

LA MÁQUINA INFERNAL  
Aparición, simulacro y erotismo en el cine de Jean-Claude Brisseau

Autora: Dana Najlis

Tutor: Francisco Javier Benavente Burian

Curso: 2019/2020

Trabajos Finales de Máster de los Programas de Postgrado del Departamento de Comunicación

Departamento de Comunicación

Universitat Pompeu Fabra

## **RESUMEN**

Este estudio propone un análisis de la cinematografía de Jean-Claude Brisseau a partir del concepto de *aparición* y del cuerpo femenino desnudo como *apertura* y aproximación a la visibilización de lo invisible. La desnudez femenina se presenta como la vía de acceso a otra realidad, no separada de la ya conocida, sino una realidad integrada, modificada, que se hace visible a través del cuerpo; pero que, sin embargo, supone un enigma que permanece siempre fuera de cuadro. La ambigüedad del cuerpo erótico en el cine de Brisseau se funda en el simulacro como herramienta de seducción, lo que nos permite concebir al erotismo en su condición trágica y universal. Es a partir de allí que este cineasta problematiza la estructura de una realidad regida por la violencia de las pasiones humanas, la lucha de clases, la ambición de poder y el deseo.

## **PALABRAS CLAVE**

Aparición, apertura, desnudez, revelación, enigma, erotismo, ilusión, imagen mental, alteridad, transgresión, fascinación, deseo, simulacro, seducción, tragedia

## **KEYWORDS**

Apparition, opening, nudity, revelation, enigma, eroticism, illusion, mental image, otherness, transgression, fascination, desire, simulacrum, seduction, tragedy

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	5
PRIMERA PARTE	
I. Apertura y realidad: el enigma y la imposibilidad de la revelación	
1.1. El cuerpo de la aparición .....	10
1.2. Una mirada que mire .....	15
1.3. La alteridad, el enemigo .....	21
1.4. La seducción de lo ausente .....	26
II. Un rayo de luz: la pedagogía de la ilusión	
2.1. La imaginación y el encanto de lo real .....	30
2.2. Más allá de la experiencia de los límites .....	34
2.3. El doble juego de la fascinación .....	38
SEGUNDA PARTE	
I. Hacer funcionar la máquina infernal	
1.1. El deseo: la propia cárcel .....	43
1.2. Simulación y artificio .....	46
1.3. El placer de la transgresión .....	50
II. Lo trágico y el placer sensual	
2.1. Erotizar el universo .....	55
2.2. Del simulacro a la catástrofe .....	60
2.3. Al borde del vacío .....	64
CONCLUSIÓN .....	69

BIBLIOGRAFÍA .....	72
FILMOGRAFÍA .....	75

*Virgen Santa, señorita, ¿tiene en los ojos la perdición de su alma!*

*No mire, pues, el mundo así.*

Honoré de Balzac, *Eugenia Grandet*

## INTRODUCCIÓN

Escribir sobre las películas de Jean-Claude Brisseau es como atravesar, solo y de día, una llanura en la que uno se encuentra con algunas señales que indican el camino para llegar al pueblo más cercano, pero donde de pronto se hace de noche y ya no podemos ver nada. Es un viaje en el que todas las pistas son tan falsas como verdaderas porque la claridad nunca llega a ser tan clara y la oscuridad termina por afirmar su lugar en el mundo. Es un recorrido que implica un trabajo detectivesco, una actitud de desafío y una complicidad permanente con una forma de ver y entender una realidad que parece tan cercana y desconocida a la vez. En esa búsqueda uno también se encuentra continuamente con apariciones tan inocentes como engañosas, tan inofensivas como seductoras y mortales. Los caminos posibles para abordar las películas de Brisseau son infinitos, pues ha trabajado con un espectro de temáticas y géneros cinematográficos muy variados. La tarea que nos proponemos aquí es intentar desmenuzar la sospecha, aventurarnos en el desierto y aceptar lo sobrenatural, llevando a cuestras esa pesada cortina de humo por la que de pronto pueden filtrarse todas las emociones juntas y desordenadas; y donde lo terrible también puede transformarse en lo más bello.

Jean-Claude Brisseau es, curiosamente, uno de los cineastas franceses contemporáneos más importantes y menos estudiados hasta el día de hoy. La importancia de redescubrir su cinematografía a través de la escritura viene dada por la urgencia de rescatar una forma de ver y de hacer cine que es muy poco frecuente, pero también por la necesidad de afirmar la relevancia de sus películas para el cine contemporáneo. El propósito de este estudio es indagar en algunos de los aspectos de la obra de un director que ha trabajado solitariamente al margen de sus colegas, y que ha creado un cine que no guarda referencia directa y obvia con ningún otro cineasta francés. Nos proponemos tomar como eje central de su discurso cinematográfico el concepto de *aparición*, el cual nos permitirá ahondar en los temas que más han obsesionado a este cineasta y que ha plasmado con una coherencia y maestría extraordinarias.

Si bien el fenómeno de la aparición en el cine pertenece al terreno del “cine fantástico” (uno de los géneros cinematográficos sobre el que Brisseau ha trabajado de forma constante), nos permitirá en este caso profundizar acerca del misterio que supone el cuerpo mismo de esa aparición. Su filmografía concibe a la aparición como condición necesaria para abrirse a otro

tipo de percepción más allá de lo visible; como una apertura o aproximación a la visibilización de lo invisible detrás de la imagen que surge, que se revela súbitamente, sin anunciación. Lo que me interesa tratar aquí no es el significado de la aparición sino su *funcionalidad*. Porque la aparición no presenta solamente la posibilidad de apertura, sino que es también una herramienta de emancipación. Pero además la aparición es, en muchos casos, una mujer desnuda. En su libro *Venus rajada*, Georges Didi-Huberman (2005: 113, 117) afirma al respecto: “La desnudez es el asunto menos definido del mundo por la sencilla y esencial razón de que abre nuestro mundo. [...] La desnudez revela su apertura a todo lo posible [...]. No existe imagen del cuerpo sin imaginación de su apertura”. En este sentido entendemos al cuerpo femenino desnudo como apertura que deriva en el problema de la representación de lo visible-invisible y en el de la imposibilidad de alcanzar la revelación del misterio que encarna. Se trata así de pensar la visualización e imaginación del cuerpo erótico de la mujer como apertura y posibilidad de liberación; como acercamiento a un mundo tan transparente como enigmático.

La paradoja de las apariciones y de los cuerpos desnudos que plantea el cine de Brisseau se funda en la identidad irreversible propia de la desnudez, ambigüedad que Emmanuel Levinas (2006: 270) expresa de manera clara :

La desnudez erótica dice lo indecible, pero lo indecible no se separa de este decir, como un objeto misterioso extraño a la expresión se separa de una palabra clara que busca delimitarlo. El modo de «decir» o de «manifestar», oculta al descubrir, dice y calla lo indecible, hostiga y provoca. El «decir» –y no solamente lo dicho– es equívoco.

La manifestación de la aparición que revela y al mismo tiempo oculta se vuelve, en el universo de Brisseau, un problema de lo real. El cuerpo de la mujer desnuda es para el cineasta la vía de acceso a otra realidad, no separada de la ya conocida, sino una que la completa y transforma; una única realidad integrada, modificada, que se hace carne, visible a través del cuerpo; pero que, sin embargo, acarrea un misterio que quedará siempre fuera de cuadro. Es esa imagen sensual, erótica y estetizada, la que abre las puertas hacia esa otra capacidad de percepción, y la que a su vez nos devuelve a la oscuridad total.

Si nos detenemos en lo que atañe al placer femenino y a su insistente tratamiento en la obra de Brisseau, será solo para analizarlo desde un punto de vista funcional, ya que el goce femenino servirá solo para invocar el enigma que interesa realmente al cineasta. La clave de todo el misterio reside en las relaciones humanas que revisten un carácter ilusorio y que se debaten en un universo erótico que se desborda a sí mismo. Pues es la seducción la que, a través de la simulación como herramienta, hace girar el engranaje de la lucha de clases sociales y, finalmente, la que aparece como el elemento unificador de una forma muy determinante de ver el mundo: la guerra se hace *con* el cuerpo. Y este está al servicio de la seducción: permite la desviación. Es la ambigüedad del cuerpo erótico en su condición de reversibilidad la que puede cuestionar la estructura de una realidad regida por la violencia de las pasiones humanas, la ambición de poder y el deseo. De allí nace, para Brisseau, la lucha contra la alienación de una realidad predigerida y un orden social brutal y opresivo.

Este estudio no pretende ser un trabajo integral sobre el cineasta. Por ello centramos la atención en algunas de sus películas, dejando fuera otras que no aportan mayor profundidad al análisis. Damos lugar también a la confrontación de sus películas con otras cinematografías más o menos lejanas al autor, a fin de generar un diálogo entre ellas. Serge Daney decía que la clave del cine de Brisseau probablemente no se encuentre entre sus compatriotas, sino que habría que buscarla por fuera de la tradición francesa. Sin embargo, será necesario hacer alusión, por un lado, a ciertas películas de Robert Bresson, François Truffaut y Alain Resnais, de las que, en mi opinión, surgen varios de los temas que aquí se tratan. Por otro lado, resulta interesante establecer una relación con cinematografías que pertenecen a otras tradiciones como las de Otto Preminger, Joseph Losey, Alfred Hitchcock, F. W. Murnau, Luchino Visconti y Luis Buñuel. Finalmente, no es posible entender la singularidad del cine de Brisseau sin tener en cuenta ciertos autores franceses contemporáneos que también han trabajado sobre los tópicos de la sexualidad y el cuerpo desnudo, tales como Claire Denis, Catherine Breillat, Benoît Jacquot y Bertrand Bonello.

El estudio está estructurado en dos partes. La primera de ellas desarrolla el concepto de *aparición* y la experiencia de apertura como centro alrededor del cual orbitan los cuerpos eróticos, el problema de la mirada, la imaginación y la transgresión. En la segunda parte, se trata de indagar acerca de una cierta metafísica del mal que atraviesa la obra de Brisseau, y



que se apoya en una conciencia trágica, en la seducción y el erotismo. Lo que nos interesa aquí será acercarnos a algo que, a mi entender, ha sido poco explorado en su cine, a saber: la cuestión del cuerpo de la aparición como apertura y la desnudez femenina en tanto fenómeno erótico disruptivo que acontece en medio de una realidad cotidiana agobiante.

Respecto del fenómeno de la aparición, Jacques Aumont (2013: 91) señala: “El arte de la puesta en escena es un arte de surgimiento. Hace aparecer [...], mirar hacia otro lugar, más allá”. La forma de hacer aparecer las apariciones, y con ello la cuestión de la puesta en escena y la mirada, serán algunos de los temas fundamentales en este análisis. Para mirar más allá, Brisseau necesita de un cuerpo femenino, abierto, entregado, extasiado, transgresor. Un cuerpo que se atreva a traspasar el umbral de lo conocido. Nada es más visible que un cuerpo y nada es más misterioso que su desnudez. Pero al otorgarle al cuerpo una segunda función en tanto que aparición, el director nos sitúa en una paradoja aún mayor que quedará sin resolver. La aparición, nítida y palpable, es a su vez ese otro informe y misterioso. El simulacro y lo real, el disimulo y lo genuino, se funden en el cine de Brisseau en una concepción trágica y erótica del mundo, creando una apertura hacia una realidad –como dirán algunos de sus personajes– más real que la realidad.

PRIMERA PARTE

## I. Apertura y realidad: el enigma y la imposibilidad de la revelación

### 1. 1. El cuerpo de la aparición

Las apariciones y visiones fantasmáticas han sido en los orígenes del cine productos de una imaginación ligada con el sueño. En su artículo “Métaphysique de l’apparition dans le cinéma des premiers temps”, François Jost da cuenta de esta “metafísica de la aparición” en el cine, que reside más que nada en la ausencia de distinción entre sueño y aparición. Su raíz se encuentra más bien fundada en ideas mentales religiosas arcaicas, a contrapelo de la interpretación psicoanalítica que surgía paralelamente. Para la concepción popular, el sueño era aparición a la vez que fenómeno premonitorio, mágico o religioso. Apunta Jost (1998, 69): “Il n’y a pas non plus de différence du point de vue iconique entre un fantôme et l’apparition d’un ange, entre un souvenir et une apparition, entre un songe et une apparition, entre le rêve du diable et le diable lui-même. [...] De la sorte, il n’y a guère de différence entre l’objectivité de l’apparition et la subjectivité du phénomène mental”. La aparición, en todas sus formas, se presentaba como algo externo: pura representación icónica.

La proyección de las apariciones en la pantalla no requería de una mirada; las visiones, paradójicamente, no necesitaban de alguien que las mire (y tampoco ellas miraban). La imagen –o fenómeno– mental se puede *ver* con los ojos cerrados. Lo que importaba es que el espectador las viera y pudiera reconocerlas como metáforas que remitían a categorías fijas. Pero, además, eran visiones inmatriciales, efímeras e incorpóreas, cuya finalidad comenzaba y terminaba en sí mismas. Aparecer y desaparecer, concentrándose en la acción y el instante. Es importante recuperar esta concepción primitiva del cine en relación con las apariciones, porque lo que aquí se estudia no está directamente relacionado con su significación e interpretación, sino con sus cuerpos y su *funcionalidad*. Sin embargo, la intención de sorprender al espectador es algo que ha permanecido intacto. La aparición puede o no ser anunciada, pero nunca es esperada. Lo que sorprende ha sido, y sigue siendo, lo inesperado.

La presencia recurrente de apariciones femeninas y desnudas en el cine de Jean-Claude Brisseau permite analizar sus películas desde lo interno hacia lo externo, desde el cuerpo hacia su apertura. En este punto resulta pertinente recuperar el trabajo que ha dedicado Didi-Huberman al estudio del fenómeno de *l’apparition*, en el que da cuenta de la paradoja que

encierra esta figura que necesita de una apertura para existir, pero que es al mismo tiempo la apertura en sí. Para que una aparición acontezca, tenga lugar, señala este autor (1998: 15):

Il faut une *ouverture*, unique et momentanée, cette ouverture qui signera l'apparition comme telle. Un paradoxe va éclore, parce que l'apparaissant se voue, dans l'instant même où il s'ouvre au monde visible, à quelque chose comme une dissimulation. Un paradoxe va éclore parce que l'apparaissant aura, pour un moment seulement, donné accès à ce bas-lieu, quelque chose qui évoquerait l'envers ou, mieux, l'enfer du monde visible – et c'est la région de la dissemblance.

El estudio de Didi-Huberman está centrado en el *phasma*, figura que se remonta a la Grecia arcaica, y que refiere al simulacro fantasmático que no es una imagen sino un doble.<sup>1</sup> En este sentido, la aparición se hace visible y, en el universo de Brisseau, hasta es palpable, pero se presenta a su vez como algo que oculta otro algo. La aparición desnuda en sus películas conduce así hacia la apertura de un mundo aumentado y también a su ocultamiento, a lo que disimula. Esta paradoja entre la mostración y el ocultamiento la encontramos ya en la concepción heideggeriana de la obra de arte y el concepto de *verdad* que esta expone. El combate entre el *mundo* (lo abierto) y la *tierra* (lo cerrado) es lo que determina el enigma que supone la obra arte: abre un *mundo* al mismo tiempo que se cierra sobre sí misma. La propuesta de Heidegger no se traduce en intentar resolver el enigma, sino en “ver el enigma”. Y esta premisa es fundamental para abordar la cinematografía de Brisseau.

Su segundo largometraje, *De bruit et de fureur* (1987), es el que manifiesta, de forma inaugural, la importancia de la aparición en su cine. La abuela de Bruno, el niño protagonista de esta historia, acaba de morir y él se muda a Bagnolet para vivir con su madre. El encargado le entrega las llaves del departamento porque su madre no está allí para recibirlo. Es el piso quince y en el monoblock de al menos treinta pisos el ascensor no funciona. En las escaleras del piso diez Bruno se encuentra con un chico que se divierte prendiendo fuego las alfombras en la entrada de varios apartamentos. El encargado se ensaña con él hasta que aparece el padre y muele a trompadas al encargado. El padre también le pega a su hijo. Bruno entra en el nuevo

---

<sup>1</sup> Véase al respecto Vernant (2002: 245): “El doble es una realidad exterior al sujeto, inscrita en el mundo visible, pero que, hasta en su conformidad con eso que simula, resalta por su carácter insólito sobre los objetos familiares, el decorado ordinario de la vida. El doble juega sobre dos planos contrastados a la vez: en el momento en que se muestra presente se revela como no siendo de aquí, como perteneciendo a un inaccesible más allá”.

apartamento con su pequeño equipaje y la jaula con su pajarito. Se encuentra con una bienvenida tibia; papeles pegados en la pared con mensajes de su madre y una breve llamada por teléfono de ella que le avisa que no podrá verlo esa noche porque tiene que trabajar. A la madre no la veremos jamás. Al fondo del pasillo, aparece una mujer con un vestido del siglo XVI y un pájaro enorme en su mano. La aparición entra en la nueva habitación de Bruno, y de pronto está desnuda. La luz que incide en ese cuerpo desnudo es una luz azul, fría, acentuando los contornos de la figura. Es una imagen perturbadora. No solo porque es erótica sino también porque acontece en medio la violencia y la desolación que supone esta nueva etapa en la vida de Bruno. La aparición lo mira fijo y lo invita a acercarse a ella; lo acaricia, lo besa en la boca y toma su mano para guiarlo sobre su cuerpo. Bruno toca sus pechos, el vientre, y se desliza por su pierna; pero cuando intenta acercarse al pubis, el pájaro aletea y rasguña su mejilla. A continuación, y por corte directo, nos encontramos en el pasillo del colegio. Bruno no podrá concentrarse en la clase; mientras se oyen las voces de los alumnos y la profesora, él imagina nuevamente a la aparición tumbada en su cama. La cámara hace un paneo por todo su cuerpo desnudo y azulado. El nacimiento del sentimiento erótico bajo una sociedad que prohíbe la visión del cuerpo femenino desnudo produce una ruptura, un momento de suspensión. Esta es también la primera señal del poder de la imaginación para escapar del infierno que supone la vida en las *banlieues* parisinas.

La aparición aparece desnuda algunas veces, otras cubierta por un velo blanco, y acompaña a Bruno a lo largo de toda la película. El impulso destructivo inherente al ser humano, la violencia incontrolable de las pasiones y la venganza contra un orden social injusto y sofocante convive con las apariciones a modo de contrapartida. Además, la presencia de esas apariciones es decisiva en la evolución de los personajes, compañías necesarias para atravesar los sentimientos de culpa, redención, venganza, angustia y, finalmente, de construcción de la mirada sobre uno mismo. Es la realidad misma la que empuja a la aparición para hacerla aparecer. Es la realidad percibida, la realidad de la vida cotidiana, la que hace posible que la aparición aparezca. En sus entrevistas con Antoine de Baecque, Brisseau (2006: 95) explica: “Mon sujet, c’était la contagion du réel, de la vie quotidienne, par les éléments fantastiques. Cela donnait sens à tout le film. Pascal parlait du « silence effrayant des espaces infinis ». Y en efecto, el director se apoya constantemente en una visión trágica del mundo, imposible de ser sometido a interpretación y, por lo tanto, mudo. Las apariciones son mudas porque el

mundo es mudo. Y frente a la pregunta de Bruno a la aparición “¿por qué no haces milagros?”, ella no le contesta y le devuelve a cambio el pajarito que se había escapado de su jaula y le entrega, al final de la película, un revólver para suicidarse prometiéndole una vida mejor después de muerto.

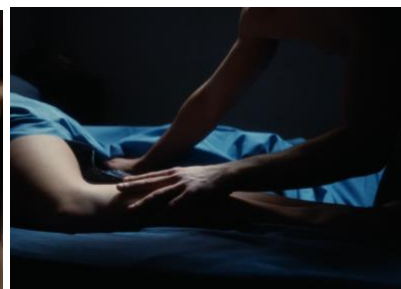
Con todo, no es tanto la violencia entre las bandas del barrio, la crueldad que se ejerce sobre el más débil, la brutalidad del entorno familiar, y la expresión total de la tragicidad que es la vida misma lo que le obsesiona a Brisseau en esta película. Es, más bien, la forma en que dos cosas aparentemente opuestas no solo pueden fundirse en una misma imagen sino que son igual de reales. La imaginación del niño inexperto y abandonado provoca la aparición del cuerpo femenino desnudo, un cuerpo inocente y peligroso a la vez, que va a contramano de los juegos sexuales de los adolescentes y las películas porno que le hace ver su amigo Jean-Roger. El tacto juega, en primera instancia, como forma de descubrimiento de un cuerpo –acercándose más, en este aspecto, a las películas de Claire Denis–, y luego como afectividad. Larga es la tradición francesa en cuanto a la representación de lo háptico y a la concepción del tacto como grado cero de la sensibilidad y afectividad. En este sentido, *Vendredi soir* (Claire Denis, 2002) es una película que está construida desde lo háptico, en la que toda la historia está guiada por lo táctil y los recuerdos de lo que se ha tocado, se toca y se vuelve a tocar. El rol que ocupa lo háptico en Denis reclama una memoria táctil; el recuerdo de un cuerpo y de unas texturas se graban en las manos, en la piel. A su vez, resulta interesante el modo en que la narración se organiza en torno al tacto en una película como *L'intouchable* (2006) de Benoît Jacquot, en donde la trama va tomando forma a partir del roce del cuerpo y las formas de abordar una piel, las formas de tocarla. “Quizás pensamos con la piel”, comenta uno de los personajes al comienzo de la película, abriendo así el campo a la experimentación de lo háptico como elemento constructor y eje que atraviesa todo el relato.



*De bruit et de fureur*



*L'ange noir*



*Céline*

El contagio de lo real por lo sobrenatural del que habla Brisseau se da, en *De bruit et de fureur*, antes que nada, de manera táctil. Bruno necesita tocar para creer en lo que ve. Del mismo modo, la primera aparición de *L'ange noir* (1994) comienza con la mano de Paul acariciando de forma ascendente la pierna de Stephane; ambos cuerpos son apariciones producto del sueño de ella o la vigilia de Paul. La importancia de lo táctil en la transferencia imaginaria del deseo a la distancia recuerda la secuencia de los amantes de *L'atalante* (Jean Vigo, 1934) que imaginan en sueños cómo sus cuerpos se funden, y la imaginación produce el éxtasis. El deseo y el placer unifican los sueños y producen la aparición. Volvemos a encontrar, de forma casi análoga, esa primera aparición en forma de sueño en la película *Céline* (1992). A causa de una profunda depresión por la reciente muerte de su padre y el abandono de su novio, Céline imagina que la mano de su novio acaricia su cuerpo desnudo. Pero esta aparición que produce placer se introduce en la historia para recordarle a Céline el abandono, empujándola al suicidio. Una noche, su enfermera y amiga Geneviève toca su mano para despertarla del trance producido por la levitación: el tacto devuelva a Céline a la realidad. A la mañana siguiente, Geneviève se pregunta si realmente la ha visto levitar: “Es difícil estar seguro en la oscuridad”, confiesa. Y cuando Céline decide finalmente abandonar la casa que comparten para internarse en un convento, la relación entre las dos vuelve a acontecer en forma de aparición. En medio de un fulminante ataque cardíaco, Geneviève alcanza a ver una figura cubierta con un velo negro, y un rayo de luz trae el consuelo de la mano de Céline, quien acaricia su cabeza ahuyentando todos los demonios.

La visión y contacto con el cuerpo desnudo que acontece en forma de aparición resulta perturbadora y traerá, siempre, consecuencias trágicas para los personajes. La dicotomía tacto/visión aparecerá ocasionalmente a lo largo de estas páginas para establecer diferencias a la hora de mostrar y filmar los cuerpos. En Brisseau el foco está puesto en la belleza del cuerpo femenino estilizado, moldeado por luces cálidas o frías, manteniendo siempre una cierta distancia con aquellos cuerpos. Y a pesar de las diferencias radicales que existen entre su cinematografía y la de Denis, hay algo que indefectiblemente las une: ambos filman la piel. En su estudio sobre el tacto, Pablo Maurette (2015: 230) señala: “La piel es la tela sobre la que dos manos (la propia y la del mundo) pintan el cuadro de la vida, es el palimpsesto que narra nuestra historia, es la bandera cansada con la que navegamos hacia la muerte y es nuestra primera mortaja”. *Permanecer en la superficie para esconder la profundidad*, decía

Hugo von Hoffmannsthal. Y antes que él, Nietzsche (1999 [1882]: 6) había expresado: “Hace falta quedarse valientemente de pie ante la superficie, el pliegue, la piel, venerar la apariencia, creer en las formas, en los sonidos, en las palabras, en todo el olimpo de la apariencia. Los griegos eran superficiales –¡por ser profundos!”.

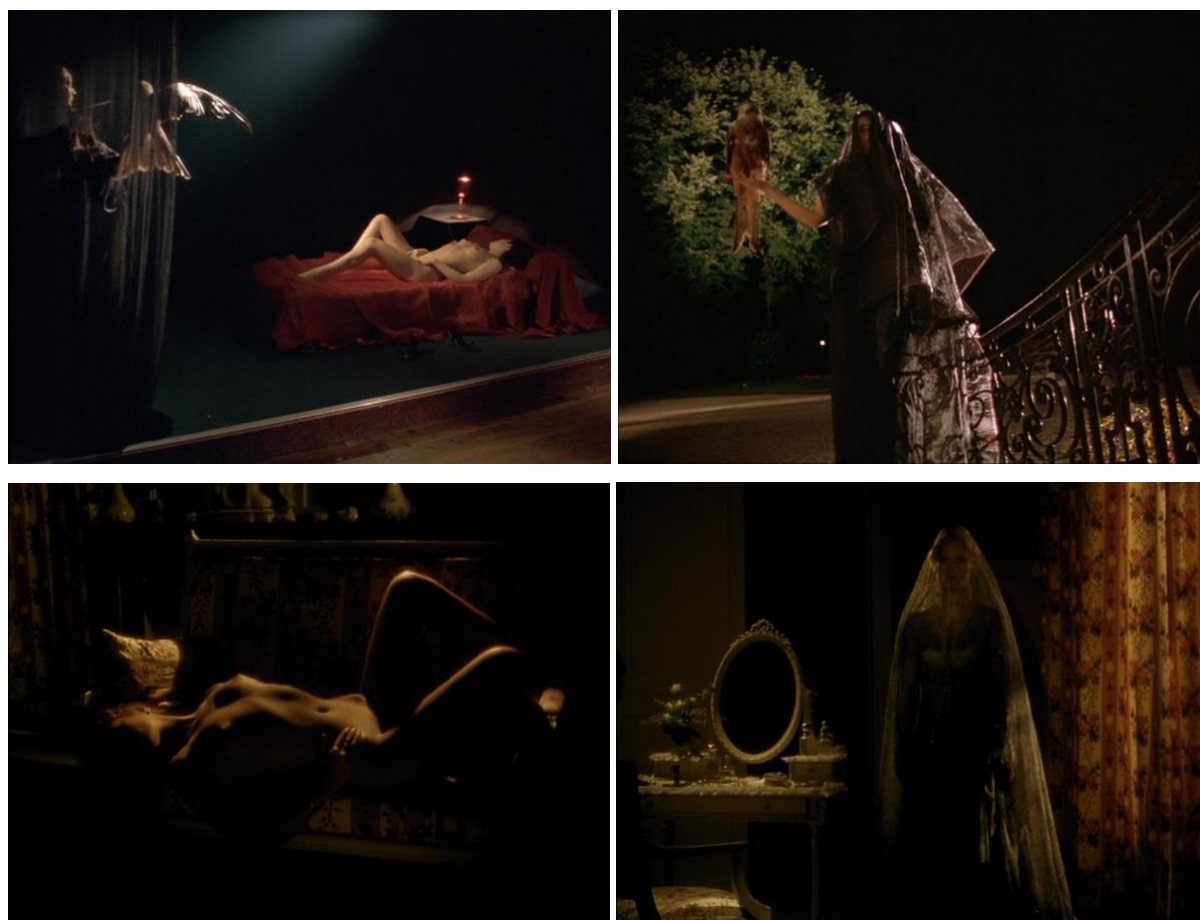
## 1.2. Una mirada que mire

A partir del concepto de *aparición*, surge otra cuestión que me interesa abordar aquí: la mirada. La presencia de la aparición es también un intermediario de la mirada entre cámara y objeto filmado, y entre objeto filmado e *imagen mental*. En su libro *La caricia del cine*, Arnau Vilaró (2017: 72) sostiene respecto de la noción de alteridad en el cine contemporáneo francés: “Lo que aquí se expone es que, sin el otro como presencia, el vínculo íntimo del cineasta con su actor no existiría”. Brisseau necesita de un otro para construir su discurso, y ese otro será, en este caso, la aparición.

El comienzo de la película *Choses secrètes* (2002) resulta un buen punto de partida para comprender de qué manera se establece este juego de miradas. En el primer plano de la película, Nathalie aparece desnuda, tendida en una cama, completamente iluminada. La composición del plano abierto, la oscuridad de la escena y la luz directa sobre la actriz nos fuerzan a concentrarnos en su cuerpo. Ella nos niega el contacto con su mirada, al mismo tiempo que acaricia su cuerpo. Por un instante creemos que se trata de una escena íntima en la que ella se entrega a su propio placer y permanece indiferente a lo que ocurre a su alrededor; pero a medida que la cámara comienza a moverse nos damos cuenta de que está posando, actuando sobre un escenario. También vemos que ella no está sola y que hay allí una figura oculta tras un doble velo, del que advertimos, gracias a un rayo de luz, el contorno de su rostro y su mirada sobre el cuerpo de la actriz. En este plano conviven ya de entrada dos mundos que solo podrán unirse a través de la mirada y de la imagen mental. Nathalie no nos mira y tampoco mira al público; pero se sabe observada, estudiada, deseada, devorada por nuestra mirada. Lo que importa en este plano no es la mirada femenina o masculina sobre ese cuerpo sino una transferencia de miradas. La aparición, el público y el espectador la miran; pero ¿a quién (o qué) mira Nathalie? No será sino hacia el final de la película que descubrimos que esa primera aparición probablemente sea ella misma, devolviéndonos hacia



este plano inicial para constatar que ella, también, se mira a sí misma. Este círculo de miradas en *Choses secrètes* quedará en suspenso, inconcluso, aun cuando se nos revele que la aparición tiene el rostro de Nathalie ya que esa imagen mental de la mujer desnuda será una incógnita. La mirada de Nathalie no podrá devolvernos nunca la respuesta a ese misterio que encierra ese cuerpo desnudo. La aparición también sostiene en su mano derecha un pájaro como un arma, como anunciación y presagio. El pájaro espera el momento adecuado para destripar un cuerpo, para abrirlo, para comer lo que hay dentro, y termina por sellar la venganza de Nathalie sobre la traición de Christophe. La película nos revela que el propio juego sexual y erótico de Nathalie la lleva a su propia destrucción, y el pájaro será quien devore la carne de su amante destrozada por los balazos en un momento de extrema locura.



Arriba: *Choses secrètes* / Abajo: *L'ange noir*

A propósito de este film, Jean-Marie Samocki (2002: 6) dice en su artículo *La politique des chairs tristes*: “Il s’agit du lent processus par lequel les images s’inscrivent dans la conscience, rendant un être plus présent encore qu’il est hors de portée, de la même façon que

Christophe est inaccessible pour Nathalie et qu'à la fin Nathalie le devient pour Sandrine. Il s'agit de la transformation d'un être en image obsédante, en chose mentale". La aparición se presentará entonces como una imagen mental que necesitará de un tiempo para fijarse en la conciencia; las apariciones se convierten en obsesiones. Así, hacia el final de *L'ange noir*, Stephane también se enfrenta con una aparición que resulta ser la visión de sí misma, cubierta por un velo como si fuera una novia. Pero antes ve entre las sombras un cuerpo desnudo: el de su hija Cécile que la traicionó y le arrebató a su amante. El cuerpo que suponemos que es de Cécile (pues no vemos su rostro claramente, pero sí hemos visto su cuerpo anteriormente y podemos recordarlo) está inmóvil, a la espera, como una presa a la que Stephane desea descuartizar. El cuerpo erótico suscita el impulso de venganza, y finalmente es Cécile quien mata a balazos a su madre. En estas escenas Brisseau necesita de un intermediario entre la cámara y el personaje para mostrar lo que no puede hacerse visible: la mirada sobre uno mismo; pero, además, para dar lugar a la imaginación de los personajes y hacer posible la creación de una imagen mental. La aparición tiene así una doble forma de *aparecer*.

Las apariciones de los ángeles caídos en *Les anges exterminateurs* (2006) presentan un mecanismo que parece ser todavía más complejo. Esos ángeles, que finalmente guiarán a François hasta su destrucción, nacen de la obsesión sexual por su protegido; surgen y tienen razón de ser solo a través de una triangulación de miradas. La de François sobre los cuerpos de las mujeres que se someten a sus *castings* será tan importante como la del ángel sobre aquel y sus actrices y, finalmente, la mirada del director mismo sobre sus personajes. Esta transferencia de miradas cargadas de obsesiones responde a la necesidad de un Otro para acceder a aquello imposible de ser mostrado. Pero también intenta responder a la pregunta acerca de cómo filmar el sexo, lo que será un tema recurrente en el cine francés contemporáneo. Recordemos dos películas clave en este sentido como *Sex is Comedy* (Catherine Breillat, 2002) y *Le pornographe* (Bertrand Bonello, 2001). Si bien es cierto que son dos películas que abordan el sexo desde lugares disímiles, siempre permanece el interrogante acerca de cuál es la distancia adecuada para filmar los cuerpos y aquello que se quiere mostrar a través del contacto entre ellos, evitando caer en la ficción barata del porno. Lo que hace Bonello en la primera escena de la película es subvertir las reglas de la película pornográfica y filmar a los actores desde la distancia, como si buscara extraer de aquella escena algo más que la mostración de sucesivas penetraciones. Aquí no hay apariciones, pero

sí un juego permanente de miradas que pone en crisis la manera de abordar el cuerpo desnudo y su sexualidad. La triangulación de miradas no es una consecuencia; es ella la que construye la puesta escena. Tal como señala Arnau Vilaró (2017: 74) respecto del cuerpo del actor en el cine contemporáneo francés: “No es la búsqueda del otro lo que determina la nueva imagen, sino la mirada del otro”. De aquí que no solo ese Otro –del que hablaremos en el apartado siguiente– sea una condición necesaria para la transmisión del deseo e intermediario entre lo visible y lo invisible, sino que, al mismo tiempo, en el cine de Brisseau la mirada del otro se revela como catástrofe. Tener acceso a la visión de las apariciones implica una apertura, así como también ver lo que está prohibido ver y que no debe ser visto. La prudencia en la distancia que toma la cámara fija evidencia esa búsqueda de la apertura corporal, más cercana a lo espiritual que a lo carnal. Brisseau quizás no esté tan lejos de la protagonista de *Anatomie de l'enfer* (Breillat, 2004) cuando dice: “Mírame donde yo no puedo verme”. En todo caso, él se acerca más a la definición que ofrece Pascal Quignard (2000: 9): “El hombre es una mirada deseante que busca otra imagen detrás de todo lo que ve”. Los personajes femeninos de Brisseau están al acecho de un misterio que trasciende lo corporal. Así intentan cuestionar el significado de la vida y de la muerte, de las pasiones violentas provocadas por el deseo, la inquietud existencial y los misteriosos hilos invisibles que manipulan a la humanidad.

Resulta interesante confrontar esta idea de la triangulación de las miradas con *Whirlpool* (1950) de Otto Preminger, donde, si bien no hay apariciones, se hace uso del poder hipnótico que provoca una suspensión de la realidad y una consecuente apertura. Ann es la mujer de un famoso psicoanalista; su rol de esposa devota la lleva a ocultarle a su marido un problema que la acompaña desde la infancia. Ann roba, consciente e inconscientemente, y comienza a ser manipulada por un estafador e hipnotizador que le promete que le ayudará a encontrar una cura para su problema. Durante las sesiones de hipnotismo a las que se entrega con confianza, ella parece salirse de su propio cuerpo para mirar un afuera jamás visto. El momento de hipnosis la lleva a sumergirse en una mirada que no es la suya, una mirada prestada a través de la cual parece redescubrir el mundo. Pero lo que acontece realmente es la imposibilidad de salirse del propio cuerpo, y esa mirada que toma prestada, la del manipulador Korvo, la hará mirarse a sí misma y escarbar en las profundidades de su propia mente. Ann no solo *ve* con los ojos de Korvo, sino que ese despertar de una existencia sensual solo puede existir a través de esa transferencia de miradas. La experimentación hipnótica es también uno de los ejes

centrales de *À l'aventure* (2009), en la que un grupo de mujeres decide someterse a las prácticas hipnóticas de un hombre. En este caso, la hipnosis conduce a la escena erótica que provoca el despertar de fuerzas oscuras de un más allá al que solo puede acceder una de ellas, aquella que levita y alcanza el éxtasis místico y sexual. La visión que tiene sobre sí misma en ese estado de trance, y que la conduce a recordar sucesos de su infancia, va a desatar una furia que la excede por completo. En ambas películas la mirada sobre un cuerpo que trasciende la realidad percibida y cotidiana funciona como una apertura. En el primer caso, podríamos decir que la heroína se salva; en el segundo, todo permanece en las sombras.

Pensemos también en una película como *The Paradine Case* (Alfred Hitchcock, 1947), que bien podría funcionar como un espejo o antecedente cercano de *L'ange noir*, y que presenta un trabajo magnífico sobre la mirada y la construcción de la puesta en escena. Maddalena es una “mujer extraña con una calma mística”, acusada de matar a su marido que nunca la ha visto porque era ciego. En el juicio, su mayordomo André Latour, nunca se cruza con la mirada de su amante y solo hacia el final de su testimonio, mientras abandona la sala, se gira hacia Maddalena para intentar cruzarse con la mirada que ella le niega. Durante su testimonio, Latour nunca puede pronunciarse sobre ella más que para acusarla del asesinato. A medida que avanza el juicio, y cuanto más se esclarece el misterioso crimen, el abogado de ella se confiesa a sí mismo: “Muchas cosas se han vuelto oscuras”. Y es que el acercamiento al misterio produce un alejamiento de la comprensión del mismo; produce, finalmente, una ceguera. La fascinación de la mirada hacia esa mujer enigmática es equivalente a la mirada de Paul Delorme, el abogado de Stephane en *L'ange noir*, como si la mirada nublara la razón de ambos defensores de la ley que intentan probar al mundo la inocencia de esas mujeres e imponer sus formas de *verlas*. La última visión que Latour tiene de Maddalena es la de su nuca, similar a la de aquel primer encuentro de Paul con Stephane en *L'ange noir*. La mirada de la nuca es la negación de la mirada que se sabe mirada; es, también, la entrada a la oscuridad total.



*The Paradine Case*



*L'ange noir*

Hacia el final de *L'ange noir*, Cécile le revela a su madre que ella era la amante y futura esposa del hombre al que mató, y la obliga a ver un video en el que aparece masturbándose mientras su amante la filma. La escena íntima no puede explicarse con palabras. La única forma de mostrar la excitación y el deseo es a través de la imagen y de la escena erótica. El hombre la mira masturbarse; ella devuelve la mirada al amante/cámara y al mismo tiempo proyecta la mirada hacia su madre, que finalmente mira el video para encontrar, allí, lo que no debía haber visto jamás: el amor y el deseo ardiente de los amantes. Mirar puede ser también una desgracia. Como el primer gesto del ciego interpretado por Conrad Veidt en *Der Gang in die Nacht* (F. W. Murnau, 1921), que ve el mundo por primera vez e intenta agarrar algo con sus manos, como si quisiera retener la luz, la ilusión. Al ver por primera vez, se enamora de la mujer del médico que le ha otorgado la vista, cometiendo una traición. La bendición se transforma entonces en una maldición: “¡Si nunca hubiera visto!”, de la misma forma en que la aparición del cuerpo desnudo de Cécile no puede evitar la desgracia. Tampoco François en *Les anges exterminateurs* puede salvarse de ser molido a palos y quedar postrado en una silla de ruedas, y Nathalie en *Choses secrètes* termina en la cárcel por asesinato. El misterio abre y seduce, y la visión acaba siendo una condena. Como dice a propósito Agamben (2018: 7):

Las puertas del misterio permiten entrar, pero no permiten salir. Llega el momento en el cual sabemos que hemos atravesado el umbral y poco a poco nos damos cuenta de que ya no podremos salir de él. No es que el misterio se condense, al contrario, simplemente sabemos que ya no veremos su afuera.

### I. 3. La alteridad, el enemigo

Sobre el film *Céline*, Serge Daney<sup>2</sup> ha señalado que su tema central es el de la envidia, cuyas dos caras son la competición social y los celos metafísicos. Ahora bien, la introducción del tema de la envidia nos lleva directamente a tratar la cuestión de la alteridad, porque el Otro es condición de la envidia. Tal como afirma Daney (2015: 44): “L’envie comme thème de l’individualisme contemporain typique – l’envie métaphysique, j’envie l’autre parce que c’est l’autre, j’envie son altérité”. Tal es uno de los grandes temas que atraviesan el cine de Brisseau y que se revela con una fuerza desgarradora desde sus primeros largometrajes. El odio visceral que experimenta la adolescente Isabelle en *Un jeu brutal* (1983) porque ha tenido la desgracia de nacer inválida se traduce en un impulso por hacer daño a cualquier cosa viva que está a su alcance. Mata de un piedrazo a los insectos y atraviesa con un ramita a un pájaro. Para ella el mundo es un lugar hostil y les desea la muerte a todos. En *De bruit et de fureur*, Jean-Roger envidia la relación que tiene su hermano más grande con su padre. El hermano no soporta la violencia cotidiana de la casa familiar y decide irse a vivir con su novia. Jean-Roger, para hacer alarde de su masculinidad frente a su banda de amigos, intenta violarla. La envidia es el sentimiento que se apodera del ser humano tempranamente desde la infancia. Este aparece de forma recurrente en el cine francés: Robert Bresson filma a la pequeña Mouchette tirándole piedras a sus compañeras a la salida del colegio; y en *L’enfance nue* (1968) de Maurice Pialat los niños se ensañan con un pobre gato hasta que lo lanzan por el agujero de la escalera. Todos ellos descargan su violencia y frustración ante la crueldad y la miseria humanas. “En los niños –decía Bresson (2014: 213)– hay angustias atroces, tanto más atroces en tanto que son secretas”.

La joven Céline lucha por dejar atrás el recuerdo de su padre muerto y del novio que la ha abandonado, y decide abandonar a su amiga para desprenderse del mundo terrenal y emprender el camino de una vida espiritual. Geneviève envidia el camino místico que ha tomado su amiga y que la ha liberado de lo que ella no puede liberarse. En el cine de Brisseau, la incesante búsqueda por despegarse de un otro, por desprenderse de las ataduras, convive paradójicamente con una profunda necesidad de ese Otro. La envidia es, en este sentido, el motor que pondrá en funcionamiento las acciones de todos los personajes que harán explícito

---

<sup>2</sup> Véase Daney (2015: 115), *La Maison cinéma et le monde (Tome4) – Le moment Trafic 1991-1992*, Paris, P.O.L.

el deseo de no querer vivir pegados a nadie a fin de evitar el sufrimiento, e incluso algunos pedirán ayuda desesperadamente. La “atadura” (*attaché*) emocional, corporal y sexual o psíquica está directamente ligada a la imposibilidad de desprenderse del deseo, de vivir sin desear. En relación con *Céline* y *Les anges exterminateurs*, películas en las que se trata la envidia en un plano más bien espiritual (metafísico señalaba Daney), podemos pensar en *Le septième ciel* (1997) de Jacquot. La protagonista se deja hipnotizar por un hombre, y accede así a una forma de liberación sexual, cambiando su vida por completo. Su marido nota el cambio inmediatamente e intenta descifrar la razón de este nuevo estado de satisfacción de su mujer. Cuando descubre que hace meses ella asiste a sesiones de hipnotismo, él busca alcanzar esa misma experiencia pero fracasa. Ella puede acceder al estado hipnótico pero él no, y esto desata una envidia feroz. Desear lo que el otro desea, lo que René Girard entiende como deseo *mimético*; allí se encuentra también la raíz de la envidia. El Otro se transforma en un rival que “desea el mismo objeto que el sujeto”. La rivalidad –apunta Girard (1995: 152)– no es el fruto de una convergencia accidental de los dos deseos sobre el mismo objeto. *El sujeto desea el objeto porque el propio rival lo desea*”. De este mismo modo, en *L’ange noir* Cécile desea al hombre del que su madre ha estado siempre enamorada porque es su madre, su rival, quien lo desea.

La envidia de Sandrine sobre Nathalie, en *Choses secrètes*, ya aparece desplegada desde el comienzo. Sandrine, quien trabaja detrás de la barra del club nocturno, confiesa que mira bailar a las chicas para olvidar lo miserable que le resulta su propia vida. El consumo de la escena erótica como forma de olvidar la opresión provoca en ella un sentimiento de envidia que, unido a la sed de venganza social de Nathalie, la lleva a poner en marcha un juego de manipulación sexual. Para llevar a cabo el plan con éxito, Nathalie explica que hay una única condición: evitar el enamoramiento. “En la guerra, si dejas de pensar, mueres”. La clave consiste en transformar al otro en un esclavo. Hacia el final de la película, la escena sexual entre Christophe, su hermano y Sandrine termina por sellar el pacto entre el desapego y la necesidad de un Otro para hacer funcionar el mecanismo erótico y perverso que ha diseñado el personaje masculino. Christophe necesita de Sandrine como intermediaria para tomar posesión del cuerpo de su hermana, y cuando los dos hermanos, tras la muerte de su padre, pasan a ser los herederos de la gran fortuna, desechan a Sandrine y cometen, finalmente, el acto incestuoso que corona la venganza metafísica. *Choses secrètes* es una película que

detenta el individualismo más extremo, en el que cada uno intenta manipular a quien más le conviene, sin saber que está siendo, al mismo tiempo, manipulado por otro.

Ahora bien, cabe hacer mención de un elemento fundamental en relación al concepto de alteridad que nos ocupa, que tiene que ver con el tratamiento de las sombras. Sabemos que el Renacimiento concibió por primera vez a la sombra como un atributo esencial del cuerpo, y al cambiar el paradigma de representación también cambió la concepción de la sombra como algo separado de la realidad. En su magnífico estudio sobre este concepto, Victor I. Stoichita (1999: 64) afirma que “la luz real se «ficcionaliza» y el espacio de la ficción se transforma en prolongación del espacio real”. En el Renacimiento, cualquier imagen es prolongación de la realidad y la sombra representa, a su vez, la prueba de la realidad de un cuerpo. Esta concepción se opone, en efecto, a la idea platónica acerca de la representación. A propósito, Stoichita (1999: 29) señala:

En la alegoría de la caverna la sombra era necesaria como polo que se opone de manera absoluta a la luz del sol. Allí, y más adelante, la sombra aparecerá fundamentalmente cargada de negatividad; negatividad que, a lo largo de todo su recorrido por la historia de la representación occidental, no llegará a perder por completo jamás. Para Platón la sombra no es únicamente apariencia, sino apariencia engendrada por la falta de luz.

Me interesa recuperar esta negatividad de la sombra a la que hace alusión el autor no ya desde la perspectiva platónica, sino desde la concepción renacentista que le ha otorgado a la sombra su identidad de alteridad. La sombra tiene un efecto de negatividad porque representa la alteridad, un doble y, por tanto, una ambigüedad: la sombra es afirmación de la presencia de un cuerpo, a la vez que ocultamiento. En las películas de Brisseau las sombras acontecen en forma de aparición. Aquellas que se manifiestan fugazmente no se diferencian de aquellas sombras que se proyectan en una superficie; todas ellas tienen un volumen y todas marcan una fuerte presencia de algo; todas devuelven una mirada e invocan lo siniestro.





Arriba: *Choses secrètes* y *Céline* / Abajo: *Les anges exterminateurs* y *La fille de nulle part*

No ahondaremos aquí en la explicación psicoanalítica de la sombra ni tampoco acerca del uso que el expresionismo alemán le ha dado, y que ciertamente le ha otorgado un protagonismo por lo menos novedoso. Si hemos hecho mención de la concepción platónica es también porque nos urge marcar una diferencia entre la forma que tiene David Vasse de concebir el cine de Brisseau y la nuestra, puesto que hasta el momento él es el único que ha escrito un libro enteramente dedicado al cineasta. Afirma Vasse (2009: 72):

Assurément, Brisseau est un cinéaste des cavernes. Il en reprend le mythe platonicien de manière très concrète. Tous ses films sont fondés sur un même principe de tentative d'émancipation sensible opérée à partir d'une réalité si coercitive qu'elle oblige à s'en libérer par des points de contacts physiques, esthétiques et philosophiques dont procèdent les étapes de la connaissance. De Platon, Brisseau reprend l'idée de la caverne en l'adaptant au monde commun, quotidien et médiocre. Vivre dans ce monde commun, c'est en subir passivement toutes les apparences dont le pouvoir fait commerce pour mieux gouverner les enchaînés consentants. Nous n'avons du monde que des représentations fabriquées, figées, dictées par le pouvoir. Elles nous tiennent ainsi à distance de la vérité

profonde de l'existence. Vérité systématiquement pervertie à force d'être occultée ou simplifiée. Dès lors que nous souhaitons sortir des illusions de la caverne dans l'espoir d'accéder à la vérité elle-même, il importe de quitter le monde commun ou bien, et c'est le cas de Brisseau, d'y faire une percée radicale et sans retour, qui bien souvent prend la forme d'une illumination à caractère fantastique.

Siguiendo esta hipótesis, y en sintonía con Platón, diría entonces Vasse que la sombra se presenta como matriz de ilusión óptica; como el estadio más alejado de la verdad. Pero lo que aquí intentamos exponer no es que los personajes de Brisseau sean incapaces de ver la realidad o la verdad de la existencia porque la sociedad opresora los ciega, ni tampoco que necesiten de una luz para acceder al conocimiento de esa verdad; no es que ven solo apariencias, sino que ven lo único que hay. Entender su cine como una transposición del platonismo a la modernidad, tal como hace Vasse, es la hipótesis inversa de este estudio, porque el cineasta no está al acecho de una Verdad existencial; no hablamos ni hablaremos jamás en términos de verdades. Brisseau construye desde las sombras; su cine no se define por la ausencia de luz sino por su presencia. Recordemos que una de sus primeras películas se titula *Les ombres*; y recordemos también el epígrafe de Paul Éluard que introduce *L'ange noir*: “ Je sors au bras des ombres / Je suis au bas des ombres / Seul ”.



*Choses secrètes*



*Céline*

Ya hemos señalado que el Otro es condición necesaria de la construcción de la mirada sobre uno mismo. Pero el problema que nos plantea Brisseau, antes que nada, es la ambigüedad que esconde esa figura. Porque el Otro es el rival necesario a la vez que elemento funcional; es

aquel que tiene razón de ser en tanto sujeto sumiso, manipulable. Así también se presenta el Otro en forma de aparición, como una dimensión que está en permanente lucha con lo real y que desemboca, como veremos más adelante, en la construcción de la ilusión. “L’*épreuve du réel à travers le fantasme d’un autre*”, señala Olivier Joyard (2002: 79); y a su vez el fantasma existe en tanto se vincula con un otro. Brisseau entiende las relaciones humanas y amorosas como construcciones ilusorias, acercándose en este punto, por cierto, al cine de Alain Resnais más que a cualquier otro. La envidia, como el deseo, son ilusiones que acechan perpetuamente; aparecen para no desaparecer jamás. El Otro es deseo, fantasma que acecha y que transforma toda ilusión en realidad, y viceversa.

#### 1. 4. La seducción de lo ausente

La imágenes del joven Brisseau encerrado en una habitación, hojeando revistas porno, fumando una pipa, leyendo e imaginando escenas eróticas se intercalan con imágenes del Mayo del 68. El cortometraje *L’Après-midi d’un jeune homme qui s’ennuie* (1968), uno de sus trabajos más tempranos, supone antes que nada la primacía del poder de la imaginación sobre la realidad; pero son las imágenes del cuerpo desnudo de la mujer lo que genera la interrupción, la suspensión del tiempo. El erotismo que despliegan las mujeres que se desvisten lentamente frente a la cámara y se pasean desnudas por habitaciones son imágenes que desarman un presente y desgarran el tiempo, provocando una apertura, dando lugar a una aparición erótica fundada en el deseo. Para hablar de la mujer en su desnudez, Didi-Huberman (2005: 103) se refiere a los cuadros de Botticelli en los que un caballero persigue a una mujer desnuda públicamente: “Diré de esta mujer –pero es una *imagen*– que está desnuda porque es el objeto de deseo, es decir un *objeto psíquico*. Diré de ella que está desnuda porque su función es la de *surgir*, aparecer, saltar a la vista: más nada es más *compareciente* que la desnudez en medio del mundo social”. Este *saltar a la vista* nos remite nuevamente a la forma heideggeriana de comprender esta forma de aparecer, ya que ella implica necesariamente un desocultamiento que es, siempre, un acontecimiento.

El exceso de estas imágenes, que se repiten alternándose con imágenes de los cuerpos en reposo de los hombres que las producen, responde a la necesidad de liberación de la

imaginación para escapar de las cuatro paredes (¡y del aburrimiento!) y como forma de protesta social. “La desnudez es –afirma Agamben (2011: 97)– acontecimiento que no alcanza nunca su forma cumplida, forma que no se deja asir integralmente en su acaecer, la desnudez es, al pie de la letra, infinita, jamás termina de acontecer. [...] La desnudez nunca puede saciar la mirada a la que se ofrece y que continúa buscándola con avidez”. Si la búsqueda de la liberación es infinita y la mente es una máquina de producir imágenes, entonces la reincidencia y la repetición buscan incansablemente a la vez que dan cuenta de la imposibilidad de saciamiento. Como dice el personaje que encarna a Sade en la película de Benoit Jacquot: “Solo en el exceso se encuentra la libertad”.



Arriba: *L'Après-midi d'un jeune homme qui s'ennuie* / Abajo: *Les savates du bon Dieu*

Los cuerpos eróticos de Nathalie y Sandrine en *Choses secrètes* surgen en medio del caos de un mundo regido por jerarquías y poderes que ellas intentan subvertir a través de la sensualidad y el sexo como herramienta de manipulación. Ellas buscan surgir en los momentos menos íntimos y más comprometidos, y es en este sentido que la desnudez provoca

instantáneamente un choque con la realidad social y la moral dominante. Así también nada es más abrumador para Fred en *Les savates du bon Dieu* (2000) que la imagen mental del cuerpo femenino desnudo y sensual de su ex mujer Elodie, que lo ha abandonado y que persigue sin poder atrapar. La imagen mental de ese cuerpo desnudo es perturbadora para Fred y para el espectador, ya que es una imagen que se sabe mirada y que, literalmente, también nos mira. La imagen del ser humano es su propia desnudez, aquella que lo acerca a su conocimiento pero que a su vez no puede retener. Fred no puede sino imaginar a Elodie desnuda y emprender un viaje de búsqueda interminable. Ese cuerpo surgirá a lo largo del filme como una aparición en medio de los obstáculos de la realidad que tiene que atravesar para intentar acercarse a ella. El objeto deseado cobra toda su potencia en su proyección como imagen mental. “Le trouble dans la nudité, ça n’a rien à voir avec le corps, la plastique, c’est dans la tête”, señala Brisseau (Frappat *et ál*: 57). La afirmación de Quinard (2000: 9) –“El hombre es aquel a quien le falta una imagen”– cobra sentido desde el momento en que la desnudez solo puede devolver una imagen efímera, parpadeante, como aparición que se desvanece en cuanto se la quiere atrapar. Como señala al respecto Agamben (2011: 94): “En la experiencia que de ella podemos tener, la desnudez es siempre desnudamiento y puesta al desnudo, nunca forma y posesión estable. En todo caso, difícil de aferrar, imposible de retener”. Así es como la imagen de Elodie en su desnudez se irá desdibujando hasta desaparecer.

La imagen mental de la hablamos aquí es aquella que se escribe con fuego en la mente de los personajes masculinos; imagen que guía y que engaña a la vez, promesa y fracaso, fascinación y desencanto. Volviendo a *L’ange noir* una vez más, recordemos aquella escena en que el abogado de Stephane comienza su pesquisa para intentar hurgar en el pasado de su cliente y visita a un antiguo socio de ella que le revela su pasado de prostituta y chantajista. En su relato, el hombre describe la vida que ella llevaba y la cámara, dissociándose del relato, se desplaza en un travelling hacia el interior de la habitación contigua y descubre un harén de mujeres desnudas gozando entre sí. Mientras seguimos escuchando las memorias del hombre, la cámara registra lentamente, en un travelling de izquierda a derecha, al grupo de mujeres que, siendo conscientes de que están siendo capturadas por una cámara/mente, se acarician intentando seducir a quien las mira. La puesta en escena que plantea Brisseau aquí es brutal, puesto que une todos los temas que hemos venido desarrollando. Entre la conversación de los dos personajes y la imaginación de Paul no hay más que un movimiento de cámara que

atraviesa una puerta (motivo cinematográfico de lo fantástico por excelencia), generando un desorden total del espectador que ya no sabe dónde está. El final del plano descubre a Paul entre las mujeres, por lo que entendemos que toda la secuencia ha sido producto de su imaginación. La imagen mental del cuerpo de Stephane se encarna en estas mujeres que *aparecen* desnudas de manera súbita e inesperada, provocando la desestabilización del personaje y del espectador. Es la seducción la que introduce la ruptura y la que permite, a su vez, la continuidad. Dice Baudrillard (1984: 83) que el secreto de la seductora reside en la intermitencia de una presencia. “No estar nunca allí donde se la cree, allí donde se la desea”. La imagen de Stephane no está en ninguna parte y es por ello que la seducción está indefectiblemente ligada a la ilusión. Una vez más, es la realidad la que se enturbia y se vuelve distante y desconocida, abriendo paso a la imaginación que ocupa, de manera efímera, el espacio de lo real. La aparición seductora como intermitencia de una presencia. “*Seducir – apunta Baudrillard (1984: 69)– es morir como realidad y producirse como ilusión*”.

## II. Un rayo de luz: la pedagogía de la ilusión

«*Fortis imaginatio generat casum*»  
(Una fuerte imaginación generó el acontecimiento)

Michel de Montaigne, *Ensayos*

### 2.1. La imaginación y el encanto de lo real

El juego que Brisseau plantea a través de las apariciones se evidencia antes que nada como un problema de lo real. Sus *apariciones* son reales en tanto los personajes son capaces de verlas y así también el espectador. Cabe recordar en este punto que las apariciones no evidencian la visibilidad de lo invisible; muy por el contrario, y tal como señala Clément Rosset (2014: 56), “la percepción ilusoria no consiste en ver lo invisible, sino en imaginar que se lo ve”. Pero los personajes de Brisseau van un poco más lejos. Porque lo que sus películas cuestionan incesantemente no está en el orden de la dicotomía entre lo real y lo imaginario, sino en el misterio de la existencia misma, obsesión e inquietud máxima del director.

Las primeras colaboraciones de Brisseau para la televisión francesa, *Les Ombres* (1982) y *L'Échangeur* (1982), son dos obras tempranas que meditan sobre las consecuencias de la pérdida de la ilusión. Películas que pertenecen a una primera etapa en que se aboca a filmar las *banlieues* parisinas, los sueños de grandeza y los despertares sexuales de la infancia se embarran y se complejizan con un problema de clase social. “Nada existe excepto lo que imaginamos”, repite un niño en clase mientras lee un fragmento de una novela de Anatole France en *L'Échangeur*. La premisa, que sirve a los niños para enfrentar la cotidianidad monótona y cruel bajo un sistema que los excluye, es también el terreno brumoso sobre el cual el cineasta construye sus primeras películas. En una entrevista realizada por Clémentine Gallot (2013: 33) para *Cahiers du Cinéma*, el director señala:

Ce que tous mes films ont en commun, c'est l'illusion : l'idée que ce que l'on a devant les yeux est sujet à caution, que l'on ne peut être sûr rien, que l'on est en permanence devant l'inconnu. Des êtres peuvent se révéler trompeurs (*Choses secrètes* et *L'Ange noir*), mais aussi la société, les rapports de classes. Nous vivons dans une illusion à laquelle nous sommes attachés, ce qui pose des problèmes d'ordre amoureux et idéologique.

Los niños de *L'Échangeur* encuentran en la imaginación y en el contacto visual con el cuerpo desnudo un mundo que los cobija y los expulsa al mismo tiempo. La mirada del niño Sylvestre sobre el cuerpo de la muchacha que accede a hacer un *striptease* a cambio de un poco de dinero es de fascinación y desencanto a la vez. El cuerpo desnudo se puede mirar pero no se puede tocar; el tacto amenaza con destruir el encantamiento, como el Fausto de Murnau que transa con el Diabolo para recuperar su juventud y se deja tentar por la aparición de una mujer desnuda que se desvanece cuando intenta tocarla. El acercamiento al misterio de la desnudez femenina se mezcla de forma brutal con la realidad cotidiana más tangible. El desvelamiento de lo que no puede ser revelado es una realidad que se vuelve reversible y fascinante: la mirada como forma de penetrar un cuerpo para buscar una imagen detrás de lo visible.



*L'Échangeur*



*Faust*

Ilusión y realidad se unen, en el universo cinematográfico de Brisseau, creando un mismo terreno, un campo de batalla reversible. Cineasta trágico que encuentra su dialéctica entre dos polos *a priori* opuestos, que se funden en un espacio-tiempo infinito, y que no duda al considerar la vida como ilusión máxima *par excellence*. Coqueteando incesantemente entre los símbolos sagrados religiosos, el mito y lo profano, Brisseau intenta despegarse de un



centro para abrir puertas y ventanas que solo muestran un paisaje desolador. Las apariciones en su versión angelical nunca ofrecen una visión prometedora del futuro y la pérdida de la ilusión va dejando cadáveres por el camino.

El cientificismo entendido como cristianismo converso es la clave que llevará al Profesor Tessier en *Un jeu brutal* a cometer una serie de asesinatos para cerrar el círculo de una misión dictada por unos signos divinos. El uso de la razón puesta al servicio de los fines propios se revela como una trampa mortal. El Profesor Tessier justifica sus crímenes en nombre de una fuerza superior; asesina por orden y señal de Dios, alimentando una “ilusión ancestral –como señala Girdard (2005: 152)– que lleva a los hombres a depositar su violencia al margen de ellos mismos, a convertirla en un dios, un destino, o un *instinto* del que ya no son responsables y que les gobierna desde afuera”. La creación de la ilusión sirve a todos los fines y en el caso del Profesor Tessier, el conocimiento científico se funde con la moral cristiana a fin de sostener una teoría que le sirve para llevar a cabo su objetivo, de la misma manera en la que se justifica por sus actos Don Lope frente a Tristana en la película de Buñuel: “Soy tu padre o tu marido según me conviene”. La dominación, ya sea emocional, ideológica o sexual, es producto de una ilusión y los personajes de Brisseau forcejean constantemente contra esta fuerza centrípeta e invisible, aunque transformadora. En *Un jeu brutal*, Mathilde emprende un camino metafísico a través de una serie de experiencias guiadas por el conocimiento corporal, el deseo, el dolor y la poesía, que terminan por apaciguar su furia contra el mundo. La adolescente rebelde, cruel y resentida por su invalidez, perdona finalmente los crímenes de su padre y siente pena y compasión por esa locura ajena. Las experiencias de Tristana y el estado de invalidez en el que se encuentra al final de la película le otorgan un poder de control frente a Don Lope, a quien deja sumido en la humillación e impotencia de su vejez. Cuando Don Lope ha conseguido retener a Tristana, que vuelve a la casa por iniciativa propia, se encuentra desprovisto de un poder de manipulación que lo convierte en víctima, en un pobre viejo enfermo; el juego de dominación se invierte y la ilusión se autodestruye.

“Dios” puede ser una palabra útil para denominar lo que no entendemos. De esta manera el Profesor Tessier le enseña a su hija Isabel en *Un jeu brutal* a comprender el mundo. “Observa y simplifica”, insiste el padre. Y mientras contemplan juntos el paisaje, él expone convincentemente su teoría científica sobre la ley de la naturaleza; *cómo* y *por qué* el mundo

es como *es*. Para ilustrar sus razones, el padre le compra a Isabel una pecera con una víbora y una rana dentro. Al cabo de unos días, Isabel se da cuenta de que la víbora, como era de esperarse, se ha comido a la rana. La explicación de su padre, avalada por su conocimiento científico, es curiosamente análoga a la explicación que el padre Clément proporciona a Justine en la novela homónima de Sade (2019 [1791]: 220):

Lobos que comen corderos, corderos devorados por los lobos; el fuerte que sacrifica al débil, el débil víctima del fuerte, así es la naturaleza, estas son sus intenciones, estos son sus planes; una acción y una reacción perpetuas, una multitud de vicios y de virtudes; en suma, un perfecto equilibrio fruto de la igualdad del bien y del mal en la Tierra: equilibrio esencial al curso de los astros, a la vegetación, y sin el cual todo sería destruido al instante.

Dotar al mundo de sentido fue uno de los propósitos de la filosofía moral, desde Platón en adelante, detrás del cual caminan obedientemente la ciencia y la religión. El problema que aqueja al Profesor Tessier es precisamente el de la *interpretación* que tiene, indudablemente, un origen moral. La preocupación moral fundamental es –señala Rosset (2012: 72)– no ver lo que es; le importa poco, en el fondo, que la *causa* que ha encontrado sea de tal o cual naturaleza. “Se trata de ver lo que es a través de algo, poco importa qué; lo importante es que esconda bien”. El profesor debe asesinar a esos niños porque les confiere una “significación” que se adecúa a su esquema, a su comprensión del mundo. Lo que vuelve loco al profesor, como una espina que no puede quitarse y que ha evitado durante años, es la razón por la cual su hija ha nacido inválida. Será la institutriz quien se tome el trabajo de explicarle a la joven, a través de una argumentación médica, cuál es el origen de la malformación de su columna que la ha hecho paralítica. Esta explicación no es suficiente para el padre que busca respuestas donde solo existe el silencio, porque necesita establecer una distancia entre sí mismo (el progenitor) y la real discapacidad de su hija. Esto se traduce sin dudas en una absoluta negación de lo real, y por lo tanto, del mal. La búsqueda de una razón suprema bajo el estandarte de la moral, razón sobre todas las razones, basada supuestamente en intereses superiores, no desemboca sino en la más formidable hipocresía. Dice Rosset (2012: 93): “El orden del que saca ventaja para explicar el mundo desemboca en el ilogismo puro”. Construir ilusiones para escapar de la desesperación que emana de la vida cotidiana o dinamitar los puentes imaginarios que justifican la brutalidad; los personajes de Brisseau giran dentro de

una pesadilla que da vuelta sobre sí misma, como los espectros dantescos en el infierno condenados al movimiento tortuoso y perpetuo, sin saber por qué.

## 2.2. Más allá de la experiencia de los límites

Una de las últimas películas de Jean-Claude Brisseau, *La fille de nulle part* (2012), quizás sea la que mejor condensa, sintetiza y manifiesta uno de los temas que más han obsesionado al cineasta a lo largo de su carrera: el poder de la imaginación para transformar la realidad cotidiana. Brisseau ha desafiado la experiencia de los límites propia del género fantástico a través de la intervención de visiones y apariciones. El contenido de lo *fantástico* en sus películas no se cifra en fenómenos inexplicables que acontecen ante nuestros ojos y en la búsqueda de una racionalidad que los sustente, sino en la ambición de conocimiento de la mente humana y de las leyes de la naturaleza. *La fille de nulle part* tensa los hilos del género ante la imposibilidad de acceder a un misterio que sobrepasa infinitamente lo visible e impone la voluntad de la imaginación para intentar traspasarlos.

Como todas las películas de Brisseau, el tratamiento del *suspense* es la viga que sostiene el relato. Michel, el protagonista interpretado por el propio director, es un profesor de matemática ya retirado que lleva una vida solitaria y aislada de la sociedad. Es viudo y dedica sus días a la escritura de un ensayo sobre las creencias de los hombres. La fe, la ciencia y lo desconocido son los tres pilares desde donde se construye esta historia. La aparición de Dora trae consigo los recuerdos felices de la compañía, de la ternura y el amor olvidados; pero también traza el destino trágico de Michel. Las capacidades videntes de Dora y la ambición de conocimiento de Michel acerca de la construcción de la ilusión desatan la discusión sobre las creencias de los hombres y la materialización de experiencias alucinatorias. Michel le explica a Dora: “Para escapar de nuestras miserias, estamos programados desde la infancia y para toda la vida a configurar ilusiones”. La película cristaliza, casi como un manifiesto, aquello que comienza a tejerse desde sus obras tempranas: la angustia que provoca la pérdida de la ilusión. Brisseau plantea aquí una clara y vieja problemática: ¿Hasta qué punto estamos manipulados y regidos por la imaginación? La cuestión es de naturaleza ontológica, pues ¿cuál es la naturaleza misma de las ilusiones?

La ambición por traspasar el umbral de lo visible y lo tangible en el anhelo por acceder a un conocimiento oculto es una manera de experimentar con los límites de las capacidades humanas. Ahora bien, para transgredir las leyes del conocimiento, Brisseau necesita de una figura que se remonta a la Antigüedad: la mujer-médium. Dora es musa, guía espiritual, ángel de la guarda, visión, fantasma o demonio oculto detrás de los rasgos de una mujer de ninguna parte; es una criatura de una identidad desconocida pues ella nunca revela su procedencia. La mujer como médium es el *medio* y es a su vez la cosa en sí; es la vía hacia el conocimiento y es el conocimiento mismo. Solo a través de ella, de sus facultades, atributos y capacidades sobrenaturales se puede acceder a ella misma y a algo más allá. Dora, en su función de médium, será la guía y la puerta de acceso para el conocimiento de fuerzas ocultas y espirituales.

Lo fascinante de *La fille de nulle part* es la conjunción de lo siniestro con un profundo sentimiento de ternura, que es lo que revela, finalmente, la fragilidad de sus personajes. La presencia de Dora en la vida de Michel se transforma, de a poco, en algo siniestro, al mismo tiempo que crece la complicidad entre ellos. Sobre este concepto, Eugenio Trías (2006: 36) señala:

Se da la sensación de lo siniestro cuando algo sentido y presentido, temido y secretamente deseado por el sujeto, se hace, de forma súbita, realidad. [...] Produce, pues, el sentimiento de lo siniestro la realización de un deseo escondido, íntimo y prohibido. Siniestro es un deseo entretenido en la fantasía inconsciente que comparece en lo real; es la verificación de una fantasía formulada como deseo, si bien temida.

Dora representa de algún modo la reencarnación de su mujer muerta años atrás y la incapacidad de superar una ausencia, consciente e inconsciente, retorna como algo siniestro. El deseo erótico y reprimido de Michel se hace visible hacia el final del film a través de una realidad alucinada. La visión estilizada del cuerpo desnudo de Dora ante la mirada hechizada de Michel, acontece sorpresivamente. Es una visión querida y a la vez temida porque es presagio; aparece casi como el último deseo encarnado de un hombre que sabe que va a morir muy pronto. “*Lo fantástico encarnado* –afirma Trías (2006: 36)– tal podría ser la fórmula definitoria de lo siniestro”.

La Dora de Brisseau es una figura que introduce un cambio en la realidad cotidiana del personaje masculino, y que desvía lo que se comprende como normalidad hacia una anormalidad misteriosa, esa que de pronto transforma lo familiar en algo extraño, donde lo cercano se vuelve lejano y desconocido, lo siniestro. De aquí que podamos pensar en la conexión que *La fille de nulle part* tiene con *Gruppo di famiglia in un interno* (Luchino Visconti, 1974) puesto que Michel recuerda inevitablemente a ese Profesor que encarna Burt Lancaster, encerrado en un pasado, rodeado por sus cuadros y objetos antiguos; ambos personajes llevan la sensación de la muerte a cuestas. La familia intrusa de Visconti que invade el piso de arriba, y el joven Konrad que fascina al Profesor, provocan una desestabilización absoluta en su vida pero también provocan una apertura; el Profesor comienza a *ver* la sociedad de otra forma como si despertara de un largo sueño, y descubre con horror la violencia inmanente de la realidad cotidiana y las relaciones humanas. Lo que ambas películas ciertamente comparten es esa imposibilidad de escapar a un entorno del que intentan tomar distancia pero que finalmente termina por devorarlos. Aquella novela que el Profesor de Visconti lee una y otra vez, donde un personaje escucha unos pasos provenientes del piso de arriba de su apartamento y que manifiestan la presencia de la muerte, se revela como presagio. Ante la culpa que le genera el suicidio del joven Konrad, cree escuchar unos pasos sobre su cabeza y muere solo en su cama. Los ruidos que anuncian la fatalidad que se aproxima también están presentes en *La fille*, en aquellos que acontecen detrás de una puerta. Y recordemos además el epígrafe de Víctor Hugo que nos introduce en la película: “*O mon Dieu, ouvre-moi les Portes de la Nuit...*”. He aquí un elemento central del que aún no hemos hablado. La puerta, motivo visual ligado al género fantástico, tiene, en efecto, un lugar privilegiado en el cine de Brisseau.

En su estudio sobre el cineasta, Vasse (2015: 296) señala: “Une porte est toujours une projection sur l’inconnu mais c’est encore plus fort lorsque l’inconnu s’apparente à un modeste déplacement du cours ordinaire des choses”. Por su parte, Leutrat afirma que “la puerta nos permite situarnos más cerca de lo invisible”.<sup>3</sup> En las películas de Brisseau la puerta marca mucho más que una diferencia entre lo visible e invisible al establecer una conexión fluida entre ambos: no nos ofrece una sensación de cercanía sino de inmersión total en donde todo pertenece a una misma realidad. La puerta es frontera a la vez que continuidad, marcando, como señala Vasse, un leve desplazamiento. Esto mismo sucede en *Gruppo di*

---

<sup>3</sup> Véase Leutrat (1999: 65).

*familia* que está plagada de puertas (inclusive una puerta secreta), por las que penetran y atraviesan todas las anomalías que tiñen la nueva realidad cotidiana del solitario Profesor. También hay entre ambas películas una tensión entre lo nuevo y lo viejo, la juventud y la vejez, los vivos y los muertos. La contraposición entre un mundo perdido y unos valores desechados conducen a la necesidad de otorgarle al pasado una presencia sagrada. Este es también el tema de *La chambre verte* (François Truffaut, 1978), donde la puerta se revela como aquello que une pasado y presente, generando una continuidad que proyecta la sensación de un anacronismo absoluto. La puerta es un límite y es, al mismo tiempo, lo que otorga la posibilidad de que todo pueda acontecer.

En *La fille de nulle part*, la ambición por traspasar los límites sensoriales, mentales y cognoscibles del ser humano supone desafiar la experiencia de los límites, y su desenlace corresponde, finalmente, a la ruina física del personaje masculino. La razón se enfrenta una y otra vez a la emoción que suscita lo inexplicable e inquietante. Al final de la película, la duda persiste; la vacilación, característica propia del género fantástico moderno, permanece. La búsqueda de un absoluto está siempre presente en la obra de Brisseau, pero en *La fille de nulle part* esa búsqueda constituye la matriz misma del relato. Cuando se ha visto lo que no debía verse, cuando acontece la visión del cuerpo desnudo de Dora como deseo encarnado el castigo tendrá que ser, inevitablemente, la muerte. He aquí que el mito cobra importancia. Dora castigará a Michel con la muerte como Artemis a Acteón por haberse atrevido a contemplarla en su desnudez. El carácter mítico y oracular de la estructura narrativa de *La fille de nulle part* tiene un lugar destacado desde el comienzo. Dora, lastimada por los violentos golpes que ha recibido de un extraño, le hace jurar a Michel que no llamará al doctor para que la examine. Michel rompe su promesa y desoye los consejos de Dora para mantenerse alejado del peligro que su incumplimiento traerá consigo. Ella le dice que se prepare para un largo descenso al infierno; él carga con un conjuro y muere apuñalado violentamente. Pero lo que se pone realmente en juego aquí es la creencia sobre la palabra. Como Orfeo, quien no creyendo en la palabra de los dioses se dará vuelta para asegurarse de que Eurídice lo sigue y que Perséfone no se ha burlado de él, Brisseau descrea de las advertencias de Dora porque él necesita *ver*. La palabra pierde credibilidad frente a los sentidos. La visión del cuerpo desnudo como médium es la que permite traspasar los límites y es el límite en sí mismo.

### 2.3. El doble juego de la fascinación

Para abordar la cuestión acerca de la fascinación, efecto que pone en jaque la dialéctica entre lo visible y lo invisible, resulta interesante tomar como punto de partida una escena de *La femme d'à côté* (1981) de Truffaut. Recordemos aquella celebración diurna que precede a la partida de Mathilde y su pareja. Durante un almuerzo en el jardín de la casa de Mathilde, Bernard, el viejo amante, no deja de observar y vigilar a su presa. Atento a los movimientos de Mathilde, Bernard está hipnotizado por ese amor enfermizo que ha revivido entre ellos. De pronto, ella se levanta de su silla y accidentalmente se raja el vestido que se desprende, cae, y que por un momento parece que la dejará desnuda. La reacción de Bernard se traduce en un gesto de absoluta sorpresa y desesperación. Esta escena escenifica ese terror al desvelamiento del cuerpo frente a todos los invitados, un cuerpo que Bernard quiere poseer por completo y exclusivamente. El montaje de estos cuatro segundos se construye con seis planos que muestran en detalle la rajadura del vestido, luego el botón que se desprende del hombro, un plano general que muestra el vestido cayendo por el cuerpo de Mathilde, el rostro de Bernard, y un plano general de Mathilde celebrando su semi-desnudez. Lo inesperado del posible desocultamiento y, a su vez, el deseo de preservar el misterio de ese cuerpo, desencadenan un acto de locura y de violencia por parte de Bernard. El festejo se transforma en catástrofe y los cuerpos de los amantes no se volverán a encontrar sino hacia el final de la película cuando, mientras hacen el amor, Mathilde asesina a Bernard y se suicida. Esta escena se torna central en nuestro análisis; por un lado, condensa de manera formidable lo que hemos intentado desarrollar hasta aquí: el descubrimiento del cuerpo femenino y la sorpresa que supone la presencia inesperada de su desnudez. Pero además muestra, y de forma muy clara, el mecanismo de la fascinación que se construye a partir de la mirada y la imaginación, y que se justifica en la transformación de algo en objeto deseable.

Para Rosset (2007: 56) el concepto de fascinación tiene entonces por principal efecto, no el de fijar la mirada sobre ciertos objetos dignos de atención, sino más bien de volver a éstos *invisibles*: no atrae hacia otra parte más que para disimular mejor aquí". La fascinación atraviesa el objeto deseable, busca hacer visible algo detrás de lo visible, negando por completo lo que realmente se ve. La imagen mental es lo que da lugar al doble juego de la fascinación: lo que se ve y lo que no se ve por culpa de lo ya visto. Es la imagen mental la que

prolonga la fascinación y provoca un efecto de duplicación; lo que ha fascinado alguna vez se vuelve doblemente fascinante precisamente porque está ausente. La fascinación implica la suspensión absoluta de la realidad en tanto pérdida total y momentánea de sus coordenadas. Una vez más: es lo real lo que suscita la fascinación, es lo que se ve lo que incita a mirar hacia un lugar donde, realmente, no hay nada. Una imagen que fascina no es más que la fascinación por algo que nunca estuvo allí (la seductora nunca está allí donde se la cree, decía Baudrillard). Esta es la raíz del sufrimiento de Fred en *Les Savates du bon Dieu*. La devoción por su mujer lo ha mantenido en un estado de ceguera absoluta que se agrava cuando ella ya no está presente físicamente. Es que Fred nunca la ha *mirado* realmente, nunca ha mirado a nadie. La fascinación por Elodie es, finalmente, la fascinación por nada. No es que ella no exista, es que lo que no existe es el objeto de deseo.

Ahora bien, el efecto de fascinación se complejiza cuando se trata de la desnudez, y Brisseau lo convierte en un problema de puesta en escena. Es la distancia con la que filma los cuerpos desnudos que parecen posar para la cámara lo que provoca una suerte de fascinación absoluta y es allí donde lo háptico se impone. A propósito de esto, en su libro *El cuerpo del cine*, Raymond Bellour se expresa acerca de la fascinación que se desprende de la hipnosis y hace referencia a aquellas páginas que Maurice Blanchot dedica a este fenómeno que ofrece una ilusión táctil: “Cuando ver es un *contacto* a distancia”. Bellour (2009: 312) comprende la mirada de la fascinación como aquella “que queda cautiva de su propia potencia e impotencia”. ¿Potencia de ver e impotencia de tocar? ¿O al revés? La mirada fascinadora queda desposeída de su propia mirada que nunca termina por absorber completamente el objeto que lo atrae y lo repele como un imán. Los cuerpos de Brisseau son filmados en planos generales porque el cineasta no está a la búsqueda de captar el misterio íntimo entre aquellos. No busca el acercamiento de la carne ni la sensación táctil de la porosidad de la piel y los sudores sexuales como sucede, por ejemplo, en el cine de Claire Denis. Como señala Maurette (2015: 144):

La tactilidad de la vista es más sutil y no satisface los ardores lúbricos. El afán de cercanía siempre termina imponiéndose. Pero la paradoja del tacto consiste en que nunca puede ser más que contacto. El roce entre dos cuerpos (sean estos átomos o cuerpos compuestos) confirma el carácter irreductiblemente discreto de cada uno. La frontera de contacto, más que consolidar la cercanía, intensifica la sensación de lejanía, pues confirma la imposibilidad de trascender los límites del propio



cuerpo y fundirse con el otro. Es entonces cuando el valor háptico de la vista se vuelve evidente.

En Denis existe una desesperación por la imposibilidad de fusión de las carnes, como si los cuerpos necesitasen apretarse unos a otros para dar cuenta de su existencia, para situarse en una misma realidad; el tacto como arañazo que asegura la existencia del otro y de uno mismo. La cámara registra todo de cerca, como si intentara fundirse con esos cuerpos o, al menos, llegar a acariciarlos. Por el contrario, la propuesta de Brisseau es un “tocar desde lejos”, atravesar el cuerpo con la mirada ciega para buscar con las manos otra cosa imposible de definir, imposible de ser mostrada, pero también para provocar un efecto de cercanía. La distancia con el cuerpo desnudo, en vez de producir un efecto de alejamiento y frialdad, se vuelve de una intimidad apabullante. La cámara es mucho más que la mirada *voyeur*: es aquella que pierde la mirada sobre sí misma; es el punto muerto de la fascinación. La mirada de la cámara es la única que comprende la tensión que existe entre la distancia y la desnudez, y es a través de ella que se produce la apertura como un túnel que deja pasar de un tirón esa imagen fascinadora que penetra súbitamente en la mirada del espectador.

Los amantes de *La femme d'à côté* también funcionan mejor en la distancia: se espían por la ventana, hablan por teléfono a escondidas. Pero el encuentro cercano, el contacto físico, los lleva a la ruina. El tacto no solo amenaza con destruir el encanto sino que atenta contra el mecanismo cinematográfico de la intriga donde la fascinación no puede desplegar todo su efecto sino es en la distancia. Es el nudo del mecanismo hitchcockiano, el espiral en el cual Scottie puede fascinarse por una Madeleine que está fuera de su alcance, y ella a su vez estar fascinada por un personaje que está muerto. El juego entre la maquinación y la revelación – afirma Jacques Rancière (2012: 26) a propósito de *Vertigo* (1958)– es lo que “pone en marcha la inversión que transformará la mirada del detective dedicado a investigar una fascinación en mirada fascinada por su objeto”. Esto nos lleva inmediatamente a pensar en *Les anges exterminateurs* y en un François como detective del placer, dedicado a investigar (pero sobre todo *mostrar*) lo imposible. La pesquisa nace, sin dudas, fracasada. A diferencia de Hitchcock, cuyo fin será, como señala Rancière, “revelar la maquinación intelectual”, en Brisseau el fin se torna brumoso y cada vez más oscuro. Y es que si existe una maquinación intelectual en *Les anges*, no serán las confesiones de las mujeres (como la de Judy en *Vertigo*) las que revelen el mecanismo manipulador del cineasta; lo intelectual de la intriga se diluye en

las manos del propio director que confiesa, a través de su *alter ego*, no haber podido revelar el misterio. En todo caso, a François, el intento de manipulación le cuesta caro. Si Hitchcock parte de una certeza que manipula y disfraza para revelarnos finalmente (y triunfalmente) su ingenio, Brisseau, por el contrario, se lanza a una piscina de humo para revelarnos finalmente (y fracasadamente) nada. El mecanismo de la fascinación no ofrece sino imágenes efímeras que nos atraviesan como emociones fuertes, pero que se desvanecen tan rápido como aparecen.

## SEGUNDA PARTE

## I. Hacer funcionar la máquina infernal

### 1.1. El deseo: la propia cárcel

La heroína de *À l'aventure*, insatisfecha de su vida sexual, se masturba ante la mirada disgustada de su novio que la espía detrás de una puerta. Su novio la insulta, la trata de prostituta y la pareja se separa. Tener un trabajo y una pareja estable en la que más o menos se soporta el día a día es una forma de vida que a Sandrine se le presenta como un aburrimiento mortal. Ante la angustia de no saber qué hacer con su vida, Sandrine discute con su madre, quien la atraviesa con una sentencia que su hija rechaza cual adolescente rebelde y que termina por cobrar un sentido tan certero como revelador: “La sociedad te pone en una jaula, pero así es como es. Entonces, escoge la jaula más confortable que puedas”. La búsqueda de la incomodidad y el salir de una supuesta zona de *confort* lleva a Sandrine a buscar nuevas formas de relaciones tanto sentimentales como sexuales que la sitúan, finalmente, entre la espada y la pared. Una sucesión de encuentros fortuitos le abre el camino hacia la experimentación corporal y al ejercicio mental para formularse infinitas preguntas y obtener pocas respuestas. Los encuentros frecuentes con el hombre desconocido en el banco de la plaza la convencen de una máxima: “Todos estamos aprisionados por nosotros mismos”. Entonces, lo que más debemos temer no es que el cielo caiga sobre nuestras cabezas, sino que sea el deseo propio, verdadera prisión, quien termine por aplastarnos.

Las sesiones sadomasoquistas y las prácticas hipnóticas a las que se someten voluntariamente Sandrine y sus amigas con el fin de alcanzar un cierto orgasmo absoluto, lejos de imponer una liberación, representan finalmente otro tipo de estructura. Se cree abandonar una prisión para arrojarse a la emancipación descabellada. Pero el libertinaje también tiene sus reglas. A propósito de esta película, Cyril Neyrat (2008: 55) señala:

Si *À l'aventure* fait fortement penser à Sade, ce n'est pas tant à cause de l'obsession du sexe ; plus essentiellement, Brisseau ressuscite dans ce film l'ambition et la méthode du marquis, mais sans la fureur : un art abouti du dialogue philosophique, une conception haute du libertinage comme affaire sérieuse, méthode d'enquête scientifique sur la condition de l'homme et la liberté.

Sophie es una nueva amiga de Sandrine, que se casó para hacer feliz a su marido y se divorció porque él no soportaba sus nuevas aventuras sexuales; se deja azotar ahora por un hombre que le ha devuelto la posibilidad de alcanzar los orgasmos más intensos. Sophie confiesa que todo lo hace porque le gusta complacer. Y tanto ella como Mina ven en la obediencia y la sumisión las herramientas prácticas para el erotismo y el placer pues las eximen de tomar decisiones. Esta forma de vida, ilusión que de cierta forma también comparte la doctrina religiosa aplicada a sus postulados, no puede tampoco liberarse del deseo que gobierna toda las relaciones, pues el deseo es la relación misma.

Mientras el hombre de la plaza le habla a Sandrine como si le diera clases de física para principiantes, con datos numéricos precisos y pinceladas de pensamientos filosóficos acerca de la existencia, ella vive experiencias que la devuelven al mismo lugar de partida. La puesta en práctica de su libertad sexual le revela que no existe tal cosa y la conduce a una interrogación más profunda. Entonces, ¿qué somos? Los seres humanos somos ridículos accidentes en el universo o ángeles caídos. “¿Caídos de qué?”, “No lo sé”. Lo que comparten Sandrine y su nuevo amigo no es la curiosidad por la búsqueda de uno mismo o de una verdad suprema, sino el entendimiento mutuo de que no hay verdad más suprema que el desconocimiento absoluto. A contramano de los amigos de Sandrine, que la incitan a ahogar el pensamiento para evitar el sufrimiento y acceder a una cierta sabiduría interior, el hombre de la plaza la somete al ejercicio inverso: insiste en reflexionar acerca de lo que vemos. “¡Qué arrogancia!”, exclama el hombre al final de la película cuando Sandrine le cuenta acerca de las turbulentas experiencias místicas que han vivido ella y sus amigos. Qué arrogancia el querer saberlo todo, el poseerlo todo, el *verlo* todo. En el afán de buscar y experimentar el éxtasis místico y erótico absoluto, los personajes sufren el castigo de la naturaleza que se revela con violencia y hace volar todo por los aires. Es como si Brisseau correspondiera con imágenes a las bellísimas palabras de Nietzsche (1999 [1882]: 6) en su prólogo a la *La ciencia jovial*:

Ya no creemos que la verdad siga siendo verdad cuando se le descorren los velos; hemos vivido lo suficiente como para creer en esto. Hoy consideramos como un asunto de decencia el no querer verlo todo desnudo, no querer estar presente en todas partes, no querer entenderlo ni «saberlo» todo. [...] Se debería respetar más el *pudor* con que la naturaleza se ha ocultado detrás de enigmas e inseguridades multicolores. ¿Es tal vez la verdad una mujer que tiene razones para no dejar ver sus razones?

La propuesta nietzscheana no radica en la moderación, sino que arremete contra el impulso humano de la no aceptación de su evidente insignificancia y limitación. El deleite que supone el permanecer en el misterio es ciertamente superior al conocimiento absoluto. Ahora bien, el querer *verlo* todo se traduce también en el rechazo absoluto del deseo, en el rechazo absoluto del Otro. Dice Lyotard (1986: 81) que lo *otro* “está presente en quien desea, y lo está en forma de ausencia”. El deseo lleva en sí mismo la semilla de la vida y de la muerte, tiene la capacidad de morir y resucitarse a sí mismo; el deseo no requiere de un otro, *es* el Otro en forma de ausencia. En esta misma línea señala Levinas (2006 :58): “La invisibilidad no indica una ausencia de relación; implica relaciones con lo que no está dado, de lo cual no hay idea. [...] El Deseo es deseo de lo absolutamente Otro”. El deseo es unicidad y multiplicidad a la vez, movimiento y nervio del mundo, presencia de una ausencia. Es, pues, lo único que no puede ser asesinado.



*Noce blanche*

Las pasiones amorosas en las películas de Brisseau están marcadas por una búsqueda de un absoluto que acaba inevitablemente por desintegrarse muy lentamente. Como si sus personajes estuvieran equivocados desde el comienzo, abocándose a una búsqueda que se agota en sí misma. En *Noce blanche* (1989), el personaje de Vanessa Paradis, una niña de dieciséis años sumergida en una pasión amorosa por su profesor de filosofía, se irá convirtiendo cada vez más en una visión, en una aparición, hasta desaparecer completamente. La estructura narrativa de este film dará lugar a la lenta transformación del cuerpo de la actriz en una imagen mental, en un tormento y una obsesión que el profesor ya no podrá controlar. El deseo se vuelve *aparición* y esto nos plantea una nueva problemática y una doble barrera de acceso al objeto de deseo. El deseo es un Otro en forma de aparición, presencia de una

ausencia, enigma irresoluble. El contraplano del objeto de deseo en el cine de Brisseau está doblemente ausente y será siempre un fuera de campo del fuera de campo mismo: una puesta en abismo del deseo. Las apariciones, ya sean reales o imágenes mentales, serán lo más próximo que podremos estar frente a lo que jamás nos será revelado porque está, como hemos visto, oculto detrás de un doble enigma.

## 1.2. Simulación y artificio

Llegamos aquí a un momento clave de este estudio, y su título hace eclosión precisamente en este punto. Junto al concepto de *aparición* se impone aquella figura que termina de configurar el universo de Brisseau y que es, podríamos decir, su pulmón: la *seducción*. Ella es la que da sentido a la construcción de todos sus filmes y la que hace respirar a las imágenes. La seducción *es* la máquina infernal: en ella no hay tregua. Es estrategia de desviación y desplazamiento permanente, pura continuidad, movimiento que no cesa. En su exhaustivo estudio sobre este concepto, Baudrillard (1984: 67) afirma: “La seducción es aquello que no tiene representación posible, porque la distancia entre lo real y su doble, la distorsión entre el Mismo y el Otro está abolida”. Nos vemos otra vez inmersos en la dialéctica entre realidad e ilusión para comprender, finalmente, que no solo no existen la una sin la otra, sino que ambas configuran un universo que ya no puede distinguir una de otra. La seducción supone ese lugar en donde las dos ya no se confunden sino que son la misma cara de la misma moneda. Y lo que nos interesa aquí será comprender en qué medida la seducción actúa como pura funcionalidad. Si su fuerza se funda en su ausencia y en su imposibilidad de ser mostrada, entonces debe encontrar la forma de adueñarse de los cuerpos, de poseerlos. La forma en que la seducción puede hacerse visible en todas las esferas de la vida es a través de la *simulación*.

La seducción es, dice Baudrillard, “el trabajo del cuerpo a través del artificio”. Máquina de simulación desde sus comienzos, el cine se ha fundado sobre el concepto mismo de seducción. Dominio y estrategia de las apariencias, que en este caso aplicamos al cuerpo femenino, pues es allí donde se dirige el objeto de nuestro análisis. La ambigüedad de lo femenino se funda en el ser simulación y al mismo tiempo posibilidad de ir más allá de ella. La mujer es ambigüedad, y el mundo de las apariencias le pertenece. La simulación se presenta entonces

como una herramienta del cuerpo a la vez que sinónimo de funcionamiento de la sociedad, ya sea en el plano laboral, amoroso, sexual o metafísico. Las películas de Brisseau están constantemente recordándonos que las relaciones humanas se forjan en el simulacro, en aquello que se empeña en ser más real que la realidad. Y sin dudas es *Choses secrètes* la película a través de la cual el cineasta despliega todo el terror y el vértigo que le causa tal certeza.

“El hombre entró en el infierno”, le cuenta Sandrine a Nathalie luego de haber logrado seducir a su jefe Delacroix. La amistad de las jóvenes muchachas se afianza a través de un pacto: seducir para destruir; destrucción del orden como venganza social. Ellas se valen de los mismos métodos que la sociedad capitalista y patriarcal ofrece: dominación y sumisión, aniquilación de un Otro. Apunta Baudrillard (1984: 66): “Es el dominio de un espacio *simulado* lo que está en el origen del poder, lo político no es una función o un espacio *real*, sino un modelo de simulación”. Pero su desafío pone en marcha el mecanismo más secreto y perturbador de todos, pues la seducción no tiene finalidad y gira sobre sí misma. Ahora bien, el poder indiscutible que toma la seducción en este filme encuentra su razón de ser allí donde el mecanismo de seducción está al servicio de una revuelta social, a la vez que sexual y finalmente metafísica. La seducción se encarna en el simulacro de los cuerpos, y es allí donde radica toda la fuerza de la película.

Ya hemos hablado acerca del comienzo de *Choses secrètes* en relación con la mirada; pero detengámonos un momento para tratarlo desde el punto de vista de la seducción y la manera en que allí se establecen los códigos que dictan la puesta en escena de toda la película. Luego de haber sido echadas a patadas del club nocturno, las dos muchachas mantienen una conversación llena de confesiones sexuales. Sandrine se fascina ante la naturalidad con que Nathalie actúa en el escenario, emulando un goce hasta alcanzar un orgasmo que Sandrine dice no haber experimentado jamás. Y eso no es todo, pues Nathalie, ante la sorpresa de su nueva amiga, confiesa que el trabajo le resulta natural y que rara vez ha tenido un orgasmo real en el escenario. Nathalie simula; ese es su trabajo. Sandrine envidia las capacidades de su amiga porque ella también quiere “tener el mundo a sus pies”, y se deja guiar por su mentora que la introduce en la masturbación, pues ¿cómo se puede simular lo que no se conoce? El problema aquí es de una doble naturaleza, ya que es verdad que nunca estaremos seguros de si



Sandrine ha logrado alcanzar el orgasmo o si solo está simulando el haberlo tenido; si le ha mentado a Nathalie al confesarle que jamás ha tenido uno o si es cierto que es su primera vez. Y en todo caso: ¿el simulacro depende de la realidad o viceversa? Todo lo que viene después no es más que el despliegue a gran escala de este principio de incertidumbre que está en la base de todas las relaciones entre los personajes.

Pasada la primera lección, Sandrine ensaya la simulación de un orgasmo ante la mirada atenta de Nathalie, quien reprueba el primer intento y le aconseja a su amiga que imite la sensación real. Claro que nunca sabremos si ha existido esa sensación real, o si Sandrine está imitando la imitación. De cualquier modo, aprender a simular el momento de placer y del éxtasis significa mostrarnos la construcción del artificio en su esencia y, con ello, un desnudamiento total frente al espectador. Como si Brisseau revelara en estas escenas todo el miedo que le causa la verdad que subyace a las relaciones humanas. La seducción nace del artificio del cuerpo en su sexualidad para luego invadir todas las demás esferas de la vida. Dice Brisseau a propósito de esta escena (2006: 103): “Elle mime l’orgasme et elle apprend ainsi ce qu’est le fonctionnement du monde. Tout n’est qu’illusion, et il faut pourtant croire en quelque chose pour survivre”. Lo terrible está precisamente allí, en dar cuenta de esa fragilidad de las relaciones y su construcción ilusoria. Hacia el final de la película, ninguna de ellas sobrevive; la máquina infernal se las ha tragado a todas.

De entre todos los directores franceses contemporáneos a Brisseau, quien se vale más frecuentemente del mecanismo de simulación es Benoît Jacquot. Tomemos como ejemplo la película *Au fond des bois* (2010), que hace, en efecto, un uso magnífico del cuerpo como simulacro. La heroína es magnetizada por un joven desconocido que la secuestra para aprovecharse de ella sexualmente y la empuja a vivir una vida nómada y en constante huida. Cuando la policía intercepta a la pareja y se procede al juicio del joven, ella confirma la culpabilidad del hechicero y, sin embargo, nunca llegamos a estar seguros de si ella ha estado efectivamente bajo un poder hipnótico o si ha estado simulando; si ha sido verdaderamente forzada contra su voluntad o si ha estado gozando de sus aventuras (o ambas). Pero lo que nos interesa resaltar aquí no es el alcance del magnetismo sino la incertidumbre sobre lo real que es lo que se impone finalmente. Ella se sirve del simulacro como arma para volverse en contra de su propio agresor. Como si la complicidad entre ellos se fundara precisamente en ese juego

de disimulo para sembrar la duda en el espectador. Y es que no podremos saber jamás si alguno de ellos, o los dos, se han estado engañando mutuamente porque es en el engaño mismo en donde transcurre su juego. Ella se hace dueña de la estrategia del otro para utilizarla en su provecho, al igual que las dos amigas de *Choses secrètes* se apropian del simulacro que gobierna el mundo para su beneficio. Jugar el juego del otro para subvertirlo es también la estrategia de Christophe, que termina imponiéndose y destruyendo las ilusiones de las dos chicas. Ambas películas encuentran en el simulacro una herramienta de sumisión y dominio sobre el otro.

Si uno de los misterios de la naturaleza humana insiste en querer lo que se nos escapa o se nos resiste, entonces el orgasmo representa el mayor misterio, puesto que es lo que se nos escapa más rápidamente. Y si el cuerpo de la mujer desnuda significa, como venimos sosteniendo, una apertura hacia otra sensibilidad, la simulación del éxtasis como instrumento de combate podrá alargarse infinitamente, precisamente porque es engaño. Pero lo que define el atractivo del asunto es la elección de la puesta en escena. Y es que Brisseau filma lo más íntimo a través de lo más falso para mostrarlo como lo más verdadero. Mediante planos generales, de cuerpo entero, tiene la intención de crear una sensación de autenticidad, esto es: la búsqueda de una cierta realidad mediante la mostración del goce simulado. Filmar el cuerpo en su totalidad para permitir su prolongación en el orgasmo, al mismo tiempo que –y no menos importante– provocar una continuidad emocional. Esta es de alguna manera la teoría fundamental de Georges Bataille<sup>4</sup> acerca del erotismo sagrado, además del punto de conexión con el misticismo, terreno familiar ya explorado en *Céline* y más tarde en *À l'aventure*. Siguiendo a Bataille, el erotismo sagrado apuesta entonces a la transformación del ser, naturalmente discontinuo, en plena continuidad.

Resulta interesante hacer referencia al título “Choses secrètes”, pues es por demás elocuente e inverosímil a la vez. El secreto es aquello que nunca es dicho pero que sin embargo circula. Adquiere su poder precisamente por no ser dicho, por no ser mostrable. Dice al respecto Levinas (2006: 267):

El secreto aparece sin aparecer, no porque aparezca a la mitad, o con reservas, o en la confusión. La simultaneidad de lo clandestino y de lo descubierto define precisamente la

---

<sup>4</sup> Véase Bataille (2009: 20).

*profanación*. Aparece en lo equívoco. Pero es esta profanación la que permite lo equívoco –esencialmente erótico– y no a la inversa.

Ahora bien, cabe hacer aquí una pequeña aclaración para no incurrir en malas interpretaciones, porque si bien el componente místico ciertamente juega un rol importante, lo que en la película se presenta realmente como un secreto no es aquello que no puede ser dicho sino aquello que no quiere ser dicho; lo que está allí a la vista de todos y sobre lo que nadie habla. El mecanismo de dominio y sumisión es simple. Brisseau filma lo que conoce, y esto es algo que conoce bien. Sin dudas, *Choses secrètes* es la película que acaba por ensuciarse bien las manos para traer a la superficie y mostrar sin concesiones el engranaje del mundo y las relaciones de poder que lo sustentan. El que ha querido ver en esta película ciertas “cosas secretas”, probablemente ha caído en el error de creer que el propósito de Brisseau ha sido mostrarnos o revelarnos algún misterio. En todo caso, si el cuerpo es lo más visible, lo más real y material que autoriza a llamar realidad a lo percibido, es al mismo tiempo la más potente arma de artificio. El secreto está en el poder de la seducción que se puede *ver* a través del simulacro. El cuerpo es entonces apertura y disimulo, revelación y ocultamiento: máquina reversible de simulación.

### 1.3. El placer de la transgresión

En su libro sobre el cine francés contemporáneo, Vasse trata brevemente el tema de la transgresión con a fin de remarcar cierta tendencia de este cine a concebir lo sagrado como un elemento indispensable en la construcción de los personajes y sus historias. Todas las películas de Brisseau se alzan sobre la dialéctica entre lo sagrado y lo profano (entendiendo por *sagrado* lo que surge por fuera de los dogmas religiosos), y que intentan –señala Vasse (2008: 153)– “décrypter le mécanisme fondamental des lois sous l’influence de leur subversion à connotations sacrée”. Podemos entonces analizar qué roles juegan el placer y la transgresión en este esquema. Y recuperremos el concepto de seducción para poder establecer una continuidad, pues la seducción es del orden de lo ritual, al igual que lo sagrado y el erotismo del que se vale la transgresión. Toda estrategia erótica es ritual y su principio de base es la subversión. El erotismo deshace momentánea y fugazmente lo que es del orden de lo

sagrado para atentar contra lo sagrado mismo; es un sistema que se muerde a sí mismo. El mecanismo de subversión se vale de la revelación efímera para destruir lo estático. El erotismo es, pues, sinónimo de movimiento. No hay nada más cinematográfico que el erotismo.

“¡El placer es todo!”, le dice Mephisto a Fausto en la película homónima de Murnau de 1926. Y el pobre Fausto emprende un oscuro viaje conducido por la promesa de placer que termina transformándose en un calvario. Pero su sufrimiento resulta finalmente en el triunfo del bien sobre el mal, el amor sobre el odio; el ángel aniquila al demonio. El de Murnau no es un final feliz y no podemos dejarnos engañar por la pereza de no ver (o no querer ver) lo que realmente ha sucedido en la pantalla. Fausto y su amada arden en la hoguera no por haber cometido el pecado de la transgresión y haber sucumbido a las tentaciones sexuales, los amantes arden porque rechazan llanamente las leyes de una sociedad que pide a gritos ser subvertida; se sacrifican. No es posible concebir el cine de Murnau sin abordar su dimensión erótica, al igual que no es posible comprender la revuelta que ha provocado el cine Brisseau allí donde el erotismo parece todavía, al día de hoy, tan mal comprendido. Lo que nuestro autor resucita, y lo que hace de su cine una experiencia indudablemente fascinante, es este concepto de dimensión erótica como totalidad. Prolongando el pensamiento de Bataille, Foucault (2013: 147-148) señala: “Si fuera necesario darle un sentido preciso al erotismo, en oposición a la sexualidad, sin duda sería este: una experiencia de la sexualidad que por sí misma liga la superación del límite con la muerte de Dios”. Ello es lo mismo que decir: el erotismo supera el límite borrando a su vez el límite de lo ilimitado. Allí reside la fortaleza del universo de Brisseau: en ser una cosa que se desborda a sí misma. Es allí donde encuentra su riqueza y su singularidad.

Recordemos en este sentido el rol fundamental de Cécile, la hija de Stephane en *L'Ange noir*, y más concretamente aquel discurso que le suelta al abogado de su madre que está al acecho de alguna pista sobre su clienta. Ella confiesa que su madre ha sofocado su vida, separándola de su padre y obligándola a pasar su infancia lejos del hogar familiar, en una institución para niñas de familias respetables bajo una educación estricta. “Odio a mi madre, pero como odian en este círculo: amablemente, con una sonrisa y con distinción”. El placer de la transgresión en Cécile viene dado por el placer de destruir los falsos códigos burgueses; ella se vale del

disimulo para atentar contra los límites impuestos por el entorno en el que se ha criado. La transgresión de aquellos códigos provoca mucho más que una revolución interior: destruye las falsas creencias sobre las que se sostienen las relaciones familiares y las leyes que finalmente solo están hechas para castigar a aquellos que la misma sociedad burguesa excluye. Si Stephane solo alcanza a darle una bofetada a la justicia que la declara inocente siendo culpable de asesinato, Cécile planta una bomba que estalla en el seno mismo de la alta burguesía y que hace volar por los aires a la moral en todas sus formas. Porque ella se convierte en una rival, no solo de su madre sino del sistema, y la rivalidad es inmoral. Cécile introduce el erotismo en un mundo que disimula la podredumbre sobre la cual se tejen sus propias leyes. Sostiene Foucault (2013:147) en este sentido: “La muerte de Dios no nos restituye a un mundo limitado y positivo sino a un mundo que se desata en la experiencia del límite, se hace y deshace en el exceso que lo transgrede”. El mundo es inabarcable para la mente humana porque existe un exceso de mundo que nos desborda y nos induce a la parálisis. Si el erotismo es tan problemático para una sociedad forjada al calor de un conformismo frío y estático es porque no cesa de denunciarlo. Esto nos remite nuevamente al Marqués de Sade (2019 [1791]: 93):

Los primeros hombres, aterrorizados por los fenómenos que los impresionaron, tuvieron que creer necesariamente que un ser sublime y desconocido para ellos había dirigido sus pasos y su influencia. Es típico de la debilidad soportar o temer su fuerza. La mente humana, aún demasiado poco formada para buscar, para encontrar en el seno de la naturaleza las leyes del movimiento, único resorte de todo el mecanismo del que ella se asombraba, creyó más simple suponer un motor en esta naturaleza que considerarla a ella misma motriz, y, sin pensar que le costaría un esfuerzo mucho mayor concebir y definir este gigantesco que descubrir en el estudio de la naturaleza la causa de lo que lo asombraba, aceptó a este soberano, le rindió culto.

Rescatamos esta cita de Sade a fin de establecer una clara conexión entre esta forma de concebir el mundo que el filósofo no deja de criticar y denunciar, y aquello que Brisseau intenta exponer incansablemente como una actitud repudiable que nace de las entrañas de la burguesía. De allí la presuntamente inocente –¡pero fundamental!– pregunta que se hace la joven Cécile: “¿Puede una niña como yo sufrir?”. Es más fácil aceptar unas leyes que otros han impuesto, aun si ellas se sostienen sobre preceptos que solo favorecen a unos pocos, que

tomarse el trabajo de cuestionarlas. Es más fácil aceptar lo inmóvil que lidiar con el movimiento.

Podemos decir ahora, sin reservas, que la obra de Brisseau le declara la guerra a muchas cosas para dar lugar a muchas otras que él considera más valiosas. Y si hay algo que nuestro autor no ha cesado de practicar en sus largos años de carrera cinematográfica, es la necesidad del cuestionamiento. Con *Les anges exterminateurs*, película que además surge de su propia experiencia ante la ley que lo ha condenado por supuesto acoso sexual, Brisseau parece más inclinado a trabajar sobre un terreno por demás inestable. A la dimensión erótica se le suma ahora la interrogación por el placer y el goce femenino. El placer también es inmoral. Esta quizás sea la película que termina por dar forma a aquello que nuestro autor siempre parece encontrar más estimulante: la belleza del Mal. Dice Baudrillard (1983: 76) en su estudio acerca del “genio maligno” de lo social: “No es nunca el Bien ni lo Bueno, sea este el ideal platónico de la moral, o el pragmático y objetivo de la ciencia y de la técnica, quienes dirigen el cambio o la vitalidad de una sociedad; la impulsión motora procede del libertinaje, sea este el de las imágenes, de las ideas, o de los signos”. Pero Brisseau no es tan ingenuo como para creer que haciendo esta película podría cambiar el curso de una sociedad ni abrirle los ojos a nadie. Lo curioso de este filme es que el director parece sortear todos los obstáculos que se ha puesto a sí mismo y logra realizar la película más irónica de su carrera. Y la ironía es esa parte indispensable del *principio del Mal* que Brisseau necesita afirmar.

La necesidad del placer forma parte de la necesidad del Mal. “El placer, para expresarlo, tienes que saber qué es”, sostiene una de las chicas entrevistadas por François, el protagonista de la película. El problema es que la búsqueda de François nace fracasada y no es sino la excusa de la que se vale para filmar el vértigo que le provoca lo que no conoce. Brisseau filma el sexo en tanto prueba y error de otra cosa. Elige el camino de la transgresión y la ironía en oposición al conformismo y lo estático. La ironía también se opone a la inmovilidad. El sexo, en este caso, no es más que el fetiche, pura ficción, para ver si en la prueba, si en esos *castings*, logra por casualidad captar algún destello o señal de ese espacio-tiempo del placer que lo obsesiona. La cámara registra pacientemente y de lejos la teatralización del goce para poder captar la progresión del placer en los rostros y los cuerpos de las actrices. Otra vez, se intenta llegar a algo real a través del artificio. Tal es, en efecto, la explicación que François le

da a su primera entrevistada, quien le pregunta si el *casting* consiste en alcanzar un orgasmo enfrente de la cámara. François le contesta que se trata de “crear una ilusión tan auténtica como sea posible”. Aquí es donde la imaginación vuelve a ser la voz cantante de todo el asunto, pues es allí donde comienza la transgresión, en la conciencia. Ya lo sabía bien Nathalie en *Choses secrètes* cuando introduce a su amiga en la masturbación para romper las barreras de su pudor sexual: “La primera barrera está en tu mente”, le dice a Sandrine. Y varias de las entrevistadas por François en *Les anges* le confiesan que logran alcanzar los orgasmos más intensos cuando hacen uso de su imaginación; pero más importante aún, cuando imaginan lo que saben que no va a suceder. Todo en esta película avanza hacia un imposible pues también lo que François busca es aquello que nunca termina de acontecer. Y quién sino Sade para dar cuenta de esta verdad: “Si Sade –dice Blanchot (1990: 16)– ha exaltado lo imaginario, es porque sabe perfectamente que el fundamento de tantos crímenes imperfectos es un crimen imposible del que solo puede rendir cuentas la imaginación”. Y en esta misma línea señala Bataille (2016: 267): “Pues en la senda de lo imposible, lo que ante todo resulta imposible es detenerse”.

Ante las numerosas advertencias –la de su abuela en forma de aparición y luego las de su mujer– sobre el peligro que acarrearán los experimentos eróticos del cineasta, François no se detiene y es castigado. Y es que la transgresión reconoce la ley (o en todo caso, alguna ley) y todos estamos sometidos a ella. Hasta los ángeles caídos, aquellos encargados de manipular el destino de François, deben obedecer. Recordemos que uno de estos ángeles exterminadores se enamora del director y no puede cumplir con el deber de matarlo: “Somos ángeles caídos condenados a obedecer”. Sentencia que resuena más tarde en aquella conversación entre el hombre de la plaza y Sandrine en *À l’aventure*: “¿Ángeles caídos de qué?”. *Les anges exterminateurs* es una película que no tiene continuidad y que se agota en sí misma; su objeto de estudio es tan vasto como limitado, tan preciso como universal. Como dice al comienzo la voz filtrada del propio Brisseau, que parece ser una mezcla rara entre una radio policial y el informe del servicio meteorológico, alertando sobre la tormenta cósmica que se cierne sobre los personajes: “Las grandes paredes blancas se inundan de una felicidad vasta y trágica”. Y, en verdad, el director solo quería filmar un thriller.

## II. Lo trágico y el placer sensual

### 1.1 Erotizar el universo

No hemos hablado hasta de la influencia que la *Nouvelle Vague* ha tenido para Brisseau. En todo caso, hemos recogido momentos precisos de algunas películas que nos han servido para trazar un recorrido en la búsqueda de nuestro director. Y si bien entendemos que este legado no tiene para el universo de Brisseau un peso considerable, es necesario hacer aquí algo más que un paréntesis para reconocer que la *Nouvelle Vague* ha visto como nadie la urgencia por recuperar un erotismo que se creía perdido para la tradición francesa (pues sería de una enorme negligencia no señalar que los años 50 han dado, en otras partes del mundo, algunos de los momentos más eróticos de la historia del cine). La importancia que en los años 60 cobraron ciertos directores franceses de los años 30 como Renoir o Grémillon, las películas de Ophüls y los filmes americanos de esos mismos años, de Frank Borzage a King Vidor, ha hecho resurgir la búsqueda de una emoción pura fundada en una seducción ávida de llevarse el mundo por delante. Si existe un puente entre Brisseau y todos estos directores, deberíamos poder encontrarlo en la recuperación y la conquista del erotismo.

El erotismo del que hablamos comporta entonces una dimensión que va más allá del sexo. Porque en definitiva el resultado es la creación de esa emoción pura –un impulso primitivo– en el espectador, y poco importa en este punto si aquello surge mediante la mostración del sexo, de cuerpos desnudos, de orgías o penetraciones múltiples. Aquí se trata del erotismo propio del cine y su capacidad para provocar momentos de éxtasis absoluto y ciertamente memorables; el erotismo de las imágenes que ofrece la experiencia de un espasmo tan inagotable como efímero. No hace falta mencionar lo mucho que el cine contemporáneo ha olvidado este privilegio. Cabe en este sentido recordar la precisa definición de Raymond Durnat (1966:11) sobre el sentimiento erótico:

The real explosions of erotic feeling in the spectator are induced not by blatant displays of 'it', 'oomph', cleavage, or cheese- or beef-cake, but by finding the often hidden or apparently meaningless points where the entire personality feels itself invaded by powerful erotic urges, and either magnetized into a lyrical unity or convulsed in conflict. So many subtle and recondite feelings are involved that the spectator has a feeling of magic, of supernatural forces at play.



El erotismo del que aquí se trata es aquel que cumple una función unificadora aunque incontrolable: organiza y desarregla, ordena y reclama el caos. El erotismo de Brisseau es inevitable porque es, antes todo, un director profundamente melancólico. Dejemos de lado por un momento al sexo, pues esa es solo una parte del erotismo, y concentrémonos en ese erotismo mágico que propone Durgnat. En este punto, el cine de Brisseau despliega una fuerza erótica que exprime esa sensación del erotismo como una potencia sobrenatural pero, ante todo, como una forma de supervivencia.

Dicho esto, podemos entender cuál es la conexión entre esta forma de erotismo y el componente trágico del cine Brisseau que nos interesa tratar aquí, a saber: comprender de qué forma lo trágico y lo erótico pertenecen a una misma naturaleza de carácter universal y, como señalaba Durgnat, a una unidad en conflicto. En sus entrevistas con Antoine de Baecque, Brisseau<sup>5</sup> sugiere que *L'ange noir* debe ser entendida como una “tragedia erótica sin Dios”. Se trata de una sentencia tan bella como oportuna para hacerla extensiva a todo su cine. Pero hagamos antes una pequeña aclaración para no incurrir en malentendidos. La tragedia que tratamos aquí remite a la tragedia clásica, sin dar lugar a ninguna otra de sus interpretaciones. Por ello es importante señalar que la definición de Brisseau comporta un error fundamental, y es que la tragedia no admite un Dios. El universo dramático de la tragedia griega clásica se funda en la contradicción; su esencia se construye sobre las catástrofes humanas y la fatalidad sobrenatural, enigmática, encarnada en una divinidad múltiple.<sup>6</sup> En la tragedia, en efecto, no hay búsqueda de un Dios bueno precisamente porque carece de la moral moderna; en ella reina la ausencia de causa. Si los personajes de Brisseau no están en busca de la salvación es porque, antes que nada, la tragedia no se resuelve: permanece en la contradicción; y luego porque en la seducción no existe tal cosa: la seducción se tiene como destino a sí misma. No es que Brisseau sea inmoral, sino que, al oponerse a la moral dominante a través de un erotismo trágico, termina por traspasarla y la aniquila. Mediante la afirmación de lo trágico, el cineasta se lleva por delante muchas cosas, y la moral es una de ellas.

Esta forma irresuelta de lo trágico destruye, por lo tanto, cualquier idea de *sentido*, pues se trata aquí de un conflicto entre dos fuerzas que chocan permanentemente. Como al respecto señala Vernant (2002: 33): “En la perspectiva trágica, el hombre y la acción humana se

---

<sup>5</sup> Véase Brisseau (2006: 158).

<sup>6</sup> Véase Festugière (1986: 13).

perfilan no como realidades que podrían definirse o describirse, sino como problemas. Se presentan como enigmas cuyo doble sentido no puede nunca fijarse ni agotarse”. A la búsqueda frustrada de un sentido se le opone un inevitable sufrimiento. Pensemos en aquella confesión que Stephane le hace a su abogado Paul en *L’ange noir*, cuando él le pregunta acerca de su antigua relación con el anarquista Aslanian que ella misma ha asesinado en un arrebatado de celos. Los ex amantes robaban y se divertían haciendo atracos, transgrediendo las leyes sociales, creyendo en una libertad que finalmente se revela como ilusión, pues cuando Paul la interroga sobre el sentido de todo ese accionar: (“¿qué querían?”), ella responde: “Nada”. Podemos decir que ese “querer nada” es el corazón del pensamiento trágico, pues es la conciencia absoluta de saberse regido por la necesidad. Se *quiere nada* porque, como bien señala Rosset (2009: 48), “lo que falta al deseo no es un objeto, sino una existencia: el deseo es una necesidad –de *nada*”. El sujeto trágico sufre cuando no puede reconciliarse con esta realidad y por tanto la rechaza. Recordemos nuevamente la manera en que todos los personajes de *Les anges* advierten de un modo u otro el destino trágico de François; todos presienten la catástrofe, pero François no se detiene. Si nos permitimos por un momento leer esta película en clave mítica diremos que hay aquí oráculos múltiples. Y es que la estructura de esta película se apoya sobre el mecanismo básico y primitivo que constituye la tragedia, que resulta en aventurarse a la fatalidad siendo consciente de ella. Resume en este sentido Martha Nussbaum (1995: 36) lo resume bien: “Es característico de la tragedia mostrar la lucha entre la ambición de trascender lo meramente humano y el reconocimiento de la ruina que ello acarrea”. Pero quizás deberíamos señalar que todas las películas de Brisseau se sostienen por esta contradicción, puesto que en todas ellas subyace ese deseo por rescatar de entre las sombras un rayo de luz que pueda apenas iluminar un camino hacia algún tipo de entendimiento sobre la existencia humana.

Volvamos entonces a la noción de “tragedia erótica” que plantea el mismo Brisseau. En *Choses secrètes*, Nathalie, sumida en la desesperación, intenta explicarle a Sandrine la razón de su desgracia por haberse enamorado de Christophe, quien no solo la rechaza sino que disfruta humillándola. Nathalie resume la situación de este modo: “Es trágico porque le gusta el placer sensual”. Como si lo trágico debiera encontrar un *porqué*, una explicación. Esta afirmación resulta casi redundante; es como el exceso de un exceso. Pero además existe aquí una plena conciencia de la desmesura, aquella que hace falta para cometer cualquier

transgresión. En el cine de Brisseau, tragedia y erotismo no solo van de la mano sino que se potencian; ambos plantean un conflicto entre fuerzas que se oponen; desatienden el límite (el del conocimiento humano o el de la ley); ambos se desbordan. Y creo que podemos dar cuenta de ello de forma clara y evidente en lo que tienen en común dos películas como *Céline* y *À l'aventure*, y la manera en que Brisseau trata el destino de aquellos personajes que han llegado a experimentar, un éxtasis místico en la primera, y uno místico-sexual en la segunda. Ambos personajes deciden abandonar la vida en sociedad para recluirse en un convento, es decir, ambas deciden morir para el mundo. Y habiendo conocido el placer más absoluto, el mundo real ha perdido todo su encanto; después de la experiencia placentera máxima, el mundo resulta un lugar hostil y una fuente interminable de sufrimiento. Esto es el rechazo absoluto de lo trágico, pues este nos dirá que el sufrimiento es el instinto de vida, lo que en verdad pone en cuestión la existencia y lo que reclama una razón. De este modo, el personaje de Mina en *À l'aventure*, que se había vuelto una esclava del placer y gozaba de las experiencias sadomasoquistas, decide recluirse para renunciar al erotismo y así también niega lo trágico. Céline, por su parte, a través de la meditación cree encontrar una salida para paliar el sufrimiento y se encierra en un convento. La privación absoluta del placer luego de haber alcanzado el éxtasis es un rechazo absoluto del goce trágico: es un rechazo a la vida. Esto está maravillosamente tratado en *L'amour a mort* (1984) de Alain Resnais, en la que, si bien se plantea un juego bastante complejo entre religión, muerte y erotismo, se deja al descubierto este rechazo explícito a la vida. Recordemos a los amantes, Elisabeth y Simon, y el último encuentro sexual que tienen antes de que él muera. En esa ocasión alcanzan tal nivel de placer y goce sexual que Elisabeth le dice que jamás volverán a experimentar algo así. Luego de la muerte de Simon, ella decide suicidarse con la intención de seguirlo hacia esa "otra vida". Elisabeth explica que ya no tiene nada por lo que vivir, que ya no puede volver a experimentar ese goce porque Simon no está allí, y entonces la vida ya no tiene sentido. Es interesante remarcar esta idea entre conciencia erótica y trágica como una sola y misma cosa. Tal es, en efecto, un nervio central de todo el cine de Resnais, sobre el cual Brisseau parece, de alguna forma, haberse inspirado.

Una de las entrevistadas por François en *Les anges* es una estudiante de literatura moderna que le pide al director alguna recomendación de lectura sobre la construcción dramática, y François le presta un libro sobre la tragedia clásica. Las respuestas que busca el director están

en el corazón de la tragedia y él, sin darse cuenta (o simulando no darse cuenta), es el sujeto trágico mismo que va detrás del enigma y que es devorado por la fatalidad. Así al final de la película la voz del propio Brisseau concluye: “Fin de la llamada al orden. Edipo nunca verá más allá de la obediencia de un chacal o de una esfinge”, mientras la cámara se adentra lentamente en la oscuridad total de una habitación. La Esfinge, aquella figura femenina de la muerte, termina por destruir a François porque él, a diferencia de Edipo, no ha podido resolver el enigma. Señalábamos antes el carácter irónico de *Les anges*. Pero ahora digámoslo bien claro: tratar de comunicar el sentimiento de éxtasis místico que atraviesa la mujer cuando está cerca del orgasmo es completamente absurdo. Esta sinrazón es la que deja el campo abierto para que el erotismo pueda adueñarse del asunto y sea quien dirija el destino de los personajes. Brisseau “comete el pecado” de intentar racionalizar lo irracional, dar imagen a aquello que no la tiene y nunca la tendrá, hacer visible lo que nos está prohibido precisamente para asegurar nuestra supervivencia. Si el cine pudiera mostrarnos todo ya no habría cine posible. Ese es el límite del cine: un límite ilimitado.



*Les anges exterminateurs*

Es preciso, finalmente, señalar que las decisiones de la puesta en escena también están al servicio de la construcción erótica. Ya hemos hecho alguna mención acerca del *suspense* y su tratamiento en el cine de Brisseau. Quizás sea en *Les anges* más que ninguna otra de sus películas donde se llega a sentir plenamente el mecanismo del género que está en juego: el suspenso erótico. Brisseau construye los encuentros sexuales entre las actrices bajo esta premisa; sus cuerpos están a merced de la tensión dramática hasta tal punto de que ellas mismas parecen transformarse en ángeles eróticos que libran una batalla en el infierno. La alternancia entre las imágenes que filma el propio Brisseau y las que filma François en video

dan un vuelco a la puesta en escena propia del *suspense*. Parece que somos testigos de un asesinato cuando en verdad solo vemos unos cuerpos gozar hasta el final. Si Brisseau elige, en sus últimas películas, abocarse al sexo es porque encuentra finalmente allí lo opuesto a lo evidente: una cierta belleza implícita. El orgasmo trabaja, dramáticamente, como único momento de desapego, éxtasis liberador. Pero no hay libertad posible en la tragedia. Entonces, podríamos decir que el erotismo representa la ilusión trágica máxima. Conviene recordar aquí la reflexión que hace Durgnat (1966: 201) al final de su libro: “We speak of Mother Earth and of a Heavenly Father, of the moon and the sea as feminine, and so on, for it is a spontaneous human reaction, to personalize, and therefore to eroticize, the universe”. El erotismo se presenta entonces como lo inevitable. Erotizar el universo es reconocer su dimensión trágica fundada en el poder de la seducción; es oponerse a la síntesis sin dejar de concebir la existencia de dos extremos: tragedia y belleza. Solo el erotismo puede unir y sostener semejante contradicción.

## 2.2. Del simulacro a la catástrofe

En el capítulo anterior habíamos expuesto de qué manera opera el simulacro como herramienta de seducción, y ya no hay duda de que en las películas de Brisseau ella es de naturaleza trágica. De allí que podamos decir que surge como apariencia y desemboca en fatalidad; va del simulacro a la catástrofe. Dice Durgnat que es imposible saber dónde termina el dominio del erotismo y dónde comienzan las otras fuerzas sociales. Lo que sucede con las películas de Brisseau es que todo parece estar sujeto al dominio de la seducción, y las demás fuerzas sociales acaban por replegarse y amoldarse a ella. En este sentido, Baudrillard (1983: 84) prolonga esta idea y agrega algo más: “La seducción es soberana, es el único ritual que eclipsa a todos los demás, pero esta soberanía es cruel y cruelmente pagada”. Al ser soberana y cobrar una dimensión universal, la seducción es también aquello a lo que nadie puede escapar. Todos los personajes de Brisseau viven en una perpetua contradicción y tensión bajo el signo de una seducción fatal permanente. Como al respecto señala Paul Virilio (1980: 95):

Poco a poco se revela el carácter trágico de la necesidad de seducir, de no cesar de seducir; es como una inflación exorbitante de la ley del movimiento y de las capacidades vectoriales del cuerpo, como una aceleración de la desaparición

irresistible del compañero (o los compañeros) en el espacio y el tiempo; llevarlos al distanciamiento es conducirlos a la nada, y en ese sentido la actividad seductora interfiere en la fatalidad técnica y, más exactamente, en la técnica de guerra, como la describe el coronel Deloair: un arte que debe transformarse continuamente y que no escapa a la ley general del mundo: detenerse es morir.

Conviene recordar ahora que la tragedia surge como una dramaturgia que problematiza una realidad social; es un género que cuestiona todo contraponiendo los ideales de la Grecia arcaica con una nueva forma de conciencia del hombre. Este género surge, además, para ser *actuado y mostrado*. Es en el escenario, en el centro de la atención, donde se ponen en cuestión los valores de una sociedad. Si bien el nacimiento de la tragedia ha sido posible porque se dieron, en la Grecia clásica, las causas propicias para ello, rescatamos esta actitud de cuestionamiento para trasladarla al presente y al cine que aquí discutimos a fin de afianzar aún más la relación propuesta entre tragedia y erotismo que hemos propuesto. Porque no es sino a través del erotismo que Brisseau se propone cuestionar un orden social. La tragedia erótica (o más bien el erotismo trágico) es para el cineasta una forma de subversión social y política que pone en duda todo; y por ello se ha ganado no pocos enemigos dentro y fuera del cine. Brisseau arremete de frente contra un orden social que quiere mantener el sexo, el placer y cualquier forma de erotismo posible a la distancia. En este sentido, *Choses secrètes* ofrece una visión completa de este mecanismo siniestro propio de una sociedad regida por la productividad, donde el placer representa aquello que no es útil, y de allí esa noción de “gasto” que Bataille ha sabido desarrollar y sobre la que aquí no profundizaremos. A esta altura podemos advertir que, si existe algún Dios o Diablo en las películas de Brisseau, este se ve encarnado en un poder, ya sea este político, social o sexual. En este sentido es que nos volvemos a acercarnos al universo de Buñuel, pues ambos directores afirman la vida (lo trágico) con todas sus fatalidades, encontrando en la seducción aquello que mejor problematiza las relaciones entre los seres humanos. En el caso de Buñuel, podemos pensar por ejemplo en una película como *Susana* (1951), donde la seducción se introduce, como el Diablo que mete la cola, en el seno de una familia burguesa y cristiana para desbaratar y resquebrajar unos ideales positivistas burgueses basados en la jerarquía de clases y el mandato patriarcal.

La seducción es un arma de doble filo; a través de ella todos dominan y todos son dominados. Su condición de reversibilidad consiste en el juego entre libertad y opresión. En *Choses*

*secrètes*, cuando Delacroix visita el departamento de Sandrine y encuentra a las dos amigas teniendo sexo, el dolor que le causan sus celos es tan grande que luego Sandrine se ve en la obligación de darle explicaciones: “No soy tu hija ni tu madre, pero soy tu esclava”; y luego concluye: “Soy libre”. Pero la relación de las dos chicas y Christophe termina por destruir toda ilusión de libertad. De la misma forma, la joven Tristana en la película de Buñuel declara su independencia y libertad ante su padre-tutor, al que finalmente vuelve una y otra vez. La ilusión de libertad, tema caro a ambos cineastas, se relaciona más que nada con una visión trágica del mundo. Buñuel ha dedicado una película entera a este tema con *La voie lactée* (1969), intentando desmenuzar, hasta llevarlos al absurdo, los dogmas cristianos, oponiéndolos a la evidencia del azar y a la imposibilidad de libertad del ser humano. Pensemos en ese conde jansenista que no admite el libre albedrío y se bate a duelo con un cristiano para defender su postura: “¡Yo siempre puedo demostrar que mis pensamientos y mi voluntad no están en mi poder! ¡Y que mi libertad es solo un fantasma!”. Pero finalmente los dos hombres se retiran de la escena abrazándose puesto que ambas doctrinas, aun con sus diferencias, siempre responden a la idea del pecado y la salvación. Recordemos también aquella sentencia del cura que discute con un policía en la posada a la que llegan los dos peregrinos (“hoy en día la ciencia está de acuerdo con las Escrituras”), que bien puede recordarnos a la actitud del profesor Tessier en *Un jeu brutal*, cuya sabiduría científica lo lleva finalmente a adoptar unas premisas muy propias del cristianismo, creyendo que Dios le ha enviado una señal y le ha encomendado matar. En esta película también subyace una profunda noción de lo trágico, que Ricardo Piglia (2000: 68) ha definido muy acertadamente: “En la tragedia un sujeto recibe un mensaje que le está dirigido, lo interpreta mal, y la tragedia es el recorrido de esa interpretación; la tragedia es el modo en que el sujeto entiende mal”. ¿Será que François, en *Les anges*, también ha interpretado mal el mensaje del ángel que lo aconseja a través de su búsqueda? Quizás lo trágico sea, en verdad, que no haya mensaje alguno.

Lo que une a Buñuel y a Brisseau tan fuertemente no es solamente la oposición a la religión y a ciertos valores morales burgueses. Es la conciencia de una libertad imposible, que se refleja, para ambos, en las relaciones de poder político, ideológico, social y sexual. Y allí está la ley, tan falsa y engañosa, ¡el simulacro de todos los simulacros!, aquella que otros directores como Fritz Lang o Joseph Losey se han encargado de poner en tela de juicio mucho antes. Podemos

pensar en esa secuencia final de *M* (1951) en la versión de Losey, y la puesta en escena tan teatral en la que el asesino serial de niños se justifica por los asesinatos: “Mi madre me dijo que el hombre nace cruel y mata, y esa es la cosa más difícil contra la que luchar para un hombre”. Y es que el asesino no solo mata para ser castigado y alcanzar la salvación a través del sufrimiento. Mata también porque no puede soportar la falta de libertad, es decir, el saber que no es posible escapar a la fatalidad, y quiere ahorrarles a los niños semejante sufrimiento. Creer en una señal, en un dogma, en palabras que revisten una autoridad implacable, desencadena algo mucho más terrible que la fatalidad a la que está condenada el ser humano.

Buñuel supo encontrar la forma más ingeniosa de mostrar la inevitable comunión entre lo trágico y lo cómico. En cuanto a Brisseau, diremos que esta alianza puede verse retratada a través de la ironía trágica<sup>7</sup> que se abalanza contra un mundo individualista, en su primer largometraje *La vie comme ça* (1978), película que no pocos han querido asociar, erróneamente, con una tentativa realista. Por el contrario, ella no es más que puro simulacro, pura ficción; construcción y montaje de una obra absolutamente trágica pues lo que Brisseau quiere mostrar, igual que la tragedia en sus orígenes, es que a todos puede pasarnos lo mismo. Su intención apunta a retratar un momento y un lugar históricos precisos y sus relaciones sociales, y no es pues sino a través del simulacro que puede mostrarnos toda la fatalidad que nos acecha; toda clase de abuso, la opresión social, la miseria humana. Todo ello es lo que puede ser puesto en cuestión precisamente por el simulacro. Respecto de la relación entre el simulacro y tragedia, apunta Vernant (2002: 228):

Representar una tragedia es construir por simulación, con el ruido y con el furor del mundo, jugando sabiamente el terror y la piedad, un universo de sentido que, para parafrasear a la Diotima del *Banquete*, “engendre en nosotros en el plano de la belleza” ese cuestionamiento sin el cual no hay, para el hombre, ni saber ni sabiduría.

Abrazar el horror de la condición humana para exponerlo en toda su desnudez ha sido la tarea de Brisseau durante toda su carrera como cineasta. Si nos vemos tentados a catalogarlo como un pesimista sin remedio, es preciso que recordemos que detrás de ese teatro de marionetas se

---

<sup>7</sup> Véase Jankélévitch (1982: 71): “Por la gracia de la ironía, lo pesado se vuelve ligero y lo ligero ridículamente grave”. Este autor analiza las formas de la ironía a partir del pensamiento trágico que postula la inevitable unión entre lo trágico y lo cómico.



esconde algo mucho más profundo. La curiosidad de conocimiento ha sido siempre su resorte para poder filmar aquello que más le fascina y le espanta. Y es la conciencia trágica la que posa la idea de “enigma” sobre el mundo, la que entiende que el mundo es enigmático.

### 2.3. Al borde del vacío

“¡No quiero morir, quiero aprender a vivir!”, grita desesperadamente un joven en el playón interno que comparten esas monstruosas construcciones en forma de monoblocks de los suburbios parisinos. *La vie comme ça* debe mucho al universo que Preminger retrata en *The Man with the Golden Arm* (1955), si recordamos, por ejemplo, el yonqui que está preso junto a Frankie Machine, quien se agarra de las rejas de la prisión, gritando y pataleando loco de desesperación por salir de allí para poder drogarse de nuevo y calmar los temblores. Y también porque ambas películas muestran cómo vivimos bajo un sistema del que no es posible liberarse y que está hecho para impedirlo. Porque hecha la ley, hecha la trampa. Tanto Brisseau como Preminger dejan al descubierto la fragilidad humana y las tentaciones de la vida. *La vie comme ça* se compone de cuerpos que caen desde los rascacielos, trabajadores que cumplen un horario a rajatabla llenando la jornada laboral de tareas inútiles, muchachas que sueñan con ser “alguien” y jefes que manosean a sus empleadas y a las que despiden porque se niegan a satisfacerlos sexualmente; personajes marginales para una sociedad que hace la vista gorda y se deleita en la desgracia ajena. La naturalización de la violencia es un tema que abunda en el cine de Brisseau y que nace, antes que nada, de la opresión social que promueve la burocracia capitalista.



Arriba: *La vie comme ça* / Abajo: *The Man with the Golden Arm*

El cine de Brisseau implica caminar por una cornisa, como aquel personaje de *Les ombres* (1981), el padre de familia que se siente completamente desdichado porque su mujer lo ha abandonado, y se ve tentado a tirarse por el balcón. El padre cambia de opinión cuando su hija, ávida lectora de la poesía de Víctor Hugo, le hace ver que no vale la pena renunciar a la vida por ello y que conviene más mirar el lado bello de la tragicidad (la poesía era, para los griegos, una herramienta didáctica). Y cuando Brisseau filma *Un jeu brutal*, se introduce de lleno en un universo erótico que ya nunca abandonará. No es casualidad que el impulso erótico siempre nazca de la juventud femenina: la pequeña Nathalie en *Les ombres*; Mathilde en *En jeu brutal*; la aparición en *De bruit et de fureur*; la joven Mathilde de *Noce Blanche*. Como si Brisseau hubiera encontrado allí el camino más propicio para ir detrás de lo que desconoce y lo desespera. Con *La fille de nulle part* corona una búsqueda infinita cuyo resultado es tan rico como desolador. Y es que Brisseau encuentra en el cuerpo femenino una suerte de receptáculo del saber, haciéndolos desfilan como oráculos, fantasmas, ángeles exterminadores, bailarinas, místicas, asesinas, vengadoras, masoquistas, seductoras. Son cuerpos que encarnan todo lo que la sociedad burguesa aborrece, y que son para él aquello

que vale la pena mostrar para rescatar toda la belleza de un mundo que cada vez más se cierra sobre nuestras cabezas.

Quizás lo que encontró François a través del goce sexual de las actrices en *Les anges* no es tanto una revelación sino una constatación de lo trágico. Como si allí hubiera encontrado el lugar adecuado para poner a prueba las fuerzas antagónicas que rigen la existencia humana. Es interesante traer a colación una de las películas de Breillat, quien ha experimentado sobre la sexualidad femenina desde un ángulo diferente al de Brisseau. El trabajo de Breillat parece buscar la provocación desde un lugar mucho más íntimo de la mujer, uno que intenta diseccionar el cuerpo en el goce, pensarlo, racionalizarlo; el de Breillat es un método que roza lo intelectual. La protagonista de *Romance* (1999) es una profesora de escuela que se involucra en una serie de experiencias sexuales con diferentes hombres. En uno de esos encuentros, ella cierra sus ojos porque no quiere ver al hombre con quien está follando y su voz en off comienza a describir lo que siente; se entrega conscientemente a un juego de sumisión total para convertirse en un receptáculo vacío. Ella dice que al negarle la mirada a su amante siente que se ahueca, se vacía; que desaparece. Si bien la premisa de Breillat poco tiene que ver con la búsqueda del placer femenino, es interesante ver cómo, a través del goce sexual, el cuerpo también opera aquí como mediador entre una realidad y lo desconocido, entre algo y la nada; el goce como pasaje hacia el vacío. La actitud de sumisión de algunas de las actrices en *À l'aventure* tanto como el culto a la meditación de la protagonista de *Céline*, cumple este mismo propósito: alcanzar un estado de despojamiento del cuerpo, de desapego absoluto, para acceder a un estado de plenitud que es tan atractivo como horroroso.

El desenlace trágico de *Les anges* se da mucho antes de la paliza que cae sobre François y que lo deja postrado e inmovilizado en una silla de ruedas. Y ese momento es el de la explosión violenta de una de sus actrices, quien ya le había advertido al director que a veces se sentía poseída por el diablo. Brisseau elige el breve y perturbador poema de Paul Verlaine, “Un grand sommeil noir”, que la actriz recita tan natural y acongojadamente, dejando completamente fuera de juego a François: “Je ne dis plus rien / Je perds la mémoire/ Du mal et du bien... Je suis un berceau / Qu'une main balance / Au creux d'un caveau :/ Silence, silence”. La actriz ya no tiene nada que decir (es el silencio trágico), y François ya no tiene

nada que ver. Como si el cuerpo erótico de la actriz hubiera agotado todo su poder de mostración. Apunta al respecto Levinas (2006: 237):

La desnudez erótica es como una significación al revés, una significación que significa en falso, una claridad convertida en ardor y noche, una expresión que deja de expresarse, que expresa su renunciamiento a la expresión y a la palabra, que zozobra en el equivoco del silencio; palabra que no dice un sentido sino la exhibición.

Lo escandaloso del erotismo en una sociedad que puja por encontrar un sentido y una funcionalidad a todo para producir más, consumir más, y para transformarnos en autómatas optimistas, quizás provenga del hecho de que detrás del erotismo no hay nada *más*. “El éxtasis –señala Baudrillard (1983: 7)– es la cualidad propia de todo cuerpo que gira sobre sí mismo hasta la pérdida de sentido y que resplandece entonces en su forma pura y vacía”. Lo terrible no es tanto reconocer el vacío. Es poseer la capacidad de permanecer de pie para contemplar el abismo.

Para Brisseau no existe la reconciliación de nada con nada. Y sin embargo sus películas tienen un aire de triunfo porque colman un vacío inmenso a la vez que dejan al descubierto un agujero negro. Como él mismo señala: “Ce qui m’intéressait, c’était ce fantasme de filmer du vide, de ne rien montrer vraiment mais de faire sentir une tension érotique et sociale” (2006: 87). Recordemos aquel discurso del padre en *De bruit et de fureur* que intenta convencer a su hijo de no abandonar el hogar familiar. Este quiere irse a vivir con su novia, encontrar un trabajo y alejarse de la violencia y un entorno hostil. “No hay Dios, no hay castigo, no hay nada. Nada más que el gran agujero negro al final del camino”, afirma el padre, que pasa sus días disparando su escopeta dentro de la casa, con un abuelo convaleciente que ya no tiene voz ni voto y un hijo menor que se divierte con la pandilla del barrio moliendo a palos a los compañeros de colegio. *De bruit et de fureur* está colmada de una comicidad brutal; en las películas de Brisseau no hay lugar para la piedad. Pensemos en aquella escena de *Céline* en la que las dos amigas se conocen por primera vez. Geneviève recoge de la calle a una Céline que se desangra en lágrimas debajo de la lluvia, mientras un coro de niños se parte de la risa por su desgracia. No podemos dejar de recordar aquí a Murnau, y aquella escena de *Der Letzte Mann* (1924) donde los vecinos del viejo portero de hotel que encarna Emile Jannings estallan

en carcajadas cuando se dan cuenta de que el pobre hombre se ha empeñado en ocultarles a todos que se ha quedado sin trabajo. La risa siempre se cuele en los momentos más trágicos porque la risa es de naturaleza trágica; ambos asesinan la idea de libertad del individuo afirmando un misterio que nos traspasa.<sup>8</sup> Y no es casual que en el último plano de la última película de Brisseau, *Que le diable nous emporte* (2018), una de las actrices alucina al ver que su amiga y el hombre a quien ama tienen relaciones sexuales en el aire. En vez de morir de celos, la actriz no puede contener la risa. Así, la culminación de la carrera cinematográfica de Brisseau se traduce en una carcajada final.

Este último gesto, esta mueca irónica, esta risa liberadora que se debate entre el goce y el sufrimiento infinito, parece ser más bien un guiño a sí mismo. Un guiño que acaso nos ofrece un último vistazo de su forma de ver el mundo. Si Brisseau ha buscado darse golpes contra la pared una y otra vez es porque ha sabido reconocer que el encanto está en la búsqueda misma y no en su resultado. Tal vez sea por eso que en sus películas nunca terminamos de caer en el agujero negro, haciéndonos capaces de experimentar ese vértigo fascinante que existe al mirar hacia abajo, estando al borde del vacío.

---

<sup>8</sup> Rosset (2010: 66) da cuenta de la forma en que tanto lo trágico como lo cómico dejan al descubierto una liberación de la ilusión de libertad, que encuentra en el *goce* la aceptación de una única y posible realidad. ¿Es posible que se ignore la profunda analogía entre la risa y la tragedia? ¿No ven que la comunión trágica es la misma ya se trate de una comedia o de una tragedia? ¿Que en los dos casos el velo se desgarró, lo inesencial es abolido? ¿No ven que la risa es de esencia trágica? ¿Que la risa es un goce, un entusiasmo frente a lo trágico afirmado en toda su pureza? ¿Un consentimiento entusiasta, y un *contentamiento* en lo trágico? ¿Que la risa está enamorada de aquello de lo que se ríe, es decir de lo trágico?''.

## CONCLUSIÓN

Hemos trazado un largo y sinuoso recorrido que va del concepto de *aparición* a la idea de un erotismo trágico que envuelve a todo el cine de Brisseau. Comenzamos analizando de qué manera el cuerpo femenino desnudo, como fenómeno que acontece, ofrece una apertura a lo desconocido, revelándose como enigma insoluble a la vez que acontecimiento revelador que muestra y oculta simultáneamente. De este modo nos hemos visto atrapados por un misterio que, más que resultar esclarecedor, nos ha sumido en una oscuridad total en la que hemos intentado navegar a tientas. En su insistencia por dar presencia y cuerpo a aquello que guarda en su vientre el misterio, cuanto este más nos muestra, cuanto más visible son las apariciones, menos sabemos sobre ese desconocido. Para abordar la primera parte de este trabajo, nos hemos apoyado sobre todo en lo que Didi-Huberman (2005: 115) entiende como la paradoja de la aparición desnuda, en tanto que “su desnudez le confiere «el poder de no situar[se] en ninguna parte»”. El misterio que encierra la aparición es el fuera de campo de Brisseau, que nunca podrá ser visible. Si bien en su cine nos enfrentamos a la presencia de fenómenos paranormales y visiones que se funden con la realidad ya conocida, siempre estaremos lejos de la revelación del enigma. Si bien Brisseau nos sitúa en una contradicción infinita, hemos podido, sin embargo, extraer algunos caminos posibles para tratar de entender las decisiones sobre la puesta en escena y, ante todo, sobre la idea de mantener siempre una distancia entre la cámara y los cuerpos filmados. Al contraponer su método de trabajo al de otros cineastas como Denis, Breillat o Bonello, también hemos dejado abierto el análisis acerca de las formas de abordar el cuerpo desnudo y la sexualidad, que se debate en ese juego perpetuo entre cercanía/lejanía e intimidad, así como también respecto del concepto de lo háptico como vía para la construcción de la imagen y el relato.

La idea de la imagen mental, y con ello la imagen de la mujer seductora, nos ha permitido precipitarnos en el análisis de conceptos clave como la ilusión, la fascinación y la alteridad, plantando de algún modo la semilla de aquello que nos acompañó a lo largo de todo el estudio: la seducción como motor y movimiento. Tal como señala Baudrillard (1984: 182), “para que algo aparezca realmente, surja en el reino de las apariencias, es necesaria la seducción”. Esto nos ha permitido pensar la forma en que el universo de Brisseau se rige por el simulacro, y la importancia capital de los cuerpos como materia prima de la simulación.

Contrariamente a la doctrina platónica, aquí no se trata del rechazo del simulacro sino de su afirmación incondicional. En este sentido la propuesta de Brisseau se asemeja a aquello que Gilles Deleuze señala como “inversión del platonismo”: abrazar el simulacro para destruir jerarquías. Es la condición de reversibilidad de la seducción la que trastoca todo y nos sumerge en un remolino de confusión, puesto que es ella la que pone todo en duda. Encontramos en Deleuze (1994: 263) una idea semejante cuando afirma que “el mundo de los simulacros pone al propio mundo como fantasma”. La seducción es la estrategia que pone en funcionamiento la máquina infernal (llamada por aquel la “máquina dionisiaca”). Y si el título de este estudio hace alusión al infierno que resulta de estar inmersos en esa máquina, es solo para oponerse al verdadero infierno de pensar que podría existir algo así como un paraíso.

En el cine de Brisseau hay de todo menos certezas. Pero si hay algo que podemos afirmar con cierta seguridad es que aquello que une todos los puntos de nuestro mapa es la cuestión del cuerpo. Este aparece, simula, fascina, seduce, transgrede: erotiza. Si enfocamos al erotismo en su dimensión universal es porque encontramos que de allí surge el redescubrimiento de un estado primitivo del cine, donde lo ritual opera como la puesta en escena de esa comunión entre lo sagrado y lo profano, haciendo colapsar dos mundos que ni se atraen ni se repelen sino que desaparecen en su conjunción. El erotismo quizás no sea un infierno sino un limbo; un estado de plenitud a la vez que una guerra permanente donde lo fantástico encuentra su razón de ser como actitud de resistencia ante la muerte. Como señala al respecto Virilio (1980: 88):

La seducción es un rito de paso de un universo a otro, que implica una colosal partida general para toda la Humanidad, el comienzo de una navegación de los cuerpos y los sentidos desde algo inmutable hacia otro compartimiento del Tiempo, un espacio/tiempo esencialmente diferente, puesto que es experimentado como algo inestable, móvil, conductible, transformable, como la creación de un segundo universo que depende por entero de ese rito de paso inicial. El distanciamiento de la seducción está justamente inscrito en la dinámica del mundo, y la mujer no es posesiva, poseída o poseedora, sino atractiva, y esa fuerza de atracción es, de hecho, gravedad, pesantez universal, eje del mundo.

Si Brisseau ha intentado a través de sus películas comprender algo acerca de la existencia humana, ha elegido el camino más tortuoso (quizás el único), puesto que el erotismo

desemboca en el sinsentido, en la pérdida de razón, en la ausencia total de leyes. En una palabra, en un sinfín de acertijos que se desvanecen en el infinito. Lo que seduce es lo trágico, y lo trágico está regido por la seducción. Estas palabras de Baudrillard (1983: 105) condensan claramente la apuesta del cine de Brisseau:

Yo prefiero la forma de la seducción, que mantiene la hipótesis de un duelo enigmático, de una solicitud o de una atracción violentas, que no es la forma de una respuesta, sino la de un desafío, de una distancia secreta y de un antagonismo perpetuo, que permite el juego de una regla; yo prefiero esta forma y su *pathos* de la distancia a la del amor y de su aproximación patética.

Revivir lo trágico de la seducción es de alguna manera ir en contra del discurso amoroso contemporáneo, que nace del aburrimiento y se caracteriza por la vacuidad: el drama burgués. Desde el comienzo hemos visto cómo paradójicamente aquello que aparenta superficialidad (recordemos aquella cita de Nietzsche en *La ciencia jovial*), tiene raíces profundas. Brisseau rescata aquel cine que permanece en la superficie, el que nos muestra un poco de lo que hay detrás de las cosas, algo de aquello que Cocteau supo encontrar en el universo onírico atravesando paredes y espejos. Un cine que puede ofrecernos, casi como un relámpago, miradas múltiples de un mundo fragmentado, sometido al poder de una seducción tan brutal como encantadora. El cine de Brisseau, como el de Murnau, nos recuerda las amargas peripecias que hay que atravesar para alcanzar la dulzura trágica que descubre la fragilidad, la humana y la de la imagen.



## BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, G. (2011), *Desnudez*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- AGAMBEN, G (2018), *Autorretrato en el estudio*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- BALZAC de, H. (2010 [1833]), *Eugenia Grandet*, Buenos Aires, Losada.
- BATAILLE, G. (2009), *El erotismo*, Buenos Aires, Tusquets.
- BAUDRILLARD, J. (1983), *Las estrategias fatales*, Barcelona, Anagrama.
- BAUDRILLARD, J. (1984), *De la seducción*, Madrid, Cátedra.
- BELLOUR, R. (2013), *El cuerpo del cine. Hipnosis, emociones, animalidades*, Cantabria, Shangrila.
- BLANCHOT, M. (1990), “La razón de Sade”, en *Lautréamont y Sade*, México, Fondo de Cultura Económica.
- BRESSON, R. (2014), *Bresson por Bresson*, Buenos Aires, Cuenco de Plata.
- BRISSEAU, J.-C. (2006), *L'ange exterminateur. Entretiens avec Antoine de Baecque*, Paris, Éditions Grasset.
- DANEY, S. (2015), *La Maison cinéma et le monde (Tome 4) - Le moment Trafic 1991-1992*, Paris, P.O.L.
- DELEUZE, G. (1994), *Lógica del sentido*, Barcelona, Planeta-De Agostini.
- DIDI-HUBERMAN, G. (1998), *Phasmes: Essais sur l'apparition*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2005), *Venus rajada. Desnudez, sueño, crueldad*, Buenos Aires, Losada.
- DURGNAT, R. (1966), *Eros in the cinema*, London, Calder and Boyars.
- FESTUGIÈRE, A.-J. (1986), *La esencia de la tragedia griega*, Barcelona, Ariel.
- FOUCAULT, M. (2013), “Prefacio a la transgresión”, en *Michel Foucault. Obras Esenciales*, Barcelona, Paidós, pp. 146-160.
- HEIDEGGER, M. (2010), *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza Editorial.
- JOST, F. (1998), “Images et croyances”, en *Le Temps d'un regard. Du spectateur aux images*, Québec, Méridiens Klincksieck, pp. 60-95.
- LEUTRAT, J.-L. (1999), *Vida de fantasmas. Lo fantástico en el cine*, Valencia, Ediciones de la Mirada.

- LEVINAS, E. (2002), *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*, Salamanca, Ediciones Sígueme.
- LYOTARD, J-F. (1986), “¿Por qué desear?”, en *¿Por qué filosofar?*, Barcelona, Paidós.
- MAURETTE, P. (2015), *El sentido olvidado*, Buenos Aires, Mardulce.
- MONTAIGNE de, M (1994 [1580]), *Ensayos I*, Barcelona, Altaya.
- NIETZSCHE, F. (1999 [1882]), *La ciencia jovial*, Caracas, Monte Ávila.
- PIGLIA, R. (2005), *Formas breves*, Buenos Aires, Anagrama.
- QUIGNARD, P. (2000), *El sexo y el espanto*, Buenos Aires, Cuenco de Plata.
- RANCIÈRE, J. (2012), *Las distancias del cine*, Buenos Aires, Manantial.
- ROSSET, C. (2007), *El objeto singular*, Madrid, Sexto Piso.
- ROSSET, C. (2010), *La filosofía trágica*, Buenos Aires, Cuenco de Plata.
- ROSSET, C. (2012), *El mundo y sus remedios*, Buenos Aires, Cuenco de Plata.
- ROSSET, C. (2014), *Lo invisible*, Buenos Aires, Cuenco de Plata.
- SADE, M. de. (2019 [1791]), *Justine o las desgracias de la virtud*, Barcelona, Random House.
- STOICHITA, V. I. (1999), *Breve historia de la sombra*, Madrid, Siruela.
- TRÍAS, E. (2006), *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Random House Mondadori.
- VASSE, D. (2008), *Le nouvel âge du cinéma d’auteur français*, Paris, Klincksieck.
- VASSE, D. (2015), *Jean-Claude Brisseau, entre deux infinis*, Pertuis, Rouge Profond.
- VERNANT, J-P., VIDAL-NAQUET, P. (2002), *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, Barcelona, Paidós.
- VERNANT, J-P (2002), *Entre mito y política*, México, Fondo de Cultura Económica.
- VILARÓ MONCASÍ, A. (2017), *La caricia del cine. La invención figurativa de la Nouvelle Vague*, Cantabria, Shangrila.
- VIRILIO, P. (1980), *Estética de la desaparición*, Barcelona, Anagrama.

#### Artículos:

- AUMONT, J. (2013), “Le cinéma, un art d’apparition”, *Carnets du BAL*, n<sup>a</sup> 4, pp. 88-104.
- CLÉMENTINE, G. (2013), "Activités paranormales. Entretien avec Jean-Claude Brisseau", *Cahiers du cinéma*, n<sup>o</sup> 686, pp. 32-33.

FRAPPAT, H., LALANNE, J.-M. et TESSON, C. (2002), “Le spectacle du mal”, *Cahiers du cinéma*, n° 572, pp. 53-59.

JOYARD, O. (2002), “Les yeux bandés”, *Cahiers du cinéma*, n° 572, pp. 78-79.

NEYRAT, C. (2008), “La sérénité des anges”, *Cahiers du cinéma*, n° 639, pp. 54-55.

SAMOCKI, J.-M. (2002), “La politique des chairs tristes”, *Trafic*, n° 44, pp. 5-21.

VASSE, D. (2009), “Contempler sauve”, *Double jeu*, n° 6, pp. 71-80.

## FILMOGRAFÍA

De Jean-Claude Brisseau:

*L'après-midi d'un jeune homme qui s'ennui* (1968)

*La vie comme ça* (1978-1980)

*L'échangeur* (1981)

*Un jeu brutal* (1983)

*De bruit et de fureur* (1987)

*Noce blanche* (1989)

*Céline* (1992)

*L'ange noir* (1994)

*Les savates du bon Dieu* (2000)

*Choses secrètes* (2002)

*Les anges exterminateurs* (2006)

*À l'aventure* (2009)

*La fille de nulle part* (2012)

*Que le diable nous emporte* (2018)

Otros:

*Der Gang in der Nacht* (F. W. Murnau, 1921)

*Der Letzte Mann* (F. W. Murnau, 1924)

*Faust* (F. W. Murnau, 1926)

*Whirlpool* (Otto Preminger, 1950)

*The Man with the Golden Arm* (Otto Preminger, 1955)

*The Paradine Case* (Alfred Hitchcock, 1947)

*Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958)

*M* (Joseph Losey, 1951)

*Susana* (Luis Buñuel, 1951)

*La voie lactée* (Luis Buñuel, 1969)

*Tristana* (Luis Buñuel, 1970)

*Mouchette* (Robert Bresson, 1967)

*Gruppo di famiglia in un interno* (Luchino Visconti, 1974)

*L'enfance nue* (Maurice Pialat, 1968)

*La femme d'à côté* (François Truffaut, 1981)

*La chambre vert* (François Truffaut, 1978)

*L'amour à mort* (Alain Resnais, 1984)

*Le septième ciel* (Benoît Jacquot, 1997)

*Sade* (Benoît Jacquot, 1999)

*L'intouchable* (Benoît Jacquot, 2006)

*Au fond des bois* (Benoît Jacquot, 2010)

*Vendredi soir* (Claire Denis, 2002)

*Romance* (Catherine Breillat, 1999)

*Sex is Comedy* (Catherine Breillat, 2002)

*Anatomie de l'enfer* (Catherine Breillat, 2004)

*Le pornographe* (Bertrand Bonello, 2001)