, *Lógica de la sensación*, op. cit., p.101.

“Las películas de Philippe Grandrieux palpitan. Palpitan microcósmicamente: en las imágenes, la cámara tiembla y parpadea con tanta violencia que, incluso dentro de un único plano continuo, ningún fotograma se asemeja a otro. Y palpitan macrocósmicamente: la banda sonora se construye a nivel global sobre lo no identificable, en capas, ruidos sintetizados, ambiente de aliento o viento, aspirado y expulsado, que subyacen en toda la película y que constituyen su ritmo cardíaco alterado, volviendo a nuestro oído, cuando todos los demás sonidos han desaparecido. En los comienzos y los finales de sus películas, a través de los créditos, no hay nada más que este extraño sonido corporal.”⁶⁸.

El temblor del cuerpo del que sostiene la cámara, o el pincel, hace temblar, vibrar, la imagen. Y aparece otro concepto desarrollado por Francis Bacon en el transcurso de sus entrevistas con David Sylvester, desarrollado después en el estudio de su pintura de Deleuze: el de accidente⁶⁹, el del azar, que entre otras muchas manifestaciones sobre el lienzo toma la forma en el pintor de las “marcas involuntarias”. Declara el pintor: “muy a menudo las marcas involuntarias son mucho más profundamente sugerentes que las otras, y es en ese momento cuando sientes que cualquier cosa puede ocurrir”⁷⁰.

En esos momentos en que los cineastas abandonan el trípode para cargar la cámara sobre su propio cuerpo, en las imágenes de los cuerpos figurados y des-figurados por Philippe Grandrieux o Stephen Dwoskin, irrumpe lo fortuito y las “marcas involuntarias” descritas por el pintor. Unas marcas a partir de las cuales volvemos a encontrarnos con esa noción de estilo, nacida del gesto del pintor con su pincel, con sus trapos, borrando, desescombrando, sin poder evitar que lo fortuito irrumpa en la imagen; del gesto del cineasta que pone su propio cuerpo en la imagen. Es en este contexto, zambullido de pleno en el análisis del acto

⁶⁸ Texto original: “The films of Philippe Grandrieux pulsate. They pulsate microcosmically: in the images, the camera trembles and flickers so violently that, even within a single, continuous shot, no photogram resembles another. And they pulsate macrocosmically: the soundtrack is constructed globally upon unidentifiable, layered, synthesized, ambient noises of breath or wind, sucked in and expelled, which underlie the entire film and constitute its disturbed heartbeat, returning to our ear when all other sounds have disappeared. In the very beginnings and endings of his films, over the credits, there is nothing but this strangely bodily sound”.

En Martin Adrian, *Dance Girl Dance. Philippe Grandrieux La vie nouvelle. Kinoeye, New Perspectives on European Films* <http://www.kinoeye.org/04/03/martin03.php>.

⁶⁹ El concepto de « accidente » en Bacon es desarrollado en la Entrevista I (BBC Octubre de 1962), incluida en *La brutalidad de los hechos*. Por ejemplo, en la página 14 leemos: “Ya sabes que en mi caso, toda la pintura (y a medida que me hago viejo, más aún) es accidente. Sí, lo preveo mentalmente, lo preveo, y sin embargo casi nunca lo realizo tal como lo preveo. El cuadro se transforma por sí solo en el proceso de elaboración. ¿Es esto accidente? Quizá pueda decirse que no es un accidente, porque se convierte en un proceso selectivo que parte de ese accidente que uno decide preservar. Uno intenta, claro está, mantener la vitalidad del accidente y al mismo preservar una continuidad”.

⁷⁰ Deleuze Gilles, *Lógica de la sensación*, op. cit., p. 101.

de pintar, que Deleuze alumbró la noción de ‘diagrama’: “Es como el surgimiento de otro mundo. Porque esas marcas y esos trazos son irracionales, involuntarios, accidentales, libres, al azar. Son no representativos, no ilustrativos, no narrativos. Pero tampoco son significativos, ni significantes: son trazos asignificantes. Son trazos de sensación pero sensaciones confusas (las sensaciones confusas que se suscitan al nacer decía Cézanne). Y sobre todo, son trazos manuales.” En el momento en que el cineasta toma la cámara entre sus manos, la carga con su cuerpo, introduce la posibilidad de la irrupción del azar de las marcas involuntarias de un cuerpo...en la imagen cinematográfica. El trazo manual, corporal del cineasta. Prosigue Deleuze: “Es como si la mano adquiriera independencia, y pasara al servicio de otras fuerzas, trazando marcas que ya no dependen de nuestra voluntad ni de nuestra vista. Estas marcas manuales casi ciegas dan testimonio, por tanto, de la intrusión de otro mundo en el mundo visual de la figuración. Sustraen, por una parte, el cuadro a la organización óptica que ya reinaba sobre él, y de antemano lo hacía figurativo. Se ha interpuesto la mano del pintor, para sacudir su propia dependencia y para quebrar la óptica soberana; ya no se ve nada, como en una catástrofe, un caos”⁷¹ .

Una vez más, nos encontramos con ese concepto escurridizo y proteico de lo figural, cuando la mano del pintor, del cineasta, a partir del gesto de filmar, de pintar, quiebra la óptica soberana, plantea otra figuración de los cuerpos, “otro mundo en el mundo visual de la figuración”. Y la imagen, en palabras del propio Bacon: “es una especie de paseo por la cuerda floja entre lo que se llama pintura figurativa y lo que se llama abstracción. Puede partir directamente de la abstracción, pero en realidad nada tendrá que ver con ella. Es una tentativa de introducir lo figurativo directamente en el sistema nervioso con mayor violencia y penetración”⁷² .

⁷¹ Deleuze Gilles, *Lógica de la sensación*, op. cit. , p. 102-103.

⁷² Sylvester, David, *La brutalidad de los hechos*, op. cit., p. 11.

Segunda parte. Variaciones de lo figural

“La pintura piensa. ¿Cómo? Esta es una cuestión infernal. Quizá inabordable para el pensamiento.”

Georges Didi-Huberman

“Y de los ojos, ¿qué me decís? Mi mujer me lo dice, que se me salen de las órbitas, que están inyectados de sangre... No puedo arrancármelos... Están tan pegados al punto hacia el que miran que tengo la impresión de que van a empezar a sangrar. Una especie de embriaguez, de éxtasis me hace tambalearme como si estuviera bajo una espesa niebla, cuando me aparto de la tela... Dígame, ¿no quiere decir eso que estoy un poco loco?... La idea fija de la pintura... Frenhofer...”

Cézanne

I. Primera variación. El encarnado. Cuerpos pintados-cuerpos filmados.

El teatro de la piel

En *La caída de la casa Usher* Jean Epstein retoma elementos no sólo del texto homónimo de Edgar A. Poe, sino también de otros relatos del escritor norteamericano como *Ligeia* o *El retrato oval*. El protagonista del filme, Roderick Usher, se consume, obsesionado con pintar el retrato de Madeleine. Roderick busca transmitir el secreto de la vida en el lienzo y no se da cuenta de que cuánto más vívida es la imagen de Madelaine, más se le escapa la vida a la mujer real. Jean Epstein pone en escena la locura de Roderick a través de unas imágenes igualmente enloquecidas, con la extrema cercanía de la cámara en su rostro, los primeros planos de sus manos untando de pintura el pincel en la paleta, y la culminación del proceso de alienación del pintor que pierde de vista el mundo cuando el cuerpo de Madeleine cae. Al mismo tiempo que podemos pensar en Roderick como la imagen del cineasta obsesionado con los cuerpos, con los retratos de sus actores, nos hallamos ante un personaje recurrente en la historia del cine y de la literatura. Antes que Edgar A. Poe, en *La obra de arte desconocida* Honoré de Balzac pone en escena a Frenhofer, un pintor obsesionado con transfundir al cuadro algo de la sangre que circula por las venas de su

modelo. Prometeica *hybris* que terminará en fracaso figurativo, con un cuadro abstracto en el que apenas se distingue un hermoso pie y con la demencia del artista. En *L'oeuvre* de E. Zola encontramos una escena paralela a la descrita en *La casa Usher* de Epstein en que el pintor se abstrae absorbido por la tarea de figurar un cuerpo en un cuadro. En el inicio de la novela, el pintor Claude Lantier acoge a una joven a la que sorprende en el portal de su casa, perdida en la noche de París, en medio de una gran tormenta. A la mañana siguiente, el artista se despierta antes que Cristine y descubre en la dejadez del sueño de la joven a la modelo perfecta para proseguir con su último cuadro. Entonces, Claude empieza a pintar, “lanzando a Cristine nada más que la mirada del pintor, para quien la mujer ha desaparecido y que no ve más que la modelo”⁷³.



Fig. 19 La locura del pintor en *La caída de la casa Usher* de J. Epstein

⁷³ Zola, Émile, *L'oeuvre*, Ed. Gallimard, París, 1983.

Frenhofer, Roderick Usher, Claude Lantier. Antes que el cine, la pintura se fascina con (la figuración de) los cuerpos. La representación del encarnado, de “la sangre”, que obsesiona a Frenhofer no deja de ser una forma extrema de ese afán de representar el latido de la vida en un lienzo, “la idea fija” de la pintura, la obsesión de tantos artistas desde Goya a Cézanne o Degas, citado por Philippe Grandrieux en *L’horizon insensé du cinéma*:

“Fabrica a tientas el cine. Inventa como lo hizo Sade. (...) Nos muestra el camino: la película se lleva a cabo también (sobre todo) con las manos, con la piel, con todo el cuerpo, mediante la fatiga, el aliento, la pulsación de la sangre, del corazón, con los músculos. Cuerpo y sensaciones, hete aquí la máquina, su poder absoluto, su obsesión. Hete aquí su devenir. Cuerpos inventados, cómicos y grotescos, obscenos, cuerpos improbables, las estrellas y los monstruos, y la luz, su latido, y la palpitación de los planos y, en nosotros, el miedo, la alegría, la esperanza, la tristeza, el oscuro despliegue de las pasiones humanas”⁷⁴.

El vehículo de esa idea fija que obsesiona a los artistas es la representación del cuerpo, lugar por excelencia de su experimentación formal, motivo central del desarrollo del “pensamiento plástico”, la forma reflexiva de la imagen sobre sí misma, surgida del concepto de “lo figural”. Pero no sólo estamos ante un cine que figura el cuerpo, a la par que se cuestiona sobre la figuración en sí, sobre la materia de la imagen cinematográfica, sino ante un cine hecho con el cuerpo “con las manos, la piel, con el cuerpo entero, con el cansancio, el aliento, la pulsación de la sangre, el ritmo del corazón” en el que se imprime la fatiga física del realizador. Grandrieux y Dwoskin cargan consigo la cámara, su estilo se cifra como escritura del cuerpo, con el cuerpo sobre el cuerpo.

Grandrieux cita a Degas. Y es que su cine nos remite a toda una tradición pictórica que desde Rembrandt, El Greco o Gustave Courbet y su obra *El origen del mundo* (1866), a Lucien Freud o Francis Bacon, pasando por los *Etant donnés* de Marcel Duchamp, se ha inquietado por la representación plástica de los cuerpos, de los rostros. Una inquietud que

⁷⁴ Texto original : «Il fabrique à tâtons le cinéma. Il l’invente tout autant que Sade l’a fait. (...) Il nous montre le chemin: le cinéma se réalise aussi (surtout) avec les mains, avec la peau, avec tout le corps, par sa fatigue, par le souffle, par la pulsation du sang, le rythme du cœur, par les muscles. Corps et sensations, voilà la machine, sa puissance absolue, son obsession. Voilà son devenir. Corps inventés, comiques, grotesques, obscènes, corps improbables, des stars et des monstres, et la lumière, sa palpitation, et le battement des plans et en nous la peur, la joie l’espoir, la tristesse, l’obscur déploiement des passions humaines.» En, Grandrieux, Philippe, *L’horizon insensé du cinéma*. op. cit.

se ha convertido en el núcleo de la búsqueda estética de estos artistas. Pero no sólo representación del cuerpo sino también de la piel, de la carne. Es el misterio del encarnado, de nuevo la obsesión de Frenhofer.

Para Grandrieux:

“la pintura es muy importante pues alberga una serie de cuestiones que se han formulado en torno a lo visible y por tanto hallamos la relación con el rostro. Por ejemplo, en El Greco. Vemos todos los rostros que pinta, con esa mirada, con los ojos vueltos al cielo en una suerte de éxtasis. Los rostros de Rembrandt. Sus autorretratos, su atención puesta en el rostro captado por el tiempo, que envejece. Courbet también. Algo así como cierta... materialidad. (...) Sí, ciertamente la pintura irriga muchas de mis películas. Pero, en el fondo, surge como una relación con lo que es deseado en la película. (...) pero también el trabajo que emprendieron sobre la luz, sobre la pintura misma. El Greco es un pintor que trabaja con la pintura, con la materia. En Courbet es evidente. Por tanto, no es sólo la representación de una idea o de un tema. Es también la pintura como objeto. Y pienso que el cine que trato de hacer es un cine que va en esta línea. Un cine plástico, que existe como objeto en sí mismo”⁷⁵.

Así, antes de las imágenes de Grandrieux y Dwoskin, antes del cine, descrito por Epstein como teatro de la piel, la pintura pone en escena la fascinación, el deseo, la obsesión, por la representación plástica del cuerpo. Dos siglos antes de que Jean Epstein escriba sobre el rapto experimentado ante la figuración (cinematográfica) de un cuerpo, esa “idea fija” de tantos artistas deviene centro de la obra de Francisco de Goya. “Siempre líneas, dijo, y nunca cuerpos. Pero, ¿dónde, se encuentran esas líneas en la naturaleza? Sólo veo cuerpos iluminados y cuerpos que no lo están, planos que avanzan y planos que se alejan, relieves y oquedades. Lo tienes todo en la manga como yo la invención en pintura”⁷⁶.

Como la aportación de Epstein a la imagen cinematográfica, la invención formal pictórica de Goya implicará una revolución sin precedentes en la historia de la representación (de los cuerpos). Pese a que Goya no filma los cuerpos, sino que los inmortaliza en imágenes fijas,

⁷⁵ Grandrieux, Philippe. En Masotta, Cloe, *La plástica del deseo. Entrevista a Philippe Grandrieux*, op. cit.

⁷⁶ Texto original : “Toujours des lignes, disait il, et jamais des corps. Mais où donc, trouvent ils ces lignes dans la nature? Moi je n’y vois que des corps éclairés et des corps qui ne le sont pas, des plans qui avancent et des plans qui reculent, des reliefs et des enfoncements. Tu as tout dans la manche, comme moi l’invention en peinture Todorov, T., *Goya et le siècle des Lumières*, op. cit., p. 42.

sus cuadros manifiestan una “remarcable maestría en la representación de los cuerpos en movimiento”⁷⁷. Lo cual nos lleva a fantasear sobre la actividad del pintor español en la era del cine, captando los claroscuros de los cuerpos en “planos que avanzan y planos que retroceden, relieves y cavidades”. Y a relacionarlo, de nuevo, con el realizador francés, maestro en la representación de uno de los principios de la fotogenia, especificidad de la imagen cinematográfica: la velocidad y el movimiento. “Todo él (el cine) es movimiento, sin obligación de estabilidad ni de equilibrio. La fotogenia es, de entre todos los logaritmos sensoriales de la realidad, el de la movilidad. Derivada del tiempo, la fotogenia es aceleración. Opone la circunstancia al estado, la relación a la dimensión... Esta belleza nueva es sinuosa como una sesión de bolsa. Ya no es función de una variable, sino variable ella misma”⁷⁸.

¿Es qué existe un vínculo entre la revolución formal, vinculada a la figuración de los cuerpos, de un pintor del siglo XVIII y la de un cineasta de las primeras vanguardias filmicas? Los dos artistas presintieron “las nuevas vías que se abrían a su arte y esbozaron sobre ellas algunos primeros pasos”. Los dos desarrollaron lo que podríamos denominar un pensamiento plástico: “Goya no practicó jamás ningún discurso. En otro extremo, el asunto tiene que ver con lo que revela la misma imagen, pero que no sabe captar la expresión verbal, esas sensaciones que prescinden de las palabras y tienen que ver con nuestras emociones primarias: la de seguir vivos, de absorber y transformar el alimento, de respirar, de temer por su supervivencia todo lo que Yves Bonnefoy llama, en un ensayo sobre Goya, ‘el pensamiento figural’ ”⁷⁹.

⁷⁷ Todorov, T., op.cit., p. 43.

⁷⁸ *Jean Epstein: la forma que piensa* (coords. Daniel Pitarch y Ángel Quintana), Archivos de la Filmoteca, núm. 63, Valencia, octubre, 2009, p. 7 y p.108.

⁷⁹ Ver Todorov, T., op.cit., p. 11.

Las pinturas negras de Goya; Francis Bacon; la invención formal de Philippe Grandrieux



Fig. 20 *La vie nouvelle* de P. Grandrieux y *Saturno devorando a un hijo* de Goya

Hoy vemos la obra de Goya desde una mirada ya influida por la imagen cinematográfica y no podemos pensar sus pinturas negras sin que nos vengan a la mente los portentosos negros de *Un lac* de Philippe Grandrieux. En los interiores de la película del realizador

francés, filmados en una cabaña apenas iluminada donde viven con su familia los hermanos Hege y Seymour, los cuerpos nacen del fondo negro y percibimos la luz modelando la piel con una plasticidad inusitada. Es así como en *Un lac* Philippe Grandrieux trabaja las distintas tonalidades del negro como pocos cineastas contemporáneos lo han logrado. Lo cual lo acerca a la obra que Goya realiza en *La Quinta del Sordo*, a sus “pinturas negras”, como la titulada *Brujos por el aire* en que “el singular tratamiento de la luz en el lienzo que da lugar a un juego de claroscuro: la plasticidad del cuerpo de la carne de las brujas y la tela blanca, iluminados, palpables gracias a la luz, se oponen con firmeza a la uniformidad plana del intenso negro del fondo.”⁸⁰ ¿No ocurre lo mismo con el tratamiento de la luz de Grandrieux pintando la piel al óleo y haciéndola resaltar sobre un negro barroco? Siguiendo la estela de Goya, Bacon también es un artista afín a las imágenes que pinta con su cámara el cineasta francés. Y el cuerpo y el rostro devienen materia plástica, en que lo figurativo da paso a lo figural, siguiendo la noción de Deleuze sobre el pintor inglés. En el cine de Grandrieux, como en las pinturas de Bacon, y de Goya, nos hallamos ante “la representación del momento de estar presente, un aspecto que veía claro en la obra del pintor barroco español, y que en sus lienzos se reduce a la presencia física de la carne de cuerpos dañados, pero al mismo tiempo vitales”⁸¹.

En *La vie nouvelle* Grandrieux filma los cuerpos con cámara térmica en una de las secuencias más pregnantes de su filmografía. En la escena Alexei se introduce en el espacio al que Boyan lo invita a entrar, un infierno oscuro en que, privados de la vista, los cuerpos chocan y se entremezclan, en una atmósfera altamente angustiada. Con la cámara térmica Grandrieux filma el calor de los cuerpos, su emanación, su latido. Y emerge otro de los trazos de estilo del cineasta que lo liga directamente a la relación que establece la crítica de arte Susan Schlunder entre Goya y Bacon: “tras echar una mirada a la obra de Goya y Bacon, las equivalencias existentes entre ambos pueden contemplarse en la categoría de lo 'monstrueux vraisemblable'.” Si Baudelaire se refería con este término, ante todo, a la condición de las figuras goyescas, lo que pone de manifiesto la violencia como característica del ser de la *condition humaine*, nos hallamos también ante un tema

⁸⁰Schlunder, Susanne, “Una monstruosidad grotesca. Modernidad y ambivalencia en Francisco Goya y Francis Bacon”. En: Lomba, Concha y Bozal, Valeriano ed., *Goya y el mundo moderno*, Lunweg, Barcelona, 2008, p.73.

⁸¹ *Ibíd.*, p.73.

recurrente en los tres films de ficción de Grandrieux. Como afirma Schlunder, “en Bacon es preciso ampliar el concepto: más allá de las relaciones existentes entre víctima, violencia y erotismo, sus cuerpos monstruosos aluden a lo “puramente figural” en el sentido de Deleuze, se despojan de todo elemento figurativo e ilustrativo, también de toda narratividad”⁸². Es precisamente en este despojamiento de lo figurativo en que se sitúa la secuencia de Grandrieux, el infierno rodado con cámara térmica. Los cuerpos se vuelven materia plástica a-figurativa y a-narrativa.

II. El salto. Del cuerpo pintado al cuerpo filmado. La reconstrucción del cuerpo herido en la pintura de Francisco de Goya y el cine de Stephen Dwoskin

Antes de iniciar su actividad como realizador cinematográfico Dwoskin pinta. Después vendrá el salto al cine y una filmografía centrada, obsesionada como de la de Philippe Grandrieux, en el “pensamiento figural” de un cuerpo. En *El grano de lo real*, Pascal Bonitzer⁸³ explora la diferencia entre dos órdenes de representación: pintura y cine. Por mucho que hoy haya cineastas pintores o pintores cineastas (como Hopper, cuyos desolados paisajes urbanos son verdaderos encuadres cinematográficos) el teórico francés define un límite (de lo sensacional) en el orden de la imagen: lo insostenible. “Este límite, variable y fluctuante, no cesa de retroceder, tal y como lo muestra la publicación cada vez más frecuente de fotos atroces...”⁸⁴. Y de nuevo emerge en la imagen esa herida entre lo real y lo representado, la diferencia lyotardiana. En este caso Bonitzer habla de un resto, lo que Bazin denomina el ‘complejo de Nerón’. “Que el “complejo en cuestión remite a ese “grano de lo real” es evidente. Pero este grano de lo real, que debemos distinguir de aquello que suele llamarse “impresión de realidad”, da cuenta de un *resto no sublimado* de la imagen fotográfica o cinematográfica. No es casual que Nerón fuera un artista fallido”⁸⁵.

⁸²Schlunder, Susanne, op.cit. La autora alude a la obra Deleuze, Gilles, *Francis Bacon: Logique de la sensation*, Ed. de la Différence, 1984.

⁸³Bonitzer, Pascal, *Desencuadres: pintura y cine*, Santiago Arcos, Buenos Aires, 2007.

⁸⁴ *Ibíd.*, p. 23.

⁸⁵ *Ibíd.*, p. 24.

Frenhofer quiso representar la vida, y el resultado fue una abertura en el lienzo de lo figurativo a lo figural, pura mancha o abstracción, diferencia o resto de lo real. Es la brecha, la abertura en la imagen, el espacio plástico en el que se sitúa el cine de Epstein, Grandrieux y Dwoskin. De la pintura al cine hay un salto. Dwoskin, primero pintor, después cineasta, lo relata como incorporación del tiempo, del movimiento a sus pinturas: “Para mí el cine fue el movimiento contemplativo desde las sensibilidades de la pintura a aquellas de la imagen en movimiento. Conceptualmente fue un movimiento sencillo, por tanto una decisión simple. La película añadió el elemento temporal a una imagen de otro modo estática, y yo necesitaba ese elemento del tiempo para extender mi voz.”⁸⁶.



Fig. 21 Gesto pictórico, gesto cinematográfico. *Dyn Amo* de S. Dwoskin y *Brujos por el aire* de Goya

⁸⁶ “For me cinema was the contemplative move from the sensibilites of painting to those of the moving picture. Conceptually this was a simple move and therefore a simple decision. Film added the element of time to an otherwise static image and I needed that element of time to extend my voice.” S. Dwoskin, *Reflections: The Self, the World and Others, and How All These Things Melt Together in Film*. op. cit.

El cine posibilita el salto de la representación del cuerpo en movimiento, a la representación de dicho movimiento, a la incorporación de la imagen de una dimensión temporal. Incorporar a la pintura la dimensión temporal: si Goya hubiera podido, lo hubiera hecho. Representar el movimiento es una necesidad, un deseo que palpita en algunas telas de Francisco de Goya como *Brujos por el Aire*, que muestra a un grupo de hechiceros suspendidos sobre el vacío transportando un cuerpo desnudo, cuyo rostro deformado expresa no sabemos si un dolor extremo o un inmenso goce. El modo en que Goya modela los cuerpos, entrelazando sus brazos para sostener a su víctima, se nos antoja casi un plano cinematográfico congelado. Al ponerlo de nuevo en movimiento, surgen las imágenes de otro grupo de “hechiceros” que en *Dyn Amo* de Stephen Dwoskin esclavizan y torturan a una mujer balanceando su cuerpo como si fuera una muñeca de trapo.

¿Es que sólo hay una dimensión temporal en esos gestos en movimiento de la imagen cinematográfica? Giorgio Agamben, heredero de las teorías de Aby Warburg sobre la supervivencia de la imagen, afirma que “el elemento del cine es el gesto, no la imagen”. ¿Gesto o tiempo? Y es que tal vez el gesto cinematográfico es tiempo plástico. Pero no sólo el cinematográfico. En el intervalo del gesto de las dinámicas figuras de la pintura de Goya el tiempo se hace igualmente presente. Así, es en ese intervalo en que se propicia un encuentro entre las formas pictóricas y cinematográficas, entre la imagen en movimiento del cinematógrafo y la imagen dinámica de la pintura. Afirma Agamben:

“De hecho toda imagen está animada por una polaridad antagónica: por una parte es la reificación y la anulación de un gesto (es la imagen como máscara de cera del muerto o como símbolo); por otra, conserva intacta su dynamis (como en las instantáneas de Muybridge o en una fotografía deportiva cualquiera). El primer polo corresponde al recuerdo de que se adueña la memoria voluntaria; el segundo, a la imagen que surge como un relámpago en la epifanía de la memoria involuntaria. Y mientras que la primera de ellas vive en un aislamiento mágico, la segunda se prolonga siempre más allá de sí misma, hacia un todo del que forma parte. Hasta *La Gioconda*, hasta *Las meninas* pueden ser vistas no como formas inmóviles y eternas, sino como fragmentos de un gesto o como fotogramas de una película perdida, sólo en la cual volverían a adquirir su último sentido. Porque en toda imagen opera siempre una

suerte de *ligatio*, un poder paralizante que es menester exorcizar, y es como si de toda la historia del arte se elevara una muda invocación a la liberación de la imagen del gesto.”⁸⁷ .

Lo que imprime Dwoskin a las vertiginosas imágenes de *Dyn Amo* es la velocidad, el tiempo del ralenti que, paradójicamente, dota a la luz de densidades propias de la pintura al óleo. Pero hay algo más en las palabras de Dwoskin, que corresponde a un momento concreto de su trayectoria filmica: la emergencia del yo, “la necesidad de ese elemento del tiempo para extender mi voz”. El salto no sólo es de la pintura al cine, sino también de un cine experimental protagonizado por otros u otras -seres a los que el cineasta filma muchas veces desde la cerradura tras la que se oculta el *voyeur*, como sucede en los cortometrajes *Take me* (1968) o *Dirty* (1971)- a una faceta autobiográfica en que Dwoskin no sólo captura los cuerpos ajenos sino que pone el suyo propio ya no detrás sino delante de las cámaras.



Fig. 22 El cuerpo enfermo. *Intoxicated by my illness* de S. Dwoskin. *Goya atendido por el doctor Arrieta* de Francisco de Goya

En noviembre de 1792, Francisco de Goya es afectado por una misteriosa enfermedad que tendrá como consecuencia la sordera del pintor. La enfermedad deviene un punto de

⁸⁷ Agamben, Giorgio, *Notas sobre el gesto*, en *Medios sin fin. Notas sobre la política*, Pre-textos, Valencia, 2010, p. 52.

inflexión en su trayectoria artística: “la noche auditiva en la que está sumido lo empujará a abrir aún más los ojos. Su manera de pintar, pero también de comportarse se convierte en otra. La pérdida de contacto con el mundo exterior, la imposibilidad de comunicarse oralmente refuerza su soledad, a la par que agudiza su sentido de la vista y lo anima a focalizarse ante todo en el interior, a explorar su propia imaginación”⁸⁸.

En *Goya atendido por el doctor Arrieta* (1820) el pintor se retrata, enfermo y atendido por su médico. El centro del cuadro es ese rostro fatigado, dolorido. Pero en el fondo, detrás del médico, distinguimos entre las sombras unos rostros mirando la escena que se nos antojan un reflejo de otra mirada, la del espectador del cuadro. Y pensamos una vez más en Goya, como Grandrieux escribía sobre Degas, como un pintor-cineasta que “fabrica a tientas el cine”.

En *Intoxicated by my illness* (2001) vemos a Stephen Dwoskin postrado en una cama de hospital en la unidad de cuidados intensivos. El viaje hacia el interior de Francisco de Goya, a partir de su enfermedad, una rajadura en su biografía de la que surgirán las pinturas negras, nos remite al de un Dwoskin niño que pasará parte de su infancia prisionero de una cama de hospital, después de contraer a los 9 años la poliomielitis, una enfermedad que deformará su cuerpo para siempre, determinando su trayectoria artística. Pues su cine también pone en escena espacios interiores. El aislamiento que vivió durante su infancia está presente en unas películas en que muchas veces los diálogos son mínimos, y nos internamos, como en el igualmente escueto en palabras cine de Grandrieux, en un mudo universo sonoro.

Si Goya introduce un componente biográfico en su trayectoria pictórica, Stephen Dwoskin pone en escena su infancia en películas como *Trying to kiss the moon* (1994) en que el cineasta recupera y manipula el metraje de varias filmaciones familiares. En la película, de

⁸⁸Texto original: “La nuit auditive dans laquelle il est plongé le poussera à ouvrir plus grandes les yeux. Sa manière de peindre mais aussi de se conduire devient autre. La perte de contact avec le monde extérieur, l’empêchement de communiquer oralement qui renforcent sa solitude, à la fois aiguissent son sens de la vue et l’incite à se focaliser avant tout sur son intérieur, à explorer sa propre imagination. ». En, Todorov, T., op. cit., p. 39.

las instantáneas del paraíso infantil antes de la enfermedad, de una imagen del niño iluminado por el sol, en que la belleza del cuerpo se resalta mediante el ralenti, tras un intermedio compuesto por imágenes de la naturaleza, pasamos a un fondo negro, una hendidura en la imagen en que una voz femenina introduce otras imágenes: las del filme *Enfoque de Stephen Dwoskin* de Alan Grandchamp. El siguiente plano muestra a Dwoskin, joven, con dos muletas que sostienen su cuerpo tullido. En Francisco de Goya, en Stephen Dwoskin, la enfermedad, la herida, es una brecha a través de la cual se articula no sólo la exploración plástica de la figuración y desfiguración del cuerpo, sino también sus abismos interiores. El alejamiento, el extrañamiento del mundo que vivió Stephen Dwoskin durante su infancia está presente en unas películas de escasos diálogos, en que nos trasladamos a un espacio auditivo hecho de otra textura distinta a la del lenguaje humano. Un silencio, una incomunicación, que también supuran los fondos azabache de las pinturas negras de Goya.



III El segundo salto. Del grano al píxel. El encarnado y el cine digital. ¿Cinestesia?

En su última etapa cinematográfica, Dwoskin recurre, como Philippe Grandrieux en *Un lac*, a la cámara digital. Pero su cine, como sucede con la tercera incursión en la ficción de Grandrieux, sigue estando dotado de una fisicidad inusitada. El uso del ralenti y, ante todo, la brutal cercanía que posibilita la ligera y pequeña cámara digital con que filma el cineasta son algunos de los recursos que dotan a las imágenes de Dwoskin, en este caso tanto analógicas como digitales, de una materialidad altamente sensorial, altamente pictórica.

Volviendo a la etapa en que Dwoskin recurre a la filmación en digital, en *The sun and the moon* el recurso al ralenti acentúa la desorientación perceptiva espacial, en secuencias

Fig. 23 El precipitado digital *France/Tour/Detour* de J-L Godard y *Un lac* de Philippe Grandrieux

como esa en la que el cuerpo de una bella joven danza dentro de una habitación en penumbra y, a merced de la alteración de la velocidad, del tiempo, parece flotar sobre el suelo, mientras distinguimos, al fondo, la figura del *voyeur*. Philippe Grandrieux escribe, en *Trafic*, sobre las imágenes de la película de Dwoskin: “Cada plano rebosa intensidad afectiva, se hace con cualquier imagen para transformarla en una especie de pasta fluida que el ralentí altera en la puesta en escena de la distancia. No se puede estar más cerca... nos ahogamos cada vez más y más, sin llegar a morir”⁸⁹. La constatación de la “intensidad afectiva de cada plano” nos sitúa ante una noción de la imagen como cuerpo emotivo que desarrolla Raymond Bellour en *Le corps du cinéma*⁹⁰.

En su artículo, Grandrieux incide en un punto esencial: la “transformación del afecto en una especie de pasta fluida”. *The Sun and the Moon* de Stephen Dwoskin y *Un lac* de Philippe Grandrieux son un exponente de cómo la cámara digital se convierte en una suerte de paleta como la del pintor con la que los realizadores generan imágenes que apelan no sólo a la vista y al oído sino también al sentido del tacto. Lo cual nos lleva a plantearnos la posibilidad de acuñar una noción: la de sinestesia o “*cinestesia*” aplicada a la poética del cine digital.

Emergencia del color: la plasticidad del precipitado digital

Jean-Luc Godard y Philippe Grandrieux: dos cineastas en cuyas obras el color se precipita. El “poso” pictórico de las imágenes de Godard se concentra en un objeto, en un color. El jersey rojo de la niña Camille en la imagen que abre *France/Tour/Detour/Deux/Enfants*; el fondo blanco y negro de la pared de azulejos del baño, sobre el que se dibuja su figura, concentra nuestra vista sobre ese color, que, merced al ralentí, se licúa, casi como pintura fluida en movimiento, un regalo táctil para la vista. Treinta años más tarde, el mismo color,

⁸⁹Texto original: “Chaque plan déborde d’intensité affective, et c’est en se saisissant de toute image pour y transformer l’affect en une sorte de pâte fluente que le ralenti bouleverse l’ancienne mise en scène de la distance. On ne peut pas s’approcher plus, ...on se sent de plus en plus étouffer, sans pour autant mourir”. En, Grandrieux, Philippe, *Sous le ciel de Dwoskin. À propos de The Sun and The Moon*, *Trafic*, núm. 76, Hiver de 2010, P.O.L, París.

⁹⁰ Ver, por ejemplo, el capítulo 5. *Le dépli des émotions*, pp. 129-148. En Bellour, Raymond, *Le corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalités*. P.O.L. París, 2009.

el mismo objeto. El jersey rojo de Alexei en la secuencia inicial de *Un lac* de Philippe Grandrieux. Su figura se dibuja sobre el fondo *flou* de un paisaje nevado de colores neutros en el que el rojo late al ritmo de la oscilación del cuerpo del leñador percutiendo con su hacha un árbol a punto de caer. Rojo ralentizado, líquido, rojo pulsátil. Rojo sangre que late en las venas del cine digital apelando al enigma de su (plástica) naturaleza.

Il se peut que la beauté ait renforcé notre résolution, de Philippe Grandrieux, se abre con la cadencia hipnótica de la oscilación de dos cuerpos, que aún no percibimos más que fragmentados. Un hombre empuja a una niña en un columpio, escuchamos el chirrido del juego y el sonido de una voz infantil. La cámara se acerca más y más a los cuerpos, podemos sentir el temblor del cuerpo del que la sostiene. La luz crepuscular confiere al encuadre una atmósfera íntima en la que, cuando irrumpa la palabra del cineasta, lo hará con el mismo ritmo ensoñado del columpio, con el mismo timbre lumínico de la brillante oscuridad que arroja los cuerpos de Masao Adachi y la niña. Como en las secuencias comentadas de *France/Tour /Détour/Deux/Enfants* y *Un lac*, las primeras imágenes de *Il se peut que la beauté...* sumergen al espectador en un espacio pictórico y táctil. Un espacio que nos remite a otra película, realizada por Grandrieux con Thierry Kuntzel en 1981: *La peinture cubiste*.

En 1979 en el marco de una Semana de Cahiers du cinéma en el Action Republique se proyecta la serie *France/Tour/Détour/Deux/Enfants* de Godard, rodada para la televisión. En 1981, dos años más tarde, casi veinte antes del estreno de *Un lac*, Grandrieux y Kuntzel exploran en *La peinture cubiste* el potencial artístico de la imagen vídeo. El ritual de sacarse la ropa de una niña antes de acostarse o el espacio familiar de un artista: ambos filmes proporcionan imágenes casi documentales de una cotidianidad sin brechas y mutan. La plasticidad de la imagen vídeo opera un milagro y lo rutinario deviene extraño. Surge el asombro ante unas imágenes nuevas, tal y como relata Alain Bergala transcribiendo su experiencia como espectador de la serie de Godard: “Es muy raro, podría decirse que único en los tiempos que corren, tener de pronto frente a una pantalla la sensación de que está inventándose algo ante nuestros ojos, algo realmente nunca visto, y de que sin darnos

cuenta acabamos de entablar una relación nueva, todavía desconocida con las imágenes y los sonidos”⁹¹.

De *France/Tour/Detour* afirmará Bergala: “La extrañeza de estas imágenes depende sin duda de que los gestos más familiares, los colores (como en la admirable secuencia del cuarto movimiento, las camareras del bar restaurante) empiezan de pronto a coger, a “precipitar”, y en esta operación casi química es nuestra propia mirada la que bascula y la que recupera la extrañeza y la música de esos gestos, habitualmente diluidos en el flujo de las imágenes y en el ciego acostumbramiento a lo que forma parte de nuestra especie”⁹². Algo que sin duda podemos aplicar a *La peinture cubiste*, la pieza de Kuntzel y Grandrieux, inspirada en el texto homónimo de Jean Paulhan, cuya narración se plantea a partir de la alternancia de imágenes fílmicas (Grandrieux) e imagen vídeo (Kuntzel).

Siempre ese concepto, lo háptico, surgiendo en la brecha entre figurativo y figural. En *La peinture cubiste* se asocia la imagen video a un espacio táctil. En la pieza, su protagonista, después de observar su habitación bajo los efectos de una luz cegadora, se interna en la oscuridad y alumbra una nueva percepción del espacio cotidiano. La obra se consagra a la exploración de dicha transformación perceptiva. “Parece, pues, que el tacto se adelanta a la vista, el espacio táctil al visual. Todo sucede como si nuestra mirada no fuese más que una prolongación de nuestros dedos, una antena en nuestra frente”⁹³. ¿No es esa la transmutación del espacio fílmico que se opera también en las primeras imágenes de *Il se peut que la beauté ait renforcé notre résolution*, la última película de Philippe Grandrieux? Como sucede con el protagonista de la obra de Kuntzel y Grandrieux, sentimos como el tacto destrona a la vista, el espacio táctil predomina sobre el visual, como si la mirada fuera una prolongación de nuestro cuerpo, como si el lugar de las retinas lo ocupasen las yemas de los dedos.

⁹¹Bergala, Alain, *Niños ralentizar (France tour détour, deux enfants)*, En, *Nadie como Godard*, ed. Paidós, Barcelona, 2003. p. 45

⁹²Ibíd., p. 49.

⁹³Bellour, Raymond, *Entre-imágenes: foto, cine, video*, ed. Colihue, Buenos Aires, 2009, p.167.

En *La peinture cubiste* la imagen fílmica da lugar a la imagen vídeo. Más tarde el personaje narrará haber vivido ese espacio como si se hubiera introducido dentro de un cuadro cubista. En los tramos “figurativos” del film, una segunda voz en off de carácter didáctico informativo, junto a la del yo el protagonista que circula entre el film y el vídeo, va desgranando una reflexión sobre la evolución de la pintura moderna. Junto a la puesta en crisis de la perspectiva, de la ilusión de espacio nacida en el Renacimiento, es puesta en cuestión la imagen fílmica, “realista” de la cotidianidad del personaje. “La pintura moderna es una vasta tarea de demolición”, dice la voz del protagonista. ¿Demolición en la pintura, o también en el ámbito de la imagen operada por la irrupción del vídeo? La reflexión sobre la pintura, convertida en imágenes vídeo por Kuntzel, muta con la transposición del texto de Paulhan a imagen, estableciéndose un discurso sobre la ontología de la imagen fílmica ante la de la imagen vídeo y, ante todo, del entre imágenes que las une o separa. “De manera que la relación de los dos términos clásicos, pintura y cine, introduce un vals de tres términos donde emerge, a través de esa pintura y de ese texto pero más allá de ellos, la cuestión propia de la relación, a la vez actual y virtual entre cine y vídeo”⁹⁴. De tal modo que ya en los inicios de su trayectoria, antes de su incursión en el cine de ficción, Philippe Grandrieux empieza a situar su obra en ese terreno del pensamiento figural, en que es desde y en la imagen que se teoriza sobre su naturaleza.

A la atracción de Bergala ante el trabajo con el vídeo de Godard, que podríamos pensar como balbuceo de la revolución (plástica) del digital, se opone la reacción de Pascal Bonitzer en un texto, *La surface video*, publicado sintomáticamente en 1982⁹⁵. Y es que ante la novedad, junto al entusiasmo, también surge el vértigo. Algunos teóricos del cine como Bonitzer parecen sentir cierta náusea sartreana ante el abismo ontológico de la irrupción de la imagen vídeo, anunciando lo digital, una imagen no hecha ya de matérico grano sino de inateriales pixeles. Así, el autor de *Décadrages*⁹⁶ manifiesta su vértigo, una especie de *horror vacui* tecnófobo, en su obra *Le champ aveugle*. «Los videofilms sólo son soportables si son cortos, saturan enseguida nuestra atención. El soporte película no es,

⁹⁴ Bellour, Raymond, *Entre-imágenes: foto, cine, video*, op. cit, p. 167

⁹⁵ Bonitzer, Pascal, *La surface vidéo*. En, *Le champ aveugle :essais sur le cinéma*, Gallimard, Paris, 1982.

⁹⁶ Bonitzer, Pascal, *Peinture et cinéma : Décadrages, Cahiers du Cinéma :Éditions de l'Étoile, Paris, 1995*.

como dice George Lucas, más que “un estúpido material típico del siglo diecinueve”⁹⁷, el soporte magnético es sin duda un material sofisticado, fiable, digno del siglo veinte. Pobre siglo veinte.” En el texto del teórico francés el grano de la imagen analógica, impresión de lo real, se opone a la imagen superficial del vídeo y su reflexión sobre esa nueva imagen deviene diatriba casi religiosa contra lo que parece el apocalipsis del celuloide.

Pese a que Bonitzer no puede evitar expresar una suerte de miedo irracional hacia esa imagen evanescente susceptible de metamorfosis, en su descripción de la imagen vídeo enumera uno a uno los que serán los principales atributos de la imagen digital. «Susceptible de descomponerse al infinito, se embarga casi naturalmente sobre un tratamiento no figurativo. La imagen no tiene grano uniforme, se compone de puntos a partir de cada uno de los cuales se hace posible, gracias al tratamiento numérico (...) de deshacerla, anamorfizarla, y metamorfosearla (...) La metamorfosis es el régimen natural de la imagen vídeo»⁹⁸.

El “campo ciego” de Bonitzer consiste en el hecho de no ver en esos atributos que tan certeramente enumera el gran potencial plástico de la imagen vídeo sobre el que apenas cuatro años antes escribe Alain Bergala en su análisis de la obra televisiva de Godard *France/Tour/Détour/Deux/Enfants*. Para Bonitzer “el espacio del vídeo es una pura superficie”, un espacio en que “los cuerpos son liberados de todas las emociones, de todas las inhibiciones. El espacio es de entrada coloreado (el vídeo en blanco y negro no tiene ningún sentido, sino como truco especial del cine: por ejemplo, el uso de la cámara *paluche*), eufórica, ligereza e indiferencia, psicodelia dulce”⁹⁹. En cambio, Bergala, por oposición a esta idea de “superficie” de la imagen vídeo, percibe la existencia de algo bien matérico, de un “poso de la imagen”. En su análisis del uso de Godard del *ralentí*, el teórico francés concluye: “todo empieza a granularse, a pesar con un peso imposible; es una transformación a través de la cual la imagen de vídeo se pone al nivel de la pintura, el arte del poso por excelencia.” Lo que surge de la descomposición godardiana, mediante la alteración de la velocidad y el tiempo de la imagen ralentizada, es una composición

⁹⁷ Bonitzer, Pascal, *La surface vidéo*, op.cit., p. 39

⁹⁸ *Ibíd.*, p.40.

⁹⁹ *Ibíd.*, p. 42.

cromática y lumínica altamente pictórica. La misma que hallamos en la última película de Grandrieux: *Il se peut que la beauté ait renforcé notre résolution*.

El cineasta pintor del entre-imágenes

“La imagen vídeo se pone al nivel de la pintura”. Son certeras palabras de Alain Bergala, que ilustran la ceguera de Pascal Bonitzer, teórico de las relaciones entre cine y pintura en *Décadrages*, pero que no sabrá ver en la imagen vídeo una nueva vía hacia la naturaleza pictórica de la imagen en movimiento. Lo apunta acertadamente Raymond Bellour en *Entre-imágenes*. El teórico francés detecta que dos de los ensayos caudales para pensar las relaciones entre cine y pintura, *Décadrages* de Pascal Bonitzer y *L’oeil interminable* de Jacques Aumont, “no encaran (o muy poco) la manera en la que el cine, al transformarse por el vídeo, se acerca como nunca antes a la pintura”. Y aquello específicamente pictórico, la posibilidad intrínseca de la transformación de la imagen cinematográfica -primero en la imagen vídeo y después en la imagen digital- es, para Bellour, un acercamiento a lo real, a los cuerpos, “por otras vías que no son las de la analogía fotográfica (y de lo que ha sido su sustrato en la pintura misma).” Es, pues, una imagen hecha de otra materia distinta a ese calco de lo real sobre el que escribe Bonitzer en *Le champ aveugle*: “el cuerpo del cuerpo, si se puede decir, la materia de los cuerpos y de lo que los rodea en su relación con lo real-irreal de la representación.”¹⁰⁰

La imagen vídeo primero, digital después, es defendida por el teórico francés como imagen plástica, que permite al cineasta el trabajo con la materia de la imagen, como el pintor con su paleta a punto de emprender una nueva obra. En 1979, Bergala dice que el Godard de *France/Tour/Détour* usa la imagen como “poeta o pintor”. Su filme es pictórico porque trabaja “como un pintor con su paleta, eligiendo los colores y los gestos que necesita.” Veinte años más tarde, Bellour define la imagen vídeo no sólo como una superficie, pues dota también al cine de una profundidad nueva, difícil de designar: “Permite hacer aparecer y desaparecer, como por arte de magia, los cuerpos, lo que ha sido en todas épocas uno de los sueños (traumáticos) de la imagen. Pero, sobre todo, extiende hasta el infinito el registro

¹⁰⁰ Bellour, R., *Entre-imágenes: foto, cine, video*, op. cit., p. 166.

de lo que el trabajo de la luz y un limitado número de trucajes han permitido esencialmente hasta allí al cine (es la parte por siempre magnífica del cine mudo). En suma, el vídeo hace aparecer la verdad (o la ilusión, la locura) de la imagen de *entre los cuerpos*¹⁰¹.

De Bergala a Bellour, pasando por Aumont o Bonitzer, se establece un arco en que a la par que evoluciona la tecnología y se impone la presencia de “lo digital” en el cine, y su historia, la teoría va respondiendo a su manera a una suerte de mutación, operada por el progreso tecnológico, de la cuestión baziniana “¿qué es el cine?”, que deviene ahora “¿qué es el cine digital?”. Poniendo en juego pues la cuestión ontológica en torno a su esencia y también a su relación con “lo real”. Es así como pasamos del horror existencialista de un Bonitzer frente a la emergencia de la imagen vídeo, a cierta idea de que, pese a estar hecha de píxels, la imagen digital puede estar dotada de una inusitada plasticidad. La cuestión abierta por Epstein, en sus escritos teóricos y en su cine, acerca de lo específico del lenguaje cinematográfico se renueva o se reinventa con la incursión en el digital de Philippe Grandrieux y Stephen Dwoskin. Y no sólo eso, sino que dicho trabajo con el digital abre un inmenso mapa de posibilidades plásticas antes difícilmente logrables con el celuloide.

Segunda variación: figuraciones y desfiguraciones del rostro

En el rostro se cifra lo humano pero también lo inhumano, es la puerta exterior de las emociones, topografía que desvela en su superficie la compleja interioridad de un cuerpo. En *El rostro en el cine* Jacques Aumont¹⁰² propone un recorrido -que no busca ser ni exhaustivo ni crear categorías estanco subsumidas a una “Historia del rostro en el cine” con mayúsculas- por sus representaciones cinematográficas desde el “rostro-mudo” del cine de los inicios al “rostro humanista”, pasando por el “rostro ordinario” del cine clásico de Hollywood hasta culminar con la derrota, la ruina del rostro tras la modernidad, en la época contemporánea. A través de las voces de diversos teóricos y cineastas, como Epstein, Béla Balazs, Gilles Deleuze, Joseph Von Sternberg, Bergman, Cassavetes y Garrel, que han hecho de su representación piedra angular de su cine, la representación del rostro se desvela

¹⁰¹ Bellour, R., *Entre-imágenes: foto, cine, video*, op. cit., p.166.

¹⁰² Aumont, Jacques, *El rostro en el cine*, Paidós, Barcelona, 1997.

como un espacio privilegiado de experimentación formal. El ansia de explorar las posibilidades plásticas de la imagen cinematográfica de un rostro impregna también las filmografías de Philippe Grandrieux y Stephen Dwoskin. Los dos realizadores lo filman, incansables, yendo tras la posibilidad última de su figuración. Y, como veremos, es en el primer plano de un rostro en el que el pensamiento figural desvela una de sus más bellas variaciones.

I. El rostro-afección, el primer plano

En *Expériences de la catastrophe, l'humanité tremblée*, Aïcha Bahcelioglu establece una categorización de los principales movimientos de la vibración en *La Vie Nouvelle*: gruñido, propagación, sacudida, latido, trepidación, estremecimiento, respiración, palpitación y saturación¹⁰³. Efectos que, como afirma Deleuze en *La imagen-afección* cuando se refiere a “lo brillante de la luz en el cuchillo, lo afilado del cuchillo bajo la luz” en Jack el Destripador, “no remiten más que a sí mismos, y constituyen lo expresado del estado de cosas”; son cualidades-potencias, afectos, que, despojados de toda causalidad, fuera de las coordenadas espacio temporales, no habitan ya un espacio discursivo sino plástico¹⁰⁴. Entonces, ¿no podríamos pensar esos “movimientos de la vibración” del filme de Grandrieux como “afectos”, cualidades-potencias, que se sustraen al espacio narrativo, y se sitúan más bien en el de la imagen, espacio también de materialización (plástica) del deseo (del cineasta) de una imagen?

Siguiendo con Deleuze, si hay una “figura” de la imagen-afecto es el primer plano de un rostro. Para el pensador francés, “el rostro en primer plano sería, pues, una presencia del rostro en el filme que permanecería en lo emotivo, en lo afectivo, sin caer nunca en la semiótica”¹⁰⁵. Así, afirma Deleuze: “el afecto puro, lo puro expresado del estado de las cosas remite, en efecto, a un rostro que lo expresa (o a varios rostros, o a equivalentes, o a proposiciones.)”. Y el rostro “recoge y expresa el afecto como una entidad compleja, y

¹⁰³ Bahcelioglu, Aïcha, « Expériences de la catastrophe, l'humanité tremblée », en Brenez Nicole (Dir.), *La vie nouvelle, nouvelle vision*, Ed. Léo Scheer, Paris, 2005, p. 41

¹⁰⁴ Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento*, Paidós, Barcelona, 1984.

¹⁰⁵ Aumont, Jacques, *El rostro en el cine*. op. cit., p. 99

asegura las conjunciones virtuales entre puntos singulares de esta entidad (lo brillante, lo afilado, el terror, el enternecimiento...)»¹⁰⁶. Desde cierto punto de vista, las primeras secuencias de *Sombre* y de *La vie nouvelle* son la puesta en imágenes de esta teoría de la imagen propuesta por Deleuze. Se trata de dos secuencias iniciales que, curiosamente, no están protagonizadas por los personajes principales y que funcionan como unidades independientes de significado. Son un umbral, una invitación a penetrar no sólo en el universo de cada una de las películas sino en el de toda la filmografía de Philippe Grandrieux.



Fig. 24 La emergencia del rostro en *La vie nouvelle* de P. Grandrieux y *El aquelarre* de Goya

¹⁰⁶ Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento*, Paidós, Barcelona, 1984.

La primera imagen de *La vie Nouvelle* se nos antoja una pintura abstracta; lejos, muy lejos, apenas distinguimos unas manchas cromáticas, lumínicas, aunque se anuncia ya la piel, el encarnado. Como el pintor que ensaya sobre el lienzo la promesa de una figura, Grandrieux dibuja, primero, con su cámara vibrante, la mancha de luz, en medio de la oscuridad. Después, se acerca y la cámara tiembla con el cuerpo del que la sostiene, sin enfocar aún los cuerpos de los figurantes. Y el color de la piel destaca sobre el negro en un espacio indefinido que, como sucede con otras imágenes de la filmografía del realizador francés, nos recuerda los abisales fondos de las pinturas negras de Goya. El corte, el salto a otro plano, nos sitúa ante la imagen hiperrealista de un rostro femenino. El proceso se repite y volvemos a situarnos en el punto de inicio, ante un conjunto de manchas en *flou*, una imagen que vibra y tiembla como si la cámara buscara el trazo adecuado. El vértigo de los fluidos movimientos de cámara es interrumpido por el corte del plano, por la súbita emergencia de otro rostro. La siguiente imagen es la repetición, por tercera vez, del mismo proceso de acercamiento y emergencia de la figura: un nuevo rostro. Pero, ahora, la cámara se aproxima aún más a los ojos de una anciana, en cuya mejilla una lágrima suspendida acentúa la desolación y el desasosiego de la escena. Un último plano cierra la secuencia, el de otro rostro femenino cuya mirada se dirige, como la de las otras mujeres, a un contracampo que no nos será desvelado. “Desde la primera hasta la última imagen, este «temblor» de las figuras va a generar otros fenómenos recurrentes como la rasgadura y la fusión, implicando no sólo la metamorfosis de las formas sino también un diálogo, una circulación entre ellas, atestiguando una actividad figurativa incesante, radical, en que la apuesta no es menos radical: representar la humanidad como catástrofe.”¹⁰⁷

En el inicio de *Sombre* Philippe Grandrieux realiza una operación parecida. Primero, la cámara encuadra varios rostros infantiles demudados por el terror mirando a un misterioso contracampo, para poco a poco desplazarse hasta enfocar un solo rostro. Dicha focalización en el primer plano de un rostro se produce también a partir del sonido; escuchamos los

¹⁰⁷Texto original : «De la première à la dernière image, ce “tremblement” des figures va générer d’autres phénomènes récurrents tels que la déchirure et la fusion, impliquer non seulement la métarphose des formes mais un dialogue, une circulation entre elles, témoignant d’une activité figurative incessante, radicale, dont l’enjeu ne l’est pas moins: représenter l’humanité comme catastrophe» .Bahcelioglu, Aicha, *Expériences de la catastrophe, l’humanité tremblée*, en Brenez Nicole (Dir.), *La vie nouvelle, nouvelle vision*, Ed. Léo Scheer, Paris, 2005, p. 4.

gritos de los niños hasta que el tiempo y el espacio quedan suspendidos de la imagen de un solo rostro que grita sin que podamos ya oír su voz. Así es como el cineasta francés, valiéndose de la cámara-ojo-pincel, fabrica ante nuestros ojos el primerísimo primer plano de un rostro. Grandrieux plasma en imágenes el momento de revelación de la imagen cinematográfica de un rostro, tan bien descrita por Béla Balazs en *El film evolución y esencia de un arte nuevo*:

“La expresión de un rostro aislado es un todo inteligible por sí mismo, no tenemos nada que añadirle con el pensamiento, ni por lo que respecta al espacio y al tiempo. Cuando un rostro que acabamos de ver en medio de una multitud se desprende de su entorno y se destaca, es como si de pronto estuviésemos cara a cara con él. O, incluso, si antes lo vimos en una gran habitación, ya no pensaremos en ésta cuando escrutemos el rostro en primer plano, porque la expresión de un rostro y la significación de esta expresión no tienen ninguna relación o enlace con el espacio. Frente a un rostro aislado no percibimos el espacio. Nuestra sensación del espacio está abolida. Ante nosotros se abre una dimensión de otro orden”¹⁰⁸.

Unas líneas que nos remiten a las secuencias descritas de *Sombre y La Vie Nouvelle*, donde Philippe Grandrieux apunta ya el protagonismo que la representación cinematográfica del rostro tiene en sus películas. Para el realizador francés, “el cine es un medio especialmente capacitado para filmar los rostros. Y el rostro humano posee la particularidad de ser el lugar del encuentro con la alteridad, con el otro, al mismo tiempo que guarda en sí cierta opacidad. Pues, aunque lo filmemos, lo escrutemos, lo investiguemos, algo se nos escapa, no lo podremos atrapar nunca. Una especie de imposibilidad de aproximarse verdaderamente al rostro. Pero es precisamente esta imposibilidad lo que hace de esta aproximación un acercamiento potente, lleno de fuerza. Y el cine posibilita este movimiento: ir hacia el rostro del otro y poder tratarlo, finalmente, como materia plástica”¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Balazs, B., *El film, evolución y esencia de un arte nuevo*. Citado en Deleuze, G. *La imagen-movimiento*. op. cit., p. 142.

¹⁰⁹ Grandrieux, Philippe. En Masotta, Cloe, *La plástica del deseo. Entrevista a Philippe Grandrieux.*, op. cit.

Grandrieux propone tratar el rostro como materia plástica; no como “rostro parlante acoplado a la palabra”, como mero “soporte narrativo”¹¹⁰. El rostro desfigurado por el grito del niño en *Sombre* no busca ser comprendido, supeditado a las necesidades del relato, no busca que lo leamos sino que lo veamos. En este punto, el cineasta francés vuelve la mirada a otras reflexiones teóricas y plásticas sobre el rostro: las desarrolladas en la época del cine mudo por autores como Jean Epstein y el citado Béla Bálazs. “Mi cine no bebe tanto de esa tradición de la modernidad -afirma Grandrieux- que partiría de Truffaut o la Nouvelle Vague. Se sitúa más bien del lado del cine mudo, del expresionismo alemán y de toda esa cinematografía que hunde sus raíces en el cine ruso”¹¹¹.

La etapa silente es uno de los escasos momentos de la historia del cine en que, según Jacques Aumont, se forjaron diversos conceptos en torno al rostro cinematográfico¹¹². Durante los años de elaboración del cine primitivo, “en plena transición de una legibilidad a otra, más discreta, se producía en la parte del cine mudo un intento de encontrar una personalidad más artística, una reacción tanto más violenta en cuanto que sólo fue temporal y en todo caso minoritaria. No obstante, esta reacción fue esencial, forjó tanto un uso como un concepto del rostro, y porque fue el origen de todas las exaltaciones, de todos los entusiasmos, de todos los errores y de todas las nostalgias”¹¹³. Dicha reacción se da tanto hacia el rostro primitivo como al clásico, una negativa a “dejarse leer para dejarse ver mejor”¹¹⁴.

II. La visión y el ensueño. Del retrato humanista a la imagen de la mujer soñada

En *Bonjour Cinéma* Jean Epstein define el valor plástico y dramático del primer plano, para el francés éste “es un vigorizador. Lo es ya por sus propias dimensiones. Si la ternura expresada por un rostro diez veces gigante no es sin duda diez veces más emotiva, es porque diez, y mil, y cien mil, tendrán una significación análoga, errónea, y poder afirmar

¹¹⁰ Aumont, J., *El rostro en el cine*. op.cit. p. 49-53.

¹¹¹ Grandrieux, Philipp. En Masotta, Cloe, *La plástica del deseo. Entrevista a Philippe Grandrieux*, op. cit.

¹¹² Aumont, J., *El rostro en el cine*. op. cit. p. 83.

¹¹³ *Ibíd.*, p. 82.

¹¹⁴ *Ibíd.*, p. 82.

dos tan sólo sería de consecuencias prodigiosas. Pero, sea cuál sea su valor numérico, este agrandamiento actúa sobre la emoción, la confirma menos que la transforma”¹¹⁵.



Fig. 25 El rapto amoroso de Jean y Seymour en *Coeur Fidèle* de J. Epstein y *La vie nouvelle* de P. Grandrieux

En los primeros planos de Marie en el bar en *Cœur Fidèle*, podemos ver la fatiga, el hastío, y una serie de sentimientos asociados al espacio del trabajo, y de la familia. Lo confirmarán los intertítulos, colofón narrativo de los afectos que han atravesado su rostro. Muy distintas son las imágenes del semblante de la Marie recordada y evocada por Jean cuando éste la espera en el muelle. Un primer plano de Jean, cuya mirada no se dirige tanto al fuera de campo como a su interioridad, va seguido de una superposición de rostro y paisaje: el mar se convierte en una inmensa y luminosa pantalla sobre la que se proyecta el rostro de la amada. También en *La vie nouvelle* un rostro femenino, el de Melania, es representado de forma distinta en tanto que “rostro real”, el de la prostituta sometida por el proxeneta Boyan, o “rostro soñado” por Seymour, que está enamorado de la joven.

¹¹⁵Epstein, Jean, *Bonjour cinéma*. En *Jean Epstein. La forma que piensa*. Archivos de la Filmoteca, Num. 63. Op.Cit.

En ambos casos, la imagen del rostro acontece como una revelación, y el tiempo narrativo queda interrumpido, igual que se produce una ruptura en el orden representacional, a partir de recursos como la sobreimpresión. Aumont considera que “el rostro mudo es un rostro inmediato, en uno u otro sentido. Se ofrece entero y de golpe, se expone a la intuición y no al desciframiento. No es un montaje, un compuesto concertado como el rostro primitivo, sino algo orgánico, vivo. Inmediato, orgánico, luego forzosamente verdadero, no porque sea más verdad que otro, sino porque propone una relación con la verdad”¹¹⁶.

Aunque Philippe Grandrieux en su representación y reflexión sobre la imagen de un rostro vuelva su mirada hacia la época del “rostro mudo”, no podemos obviar que también es un cineasta contemporáneo. Aunque se afilie a la tradición del cine mudo y el experimental, hay también en su cine un afán de explorar la humanidad de un rostro, después de que su representación haya atravesado dos guerras mundiales, la barbarie nazi y otros conflictos bélicos como la guerra de Sarajevo -una realidad a la que el cineasta galo se acerca en *Rétour à Sarajevo*, un documental previo a *La vie nouvelle*.

En este sentido afirma Grandrieux:

“Creo que ha habido en el desarrollo *La vie nouvelle* una correlación muy fuerte con el caos concebido como acontecimiento histórico, de algo atravesado por un territorio de los cuerpos, de los rostros, un paisaje que lleva las huellas de una herida profunda. Es el Este, esos países como Rumania, Bulgaria, países marcados por el poder de los acontecimientos históricos. Al mismo tiempo, existe el caos, psíquico, íntimo que es nuestro fundamento. Ambas vibraciones de lo real, de lo que nos erige a través de emociones, sensaciones y afectos, y que es en el fondo la historia, cómo estos dos eventos caóticos constituyen la doble cara de la moneda de *La vie nouvelle*, eso es lo que trato de filmar constantemente en la película”¹¹⁷.

¹¹⁶ En Aumont, Jacques, *El rostro en el cine*, op. cit., p. 83.

¹¹⁷ Texto original: “ Je pense effectivement qu’il y a eu dans l’élaboration de *La vie Nouvelle* une relation très forte avec le chaos au sens d’un événement historique, d’une chose traversée par un territoire des corps, des visages, un paysage qui portent les traces d’une blessure profonde. C’est l’Est ces pays comme la Roumanie, la Bulgarie, des pays marqués par la puissance des événements historiques et en même temps, il y a le chaos intime, psychique qui nous fonde. Ces deux vibrations du plus réel, de ce qui nous construit à travers les émotions, les sensations, les affects et ce qui est au fond l’Histoire, comment ces deux événements chaotiques ont constitué la double face de la médaille de *La vie Nouvelle*. c’est ce qu’on a essayé de faire tourner sans cesse dans le film”. Brenez, Nicole (Dir.), *La vie nouvelle, nouvelle vision*, op. cit., p. 187.

Así, junto con una representación del rostro que se acerca a la plástica del cine mudo de vanguardia propia de autores como Jean Epstein, el realizador francés se acerca también al retrato, a lo que Aumont denomina el “rostro humanista”, que el cine explora a partir del “neorrealismo”. Hay dos secuencias en *La vie nouvelle* que se sitúan en esta línea.



Fig. 26 Boyan despoja a Melania de sus cabellos en *La vie nouvelle* de P. Grandrieux

La primera se produce cuando Boyan despoja a Melania de su identidad, y, podríamos pensar, de su humanidad a través del corte de pelo con una navaja. El acto brutal no sólo trae consigo la memoria histórica del nazismo, sino también de un suceso más reciente, la guerra de Bosnia. No es en vano que la acción de *La vie nouvelle* se sitúa en Sarajevo y abre la posibilidad de la representación de aquello que no podemos figurarnos visualmente, o que escapa a la figuración. “Esos bordes marginales, huidizos” de la vida, de la violencia que cada día leemos en los diarios, vemos en las noticias... De tal modo que las hirientes imágenes del filme devienen plasmación plástica de las “sugestiones interminables que cada día nos proporciona la violencia de la información”, como afirma Raymond Bellour en *Bords marginaux*.¹¹⁸ La escena nos remite, pues, a testimonios como el de Thelma Scarce, una joven judía que escribió un poema desde el campo de concentración:

¹¹⁸ *La vie nouvelle, nouvelle vision*, Ed. Léo Scheer, Paris, 2005, p. 7.

“Cortaron nuestros cabellos,
grandes copos de cabellos
de cada cabeza.
Por higiene dijeron.
Mi cabello
Negro, largo y brillante,
El cabello que amaba cepillar
Y derramar sobre mis hombros
Como un manto envolviéndome
Dentro de mí misma.
No soy más que una mujer
Ni siquiera una hembra.
Me siento violada.
Por higiene dijeron.
Pero es ahora que estoy sucia,
Mancillada, degradada.
Soy una cosa despojada,
Más descalvada y desnuda
Que a la hora de nacer”.¹¹⁹

Como en el poema de Thelma Scarce, la secuencia de *La vie nouvelle* muestra el proceso de despojamiento de la identidad paralelo al de la mutilación capilar. De ello se hacen eco las dolorosas imágenes que muestran cómo, a medida que Melania se convierte en la esclava de Boyan, su rostro se desfigura y los encuadres se vuelven cada vez más abstractos, hasta que el pelo cortado ocupa la totalidad del plano. Después ya no distinguimos los rasgos identitarios de Melania, toda lágrimas, sudor y pelo, que baja la cabeza, derrotada. Y volvemos a escuchar los últimos versos de Scarce:

“Pero es ahora que estoy sucia,
Mancillada, degradada.
Soy una cosa despojada,
Más descalvada y desnuda
Que a la hora de nacer”.

¹¹⁹ En VVAA., *Rapunzel, Rapunzel: poems, prose and photographs by women on the subject of hair*, Ytaca, New York 1980.

El de la castración capilar de Boyan es prácticamente el único momento del filme en el que Melania es representada sin maquillaje. Después, perderemos sus ojos tras una intensa sombra negra que acentuará los rasgos (faciales) de la “deshumanización” operada por Boyan. La segunda secuencia se produce cuando nos reencontramos a la Melania-prostituta, a la esclava sexual de Boyan, y vemos cómo es despojada de su máscara. Ello ocurre durante el encuentro en la habitación de un sórdido hotel con un cliente sádico. Se trata de una secuencia que guarda diversos paralelismos con la del despojamiento capilar. En ésta, el dolor infringido a la joven por el sádico hace caer la máscara y sitúa al espectador ante un rostro profundamente humano, atravesado por el dolor y el miedo.



Fig. 27 El cliente sádico tortura a Melania en *La vie nouvelle* de P. Grandrieux

En estas dos secuencias protagonizadas por una torturada Melania se despliega cierta teoría actoral de Philippe Grandrieux, cuyas nociones guardan una estrecha relación con lo que Jacques Aumont escribe sobre el trabajo con los actores en el neorrealismo y la transformación del concepto de “belleza”. Según el realizador francés, “se tratará de encarnar al personaje a través de su presencia, aquel quien es él también en tanto que tal, en tanto que actor. Es un juego completo sobre la “verdad” humana, que yo he podido captar en el casting y cuya presencia va a encarnar en el filme”¹²⁰.

¹²⁰ Texto original: “Il s’agira pour lui d’incarner a personnage à travers sa présence, ce qu’il est lui aussi en tant que tel, en tant qu’acteur. C’est un jeu complet sur la “verité” humaine, que j’ai pu entendre au casting et dont la présence va incarner le film”. Transcripción de la entrevista realizada a Philippe Grandrieux: *Contre-*

En una de las escenas incluidas en el *making off* de *Un lac*, Philippe Grandrieux increpa a un actor (lo hace a través de un intérprete, pues el actor es ruso y no comparte el mismo idioma que el realizador): “Dile que no actúe. ¡Confía en mí! ¡No pienses, no actúes! Tan sólo siente la escena...”. Sólo después, en medio de un expectante silencio, el cineasta enciende la cámara y empieza a filmar. En *El rostro del cine*, Aumont afirma que en el rostro humanista del neorrealismo “la belleza ya no será la de la fotogenia, abstracta y fría, menos aún la del *glamour*, sino una belleza personal, interior, verdadero reflejo del alma”¹²¹. Para Aumont, la niña de *Bellisima* “no tiene una belleza de futura estrella, una belleza de cine, sino la simple belleza de una niña, en un rostro más bien poco afortunado de muñequita”. Por su parte, Ana Magnani “ya convertida en monstruo sagrado, debe desnudar su rostro, despojarlo de los afeites de la actriz para ofrecer su verdad (...) simplemente un rostro de mujer”. Y en *Europa 51* “también Ingrid Bergman se despoja de la actriz para dejar aflorar una emoción más verdadera”. Lo mismo ocurre en *La paura*, donde el perverso guión opera sobre ella un trabajo similar. “Un reto -prosigue Aumont- aún más arriesgado que requiere aún más trabajo para llegar aún más hondo, no sólo bajo el maquillaje sino bajo la expresividad natural de un rostro, el de Bergman, que posee mucha”¹²². Es precisamente esta expresividad natural de un rostro, que despojado de los afeites de la actriz descubre su verdad, la que hallamos en las secuencias descritas de *La vie nouvelle*. Despojado de su máscara, nos enfrentamos al rostro transido por el dolor y el miedo no ya de Melania sino de la actriz Anne Mouglanis.

Lo que traslucen los semblantes de los personajes de las películas de Grandrieux es una apuesta muy concreta del realizador respecto al trabajo con el actor. En este sentido, Grandrieux declara: “Mantengo una relación bastante cercana con ellos, es lo que necesito. El *casting* me lleva mucho tiempo, ya que elijo a los actores con una gran precisión. Me intereso menos por las capacidades que puedan encarnar, por sus técnicas de actuación, que por la persona en sí. Y me planteo cómo voy a acompañar a ese actor o a esa actriz, cómo vamos a poder estar juntos, a llevar sobre nuestros hombros la carga del filme, porque

Culture Générale. Emission n° 1, Enric Vuillard. Une émission de Zalea TV. En La vie nouvelle nouvelle vision. op. cit., pp. 198-199.

¹²¹ Aumont, J., *El rostro en el cine.* op. cit., p. 123.

¹²² *Ibíd.*, p. 124.

pienso que un filme es una carga”¹²³. No sorprende, pues, que una vez finalizado el rodaje de *Un lac*, el director galo comentase que no podía imaginar los personajes de dicha película encarnados en otros cuerpos que no sean los de los actores que eligió. La frontera entre el sujeto-actor y el modelo-personaje se vuelve casi invisible: “El personaje de Alexei, por ejemplo, ahora, es Dima (Dmitry Kubasov); nadie más en el mundo puede ser Alexei. Y Jurgen es Aliosha (Alexei Solonchev) y ninguna otra persona podría ser Jurgen”.

Si en las secuencias comentadas de *La vie nouvelle* se desvela lo humano de un rostro, su verdad -pues, como afirma Aumont, “desde la posguerra, el rostro se estudia como lugar de acceso a una ‘verdad’ profunda de la persona. Para este tratamiento del rostro no hay mejor término que retrato”¹²⁴- es en el documental *Il se peut que la beauté...* donde Grandrieux elabora su reflexión desde la imagen y la palabra sobre la creación del retrato de un hombre, en este caso del cineasta Masao Adachi. “El retrato de un hombre, sus manos, su rostro, modelados por el tiempo que ha vivido”, dice el cineasta francés mientras filma las manos arrugadas del cineasta japonés, abolida toda distancia entre el objetivo de la cámara y la piel: “¿Es que la belleza de las manos, del rostro, expresa la verdad con la que la vida nos atraviesa?”.

Si el retrato se situaría más bien en la vía de lo figurativo, en los primeros planos del rostro soñado por Jean y Seymour y de Maria y Melania, en *Coeur Fidèle* y *La vie nouvelle*, los cineastas emprenden otra vía de figuración. Igual que sucede en la puesta en imágenes de la rememoración de Jean de Marie en el filme de Epstein, también el Seymour de Grandrieux imagina el rostro de la Melania “real”, el de la Melania deseada, en una secuencia en que vemos perderse su mirada hacia su mundo interno. Tras ello, se suceden una serie de planos de él sentado junto a su amada en una especie de columpio, flotando en un espacio onírico en que la imagen se vuelve líquida como una pintura al óleo en movimiento. Junto a estas miradas masculinas a la mujer idealizada, Jean Epstein, en *La glace à trois faces*, plasma en imágenes una ensoñación protagonizada por una figura femenina.

¹²³ Grandrieux, Philippe. En Masotta, Cloe, *La plástica del deseo. Entrevista a Philippe Grandrieux*.

¹²⁴ Aumont, J., *El rostro en el cine*, op. cit., pp. 131-132.



Fig. 28 El rapto amoroso de Pearl en *La glace à trois faces* de J. Epstein

La secuencia, que se produce en la primera parte del tríptico en que se divide la película, pone en escena el enamoramiento de Pearl a través del contraste entre la figura del hombre que la acompaña en un restaurante, y las imágenes del recuerdo de Él, que protagonizará las tres historias amorosas del film. Después de una serie de primeros planos que anuncian el rapto amoroso y avanzan la suspensión del tiempo narrativo, la mirada ensimismada de Pearl se pierde, como sucedía con Jean y Seymour, fuera del encuadre. A continuación se suceden una serie de planos que nos alejan del restaurante, y nos sitúan ante una serie de imágenes extremadamente cercanas del hombre deseado. Pero pronto surge, sobreimpreso, el rostro siniestro del hombre que la acompaña, lo real se impone al ensueño. Después, de

nuevo, Pearl ve, en otra mesa, a su amado. Y, de nuevo, nos trasladamos al espacio del ensueño amoroso de la protagonista. En esta secuencia perdemos el hilo de la narración, se rasga el orden representacional y nos sumergimos en unas imágenes cercanas al trance, en la puesta en escena del deseo de Pearl. El recurso al ralentí de Stephen Dwoskin en *The sun and the moon*, en una escena en que vemos danzar a la joven protagonista ante, suponemos, la mirada del cineasta-voyeur, nos sitúa igualmente ante una puesta en imágenes del cuerpo y el rostro deseados, ahora desfigurados por la alteración de la velocidad y el tiempo de la imagen.

En su estudio del rostro-emoción, Gilles Deleuze distingue el rostro del expresionismo de aquél representado mediante la abstracción lírica¹²⁵. El expresionismo se define como “juego intensivo de la luz con lo opaco, con las tinieblas. Su combinación es como la potencia que consume la caída de las personas en el agujero negro o su ascensión hacia la luz.”. El mismo título de *Sombre* anuncia ya el tránsito de los personajes; un tránsito narrativo pero, sobre todo, plástico de los cuerpos y los rostros, entre la luz y las tinieblas. Una modulación lumínica que se hace patente en los rostros hechos jirones que emergen de la oscuridad de la habitación del hotel donde Jean ejecuta a una de sus víctimas; en la secuencia en que el rostro de Claire surge en medio de la noche en busca de Jean; o en el primer plano cercano al éxtasis de Jean “estriado, rayado, captado en una red más o menos densa, recogiendo los efectos (...) del follaje, de un sol a través de los árboles”, que poco después volverá su rostro hacia la tierra, asumiendo, de algún modo, su destino de cruel asesino, que lo liga a la tierra, al, como veremos, devenir-animal. Y en *Un lac*, donde los rostros expresionistas de Alexei y su familia en el interior de una cabaña tenuemente iluminada transitan entre la luz y la oscuridad, como describe Deleuze, “recogiendo el efecto (...) del fuego del hogar”.¹²⁶

Si la oscuridad es el cincel que esculpe los rostros de la tendencia expresionista, la abstracción lírica “procede muy distintamente (...) la luz ya no tiene que vérselas con las tinieblas sino con lo transparente, lo translúcido o lo blanco.”¹²⁷ Ahora, en los rostros se

¹²⁵Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento*. op. cit. p. 138

¹²⁶Ibíd., p. 138.

¹²⁷Ibíd., p. 138.

refleja “la aventura de la luz con lo blanco”. Sucede en la figuración del rostro de Marie, imaginado por Jean mientras la espera en el muelle que no sólo se superpone, transparente sobre el mar, sino que en él se reflejan los destellos del agua. También en *The Sun and The Moon*, Stephen Dwoskin convierte el primer plano de un rostro femenino en una superficie reflectante. Al igual que en la película de Jean Epstein, el rostro de la joven surge como sobreimpresión de un paisaje. Poco a poco, se trasluce el bosque nocturno azotado por la tormenta en el rostro mojado, y en él se reflejan también los relámpagos, adquiriendo una opacidad que le lleva a ocupar toda la superficie visual.



Fig. 29 La luz y la piel en *La primavera* de Botticelli y *La vie nouvelle* de Philippe Grandrieux

La tormenta, el mar, prefiguran en cierto modo ese “espacio translúcido o blanco que (...) conserva el poder de reflejar la luz, pero obtiene también un poder diferente, el de refractarla desviando los rayos que lo atraviesan. Así pues, el rostro que permanece en este espacio refleja una parte de la luz pero refracta otra”. Deleuze sitúa a Sternberg como maestro de la abstracción lírica, “el único que replicó la reflexión parcial en una refracción gracias al espacio translúcido o blanco que supo construir”. Un espacio en el que los vestidos, los velos juegan un papel importante. El teórico francés cita a Proust que “hablaba de los velos blancos, cuya superposición no hace otra cosa que refractar más ricamente el rayo central y prisionero que los atraviesa”¹²⁸. Una idea que remite a los encuadres del fragmentado cuerpo de Melania en *La vie nouvelle*, donde aparece vestida de transparente encaje blanco-plateado, avanzando por un pasillo hacia la habitación en la que la aguarda su proxeneta. El sol que baña el espacio convierte la piel en luz, dotando al cuerpo de la actriz de una apariencia cercana a la visión y el ensueño.

III. El rostro descompuesto

Grandrieux no explora sólo esa verdad que hay velada en un rostro sino también su ruina, su derrota. Los planos en que Boyan arrebató a Melania sus cabellos con una navaja no sólo nos sitúan ante la humanidad de un rostro, sino que, a partir de unos encuadres que lo fragmentan, muestran su progresiva desfiguración a medida que se da el proceso de deshumanización de la joven. Cada corte de navaja implica un paso más hacia la pérdida, que se expresa plásticamente en la pérdida de un rostro. Desde su composición a su descomposición. Esperanza en la imagen. Melania resucitará como imagen en el deseo de Seymour.

Según Jacques Aumont:

“Si la era moderna ha sido la de la constitución del rostro, también es la de su derrota, a través de muchos medios indirectos. [...] Disgregación del rostro, rechazo de su unidad: partes del rostro recortadas, pegadas, devueltas a la superficie de la imagen. Magnificación infinita, monstruosidad del tamaño, o a veces, por el contrario, liliputización. Toda suerte de daños, tachaduras, desgarraduras; se

¹²⁸ Todas las citas del párrafo en: Deleuze, G. , *La imagen-movimiento*, op.cit., p. 140.

araña, se desgarrar, se quema, se tira. [...] Esto no es solamente un catálogo del museo de arte contemporáneo, se encuentra en todas partes, en la prensa, en los anuncios, en la televisión, síntoma vistoso de la de-rotá (N. del T: El sustantivo *défaite* tiene un significado básico de derrota o fracaso, aunque también como adjetivo aplicado al rostro, significaría “descompuesto”, por lo tanto, sustantivando, “descomposición”). Ese rostro que ya no se quiere representar como un rostro, ¿es aún humano? Si el rostro ya no es rostro, ¿qué significa esta pérdida? ¿Y de dónde viene? Si el rostro es origen de la analogía, la historia de las imágenes seguramente tendrá algo que ver. Una vez más hay que volver a empezar desde los inicios”¹²⁹ .



Fig. 30 Deformaciones del rostro en *La roue* de Abel Gance y *La vie nouvelle* de P. Grandrieux

¹²⁹ Aumont, J., *El rostro en el cine*, op.cit., p. 21.

En una de las primeras secuencias de *La vie nouvelle*, Seymour aplasta su rostro contra un cristal, su semblante se transforma en una irreconocible superficie. Rostro “desrostrificado” a partir del aplastamiento contra un vidrio que es, al fin y al cabo, tal y como puntualiza Aumont, “aplanamiento contra el encuadre”. “Pero que los rostros se aplasten contra un cristal –prosigue el teórico- también significa, casi de una manera muy literal, un aplastamiento generalizado contra el cristal del cuadro”¹³⁰. Dicha situación se produce también en *La roue* de Abel Gance, cuando un borracho acerca su rostro hasta la deformación contra la ventana de un bar.



Fig. 31. Cristales y espejos deforman el rostro. *Retrato de Duchamp* de Man Ray ; imágenes de Marie en *Cœur Fidèle* de J. Epstein

Un cristal puede ser, a su vez, una pantalla translúcida que intermedia entre el rostro y la cámara. En *Cœur Fidèle*, Marie mira desde el interior del bar hacia el espacio exterior, buscando oxígeno. A una serie de planos del gris puerto de Marsella, sigue una imagen

¹³⁰ Aumont, J., *El rostro en el cine*, op.cit., p. 155.

filmada desde fuera del rostro de Marie detrás del cristal. Esta vez no hay aplastamiento del semblante contra la lisa superficie, pero sí un efecto de desrostrificación a partir del borrado o desenfoque del rostro enfocado, o desenfocado, desde detrás de la ventana. Algo que sucede también con el rostro de Claire borrado por la lluvia que se desliza sobre el cristal de la ventanilla de un coche en *Sombre* de Philippe Grandrieux. Y, finalmente, en *Persona* de Ingmar Bergman, es la misma pantalla la que se convierte en un cristal que se resquebraja. La imagen que muestra esa pantalla vítrea es la de un rostro que se hace añicos. Aunque lo que en realidad se resquebraja, puesto en escena en las imágenes siguientes, es el mundo interior de Alma.

***El rostro que se consume de la luz a la opacidad y de la opacidad hacia la luz.
De la carnalidad a la materia lumínica***

La deformación del rostro no sólo se da a través de la colisión con un elemento externo, como en su aplastamiento contra un vidrio, o a través de la interposición de una superficie transparente entre el rostro y el objetivo de la cámara. A veces se manifiesta, para Aumont, una “tendencia a la descomposición interior del rostro, como si ya no pudiese contenerse más, como si su ser lo consumiese (y aquí, naturalmente, la literatura tendría algo que decir, de Kafka a Sartre)”. Bergman es, según el teórico francés, “un semi-especialista en esta corrosión”¹³¹. Si vimos cómo los rostros se cincelaban a través de la luz y las tinieblas, a través de los conceptos de Gilles Deleuze de “expresionismo” y “abstracción lírica”, en este tránsito de la oscuridad hacia la luz, los rostros pueden ser engullidos por la sombra o abrasados por una luz cegadora.

¹³¹ Aumont, J., *El rostro en el cine*. op.cit., p. 164.



Fig. 33 La búsqueda del encarnado en *La mort de Marat* de David y *Sombre* de P. Grandrieux

En *Sombre*, el rostro de Jean nace al inicio del filme en la oscuridad de la habitación de un hotel para, poco después, dibujarse, terso, diáfano y brillante por el efecto del agua sobre la piel, en un plano que nos remite a *La muerte de Marat* de David. Al final de la película, el protagonista alza el rostro que se muestra fragmentado por el juego de luces y sombras que los árboles proyectan sobre él. Por otro lado, el semblante de Claire, protagonista femenina de *Sombre*, se presenta por vez primera desdibujado detrás de un cristal perlado por gotas de lluvia. El último primer plano del personaje acerca el rostro al icono. A través de un movimiento de cámara, la pared en la que se apoya la joven deviene líquida y se funde con su semblante igualmente fluido, desdibujado a través del recurso al *flo*u y de una panorámica ascendente que culmina con la imagen de un cielo de un azul casi hiriente. En *Un lac* transitamos de los rostros apenas iluminados, dentro de la cabaña en la que viven sus protagonistas, a los rostros iluminados -en exceso- por la cegadora luz de una linterna de Alexei y el extranjero. Una imagen que nos remite a las intermitencias lumínicas que generan los movimientos circulares de un faro sobre el rostro de la protagonista de *Le tempestaire* de Jean Epstein.



Fig. 34 Destellos en *Le tempestaire* de J. Epstein y *Un lac* de P. Grandrieux

La cámara deseante. Vampirización del rostro

No sólo Philippe Grandrieux y Jean Epstein conceden protagonismo al tratamiento cinematográfico del rostro en sus películas. La recurrencia al primer plano de un rostro, “lugar de la operación estética del filme”¹³² es también una constante en la filmografía de Stephen Dwoskin. Desde *Dirty* y *Take me* a *Face Anthea* o *Ascolta*, en que los semblantes de diversas mujeres cobran absoluto protagonismo, hasta los filmes en que el cineasta aparece en la escena, como *Intoxicated by my Illness*, *Trying to Kiss the Moon*, o *The Sun and The Moon*, en que igualmente se da una fuerte presencia femenina, su filmografía puede ser analizada como un desfile de rostros femeninos.

Respecto al primer plano Dwoskin afirma: “Es una especie de violación: una mano, un ojo, pueden ser más reveladores. Y además, resulta más interesante sugerir lo que hacen los personajes que enseñar lo que están haciendo”¹³³. El modo en que Dwoskin filma el

¹³² Aumont, Jacques, *El rostro en el cine*, op. cit., p. 82.

¹³³ VVAA., *Dossier Stephen Dwoskin*, Filmoteca Nacional de España, Madrid 1976, páginas sin numerar.

semblante femenino es una provocación al espectador, una invitación a una participación activa, no siempre cómoda, con lo que mira identificándose en cierto modo con el cineasta-*voyeur* que escruta con su cámara el objeto de su deseo. Y el rostro femenino es la ansiada “imagen asociada al sentido erótico” que el cineasta define como esencia de su cine:

“El cine tiene una posibilidad que ningún otro medio ha tenido jamás y tiene su propia fuerza en el campo visual, en términos de tiempo y movimiento. Con esta fuerza, tiene la posibilidad de cercar las barreras y los filtros intelectuales lo suficiente como para penetrar en el instinto hasta consentir la experiencia y, por tanto implicación. Para empezar a hacer posible esta implicación, el cine tendrá que insistir sobre lo que es fundamentalmente instintivo y emotivamente común a la mayor parte de los hombres. En consecuencia, el cine debe contener elementos con los cuales el espectador pueda tener un fuerte e inmediato contacto. Uno de los elementos más fuertes que pueden conducir a la implicación es toda imagen y acción asociada al sentido erótico. Estas tienen a ofrecer un impacto más fuerte (y más mórbido) en el instinto subjetivo a desordenar los filtros intelectuales que mantienen el procedimiento de “mirar”. La dirección erótica apela a aquellos instintos no intelectuales y deseos primarios de base, ocultos en cualquier parte de todos nosotros. La fantasía y el sueño son difíciles de racionalizar, cuando tienen efecto y por esto producen implicación”¹³⁴.

Las pinceladas del pintor son determinantes en la figuración y desfiguración de un rostro y lo mismo sucede con los movimientos de cámara, que también pueden deformarlo. En *Dyn Amo* de Stephen Dwoskin ello ocurre a través de una serie variaciones lumínicas, pero también a través de una cámara-ojo que, mediante un *zoom in*, se acerca al rostro de la primera *stripper* hasta que “la pantalla se hace rostro”¹³⁵. (La pantalla también se hace rostro de forma extrema en las anteriormente comentadas primeras imágenes de *The Sun and The Moon*, en que de un paisaje nocturno emerge el rostro de una joven, y también en la onírica imagen del rostro de Margarete en el *Fausto* de Sokurov).

¹³⁴ VVAA. , *Dossier Stephen Dwoskin*, op. cit.

¹³⁵ Aumont, Jacques, *El rostro en el cine*, op. cit., p. 96

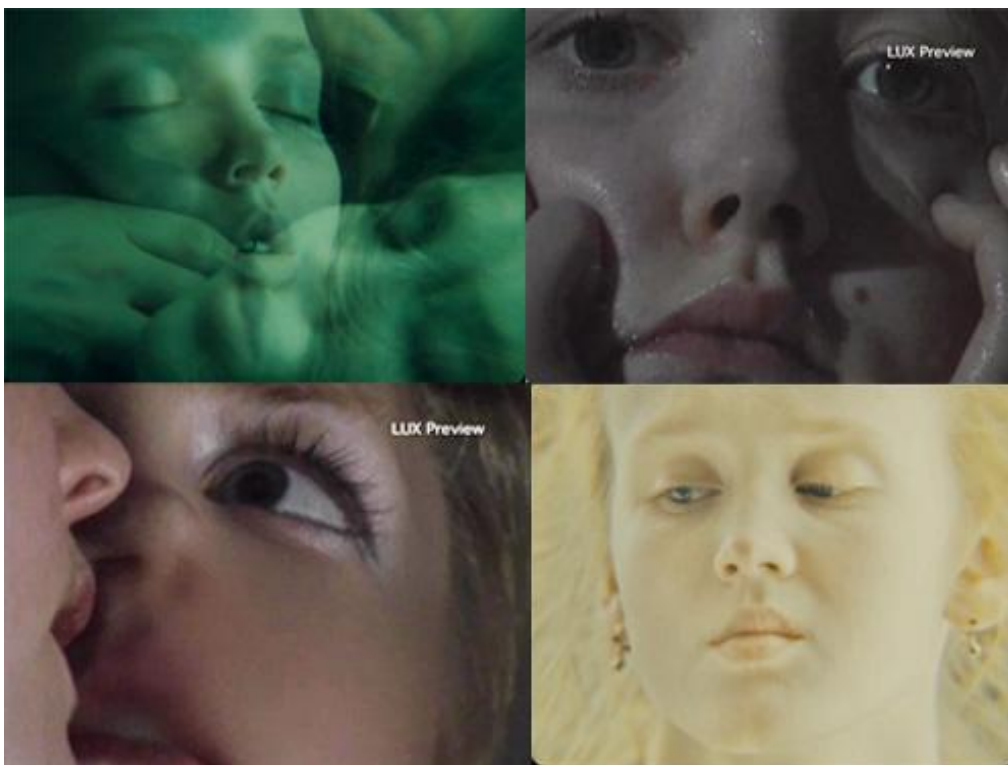


Fig. 35 El rostro-pantalla en *The Sun and the Moon* de S. Dwoskin y *Fausto* de A. Sokurov

En *Dyn Amo*, durante más de siete minutos, Dwoskin sostiene el objetivo de la cámara en el primer plano de la *stripper* con apenas dos o tres cortes que, de tan integrados que están en el temblor de la cámara-cuerpo-ojo, pasan casi desapercibidos por un espectador que, de forma más o menos incómoda, más o menos impuesta por el realizador, no puede sino ocupar el lugar del *voyeur* que sostiene el aparato de captura del rostro deseado. La larguísima toma con la que Dwoskin somete a la actriz hace que se desvele, como vimos que sucedía con Anna Mouglalis en *La vie nouvelle*, la verdad de un rostro. Así, podremos percibir la fatiga en la mirada perdida de la actriz cuando, durante breves instantes, no observa de forma directa al ojo-cámara. Percibiremos cómo de forma progresiva, ante la persistencia del que filma cuyo ojo exigente no da respiro al cuerpo puesto en escena, la actriz deja de poder sostener su papel y cae la máscara. El último primer plano de la secuencia muestra un rostro deshecho, vampirizado ya completamente por la cámara.



Fig. 36 Vampirización del rostro en *Dyn Amo* de S. Dwoskin

En *Dyn Amo* encontramos de nuevo cómo el deseo del realizador se vuelve plástico y se expresa en la representación del rostro. El modo en que Dwoskin filma el semblante de la primera *stripper*, en la citada toma de más de siete minutos, contrasta claramente con el modo en que filma a la protagonista de la siguiente escena. En ésta, además, ya no se da un encuentro íntimo entre el cámara-voyeur, y el espectador identificado con ésta, y la bailarina, sino que el realizador registra una acción entre dos personajes: uno masculino, marionetista e hipnotizador, y uno femenino, que es el hipnotizado. El que mira desde detrás de la cámara se limita, por así decirlo, a filmar una escena, mientras que en la secuencia anterior formaba parte de ésta de forma activa, propiciando una suerte de trance hipnótico entre la cámara y el cuerpo filmado. Ahora, en cambio, es el personaje masculino el que parece llevar el mando de la situación, tratando a la *stripper* como una muñeca. El cineasta se toma su tiempo para filmar un rostro. ¿O acaso deberíamos pensar que el que se toma su tiempo es el mismo rostro representado? El primer plano persiste a través del ralentí, del *zoom in* y del *zoom out*, y también de una cámara que se mueve y tiembla al ritmo de los cuerpos filmados y del que filma.

El sádico en el hotel de *La vie nouvelle* deforma (a golpes) el rostro de Melania, buscando tal vez expresar la verdad del ser que se oculta tras él. En *La belle noiseuse* (1994), libre adaptación de *La obra de arte desconocida* de Balzac, “Frenhofer es también un *metteur en scène*, incluso un *maître en scène*, que no vacila en tratar con brusquedad el cuerpo de su modelo para hacerle expresar su verdad. Metáfora apenas encubierta, casi didáctica, un poco irónica, de la figura del cineasta que Michel Piccoli interpreta con gran conocimiento de causa”¹³⁶. En *Le tempestaire*, el domador de tempestades guarda en sus manos un cristal a través del que determina el destino del mundo, y en *La caída de la casa Usher* Roderick Usher se obsesiona hasta tal punto con la imagen -pictórica- justa de su mujer, que llega a olvidar a la Madeleine de carne y hueso consumido por el deseo de una imagen, como el Frenhofer de *La obra maestra desconocida*.

Todas ellas son figuras equiparables desde cierto punto de vista a la del mismo cineasta. Algo que se hace presente también en *Dyn Amo* de Stephen Dwoskin cuando el realizador, tras una escena de intimidad entre la *stripper* que se ofrece al objetivo de la cámara cruzando su mirada con ésta en diversas ocasiones, toma la posición de un tercero que filma, esta vez, a otro personaje masculino que, en cierto modo ocupa su lugar. En todas estas secuencias, de forma más o menos directa, lo que se halla en juego es cómo el deseo, del cineasta, o de las figuras que lo pre-figuran, se proyecta y refleja en la imagen de un cuerpo, en la imagen de un rostro. Imagen que deviene a su vez reflejo de dicho deseo.

III . La otra verdad del rostro. La madonna y el lobo.

Según Lyotard, el espacio en que acontece la imagen concebida como donación en el campo de lo visible es “espacio vacante abierto por el deseo”¹³⁷. Si el deseo del cineasta se proyecta sobre los cuerpos de los que filma, de esto resulta una diferencia en la forma de plasmar los rostros masculinos y femeninos.

“Porque la relación con un hombre o una mujer es diferente si eres un hombre o una mujer. Es una relación que se inscribe en la sexualidad y en la historia. Es cierto que registro de forma distinta a los

¹³⁶ Aumont, J., *El rostro en el cine*, op.cit. p. 136.

¹³⁷ Lyotard, J-F., *Discurso, figura*, op. cit. p. 40.

hombres y a las mujeres, porque los filmo a través de mi propio deseo. No se puede filmar algo que uno no desea. Es imposible. Pero el deseo es múltiple, es variable, se desplaza durante el rodaje. Hay días en que puedo sentir un increíble deseo de filmar un actor y después el deseo se desvanece para más tarde volver. Es algo vivo. El rodaje de un filme no es una materia inerte. Cuando realizo una película, no es resultado de la ejecución de un guión. No ejecuto ningún guión. Llevo el guión en mí, intensamente, dentro de mi cuerpo. Cuando ruedo, es como hacerse a la mar: izo las velas y emprendo el viaje”¹³⁸.



Fig. 37 La madonna y el lobo. Hege, Claire y Jean en *Un lac* y *Sombre* de P. Grandrieux

Vimos cómo la figuración de la mujer “real” y la soñada o deseada por los protagonistas de las películas de Grandrieux y Epstein, implicaba dos formas distintas de representar el rostro. Vimos, además, cómo también se establecía una diferenciación en lo que respecta a los movimientos de la cámara, a la cadencia del montaje, en *Dyn Amo* de Stephen Dwoskin. En estos cineastas confluye, asimismo, otra deformación de los rostros, en este caso masculinos, que basculan de lo humano a lo animal. Si los rostros masculinos tienden hacia la pérdida de humanidad a través de un proceso de “desrostrificación”, que los acerca a lo animal, los rostros femeninos, en cambio se acercan al icono. En este sentido, en una entrevista realizada a Philippe Grandrieux, Nicole Brenez le sugiere al cineasta que en su filme esboza el “tratamiento de Melania como un icono, como personaje del amor celeste”¹³⁹, a lo que el realizador responde apelando a la cultura del icono de Bulgaria, uno de los escenarios del rodaje de *La vie nouvelle*.

¹³⁸Grandrieux, Philippe. En Masotta, Cloe, *La plástica del deseo*, op.cit.

¹³⁹ Brenez Nicole (Dir.), *La vie nouvelle, nouvelle vision*, op. cit., p. 200.

El devenir-animal del rostro

La fatiga de la *stripper* en *Dyn Amo* ante la mirada caníbal del cineasta, el dolor infringido por Boyan y el cliente sádico a Melania en *La vie nouvelle*, despojan a las actrices de la máscara, haciendo aflorar la humanidad, la verdad de un rostro. Pero esa verdad se desvela también a través de la “desrostrificación” hacia el animal de los personajes masculinos. Lo animal no es ya algo opuesto a lo humano; tampoco el monstruo, lo monstruoso, es uno de los dos términos de una dicotomía. Ambos se sitúan en una zona liminar, en un “entre dos”. “Siempre hay que estar en el límite que separa de la animalidad, pero precisamente de tal manera que no nos separemos de ella. Hay una inhumanidad propia al cuerpo humano, y al espíritu humano. Hay relaciones animales con el animal.”¹⁴⁰

¿Cómo se plasma plásticamente este límite, el advenimiento del devenir-animal del rostro, del devenir-monstruo? En el capítulo de *Lógica de la sensación* titulado *El cuerpo, la pieza de carne y el espíritu, el devenir-animal*, Gilles Deleuze escribe que “Bacon es pintor de cabezas y no de rostros. (...) Bacon persigue un proyecto muy especial en tanto que retratista: deshacer el rostro, encontrar o hacer que surja la cabeza bajo el rostro. (...) Ocurre que la cabeza del hombre sea reemplazada por un animal; pero no es el animal como forma, es el animal como trazo”¹⁴¹. Como en la pintura de Bacon, en las imágenes de Boyan en *La vie nouvelle* que hace danzar a Melania hasta la extenuación, o en los primeros planos de Stephen Dwoskin en *The sun and the moon* o de Roderick Usher, poseído por la ejecución del retrato de su mujer en *La caída de la casa Usher*, lo que hallamos a partir del recurso a la extrema cercanía de la cámara, del *flou*, la vibración, el temblor de la imagen, pensables como ese “trazo del animal” de la pintura de Bacon, es “la constitución de una zona de *indescirnibilidad*, de *indecibilidad* entre el hombre y el animal”¹⁴².

¹⁴⁰Declaración de Gilles Deleuze en el programa televisivo *L'abécédaire de Gilles Deleuze* (1996) dirigido por Pierre-André Boutang en que el filósofo es entrevistado por Claire Parnet. Es precisamente con *A de Animal*, que se abre la larga entrevista.

¹⁴¹ Deleuze, Gilles, *Lógica de la sensación*, op. cit., pp. 29-30.

¹⁴² *Ibíd.* p. 30.

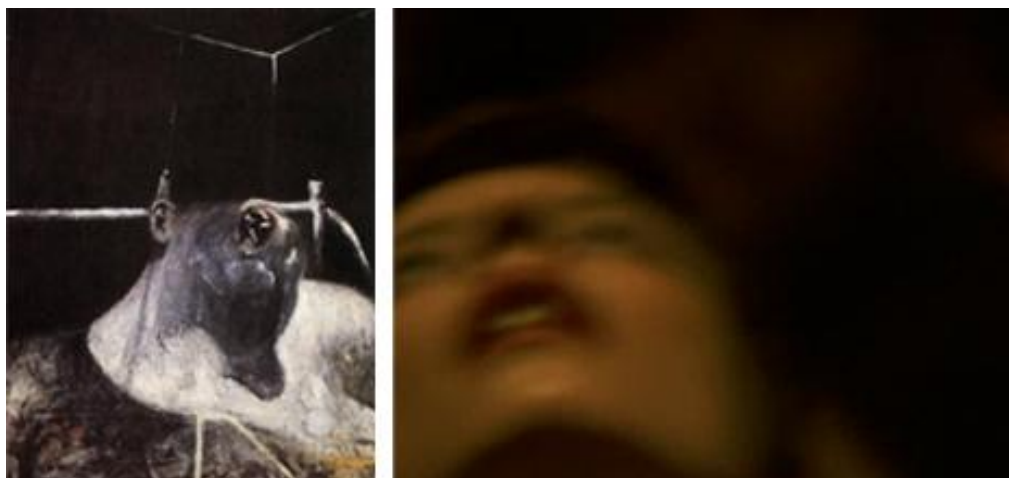


Fig. 38 Desrostrificaciones en *Sin título* de Francis Bacon y *La vie nouvelle* de P. Grandrieux

No sólo a partir del trazo, de la metamorfosis figural de la imagen, sino también de la transfiguración del rostro, aflora en los personajes su trasfondo animal. En *The sun and the moon*, las primeras imágenes del rostro del cineasta Dvoskin son las de una especie de monstruo mítico con una máscara de oxígeno. Así, en un primer plano que casi desborda los límites del encuadre con una angulación muy concreta, vemos cómo éste se transforma en la cabeza de una bestia con hocico.



Fig. 39 La mueca de Jean ante la mirada de Claire en *Sombre*

También en *La vie nouvelle* asistimos a la mutación de un rostro, de humano a animal, y a la asociación de los rostros masculinos con cierta animalidad latente. Sucede, a su vez, en *Sombre* cuando Jean está a punto de cometer otro asesinato, irrumpe Claire en escena. El primer plano de la joven, blanco como la luna, contrasta con el rostro desencajado de Jean. Éste mira a Claire en silencio, el endurecido rostro del sádico asesino se torna mirada culpable. Entonces, en lugar de surgir la palabra, en el rostro de Jean se modula una mueca que lo transfigura en semblante lobuno.

Según Jacques Aumont hay: “Un instante fatal, el del parpadeo fotogénico, en el que se suspende el tiempo por un acmé temporal que es el de un goce (se goza de la coincidencia entre el rostro y él mismo). Ahora bien, esta suspensión también propicia, de un modo frecuentemente incontrolable, la aparición de la mueca, de lo feo, de lo obsceno, o peor, la pérdida de la forma humana. Lo obsceno o la mueca conciernen más a menudo a la boca, porque en tanto que origen de la palabra, como el ojo lo es de la mirada, es más material, al mostrar más del interior del cuerpo, al abrirse más sobre el interior impensable. Pero si la mueca que obtiene (expresamente o por error) la fotogenia es apertura sobre un interior del cuerpo, no puede dejar de sentir la inhumanidad de ese interior. (...)”. En la película de Grandrieux, la mueca muestra el fondo inhumano de Jean ante Claire, pero también su fondo profundamente humano. El rictus animal de Jean se cierra con una segunda mueca en que se muerde los labios como si no lograra hacer surgir la palabra con que dar una explicación a Claire de su instinto asesino. “Si la fealdad fascinante -prosigue Aumont- viene de un exceso de humanidad, la mueca pone en peligro lo humano. El rostro también ahí puede perderse”.¹⁴³ Ante la mirada severa y compasiva de Claire, Jean se desnuda, muestra un mundo interior que transfigura su rostro en mueca, pero, cuando la mueca cede y Jean “recupera” su rostro, lo que se pone en cuestión es si la animalidad que aflora en esa mueca no es algo, en el fondo, profundamente humano.

¹⁴³ Todas las citas del párrafo en Aumont, J., *El rostro en el cine*, op. cit., p. 167.

El arte nace con el animal

En el devenir-animal del rostro, pero también en la manifestación de lo monstruoso, del monstruo, el pensamiento figural halla de entre sus múltiples variaciones una forma privilegiada. Vimos cómo con Gilles Deleuze el figural lyotardiano emprende la vía de la sensación. Para el autor de *Kafka y los animales* y *Mil mesetas*, algunos de los textos en los que junto a Felix Guattari desarrolla su formulación del devenir-animal, el arte “no guarda relación con la materia y la forma sino con fuerzas y materiales. En el arte hay que pasar del moldeado de la forma y la materia a la modulación de las fuerzas y los materiales, y eso es tan válido para el arte antiguo como para el más contemporáneo. La modulación permite instalarse en el nivel de la materia en sí para concebirla como portadora de singularidades y rasgos de expresión. Se pasa de esta oposición estática, abstracta, de la forma y la materia a una zona energética y molecular de modulación. Por ello el arte se encuentra con el animal, potencia de transformación de lo humano. Esta nueva definición del arte como potencia de deformación activa en el material explica el efecto producido por la obra en nuestra sensación y moviliza nuestro pensamiento.”¹⁴⁴ A partir de las formulaciones de Gilles Deleuze, también “el arte como lo animal debe concebirse transversalmente, como hibridación de los géneros y devenir de las formas”¹⁴⁵.



Fig. 40 Jean se aleja como un animal herido en *Sombre* de P. Grandrieux

¹⁴⁴ Antich, Xavier, *En torno a la cuestión del animal y del monstruo. Visita a los archivos de la alteridad*, p. 43. En Antich Xavier (Dir.), *De animales y monstruos*, Contratextos, MACBA, Barcelona, 2012.

¹⁴⁵ Antich, Xavier, *En torno a la cuestión del animal y del monstruo. Visita a los archivos de la alteridad* .op.cit., p. 28.

En *Sombre* no sólo vemos anunciarse el animal en el rostro de Jean, sino también en su gestualidad corporal. La metamorfosis se repite en otra escena del filme cuando Claire acude presurosa a socorrer a su hermana, que está a punto de ser agredida por Jean dentro de un lago. De nuevo a través de la mirada Claire domina y hace surgir el animal en Jean, en una de los escasos momentos de la película en que la veremos estallar emocionalmente. Después, la joven grita al agresor que se aleje, con el mismo tono con que se ahuyenta y castiga a un animal. El encuadre muestra como, aún dentro del agua, Jean mira a Claire como un animal malherido que sabe que ha obrado mal, para después darse la vuelta y adentrarse en el lago. Con el lomo arqueado y la cabeza inclinada, Jean se metamorfosea por unos instantes en un ser acéfalo, cuya espalda podría ser el lomo del lobo con el que se lo ha asociado en diversos momentos del filme. Pero no sólo Jean se transfigura en animal en *Sombre*, pues no hay que olvidar la escena en la que Claire penetra en el mundo de Jean y se pone, literalmente, en la piel del lobo cuando encuentra un disfraz en la maleta del asesino.

Junto a este devenir animal del rostro, o de la figura humana, Philippe Grandrieux, pero también Jean Epstein, filman animales en secuencias muy concretas de sus películas. Es el caso de las dos ranas que copulan en la lisérgica escena de *La caída de la casa Usher* en que Madeleine es enterrada viva; de los perros de *La vie nouvelle*, que devoran a Roscoe al final del filme, o de el caballo de *Un lac*, en el que Hege cabalga gozosa, en una escena que no podemos sino relacionar con una celebración puramente cinéfila de la velocidad y del ritmo: de la imagen de un cuerpo en movimiento.

La presencia de lo animal, y del animal figurante y figurado, hace visible el rastro de ese límite que nos constituye. Ese fondo monstruoso o animal, que desfigura o transfigura el rostro o las figuras, es parte también de nuestra naturaleza que se balancea entre lo humano y lo inhumano. Pero también es la huella de la naturaleza del arte y del cine. En el *Abecédaire de Gilles Deleuze*, el filósofo francés establece una poderosa analogía entre el arte y el animal:

“Lo que a mí me fascina absolutamente son los asuntos de territorio. (...) Los animales tienen territorio. Constituir un territorio para mí es casi el nacimiento del arte. Cuando ves que un animal marca el territorio, toda la gente invoca siempre lo de glándulas anales, la orina, con las que marca las fronteras de su territorio. Pero la cosa va mucho más allá. Lo que constituye su marcaje de un territorio es también una serie de posturas como son, por ejemplo, agacharse y levantarse. Una serie de colores (...) Color, campo, postura. Son las tres determinaciones del arte. El color, las líneas, las posturas animales son a veces verdaderas líneas. Color, líneas, campo. Es el arte en estado puro.”¹⁴⁶

Y es que tal vez “el cine es como un animal (...) Del animal a la animación, de la figura a la fuerza, de una ontología pobre a una pura energía, el cine sería la metáfora tecnológica que configura miméticamente, magnéticamente, el otro mundo del animal”¹⁴⁷.

¹⁴⁶*L'abécédaire de Gilles Deleuze* (1996). op. cit.

¹⁴⁷Texto original : “Le cinéma est comme un animal (...) De l'animal à l'animation, de la figure à la force, d'une ontologie pauvre à une pure énergie, le cinéma serait la métaphore technologique qui configure mimétiquement, magnétiquement, l'autre monde de l'animal.” Cita de Akira Mizuta Lippit , incluida en Bellour, R., *Le corps du cinéma*, op. cit.

Conclusiones

"Maiakovski dijo una vez que hay un área del espíritu humano que sólo puede alcanzarse a través de la poesía, y sólo de la poesía que está despierta, que cambia. También se podría decir que hay un área del espíritu (o el corazón) humano que no puede ser alcanzada más que por el cine, siempre despierto y siempre cambiante. Sólo el cine puede revelar, describir, hacernos conscientes, aludir a lo que realmente somos o no somos, o cantar la verdadera y cambiante belleza del mundo que nos rodea. Sólo este cine contiene el vocabulario y la sintaxis propios para expresar lo verdadero y lo bello. Si exploramos la poesía cinematográfica moderna, descubrimos que incluso los errores, los planos no desarrollados, los planos temblorosos, los pasos inseguros, los movimientos vacilantes, los fragmentos sobreexposados o subexposados son ahora parte del vocabulario del nuevo cine, ya que forman parte de la realidad visual y psicológica del hombre moderno”.

Jonas Mekas¹⁴⁸

Si esta investigación nació del rapto experimentado por una espectadora ante el cuerpo en movimiento de Melania en *La vie nouvelle*, el texto ha partido de la fascinación con la imagen cinematográfica de un cuerpo en los albores de la Historia del cine, para a continuación esbozar un breve recorrido por la obra de algunos de los teóricos que desarrollan el análisis del pensamiento figural, desde Auerbach y Lyotard, forjador del concepto, hasta Deleuze, Brenez y Dubois que llevan el término al terreno del análisis fílmico. Vimos también cómo dicho pensamiento figural halla un espacio privilegiado de representación en cineastas como Jean Epstein, Philippe Grandrieux o Stephen Dwoskin. Y

¹⁴⁸ «Maiakovsky a dit un jour qu'il y a une zone dans l'esprit humain qui ne peut être atteinte que par la poésie, et seulement par la poésie qui est éveillée, qui change. On pourrait dire également qu'il y a une zone dans l'esprit (ou le cœur) humain qui ne peut être atteinte que par le cinéma, par le cinéma qui est toujours éveillé, toujours changeant. Seul ce cinéma peut révéler, décrire, nous rendre conscients, faire allusion à ce que nous sommes réellement ou ne sommes pas, ou chanter la véritable et changeante beauté du monde qui nous entoure. Seul, cette sorte de cinéma contient le vocabulaire et la syntaxe propres à exprimer le vrai et le beau. Si nous étudions la poésie filmique moderne, nous découvrons que même les fautes, les plans qui ne sont pas au point, les plans tremblés, les pas mal assurés, les mouvements hésitants, les morceaux sur-ou sous-exposés font désormais partie du vocabulaire du nouveau cinéma, puisqu'ils font partie de la réalité psychologique et visuelle de l'homme moderne ». Mekas, Jonas. *Le nouvel cinéma américain*. En Noguez, Dominique (coord.), *Théorie, lectures. Textes réunis et présentés par Dominique Noguez*. *Revue d'Esthétique (Numéro spécial)*, Paris, Klincksieck, 1973, p. 333.

concretamos el modo de llevarlo a cabo, a partir de las relaciones que se establecen entre cine y pintura en estos realizadores. Pues, antes que el cine, la pintura piensa lo figural a partir de artistas como Goya y Cézanne, que propone en su obra y en sus escritos teóricos una “tercera vía” de figuración -o desfiguración- pictórica, ni abstracta ni figurativa. Una vía que Deleuze retoma a partir del análisis de la obra de Francis Bacon. Finalmente, desarrollamos otro de los puntos en común de estos tres exploradores del pensamiento figural en su cine y en sus escritos teóricos: la investigación formal en torno a la figuración del rostro.

Pero este trabajo no concluye sino que constituye tan sólo un breve esbozo de cómo el pensamiento figural se abre paso en el terreno de la teoría fílmica, y en el análisis de las formas cinematográficas; en concreto la figuración del cuerpo y del rostro, que pretendo desarrollar en la tesis doctoral. El acercamiento a la obra de un cineasta contemporáneo, Philippe Grandrieux, cuyas ficciones vuelven su mirada al cine mudo de vanguardias, como el de Jean Epstein, o al cine definido como experimental, como el de Stephen Dwoskin, ha sido sólo un prólogo, y más que cerrar cuestiones no ha hecho sino abrir posibles ámbitos de estudio. Continuar esta línea de investigación implicará, además de proseguir con el análisis del corpus fílmico de los tres cineastas tratados en el presente trabajo, el acercamiento a otros autores fascinados con la imagen de un rostro, de un cuerpo, exploradores incansables de la materialidad de la imagen cinematográfica, como Abel Gance, Germain Dulac, Stan Brakhage y Maya Deren.

Otro capítulo pendiente es el análisis de la puesta en escena de la visión, del ensueño y de la hipnosis -como figuras, en algunos casos, del acto cinematográfico- que es otro rasgo común en Jean Epstein, Stephen Dwoskin y Philippe Grandrieux. Lo que está relacionado con una deuda contraída en el espacio teórico expuesto en este trabajo con los escritos de Didi-Huberman y Raymond Bellour, y su obra fundamental en el análisis y concepción del mismo cine como cuerpo, que, pese a estar levemente presentes en este trabajo, merecen un espacio propio en investigaciones futuras. Otro asunto pendiente, otra deuda, es decantar la investigación del análisis figural de la imagen al terreno del sonido. Puesto que los

cineastas analizados erigen verdaderas atmósferas sonoras esenciales para comprender el trabajo de figuración y des-figuración de los cuerpos en sus películas.

No hay conclusión, sino apertura. La investigación que emprendí a partir de las imágenes de Jean Epstein, Philippe Grandrieux y Stephen Dwoskin sobre la imagen figural, sobre el pensamiento plástico del cine, no ha hecho sino empezar.

Barcelona, mayo de 2012.

FUENTES Y REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIBROS

- AGAMBEN Giorgio. *Lo abierto. El hombre y el animal*. Valencia: Pre-textos, 2005.
- AGAMBEN, Giorgio, *Notas sobre el gesto*, en *Medios sin fin. Notas sobre la política*, Pre-textos, Valencia, 2010.
- ANTICH Xavier (DIR.), *De animales y monstruos*, (Col. Contratextos), MACBA, 2012.
- AUBRAL, François, CHATEAU, Dominique (eds.), *Figure, figural*, L'Harmattan, Paris, 1999.
- AUMONT, Jacques, *El rostro en el cine*, Paidós, Barcelona, 1997.
- ARTAUD, Antonin, *Brujería y cine*. En Artaud, A., *El cine*, Alianza Editorial, Madrid, 2010.
- BÁLAZS, Bela, *L'homme visible et l'esprit du cinéma*, Circé, París, 2010.
- BERGMAN, Ingmar, *Imágenes*, Tusquets, Barcelona, 1992.
- BERGMAN, Ingmar, *Persona*, Nórdica Libros, Salamanca, 2010.
- BERGALA, Alain., *Nadie como Godard*, ed. Paidós, Barcelona, 2003.
- BELLOUR, Raymond, *Le corps du cinéma*, P.O.L, Paris, 2009.
- Brenez, NICOLE y JACOBS, Bidhan [directores], *Le cinéma critique. De l'argentique au numérique, voies et formes de l'objection visuelle*, Publications de la Sorbonne, Paris, 2010.
- BONITZER, Pascal, *Peinture et cinéma : Décadrages, Cahiers du Cinéma :Éditions de l'Étoile, Paris, 1995*. (Versión castellana : *Desencuadres. Pintura y cine*, Santiago Arcos, Buenos Aires, 2007).
- BONITZER, Pascal, *Le champ aveugle :essais sur le cinéma*, Gallimard, Paris, 1982. (Versión castellana : *El campo ciego : ensayos sobre el realismo en cine*, Santiago Arcos, Buenos Aires, 2007).
- BRENEZ, Nicole (Dir.), *La vie nouvelle, nouvelle vision*, Ed. Léo Scheer, Paris, 2005.
- DELEUZE, Gilles, *Mil mesetas*, Pre-Textos, Valencia, 1994.
- DELEUZE, Gilles, *Lógica de la sensación*, Arena Libros, Madrid, 2009.
- DELEUZE, Gilles , *La imagen-movimiento*, Paidós, Barcelona, 1984.
- DELEUZE, Gilles *La imagen-tiempo*, Paidós, Barcelona, 1987.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *La pintura encarnada*, Valencia, Pre-textos, 2007.

- DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Gallimard, 2007.
- DURAFOUR, Jean-Michelle, *Jean-François Lyotard: questions au cinéma*, P.U.F, París, 2009.
- EPSTEIN, Jean, *Écrits sur le cinéma I*, Ed. Seghers, Paris, 1974.
- HARRISON, Martin, *Francis Bacon. Archivos privados*, La Fábrica, Madrid, 2009.
- LOSILLA, Carlos, "Al borde del abismo. Notas sobre la enfermedad, el dolor y la muerte en la (auto)biografía filmada". En, Martín Gutiérrez, Gregorio (Ed.), *Cineastas frente al espejo*, T&B editores, Madrid, 2008, págs. 121-135.
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS, *Discours, figure*, Klincksieck, Paris, 2002.
- LYOTARD, Jean-François, *Discurso, figura*, ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1979
- NANCY, Jean-Luc Y FERRARI, Federico, *Nus sommes*, Yves Gebaert Editeur, 2003.
- PEREIRO, Lois, *Obra completa*, Libros del Silencio, Barcelona, 2011.
- NOGUEZ, Dominique (coord.), *Cinéma : théorie, lectures*, Klincksieck, Paris, 1973.
- SCHLUNDER, Susanne, "Una monstruosidad grotesca. Modernidad y ambivalencia en Francisco Goya y Francis Bacon". En: Lomba, Concha y Bozal, Valeriano ed., *Goya y el mundo moderno*, Lunweg, Barcelona, 2008.
- SYLVESTER, David, *La brutalidad de los hechos*, Ed. Polígrafa, Barcelona, 2009.
- TODOROV, Tzvetan, *Goya à l'ombre des lumières*, Flammarion, Paris, 2011. (Trad. Castellana: *Goya a la sombra de las luces*, Galaxia Gutenberg, 2011)
- VVAA., *Rapunzel, Rapunzel: poems, prose and photographs by women on the subject of hair*, Ytaca, New York 1980
- VVAA, Dossier Stephen Dwoskin, Filmoteca Nacional de España, Madrid, 1976.

REVISTAS

- BENAVENTE, F. & SALVADÓ CORRETGER, G. (2010), From Figure to Figural. Body and Incarnation in Contemporary Film, *Academic Quarter. The Academic for Research from the Humanities*, Aalborg University Press.
- NOGUEZ, Dominique (coord.), *Cinéma. Théorie, lectures. Textes réunis et présentés par Dominique Noguez. Revue d'Esthétique (Numéro spécial)*, Klincksieck, Paris, 1973.
- GRANDRIEUX, Philippe, *L'horizon insensé du cinéma*, Cahiers du Cinéma, n°. 551.

GRANDRIEUX, PHILIPPE, *L'emprise*, Trafic n°38, été 2001.

GRANDRIEUX, PHILIPPE, *Sous le ciel de Dwoskin. À propos de The Sun and the Moon*, texto publicado en *Trafic*, núm. 76, Hiver de 2010, P.O.L, París.

MARTIN, Adrian, «Grandrieux en el underground», Archivos de la filmoteca, n° 55, valencia, 2007.

PITARCH, Daniel Y QUINTANA Ángel (coords.), *Jean Epstein: la forma que piensa*. Archivos de la Filmoteca, núm. 63, Valencia, octubre, 2009.

VVAA. , *Dossier Stephen Dwoskin*, Filmoteca Nacional de España, Madrid 1976.

PUBLICACIONES ELECTRÓNICAS

BRENEZ, Nicole, *The body's Night : an Interview with Philippe Grandrieux (trad. por Adrian Martin)*, Rouge, June 2003. <http://www.rouge.com.au/1/grandrieux.html>

BRENEZ, Nicole, *El viaje absoluto Propuestas sobre el cuerpo en las teorías contemporáneas del cine*. En *Imagofagia*. Revista de la asociación argentina de estudios y Cine y Audiovisual. Num. 1

http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=62%3Ael-viaje-absoluto-propuestas-sobre-el-cuerpo-en-las-teorias-contemporaneas-del-cine-&catid=34&Itemid=61.

(Texto original : *Le voyage absolu. Le corps dans les théories contemporaines du cinéma, de Vsevolod Meyerhold à Jean-Luc Godard*, en « Un second siècle pour le cinéma », *artpress*, n° extraordinario, 1993.)

DELORME, Stephan, *La première impression. Sombre précipité*, Cinergon 12. L'écran interieur. http://cinergon.free.fr/pages12/article12_SD.htm

DWOSKIN, Stephen, *Reflections: The Self, the World and Others, and How All These Things Melt Together in Film*, Rouge, 2004. <http://www.rouge.com.au/3/reflections.html>

HAINGE, Greg, *Le corps concret: of bodily and filmic material excess in Philippe Grandrieux Cinema*. <http://espace.library.uq.edu.au/eserv/UQ:120064/HAINGE.pdf>

MARTIN, ADRIAN, *Dance girl dance*. <http://www.kinoeye.org/04/03/martin03.php>

MARTIN, Adrian, *Last Day Every Day: Figural Thinking in Auerbach, Kracauer, Benjamin and Some Others*. Ponencia realizada por Adrian Martin el año 2008 en el coloquio *Provisional insight* (18-19 July 2008) Monash University Conference Centre, Melbourne:

<http://arts.monash.edu.au/ecps/conferences/provisional-insight/> (Texto inédito, cortesía del autor.)

MARTIN, Adrian, *Unfinished Diary Las Palmas '09, Rouge, March-April 2009*, <http://www.rouge.com.au/13/diary.html>

MASOTTA, Cloe, *La plástica del deseo. Entrevista a Philippe Grandrieux*. Transit. Cine y otros desvíos. Marzo de 2010. <http://cinentransit.com/entrevista-a-philippe-grandrieux/>

MASOTTA, Cloe *En torno al pensamiento plástico de Epstein, Deren y Grandrieux*. Transit. Cine y otros desvíos. <http://cinentransit.com/en-torno-al-pensamiento-plastico-de-epstein-deren-y-grandrieux/>

MASOTTA, Cloe, *Festival Internacional de Cine de Gran Canaria 2010*. En, Contrapicado, núm. XXXV. Abril de 2010. <http://contrapicado.net/old/festival.php?id=106>

MITCHELMORE, Ros, *Notes on trying to kiss the moon. An autobiography by Stephen Dwoskin, Octubre de 1994*. <http://stephendwoskin.com/05articles/33-notes-on-trying-to-kiss.pdf>

OBRAS PICTÓRICAS Y FOTOGRÁFICAS

BACON, Francis, *Two figures*. 1953 [Pintura]

BACON, Francis, *Head*. 1949. [Pintura]

BACON, Francis, *Untitled*. 1949. [Pintura]

BOTICELLI, Sandro, *La primavera*. 1477-78. [Pintura]

CRANE, Walter, *Ilustraciones de La Bella y la Bestia*. 1875. [Ilustración]

GOYA, Francisco de, *Brujos por el aire*. 1797. [Pintura]

GOYA, Francisco de, *El aquelarre*. 1798. [Pintura]

GOYA, Francisco de, *Saturno devorando a un hijo*. (1819-1823) [Pintura]

GOYA, Francisco de, *Goya atendido por el Doctor Arrieta*. 1820. [Pintura]

DAVID, Jacques-Louis, *La mort de Marat*. 1793 [Pintura]

MAN RAY, *Retrato de Marcel Duchamp*, circa 1920 [Fotografía]

MAN RAY, *Anatomies*, 1929. [Fotografía]

PRODUCCIONES AUDIOVISUALES

BERGMAN, Ingmar, *Persona*, 85 min. Producida por Svensk Filmindustri. 1966. [Película cinematográfica]

BOUTANG, Pierre-André (Dir.), *L'abécédaire de Gilles Deleuze*, 450 min. Producido por Sodeparaga Productions, Femis. [Programa de televisión]

BRAKHAGE, *Stan, Window, Water, Baby, Moving*, 13 min. Producida por Stan Brakhage. 1962. [Película cinematográfica]

DULAC, Germaine, *La souriante Madame Beudet*. 54 min. Producida por Colisée Films. 1923. [Película cinematográfica]

DULAC, Germaine, *L'invitation au voyage*. 36 min. Producida por Germain Dulac. 1927. [Película cinematográfica]

DWOSKIN, Stephen (dir.) *Take me*. 30 min. Producida por Stephen Dwoskin. 1968. [Película cinematográfica]

DWOSKIN, Stephen (dir.) *Dirty*. 10 min. Producida por Stephen Dwoskin. 1971. [Película cinematográfica]

DWOSKIN, Stephen (dir.) *Dyn Amo*. 120 min. Producida por Stephen Dwoskin. 1973. [Película cinematográfica]

DWOSKIN, Stephen (dir.). *Trying to Kiss the Moon*. 95 min. Producida por Stephen Dwoskin. 1994. [Película cinematográfica]

DWOSKIN, Stephen (dir.). *The sun and the moon*. 60 min. 2008. Producida por Stephen Dwoskin. [Película cinematográfica]

EPSTEIN, Jean (dir.). *Cœur Fidèle*. 87 min. Producida por Pathé Consortium Cinéma .1923. [Película cinematográfica]

EPSTEIN, Jean (dir.). *Mauprat*. 88 min. Producida por Films Jean Epstein .1926. [Película cinematográfica]

EPSTEIN, Jean (dir.). *El espejo de las tres caras (La glace à trois faces)*. 45 min. Producida por Films Jean Epstein. 1927. [Película cinematográfica]

EPSTEIN, Jean (dir.). *La caída de la casa Usher (La chute de la maison Usher)*. 63 min. Producida por Films Jean Epstein. 1928. [Película cinematográfica]

EPSTEIN, Jean (dir.). *Le tempestaire*. 22 min. Producida por France Illustration-Film Magazine. 1947. [Película cinematográfica]

FERGUS, Daly (dir.) *Experimental conversations*. 98 min. 2006. [Película cinematográfica]

GANCE, Abel, *La rueda (La roue)*. 273 min. Producida por Films Abel Gance. 1923. [Película cinematográfica]

GRANDRIEUX, Philippe (dir.). *Sombre*. 112 min. Producida por Cathérine Jacques. Arte, Canal +, Centre National de la Cinematographie (CNC), Monteur's Studio, Procirep, Zeie Productions. 1998. [Película cinematográfica]

GRANDRIEUX, Philippe (dir.). *La vie nouvelle*. 102 min. Producida por Pierre Benque, Catherine Jacques, Emmanuel Schlumberger. Mandrake Films, Arte-France Cinéma, Rhône-Alpes Cinéma. Blue Light, Canal+, Centre National de la Cinématographie (CNC), French Productions, Gimages 5, L Films, LOZ, Maïa Films, Arte France Cinéma. 2002. [Película cinematográfica]

GRANDRIEUX, Philippe (dir.). *Un lac*. 90 min. Producida por Catherine Jacques, Alain de la Mata. Mandrake Films, Arte-France Cinéma, Rhône-Alpes Cinéma. 2008. [Película cinematográfica]

GRANDRIEUX, Philippe (dir.). *Il se peut que la beauté ait renforcé notre résolution*. 73 min. Producida por Epileptic Films. 2011 [Película cinematográfica]

ROSELLINI, Roberto (Dir.). *Europa '51*. 113 min. Producida por Roberto Rossellini, Dino De Laurentis y Carlo Ponti. 1952. [Película cinematográfica]

ROSELLINI, Roberto (Dir.). *La paura*. 74 min. Producida por Hermann Millakowski. 1954. [Película cinematográfica]

Sokurov, Aleksandr. *Fausto (Faust)*. 140 min. Producida por Proline Film. 2011. [Película cinematográfica]

VISCONTI, Luchino (dir.). *Bellissima*. 115 min. Producida por CEI Incom. 1951. [Película cinematográfica]