



Trabajo de Investigación

Nicolas Winding Refn o la violencia del gesto

Álvaro Pérez Dios

Tutor: Dr. Ivan Pintor Irazno
(Departamento de Comunicación, Universitat Pompeu Fabra)

Máster en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos
Universitat Pompeu Fabra
Barcelona, junio 2015

Nicolas Winding Refn o la violencia del gesto

Álvaro Pérez Dios

Trabajo de Investigación - Máster Universitario en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos

Agradecimientos

A Ivan, por el aliento, la escucha y los valiosos consejos a lo largo de todo este camino.

A Sergi, por reconducirme antes de empezar.

Y una vez más, a Lucía.

RESUMEN

Durante toda su carrera cinematográfica Nicolas Winding Refn se ha caracterizado por dos factores que han terminado por relacionarse: una constante búsqueda de una imagen que lo defina y una presencia recurrente de la violencia en todas sus películas. Así, desde un tratamiento cada vez más estético de esta violencia, el cineasta danés define a unos personajes, a los que consideraremos como *personajes-límite*, sumergidos en la incomunicación. A partir de esta incapacidad para relacionarse, la violencia se configura como la única forma posible para ellos de acercarse al otro. De este modo, ésta se convierte en un nuevo lenguaje que traza un trayecto que abarca el gesto, especialmente las manos, y el rostro de estos personajes.

Palabras clave: Nicolas Winding Refn, personajes-límite, incomunicación, violencia, gesto, rostro

ABSTRACT

Throughout his cinematographic career Nicolas Winding Refn has been characterized by two factors which had ended up being related: a constant seek for an image which defines him and a recurrent presence of violence in all his films. Thus, from an increasing aesthetic treatment of this violence, the Danish film-maker defines some characters, that we will judge as limit-characters, submerged in isolation. From this inability to communicate, violence is configured as the only way for them to approach the other. In this way, violence turns into a new language which traces a route covering the gesture, especially the hands, and the face of these characters.

Keywords: Nicolas Winding Refn, *limit-character*, isolation, violence, gesture, face

Presentación

El presente trabajo no debe entenderse como un simple monográfico sobre la figura de Nicolas Winding Refn, sino que, partiendo de su obra, y focalizando especialmente nuestra atención sobre su último trabajo *Sólo Dios perdona* (*Only God Forgives*, 2013), busca fijarse en la (re)presentación de la violencia en su cinematografía. El punto sobre el que pivota y cristaliza la violencia en el cine de Winding Refn es la incapacidad de unos personajes para comunicarse y expresarse con el mundo que los rodea. Unos personajes para los cuales la incomunicación es una cualidad intrínseca; incapaces de expresar sus sentimientos a través de las relaciones interpersonales, acaban por desembocar en la vía de lo agresivo y lo violento.

De esta forma, la representación de la violencia se a partir de unos *personajes-límite*, en los cuales la situación, tanto psicológica como social, que atraviesan y producida por diversas causas (marginalidad, traumas personales, aislamiento o alienación), los ha llevado a un distanciamiento, a un *límite*, que impide la comunicación tanto con el otro como consigo mismo. Por tanto, la crudeza, la agresividad y la violencia se construyen como ejes vertebrales ante la imposibilidad de trazar relaciones interpersonales; una cuestión que nos pone en contacto directo con cineastas contemporáneos como Steve McQueen, Yorgos Lanthimos o Philippe Grandrieux.

Es en este entorno estéril para las relaciones interpersonales donde la violencia se manifiesta a través de dos vías, ambas estrechamente relacionadas con la incomunicación. En primer lugar, el gesto como indicador más preciso para medir las magnitudes vitales en que se expresan y se representan los individuos. Por tanto, una gestualidad entendida como transmisora de una violencia trágica, síntoma de esas tensiones emocionales. Decía Ortega y Gasset que el alma se expresa en la palabra y en el gesto; en el cine de Winding Refn, los personajes utilizan sus manos para expresar aquello que no pueden decir con palabras. Encontraremos pues, una interesante dicotomía puño/mano y una homogénea colección de gestos en torno a las manos que se despliega como la única forma de comunicación posible. En segundo lugar, el rostro como lienzo en el que se registran no sólo las huellas de la violencia sino también la problemática de la incomunicación (a través del uso de máscaras y maquillaje facial). Resulta interesante cómo se relacionan ambos, gesto y rostro, puesto que como Robert Bresson nos enseñó, las manos pueden ser una gran herramienta para el actor, o modelo, ya que cuando un rostro esconde los sentimientos, las manos se tornan fuente de información. En Winding Refn, información es violencia, ya que es a través de ella cómo se expresan los personajes. No solo de la dialéctica entre rostro y gesto versa su filmografía. La violencia derivada de la incomunicación emerge en unos entornos proclives a ello: los prostíbulos y pubs de *Pusher: un paseo por el abismo* (*Pusher*, 1996), el fuero interno de *Fear X* (2003), las celdas de aislamiento de *Bronson* (2008), las visiones premonitorias de *Valhalla Rising* (2009) o la soledad del apartamento de *Drive* (2011).

Por tanto, en un cineasta como Nicolas Winding Refn, la violencia no es un mero elemento que podamos encontrar en su obra; es la viga maestra sobre la que se sujeta todo el peso de su filmografía. El cineasta supedita su estilo formal al uso, y presencia en pantalla, de la misma. Todos los recursos visuales que maneja están totalmente estudiados y dirigidos a potenciar esa violencia. Con ello logra manipular a través de los sentidos al espectador,

haciéndolo vivir de forma muy cercana e intensa la experiencia de la violencia. Como si de un equilibrista de la imagen se tratase, Winding Refn consigue que el espectador se quede suspendido en un fotograma que, a pesar de no estar congelada, parece permanecer fija ya no en la pantalla sino en la retina del propio espectador, invitándole a completar ese movimiento. Cada gesto y cada plano ocultan una historia invisible detrás, como un embrión que exige al espectador que le dé forma.

Si hacemos una panorámica a lo largo de toda su carrera, desde principios de los años noventa hasta la primera década del siglo XXI, encontramos a un cineasta que ha sabido transformarse, que ha ido madurando dentro su estilo y dejando un rastro en cada película. Tras un impetuoso debut, casi podríamos decir que sobreexcitado, las imágenes de Winding Refn han evolucionado hacia un cine en el que lo sensorial y lo agresivo saben encontrarse en armonía. De esta forma, Nicolas Winding Refn profundiza y experimenta con las posibilidades artísticas del trabajo cinematográfico dentro de un marco con unos férreos rasgos formales recalcitrantes. Su obra se afirma sobre la posibilidad de apertura y transformación de un cine que, aunque más o menos comercial, puede conformarse como una apología de la resistencia, del cine entendido como resistencia. Cumpliendo uno de los (grandes) pequeños tratados de Alain Bergala, la última etapa del cineasta danés se caracteriza por no disgregar el sentido (la agresividad, la violencia) de lo sensible (cine como arte plástica y como arte de los sonidos y no sólo del diálogo en tanto que vector de sentido). El propio Bergala afirma que

“hacerlo implica traicionar y violentar la película, reducirla. Para hablar del sentido siempre tenemos que partir de lo sensible. Si establecemos dicotomías, matamos el objeto. Se trata de poder describir algo que pertenece al mismo tiempo al ámbito del sentido y a lo sensible. No hay que partir jamás del sentido, pero tampoco establecer niveles diferentes. Cuanto más mezclados están todos los niveles en el análisis, más rico es: el sentido, lo sensible, el gesto de creación.” (Bergala, Compartir los gestos de creación, 2014, págs. 12-17)

El ambicioso trayecto que Winding Refn emprendió desde su primera película no se mide por los kilómetros que separan su Copenhague natal del bullicio de una ciudad como Bangkok, sino por el cambio de visión desde algo tan accesorio y cercano como la calle Pusher a una película tan desnuda, y tan sencilla en su depuración formal como *Sólo Dios persona*. En esta búsqueda estética por encontrar una imagen que lo defina, Winding Refn ha perfilado su estilo con el paso de los años. Como el escultor ante el material virgen, salvaje, ha sabido cincelar la brutalidad y el desenfreno iniciales para lograr una imagen más equilibrada. Una imagen que, en su constante huida hacia delante, seguramente no acabe de descubrir nunca.

Justificación del tema e hipótesis de la investigación

Nicolas Winding Refn o la violencia del gesto es el título de la presente investigación, llevado a cabo a lo largo de todo este curso del Máster en Estudios de Cine y Audiovisual

Contemporáneos y enmarcado dentro de la asignatura Trabajo de Investigación. Este trabajo se trata de una propuesta para relacionar, desde el análisis de las imágenes, las relaciones entre la incomunicación como generadora de violencia y la gestualidad de unos personajes que entendemos como *personajes-límite*. La escasa, aunque valiosa, obra cinematográfica llevada a cabo por Nicolas Winding Refn establece las posibilidades artísticas del trabajo cinematográfico en el marco de unos rasgos populares recalcitrantes: la narratividad y el uso de personalidades del *star-system*. Su obra se afirma sobre la posibilidad de apertura y de transformación del cine comercial.

De esta forma, la hipótesis general de la investigación se construye a partir del trazado sobre un recorrido que empiece en el aislamiento de los personajes y que finalice sobre el rostro de los mismos. Así y sumidos en la incomunicación, los *personajes-límite* incapaces de relacionarse con su entorno a través de la palabra adoptarán la violencia como un nuevo lenguaje. En esta nueva forma de aproximación al otro, el gesto, y especialmente la gestualidad de las manos, adquiere una importancia capital. El nuevo lenguaje, destructivo por naturaleza, tendrá unos efectos directos sobre el rostro, tanto de los *personajes-límite* como de todos aquellos que trace esta nueva forma de comunicación. Esta expectativa global se va a concretar sus objetivos específicos a través del siguiente itinerario:

- 1. Análisis de las películas que conforman la filmografía de Nicolas Winding Refn:** un recorrido que se fija en cada una de sus películas y ver cómo su filmografía se divide en dos etapas (una primera que llamamos danesa y una segunda en la que Winding Refn comienza un proceso de vaciado de las formas y los arquetipos de géneros clásicos como el *thriller* o el western). Una mirada que se hará también desde una perspectiva biográfica, anecdótica por momentos, que nos permite comprobar cómo Nicolas Winding Refn construye una búsqueda a lo largo de toda su filmografía de una imagen que lo defina.
- 2. El estilo como pivote creador:** recogiendo el capítulo anterior, analizamos cómo ha evolucionado su concepción de la imagen cinematográfica desde el trabajo sobre las formas narrativas y la autoconsciencia del dispositivo cinematográfico.
- 3. El concepto de *personajes-límite*:** un concepto con el que se intenta definir una tendencia en su cine en torno a la construcción del personaje como una figura aislada e incapaz de establecer una relación de tú a tú con el contexto que lo rodea. Ubicado en un límite que lo condiciona, el personaje recurre a la violencia como única forma de romper el silencio que lo aísla. En este sentido, recuperaremos la tradición trágica desde los textos de la *Orestíada* de Esquilo y el *Edipo Rey* de Sófocles para analizar en profundidad el *personaje-límite* más paradigmático de toda la filmografía de Winding Refn: Julian, protagonista de *Sólo Dios perdona*.
- 4. La violencia del gesto:** las manos expresan, a través de la violencia, lo que no se consigue con la palabra. El gesto, en este sentido, se configura en una doble vía: como la construcción de un puente que favorezca una comunicación que, ante su imposibilidad, es destruida por la violencia que encierra dicho gesto.
- 5. El rostro** entendido como el lugar en el que acaba por confluir todo este recorrido que parte de la incomunicación y que continúa con la violencia. En este apartado también analizaremos el *acting* de los personajes *refnianos*: fríos, hieráticos y distantes.

Metodología de la investigación

La metodología de la presente investigación abre, ante todo, la exploración de las imágenes de Nicolas Winding Refn a través de una vía de análisis vinculada a la noción de gesto forjada por Giorgio Agamben en *Medios sin fin. Notas sobre política* y llevada al terreno de la imagen fílmica en el volumen colectivo *Poéticas del gesto en el cine europeo contemporáneo* con firmas de diversos teóricos como Xavier Antich, Nicole Brenez o Alain Bergala.

De esta forma, situamos en primer término el estudio estético de estas imágenes, considerándolas como receptáculos de tendencias y contradicciones filosóficas, sociales y políticas. La naturaleza fronteriza del gesto entre el mundo de la comunicación verbal y no verbal, así como su carácter no lineal, heterogéneo y complejo, explica el enfoque interdisciplinar que predominará en esta investigación, la cual puede, y debe, apoyarse en muchos de los presupuestos teóricos propios de la teoría del arte o la tragedia clásica.

Así, es necesario apuntar que la investigación se estratifica en cinco partes que, como capas de un mismo todo, son trabajadas desde la estratificación. La primera parte del trabajo dedica un repaso a su filmografía desde un punto de vista más biográfico. A continuación, el trazado que acabará por ligar el resto de puntos (estilo, personajes, gesto y rostro) será planteado a partir de las bases (su tratamiento de la violencia y sus personajes) que hemos establecido en ese primer apartado. Considero importante esta necesidad de historizar al propio director ya que nos permite entender mejor la evolución que su cine ha sufrido en cada una de sus películas.

A partir de aquí el corpus teórico, que abarca desde la estética cinematográfica, la historia de las formas y postulados filosóficos y teóricos en torno al gesto y la incomunicación, abordará la constelación de imágenes que conforman la filmografía de Nicolas Winding Refn. La investigación se realiza desde el más estricto rigor académico, intentando establecer relaciones y puntos de encuentro entre campos de conocimiento diversos. Desde una posición intelectual abierta, se indaga con profundidad en las interrelaciones y los procesos que han generado la fecunda complejidad de la cuestión de la violencia como agente activo en la cinematografía de Nicolas Winding Refn.

ÍNDICE

PRIMERA PARTE:

Una huida a ninguna parte:

Relaciones entre violencia e imagen en la obra de Nicolas Winding Refn

Un hombre es lo que ha visto.

Un viaje de ida y vuelta a Copenhage pasando por Nueva York, breve repaso biográfico.....13

Jeg er den nye danske film: Silencios estridentes y parpadeos rápidos.

Su etapa danesa (Trilogía *Pusher* y *Fuera de sí*) o el ruido y la furia.....15

Una nueva mirada: del movimiento a la quietud.

Fear X y el aprendizaje de la inmovilidad.....18

Un bárbaro en el Nuevo Mundo.

Valhalla Rising y su desembarco definitivo en Hollywood.....24

El silencio de un especialista en escenas de riesgo.

Drive y la recuperación del género desde el silencio.....25

Clenching your fist for the ones like us who are oppressed by the figures of beauty.

Sólo Dios perdona y el esqueleto de la imagen.....28

SEGUNDA PARTE

Una cuestión de estilo:

Gestos autorales e influencias estilísticas en la obra de Nicolas Winding Refn

La construcción de un hermetismo.

De Jean-Pierre Melville y otras filicaciones.....32

La fluidez de una narración liviana.

Cuando la imagen se superpone al relato.....33

El músculo del estilo.

Lo paramétrico en *Winding Refn*.....35

Una imagen que se vuelve opaca.

Hacia una imagen-inacción en su última etapa.....37

La fluctuación del género.

El vaciado de una huella.....40

Minimalismo: cuando menos es más.

El estatismo de un rostro austero.....41

TERCERA PARTE

Personajes-límite:

Relaciones entre incomunicación y violencia en la obra de Nicolas Winding Refn

| | |
|---|----|
| Aislamiento del individuo. | |
| Donde empieza la incomunicación..... | 42 |
| Ser personaje, ser límite. | |
| Cuando el personaje deambula sobre el límite..... | 48 |
| Un entorno que violenta al individuo. | |
| Donde empieza la violencia..... | 52 |
| Lo trágico, lo violento. | |
| Tres posibles lecturas acerca de <i>Sólo Dios perdona</i> | 54 |
| <i>La venganza como motor narrativo.</i> | |
| La influencia de <i>La Orestíada</i> de Esquilo..... | 54 |
| <i>Julian y la cuestión edípica.</i> | |
| Es peligroso asomarse al interior..... | 58 |
| <i>La madre y el nudo gordiano.</i> | |
| Crystal, entre Lady Macbeth y Donatella Versace..... | 60 |

CUARTA PARTE

La violencia del gesto:

Relaciones entre violencia y gesto en la obra de Nicolas Winding Refn

| | |
|--|----|
| Del cuerpo al gesto en Nicolas Winding Refn. | |
| <i>Todo lo puede en cuerpo</i> | 66 |
| El susurro de una imagen que amenaza. | |
| La imagen de un destino inevitable en <i>Sólo Dios perdona</i> | 69 |
| Silencios que hablan. | |
| El silencio entendido como gesto..... | 75 |
| Gestos que violentan: las manos en <i>Sólo Dios perdona</i>. | |
| Las manos como vehículos de un nuevo lenguaje de la violencia..... | 80 |
| El sacrificio de las manos..... | 83 |

QUINTA PARTE

El rostro como lienzo:

Relaciones entre gesto y rostro en la obra de Nicolas Winding Refn.

| | |
|--|----|
| Una película, un rostro. | |
| De Maria Falconetti a Ryan Gosling..... | 86 |
| Sobre el primer plano. | |
| Breve repaso histórico sobre el rostro en el cine..... | 87 |
| Un rostro distante. | |
| El silencio de un rostro o cuando éste no dice nada..... | 88 |
| La violencia sobre el rostro. | |
| La cartografía de la violencia..... | 90 |
| El ojo herido. | |

| | |
|--|-----------|
| Una mirada desde lo profundo..... | 93 |
| El enmascaramiento del rostro. | |
| Cuando esconderse es mostrarse realmente..... | 96 |
| Conclusiones..... | 99 |
| Anexos | |
| Anexo I: filmografía Nicolas Winding Refn..... | 102 |
| Anexo II: filmografía seleccionada..... | 105 |
| Anexo III: obras pictóricas..... | 109 |
| Referencias | |
| Bibliografía..... | 111 |
| Artículos de revistas..... | 112 |
| Webgrafía..... | 113 |

*“De la violencia, de la verdadera violencia, no se puede escapar (...)
Pero, en realidad, la violencia es el destino final de todos los seres humanos, ¿no?”*

Roberto Bolaño

“Seule la main qui efface peut ecrire”

Histoire(s) du cinema (IIB) (Jean-Luc Godard, 1988)

Un hombre es lo que ha visto

En mayo de 2011 el nombre de Nicolas Winding Refn irrumpe como una violenta sacudida en el panorama cinematográfico internacional. El jurado del festival de Cannes decide recompensar sus cuidadas maneras en la dirección de *Drive* (2011) con el *Prix de la mise en scène*. El film, un *thriller* de acción difícilmente clasificable bajo los parámetros más comerciales, cuenta con una poderosa atmósfera ochentera, una estimulante carga de violencia y un actor como Ryan Gosling inmutable al volante. La que era su segunda producción en Estados Unidos, aunque ya su séptimo film, se convierte en la confirmación internacional de un autor a tener en cuenta. Aunque algunos pudieran pensar que la distinción habría sido más provechosa recayendo en algún ignoto explorador de la imagen, el premio recae en un director joven pero con una sólida carrera tras de sí y que firma un producto muy cuidado en el aspecto estético, aunque comercialmente adscrito a un registro tan codificado como el del *thriller* criminal.

Toda su filmografía baja al fango, transitando esos escenarios y personajes excluidos a los que la sociedad da la espalda y, sobre todo, la violencia como denominador común de la que hace un uso constante y estilizado. Todos sus títulos están caracterizados, en palabras del realizador recogidas en la entrevista de Brad Westcott para *Reverse Shot*, por "*mirror our image of normal society, enough so we can relate but it still remains escapism.*"¹

Hijo de una directora de fotografía y de un editor que llegaría a trabajar para Lars Von Trier en *Rompiendo las olas* (*Breaking the waves*, 1996), el futuro de Winding Refn parecía estar ligado al audiovisual desde su infancia en los años 70 en Copenhague. En un país que todavía se tambaleaba por la muerte de uno de sus grandes mitos, Carl Theodor Dreyer, Winding Refn crece entre relatos de vikingos y las primeras imágenes en movimiento proyectadas sobre la pared de su dormitorio y que se grabarán a fuego en su imaginario. Sin embargo, será en Nueva York donde el cine le producirá una fuerte conmoción que lo marcará de por vida. La superabundancia de oferta cultural y cinematográfica supondrá un shock para un niño acostumbrado a la apacible vida en la capital danesa.

*"I came to America when I was eight years old, and spent ten years of my life in New York. That was a period when New York was pretty hip in terms of its diversity. You had a lot of midnight shows, and alternative cinemas. Alternative filmmaking was really taking shape in New York at that time. So when I went to the movies, New York still had a lot to offer. I remember going to the Cinema Village and seeing double features, and experiencing midnight movies."*²

¹ Trad: "reflejar nuestra imagen de sociedad normal, lo suficiente como para que podamos relacionarnos pero que todavía siga permitiendo el escapismo." Westcott, B. (2006) *Crime Pays: An Interview with Nicolas Winding Refn*. *Reverse Shot*. Consultado 18 de enero de 2015, en: <http://reverseshot.org/interviews/entry/1433/nicolas-winding-refn>

² Trad: "Llegué a Estados Unidos cuando tenía ocho años, y pasé diez años de mi vida en Nueva York. Ése fue un período en el que Nueva York estaba bastante a la última en términos de diversidad. Había un montón de espectáculos de medianoche y cines alternativos. La cinematografía alternativa realmente estaba tomando forma en Nueva York en ese momento. Así que cuando iba al cine, Nueva York tenía mucho que ofrecerme. Recuerdo haber ido al Cinema Village y ver de pases dobles y disfrutar de las películas de medianoche." Abrams, S. (2013) *Art is an act of violence: an interview with Nicolas Winding Refn*. *Rogert Ebert*. Consultado

Winding Refn, que se familiariza rápidamente con el estilo de vida de Nueva York, encuentra un gran escollo en el idioma. Como él mismo indica, "*I'm dyslexic, which means I have trouble reading and writing. So images really speak to me. I didn't speak any English when I came to America, so visuals were the only way for me to really communicate for a long time.*"³ El impacto es tan profundo que, a pesar de su daltonismo, hará de esa mezcla de agresividad, color y luces de neón una elección familiar a la hora de iluminar sus películas. Escribe Ricardo Menéndez Salmón, sobre una ficcionada infancia de Rothko en *La luz es más antigua que el amor*, que un hombre es lo que ha visto. Y en la retina del todavía niño, sólo aquella prolongada visión del paisaje urbano podía tener algún sentido, por primitivo que fuera. No sólo el continuo ir y venir de automóviles o los puestos de comida ambulantes, ni siquiera los carteles luminosos o los semáforos que intentaban poner un poco de orden en la jungla urbana: sólo la indestructible conexión entre la horizontalidad del movimiento, la verticalidad de la propia ciudad y las luces que le daban vida trazada ante sus ojos, como una promesa o una fatalidad. Como una redención tal vez, que busca ser atrapada, en una lucha agónica, en un simple y preciso trazo.

Tras ver *El asesinato de un corredor de apuestas chino* (*The killing of a chinese bookie*, John Cassavetes, 1976), Winding Refn decide matricularse en la American Academy of Dramatic Arts, escuela en la que también se formó Cassavetes, pilar del cine independiente norteamericano. Pronto el nervio del realizador danés comienza a jugarle malas pasadas y es expulsado de la institución por lanzar un pupitre contra la pared. Ese instante, lleno de violencia y agresividad, "*marcará simbólicamente ese primer movimiento con la cámara cuando todavía no sabemos manejarla*" (Brox Santiago, 2014, p. 41) como si el lanzamiento del pupitre se correspondiese con esa panorámica brusca e impulsiva que desconoce su punto final. Más tarde, este gesto biográfico se convertirá en plano cinematográfico durante el relato de la infancia del protagonista de *Bronson* (Bronson, Nicolas Winding Refn, 2008). Un gesto violento marca el punto de partida que le devolverá, de nuevo, a Dinamarca.

De vuelta a casa, regresa también a una nueva escuela de cine. La Den Danske Filmskole lo acepta entre sus filas a pesar de su expulsión por su falta de disciplina en Nueva York. Sin embargo su estancia aquí es corta, Winding Refn hacía tiempo que había decidido tomar las riendas de su educación cinematográfica. Con unos padres fascinados por los cineastas de la Nouvelle Vague, Winding Refn inicia su particular revolución focalizando su sensibilidad cinematográfica sobre relatos llenos de contrastes brutales. Golpeado por impactantes imágenes como la carrera campo a través de *La matanza de Texas* (*The Texas Chainsaw Massacre*, Tobe Hooper, 1974) o los últimos planos de *Quiero la cabeza de Alfredo García* (*Bring me the head of Alfredo Garcia*, Sam Peckinpah, 1974), Winding Refn comienza a entender la poesía que se oculta tras esas imágenes rebosantes de furiosa violencia. Aún hoy en día, el cineasta reconoce la importancia que han tenido dichos films en su fulgurante carrera tras las cámaras:

21 de diciembre de 2014, en: <http://www.rogerebert.com/balder-and-dash/art-is-an-act-of-violence-an-interview-with-nicolas-winding-refn>

³ Trad: "'Soy disléxico, lo que significa que tengo problemas para leer y escribir. Así que las imágenes realmente me hablan. Yo no hablaba nada de inglés cuando llegué a Estados Unidos, por lo que los elementos visuales eran realmente la única manera de comunicarme durante mucho tiempo.'" *Ibid.*

*"When I saw The Texas Chainsaw Massacre, I realized: I don't want to be a director, I don't want to be a writer, I don't want to be a producer, I don't want to be a photographer, I don't want to be an editor, I don't want to be a sound man. I want to be all of them at once. And that film proved that you can do it because that movie is not a normal movie."*⁴

En el capítulo *Para vivir dos veces* que abre el libro *A tumba abierta: el cine kamikaze*, Isaki Lacuesta plantea la necesidad de filmar para vivir dos veces, de filmar para volver a morir. Esa necesidad vital comenzaba a despertar, imperiosamente, en el interior de Winding Refn.

***Jeg er den nye danske film*⁵: Silencios estridentes y parpadeos rápidos**

“El cine quema” dijo Jorge Cedrón y, empeñado en exhibir un músculo diferente frente a generaciones de cineastas anteriores, Winding Refn también parece sufrir una abrasadora urgencia por filmar. En 1996, quince años antes de ser encumbrado en Cannes, decide lanzarse a rodar *Pusher: un paseo por el abismo*, su primera película de forma independiente. Winding Refn salta al vacío con una confianza ciega en el dispositivo cinematográfico. Dotado de un talento innato para ilustrar la arquitectura de los bajos fondos, el cineasta mantiene la cámara siempre en movimiento; un formalismo cercano al documental que, con éxito, involucra al espectador en el film. Sabiendo que su fuerza reside en el ritmo y la forma, Winding Refn no dedica esfuerzos a la construcción de un guion redondo. Ambientes sórdidos y personajes decrepitos, bien delineados, con sabor a inmundicia y violación. Su objetivo era claro: hacer un film de gánsters rodado, visual y técnicamente, al estilo de *La batalla de Argel*⁶ (*La battaglia di Algeri*, Gillo Pontecorvo, 1965). Para ello apostó por una cámara de mano con película de 16mm, dándole al film un aspecto granulado muy próximo al *cinema vérité*.

“The biggest influences for Pusher were The Battle of Algiers, The Killing of a Chinese Bookie, Mean Streets, The French Connection, and Cannibal Holocaust. Like those kind of cinema vérité, hard edged genre movies. I was twenty-four years old when I made my first film, Pusher (about the Danish drug

⁴ Trad: "Cuando vi de *La matanza de Texas*, me di cuenta. No quiero ser director, no quiero ser guionista, no quiero ser productor, no quiero ser fotógrafo, no quiero ser editor, no quiero ser sonidista. Quiero ser todos ellos a la vez. Y esa película demostró que puede hacerse porque esa película no es una película normal." Foundas, S. (2013) Anger Management. *DGA Quarterly*. Consultado 21 de diciembre de 2014, en: <http://www.dga.org/Craft/DGAQ/All-Articles/1203-Summer-2012/Independent-Voice-Nicolas-Winding-Refn.aspx>

⁵ Trad: "Yo soy el nuevo cine danés." Como en una ocasión dijo Glauber Rocha: "Eu sou o Cinema Novo" parafraseando la famosa cita de Luis XIV. Vinculamos a Nicolas Winding Refn y a Glauber Rocha no sólo por la estética de la violencia, también por ser dos figuras de polemistas a tiempo completo.

⁶ Ver "Nicolas Winding Refn's Top 10". *Criterion Collection* [en línea]. Fecha no disponible [Consultado: 14 de enero de 2015] Disponible en: <http://www.criterion.com/explore/164-nicolas-winding-refn-s-top-10>

*underworld), and for it I stole everything I could, both visually and technically, from this film and Cannibal Holocaust.*⁷

Dejándose llevar por una cámara sin ataduras, capaz de seguir el rastro de sus personajes pegada a sus nuca, *Pusher* es un retrato que se mueve entre el drama urbano y el thriller criminal. Winding Refn levanta la falda a una ciudad tan ordenada y limpia como Copenhague, para ambientar su cinta en Pusher Street, una de sus zonas más marginales y oscuras. Nos encontramos ante una capital danesa en las antípodas de la literatura de Henrik Pontoppidan, Tove Ditlevsen o Peter Seeberg y más sombría y peligrosa de la que mostraron los cineastas del Dogma, revelándonos la vida de un traficante de drogas de baja estofa.

Las imágenes altamente estilizadas de trabajos posteriores como *Bronson* o *Drive* todavía estaban lejanas. Winding Refn todavía fantasea en presente y sus películas parecen construirse bajo la carencia de medios que tanto vindicaba Glauber Rocha en pos de una estética de la violencia: impetuosas, precipitadas, apasionadas y, por momentos, erráticas. Y, sin embargo, podemos encontrar algo hermoso en sus imágenes. Como en los films que tanto lo fascinaron de pequeño, la belleza reside en el defecto, en ese recorrido febril por los ambientes más opresivos de la ciudad que lo vio nacer.

Podríamos decir muchas cosas de Winding Refn pero nunca que no se trata de un director osado. Con apenas veinticuatro años se atreve a rodar su debut cinematográfico en orden cronológico. No han sido figuras menores las que han osado enfrentarse al rompecabezas que supone un rodaje de estas características. Nombres como Stanley Kubrick, en *El resplandor* (*The Shining*, 1980), Steven Spielberg, en *E.T., el extraterrestre* (*E.T.: The Extra-Terrestrial*, 1982) o Carl Theodor Dreyer, en el mayor de sus clásicos *La pasión de Juana de Arco* (*La passion de Jeanne d'Arc*, 1928) apostaron en su momento por este método tan poco convencional. Sin embargo, es la figura de John Cassavetes la que aparece, de nuevo, en un momento tan clave de la carrera cinematográfica de Winding Refn como es su primera película. El propio director reconoce esta influencia:

*“I read that Cassavetes had done it on some of his films, so I thought, ‘That’s a pretty cool approach (...) And after I did it on my first movie, I felt, ‘How can you do a movie any other way?’ It’s like a painting—you paint the movie as you go along, and I like the uncertainty of not knowing exactly how it’s going to turn out.”*⁸

⁷ Trad: "Las mayores influencias para *Pusher* fueron *La batalla de Argel*, *El asesinato de un corredor de apuestas chino*, *Malas Calles*, *The French Connection* y *Holocausto Caníbal*.. Al igual que ese tipo de *cinema vérité*, películas de género muy perfiladas. Yo tenía veinte y cuatro años cuando hice mi primera película, *Pusher* (sobre el submundo de la droga en Dinamarca), y para ello robé todo lo que pude, tanto visual como técnicamente, de esta película y de *Holocausto Caníbal*." Aldrich, R. (2013) Nicolas Winding Refn Names His Biggest Influences And Talks Making Films Like Pornography. *Twitch Film*. Consultado 4 de marzo de 2015, en: <http://twitchfilm.com/2013/07/nicolas-winding-refn-names-his-biggest-influences-and-talks-making-films-like-pornography-gallery.html>

⁸ Trad: "Leí que Cassavetes lo había hecho en algunas de sus películas, así que pensé: 'Es un buen enfoque' (...) Y después de que lo hice en mi primera película, sentí, '¿Cómo se puede hacer una película de otra manera?' es como una pintura –vas pintando la película a medida que avanza, y me gusta la incertidumbre de no saber exactamente cómo se va a salir." Foundas, S. (2013) *op. Cit.*

A pesar del virtuosismo logístico que supone optar por un rodaje cronológico, como buen debut, *Pusher* cae en todos los tópicos pecados de director primerizo: producción *underground*, personajes contruidos a partir de clichés del cine norteamericano y la proyección en cada uno de los planos de la apasionada cinefilia del director. Winding Refn no puede ocultar que su obsesión por rodar revele que su mano, todavía inexperta, trace un movimiento brusco de cámara o que su ojo, por primera vez tras la lente, no sepa dónde posarse y se mueva frenéticamente. *Pusher* es una película saturada de vaivenes, idas y venidas, con personajes que no dejan de moverse libremente en todas las direcciones posibles dentro de un invisible cerco. Resulta inevitable retrotraerse a las *Malas calles* (*Mean streets*, 1973) de Martin Scorsese, cada escena parece estar dirigida al ritmo de la música y los saltos bruscos entre unas y otras son el pegamento que adhiere al espectador a la película. Interior, exterior, luz artificial, noche, asfalto y vuelta al interior, pavimento, rapidez, electricidad suciedad, frenesí: un atropello visual que impide bajar la guardia.

Frank, el protagonista del film, espera a un cliente pero se siente particularmente incómodo. Cuando éste llega, se sube a su coche y conducen a través de la ciudad. Mientras, discuten sobre si debería enseñarle la droga primero o si el cliente debe mostrar el dinero para pagarla. “*Primero siempre el producto*”, finaliza el cliente. Tras sacar Frank el paquete de droga y mientras el cliente prueba la pureza de la misma, un coche se cruza en la carretera para cortarles el paso. La policía les da el alto pero Frank escapa corriendo por las calles mientras es perseguido por dos policías. Durante esta escena de persecución, compuesta por planos largos, sólo tres cortes y con música *punk* extradiegética, la huida de Frank es real. O mejor dicho la huida de Kim Bodnia, el intérprete, es real. Éste corre hasta quedarse casi ahogado, sufriendo por el esfuerzo que le lleva en dirección al lago. Su salto hacia el agua supone salir de la inmersión de la urbe. La heroína se disuelve mientras él permanece empapado, recobrando el aliento y alentando a los dos policías que lo perseguían a que se acerquen al agua a detenerlo. Esta secuencia, de naturaleza propulsiva y uno de los picos de acción de *Pusher*, es un ejemplo de la primigenia concepción de la imagen, así como de la narración, por parte de Winding Refn. El nervio espontáneo empapa una secuencia de acción desbocada pero sin adornos que se siente, totalmente orgánica y conducida por el personaje. En sus primeros films, antes que las formas dominasen el discurso, los personajes de Winding Refn todavía podían manejarse mínimamente dentro del caos. Así, un ejercicio como el de *Pusher* supone sumergirse a las profundidades y, aunque en esta ocasión sea de los bajos fondos y no del océano, también hay que coger aire.

Winding Refn nos dejaba claro, desde un principio, que el pudor no tenía cabida en sus creaciones; la violencia ya empezaba a convertirse en la forma de expresión de unos personajes-límite. Explícita, visceral y lo más realista posible, las palizas, torturas y agresiones de esta primera etapa son servidas crudas, careciendo de cualquier filtro edulcorante. Aprovechando ciertos recursos estéticos, el cineasta danés busca una violencia que, por sí misma, genere cierto miedo y repugnancia en el espectador. Ejemplo de ello es la secuencia de *Pusher* en la que Frank y su amigo y socio Tonny deciden tomarse un descanso de sus trapicheos. Bromeando, Frank coloca un cuchillo en la garganta de Tonny y los dos simulan, como dos niños jugando, una pelea a muerte. Winding Refn apuesta por la cámara lenta para enfatizar lo ridículo de los aspavientos sobreactuados de los dos personajes, que emulan a los personajes de las películas de acción que tanto le fascinan. Aunque inocente, y ciertamente jocosa, la escena no deja de ser perturbadora.

Minutos más tarde, tras ser detenido en su persecución hacia el lago, el propio Frank se entera de la traición de su amigo Tonny, quien ha confesado a la policía sus trapicheos. La violencia cambia, el parpadeo es rápido y el música estridente. Adiós a la cámara lenta, adiós a los manierismos. Frank golpea violentamente a su compañero mientras éste se arrastra por el restaurante intentando cubrirse de los golpes que recibe. Todo se vuelve más dinámico, aunque los movimientos sigan siendo toscos. Winding Refn todavía no quiere transformar la violencia en poesía. Como elemento de la realidad la comprende, aunque ejerce en él una profunda atracción que sólo le preocupa plasmar en imágenes como las descritas anteriormente.

El distanciamiento con la estética cuidada, casi voluptuosa, desplegada en la última parte de su filmografía todavía se mantiene en su segundo trabajo. En *Fuera de sí (Bleeder, 1999)*, Winding Refn conjuga el mismo verbo que en su debut: el ansia por rodar sobrepasa, de nuevo, el celuloide. Las imágenes siguen su particular proceso de aprendizaje y se dirigen al público tan poco pulidas e igual de abruptas y contundentes que la primera vez. Pese a todo, sus temeridades valieron la pena. Tanto *Pusher* como *Fuera de sí* cumplen su función de borradores formales y temáticos del resto de su obra.

Consideremos a ésta como una de las dos mitades, casi impermeables, que conforman su filmografía. La trilogía *Pusher* y *Fuera de sí* constituyen la que ha sido llamada como “etapa danesa”; en ella, Winding Refn se ocupa de buscar su posición cinematográfica, y lo hace jugando con la imagen, la cámara y los referentes cinéfilos⁹. El apartamento de Frank en la primera entrega de *Pusher* está repleto de carteles y fotografías de las películas que, en cierta medida, lo definen como personaje de acción. Los cuatro protagonistas de *Fuera de sí* pueden considerarse el esbozo más perfecto de esta voluntad por parte de Winding Refn de mostrar en cada plano todos sus referentes cinematográficos. Los cuatro amigos pasan largas horas en el videoclub que sirve de escenario principal. Se reúnen varios días de la semana para ver películas de acción, preferiblemente *blaxploitation*, con Fred Williamson de protagonista. Ese videoclub es, sin duda, el lugar de las imágenes donde comienzan a generarse los espejismos que distraen la mirada de la realidad hasta velarla. Toda esta amalgama de referencias se convierte en un gran patio de recreo visual que le sirve como ese aprendizaje que él creía que no podía adquirir dentro de un aula.

Cuando cree que por fin ha superado este proceso de aprendizaje, Winding Refn se ve listo para pegar el primer salto, el primer estirón hacia otro tipo de imagen. Refn, que todavía no había comenzado a pulir sus imágenes, se lanza a buscar una belleza y una pausa que alcanzarán máximos en sus últimas películas. Para ello necesitaba distanciarse: no sólo de sus imágenes, sino también geográficamente.

Una nueva mirada: del movimiento a la quietud

Con la intención de explorar nuevas sendas y no estancarse en una imagen que consideraba caduca, Refn intenta dar un giro a su carrera. Aquel estilo perezoso, arrebatado pero aún

⁹ Puesto que son películas en la que podemos encontrar huellas de todos los directores de los que hemos hablado. Podemos considerarlos no tanto como guiños sino como referencias, casi espirituales, de artistas de los que se ha amamantado como cinéfilo desde niño y que, en el momento en el que se encuentra detrás de la cámara, ha querido explotar.

bruto, en el que predomina el furor del movimiento por encima de la construcción de las escenas se encontraba en comunión con el mismo grado de improvisación y fealdad que movimientos como el Dogma potenciaron con las posibilidades que el auge del cine digital había importado sobre la industria audiovisual danesa. Tras el éxito de *Pusher* y la proyección de *Fuera de sí*, ese conato de rebeldía adolescente se ha apagado en Winding Refn:

*“If you have success you almost feel entitled to be in that group immediately. But I was doing it for the wrong reasons. I wasn't doing it for the need of expression. I was doing it for the need of ego. I wanted to make important films. I wanted to be a legend before I was 30.”*¹⁰

Una nueva llama comienza a iluminar sus pensamientos, una luz que ilumina unas imágenes que surgen desde el interior. Decía Antonioni que *“el neorrealismo nos ha enseñado a seguir a los personajes con la cámara, y dar a cada secuencia su tiempo interior. Bueno, me cansé de esto, ya no podía soportar el tiempo real. Para que funcione, un plano ha de mostrar solamente aquello que es útil.”* (Antonioni, 2002, p. 211) Al igual que el maestro italiano sintió la necesidad de superar la realidad mostrada por el neorrealismo, el danés decide lanzarse a la creación de una realidad propia mediante una forma/imagen propia. Winding Refn comienza a concebir el cine como un proceso dinámico. Gracias al montaje, las combinaciones entre imágenes y sonidos son infinitas, por lo que dejó de contentarse con fijar su mirada en una sola de esas posibilidades. En este sentido, al igual que para un autor de la talla de Samuel Fuller, para Winding Refn rodar es como esculpir. Su cine, entonces, se encomienda a un proceso de pulido escultórico. De una imagen casi neorrealista como las de *Pusher* pasamos a una película, *Fear X*, que es casi pura abstracción cinematográfica

En las primeras páginas de *La pintura encarnada*, Didi-Huberman reflexiona, a partir de *La obra maestra desconocida* de Balzac sobre el gesto excesivo pero justo de Frenhofer, protagonista del relato, ante la pintura. La determinación de Winding Refn por coger la cámara y no especular con ningún otro ojo que no sea el suyo la producción de las imágenes de sus películas. Si existe una idea fija de la pintura, existe, igualmente, una *“idea fija del cine”*. La obsesiva voluntad del pintor es también la del cineasta: ir tras una *“obra maestra”* cuyo corazón oscuro lleva en sí su sino, aquello que abruma tanto a Frenhofer como a Winding Refn, su naturaleza inacabada.

Como en su infancia, Winding Refn tiene que marcharse para volver. Estados Unidos supone, como para tantos otros, un atractivo trampolín para su carrera. Las imágenes de infancia de una ciudad como Nueva York lo marcaron, no sólo en lo personal sino también en su particular búsqueda de una imagen que lo defina. A la influencia de la gran ciudad en el proceso de creación del artista ya le puso palabras unos años antes la poeta del punk Patti

¹⁰ Trad: *“Si tienes éxito, sientes por derecho que pertences a ese grupo. Pero lo estaba haciendo por las razones equivocadas. No lo estaba haciendo por la necesidad de expresión. Lo estaba haciendo por la necesidad del ego. Quería hacer películas importantes. Quería ser una leyenda antes de llegar a los treinta.”* ALDRICH, R. (2013) *op. Cit.*

Smith en el documental biográfico *Patti Smith: Dream of Life* (Patti Smith: Dream of Life, Steven Sebring, 2008):

*"New York seduced me. New York formed me. New York deformed me. New York perverted me. New York became me. (...) Life is not a vertical or horizontal line. You have your inner world and it is not organized. Therefore, the importance and beauty music, sound, noises. When you're on the streets listening to the traffic, I hear people talk, the kids laughing, birds singing, someone with a sound system, hundreds of different sounds. All those things are potentially beautiful."*¹¹

De Nueva York Winding Refn también recuerda las películas y los autores que allí descubrió. Marcado especialmente por las visiones tétricas de la ciudad de un film como *Última salida, Brooklyn* (Lezte Ausfahrt Brooklyn, Uli Edel, 1989), Winding Refn decide ponerse en contacto con Hurbert Selby Jr., el escritor de la obra en la que se basó el film. El director, que anteriormente ya había dado muestras de su ambición con decisiones como filmar cronológicamente, pretende desembarcar en la industria norteamericana con su proyecto más personalista hasta ese momento: una película muda. Por supuesto, y con la rotunda negativa de unos productores alarmados por la propuesta, el proyecto se vino abajo antes de que saliese a la luz. Sin embargo, la llama seguía ahí y, al igual que Ulises, Winding Refn también se hizo encadenar al mástil de la nave para protegerse del canto de las sirenas de los grandes estudios hollywoodienses. Su mástil: una película en la que los rostros y las acciones de los personajes contasen una historia que no necesitase diálogos. Si bien el realismo sucio que impregnan las imágenes de la película de Edel se encuentra más próximo a autores como Charles Bukowski o a sus dos primeros trabajos en Dinamarca, Winding Refn aprende a dejar respirar a sus planos, encontrando en los mismos sus elementos narrativos, su construcción y su expresividad.

En ese sentido su tercer film, *Fear X*, supone un volantazo que cambia radicalmente la ruta trazada en sus dos primeras obras. La evolución es notable y, aunque sea ésta una película dialogada, las palabras en la boca de los personajes parecen carecer de importancia en el relato. Si en sus dos primeros trabajos la cámara se pegaba al hombro de sus personajes, ahora penetra en sus cabezas. De repente, ha girado por completo, transformándose en un dispositivo mucho más estático. Esta detención del tiempo no sólo afecta al relato (entendido como texto narrativo) sino también a la narración (al actor narrativo productor de la historia). Refn congela cada uno de los fotogramas, suspendiéndolos en espacios donde la figura humana y la narración han quedado en suspenso. La atmósfera sigue siendo tan cargada como la de la calle Pusher pero la violencia se ha evaporado, ahora lo impregna todo de una forma invisible. A medida que avanza su filmografía, Winding Refn configura

¹¹ Trad: "Nueva York me sedujo. Nueva York me formó. Nueva York me deformó. Nueva York me pervirtió. Nueva York me convirtió (...) La vida no es una línea vertical u horizontal. Tienes tu mundo interior y no es organizado. Por lo tanto, la importancia y belleza de la música, del sonido, de los ruidos. Cuando estás por las calles oyendo el tráfico, oyendo hablar a las personas, los niños riendo, los pájaros cantando, alguien con un aparato de sonido, cientos de sonidos diferentes. Todas esas cosas son potencialmente bonitas."

una imagen que podríamos definir como claustrofóbica. En este sentido, *Fear X* es, sin duda, el punto de inflexión entre las dos partes en que puede dividirse su filmografía.

Harry Caine, el vigilante de seguridad de un centro comercial que protagoniza el film, también se ha quedado suspendido, congelado en un momento concreto de su vida. Incapaz de superar el asesinato de su mujer, revisiona compulsivamente, una y otra vez, las cintas de las cámaras de seguridad buscando una posible pista que ayude a resolver el crimen. Ante sí despliega capturas fotográficas de estos vídeos, imágenes congeladas y pixeladas que conforman la constelación de su propio universo. Su mundo empieza y acaba en estas fotografías, en contemplanas con detenimiento. Rostros y figuras borrosas sin identidad, sin una voz propia. Harry, obsesionado por encontrar una verdad oculta en la imagen, captura estos momentos borrosos, ampliándolos hasta la casi total “transfiguración” de la imagen. De esta forma, en *Fear X* Winding Refn confronta lo figurativo y lo pre-figurativo para desarrollar una disociación entre palabra y mirada queda suspendida. El hilo que mantiene esta suspensión son los rostros de los personajes; unos rostros difíciles de leer, amplificando la desorientación y el misterio, pero sobre los cuales se percibe este nuevo gesto del director.

James Benning reflexiona sobre cuántas veces nos hemos parado a mirar algo durante diez minutos. Mirarlo durante el tiempo suficiente como para conocerlo tanto que se transfigure en algo desconocido. A partir de este momento, Winding Refn comienza a mirar fijamente los rostros y las manos de sus personajes. Esa mirada, por supuesto, es un gesto; un gesto agresivo e impulsivo aunque formidable. Roland Barthes defendía al que mira como su héroe favorito; ya que, al alargar la duración de los planos, el espectador comienza a observar con detenimiento lo que allí acontece y así, mirando durante más tiempo del que estamos acostumbrados, se desequilibran el orden y el tiempo (pre)establecido. De esa forma, un personaje como el de Harry en *Fear X* podría mantener un diálogo, por supuesto un diálogo mudo, un diálogo de miradas, con el Thomas de *Blow-up: deseo de una mañana de verano* (*Blow-Up*, Michelangelo Antonioni, 1966). Tanto Winding Refn como Antonioni consiguen que la imagen que entendemos como real, en este caso el asesinato, alcance su desintegración, y posterior desaparición, al acercarnos al máximo a ella. La idea de que una máquina antes que ayudarnos a registrar fielmente la realidad, a través de una amplificación o algún otro tipo de alteración, trastoque su visión o su escucha, se encuadra en una cierta constelación formada por películas como *La conversación* (*The Conversation*, Francis Ford Coppola, 1974) o *Impacto* (*Blow Out*, Brian de Palma, 1981). Gracias a las largas horas que Harry Caine pasa mirando imágenes concienzudamente, ha conseguido cultivar una mirada muy particular hacia la realidad. Como así se constata ya al inicio del film en el que es capaz de descubrir a un ladrón desde un punto de vista donde resulta difícil asegurar que esa persona se encontraba robando algo. Pero en esa mirada afilada hacia lo real se va demostrando que no es tan fiable como parece y que sobre esa realidad se ha ido apelmazando otro tipo de realidad imaginaria y deseada, como se evidencia al final de la película, cuando descubrimos que Harry ha vivido durante un largo periodo de tiempo instalado en un especie de sueño espectral. Ha inventado una falsa vida hasta convertirla en verdadera porque, aunque no logró ser un policía y formar una familia tradicional, pudo vivir esa vida falsamente.

Con *Fear X*, Winding Refn se demuestra a sí mismo que se puede crear desde la inmovilidad de la imagen. En la inmovilidad observa y viaja, primero a Estados Unidos y años más tarde a Bangkok, generando una experiencia dialéctica irresoluble entre el interior/exterior de sus personajes. Si para su búsqueda como autor de una imagen, Winding Refn se desplaza horizontalmente, es decir, en el espacio (Dinamarca, Estados Unidos, Gran Bretaña, Bangkok...); sus personajes, en sus particulares búsquedas, precisan de la inmovilidad. De hecho, y aunque muchos de ellos se muevan geográficamente¹², será en ese peligroso hecho de asomarse al interior en el que inicien sus propios viajes verticales desde la inmovilidad. De esta forma se definen tanto el *límite* como la *inmovilidad* de estos *personajes-límite* que posteriormente analizaremos en profundidad; puesto que sus viajes son a lo largo de la frontera entre interior/exterior, no existe un lugar físico al que llegar. Como expone Christian Checa Bañuz en su investigación *La huella del futuro El cine y el pensamiento y la imagen y el fantasma: el viaje no se convierte en un medio para conseguir un fin. El fin del viaje no es llegar, sino transitar en la frontera entre lo conocido y lo desconocido*¹³ (Checa Bañuz, 2009, p. 13). Paradigma de ello es Harry en *Fear X*, probablemente y junto con Julian de *Sólo Dios perdona* los personajes más límites de toda su filmografía. Nunca están cómodos, nunca saben a dónde dirigirse, pero hay un impulso que nace en lo más profundo que les obliga a moverse no a través del espacio, sino en sí mismos. A partir de ello se definen ambas películas, las historias de dos hombres que nunca saben dónde están porque siempre acaban huyendo de sí mismos, de su pasado y de sus consecuencias.

Para bien o para mal, con *Fear X* Refn corona su primera cima creativa importante al imprimir su seña de identidad en el metraje: cada plano es devorado por una brillantez formal que se adueña de la escena y dinamita la narración tradicional. Lo que parecía un capricho personal de un cineasta al que siempre le ha gustado moverse entre la polémica, se convierte en una piedra de toque sobre la que asentar las bases de una narración sólida; una voz propia que le permitiría enfrentarse a los siguientes proyectos sin morir en el arroyo del estilo urgente con el que retrató los barrios más conflictivos de Copenhague. Se inicia así una segunda etapa en su cine que acabará de cerrarse con *Sólo Dios perdona*. Una etapa que se caracteriza por no comunicarse con sus primeras imágenes y con unos personajes que tampoco lo hacen, en unos mundos, los suyos, en vías de desintegración. O tal vez sea al contrario: personajes fracturados que construyen relatos desarticulados en los que ya no hay un sentido integrador que los redima, que los dote de sentido.

Pese a todo, lo trascendental de *Fear X* se limita a una esfera más personal que mediática, y mucho menos económica. Lo que algunos críticos denominan un viraje hacia lo *lynchiano* resulta un fracaso en taquilla. Ahogado por las deudas, Winding Refn se ve forzado a regresar a Dinamarca y a retomar, contra su voluntad, la saga *Pusher*. Casi diez años después de *Pusher: un paseo por el abismo*, Refn cierra la trilogía hacia lo crepuscular. En *Con las manos ensangrentadas (Pusher II, 2004)* y *Soy el ángel de la muerte (Pusher III,*

¹² Muchos de los personajes de Refn viajan, o han viajado, en una búsqueda por definirse a sí mismos. Así, Harry Caine viaja por la geografía estadounidense en busca de su esposa en *Fear X*; Charlie Bronson se mueve constantemente por diferentes prisiones del sistema penitenciario inglés; *Drive* finaliza con las imágenes del héroe iniciando su particular viaje catártico o Julian, en *Solo Dios perdona*, escapa de su madre y de sí mismo desde su Estados Unidos natal a Bangkok.

2005) repiten algunos de los personajes del film inicial a quienes pesan los años transcurridos. Y aunque más desgastados, continúan, como Tonny en la escena final de la segunda película, corriendo hacia ninguna parte. Refn plasma así el agotamiento de una fórmula, la metástasis progresiva de un arquetipo que sucumbe al inexorable paso del tiempo como paradigma del *thriller* criminal: “*el éxtasis juvenil, su estancamiento y su decadencia definitiva ante unos tiempos que para ellos nunca son nuevos*” (Brox Santiago, 2014, p. 49). No existe una salida, la cámara deja de moverse alrededor de los cuerpos para encerrarlos en planos cada vez más carcelarios.

Empeñado en no encerrarse en su propia obra, Winding Refn demuestra con su siguiente trabajo, *Bronson*, unas virtudes casi operísticas. Y es que lo primero que descubrimos al acercarnos a la película es, además de la personalidad tan expansiva con la que Hardy interpreta al criminal, que su selección musical se constituye prácticamente en su totalidad por una mezcla ingente de piezas y arias de ópera con el rock barroco de The Walker Brothers o el ecléctico pop electrónico de New Order. Ante un personaje tan psicológicamente hermético y aislado y tan exteriormente histriónico como Charlie Bronson, el acercamiento sólo puede realizarse desde esta dialéctica. La selección musical además nos da la clave, al igual que unos años más tarde en *Drive*, de lo sobredimensionada y sobreestimulada que es la vía que toma Winding Refn para alejarse de *Pusher*.

“When I completed the Pusher Trilogy, the formula had really started to work on how those films were very financially and critically successful. The next film had to be an opera in a prison. It had to be something completely different. So I was watching a lot of Kenneth Anger and listening to the Pet Shop Boys. That was my main inspiration for Bronson.”¹⁴

Lo que la película busca, en primer lugar, es desencadenarse de la obligatoriedad de un género tan, a priori, encerrado bajo unas coordenadas muy rígidas como es el *biopic*. Acostumbrados a guiones de hierro que expliquen toda la historia desde su juventud hasta su vejez y glosando los grandes momentos del personaje en cuestión, *Bronson* supone un nuevo enfoque sobre el asunto. Como la vida de Michael Peterson no cuenta con grandes y épicos momentos que relatar, Winding Refn tiene que inventarlos. Precisamente, lo que hace que esta película sea bastante coherente, a pesar de todo, con una película anterior como *Fear X* es que, de alguna manera, vuelve a introducir la cámara dentro de la cabeza de su protagonista. Desde ahí se siente cómodo para narrar toda su historia, todos sus actos de locura, todo ese ejercicio tan abigarrado en forma extraña biografía. Es desde el interior y la inmovilidad donde observamos a un personaje sumido en el caos; lo cual, si bien es una postura exagerada y visualmente horripilante, también da una medida de la ambición narrativa que Refn sigue empeñado en introducir en su cine y de la recuperación personal tras la decepción de no haber podido conseguirlo de una forma más rotunda y firme con anterioridad en *Fear X*.

¹⁴ Trad: “Cuando terminé la trilogía *Pusher*, la fórmula había realmente empezado a funcionar por cómo esas películas fueron muy taquilleras y críticamente exitosas. La próxima película tenía que ser una ópera en una prisión. Tenía que ser algo completamente diferente. Estaba viendo mucho a Kenneth Anger y escuchando los Pet Shop Boys. Ésa fue mi principal fuente de inspiración para *Bronson*.” Abrams, S. (2013) *op. Cit.*

Un bárbaro en el Nuevo Mundo.

En su particular y continuo viaje, y previo a su segundo desembarco en Hollywood, Winding Refn se embarca en una odisea puramente cinematográfica. Ya ha descubierto cómo moldear esa violencia, cómo adueñarse de ella para proyectarla hacia una forma cinematográfica tan plena como rotunda; hacia su impacto estético. Como en un proceso de adquisición del lenguaje, esa pulsión por la violencia necesita una etapa infante. Y es justo a su infancia hacia donde dirige su mirada violenta. Winding Refn mira atrás, a su Dinamarca natal y recupera los relatos nórdicos de bárbaros y vikingos, relatos orales fieles a la tradición y al imaginario. Esas narraciones infantiles que se proyectaban en su cabeza pueden ilustrarse a través de la cámara.

“Valhalla Rising came out of me working on a horror film that I just couldn’t solve. I just got so fed up, that I went back to an old idea I had about the discovery of America by the Vikings and that was suddenly a very easy story for me to develop, and I’ve learned that if it’s easy, go with it, and so I focused completely on that one. It’s going to be about a mute man who doesn’t know where he’s from, and about the Vikings discovering America.”¹⁵

Valhalla Rising es una atípica película de vikingos que se construye sobre un viaje, una travesía hacia la nada a través de parajes devastados. Ambientada en la Escandinavia del siglo X, el film deja claro con unos intertítulos textuales a su inicio sobre lo que realmente versa, más allá de la naturaleza violenta del viaje, de la soledad del hombre y la naturaleza. El vehículo de este viaje es el vikingo *One Eye* encargado de imprimir una violencia brutal y salvaje en todas y cada una de las escenas y que recorre un mundo tan inhóspito, violento y salvaje como su propia figura. De nuevo, Refn vuelve a apostar por una puesta en escena muy cuidada y, sobre todo, por una narración pausada que antepone lo simbólico y paisajístico al ritmo y la historia.

Resulta curiosa la estructura episódica de *Valhalla Rising*, que no es precisamente fruto de un capricho y atiende a razones que, más que narrativas, parecen girar en torno a una progresión tonal que, como el viaje emprendido por los bárbaros, Winding Refn establece a medida que el relato se encierra en sí mismo. Sin embargo, de alguna forma, todo ese viaje hacia la nada acaba siendo una travesía que desembarca precisamente en el Nuevo Mundo, como si de un relato del origen de descubrimiento del nuevo mundo se tratase y narrado de la manera más cruda, visceral y violenta. Precisamente por ser la anterior película antes de *Drive*, le da un valor añadido por el hecho de narrar, metafóricamente, su desembarco en esa nueva cinematografía al otro lado del océano, la estadounidense, que quiere abrazar con toda la brutalidad y la expansión que había acumulado durante todos esos años.

¹⁵ Trad: “*Valhalla Rising* se me ocurrió trabajando en una película de terror que no era capaz de resolver. Acabé tan harto que tuve que recuperar una vieja idea que había oído sobre el descubrimiento de América por parte de los vikingos y eso se convirtió para mí en una historia muy fácil de desarrollar, seguí adelante y me centré completamente en ella. Sería la historia de un hombre mudo que no sabe de dónde procede y de cómo los vikingos descubren América.” Abrams, S. (2013) *op. Cit.*

El silencio de un especialista en escenas de riesgo

Por primera vez en su carrera, Winding Refn no se enfrenta a una materia prima virgen. La adaptación de una novela supone un reto al que nunca se había enfrentado; hasta el momento, sólo había dirigido sus propios guiones. Sin embargo, en la novela homónima de James Sallis ya se atisban ciertos socavones narrativos que representan la fatiga de un género, el *thriller*, incapaz de desprezarse del manto crepuscular que lo cubría desde finales de los años 70. Extraviado y agotado, el género apenas se reduce a efímeros trazos en el suelo iluminados parcialmente por el fogonazo de un tiroteo. Cansados, los policías sienten el peso que el arquetipo de héroe configurado por el western carga sobre sus espaldas. De manera elocuente, James Sallis, el autor de la novela original, construye su personaje a partir de una colección de impresiones borrosas que subrayan las numerosas lagunas que definen al conductor protagonista. Solo a partir de pulsiones tan cercanas como el amor o la violencia pueden penetrar en un mundo que apenas percibe sus vidas minúsculas, que sostiene que tarde o temprano desaparecerán. Así, Winding Refn aprovecha las posibilidades visuales de esos socavones para darle una pátina visual casi nostálgica y recuperar el placer lúdico que se deriva de cualquier propuesta bien codificada bajo los parámetros genéricos. Dentro de las múltiples y multiformes tendencias que puede adoptar el cine negro en la actualidad¹⁶, *Drive* estampa el relato criminal desde las más elaboradas estilizaciones posibles. El cineasta danés entiende que más allá del límite del género, sólo hay lugar para sombras y silencio.

Así, *Drive* se convierte en la película que le permite a su cine dar el último pasó hacia un escalafón mucho más mediático. Su nombre consigue zafarse de los estrechos marcajes que suelen suponer etiquetas como *autor* o *independiente*, incluso *européo*, para darse a conocer dentro de la industria *hollywoodiense* y, así, hacerse un hueco entre el gran público. Aunque, de nuevo como en *Valhalla Rising* parte de materiales de género muy icónicos y arquetípicos, el ejercicio de vaciado que Winding Refn realiza es mucho menor. Así, el film alcanzó una gran popularidad a diferentes niveles sin poder definir un *target* claro, gracias, en parte, a no tener ningún eco del marchamo (pseudo)intelectual que imperaba en su anterior cinta. A priori, la historia de romanticismo entre el *driver* e Irene que conduce el film se asemeja más a un relato de caballería tardío que a ejercicios de abstracción y experimentación, entendidas desde una perspectiva más narrativa que formal, como *Bronson* o la propia *Valhalla Rising*.

En la línea del *Collateral* (2004) de Michael Mann, las tomas nocturnas de Los Ángeles, tanto las panorámicas aéreas como las terrestres, reverberan ese aspecto onírico y fantasmagórico que ya contaban en el film de Mann. De tal modo, la realización de Winding Refn deviene una rendida fascinación por la metrópolis nocturna. Todo ello desde la óptica embelesada del extranjero, concepción entendida doblemente tanto por parte del propio director como del protagonista, una figura que no parece pertenecer a ningún lugar

¹⁶ Véase en este sentido el reciente libro *American Way of death: Cine Negro americano 1990-2010* de Roberto Cueto y Antonio Santamarina que edita el Zinemaldia.

concreto, sin vínculos ni apegos apreciables. Como reza la archiconocida sentencia popularizada por Paul Schrader, el film *noir* es por encima de todas las cosas, atmósfera. En este sentido, una película como *Drive* es cine negro en su más pura esencia. El ejercicio que Winding Refn realiza es, ante todo, manierista en grado sumo pero también una violenta revisión del canon clásico. Sin embargo, la superposición de un orden estético muy vistoso y definido, pone al día cierta textura



sonora y visual *high-tech* sofisticada característica de los años 80. Recoge así recientes aproximaciones al thriller criminal como *Animal Kingdom* (David Michôd, 2010), con la que se emparenta en su uso de la cámara ralentizada para insuflar un penetrante aliento poético o incluso con *El americano* (*The American*, Anton Corbijn, 2010), no tanto por su puesta en escena, aquí también geométrica pero más tendente a las angulosidades, donde se pueden tomar como ejemplo los numerosos picados y contrapicados extremadamente barrocos.

No obstante, las relaciones que emparentan a dos trabajos como *Drive* y el film de Corbijn pasan por su decidido revisionismo del cincelado arquetipo de antihéroe introducido por ciertas tendencias europeas, y especialmente francesas, en el *thriller* criminal. Históricamente, la hegemonía del *thriller* americano perdió un poco de comba entre las décadas de los 60 y 70 del siglo pasado al aparecer una serie de directores europeos que le dan otro aire, así como una lectura más agresiva y radical al género. Es el caso Jean-Pierre Melville, el gran tótem de esta nueva hornada, cuyo trabajo es la piedra de toque que funciona como la palanca generadora del cambio. La posterior influencia de esta nueva corriente en América demuestra que el género podía abordarse de otra manera. El desgaste provocado por la reproducción reiterativa de los mismos patrones provocó que los arquetipos crepusculares explotasen de una manera mucho más gráfica y expresiva ese cansancio. Los personajes interpretados por Alain Delon, Jean-Paul Belmondo o Lino Ventura se pueden trasplantar a esos nuevos personajes que aparecen en Estados Unidos para darle ese tono más crepuscular y fronterizo a sus narraciones. Sin excederse en la inexpresividad pétreo del Alain Delon de los films de Jean-Pierre Melville, el lacónico hieratismo de Ryan Gosling, protagonista de *Drive*, bebe del reverso oscuro de esa figura icónica. Porque el carácter sincrético de su personaje aúna tanto el hermetismo del asesino Jef Costello como el romanticismo del mítico Philip Marlowe de Raymond Chandler. Así su *driver*, un personaje sin nombre¹⁷, se caracteriza por su profesión, conducir, como

¹⁷ Resulta muy significativo el hecho de que el personaje interpretado por Ryan Gosling no tenga un nombre propio. Conocido ya en la novela como *driver* o conductor, en la película otros personajes hacen referencia o se dirigen a él a través de apelativos como *kid* o *kiddo*. En este sentido, la influencia del Costello de *El silencio de un hombre* es clara pero también la de Clint Eastwood como el *hombre sin nombre* en la *Trilogía del Dólar* de Sergio Leone; personajes que tienen una biografía excesivamente limitada y que, finalmente, se describen por cómo son más que por lo que sienten. De tanto el *driver* como del *hombre sin nombre* apenas podemos saber quién son porque apenas hablan; este tipo de gestos y situaciones acaban siendo un collage de referencias que se mezclan dentro de los personajes, procedentes de diferentes filiaciones. Por tanto, ¿hasta qué punto

epítome máximo de su condición de sombra de la ciudad sin alma. Un simple plano del personaje, filmado en un encuadre de tres cuartos de espaldas, mirando por la ventana, colándose las luces de neón del exterior en el marco de visión, define a la perfección el aspecto ambiguo y cabalístico de un personaje, que desde su maquinal y callada apariencia, esconde un dual volcán imperturbable, lleno de amor para su vecina y rebosante de odio para sus enemigos.

Por supuesto, esta revisión de arquetipos clásicos tiene una importante focalización más que palpable en el *Driver* (1978) de Walter Hill. Ambas comparten, más allá de un arranque muy similar, dos personajes principales interpretados por actores, Ryan O'Neill y Ryan Gosling, con trayectorias anteriores que no encajan con el tipo de personaje emocionalmente distanciado y prácticamente sin ningún rasgo de expresión más allá del mero hecho de conducir sus coches. En este caso, la diferencia que puede haber entre *Driver* y *Drive*, al margen de la base con la que cuenta la segunda en la novela de James Sallis, reside principalmente en que *Driver*, a pesar de ser Walter Hill un director que no contaba con aspiraciones teóricas, buscaba un cierto psicologismo a la hora de narrar un *thriller* que se miraba, de alguna forma, en el cine de Robert Bresson. Winding Refn y su *Drive* no lo busca, su persecución es hacia algo más sensorial, agresivo e intenso que lo que podía ofrecer la mucho más distante *Driver*.

Sin embargo, lo que podemos entender como un giro de aproximación hacia la modernidad europea de los años 60 y 70, no supone una interrupción en su progreso hacia sus propios postulados estéticos en torno a la imagen. Winding Refn traza en *Drive* unas coordenadas plásticas que atraen la visión para luego sacudirla mediante brutales y desproporcionadas explosiones de violencia, breves y directas como una patada en el estómago, con una contundencia que paraliza las retinas (en este sentido, es muy destacable la función del sonido como arma de impacto). Según lo dicho, la escena más ilustrativa de lo que Winding Refn busca en *Drive* es, probablemente, aquella en la que Irene y el *driver* se encuentran con un sicario en el ascensor. La secuencia se inicia esperando al ascensor con el *driver* explicándole a Irene los motivos de la muerte de su marido, de la cual se siente en parte responsable, a lo que ella, incapaz de contener las lágrimas, responde con una bofetada. Consciente del dolor por el que Irene está pasando, él le tiende la mano y se declara (a su particular manera), ofreciéndole cuidar de ella y de su hijo. Es en ese momento cuando se abre el ascensor, con un individuo trajeado dentro y que se excusa por interrumpir, alegando que se ha equivocado de piso. Irene entra y él le sigue, el extraño se queda con ellos dentro del ascensor. Colocada en la parte de atrás, Irene no percibe que el hombre trajeado va armado, pero el *driver* sí. Con su brazo derecho empuja con su mano en un gesto suave a Irene al fondo del ascensor, se da lentamente la vuelta y le besa, mientras la luz se atenúa, acentuando la emoción del momento con un ligero *slow motion*. El beso aunque no es apasionado, sí resulta tremendamente emotivo, en parte por el juego de Winding Refn de luces y sonido. Cuando sus labios se separan, la luz vuelve a subir y ambos se miran

están buscadas estas referencias? ¿Podemos considerarlos como meros detalles anclados en la narración para el gusto del reconocimiento por parte del público o forman parte del inconsciente autoral debido a las limitaciones de la propia iconosfera de la cultura popular en la que se mueve el film? Las respuestas no están claras pero coincidimos en que resulta muy difícil que, aunque no se busquen este tipo de gestos y/o miradas, ellos aparezcan; especialmente si tenemos en cuenta cómo este tipo de personajes silenciosos se han ido (retro)alimentando dentro del cine.

fijamente con intensidad. La mano que anteriormente había desplazado a Irene, casi como una caricia, golpea repentina y violentamente al hombre que cae al suelo. El *driver* pisa en repetidas ocasiones su cabeza y, de nuevo, el sonido se complementa con la breve imagen del cráneo destrozado para dotar de mayor impacto, si cabe, a la violencia de la secuencia. Irene les esquivo desplazándose por el ascensor y cuando se abre la puerta, sale atónita ante el espectáculo de brutalidad que acaba de presenciar. Cuando él se da la vuelta y ve el semblante de Irene, se da cuenta de que en el momento en que ella salió del ascensor, sus vidas se han separado para siempre. La puerta se cierra, separándolos y la secuencia que mejor define la senda que Winding Refn ha tomado finaliza.

El trabajo sobre la violencia se aborda ya no exclusivamente desde lo que ocurre dentro del plano sino a través de las posibilidades del dispositivo cinematográfico y todo lo que ello engloba. Así, en este caso el tratamiento de la banda de sonido permite la explicitación de una violencia que, a lo largo de todo el metraje, permanece latente en cada corte. Winding Refn trabaja sobre las máximas posibilidades que le ofrecen las opciones formalistas. Mientras su tapiz sonoro y gráfico, absolutamente expresionista, dialoga con el legado fílmico que le precede en clave genérica, sin que ello erosione su material refractario, el contenido argumental no dudará en enmarañarlo dentro de una red invisible, nota común del film *noir* por atrapar a sus protagonistas en retorcidos laberintos. No obstante, el cineasta danés, a pesar de situarlo en la penumbra, prefiere buscar el destello luminoso del héroe en tiempos de decadencia, aunque éste ya no esté barnizado de una blancura impoluta. Y es que como nos recuerda la canción que suena en el film, de lo que se trata es de encontrar *A real hero*. *Drive* se convierte, de esta forma, en un paso intermedio casi prefigurativo que sitúa a Winding Refn en una posición que le permite extremar todo estos rasgos estilísticos en su siguiente trabajo, *Sólo Dios perdona*.

Clenching your fist for the ones like us who are oppressed by the figures of beauty

Winding Refn huye a Bangkok en busca de una imagen. Julian, protagonista de *Sólo Dios perdona*, huye a Bangkok en busca de sí mismo. En ambos casos, la violencia es la senda que, una vez más, hay que recorrer. Tras el asesinato de su hermano, la película se convierte en un ajuste de cuentas necesario en una sociedad donde la policía se mueve en la eterna línea disuasoria entre el bien y el mal, y donde el desmán libertino se premia con la ejecución. En medio de semejante coyuntura, se establece un choque superlativo entre la cultura occidental y la oriental, encarnada la primera en el personaje de Julian, y acrecentada por las figuras de su madre y su hermano asesinado, y trasladada la segunda al implacable jefe de policía, inmerso en un aura semidivina a lo que contribuye sobremanera la profusa simbología de carácter mitológico que rodea gran parte de los interiores.

Aunque la trama sea algo tan simple como una venganza, *Sólo Dios perdona* se construye como un viaje hacia un final en el que se nos niega la catarsis trágica que se le presupone. Si el protagonista en *Drive* era el conductor de una reformulación estilizada del cine negro; en esta ocasión, Julian es el vehículo que nos adentra en un terreno de absoluta y profunda

conceptualización y que basa sus principios en ciertos postulados de la psicomagia¹⁸, no en vano el film está dedicado al propio Alejandro Jodorowsky. De nuevo, Winding Refn incide en la estilización de los códigos propios de ciertos géneros clásicos otorgándoles una poética autoral, a la manera de las obras de cineastas como el anteriormente citado Jean-Pierre Melville o Seijun Suzuki¹⁹. Si *Drive* retomaba los arquetipos del cine negro bajo una pátina lumínica más próxima al videoclip que de las características sombras del género, *Sólo Dios perdona* puede entenderse ya no tanto como una cinta de artes marciales sin apenas confrontación física sino como la desubicación y depuración del western hacia terrenos más sensoriales. Winding Refn renuncia a las palabras y opta por la atmósfera como vehículo narrativo. La película podría resumirse como un mapa del clima de una ciudad como Bangkok: asfixiante, voluptuosa, húmeda y explosiva; un lugar donde lo narrado, de aparente simpleza, queda como una excusa argumental para la plasmación formal de un estado de ánimo, una sensación de calma antes de la tormenta de violencia que acaba por estallar abruptamente.

Uno de los elementos clave en pos de la consecución de este triunfo estético que Winding Refn plantea con esta cinta es el hecho de reducir su argumento a la mínima esencia, lo cual no es condición suficiente para que la propuesta carezca de gravedad, como aquí demuestra. El ejercicio de depuración y vaciado que aquí se plantea el cineasta es destructivo y arriesgado, pero también sugerente. Su ejemplo es el último de una larga lista de autores capitales en la historia del cine, que canalizaban la importancia del mensaje patente en sus creaciones de manera elemental a través de la puesta en escena y la preeminencia visual, sin necesidad de la confluencia en el método expositivo: ahí están Abel Gance, Robert Bresson o el mismo Stanley Kubrick, por citar sólo tres nombres tan diferentes pero equiparables en la radicalidad de su praxis cinematográfica. Por algo el cine, en su acepción seminal, se materializa como un lenguaje exclusivamente audiovisual a partir del cual sugerir una historia, que afortunadamente se vio enriquecido con la palabra, pero que en su esencia no la necesita -y de hecho puede ejercer como elemento obstructor, cuando no de relleno, en las múltiples ocasiones en que la obra no ha sido pensada autoralmente sino fabricada bajo un mero interés comercial-.

De cara a sintonizar con la complejidad del ideario anterior, Winding Refn estiliza las formas mediante un depurado semántico que deja el corpus dramático desnudo, despojado de todo elemento accesorio. La puesta en escena del film se nutre de un hieratismo extremo en la representación, que se extiende desde el dictamen sobre la pose del gesto actoral como cimiento a partir del cual se traslada directamente al *tempo* de la secuenciación fílmica. No existen demasiadas tomas, y las que se suceden lo hacen en virtud de una cadencia contemplativa, encargada de subrayar las pocas palabras pronunciadas y de evidenciar el carácter punitivo de los brotes de violencia exacerbada que acontecen, mientras la cámara, delicada como en todos sus trabajos más recientes, se deleita con la captación de una

¹⁸ En la psicomagia, los actos simbólicos son interpretados como reales por el inconsciente, lo cual puede llevar a cambios profundos en la actividad del elusivo misterio inconsciente. *Solo Dios perdona* hace patente esta máxima y la lleva a niveles insospechados de belleza, una belleza que nos resulta obscenamente atrayente pero repelente. Ésta es la exploración de una corta genealogía edípica en la que abundan conexiones psicotizadas y una galería arquetípica antes que personajes que respondan a una narrativa clásica.

¹⁹ El propio Nicolas Winding Refn cita a *El vagabundo de Tokio* (*Tokyo Drifter*, Seijun Suzuki, 1966) como uno de sus referentes cinematográficos. En: <http://www.criterion.com/explore/164-nicolas-winding-refn-s-top-10>

atmósfera inquietante, que enfrenta los estrechos espacios extrailuminados de interior a una incómoda apertura en exteriores. En este sentido, la fotografía del film destaca por un cromatismo exagerado, abundante en rojos, lo que hace sospechar sobre la fatalidad circundante al protagonista. De la fascinante combinación de estos aspectos con los pasajes electrónicos creados, como en *Drive*, por Cliff Martinez, surgen una serie de secuencias, nutridas de un caos calmo que transluce amenaza en lo temático, y un elevado grado de refinamiento en la forma. Al igual que anteriores trabajos, nos movemos en otro campo: hemos entrado en el territorio de las imágenes.

En consecuencia, *Sólo Dios perdona* trabaja por acumulación. Winding Refn traza una línea continuista que emparenta todos sus trabajos hasta la fecha, resumiéndola como una continuación del lenguaje visual y las poderosas explosiones de violencia de *Drive* y combinados con ciertos ecos formales que ya pudimos apreciar en *Valhalla Rising* y *Fear X*. Con las bases sentadas tras el éxito de su anterior film, Winding Refn parece extremar aún más la propuesta consistente en reducir los ingredientes del género a sus elementos más representativos, temáticos/argumentales, bajo una perspectiva estética. Al igual que cineastas como Werner Herzog, es innegable la fe de Winding Refn en la imagen. Una imagen que encierra una violencia trágica y latente, dispuesta a aturdir al espectador. Los títulos de crédito iniciales ya resultan relevantes; rotulados en tailandés, la primera imagen de *Sólo Dios perdona* hace acto de presencia en un entorno abstracto. El fondo negro es penetrado por el largo filo de una espada, arma que más tarde se encargará de impartir justicia. Si bien lo primero que llama la atención es el idioma de los créditos iniciales, que se suceden en tailandés. Esta cualidad no se adhiere únicamente al lugar geográfico donde se desarrollan los hechos, sino que supone un primer apunte acerca de las motivaciones del director: la incomunicación a la que se enfrenta el espectador está próxima a la que vivirán los personajes principales del film, una condición ideal de cara a desnaturalizar el relato, destinado a impresionar desde la verdad que palpita bajo su extrema antinaturalidad. Una señal que nos indica que, aunque la película tenga lugar en Bangkok, las claves de lectura se encuentran más allá de la historia, de los personajes e incluso de la ambientación.

Así, con *Sólo Dios perdona*, y en esa constante búsqueda por encontrar nuevas formas de generar belleza y continuar preguntándose cómo es la imagen que lo define, Winding Refn acaba de fijar un estatuto que ya había iniciado en *Fear X*. Llevando sus postulados estéticos un poco más lejos que en su primera aventura norteamericana, en *Sólo Dios perdona* la historia de Julian es pura esencia, un duro hueso donde cobran forma las derivas narrativas y las geografías del abismo. Para Gilles Deleuze el cambio de paradigma se produce cuando la ruptura del nexo sensorio motor provoca que las diferentes situaciones que conformaban un relato ya no se prolonguen en una acción o reacción. A partir de ese momento las imágenes pasarán a ser sensaciones ópticas y sonoras puras, ante las cuales ya no se sabe muy bien cómo responder. De aquí nace su famoso aforismo de *¿qué es lo que hay que ver en la imagen?* que vino a sustituir al de *¿qué es lo que hay que ver en la imagen siguiente?* El cine de Winding Refn evoluciona desde el *movimiento* hacia el *tiempo*. El encadenamiento deja paso a la actualización. Es decir, las imágenes de Julian pasan a ponerse en relación consigo mismas. De esta forma, se modifica la tradicional relación entre lo real y lo imaginario por “una indiscernibilidad de los dos, en un perpetuo

*intermedio*²⁰. Las imágenes “ya no representan el curso empírico del tiempo como una sucesión de presentes, ni su representación indirecta como un intervalo o como todo; sino su presentación directa, su desdoblamiento constitutivo en presente que pasa y pasado que se conserva”²¹. Así, el tipo de narración usada en trabajos como *Pusher* deja de ser una narración encadenada a descripciones verídicas en *Solo Dios perdona*. La narración pasa a ser su propio objeto y, de esta forma, deviene en temporal y falsificante. Las fronteras, lo real y lo imaginario, se diluyen y “las narraciones dejan de aspirar a lo verdadero para hacerse esencialmente falsificantes.” Esta dualidad se ejemplifica no sólo sobre la imagen sino también sobre la construcción del personaje de Julian, un personaje que, como su cine, se caracteriza por esta escisión secreta en dos vidas que, además, nunca puede llegar a completarse. Julian vive instalado en una ruptura suspendida, donde percibe toda fuerza relacional de las imágenes del sacrificio de sus manos. Como si se tratara del *Dead Man* (1995) de Jim Jarmusch, Julian avanza entre dos mundos desdoblados sobre una misma capa de tiempo; y como en cierta manera lo ocurría a Harry Caine en *Fear X* los percibe como reales, aunque a ninguno de los dos le puede otorgar el adjetivo de *real*.

En su último trabajo hasta la fecha, Winding Refn consigue rellenar la huella que deja la pisada del género con un exceso de vacío. Como si fuera la coda final de la huida que cierra *Drive*, el escorpión que ahí estaba en la superficie ha calado en la imagen y en el interior del personaje. Un personaje más *límite* que nunca y al que Winding Refn le permite una catarsis *final* en forma de sacrificio pero que no se vuelve una catarsis *visual*, al negarle al espectador la imagen. Si en *Pusher* todo residía en lo que ocurría *en* el plano, en *Sólo Dios perdona* el vacío (narrativo y formal) se carga de la significancia que la imagen no es capaz de soportar.

²⁰ Adalia Martín, R. (2012) Nicolas Winding Refn. Movimiento en falso. *La Fuga*. Consultado 11 de mayo de 2015, en: <http://www.lafuga.cl/nicolas-winding-refn/511>

²¹ Citado en *Ibid*.

La construcción de un hermetismo

Me gustaría que los espectadores salieran de mis filmes sin estar seguros de haberlos entendido. Quiero dejarles preguntándose eso.

Jean-Pierre Melville.²²

El nombre de Nicolas Winding Refn suele asociarse a un tipo de cine frío y cerebral, a un estilo seco y minimalista, a una puesta en escena calculada al milímetro. Un estilo que, especialmente tras el estreno de *Drive* y su aproximación más palpable al *thriller*, trajo no pocas comparaciones con un cineasta tan esencial en la reformulación del género como Jean-Pierre Melville. Sin embargo, no debe confundirse el laconismo imperante en sus últimos trabajos con un mero guiño a films como *Raíces profundas* (*Shane*, George Stevens, 1953), *El silencio de un hombre* (*Le Samouraï*, 1967) del propio Melville, *Bullitt* (Peter Yates, 1968) o *Driver* (Walter Hill, 1978). Winding Refn construye un estilo trágico, valiente, y casi anacrónico en el caso de *Drive*, que, como el conductor protagonista, cala de forma eidética en la retina del espectador. Al igual que en el caso de Melville, Winding Refn también ha tardado años en perfeccionar un sistema que encuentra su máxima expresión en la última parte de su filmografía: películas reducidas a su propio esqueleto y despojadas de todo lo que resulte innecesario. En este sentido, y como el cine de Melville, son “*films en los que el itinerario de los protagonistas es equiparable a una ceremonia de reunión con la muerte, obras que guardan en su interior algo secreto e impenetrable*” (Álvarez López, *Hermetismo de un cineasta*, 2013).

Como obra artística, el cine de Winding Refn plantea un ejercicio de diferenciación estilística. En su caso, el trabajo sobre el estilo es siempre un esfuerzo premeditado y explícito sobre los elementos esenciales de la forma fílmica: encuadre, *raccord*, fuera de campo y relaciones entre sonido e imagen. A partir de unas estructuras narrativas de ficción que siempre se pueden encuadrar dentro de los cánones genéricos, cada una de sus películas traza, a su vez, la ficción de un sistema reconocible. Ello lo logra a partir de la repetición de motivos, pero siempre introduciendo, también, mutaciones significativas. Por tanto, Winding Refn plantea un desafío al tejido textual del género a partir del trabajo sobre el estilo –por ejemplo, plegando las acciones violentas características de un film que aborde la venganza (como el caso de *Sólo Dios perdona*) a un estado de inacción generalizado.

A partir de aquí, el trabajo sobre las formas habrá de adueñarse de nuestro discurso. La lectura de las imágenes del texto fílmico resulta una tarea necesaria para reconstruir los itinerarios del pensamiento sobre las mismas. Así, una aproximación atenta a los dispositivos narrativos que dan forma a las películas de Winding Refn desvela, por ejemplo, circunstancias que atestiguan que su vinculación con cineastas como el anteriormente citado Melville o Takeshi Kitano va más allá de un protagonista silencioso en pantalla o un repentino e inesperado estallido de violencia.

²² Declaraciones realizadas en 1970. (Álvarez López, 2013, p. 72)

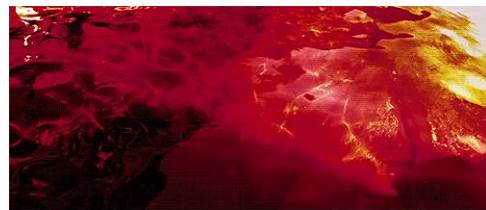
La lectura de las imágenes *refnianas* también debe hacerse desde el género. El ejercicio de adelgazamiento que le es propio, al menos en la medida en que estorba las expectativas de una película de género, es la transgresión que paralelamente le permite el trabajo sobre el vaciado de la imagen. Un vaciado que, ciertamente, es una manifestación de resistencia al sentido. En cualquier caso, la permanente evolución estilística ha pasado de un cine que trata la violencia (*Pusher* y el marginal mundo de la droga) a un cine violento que trata cuestiones como la incomunicación, la soledad o el cansancio vital. Así, su cine, como el género, se vuelve crepuscular. En este proceso, la construcción de un estilo propio por parte de Winding se dirige tanto a la búsqueda de una autonomía estética (a pesar de todas las posibles filiaciones autorales y de género que podamos trazar) como a una cierta metafísica de la forma cinematográfica. Como hemos dicho anteriormente, su cine no deja de representar la búsqueda de una imagen que lo defina.

La fluidez de una narración liviana

Ya hemos hecho referencia a la continua evolución que puede apreciarse en la filmografía del director danés. Si bien existe un trabajo sobre la propia imagen (particularmente entendido a partir de la concepción del dispositivo cinematográfico), también podemos apreciar una mutación paralela a esta transformación visual. La estructura narrativa de los primeros films de Winding Refn (trilogía *Pusher* y *Bleeder*) es, en mayor o menos medida, episódica. Así, su primera película estructura la narración a partir de los días de la semana. De esta forma, cada día funciona casi como un capítulo conformando la tendencia hacia la serialidad que impera en la película y que posteriormente se vería reafirmada con la continuación de la saga con dos películas más que abordan la vida de los mismos personajes. Además de esta concepción del episodio casi en el sentido más literario del término, Winding Refn apuesta por una narración construida a partir de unos personajes que vagan como *flaneurs* por los peores callejones de Copenhague, callejeando sin otro objetivo más allá que sobrevivir, abiertos a todas las vicisitudes y las impresiones que les salen al paso. La huida hacia adelante, cavando un pozo buscando la salida, que conforma el argumento de *Pusher* parece sólo un pretexto para escenificar situaciones representativas y definitorias de una realidad adyacente a la del propio Winding Refn, mostrando el día a día en los bajos fondos de la capital danesa. Esta estructura dispersiva, casi podríamos decir que con una forma-vagabundeo por esencia, se repite tanto en su segundo trabajo, *Bleeder*, como en las dos siguientes películas que cierran la trilogía *Pusher*, *Pusher II: Con las manos ensangrentadas* y *Pusher III: Soy el ángel de la muerte*.

En las películas de su “segunda etapa”, sin embargo, la estructura episódica deja, progresivamente, de ser lineal para volverse excesiva. Así, en *Bronson* se (des)ajusta de la estructura del cine de prisiones, que a fin de cuentas es un género muy hermético, para encerrarnos en un espacio todavía más reducido que la propia celda: la mente del protagonista. Los monólogos interiores que tienen lugar a lo largo de la narración de la vida de Charlie Bronson serán en este caso la base para desarrollar la verdadera personalidad y naturaleza del propio personaje. En *Valhalla Rising* las pesadillescas visiones que se van dando cita a lo largo del relato y, en especial, la conciliación y modulación de unos matices, en torno a densas atmósferas, fraccionan la cronología del relato aunque otorguen un tono homogéneo a la propuesta. La dualidad entre realidad y fantasía continúa apoderándose del

relato, en esta ocasión con un tono de alucinatorio misticismo en parte inspirado, como el propio Winding Refn ha admitido, por *Stalker* (*Stalker*, Andrei Tarkovsky, 1979) y *El topo* (*El topo*, Alejandro Jodorowsky, 1970). Esa modulación de la que hablo, capaz de resultar imperceptible en su último trabajo, todavía se encuentra escindida en capítulos en esta *Valhalla Rising*, probablemente por el hecho de encontrar en ella partes tan marcadamente distintas con una progresión muy pronunciada. De esta forma, la película se estructura en seis partes con sus respectivos intertítulos de apertura (*Wrath*, *Silent Warrior*, *Men of God*, *The Holy Land*, *Hell* y *The Sacrifice*) estructurando el viaje de los bárbaros y acentuando la evolución del mismo. Buena muestra de ello es uno de los episodios centrales, donde *One-eye* avanza en una barca con el grupo de vikingos cristianos hacia una presunta tierra prometida, y en la que el cineasta nos sumerge en su pasaje más irreal: carente de escenario (de hecho, el espectador lo reconstruye al ser las únicas referencias una barca y la niebla) y en el que sólo se atisban siluetas, la derivación tonal entre su arranque y lo que vendrá, es más que patente. La contraposición cromática (rojos²³ y azules), la distancia entre el protagonista y el resto de personajes (visceralidad frente a rasgos más humanos en el peor sentido de la palabra), la portentosa atmósfera sostenida... Todo ello marca un camino único alejado del simple recreo que cerca territorios inimaginables para un espectador que deberá afrontarlos como lo que el cine realmente es: una experiencia pura y única. Como los desiertos de *Fata Morgana* (Werner Herzog, 1971) o de *Avaricia* (*Greed*, Erich von Stroheim, 1924), las imágenes no son tanto filmadas como literalmente conquistadas, arrancadas de un espacio crudo e indeterminado.



²³ El mar rojo nos recuerda al río de sangre que abre la mencionada *El Topo* de Alejandro Jodorowsky.



El músculo del estilo

Winding Refn pone a prueba las facultades del plano para desarrollar situaciones discretas. En apariencia, el suyo es un trabajo de estilista sobre la plástica del montaje, superponiendo esta voluntad sobre la narración. En cualquier caso, lo auténticamente relevante es la mutabilidad hacia ciertas funciones de estilo (encuadres y cuerpos estáticos, dilatación inusual de la duración del plano, sistematización de los saltos de eje, oscilaciones violentas entre momentos de inacción y acción, etc.). En este sentido, podemos destacar que el estilo desplaza sus esfuerzos desde lo narrativo hacia un tipo de relato estructural que somete al argumento a una especie de orden poético a partir de materiales narrativos de derribo. De hecho, no resulta impropio considerar a películas como *Fear X*, *Valhalla Rising* o *Sólo Dios perdona* como un caso más de lo que David Bordwell denomina *modo narrativo paramétrico*. (Bordwell, 1985, pp. 274-310)

En la teoría constructivista de Bordwell, un modo narrativo es “*un conjunto de normas de construcción y comprensión narrativa históricamente distintivas. La noción de norma es sencilla: se puede considerar que cualquier film intenta satisfacer o no satisfacer un estándar coherente establecido por vía o práctica previa*” (p. 287). El modo paramétrico sería el esquema mediante el que Bordwell describe un tipo de narración que pone el énfasis en la organización a la vez interior y de unos con respecto a otros de los distintos parámetros cinematográficos.

En su obra *Praxis del cine*, Noël Burch recurre al concepto de *parámetro*, que más tarde Bordwell retomará, para referirse a elementos tales como la duración del plano, las normas de composición del encuadre, las leyes del *raccord* y sus posibles transgresiones, las diferentes variantes del fuera de campo, o el sonido en sus distintas manifestaciones²⁴. Posteriormente, en su introducción al llamado modo paramétrico, David Bordwell trabajará

²⁴ Esta definición fue aplicada inicialmente por Jean Barraqué a lo que el compositor Anton Webern llamaba dialéctica musical, y en ella se consideraba parámetros musicales a las duraciones y alturas de los sonidos, los ataques, timbres y silencios, elementos susceptibles de ser organizados en series en una composición. Esta noción sería trasladada por Noël Burch al ámbito de la forma fílmica en *Praxis del cine*. Y a su vez, será retomada por Bordwell en *La narración en el cine de ficción*. Hay una diferencia fundamental entre los esquemas de uno y otro: Burch propone esta organización esencialmente formalista de los parámetros como una norma general para un cine futuro definitivamente alejado del modelo hollywoodiense, y cuya posibilidad es verificada por unos cuantos ejemplos dispersos. Bordwell la entiende no obstante como un modelo narrativo más entre otros- es decir, como un sistema dotado de sus propias convenciones- utilizado por un escueto pero sustancioso grupo de cineastas especialmente preocupados por la forma en contextos muy diversos: Bresson, Ozu, Dreyer, algunas películas de Mizoguchi y Godard, Tati...El enfoque de Burch es paradigmático. El de Bordwell, pragmático.

con las obras de directores con estilos tan distantes en su contexto histórico-sociocultural como Yasujirō Ozu, Robert Bresson y Carl Theodor Dreyer –no es casual la coincidencia con el *canon trascendental* de Schrader-pero también de algunos títulos de Kenji Mizoguchi, Jean-Luc Godard o Jacques Tati. Por supuesto, bajo el prisma de lo paramétrico, también podrían analizarse de acuerdo a este modelo la obra de directores como Aki Kaurismäki, Peter Greenaway, Jim Jarmusch, Takeshi Kitano o Wong Kar-wai. Cineastas todos ellos que en su obra, y en mayor o menor medida, la forma exhibe su propia organización a partir de unas elecciones de estilo sometidas a una mecánica de la permutación, “antes que a las necesidades puntuales del argumento o del discurso subjetivo del cine de autor” (Miranda, 2006, p. 103). Lo inusual de un modo de entender las imágenes como el paramétrico se encierra no tanto a una concepción autoral como a una tendencia “hacia la dispersión histórica y, finalmente, en su artificio teórico.” (Miranda, 2006) Naturalmente, es mucho más fácil ensamblar este modelo a partir de las películas de Robert Bresson, marcadas por una estricta conducta estética, que sobre un director como Nicolas Winding Refn cuya imagen ha evolucionado con el paso de cada película.

Ciertamente, el proceso de aprendizaje del dispositivo cinematográfico y sus posibilidades en su breve formación en las escuelas de cine (tanto en Nueva York como en Copenhague) fue más bien exigua y el entorno cinematográfico de su núcleo familiar puede ser el origen de su peculiar formalismo. La restricción del número de elecciones de estilo no deja de ser una forma de controlar un dispositivo como el cinematográfico; si las primeras imágenes de *Pusher* mostraban, como hemos dicho anteriormente, una acelerada confrontación con la imagen cinematográfica (dada en gran parte por su desconocimiento del medio), los primeros planos de Julian en *Sólo Dios perdona* denotan un control absoluto de un dispositivo que, por fin, ha sido domesticado a la voluntad (artística) del director. Podemos afirmar que el hecho de restringir el número de elecciones de estilo no deja de ser una forma de controlar un dispositivo sobre el que se busca control. Pero, por otra parte, puede comprenderse también como una forma de transgresión, e incluso de agresión, no sólo sobre la imagen sino también sobre el propio dispositivo. En *Valhalla Rising* o *Solo Dios perdona*, los planos se articulan entre sí relacionándose como si fueran las piezas de un rompecabezas cinematográfico. Sin embargo, el efecto logrado al encajar todas las piezas, algunas de ellas a la fuerza, no parece revelar una imagen clave, definitiva de todo el proceso construido a lo largo de la película. Así, la onírica bruma que cubre cada uno de los planos permite que podamos rastrear una cierta herencia, desde luego indirecta en las intenciones, de Ozu en esta estética de lo imperturbable, y por extensión, de una ignota tradición japonesa de cine “presentacional”. En cualquier caso, el estilo de Winding Refn tiene tanto que ver con la poesía que encierra la violencia de cintas como *La matanza de Texas* o *Malas calles* como con el hieratismo lacónico de Jim Jarmusch o la frontalidad del contraplano de Takeshi Kitano, por citar a dos cineastas contemporáneos del cineasta danés.

El primer efecto de una narración “paramétrica” es precisamente la evidencia de la presencia de un sistema. Redundante y autolimitado, puesto que no modifica su esquema general para adaptarse a las necesidades narrativas o expresivas del relato en cada momento, “el estilo deja la impresión de una severidad, una especie de rigorismo estético.” (Miranda, 2006, p. 104) El carácter de la forma, en este sentido, marca categóricamente la

ausencia de cualquier determinismo causal. Éste, si bien existe, se configura en otro orden: como lo que Luis Miranda (2006) define como *determinismo excesivo* o *externo*. Anteriormente hemos apuntado cómo algunos de los cineastas a los que Bordwell recurre se encuadran dentro de lo que Paul Schrader considera representativos de un *estilo trascendental*. El estilo trascendental supone una retención del flujo narrativo ajustada a un orden firme pero fundamentalmente inmotivado. Para Schrader ese orden es un signo de lo sagrado, pero el modo narrativo paramétrico de Bordwell, obviamente, define otra cosa. En primer lugar, y entendido como modo narrativo, prefigura una serie de conductas específicas que instruyen al espectador y a su forma de leer el relato. El acento se pone en la posibilidades de codificación sistemática de la acción, el espacio y el tiempo fílmicos, de forma análoga a como el lenguaje poético pone en primer plano el lenguaje mismo, sus límites, sus combinaciones posibles²⁵.

¿Se puede entonces derivar que una narración paramétrica es sólo un juego formal? ¿El último Winding Refn al igual que cineastas como Bresson, Ozu, o Dreyer, es un mero arquitecto de la puesta en escena y el montaje? Antes de responder a estas preguntas es necesario preguntarse dónde queda el sentido en un film paramétrico, más allá de la provocación estética que puede suponer serializar los recursos de estilo en un relato. De nuevo conviene clarificar que Bordwell tan sólo proporciona un modelo abstracto y muy general que se limita a reconstruir y clasificar los procesos cognitivos que una narración fílmica exige de su espectador. El modelo ofrece un punto de partida, no de llegada. La narratología constructivista de Bordwell describe cómo el relato puede proporcionar una serie de normas, no sólo para que el espectador pueda inferir hipótesis acerca de lo que ve, sino incluso para que pueda imaginarse un sistema conformado por esas imágenes.

Una imagen que comienza a respirar y se vuelve opaca

Uno de los aspectos más controvertidos, pero también esclarecedores, del modelo paramétrico es la insinuación de que el sentido está *en* el sistema. La narración paramétrica señala una opacidad fundamental del relato –que conviene no confundir con ininteligibilidad. Algunos relatos paramétricos, los más “saturados”, son ciertamente dificultosos como sería el caso célebre de *El año pasado en Marienbad* (*L'Anée dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961). En la contemporaneidad un film como *Primer* (Shane Carruth, 2014) supone un caso de sistema paramétrico llevado al extremo; aquí, la pregunta no es tanto si el hermetismo que supura cada imagen es un ejemplo modélico de lo paramétrico sino si existen otro tipo de narraciones de menor opacidad. Si generalmente se tiende a citar a *Pickpocket* (Robert Bresson, 1959) o *Playtime* (Jacques Tati, 1967) como contraejemplos menos opacos; una película como *Solo Dios perdona* supone el contrapunto al ejercicio planteado por Carruth. En este sentido la opacidad de la que hace gala el film de Winding Refn procede del enrarecimiento, incluso de la carencia, de las inflexiones

²⁵ Bordwell utiliza dos analogías para clarificar la naturaleza formal de la narración paramétrica: la primera, extraída de las hipótesis de Burch, es la música serial, que organiza los elementos del lenguaje musical. La otra es el lenguaje poético tal como lo define Tzvetan Todorov: la proyección de un eje vertical, el paradigma de la lengua sobre un eje horizontal.

discursivas, de los movimientos de identificación habituales en otros modos narrativos. En pocas palabras, de la inflexibilidad de la forma. En la segunda mitad de la filmografía de Winding Refn, los mecanismos formales se activan al insistir en una forma hierática, en un encuadre fijo sobre los rostros impenetrables de sus personajes. El estilo seco y bruto de sus primeros trabajos deja paso a una concentración formal que desprovista todo aquello accesorio de la narración. La imagen ya no incomoda tanto desde la aspereza de la que hacía gala en la calle Pusher, sino por volverse más exigua, sin albergar pudor alguno a la hora de hacer acopio de una mostración cruda de la violencia.

Como consecuencia de esta activación de los mecanismos formales, la opacidad de este esquema de narración implica la renuncia a toda profundidad. No hay en ella otra densidad que la del intervalo, la pura duración se ensancha plano a plano, en todas las caras de lo inmóvil. Pero, ¿qué significa que una imagen sea opaca? En una configuración paramétrica la posibilidad de un procedimiento estilístico debe imponerse sobre cualquier otra de las funciones de significación que imperen en la narratividad. Por tanto, y obviando las cuestiones vinculadas a la narración, de la opacidad de una imagen sólo puede germinar *tiempo*. Un tiempo que resulta imposible de asociar con el movimiento. El modo paramétrico “*organiza imágenes-tiempo, imágenes ópticas y sonoras puras liberadas de las necesidades del movimiento o de la afección.*” (Miranda, 2006, p. 136)

Para enfatizar toda esta opacidad, Winding Refn juega perversamente con el tiempo narrativo. De repente, emergen ante nosotros imágenes que parecen arrancadas del futuro: el sacrificio siempre retorna al presente de la narración. Naturalmente, el espectador sólo puede inferir que esos extraños insertos hayan surgido de la imaginación de Julian. Todo el film se construye, ya desde los créditos de apertura, sobre la hoja enrojecida de una espada asiática mostrada con un lento movimiento lateral de cámara, como si se estuviera envainando en pantalla; sobre ese filo metálico que corta el vínculo realidad/ficción. Un vínculo que desafía tanto a Julian como personaje, como al pacto narrativo habitual entre la película y su espectador.

En este juego con el espectador a través de la temporalidad debemos fijarnos en la estructura que propone un ejercicio como *Valhalla Rising*. Aquí, como hemos visto anteriormente, los saltos temporales eluden la forma del capítulo (*chapter/partes*); es decir, no exhiben inicialmente marcas que clasifiquen la cronología de las situaciones narradas. Sin embargo, y más allá de lo evidente, esta estructura narrativa opaca el relato al guardar también claras referencias a la *Verfremdung*²⁶ de Brecht. La división en capítulos resitúa constantemente la historia, ante la carente empatía emocional que puedan producir los personajes. De esta forma, la estructura exhibe se vuelve opaca desde la arbitrariedad que la *dispositio refeniana* hace del discurso. Las imágenes comienzan a respirar y se liberan de la cadena de la narración, flotando en una especie de indeterminación que las cualifica por igual en el interior del relato.

²⁶ Conocido en español como “*efecto de distanciamiento*”, es una forma de teatro creada por Bertolt Brecht que consiste en que la pieza se centra en las ideas y decisiones, y no en intentar sumergir al público en un mundo ilusorio, para así evitar la catarsis. Se relaciona estrechamente con su concepción del *Epischestheater* (Teatro épico).

En este sentido, el estilo narrativo del que hace gala Winding Refn nos permite hablar de una tendencia hacia la generación de la posibilidad de una *imagen-inacción*²⁷ en su cine. Las narraciones paramétricas se caracterizan, entre otros factores, por una especie de ecuanimidad de la visión. No hay modulaciones en el *tempo* dramático. Bresson, por ejemplo, tendía con el tiempo a narrar relatos cada vez más episódicos y rarificados. Winding Refn, por el contrario, irá suavizando su sistema y los instantes contemplativos apenas se diferenciarán de los transitivos. Si *Pusher* estratificaba las secuencias de acción (la persecución hasta el lago) de las de diálogo (la negociación con los traficantes), en *Sólo Dios perdona*, una escena que debería funcionar como el pivote motriz (en términos de acción, de intensidad) como es la confrontación entre Julian y Chang, se caracteriza más por su torpeza que por su espectacularidad.



El *wanna fight?* que Julian le proponía a Chang y que cerraba el tráiler oficial de la película parecía situar la cota de acción más elevada de todo el film. Sin embargo, Winding Refn dota a la escena de la suficiente opacidad como para que ésta no consiga lucir como se le suponía. El enfrentamiento tiene lugar en el suelo despejado del club de boxeo tailandés. El cuadrilátero ha desaparecido, ningún elemento distrae. Nuestra mirada solo puede atender a los dos contendientes y a la máscara demoniaca que decora el fondo del recinto vacío. Un vacío que lo convierte en un enclave onírico, a rellenar por la psique no por la acción. Si bien es cierto que el combate existe, la espectacularidad reside más en el dispositivo que en la acción en sí misma. Julian es golpeado repetidamente por Chang, convirtiendo lo que anteriormente habías sido una estatua rocosa en un animal indefenso y maltratado. ¿Cómo es posible que un personaje tan poco físico como Chang, y sin ninguna arma más que sus propias manos desnudas consiga minimizar al, supuesto, héroe de la película?

²⁷ Luis Miranda conceptualiza de esta forma las imágenes de un cineasta como Takeshi Kitano a partir de su apuesta por este particular estilo narrativo. Los vínculos existentes entre ambos cineastas, y aquí demostrados, permiten realizar un transvase de dicho concepto al cine de Nicolas Winding Refn.

La fluctuación del género

Desde la perspectiva del género, tanto las narraciones como el estilo visual de Winding Refn están siempre sometidos a algún tipo de renuncia. La eliminación de elementos formales arquetípicos que, hipotéticamente, habrían de contribuir a la correcta o estándar formalización de la secuencia, obliga al espectador a profundizar en los indicios que le permitirán rellenar los espacios vacíos. ¿Cuál es el pasado de Julian? ¿Por qué ha huido de Estados Unidos hasta Bangkok? ¿Qué relación tenía con su padre? Sin embargo, la pregunta más acertada es ¿realmente importan estas preguntas dentro de la suspensión en la que Winding Refn sitúa sus películas?

Con una voluntad permanente de ser uno de los *enfants terribles* de la cinematografía europea, Winding Refn ha conseguido forjarse unas marcadas pautas identitarias. Película a película, los elementos de estilo y los temas se perpetúan: modo prestacional, saltos de eje, rarefacción de los encuadres y del montaje. Sus estrategias de combinación, sin embargo, varían sutilmente: el hermetismo primitivo y la opacidad dejarán paso al lirismo y la melancolía. Atravesando esta evolución, la figura autoral se reafirma sobre una aparente paradoja: sus películas son siempre diferentes y siempre reconocibles.

Sin embargo, y como otros cineastas que podríamos catalogar como postmodernistas, su estilo mantiene cierta impronta arcaizante que se presta, justamente, a la libertad del juego con los arquetípicos del género (en su caso, la cinta criminal). Al igual que la búsqueda de la imagen emprendida por Winding Refn, el *thriller* puede entenderse como un género que narra la historia de una fuga hacia ninguna parte. Es ese callejón sin salida, esa evasión sin destino fijo que nunca llega a consumarse la que ha definido al género y que las corrientes crepusculares sobre las que Winding Refn se afilia aprovecharon entre finales de los 60 y 70.

El recorrido sobre el que Winding Refn se ubica parte desde las corrientes regeneradoras que nacen en Europa y de cineastas como Jean-Pierre Melville o Louis Malle y actores como Jean-Paul Belmondo, Alain Delon o Lino Ventura. Tanto las tramas como los personajes arquetípicos, debilitados por una continua repetición a lo largo de varias décadas, han dejado tras de sí rastros, gestos casi fantasmales que se ligan mucho y bien con los personajes de Winding Refn y un tipo de cine que ha de pasar a ser algo efímero y vago. Precisamente, este agotamiento se ha convertido en el impulso necesario para autores que, como Winding Refn, busquen impregnar con una nueva impronta un tipo de relatos ya de por sí muy erosionados. De esta forma, la vertiente postmodernista radica en su trabajo deconstructivo de la tradición de los géneros a través de un exceso de estilo (exceso de geometría formal) que parte de la consideración de la violencia y la incomunicación. El mayor y mejor ejemplo de ello es *Sólo Dios perdona*, película en la que Winding Refn materializa una obra en la que confluyen varios géneros y vanguardias. Es un *thriller neo noir*, pero a la vez se desarrolla como un western: antihéroes, personajes silentes (Julian apenas tiene veinte líneas de diálogo en toda la película), ritmo pausado cargado de tensión y analogías constantes hacia la justicia traída por parte de la ley.

Minimalismo: cuando menos, es más

¿Podemos catalogar a Nicola Winding Refn como un cineasta minimalista? La respuesta a esta pregunta puede ser menos importante que los caminos que emprendamos intentando responderla. Una vez más hay que recordar que la apariencia de simplicidad es cualquier cosa menos simple de conseguir. La naturalidad en la materia de la representación requiere de grandes dosis de artificio.

El término “minimalismo” se ha convertido en una etiqueta que permite catalogar cualquier obra cinematográfica en la que destaque cierta sencillez bien sea en sus formas, su narrativa o sus medios. Simplemente, un concepto que resuma el arte de las "pocas palabras", del ahorro expresivo; en otras ocasiones, alude directamente a la economía gestual de sus personajes, a la austeridad de su puesta en escena o la estética del "bajo presupuesto" por principio más que por necesidad. En su artículo *Mínimo, pero máximo* sobre el cine de Aki Kaurismaki, Ángel Fernández-Santos reflexiona acertadamente sobre lo que supone el concepto de minimalismo cinematográfico:

“El minimalismo es nada más, y nada menos, que eso: el retorno a la economía expresiva del cine primordial. Un retorno que ya levantó Jean Renoir en los años cincuenta, al final de su vida, en sus llamadas -aterrado por las consecuencias de la era audiovisual, que intuyó antes que nadie- a recuperar la esencia del cine primordial, como forma de contrapesar la vaciedad de la retórica de la imagen por la imagen, que ahora hace estragos con sus, humillantes para las miradas libres, secuelas de pseudocine de la modernez.”²⁸

Centrándonos en Winding Refn, su inclinación a prolongar el estatismo de la cámara más de lo que resulta habitual, o a retener las conexiones sensorio-motrices para subrayar un punto de vista observacional y distanciado ante la representación; signos que apuntan hacia una valoración de la *opacidad* que anteriormente hemos hablado, normalmente devaluada a un puro factor de diseño. Existe un interés por parte de Winding Refn de apostar por un cine visual, como anteriormente habían apostado otros directores como Jean Epstein en los años 20 o Philippe Garrel en los 70 y 80. La voluntad que mostraba Epstein por hacer un cine visual, de intensidades emocionales y que reflejase la subjetivización de los sentimientos del individuo, es abordada por Winding Refn desde el sentir de la cámara que acaba revelando la conciencia turbadora del individuo. En uno de sus primeros textos teóricos *La poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence* (1921), Jean Epstein escribe: “*L'écran où apparaît la moindre secousse fibrillaire et où un homme qui n'a même pas besoin de jour, me ravit, parce que, simplement homme, le plus bel animal de la terre, il marche, court, s'arrête et se retourne parfois pour tendre son visage en pâture au spectateur vorace.*”²⁹ (Epstein, 1974, p. 65)

²⁸ Fernández-Santos, A. (1996) *Mínimo, pero máximo*. *El País*. Consultado 24 de abril de 2015, en: http://elpais.com/diario/1996/05/17/cultura/832284010_850215.htm

²⁹ Trad: “La pantalla en que aparece la mínima sacudida fibrilar y en que un hombre no necesita ni siquiera actuar, me cautiva, porque, simplemente hombre, el más bello animal de la tierra, camina, corre, se para y se vuelve, a veces, para tender su rostro como pasto al espectador voraz.”

Así pues, a partir de esta voluntad de economización desde el dispositivo, el minimalismo pasa a inundar también la estructura formal y la producción de sentido (narrativo, dramático y expresivo). Esto provoca que, entre ambas, mantengan una relación cuanto menos ambigua. Cuando, por ejemplo, Bresson en *Pickpocket* sistemáticamente retarda tanto el cambio de plano una vez que el personaje ha abandonado el cuadro como la entrada del mismo en el siguiente (produciéndose un corte de campo vacío a campo vacío), lo que se produce es la aparición en primer término de los engranajes de un dispositivo mínimo (*evidenciando* su presencia; como hemos mencionado, uno de los primeros efectos de lo paramétrico).

Sin embargo, existe una voluntad por parte de Winding Refn de escenificar el minimalismo sobre el *acting* de sus personajes. En la mayor parte de los casos, la aparente severidad de la estructura arquetípica de los mismos puede asimilarse como una gran metáfora. El protagonista de *Drive* es capaz de pasar de la ternura del primer beso con su enamorada a la violencia del golpe con el que destroza el cráneo de su enemigo. Así, el estilo hierático del que hacen gala los personajes de *Fear X*, *Valhalla Rising*, *Drive* y *Solo Dios perdona* es susceptible de ser interpretado como una forma de contrapunto que modula conceptos opuestos: la quietud y la violencia, la muerte y lo transitorio.

Aislamiento del individuo

“Casi todas las personas viven en una silenciosa desesperación”

Henry David Thoreau

En su libro sobre la obra del pintor británico Francis Bacon, publicado en 1969 y titulado *La lógica de la sensación*, el filósofo francés Gilles Deleuze sugiere varias "técnicas de aislamiento" rudimentarias que se pueden emplear, mediante combinaciones sutiles, para aislar una figura dada dentro de un marco. Con una mezcla de desprecio y cariño, Bacon retrata a George Dyer, su amante y modelo recurrente, como un hombre frágil y patético. Un ejemplo obvio es su primera aparición en la pintura de Bacon, *Tres figuras en una habitación*, donde la figura encarna los absurdos, las indignidades y el patetismo de la existencia y que acrecientan la idea de aislamiento que Bacon asociaba a la condición humana. Como Deleuze señala a continuación, lo más importante es que estas técnicas de aislamiento "no consignan la figura a la inmovilidad, sino, por el contrario, hacen sensata una especie de progresión, una exploración de la figura en el lugar, o sobre sí misma." (Deleuze, Francis Bacon: *lógica de la sensación*, 2002, p. 4) Una vez aislado efectivamente, continúa, "la figura se convierte en una imagen, un icono." (Deleuze, 2002, p. 5)

Algunos años antes de la publicación del libro de Deleuze, Jean-Paul Sartre, escribió extensamente sobre el tema del aislamiento y la incomunicación en su *Critique of Dialectical Reason*. Aquí, Sartre identifica el aislamiento como un producto directo de la edad moderna -"a negative predicament, or condition of modernity"³⁰ (Sartre, 2006, p. 87). Para ello, Sartre utiliza el ejemplo de un grupo de personas que esperaban el autobús a la salida de la iglesia en la plaza de Saint-Germain. Son figuras agrupadas en un solo lugar y con el objetivo común de coger el autobús, pero todas proceden de diferentes orígenes, se dirigen a diferentes direcciones, y tienen pensamientos diferentes. Se trata de una "pluralidad de aislamientos"; no se comunican unos con otros, rara vez son conscientes del resto que los rodea, y, finalmente, suben al bus individualmente. Sin embargo, como Sartre señala, por último, aunque este comportamiento aislado no sea sino un "producto social de las ciudades", las figuras todavía están abiertas a una cierta conexión, a pesar de darse la espalda unas a otras.

Lo mismo podría decirse de la literatura –desde el teatro del absurdo de Samuel Beckett, al existencialismo oscuro de Franz Kafka o la ambivalencia irónica de Luigi Pirandello- y, por tanto, también del cine. Generalmente influenciada no sólo por la historia del medio sino por el estado de la sociedad en un momento dado, la incomunicación en el cine puede presentarse, comúnmente, de dos formas diferenciadas. Quizá la más obvia, al menos en cuestiones de imagen, es la incomunicación generada por un aislamiento físico. Una incomunicación, a lo Robinson Crusoe, que se basa en la separación del individuo de la sociedad. Por otra parte, y éste nos resulta más interesante, puede ser un aislamiento espiritual, como si de un Holden Caulfield se tratase; una incomunicación que se caracteriza porque, a pesar de existir el individuo como miembro de la sociedad, se encuentra en un permanente estado de disociación, dividido, totalmente desconectado del resto de figuras que esperan en la parada de autobús de París de Sartre. A partir de este hilo, la aislación

³⁰ Trad: "una situación negativa, o condición de la modernidad."

interior deviene consecuentemente en la incomunicación del individuo. Y es la representación de esta incomunicación una de las cuestiones más prolíficas en el cine contemporáneo. A partir de este hilo podemos observar una serie de personajes solitarios que pueblan los paisajes de cintas como *Tom à la ferme* (Xavier Dolan, 2013) y la incomunicación a partir de la represión de la propia identidad, *Shame* (Steve McQueen, 2011) y la incomunicación a través de la pulsión sexual y la soledad en la sociedad contemporánea, *Seven Invisible Men* (Septyni nematomi žmonės, Sharunas Bartas, 2005) y la incomunicación del exilio o *Un lac* (Philippe Grandrieux, 2008) y la incomunicación debido a la aislación en una violenta y salvaje naturaleza. Los ejemplos en los que los personajes caminan hacia la destrucción desde una incomunicación que no ofrece escapatoria son numerosos y salpican las diferentes cinematografías contemporáneas.

En el cine de Winding Refn, el aislamiento del individuo alcanza sus cotas de máxima aprehensión en *Fear X*. De sus películas en Dinamarca a su primera experiencia en Estados Unidos, el aislamiento comienza un proceso de interiorización a partir del propio dispositivo cinematográfico. La cámara se desliza por pasajes angostos, entre los pasillos anónimos del hotel y el suburbio en el que vive Harry Caine con la suavidad de una pisada sobre la nieve. El dispositivo se vuelve más expresivo: en cada movimiento, la cámara refleja la respiración entrecortada y los pensamientos opresivos de su protagonista. El plano, de esta forma, más allá de la propia imagen, exhala el aliento de un paisaje, el de la psique, (interior) que domina al personaje y todo lo que lo rodea (exterior). En este sentido, tanto el inicio como el final de la película son toda una declaración de intenciones: dos momentos que encierran toda la historia de un personaje como Harry que camina por el límite de la incomunicación. *Fear X* se inicia en el interior de la casa de Harry y, por tanto, en el interior del propio Harry. No podemos ver a Harry desde este interior, sólo desde el jardín nevado se nos revela el rostro de un personaje con la mirada suspendida no tanto en un lugar del presente como en su propio interior. Una mirada que busca a través de sus recuerdos una respuesta que no puede encontrar en la realidad física que lo rodea; una realidad que se limita a ser un mero reflejo en el cristal que lo separa del exterior.³¹ El aislamiento por no es físico sino mental.



³¹ Resulta pertinente confrontar esta imagen con el primer plano de *Driver* en el que el personaje también se encuentra de pie ante una ventana. Si Harry Caine es presentado desde el exterior, el *driver* aparece de espaldas

0 El final de la película recoge la idea del copo de nieve como metáfora de la fragilidad de la psique del personaje. Sin embargo, tras haber superado su propio límite, Harry por fin es capaz de soltarse de las fotografías que, como férreas cadenas, lo ataban al pasado. Superado el trauma, el personaje se vuelve tan ligero como las propias fotografías que el viento del desierto desplaza suavemente por el plano. En *L'instant et son ombre*, Jean Christoph Bailly afirma que: “*Toda fotografía es el recuerdo de una proyección, de una ocurrencia de proyección, y la premonición de una ruina, o de una desaparición.*” (Fillol, 2012)



Y es a través de estas fotografías, que como afirma Bailly no son más que la fisicidad de un recuerdo (la proyección de la figura femenina que observaba al inicio de la película), a partir de las cuales el personaje desaparece por completo dentro del plano. Un personaje que, como dice Santi Fillol acerca de *La mujer pantera* (*Cat People*, Jacques Tourneur, 1942),

*”luego de atravesar un campo deja un espacio vacío, un plano fijo sobre ese campo desocupado sosteniéndose en el tiempo, y una espera que revela el nacimiento de una imagen más allá de sí misma; algo que sólo se puede expresar cinematográficamente. Un movimiento, un plano fijo, el tiempo. La imagen que aquí está ocurriendo no es, simplemente, la figuración de una desaparición: es una figuración extrema, desplegada y conformada materialmente ante nuestra mirada, de algo que **aparece** en lo que **desaparece**. No se trata de una “desfiguración” moderna, donde el vaciamiento del cuadro (la salida de un personaje del encuadre, por ejemplo) derivaría en una abstracción narrativa.”* (Fillol, 2010, p. 114)

Tanto en los primeros como en los últimos planos de *Fear X*, el campo se está desocupando la mirada de Harry Caine y la nuestra, respectivamente, y está figurando, desde la propia materialidad de la imagen y el sonido (la suspensión de la banda sonora en el primer caso y el sonido ambiente en el segundo), un vaciamiento que pasa del aislamiento del *personaje-límite* a la integración (por desaparición) en el mismo.

al espectador, con su rostro reflejado en el cristal que lo separa de la oscuridad mientras observa las luces que iluminan Los Ángeles.



Al igual que en *Fear X*, Winding Refn nos presenta a Julian, el protagonista de *Sólo Dios perdona*, como un personaje que mira, como un personaje que busca algo. Al inicio de la película, Julian contempla las evoluciones de un combate de kickboxing entre dos jóvenes en un gimnasio abarrotado. La cámara lo persigue desde la estabilidad, Julian se mueve entre las sombras. Los cambios de plano, desde diferentes angulaciones, siempre mantienen la figura de Julian en el centro del encuadre. Es, por así decir, un movimiento del dispositivo coreografiado en torno a un eje fijo –el personaje–, tanto más violento cuando menor es el evento del que da cuenta. *Solo Dios perdona*, de hecho, puede resumirse con el primer plano de Julian, un personaje que entra en el plano y mira, en silencio, a su alrededor, y por lo tanto, como un relato enteramente articulado sobre un eje de mirada, sobre el anhelo de un contracampo.



La incomunicación provocada por la opresión del entorno es entendida como una cualidad intrínseca del ser humano, una incapacidad de expresar sentimientos a través de las relaciones interpersonales. Éste, en parte, es uno de dos los ejes centrales, junto a la violencia (veremos las conexiones entre ambos), de la filmografía de Nicolas Winding Refn. Pese a la cuestión diferencial en lo referente al tratamiento de la imagen, sus primeros trabajos permitieron al cineasta danés dibujar este trazo sobre la incomunicación, sobre el cual pivotaría en cada uno de sus futuros trabajos. Sus personajes, que siempre se encuentran en una situación de malestar, se convierten así en *personajes-límite*; personajes incapaces de lograr una proyección de sí mismos. Si el lenguaje podría suponer un intento desesperado de dotar de sentido no sólo al mundo sino también a los propios *personajes-límite*, en el cine de Winding Refn tampoco las palabras van a explicar mucho.

Las escasas palabras delatan continuamente la incapacidad de los personajes para decir nada acerca de lo verdaderamente trascendental. Lo importante es siempre lo que no se puede decir, lo que no se puede transformar en una historia que le dé sentido. En *Drive*, es la incapacidad del *driver* por expresar sus sentimientos a Irene; en *Sólo Dios perdona*, es el peso de un pasado edípico sobre los hombros de un Julian incapaz de encontrar su lugar en el mundo. Si tenemos en cuenta, por ejemplo, a los desencantados personajes de un cineasta capital en cuanto a cuestiones de incomunicación como Michelangelo Antonioni,

podríamos concluir que sus problemas, como en el caso de Winding Refn, ni son particularmente detallados, ni son siempre diagnosticados en su totalidad. Las historias sin historias se dijo del cine del italiano: sólo transcurrían, pero no eran un resorte mecanizado de causas y efectos. No había una realce dramático, sólo un desencanto invisible y certero que todo lo ocupaba. El crepúsculo de la vida trasladado al cine. A partir de *Fear X* (2003), Winding Refn también decide prescindir de historias lineales para mostrar a saltos y (des)tiempos los encuadres vacíos de la existencia. Lo que anteriormente había sido brío, energía y rabia ante la incapacidad de ubicarse en su propio entorno, pasa a convertirse en planos largos y cuidadísimos encuadres que, llegando a los límites de la estilización de los mismos, crean atmósferas inquietantes y atractivas que se alejan de la narrativa más tradicional, evitando toda conexión entre causa y efecto.

Por tanto resulta innegable que Winding Refn bebe, al igual que buena parte de los cineastas de vanguardia contemporáneos, de los valores estéticos y dramáticos de la tríada formada por *La aventura* (*L'avventura*, Michelangelo Antonioni, 1960), *La noche* (*La notte*, Michelangelo Antonioni, 1961) y *El eclipse* (*L'eclisse*, Michelangelo Antonioni, 1962). El cineasta danés asimila la armadura del lenguaje hablado a un escudo con el que proteger la fragilidad interna de sus personajes y crear una nueva, aunque engañosa, identidad con la que violentar su realidad trágica. Las relaciones entre incomunicación y violencia son, de hecho, una de esas semillas inmortales procedente de la tradición trágica clásica, ya desde la *Antígona* de Sófocles. Así, la segunda parte de la filmografía del danés, se llena de silencios opresivos, de figuras paseantes, de cuerpos violentados por las huellas del paisaje. En el documental *The pervert's guide to ideology* (2012, Sophie Fiennes), el filósofo esloveno Slavoj Žižek, a lo largo de un convincente viaje cinematográfico al corazón de la ideología, afirma que todo impulso violento es señal de algo que no puede ser expresado en palabras. A partir de imágenes de las revueltas de Londres en agosto de 2011, Žižek considera que incluso la violencia más brutal es representación de cierto punto muerto simbólico.

Incapaces de contactar ni con un entorno opresor ni consigo mismos, los personajes de Winding Refn muestran esta incomunicación a través de una introspección sin ambages (que incrementa su letanía hacia el final de su filmografía) hacia su relación con todo lo que los rodea a partir de la violencia como un intento, muchas veces desesperado, de comunicarse. Esta dialéctica entre el acto violento y la incomunicación del individuo acerca el cine de Refn más a un postulado como el Martin Scorsese en *Taxi Driver* (1976) que a los de la famosa *trilogía de la incomunicación* de Michelangelo Antonioni. Paul Schrader, guionista del film de Scorsese, consigue retratar las pulsiones internas y enfermizas, extrayendo el adictivo perfume de las flores del mal y describiendo obsesiones y depresiones con sabor a infierno, inventándose sentimientos de culpa e intentos catárticos de redención. Al igual que *Taxi Driver*, *Sólo Dios perdona* también dispone las imágenes con un exuberante sentido visual con el objetivo de expresar las enfermedades del alma. La cámara se convierte, de esta forma, en un dispositivo que consigue captar con dolorosa intensidad el delirio y la violencia, la sordidez ambiental y el color de las relaciones peligrosas. Las calles de neón iluminan el progresivo derrumbe psíquico y el salvaje exorcismo de los fantasmas del pasado en un personaje corroído por la incomunicación más destructiva que se mueve siempre por las zonas de sombra. Julian, al igual que Travis Bickle, es un personaje que lleva esta brutal exteriorización de la violencia hasta una

dimensión radical suicida. "*You talkin' to me? You talkin' to me? You talkin' to me? Then who the hell else are you talkin' to? You talkin' to me? Well I'm the only one here. Who the fuck do you think you're talking to?*" Quizás sea la clave de la transformación psicológica: la soledad convertida ya en aislamiento, la incomunicación que sólo puede quebrarse mediante la acción violenta cuando todos los intentos de comunicación han fracasado. La violencia como intento extremo de establecer contacto, como un medio desesperado de establecer comunicación con el otro. Ubicados en ese extenuante punto muerto que defiende Žižek, los *personajes-límite* del cine de Refn sólo pueden relacionarse a partir de la exteriorización de la violencia. La violencia nunca es mera violencia en abstracto, sino una suerte de brutal intervención sobre lo Real para encubrir cierta impotencia que afecta a lo que podríamos llamar mapa cognitivo; estos *personajes-límite* carecen de una imagen clara de lo que les sucede. Así, un personaje mortificado como Julian en *Sólo Dios perdona* debe no sólo exteriorizar la violencia sino también dirigirla hacia sí mismo, hacia lo que en sí mismo le encadena. El sacrificio de sus manos es la forma de desligarse de un pasado que lo domina y lo atormenta.

Ser personaje, ser límite

Con la obra cinematográfica de Nicolas Winding Refn nos adentramos en un debate que siempre ha estado presente en su cine. Me refiero a la metafísica del personaje dentro de un entorno a partir del cual fructifica su particular incomunicación. La idea del personaje en el cine de Refn apunta a la tragedia, a una lectura pormenorizada de la poética aristotélica. Considero necesario introducir en este punto una pequeña anticipación dialéctica para explicar mejor la idea sobre la que cineasta danés trabaja sus personajes. Un personaje siempre empieza por plantearse qué es lo que en realidad cree o, como diría Carlyle, "*lo que verdaderamente guarda en su corazón y tiene por verdadero en cuanto a sus relaciones vitales con este Universo misterioso y a su deber y destino en él, que es en toda ocasión lo principal para él y creadoramente determina todo lo demás*" (Carlyle, 1932, p. 13). Naturalmente, Carlyle pensaba en los héroes, y un héroe también empieza por ser un personaje, si bien hoy es tan difícil diferenciar la construcción del héroe con la del personaje. Ser personaje es intentar ser otro, distinto y diferente al que el sistema te conmina a ser. Ser personaje es una búsqueda, una interrogación como la que se plantea el *Edipo Rey* de Sófocles, ese hombre que tenía la dificultad de convertirse en un personaje después de haber sido un héroe al liberar a Tebas del enigma de la espantosa Esfinge; como Julian en *Sólo Dios perdona*, un nuevo e impávido Edipo, reprimido ante las amenazas del pasado que caen con todo el peso de su conciencia en el futuro inmediato que le acecha.

En ocasiones, la dispersión narrativa en la que cae, especialmente en sus últimas obras, el cine de Winding Refn saca partido del carácter arquetípico de sus personajes y, por extensión, de la capacidad de reconocimiento por parte del espectador. La causalidad parece garantizada por la red de expectativas que el espectador pone en marcha en el visionado del film antes que por la construcción narrativa. En cualquier caso, Refn se asegura de presentar desde el primer momento a sus personajes con su bagaje "tópico" —el hombre violento de rostro inexpresivo que no habla sino que actúa; el héroe incapaz de expresar sus sentimientos a la joven que ama o el personaje ensimismado en su pasado e incapaz de reaccionar ante los más sencillos estímulos de su entorno. La presentación del

personaje suele darse de un solo trazo, a partir de un plano fijo que lo convierte en una efigie sin interior ni exterior. A partir de estas imágenes, el espectador sabe que se enfrentará a relatos gobernados por una austera ley de mínimos. Y aunque sean personajes con conflictos personales internos, todo está en su superficie, en su imagen.

Cómo Winding Refn presenta a sus personajes



Y es que una de las mayores virtudes de un cineasta como Nicolas Winding Refn, apreciada ya desde sus primeros trabajos, es mostrar una alegoría de la existencia y la incomunicación humana: presentar a su personaje como un pecador, vagabundo irredento en el infierno de la suciedad, de lo impuro. Si Kafka nos enseñó las sociedades modernas como laberintos de dolor, Winding Refn la convierte en un laberinto de sangre, un infierno que está en las calles y por el cual el hombre está condenado a vagar como aquellos que no podían entregarle un óbolo a Caronte. Melville afirmaba al comienzo de *El silencio de un hombre* (*Le Samourai*, 1967) que no existía soledad más terrible que la del samurái, salvo, tal vez,

la del tigre en la selva. Julian, el hermético protagonista de *Solo Dios perdona*, se mueve por las calles de Bangkok como el animal en la jungla. En este sentido, no hay ninguna evolución en el pensamiento de Winding Refn a lo largo de su filmografía. No debería de ser de otra manera ya que *Pusher*, su trilogía inicial, aunque un determinante ascenso mediático en la carrera del director, y a pesar de trabajar en diferentes temporalidades con los mismos personajes, no supone para ellos un proceso de transformación. Y así se confirma en sus siguientes trabajos: anquilosados por un poder superior, bien sea la mafia de la droga, un trauma del pasado imposible de dejar atrás, las instituciones penitenciarias y los poderes públicos o un inequívoco y fatal destino edípico, todos sus personajes viven estancados e inmovilizados por su propio entorno de poderes oscuros, a veces tangibles, a veces no.

Un personaje como el de *Bronson* supone un ejemplo de la incapacidad por evolucionar de sus personajes. Como espectadores no necesitamos conocer mucho al verdadero Charlie Bronson ya que uno de los logros de la película, y por tanto de Winding Refn, es situar a un personaje tan conflictivo más allá de la capacidad, tanto del propio director como de los espectadores, de un posible juicio moral. En un género como el del *biopic*, y más el *biopic carcelario*, esto supone una excepción más que una regla. Justin Vicari así lo demuestra al compararla con otro film de temática y características similares como es *Chopper* (Andrew Dominik, 2000). Pese a que ambas toman como punto de partida las figuras de los dos más violentos criminales de sus respectivos países, la benevolencia hacia el individuo para con una cierta *realidad* es muy diferente en cada caso. Andrew Dominik somete a Chopper a un proceso de normalización a través de largos diálogos en los que el personaje no sólo presenta sus motivaciones sino que también le otorga una cualidad triste y mundana que lo humaniza. Pese a todo, Chopper no deja de ser “*an average guy with modest ideas and ambitions. Indeed, the character of Chopper seems to step right out of the TV-doc mock-up that is his highest aspiration of success.*”³² (Vicari, 2014, p. 128)

Winding Refn, por su parte, lee a Charlie Bronson como una figura hierática, colosal, densa. El personaje más que ser presentado, emerge por su propia fuerza innata desde dentro del film. Bronson es un engendro construido sobre unos cimientos que no tienen apego alguno con la *realidad*. Así, las dicotomías salpican al personaje de tal forma que resulta complejo crear algún tipo de vínculo identificativo con el mismo. Para empezar su nombre, tomado de una conocida estrella de cine, parece indicar cierta ambivalencia entre la realidad del individuo social (Michael Peterson) y la del individuo carcelario (Charlie Bronson). También existe una falta de coherencia, o más bien de conexión, en otras cuestiones: Bronson se pasa, literalmente, la vida en prisión no tanto por crímenes contra la sociedad *per se*, sino por su mal comportamiento y explosiones de violencia furibunda dentro del propio sistema carcelario; existe una línea muy permeable en cuestiones de identidad (masculino/femenino) sobre la que Bronson parece jugar a lo largo de toda la película. Esta construcción que podríamos considerar dual afecta también a la forma de la película. En una decisión no falta de significancia, Winding Refn aleja al personaje de la realidad a través de una construcción próxima a los postulados de Brecht y su teatro épico. El cineasta danés toma para ello muchas de las técnicas planteadas por el dramaturgo

³² Trad: “un tipo promedio con ideas y ambiciones modestas. En efecto, el carácter de Chopper parece dar un paso hacia el falso documental televisivo que es su mayor aspiración al éxito.”

alemán como el hecho de que Charlie Bronson se dirija directamente al público a través de sus monólogos, la presencia de una gestualidad muy exagerada o el uso muy expresivo y poco convencional de la luz. De esta forma, la construcción casi sinfónica del film no consigue ocultar el hecho de que Bronson es un personaje sin arco, un personaje que sigue siendo igual de opaco tras 92 minutos de metraje.



Violencia *contra* el sistema, violencia *dentro* del sistema



El género y la máscara



La teatralidad y el espectáculo como forma de abrirse al público

Esta inmovilidad sobre el *límite* supone una brecha entre el personaje violento y el espectador que no acaba de cerrarse nunca. Como audiencia, debemos aceptar esta inalterabilidad del personaje y su incapacidad de cambio. Si, como Schopenhauer afirmaba, hasta una piedra posee voluntad³³, Bronson es esa piedra. El personaje, puramente

³³ La voluntad de la piedra es de una mucho menor capacidad que el voluntad del hombre. Ello sólo supone el ejemplo de cómo la voluntad, para Schopenhauer, es una fuerza determinista universal que está conectada con la esencia característica de cada objeto. Por ello, Schopenhauer dice “*therefore, if I say that the force that attracts a stone to the earth is of its nature, in itself...then no one will attach to this proposition the absurd meaning that the stone moves itself according to a known motive, because it is thus that the will appears in man*” (Schopenhauer, 1969, p. 105) [Trad: “Por lo tanto, si digo que la fuerza que atrae a una piedra a la tierra es la de su naturaleza en sí misma.. entonces nadie va a adjuntar a esta proposición el significado absurdo de que la piedra se mueve en sí según un motivo conocido, porque es por tanto que la voluntad aparece en el hombre.”] El mundo material de la piedra, y también de las plantas, por ejemplo, puede solo ser comprendido una vez hayamos renunciado a nuestro tan arraigado antropocentrismo. Esto supone un paso hacia el temperamento de los exacerbadas, y casi antagonistas, características de la voluntad humana. “*I consider the*

schopenhaueriano, se revela como una figura adherida a una voluntad que no puede ni modificar ni controlar; una voluntad violenta, casi salvaje y espiritualmente subdesarrollada. Un personaje como Bronson ni parece dispuesto ni es capaz de alterar la dirección de su propia voluntad; ni él mismo puede explicar la naturaleza de su propia violencia. Podemos, por lo tanto, definir la innata esencia violenta de Bronson como todo aquello en lo que cree y que lo define como individuo.

Un entorno que violenta al individuo

"Estoy al borde de la incomunicación"

Yukio Mishima

Unos años antes de que Winding Refn colocase incluso su ojo tras la lente cinematográfica, y buscando una forma de describir el realismo que observaba en las películas de Roberto Rossellini, André Bazin había señalado: “*Sus personajes son más proclives a la influencia del entorno en que se mueven de lo que el entorno es susceptible a la influencia de las acciones de los personajes.*” (Bazin, 2008, p. 62) Es lo que sucede a los traficantes de la calle Pusher, a Charlie Bronson dentro del sistema penitenciario británico o a Julian en el mundo de la lucha del Bangkok más ilegal y underground; figuras que encuentran ilusorio todo poder de controlar el propio destino, o bien porque a pesar de sus intentos por adaptarse o encontrar su propio lugar son dinamitados por una sociedad e instituciones que los ignora, aparta y que se presentan como obstáculos insuperables o bien por una voluntad propia de ser ignorado y poder esconderse de uno mismo. Efectivamente, Frank, Tonny, Milo, Leo, el vigilante de seguridad Harry, Charlie Bronson, el vikingo One Eye, el *driver* o Julian son nueve posibilidades sobre un mismo personaje, hombres prisioneros en su propio incomunicación. “¿Cómo puede ser culpable un hombre -se pregunta Josef K, en *El Proceso-* que no tiene capacidad de opción?” En las existencias de los personajes que pueblan el cine de Winding Refn no se percibe ningún progreso o superación espiritual: la redención se asoma pero, arisca, los evade; una burla, están condenados al infierno. Sin redención o disertación posibles, estos malvivientes *personajes-límite* están destinados a la permanencia, a ser siempre ellos mismos, como (anti)héroes condenados a existir como meros fantasmas que vagan por sus propias historias, a estar/ser³⁴ siempre ahí.

inner being that first imparts meaning and validity to all necessity (effect from cause) to be its presupposition. In the case of man, this is called character; in the case of the stone, it is called quality; but is the same in both. Where it is immediately known it is called will, and in the stone it has the weakest, and in man the strongest degree of visibility, of objectivity.” (p.126) [Trad: “Considero el ser interior que primero imparte significado y validez a toda necesidad (efecto de la causa) para ser su presuposición. En el caso del hombre, esto se llama carácter; en el caso de la piedra, se llama voluntad; pero es la misma idea en ambos. Cuando se sabe de inmediato se llama voluntad, en la piedra tiene el más débil y en el hombre el grado más fuerte de visibilidad, de objetividad.”] De nuevo, esto debemos entenderlo como el punto de partida en el pensamiento de Schopenhauer para una propuesta que intenta ver el mundo de una forma holística y más allá de su propio interés.

³⁴ Es interesante ligar la concepción de los personajes de dos cineastas como Refn y Grandrieux. Este último definía a los personajes que pueblan su cine como “*entidades sometidas a intensidades, a energías múltiples, a afectos que los atraviesan de forma totalmente repentina (...) en una especie de mero estar en el mundo, ser ahí*”. En: Massota, Cloe. (2010) Entrevista a Philippe Grandrieux: la plástica del deseo. *Transit, cine y otros desvaríos*. Consultado 29 de marzo de 2010, en: <http://cinentransit.com/entrevista-a-philippe-grandrieux/>

La opresión del ambiente sobre los personajes se convierte, de esta forma, en una línea universo que recorre las películas de Winding Refn. En todas ellas observamos una profunda tensión entre la acción individual y un entorno sofocante, a menudo punitivo. Como la famosa frase “*Vamos Jack, esto es Chinatown*” con la que termina la tragedia del detective de Polanski y que da a entender el poder determinante que tiene el lugar sobre las intenciones: la acción cede al ambiente. De nuevo, *Bronson* quizá suponga el ejemplo más extremo. El prisionero, que se remueve por el plano como un animal en una jaula, desnudo y sucio, siembra su historia de puñetazos y silencios, de esputos y pausas. Charlie Bronson no es más que un coloso herido, una mole derrumbada en su celda que intenta vivir una vida, su propia vida.

En la cinematografía contemporánea varios de los ejemplos más significativos de dicha cuestión los encontramos en dos países inmersos en conflictos económico-políticos de bases identitarias como son Ucrania y Grecia. En primer lugar, la reciente *The Tribe* (Miroslav Slaboshpitsky, 2014) es probablemente una de las películas que mejor trabaje las relaciones entre incomunicación y un ambiente violento. Ambientada en un correccional para jóvenes sordomudos y partiendo de un cierto imaginario del correccional como segunda piel que tanto fascinaba a Jean Genet, *The Tribe* radiografía la incomunicación individual y colectiva de una Ucrania abismada, enloquecida y sangrienta. El guión, desnutrido hasta el esqueleto, importa menos que la brutalidad desplegada. La violencia se convierte en extradiegética y sobrepasa los muros del correccional: la ausencia de diálogos, subtítulos o cualquier otra indicación que traduzca las conversaciones en lenguaje de signos supone una agresión al propio espectador casi más violenta que cualquiera de las peleas en las que se ven envueltos los personajes. Así, en un ejercicio tan extremo como éste sobre el silencio, la gestualidad excede lo puramente lingüístico (como lenguaje) para representar la violencia que flota sobre todo un país en pleno conflicto armado. Otro ejemplo lo encontramos en Grecia, un país azotado por la actual crisis económica y vejado por las consiguientes políticas allí impuestas. Resulta paradójico comprobar cómo el asunto de la aislación del individuo provocando ambientes cargados de violencia se repite en varias cintas procedentes de un país en una situación tan extrema como lo es la que vive el pueblo griego. Películas como *Correction (Diorthosi)*, (Thanos Anastopoulos, 2007), *Attenberg* (Athina Rachel Tsangari, 2010) o *Miss Violence* (Alexandros Avranas, 2013) ponen en imágenes una situación que parece sobrepasar el imaginario cinematográfico. Probablemente sobre todas ellas destaque *Canino (Kynodontas)*, (Yorgos Lanthimos, 2009), película que fija su punto de partida en el total aislamiento de los hijos de una familia burguesa de la sociedad. La lectura más sólida de esta fábula cruel nos lleva a los totalitarismos y sus herramientas de control social. Todo está expuesto con meridiana claridad en el film de Yorgos Lanthimos (censura y distorsión del lenguaje, secuestro de la libertad individual, invención del enemigo, aniquilación del intruso, etc.), quien también se preocupa por mostrar sin timidez los efectos del sistema —alienación y animalización, depravación moral...— en el extravagante comportamiento de sus personajes. Los de *Canino* son unos personajes que, como Ryan Gosling en *Drive*, no necesitan de un nombre: son simplemente figuras aisladas. Si Bacon precisaba de un redondel para aislar a la figura, Lanthimos lo hace con el hogar. Hogar entendido como edificación, como vivienda, pero también como familia. Esto es relevante porque la familia también se vincula estrechamente con el aislamiento en *Solo Dios perdona*. Aunque los procesos de

aislamiento sean diferentes, *crusoeniana* para los tres hijos y *caufieldiana* para Julian, el núcleo duro familiar es el responsable en ambos casos. Si padre y madre deciden voluntariamente encerrar a sus propios vástagos en un entorno paralelo y estanco de la sociedad real, Julian se ve forzado a huir a Bangkok por una edípica relación materno-filial. Por supuesto, la cualidad del aislamiento no se adhiere únicamente a un lugar geográfico concreto, donde se desarrollan los hechos, sino que supone un apunte acerca de las motivaciones autorales: la incomunicación que vivirán los personajes cinematográficos está próxima a la que se enfrenta el espectador; una condición ideal de cara a desnaturalizar el relato, destinado a impresionar desde la verdad que palpita bajo su extrema antinaturalidad. Como decía Deleuze de la obra de Francis Bacon, “aislar es entonces el medio más simple, necesario pero no suficiente, para romper con la representación, quebrar la narración, impedir la ilustración, liberar la Figura: mantenerse en el hecho.” (Deleuze, Francis Bacon: lógica de la sensación, 2002, p. 9)

Lo trágico, lo violento

Como hemos visto en el capítulo anterior, debido a la progresiva estetización de la imagen, en *Sólo Dios perdona*, Winding Refn opta por priorizar el estilo sobre el argumento, las formas sobra la narrativa. La demanda de una venganza es el único motor en el que Refn se apoya. A partir de aquí, y a diferencia de trabajos anteriores como *Drive*, con la que comparte un protagonista taciturno y lacónico, éste sucumbirá impasiblemente, rozando el masoquismo, en el horror de su propio destino. Se produce así una completa deconstrucción del relato, del cuento del héroe romántico que existía en *Drive* se pasa a la escenificación de una pesadilla en las calles de Bangkok. Pese al vaciado al que se la somete, la lectura de *Sólo Dios perdona* puede realizarse desde dos vertientes trágicas fácilmente relacionables: la *Orestíada* de Esquilo y el *Edipo Rey* de Sófocles.

La venganza como motor narrativo

En una película en la que la venganza es el único vehículo que conduce un relato apenas ínfimo, recurrir a la *Orestíada* de Esquilo es más que justificable. Una tragedia la de Esquilo, única de las trilogías de los trágicos griegos que ha llegado íntegra a nuestros días, que ha influenciado a lo largo de la historia del cine a diversos géneros: desde el western al cine negro. (Balló y Pérez, 1997, p. 89) *Sólo Dios perdona* asimila su estructura narrativa a la progresión vengativa que se constata en las tres partes que conforman la tragedia: *Agamenón*, *Las coéforas* y *Las euménides*. La historia es esquemática, aunque no por ello simple. El relato se activa con un crimen que pone en marcha una cadena vengativa en la que se ven inmersos cada personaje de la historia. El asesinato de una prostituta menor de edad a manos de Billy, un narcotraficante estadounidense en Bangkok, libera el río de sangre sobre el que navega *Sólo Dios perdona*. El crimen de Billy motiva la venganza del padre de la joven asesinada quien, con el beneplácito de Chang, el inspector de policía que dispone la escena, asesina a golpes al narcotraficante. Más tarde, Chang castigará la negligencia del hombre por permitir que su hija menor de edad ejerciera a la prostitución, amputándole un brazo. A su vez, el asesinato de Billy hace que su hermano Julian busque al culpable. Sin embargo cuando Julian encuentre al padre, ahora tullido, y escuche los

motivos del crimen contra su hermano, verá sus acciones justificadas. Cuando la intensidad de la venganza parece disminuir, irrumpe en el relato la madre de Billy y Julian, Crystal, recién llegada de Estados Unidos para enterrar a su hijo primogénito y honrar su muerte. De esta forma, Crystal se configura como el verdadero motor de una venganza que finalmente acaba por consumarse. No conforme con dar muerte al padre tullido, Crystal persigue un nivel de venganza aún mayor al buscar al policía que permitió el asesinato de su hijo. Sin embargo, Chang se muestra implacable y devuelve el golpe. Primero sobre Julian, al que vence en combate y, más tarde, sobre Crystal, a quien degüella con su espada. Julian, que había adoptado una actitud pasiva tras conocer el crimen de su hermano, decide cerrar el ciclo de la venganza y, desligado por fin de la voluntad materna que lo intoxicaba, ofrece sus manos en sacrificio final a Chang quien, de nuevo con otro golpe de su espada, cierra el ciclo de la venganza. En este sentido, Jordi Balló y Xavier Pérez afirman en su obra *La semilla inmortal: los argumentos universales en el cine* que la estructura encadenada en tres partes de la *Orestíada* es equiparable a los tres actos de la dramaturgia cinematográfica: un hecho inductor, el asesinato de la prostituta menor de edad a manos de Billy, una acción firme por parte del protagonista, la venganza que pone en marcha Crystal asesinando al padre de la niña, y una resolución, el asesinato de Crystal y el sacrificio de Julian, que puede contemplar la posibilidad de la regeneración del personaje.

En *Sólo Dios perdona*, como en la *Orestíada*, la venganza adquiere una dimensión especial por las características singulares de la situación en la que se halla inmerso su personaje central: la ley de la sangre, aquella que le obliga a vengar la muerte de su hermano, entre en conflicto con la culpabilidad, que le recuerda las brutalidades cometidas por éste y que acabaron con su trágico final. Este conflicto extremo, que no externo, el enfrentamiento entre dos irreconciliables dictados de la conciencia, crea una lucha interior fuerte y radical. O da paso a la ejecución de la venganza, como asume Orestes, o paraliza la represalia sin llegar a consumarla, como W. Shakespeare sabría potenciar en *Hamlet*.³⁵

En esta vorágine vengativa, en la que los cuerpos yacen a un lado y al otro, resulta inútil la simple dicotomía bien/mal. La venganza se carga de “*ambivalencia moral porque la sangre que derrama tiene su origen en una sangre más antigua.*” (Balló y Pérez, 1997, p. 91) La culpa, posible indicador de esta cuestión, es algo que se universaliza durante la venganza. Todos los personajes, a excepción de Billy, tienen motivos para perpetrar su crimen. En los sanguinarios precedentes de la *Orestíada*, la acción vengativa se nos presentaba como la continuación de un ciclo de violencia implacable, que sólo la intersección de la conciliadora justicia podía detener. En este caso, si la trilogía de Esquilo permite ilustrar el paso de la ley tribal de la sangre a la ley de la justicia reglamentada, la película de Winding Refn construye su particular justicia sin desmarcarse del ancestral ritual del sacrificio. En este sentido es pertinente recurrir a las teorías de René Girard sobre las relaciones entre violencia y sacrificio. En su tesis, expuesta en su *La violencia y lo Sagrado*, Girard interpreta que el sacrificio está en el origen de todas las sociedades. En un primer plano, existe una contradicción inherente a la naturaleza social del hombre, que tiene que construir

³⁵Inspirada en leyendas danesas, *Hamlet* es una reelaboración del esquema argumental de la *Orestíada*, centrada en la paralización que experimenta el personaje central, que aplaza constantemente el ejercicio de su responsabilidad vengadora. La universalización shakesperiana del tema, con la concepción del príncipe danés como un melancólico y dubitativo vengador que se niega a sí mismo, eludió el carácter activo y decidido de la figura de Orestes.

un sistema civilizatorio y ritual para poder dar curso a la violencia de una forma socialmente aceptada y que la mantenga hasta cierto punto oculta en su forma más cruda. Es necesario destacar también la especificidad de la instancia ritual como un mecanismo de competición violento que acalla la violencia originaria. Algo que en *Sólo Dios perdona* está representado por la figura de Chang, personaje que ejerce una violencia punitiva sobre aquellos que se atreven a quebrantar la ley. El crimen cometido por Billy contra la prostituta genera una serie de asesinatos en nombre de esa ley civil; todos ellos cargados de una dosis de ritualidad representada a través de la afilada espada de Chang, brazo ejecutor de toda esta violencia.



El problema es que esta violencia sagrada no logra romper con el círculo de la violencia sino que lo reinicia, dando así lugar a una crisis sacrificial recurrente que sólo finaliza cuando existe una voluntad de participar en dicho ritual por parte de Julian y sacrificar sus manos como metáforas de toda la vorágine de destructividad en la que se encerraron todos los personajes.

Si los personajes son las figuras capitales en esta venganza, no lo es menos el marco en el que se ubican. Anteriormente hemos hablado cómo el entorno puede violentar al individuo a través de la aislación del mismo y aquí, ya inmersos en la violencia, su importancia no es menor. En *Sólo Dios perdona* la ciudad de Bangkok anuncia una jungla humana presidida por la ley de la sangre. La ley, en este mundo, desempeña un papel decididamente marginal. Ya en la venganza de Orestes, éste no es un hecho que pueda producirse en cualquier

contexto social. Para poder recuperar la atmósfera de ese gesto calculado tenemos que situarnos en geografía donde reine la ley de la violencia personal por encima de la legalidad. Si la *Orestíada* se daba en un espacio proto-democrático, en los que el vengador fuera de la ley encuentra un marco social capaz de comprender su acción que acabará por entrar en conflicto con las reglas de la convivencia; en *Sólo Dios perdona*, la venganza y el crimen se dan en una sociedad que podemos llamar post-democrática (puesto que la justicia, aunque etérea, existe e incluso está presente en la figura de Chang) que se vincula al atavismo de la sangre derramada violentamente.



Anteriormente definíamos a *Sólo Dios perdona* como la desnaturalización de un western. Esta consideración resulta clave a la hora de leer la película desde los postulados trágicos de la venganza. Históricamente, “*la dramaturgia del western se presenta como idónea para desarrollar, sin ninguna edulcoración estilizada, el argumento del vengador al margen de cualquier orden legal.*” (Balló y Pérez, 1997, p. 98) Así, los héroes del western se encuadraban en un espacio de actuación lo suficientemente amplio como para poder materializar sus venganzas, entendidas éstas estrictamente como respuesta personal a una primera agresión injustificada.

*“Desde hace unos años quería filmar una película que fuera como un western, pero en el Lejano Oriente. Rodé primero Drive, porque Ryan Gosling me insistió para que lo hiciéramos. En cuanto la terminamos le propuse volver sobre el proyecto anterior, y de allí surgió la película.”*³⁶

En este sentido, la película no se aleja de las lecturas contemplativas que John Ford adoptaba como clave estilística (Bou y Pérez, 2000, p. 159) en sus westerns. Si la dimensión lírica del paisaje, de un entorno que atenúa al personaje, en el cine de Ford se vinculaba con un paisaje primigenio (p.160) (las áridas montañas de Monument Valley), en *Sólo Dios Perdona*, una urbe como Bangkok, con sus contrastes entre el ancestralismo (la tradición representada a partir de la espada) y la posmodernidad (el neón y la música electrónica) se configura como el espacio en el que Julian, al igual que Ethan Edwards, se ve limitado al cumplimiento de un destino metafísico: integrarse hasta desaparecer. Mientras que Ford destinaba a su personaje a cabalgar eternamente su melancolía ante la imposibilidad de fundar un hogar propio, Winding Refn desubica a Julian (y con ello también al género) dirigiéndolo hacia un destino límite que pasa por el propio sacrificio.

Julian y la cuestión edípica

“La indagación sobre uno mismo es la frontera que abre un camino tortuoso hacia el drama más inesperado. Los viajes al interior no suelen ser felices.”
(Balló y Pérez, 1997, p. 249)

En las declaraciones recogidas en el kit entregado a la prensa antes de su estreno, Winding Refn afirmaba lo siguiente en cuanto a las motivaciones iniciales para la película:

“The original concept for the film was to make a movie about a man who wants to fight God. That is, of course, a very vast obstacle but when I was writing the film, I was going through some very existential times in my life – we were expecting our second child and it was a difficult pregnancy - and the idea of

³⁶ Bernades, H. (2014) Venganza en el Lejano Oriente. *Página 12*. Consultado 24 de marzo de 2015, en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/9-32535-2014-06-14.htm>

*having a character who wants to fight God without knowing why very much appealed to me.*³⁷

Donde una cinta como *Drive* mostraba a un protector preocupado y cuidadoso, *Solo Dios persona* nos presenta a un personaje que falla en sus intentos de protección y venganza y que vaga con el peso del destino sobre su cuerpo, ralentizando cada movimiento. En este sentido, resulta más justo disociar los dos personajes protagonistas de estas dos películas, porque, aunque Julian y el *driver* sean interpretados por el mismo actor, Ryan Gosling, la construcción de los mismos y su rol dentro de la historia apenas tienen algún punto en común.

Sólo desde esta perspectiva podemos entender cómo *Sólo Dios perdona* representa un paradigma, precisamente a través del personaje de Julian, que discurre entre la indistinción de los roles héroe y villano, el bien y el mal. En este sentido, la tradición edípica es una de las lecturas que mejor define las relaciones interpersonales en *Sólo Dios perdona*. Por lo tanto, en una película en la que la construcción de los personajes conduce sigilosamente el relato, la historia de Edipo, más allá de la manera en la que ha sido abordada por Sigmund Freud y otros psicoanalistas como imagen de un tabú universal (Balló y Pérez, 1997, p. 249), se configura como el modelo argumental sobre el que construir dicho relato. Por supuesto, la cuestión edípica ha sido, es y seguirá siendo uno de los patrones argumentales cinematográficos por excelencia: el relato de un personaje “*que acaba descubriendo en su interior el secreto más terrible*” (Balló y Pérez, 1997, p. 249). Como en el *Edipo Rey* de Sófocles, Julian también acaba por revelarse a sí mismo aquello que el consciente pugnaba por mantener oculto. El máximo culpable que se busca por la acción más detestable es el propio Julian.

Durante el transcurso del relato, que estructuralmente adopta los patrones de cualquier investigación criminal, Julian encadena unas conclusiones ya presumibles a partir de ciertos vestigios que permanecen en el gesto. Los más claros, y que posteriormente analizaremos desde la perspectiva de la gestualidad, la problemática relaciones entre sus padres y cómo la intervención de Julian en ellas le obligó a exiliarse en Bangkok. La huida, sin embargo, no ahuyenta la culpa; como Edipo buscando al culpable fuera de Tebas, Julian huye de la culpa desde Estados Unidos a las calles más sucias de Bangkok, para acabar encontrándola dentro:

“En el trágico periplo hacia el conocimiento de sí mismo, el investigador que busca en el exterior parece seguro de su posición en el mundo. Planea sobre él la sombra de un pasado ignorado, un origen desconocido, una infancia callada que oculta un destino terrible. La revelación supone el enfrentamiento con la parte turbia, ignorada por la vida adulta, pero en esta dolorosa verificación aparece la lucidez, representada por la pérdida de la vista. Para el protagonista, arrancarse los ojos no es exactamente un castigo sino la liberación de la visión engañosa, la asunción de la propia responsabilidad, la

³⁷ Shirey, P. (2013) Nicolas Winding-Refn says Only God Forgives is about a man who wants to fight God. *JoBlo*. Consultado 29 de mayo de 2015, en: <http://www.joblo.com/movie-news/nicolas-winding-refn-says-only-god-forgives-is-about-a-man-who-wants-to-fight-god>

comprobación de que la sabiduría pasa por saber mirar hacia dentro.”
(Balló y Pérez, 1997, pp. 250-251)

Esta historia de revelaciones genera una estructura argumental superpuesta al mito del parricidio incestuoso: ante la interpretación freudiana que articula el complejo de Edipo como patrón analítico para la interpretación de ficciones y de los sueños, el argumento de Edipo constituye, como acabamos de comprobar, la historia de una investigación que viaja por todas partes para regresar al punto de partida.

La madre y el nudo gordiano

Por tanto, en *Sólo Dios perdona* no resulta tan relevante para el objeto de la trama el presumible enfrentamiento entre las dos figuras protagonistas y antagónicas como el hecho de psicoanalizar a Julian a través de la relación que mantiene con su madre. La consideración de Julian como *personaje* está necesariamente relacionada con la cuestión de la problemática edípica. Hasta el momento, la mayoría de las lecturas sobre la película se han hecho desde la perspectiva de una reinterpretación contemporánea del trabajo de Sófocles. Así, Julian es un hombre/niño atrapado en la red materno-filial tejida por Crystal. Al igual que Edipo, protegiendo a su madre de su propio padre, y asesinandolo con sus propias manos, Julian se ve forzado a un exilio con destino Bangkok. Un exilio que parece ser tanto legal, por los posibles problemas con la justicia tras este asesinato, como personal, en un intento de alejarse del mundo materno y de su palabra dominante.

Un personaje que dista mucho de destilar la rudeza y la violencia que se le presupone a un criminal que tiene que huir de la justicia a la otra punta del globo. Incapaz de vengar la muerte de su hermano, Julian tampoco parece poseer la suficiente fuerza como para enfrentarse, o incluso levantar la voz, a las reclamaciones de su madre para que encuentre al asesino de su hijo mayor y así cumplir su particular venganza.

Desde el primer encuentro de Julian y su madre, en la habitación del club de boxeo, se evidencia la malsana relación existente entre ellos, así como el tremendo poder que ella ejerce casi hipnóticamente sobre él. Su mera presencia basta para someterlo. En todo momento Julian se muestra sumiso: responde a lo que se le pregunta con sinceridad, encaja los reproches, obedece las órdenes. A petición de ella, se sienta y la mira, a pesar de su intención de esquivar su mirada. La madre siempre supone un ejercicio de recuperación de recuerdos ambiguos, confusos, y vergonzantes. El abrazo entre ambos, con la cara de Crystal a la altura del miembro de su hijo, resulta definitivamente revelador del problema edípico. Luego procura sentir su beso de una forma poco maternal, de la misma forma en la que acaricia el bíceps de su brazo con un dedo.

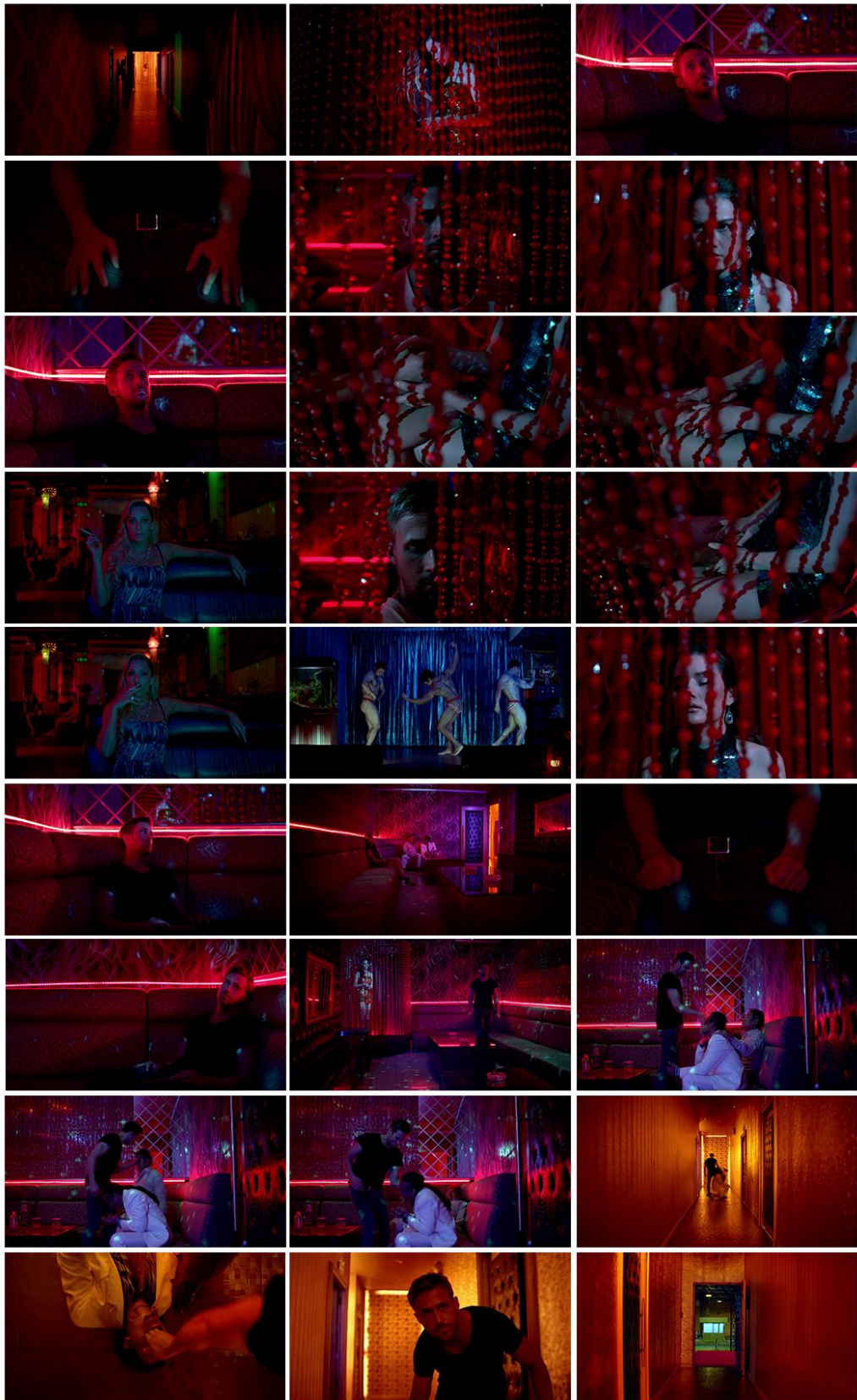




La escena está cargada de una tensión sexual desubicada en la relación materno-filial. Interpretamos que parte de su poder, ejemplificada de nuevo en la forma en la que sumisamente Julian le enciende su cigarrillo, sobre él se halla en una relación pasada que ha excedido los límites madre-hijo. Su visión no sólo está distorsionada por este aspecto, también debemos tener en cuenta que Crystal es la matriarca de una familia que, hasta la muerte de Billy, funcionaba como un clan criminal.

En una larga secuencia, Julian observa calmadamente Desde una perspectiva psicoanalítica, este apego entre madre e hijo se revela como la causa de muchos de los rasgos, como *personaje*, de Julian, incluyendo los repentinos estallidos de violencia irracional así como una sexualidad ciertamente distorsionada. En términos freudianos, la energía en Julian abandona el atávico impulso sexual para potenciar su cara más hostil y, la no menos atávica, violencia que supura.

desde una butaca a cierta distancia a Mai, una prostituta tailandesa, tras una cortina de abalorios en un club con neones que saturan las paredes de tonalidades rojas. Para disfrutar del momento, más allá de lo físico, Juian debe recurrir a su imaginación, a una nueva ensoñación. Y es lo que hace. Se enfocan las manos descansadas sobre sus muslos, cierra los ojos y aparece junto a la cortinilla de coagulados destellos vistiendo su camiseta blanca, cuando en la realidad de la sala del burdel vestía una de color negro. Este cambio de color es más que intencionado, aparte de darnos pistas a la hora de ubicarnos en la alternancia difusa sueño-realidad nos habla de la metamorfosis oscura e inevitable que le lleva a Chang (siempre vestido por completo de negro) y a las decisiones violentas. Tal es así que cuando vuelve a abrir los ojos y vuelve a encontrarse a sí mismo sentado en la sala (con camiseta negra de nuevo) actúa con violencia con unos clientes que no respetaban la calma de capilla que él reclama y necesita en ese lugar y cerca de una mujer como ella. Julian arrastra a uno de ellos, agarrando, su mandíbula a lo largo de un pasillo dorado hacia un destino que no está claro para el espectador. El plano de un pasillo y una puerta abierta a algún lugar cierran la escena y apagan la violencia.



En otro momento de la película, donde también las manos cobran sugerente y especial protagonismo, Julian se encuentra sentado en un sillón dentro de una habitación vomitada en rojo, en ese rojo predominante y claustrofóbico. Una prostituta tailandesa de una belleza fina y cuasi surrealista entra en el cuarto, se quita con delicadeza los tacones, le ata cuidadosamente las manos a los brazos del sillón con dos lazos idénticos y se sienta al borde de la cama. Se recoge el vestido con dos caricias tan sedosas como la tela o los muslos por los que se desliza, y empieza a masturbarse ante sus ojos. Todo simbolismo. Él aprieta los puños. Esa mezcla de placer voyeur y cruel castigo por impotencia es lo que se merece. Sus manos sucias no pueden tocar algo tan bello. Entonces Julian cierra los ojos y se produce la primera ensoñación. En ella tiene las manos libres y la prostituta se encuentra de pie junto a la puerta abierta, indicándole con mutismo el camino en su imaginación. Él avanza por pasillos bermejos y se detiene ante un umbral oscuro, extiende con cautela la mano hacia la negritud y surge el destello de la espada para amputársela. De nuevo, la violencia corrompe al placer.



Estas escenas son tan inconcluyentes como la sexualidad de Julian a lo largo de toda la película. Resulta evidente que Julian es incapaz de crear un vínculo sexual con cualquier mujer porque la figura de su madre asoma, literalmente, para interponerse en su camino. Impávido, Julian se encuentra frente a Mai. Introduce el puño cerrado a través de las cuentas brillantes, en el espacio íntimo de ella. La mujer toma su mano entre las suyas, casi con una caricia. Le abre el puño, relaja su mano y la lleva a su entrepierna. Y surge de repente un plano fijo de su madre. De este modo se intercalan con cierta pausa durante unos segundos: la cara de un Julian que tiene su mano en las partes de la prostituta durante una ensoñación y la imagen de esa madre rapaz. Un nada sutil y retorcido simbolismo lleno de significado.

Mientras toda esta frustración sexual reprimida encuentra su particular *clímax* en los repentinos arrebatos de violencia, estos también se encuentran dentro del dominio que Crystal ejerce sobre las actividades criminales de sus hijos, cercando al personaje en un círculo vicioso aparentemente ineludible. La frustración de Julian se puede releer a partir de la explicación de Terry Eagleton de la "lección" que obtenemos del complejo de Edipo. Su único deseo es realmente poseer a su madre, pero:

“(t)he child must now resign itself to the fact that it can never have any direct access to (...) the prohibited body of the mother. (...) After the Oedipus crisis, we will never again be able to attain this precious object, even though we will spend all our lives hunting for it. We have to make do instead with substitute objects (...) with which we try vainly to plug the gap at the very centre of our being. We move among substitutes for substitutes, metaphors for metaphors, never able to recover the pure (if fictive) self-identity and self-completion.”³⁸

El pasado de los personajes como un gran fuera de campo del film nos conduce hacia lo más profundo del mito edípico; después de haber salvado a su madre de manos de su padre, Julian descubre que, a ojos de su madre, su hermano mayor Billy sigue siendo el favorito. La incapacidad de Julian para vengar la muerte de su hermano mayor podría provenir tanto de un creciente reconocimiento de la justicia natural –Billy realmente se merecía ese fatídico y sangriento final- como también de los celos que durante toda la vida le había profesado como su madre se encarga de recalcar.

Pero como el cordón umbilical de un recién nacido, el nudo gordiano que ata a Julian también es cortado. Su liberación comienza después de que, sin mediar palabra alguna, Chang mate con una certera estocada en el cuello a Crystal. Julian, espada en mano, aparece una vez más junto a su madre. Regresa el hijo perdido, el niño atormentado. El momento que acontece, uno de los más polémicos de toda la carrera de Winding Refn, está cargado de simbolismo y en consonancia y coherencia absoluta con la importancia otorgada a la gestualidad de las manos. Julian le abre el vientre a su madre con la espada (se hace fuera de plano, ya que, aunque parezca lo contrario, la violencia mostrada en la película siempre responde a un objetivo y aquí no lo tiene) e introduce lentamente su mano en el interior de Crystal. Regresa a la matriz, a las entrañas originarias del mal, a la sangre podrida. Por fin

³⁸ Eagleton 1983: 167, 168, 185 quoted by Storey, John; ‘*Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*’; 5th edition; Pearson Education Limited; England (2009); p. 104.

consigue soltar una trágica carga que lo ataba irremediabilmente a la incomunicación y a la violencia. Por fin es libre.



En términos psicoanalíticos, la película es un retrato de la redención de Julian de su complejo de Edipo a través de la muerte de su madre y también a través de la castración final de sus manos. La primera, y quizás más literal, interpretación de la película es que una vez el hijo varón consigue volver a habitar el lugar más prohibido del cuerpo de su madre, su útero, no le quedan más pasos por dar. En términos freudianos, una vez que el objeto último de deseo es alcanzado, no existe ningún anhelo más para el personaje. Por lo tanto, la castración no es ya una amenaza de la que escaparse, sino un castigo final al que Julian sucumbe voluntariamente.

Probablemente esta interpretación es quizás la más evidente. Sin embargo, la verdadera belleza de la obra radica en el hecho de que su construcción permite una variedad de lecturas que van más allá de lo estrictamente freudiano, proporcionando a la película una profundidad añadida de la visión y el alcance de las tradiciones que se ponen en juego.

Del cuerpo al gesto en Nicolas Winding Refn

En un momento de *Sólo Dios perdona*, Julian cena con Crystal, su madre, y Mai, la prostituta que se hace pasar por su novia, en uno de los más exclusivos restaurantes de Bangkok. La tranquilidad y elegancia que caracterizan al lugar se ve sacudida con las peyorativas y degradantes opiniones de Crystal sobre su hijo y su acompañante. La madre domina la escena, se apropia de todo y de todos, como tiene por costumbre su personaje. Frente a la violencia verbal que la madre ejerce, Julian y Mai permanecen impávidos y sumisos como dos estatuas; ante el ataque continuo, sólo resiste el cuerpo.

En su obra *El hombre visible*, Béla Balazs defendía la importancia del retorno de un lenguaje del cuerpo. Era necesario, por tanto, recuperar el gesto para la causa. En una sociedad que, desde la invención de la imprenta, volvió “ilegible el rostro de los hombres”, la civilización *visual* se transformó en una civilización *conceptual*. Para ello, el propio Balazs entiende el cine como una “*máquina que trabaja en orientar a la cultura hacia la visión y dotar al hombre de un nuevo rostro*” (Balazs, 2010, pp. 20-26). El esteta húngaro destacaba, de este modo, la importancia capital del cine en la restauración de una gestualidad defenestrada:

“El nuevo lenguaje gestual que llega ahora resulta de nuestro deseo ardiente y doloroso de poder ser humanos con todo nuestro cuerpo, de ser nosotros mismos de pies a cabeza (y no sólo a través de nuestras palabras), y no ser más impelidos habérmolas con un nuestro propio cuerpo como una cosa extranjera, como un útil de usufructo práctico. Este lenguaje nace del deseo de reencontrar el hombre olvidado, enmudecido e invisible: el hombre corporal. Por qué las coreografías de bailarines y bailarinas no nos ofrecerán este lenguaje nuevo, volveremos a ello. Es el cine que hará reaparecer, inmediatamente visible, el hombre insepulto bajo las palabras y las ideas.” (Balazs, 2010, p. 24)

Será el peso de las palabras, o la ausencia de las mismas, el que sepulte a los personajes de Winding Refn en el pozo de la incomunicación. A lo largo de todos estos apartados nos hemos centrado en las posibles relaciones entre la forma de concebir la imagen por parte de Winding Refn y la progresiva estetización de la violencia en su cine. Sin embargo, el aspecto más importante, aquel que aporta una identidad a su cine y mejor sintetiza las relaciones entre la violencia y los *personajes-límite* que hemos visto es, sin duda, el uso de la violencia como una forma de comunicación entre sus personajes.

Esta conducción de la violencia, y por tanto este nuevo lenguaje, no recae sobre la palabra hablada, a menudo vacua e indiferente, sino sobre una concepción mucho más amplia: el gesto. En el puente trazado de la incomunicación hasta el gesto, el trabajo con y sobre el cuerpo cobra especial relevancia. Uno de los postulados teóricos sobre el cuerpo más interesantes para nuestro objeto de estudio es la distinción que Gilles Deleuze realiza entre *cine de acción* y *cine del cuerpo*. Deleuze define el *cine del cuerpo* como un tipo de cine

que privilegia gestos, posturas y actitudes sobre la historia de los personajes o el desarrollo de la trama. La clave de los argumentos de Deleuze reside en que el *cine del cuerpo* es performativo, es decir, no puede ser simplemente entendido como la reproducción de una secuencia de comandos, de unas líneas de guión preestablecidas. La performatividad reemplaza una narrativa causal. Deleuze se refiere al *gestus* de Bertolt Brecht y al cine de John Cassavetes, para clarificar las formas en las que el *cine del cuerpo* describe el proceso de realización cinematográfica según el cual el reflejo mimético de la identidad se sustituye por momentos performativos que fragmentan el cuerpo y desestabilizan la narración. Vale la pena citar un pasaje del argumento de Deleuze:

“Fue Brecht quien creó la noción de gestus, convirtiéndola en la esencia del teatro, irreductible a la intriga o al «tema»: para él, el gestus debe ser social, aunque reconozca que hay otras clases de gestus.’ Lo que llamamos gestus en general es el vínculo o el nudo de las actitudes entre sí, su coordinación recíproca pero en cuanto no depende de una historia previa, de una intriga preexistente o de una imagen-acción. Por el contrario, el gestus es el desarrollo de las actitudes mismas y, con este carácter, opera una teatralización directa de los cuerpos, a menudo muy discreta, pues se efectúa independientemente de cualquier rol. La grandeza de la obra de Cassavetes es haber disuelto la historia, la intriga o la acción, pero también el espacio, para alcanzar las actitudes como categorías que ponen al tiempo en el cuerpo, tanto como al pensamiento en la vida. Cuando Cassavetes dice que los personajes no deben venir de la historia o de la intriga, sino que la historia debe ser segregada por los personajes, resume la exigencia de un cine de los cuerpos: el personaje se reduce a sus propias actitudes corporales, y lo que debe surgir de ellas es el gestus, es decir, un «espectáculo», una teatralización o una dramatización que vale por cualquier intriga. Faces se construye sobre las actitudes del cuerpo presentadas como rostros que llegan hasta la mueca, que expresan la espera, la fatiga, el vértigo, la depresión.” (Deleuze, 1987, pp. 255-256)

Una de las primeras imágenes de *Bronson* ya define la proximidad de Winding Refn a los postulados en torno al cuerpo. El preso, desnudo y con todo su cuerpo pintado de rojo, da vueltas en una celda de castigo, esperando con ansia el momento en el que los guardias de la prisión abran la puerta para poder atacarles. No existe relato alguno más allá de los músculos de Bronson. No existe argumento alguno más allá de los barrotes metálicos que lo encierran. Y tras el cuerpo, irrumpe la violencia. La violencia será la encargada de crear una tensa relación de simbiosis entre cuerpo y gesto. A lo largo de toda la filmografía de Winding Refn, el puñetazo, la caricia, las manos temblorosas, el uso de objetos intermediarios y un enorme repertorio gestual convierten al personaje en un mero cuerpo herido, maltratado, violentado y vulnerable. De la misma forma que podemos considerar a sus personajes como *personajes-límites*, desde una perspectiva gestual también podemos

entenderlos como *cuerpos-límite*. Así, el trabajo sobre el cuerpo en el cine del danés puede, y debe, inscribirse dentro de una cierta corriente cinematográfica contemporánea. Con su “*dadme, pues, un cuerpo*”³⁹, Deleuze marca el punto de partida para una serie de cineastas que fijaron sus esfuerzos en dar una preponderancia al cuerpo, a sus gestos y sus formas, porque eran conscientes de que a través de ello podían explorar ciertos límites más difíciles de explorar a través de otros factores formales:

“El cuerpo ya no es el obstáculo que separa al pensamiento de sí mismo, lo que éste debe superar para conseguir pensar. Por el contrario, es aquello en lo cual el pensamiento se sumerge o debe sumergirse, para alcanzar lo impensado, es decir, la vida.”
(Deleuze, 1987, p. 251)

Estos cineastas del cuerpo, entre los que se encuentran como hemos visto John Cassavettes pero también Philippe Garrel, se oponían de alguna forma a los cineastas de la mente como Harun Farocki o Alain Resnais. Un cineasta como Nicolas Winding Refn podría colocarse en el intersticio de estos dos grupos ya que su obra transita entre la fisicidad de lo corpóreo y la volatilidad de la razón, entre lo somático y lo mental. El áspero e inquietante trabajo de Winding Refn está sin duda muy conectado con las obras de otros *cineastas extremos contemporáneos*⁴⁰ en los que la corporalidad, la incomunicación y la intelectualidad también tienen puntos de unión: Bruno Dumont en *La humanidad (L’humanite, 1999)*, Philippe Grandjeu en *Sombre (1998)*, Gaspar Noé en *Irreversible (Irréversible, 2002)* y *Enter the void (2009)* o Claire Denis con la antropofágica *Trouble every day (2001)*, son algunos de ellos.

Así, y con todos estos referentes, en el cine de Winding Refn se produce una nueva variación, un renacimiento de las facultades comunicativas del cuerpo a través del gesto y producido desde el límite que supone la incomunicación.

“Y así, siempre permanece, justo como un trazo, que más que atestiguar lo que se fue, más bien anuncia lo que, quizás, todavía está por venir. Pero no es el cuerpo el que lo dice, sino sobre todo sus gestos: porque son los gestos los que señalan el futuro (todavía imposible) del cuerpo, en el momento de su (casi) desaparición.” (Antich, 2013, p. 74)

El lenguaje, a priori la herramienta más poderosa para evitar o superar el límite que marca la incomunicación, es una vía inaccesible para unos personajes traumatizados. Ante esta imposibilidad de comunicación, ante esta aislación psicológica más que física, la forma de

³⁹ Cita con la que abre el octavo capítulo, “*Cine, cuerpo y cerebro, pensamiento*”, de su obra *La imagen-tiempo*.

⁴⁰ La nueva extrema francesa (o el nuevo extremismo francés) es un término acuñado por el crítico de la revista *Artforum* James Quandt para referirse a una colección de películas de carácter transgresor producidas por directores franceses a comienzos del siglo XXI. Quandt describe este estilo de la siguiente manera: *Tanto Bava como Bataille, y sin ser Salò menos que Sade, parecen [estos autores] las influencias clave de un cine que repentinamente está decidido a romper cada tabú; a vadear ríos de vísceras y espumas de esperma, a llenar cada fotograma con desnudez, atractiva o arrugada, y someterla a toda forma de penetración, mutilación y corrupción.* Aunque Quandt quería que este término fuera peyorativo, muchos de los marcados con esta etiqueta han producido trabajos muy aclamados por la crítica.

comunicarse deriva en la violencia. El cuerpo deriva en violencia. El gesto deriva en violencia. Una violencia que no es más que una proyección de la voluntad interior de los personajes por dejar atrás el *límite*.

“Hoy, cuando ya sabemos que la piel no es el muro que nos contiene, recluyéndonos hacia el interior, sino la superficie que nos expone indefensos ante los otros y nos ofrece a ellos, el gesto aparece, en toda su precariedad, como otra forma más de errancia y deriva hacia fuera de este yo que ya no somos, o que no somos del todo. El gesto deviene, así, y ahora lo sabemos, experiencia de la exterioridad, un puro volcarse hacia afuera: fuga tendida a lo ilimitado.” (Antich, 2013, p. 74)

En los trabajos de Winding Refn, aunque el gesto se presente violento y agresivo, también es dubitativo y vacilante. Como atestigua Xavier Antich, el gesto se construye como el único terreno en el que es posible acercarse al otro y, por tanto, salir del pozo de la incomunicación.

“Si el hacer es un medio con vistas a un fin y la praxis es un telón sin medios, el gesto rompe la falsa alternativa entre fines y medios que paraliza la moral y presenta unos medios que, como tales, se sustraen al ámbito de la medialidad, sin convertirse por ello en fines” (Agamben, 2001, p. 54)

El gesto no tiene un objetivo definido, no impone ni ordena, es pura medialidad rebotante de posibilidades a ser descubiertas que pueblan las historias de los *personajes-límite* de Winding Refn. Reflexionando a partir de los postulados de Agamben y su vigencia en la era digital, Sergi Sánchez propone un interesante vínculo entre gesto e incomunicación: *“Lo que su definición [la de Agamben] no acertaba a adelantar era la opacidad del gesto: este gesto sólo puede comunicar la incomunicabilidad.”* (Sánchez, 2013, pp. 482-483) Partiendo de esta premisa, ¿puede entonces el gesto superar el *límite* que la incomunicación traza sobre cada personaje? Más allá de comunicar la incomunicabilidad, ¿puede el gesto comunicar *desde* la incomunicabilidad?

El susurro de una imagen que amenaza

Las manos de Julian invaden el encuadre cíclicamente a lo largo de todo el metraje. Constituyen la secuencia más repetida, más reveladora y de mayor simbolismo de la película. En cierta medida, sólo podemos leer *Sólo Dios perdona* a partir de este plano de las manos de su protagonista. En su obra *El gesto en el arte*, André Chastel expone un planteamiento crítico acerca de la manera de concebir la interpretación de una obra pictórica, lo que sin duda encierra al ámbito de la gestualidad como punto base para la comprensión del quehacer artístico. Aunque su texto se focalice sobre el periodo renacentista, las diversas problemáticas que surgen a la hora de *mirar* una obra son

extrapolables al imaginario cinematográfico, donde también cohabitan variados sistemas de gestualidad y decodificación de los mismos, así como relaciones entre significante y significado (propias del paradigma del lenguaje).

Interrogar el cine de Nicolas Winding Refn a partir de sus gestos nos abre una serie de preguntas. ¿Cómo la gestualidad (de)construye y organiza un discurso oral inexistente o casi inexistente? Y por consiguiente, ¿puede considerarse esta gestualidad como un nuevo lenguaje con su propia gramática? ¿Es este lenguaje gestual precario, excluyente, abyecto o desnormativizado? Las respuestas a priori, al menos sin enfrentar estas cuestiones a las imágenes, parecen claras. Al fin y al cabo, el gesto es emoción, y por ello lenguaje e incluso, en una esfera superior y en definitiva, datos. Datos que quizá puedan generar una información no entendible, no codificable de inmediato. Aquí es donde aparece la confrontación con el imaginario de Winding Refn.

Las posibilidades en torno al gesto podrían ser infinitas. Así es como ponemos el foco en la substancia comunicativa misma del gesto, proponiendo su lectura como fuente de violencia. El gesto y el acto de la violencia. Desde un cine como el de Winding Refn, en el que la violencia y la incomunicación van de la mano, el gesto se erige como un vehículo expresivo que podemos, y debemos, leer y reinterpretar. Precisamente en *Medios sin fin*, Giorgio Agamben señala que en los comienzos del siglo XX, la novela de Marcel Proust, la poesía de Rainer Maria Rilke (entre otras formas de arte a las que habría que incorporar decisivamente el cine mudo), trazaron el círculo mágico en el cual la humanidad trató por última vez lo que se le estaba escapando de las manos para siempre (los gestos y sus cualidades). Agamben comenta que “una época que ha perdido sus gestos está obsesionada a la vez por ellos; para unos hombres a los que se les ha sustraído toda naturaleza, cada gesto se convierte en destino. Y cuanto más perdían los gestos su desenvoltura bajo la acción de potencias invisibles, más indescifrable se hacía la vida” (Agamben, 2001, p. 32). Por eso, y de nuevo, debemos preguntarnos: ¿Qué dicen los personajes de Refn con sus gestos? ¿Cómo se construye a partir de ellos? O mejor, ¿qué no dicen a través de sus gestos? ¿Cómo se destruyen a partir de la violencia de sus gestos?

Cuando hablamos del gesto, resulta muy complicado no partir de Giorgio Agamben y su famoso postulado “*el elemento del cine no es la imagen sino el gesto*” (Agamben, 2001, p. 52). Al darse la capacidad de captar la dinámica de un gesto sin condensarla en una instantánea, como harían la fotografía o la pintura, el cine no sería tanto la escritura del movimiento, como indican las raíces griegas del término cinematografía, y como sugiere también Gilles Deleuze en su concepto de imagen-movimiento, sino la escritura del gesto. El cine, dice Agamben, es el arte que devuelve las imágenes a la patria del gesto. Como si reanimase los gestos que parecían estar inmovilizados en la fijeza de la representación pictórica o en la fotografía del instante. Como se les diese de nuevo movimiento, como si los incrustase en el tiempo. Pero, ¿qué es un gesto?

Generalmente entenderemos por gesto cualquier movimiento del rostro o de las manos de los personajes a través del cual intentan expresar algo; sin embargo, un acto también puede ser entendido como gesto. La decisión de Winding Refn de suspender la temporalidad de cada plano también es un gesto; un gesto autoral y poético que, de hecho,

marca una de sus señas de identidad como creador de imágenes. Pero volvamos a Agamben quien trata al gesto como "la exhibición de una medialidad, el hacer visible un medio como tal". Es decir, no supone un hacer para algo, para una finalidad determinada, sino un producirse en ese medio. En este sentido, "hace aparecer el-ser-en-un-medio del hombre y, de esta forma, le abre la dimensión ética" (Agamben, 2001, p. 54), la esfera propia de lo humano, el "ethos, soportando y asumiendo" en él la acción. Se trata de un modo de pensar el hombre, sin ninguna esencia o vocación e incluso hasta sin un destino biológico predeterminado. Se trata del sujeto, de la producción del sujeto en acto. Como hemos dicho al empezar este capítulo, las manos de Julian en una película como *Sólo Dios perdona* se convierten así en el objeto privilegiado del gesto. Son unas manos culpables, odiadas y repudiadas por el propio dueño debido a los terribles actos que cometieron en el pasado y a los terribles actos que cometen en el presente. A lo largo de toda la película son sus palmas abiertas y sus puños cerrados los que hilan una historia de venganza y redención: la violencia es conducida y liberada desde la gestualidad de las manos. Cuando Julian se las mira y son enfocadas, se da la entrada a una ensoñación o a la aparición de Chang. Cuando se cierran lentamente y se convierten en puños, preceden a la violencia, al castigo. Varios instantes a lo largo de la película así lo atestiguan. Uno de los más significativos es la secuencia anteriormente descrita en la que Julian, en un club, observa a una prostituta en una tarima, con sus manos abiertas, reposadas tranquilas sobre sus piernas. Cuando una pareja de clientes interrumpe con su charla las edípicas ensoñaciones de Julian, las manos de éste se cierran y el puño adviene la violencia.



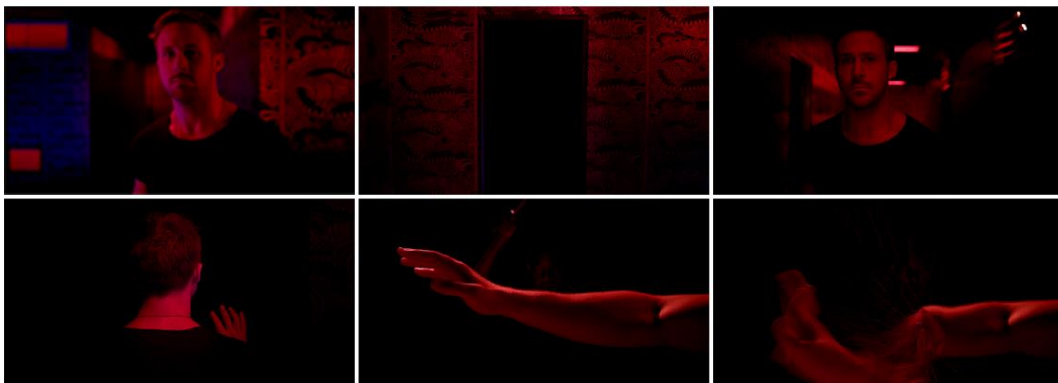
Efectivamente, instantes después de este paso de la mano abierta al puño cerrado, la violencia irrumpe en la habitación. Julian golpea repetidamente varias bofetadas y puñetazos a la pareja y arrastra a uno de ellos por el pasillo. En una suerte de recuperación que aporta más allá del señuelo de la imagen la posibilidad de trazar un camino singular no sólo a lo largo del film sino en una estrecha vinculación con la gestualidad de trabajos anteriores del cineasta danés.



Es interesante esta formulación porque también lo vincula estrechamente con el pensamiento de una figura capital como la de Aby Warburg (a quién Agamben ya cita directamente en un texto como *Ninfas*). A través del gesto podemos definir una historia de unas formas emocionales que recorren, como una línea universo, la cultura occidental. El historiador alemán desplegaría estas conexiones a través de los paneles temáticos de su

Atlas Mnemosyne. Warburg, que entendía el arte clásico a través de su naturaleza puramente trágica, percibía en él lo que definía como *Pathosformeln*, es decir, las huellas de un lenguaje gestual de gran violencia. Según él, estas formas de expresión corporal y símbolos culturales se perpetúan en la memoria visual colectiva como huellas en una trayectoria a través de generaciones humanas. Desconocemos si Winding Refn se ha aproximado a los postulados de Warburg, pero resulta estimulante comprobar cómo introduce en su cine ciertas paradojas constitutivas de la imagen misma: su naturaleza de fantasma y su capacidad de retorno, de obsesión; su poder de transmitir el *pathos* en una coreografía de gestos fundamentales. Con ciertas connotaciones premonitorias y ritualistas, la onírica secuencia de *Sólo Dios perdona* en la que Julian avanza por pasillos bermejos y se detiene frente a un umbral oscuro. Ante él, una puerta que lleva a la oscuridad total, ejemplifica la naturaleza fantasmagórica citada anteriormente. A tientas, alza su mano y la oscuridad le devuelve una imagen-fantasma: el destello de una espada que amputa una de sus manos. Un gesto de dolor que abarca por un momento toda la película, todo el destino trágico del personaje. Justo en ese preciso instante regresamos a la realidad y la prostituta solapa la violencia ilusoria con su llegada al éxtasis, emitiendo un gemido de placer. Julian abre los ojos. Todo simbolismo. En las ensoñaciones, Julian irá comprendiendo qué debe hacer, cuál será su única salida. Su propio sacrificio.

El gesto genera, de esta forma, un espacio vacío no sólo entre dos imágenes sino en ellas mismas y en su concatenación causa-efecto. La imagen de la amputación retumba entre los dos planos, pero ¿por qué Winding Refn la sitúa dentro de esa cadena de imágenes? Aquí podríamos sacar a colación a Agamben abordando el pensamiento de Karl Marx: “*incluso si esto plantea otros problemas, tendría tendencia a pensar como Marx: una especie de unidad de dos gestos, o bien de hueco, diríamos. Tendría tendencia a pensar no tanto en un corte que aísla [...], como en una tendencia a hacerlo.*”⁴¹ El gesto del cercenamiento de su mano enlaza desde la separación, a través del *corte*, el presente y el futuro de Julian. Una imagen fantasmagórica que contará con mucha presencia a lo largo de toda la película, ensanchándose desde los créditos iniciales hasta el ritual sacrificial y catártico con el que se cierra el film.



⁴¹ Grelet, S. y Potte-Bonneville, M. (1999) Una biopolítica menor: entrevista con Giorgio Agamben. Conversación mantenida con Stany Grelet y Mathieu Potte-Bonneville. *Vacarme*, n.º 10. Traducción y notas de Javier Ugarte Pérez. Consultada 12 de mayo de 2015, en:

https://docs.google.com/document/d/11CCQl3dnBW412VGnTp4twzZnvBRH6GibL2v0ROQI_Ak/edit#

Mientras que, especialmente en el modo de representación institucional, estos vacíos son tomados por imágenes con significación nula, puesto que “*las fisuras son suturadas en virtud del sentido, uno o múltiple*” (Checa Bañuz, 2009, p. 34), Winding Refn los llena de una duración asignificante. La elección aquí no depende de un porqué, sino más bien de una ruptura en el universo del personaje que produce un nuevo entendimiento de su propio futuro, como Gilles Deleuze dice en *La imagen-tiempo*:

“Lo que se ha roto es el vínculo del hombre con el mundo. A partir de aquí este vínculo se hará objeto de creencia: él es lo imposible que sólo puede volver a darse en una fe. La creencia ya no se dirige a un mundo distinto o transformado. El hombre está en el mundo como en una situación óptica y sonora pura. La reacción de la que el hombre está desposeído no puede ser reemplazada más que por la creencia. Sólo la creencia en el mundo puede enlazar al hombre con lo que ve y oye. Lo que el cine tiene que filmar no es el mundo, sino la creencia en este mundo, nuestro único vínculo.” (Deleuze, *La imagen-tiempo*, 1987, p. 229)

Es ésta una mirada al abismo, una imagen que relanza la película en nuevas direcciones y nos hace reinterpretar todo lo anterior y lo posterior de manera diferente. Es decir, la vivifica, le insufla una vibración, al tiempo que crea un vínculo entre el hombre, Julian, y su destino, el sacrificio.

Siempre es pertinente volver a Jean-Luc Godard, especialmente en este caso, cuando nos encontramos reflexionando sobre la naturaleza ontológica de la imagen cinematográfica. El gesto es, para Godard, el *medium* adecuado para la resurrección porque da al cuerpo la *dimensión de una suspensión* (Bergala, 2003, pp. 291-294). Alterando los momentos en el espacio respecto a lo que Winding Refn propone, Godard habla de un gesto que nace del intento de captar presente y pasado. En los momentos en los que Julian observa sus manos temblorosas, el tiempo tampoco existe fuera de ese breve instante en el que se despliega como un intervalo. Estas manos temblorosas e impasibles deben cruzarse con los postulados de Barthes, quien defendía que la esencia de la fotografía se halla en el acto de *posar*. La observación de Barthes se puede asociar con otra de Robert Bresson en sus *Notas sobre el cinematógrafo*: “*Controlar la precisión. Ser yo mismo un instrumento de precisión.*” (Bresson, 2002, p. 32). Es en esa precisa pose de presencia en la que se sitúa un personaje como Julian. La gestualidad de sus manos, pura melancolía, subordina el movimiento cinematográfico a un no-tiempo.



Entendamos, pues, el cine de Refn como una trama de gestos suspendidos en un no-tiempo. Gestos fuertemente cargados emocionalmente y que nos conducen a los momentos pregnantes del film. En esta suspensión de la narratividad, cada gesto encierra una historia a menudo no explicada pero sí intuita. En *Sólo Dios perdona*, las caricias y nuestras de afecto de Crystal, la madre, a Julian, su hijo, encierran un extraño erotismo que queda suspendido en la misma habitación en la que Julian masturbó a una prostituta en todo un *tour de force* gestual. Algo tan complejo y oscuro como esa particular y lasciva relación materno-filial se expone a través de un catálogo de gestos. Una relación atrofiada entre sexualidad y familia que nos recuerda, de nuevo, a los gestos que gobiernan películas como *Canino*, esa extraña secuencia en la bañera y los tres hermanos desnudos acariciándose, o *Shame*, y su latente conflicto entre la pobre comunicación de los dos hermanos y la adicción al sexo de Brandon.



Lo Unheimlich, el gesto y la familia

El mismo año en el que Nicolas Winding Refn irrumpía como una violenta sacudida en el panorama cinematográfico internacional al recibir de manos del jurado del festival de Cannes el *Prix de la mise en scène* por su labor en *Drive*, una película como *Tenemos que hablar de Kevin* (*We Need to Talk About Kevin*, Lynne Ramsay, 2011) sentaba ciertas bases que el cineasta danés retomaría en *Solo Dios perdona*. La adaptación de la novela homónima de Lionel Shriver ahonda en la problemática de las vinculaciones entre una dubitativa madre y un ausente hijo. Todo lo que aprendemos sobre Eva, madre de Kevin y protagonista del film, lo recogemos a partir del estudio de sus expresiones faciales y sus gestos. En una película que trata sobre las fallas y deficiencias de la comunicación verbal, las tentativas para expresar la inexistente vinculación materno-filial pasan, en gran parte, por la gestualidad de las manos; una gestualidad que expresa todas las dudas y el trauma de los que nunca se hablan.

A partir de *Tenemos que hablar de Kevin*, existe una comparación bastante obvia con *Elephant* (2003) de Gus Van Sant, una película que aborda también una masacre en un instituto, al estilo Columbine. La incapacidad para expresarse es mostrada a través del dispositivo cinematográfico que coreografía la gestualidad de unos jóvenes fantasmas (de nuevo, *personajes-límite*) que caminan ralentizados y balbuceantes hacia una muerte violenta. Pero si en *Solo Dios Perdona* Julian conseguía salvarse ofreciendo en sacrificio sus propias manos, ni en *Elephant* ni en *Tenemos que hablar de Kevin* el gesto consigue salvar al hombre. La incomunicación, de nuevo, deviene en una explosión de violencia: *Elephant* termina con la atrocidad, con la cámara de Van Sant siguiendo a los dos asesinos con la misma implacabilidad con la que antes había rastreado sus inocentes paseos por los pasillos de la escuela.



De esta forma, los tres films ejemplifican un catálogo propio en el que cada gesto (caricias, puñetazos, palmas abiertas, puños ofrecidos) supone una raya de nivel de la significancia que Barthes comprendía como configuración de un tercer sentido. Sin un lenguaje *per se*: un susurro permite al gesto expresar lo inexpresable.

Silencios que hablan

“Mais pourquoi est-ce qu’il faut toujours parler? Moi, je trouve que très souvent on devrait se taire. Vivre en silence. Plus on parle, plus le monde il ne veut rien dire.”

Vivre sa vie (Jean-Luc Godard, 1962)

“El silencio es el sonido más poderoso del mundo”, dice Winding Refn. Si con la fotografía, la luz nos recuerda dónde están las sombras; sin el silencio, no existiría ruido. En los noventa minutos de metraje de *Sólo Dios perdona*, los diálogos no ocupan más de una hoja del guion, que firma el propio director. Particularmente interesado por las connotaciones expresivas del silencio, Winding Refn afirma que trabajando de esta forma “*obliga al público a concentrarse en lo que están viendo, porque el silencio no sigue una lógica: va directo al corazón, está compuesto de pura emoción.*” Similar a la forma en la que Blanchot describe el estado de vigilia durante el insomnio como un tiempo sin principio ni final (Blanchot, 1995, p. 48), podemos decir que los largos períodos de silencio que no parecen iniciarse ni romperse en ningún momento proyectan una especie de sombra sobre la posibilidad de expresión.

El propio Refn afirma que, como espectadores, estamos demasiado acostumbrados a que sean los diálogos los motores encargados de hacer que la película avance. Ello produce que el cine se haya convertido en algo menos cinematográfico y más en una ejecución de una cierta “logística de explicaciones verbales”⁴². De esta forma, el silencio, de pronto, se siente como algo realmente incómodo, algo violento. El director se ve obligado a recurrir a otros elementos (como la gestualidad pero también el trabajo de cámara y el diseño de sonido y banda sonora) para conducir la historia que quiere contar.

*“And then when people finally talk, it has a much more resonant feeling. Sometimes you’re so accustomed to having dialogue be your main source of information, and if you remove that aspect of it, you’re forced to substitute in other parts of the process. Hand gestures and looks become so much larger, and it builds a larger universe.”*⁴³

Dentro del imaginario cinematográfico, el silencio ha sido utilizado como uno de los más potentes efectos expresivos; un gesto aparentemente simple pero poderosamente efectivo en un espectador acostumbrado a una cierta abundancia sonora. Algunos de los usos más austeros y alegóricos de silencio se pueden encontrar en varias de las óperas primas que nos dejó un cineasta como el francés Jean -Pierre Melville. Películas como *El silencio del mar* (*Le Silence De La Mer*, 1949) o *El silencio de un hombre* (*Le Samourai*, 1967), entre otras, entienden la inclinación narrativa hacia el silencio casi como un acto de resistencia, como una desgarradora poesía sobre la soledad y la incomunicación. Su atención por los detalles de gesto, la puesta en escena, la (no) interpretación y el encuadre son preocupaciones tanto formales como autorales que Nicolas Winding Refn comparte con Melville. Esta cautela podría ser leída como una respuesta excesivamente poética y evasiva al contenido narrativo de la película, pero, sin embargo, habla de las dificultades de la comunicación de los personajes en situaciones *límite*: desde la ocupación nazi a la huida de la mafia y la policía. Como en el caso de Melville, también en el cine de Winding Refn a menudo se ha relacionado esta ausencia de diálogos con un cierto mutismo en términos de narratividad. Nada más lejos de la realidad; Julian, One Eye o el *driver* no hablan porque no sean capaces de articular palabras sino porque esas propias palabras, vacuas, no consiguen sacarlos de su sensación de aislamiento. “No quiero hablar de eso” responde Harry Caine en *Fear X* cuando uno de sus compañeros de trabajo le anima seguir viviendo y abandonar su aislamiento personal. De nuevo, unos *límites* que Winding Refn también aborda desde el silencio y el gesto. Los escasos diálogos sitúan a sus personajes en un universo prácticamente prelingüístico, en que la comunicación se da fundamentalmente a nivel gestual. El mutismo de los protagonistas conlleva otra figuración de los cuerpos, ya

⁴² Como el propio director afirma durante el congreso *Summer Talks* organizado por la Film Society of Lincoln Center de Nueva York el 18 de julio de 2013 tras el estreno de *Sólo Dios perdona*. Consultado 14 de abril de 2015, en: https://www.youtube.com/watch?v=6sLr5_1eo7U

⁴³ Trad: “Y luego, cuando la gente finalmente habla, tiene una sensación mucho más resonante. A veces estás tan acostumbrado a que el diálogo sea tu principal fuente de información, y si se quita ese aspecto, te ves obligado a sustituir otras partes del proceso. Los gestos con las manos y las miradas se vuelven mucho más importantes, y se construye un universo más grande.” Stern, M. (2013) Ryan Gosling and Nicolas Winding Refn on Sex, Violence & More. *The Daily Beast*. Consultado 30 de marzo de 2015, en: <http://www.thedailybeast.com/articles/2013/07/17/ryan-gosling-and-nicolas-winding-refn-on-sex-violence-more.html>

no más fundada en la palabra sino, como hemos dicho, en el gesto. Giorgio Agamben afirma que “El “mutismo” esencial del cine (que nada tiene que ver con la presencia o la ausencia de una banda sonora) es, igual que el mutismo de la filosofía, exposición de ser en el lenguaje del hombre, gestualidad pura” (Agamben, 2001, p. 55). Como Agamben con su pensamiento, Winding Refn también inclina sus personajes más del lado de la aporía, del callejón sin salida y del fracaso que del lado de la oportunidad, del golpe, del *kairos*. Cada personaje, cada película evoca especialmente una “experiencia de la impotencia absoluta”⁴⁴, y “la soledad y el mutismo allí donde esperamos a la comunidad y al lenguaje”⁴⁵.

Una película como *Sólo Dios perdona* se construye a partir de la disolución de lo no dicho en lo visto. El silencio se ve abordado por el gesto. En *Discurso Figura*, Jean-François Lyotard sitúa el gesto allí donde el lenguaje no alcanza:

“Si es cierto que el gesto es sentido, ha de serlo en oposición a la significación lenguajera. Ésta sólo se constituye como red de discontinuidades, y da pie a una dialéctica inmóvil donde nunca se confunden el pensante y lo pensado, donde los elementos de éste último nunca se usurpan unos a otros. Al contrario, el gesto, tal como lo entendía Merleau Ponty, es la experiencia de un sentido donde lo sentido y el sintiente se constituyen en un ritmo común, como los dos bordes de un mismo surco, y en donde los constituyentes de lo sensible forman una totalidad orgánica y diacrónica.” (Lyotard, 1979, p. 26)

A partir de estas líneas de Agamben y Lyotard, el gesto se anuncia como una forma dinámica que se sitúa allí donde el lenguaje no basta o emerge para expresar desde el cuerpo lo que el lenguaje no puede abastar. El silencio crea así un espacio que favorece la aparición de un nuevo lenguaje gestual: el lenguaje de la violencia. Este encuentro ente incomunicación y violencia, como nueva forma de comunicación, se da en el gesto, el gesto entendido como un “lugar de encuentro entre el individuo y los otros, como espacio de coagulación de tiempo.” (Pintor Iranzo, 2013, p. 127)

Por supuesto, resulta óbice que la progresiva estetización observable en la filmografía de Winding Refn afecta a esta cuestión. El silencio no siempre ha funcionado como el punto de confluencia entre violencia e incomunicación. Si pensamos en las películas realizadas en la primera parte de la carrera, los silencios son más bien escasos o, al menos, no están tan cargados de significancia como en sus siguientes trabajos. Paradójico es el inicio de *Bleeder* en el que Lenny, mientras atiende a un cliente, recita una retahíla de nombres de grandes directores de cine durante casi dos minutos. Un monólogo que definía más al director que al personaje. El silencio, poco a poco, comienza a ganarle terreno a la palabra.

Con el paso del tiempo, y con cada nueva película, el silencio consigue acallar el diálogo. La palabra se ve incapaz de definir a unos personajes cada vez más límite y el silencio se

⁴⁴ Grelet, S. y Potte-Bonneville, M.(1999) *op. Cit.*

⁴⁵ *Ibid.*

convierte en un lugar de experimentación, fuente de nuevas posibilidades estéticas y expresivas. En relación a esto, y sin lugar a dudas, *Fear X* es el punto de inflexión definitivo. El vacío de las, ya pocas, palabras de los personajes es cubierto con otros elementos narrativos. La cámara, como los copos que caen sobre el paisaje nevado, se mueve con delicadeza y suavidad por los angostos pasillos de la mente de Caine. Todo se desarrolla desde el interior del personaje, por lo que el silencio se convierte en una atmósfera densa sobre la que el traumatizado vigilante de seguridad parece flotar. Un silencio que hace que su cuerpo pese cada vez más, como si pronunciar cada palabra supusiese un esfuerzo sobrehumano.

Pese a verse obligado a retomar la saga *Pusher*, con las connotaciones estilísticas que conlleva, este proceso de transformación no muere con *Fear X*. Probablemente *Valhalla Rising* suponga uno de los puntos más significativos en cuanto al dominio del silencio sobre la palabra. Aquí, la ausencia de diálogo funciona como el trayecto sobre el que discurre el mitológico viaje de One Eye y el resto de vikingos. La violencia encuentra en el silencio, de esta forma, un lugar para la liberación de toda su expresividad. En los cinco primeros minutos de la película, y sin haber pronunciado ni una sola línea de diálogo, One Eye arranca la yugular de un oponente de un mordisco y rompe el cuello a otro. Winding Refn lleva el silencio hasta el extremo: la violencia de sus acciones en el combate apenas provoca sonido alguno. Si, en contraposición, de sus dos rivales al menos oímos jadeos y quejidos, One Eye permanece inmutable ante los golpes recibidos. No parece gratuito que Refn decida cerrar una secuencia que puede sintetizar sus intenciones con un plano de los puños del guerrero cerrados, en tensión, pero ofrecidos ritualmente.



De la épica que podía encerrar un viaje como el de *Valhalla Rising*, Winding Refn torna hacia la tragedia en sus dos últimos trabajos, *Drive* y *Solo Dios perdona*. La tradición trágica en que se amparan ambas películas supone un marco sobre el que se concreta una narración que encadena crímenes y venganzas cometidas en nombre de ciertos códigos de honor. De ahí solemnidad tonal imperante, como si cada gesto de los personajes fuera un paso más hacia una fatalidad insalvable. Aun así, la forma de Winding Refn de acercarse a la tragedia se encuentra en el opuesto extremo a, por ejemplo, la manera en que lo hace Pier Paolo Pasolini, para quien la tragedia no se define tanto por la acción como por el texto. Pasolini relaciona el carácter subjetivo y subversivo y, a pesar de todo, concreto del cine con la poesía. En esta relación se encuentra el fundamento de la concepción del cine como lengua y la clave para entender su poder ideológico. La relación *lengua-ideología* en la obra del cineasta italiano puede definirse como mínimo de ambigua y en constante transformación. En un primer momento, para Pasolini la lengua es un instrumento de la ideología para ordenar la realidad; más tarde, el autor entenderá la relación *lengua-ideología-realidad* como interacción y es la acción la base de la misma.

“...la acción humana en la realidad, en cuanto lenguaje primero y primigenio de los hombres. Por ejemplo, los restos lingüísticos del hombre prehistórico son modificaciones de la realidad debidas a las acciones de la necesidad: el hombre se ha expresado en tales acciones.” (Pasolini, 1969, p. 14)

Aunque en sus primeras películas había iluminado sus películas con la imagen del héroe trágico (según la descripción de Aristóteles⁴⁶), el modo de acercamiento de Pasolini a la tragedia griega no tiene nada que ver con el de Winding Refn, que puede vincularse más con otras posiciones como la de Jean Cocteau: no se trata de proponer, a través de ella, una concepción de la vida humana vinculada de forma inseparable a una cierta vivencia del tiempo, sino de “actualizar” los contenidos de la tragedia.

La opción escogida por Winding Refn, en un intento de adelgazar la propuesta narrativa hasta los huesos, es dejar que el hedor del silencio de lo trágico exceda de los propios infortunios. Y aunque el telón de fondo no sea más que una “*propuesta de que la vida es un cuento narrado por un idiota, lleno de ruido y furia, y que nada significa, el riesgo está en cómo hacer entrar en esa mínima propuesta la palabra*” (Casau, 2013, p. 116). En un momento de *Histoire(s) du cinema* (1988), una variante sobre un verso de Dylan Thomas le sirve a Godard de transición entre dos imágenes, y dice así: *n'entre pas sans violence dans cette bonne nuit*⁴⁷. Winding Refn podría haber tomado esta variación del poema original y añadirle su propia continuación, *rage, rage against the dying of the light*, para abrir ese descenso a los infiernos que es *Sólo Dios perdona*. Y en cierta medida lo hace a través de la palabra uno de sus personajes, avisando, no sólo al espectador, sino también a su propio protagonista, de la naturaleza violenta del camino a recorrer. *It's time to meet the devil*, poderosa y casi única frase del arranque. Su salvaje intento por conseguirlo sumirá a su hermano Julian en una historia de venganza familiar. Y, como es lógico, algo así casi parece pedir a gritos la palabra, ir más allá de esa exquisita pieza que había iniciado entre las sombras y los neones.

Sin embargo, en este trasvase trágico desde el clasicismo a la postmodernidad, Winding Refn, y al contrario que Pasolini, se apoya firmemente en el silencio. ¿Cómo sostener, entonces, el peso de la tragedia exclusivamente en la presencia? La respuesta, como a tantas preguntas aquí planteadas, está en el gesto. Así, Julian se ve condenado a un hieratismo casi silente. Como hemos visto al inicio de este apartado, durante la cena con su madre, éste soporta sus insultos delante de la prostituta que se hace pasar por su novia. Impasiblemente, derrumbado ante el poder de la madre, el hijo no se atreve ni a articular una palabra. Todo se limita a un gesto: encender con un mechero su cigarrillo. El silencio, de esta forma, se construye en el cine de Winding Refn como un camino que lleva a sus personajes a encontrar una total comunión entre violencia y gesto a partir de la imposibilidad de una comunicación convencional. En sus *Lecciones sobre historia de la*

⁴⁶ Como Pasolini, Refn también construye personajes heroicos, excepcionales, a partir de figuras de delincuentes. En este sentido, los protagonistas tanto de *Drive* como de *Sólo Dios perdona* se configuran como héroes a partir de dos personajes que realmente viven, y se lucran, al margen de la legalidad.

⁴⁷ El verso original es “*Do not go gentle into that good night*”; véase Thomas, D. (1967) *Collected Poems, 1943-1952*. Londres: J.M. Dent&Sons Ltd., p. 116.

filosofía, Lyotard recuerda un pasaje especialmente genial de Hegel: “*Lo verdaderamente salvaje es el arte como silencio*”. El arte como silencio, la figura que no dice ni esto ni aquello sino que prefiere callar: “*El silencio resulta del desgarramiento a partir del cual un discurso y su objeto se enfrentan, comenzando así el trabajo de significar*”, escribe Lyotard. Si existe una fuerza que opera movilizándolo el orden de la significación, esa fuerza es el gesto.

Gestos que violentan: las manos en *Sólo Dios perdona*

“Instrumento del tacto, las manos son, en cierto sentido, como la mirada, ventanas privilegiadas en la apertura al mundo.” (Antich, 2013, p. 63)

La violencia, probablemente la gran constante en el cine de Winding Refn, responde a un hecho contradictorio. Como hemos visto, los *personajes-límite*, aislados, son incapaces de aproximarse al otro a través de un lenguaje convencional y, para ello, buscan en el gesto un reconocimiento a menudo imposible. En el límite, en la incomunicación, inevitablemente surge la violencia. Esto se traduce en toda una serie de actos brutales conducidos a través del gesto y perpetrados por unos personajes heridos psicológicamente que agreden, físicamente, a otros.

El gesto, como explicitan las citas de Agamben en los primeros apartados del presente bloque, es la obsesión de una civilización que ha perdido los suyos. Bajo la aislación a la que se ven sometidos los personajes y la opresiva incomunicación que sufren, el gesto permanece como último, y única, opción que permita sostener la búsqueda de una posible vinculación con el mundo que los rodea. Como el propio Agamben afirma, un gesto entendido como una pura “*comunicación de una comunicabilidad, de una transmisibilidad sobre la que apoyarse*” (Agamben, 2001, p. 55). De esta forma, el gesto hace de nuevo plausible la más violenta, y real, de las aproximaciones. Para ello, recupera desde el pasado la herencia perdida del gesto y, trayéndolo al presente, representará un espacio de encuentro entre individuos incomunicados, desubicados y traumatizados. Así, es necesario partir desde ese común en toda la filmografía del danés como es la concepción de unos personajes que se encuentran en un *límite*. Solitarios, aislados del otro, estos individuos parecen invocar la presencia del gesto, buscando a través de él una posible conexión.

En *Sólo Dios perdona*, el gesto traduce y deja aflorar todas esas historias que podemos apreciar en la textura de unas manos que son fuente de la violencia que impera en el film. Una fuente doble ya que son, a la vez, testigos y causantes de dolor. Como hemos dicho antes, las manos de Crystal son ejemplo de ello; unas manos que acarician pero no transmiten la calidez que se le presupone. A partir de su gestualidad, la propia madre se levanta como una figura ausente, a pesar de su retorno; una figura de dolor que reprime a su propio hijo. La película se inaugura con el filo de una espada rasgando el plano. El hierro, candente, saja la oscuridad, el rojo penetra en la noche. Un exceso que se acaba por revelar en las manos de Julian; primero, convulsas hacia sí mismo, más tarde, a tientas y temblorosas, ofrecidas hacia esa misma oscuridad. Éste es un gesto que, aunque dubitativo,

busca algo que sabe que está ahí y que lo perturba. Un gesto que defina la imposibilidad de una comunicación. Un gesto que, por tanto, define a un personaje envuelto en una espesa opacidad.

Aunque invisible en su verbalización, una historia emocionalmente densa como la de Julian es traducida por medio de la gestualidad. Las manos se construyen como una imagen abierta que invocan no sólo una historia pasada sino un futuro que el propio personaje parece conocer y, por tanto, una memoria pasada y futura. Como hemos visto, el juego entre lo visible y lo invisible, entre lo que conocemos y lo que intuimos se repite, no sólo para el espectador sino también para el propio Julian: esa imagen predestinatoria de la amputación sacrificial de sus manos.

"I'm pretty obsessed with hands, I think the essence of being violent starts from there. If you cut off hands to a man he is no more dangerous and his violent instinct stops beating. The hands are like an extension of his penis and cut them it's like a castration."⁴⁸

En este sentido, y en un interesante contrapunto dialéctico a la perspectiva edípica, la mano se configura como un objeto de culpa. Lo que está a la mano puede ser usado o roto en cualquier variante del uso de la fuerza, el ingenio o la disposición arbitraria de cualquier clase. Por lo cual, la culpa siempre nace de aquello que se hace a partir de lo que se toca, de lo que nos corrompe ante su tacto. Al ladrón no se le corta la mano por ladrón, sino por tener las manos corrompidas. Aunque ya se atisba a lo largo de toda su filmografía, en *Sólo Dios perdona* Winding Refn otorga a las manos la importancia que habitualmente recae sobre el rostro. El destino fatídico de Julian se simplifica en sus propias manos, que funcionan continuamente como una metáfora de su impotencia, tanto física como psicológica. He ahí que, si buscamos el sentido de la constante manifestación de las manos como un objeto de obsesión para Julian, tendríamos que pensarlo desde el estado de corrupción de la sangre: si bien no sólo afecta a sus manos, su sangre le ha emasculado haciendo para él, imposible el sexo; a través de las manos es donde se manifiesta su maldad. Con ellas mata, roba, trafica –y con unas manos equivalentes, Chang se mueve en una esfera superior: mata con ellas, pero persigue un sentido de la justicia que acontece más allá de sí mismo, ya que su cuerpo físico, sólo remotamente humano, es guiado por la sombra de la divinidad que le auspicia. Si tiene manos, ¿cómo puede huir del mal, si con el mero hecho de cerrar su puño puede exteriorizar toda la violencia que guarda en su interior? ¿Cómo escapar del pecado, de la violencia como respuesta? Son preguntas que la película parece plantear desde la significancia de sus imágenes. Aunque siempre hay elección, la capacidad para hacer el mal atormenta a Julian, como a todos los personajes de Winding Refn, hasta hacerle caer en el abismo de la incomunicación.

⁴⁸ Trad: "Estoy bastante obsesionado con las manos, creo que la esencia de ser violentos empieza ahí. Si se cortan las manos a un hombre, deja de ser peligroso y su instinto violento deja de latir. Las manos son como una extensión de su pene y cortarlas es como una castración." ⁴⁸ Como el propio director afirma durante el congreso *Summer Talks* organizado por la Film Society of Lincoln Center de Nueva York el 18 de julio de 2013 tras el estreno de *Sólo Dios perdona*. Consultado 14 de abril de 2015, en: https://www.youtube.com/watch?v=rbqfv_XfLEY

Su constante comparación con los puños del luchador en posición de combate, los puños cargados de la sangre de sus antepasados, nos muestra el poder del bullir de algo que parece ajeno de nosotros mismos. Esas manifestaciones simbólicas son una proyección de aquello que en lo más interior de sí mismo es, heredado por obligación más allá de sus deseos. Por eso el espejo donde se mira parece devolvernos una imagen más sombría de sí mismo que aquella que se nos manifiesta mirándole a él directamente. Aquello que él es, está corrompido por la mala sangre que circula por sus venas: donde en Julian la mala sangre se manifiesta en la imagen de su espejo, en Chang la *santa sangre* se manifiesta en la imagen de su sombra. Por ello la confrontación se da entre la negación que se refleja en el espejo, ese ser algo que no se desea ser, y la aceptación que se manifiesta en la sombra, ese ser aquello que se desea ser; la mala sangre confrontando la santa sangre.



LA ESTATUA, LOS PUÑOS Y LOS GUERREROS

Los gestos de lavarse las manos, o de atarlas a una silla, y, sobretodo, el puño cerrado y las manos abiertas con las palmas hacia arriba son los protagonistas encargados de narrar la dicotomía eros/tánatos que representa una de las líneas fundamentales sobre las que Winding Refn construye su obra. Las manos funcionan como una doble fuente. Por un lado, el puño cerrado representa el acto violento, y funciona como una extensión de la sexualidad masculina. Por otra parte, la mano abierta que representa la sumisión, la aceptación total del propio destino. La catarsis de Julian llega a su fin a través de dos hechos, la penetración del vientre de su madre muerta, primero con una espada y luego con la mano abierta, y la mutilación final de sus manos que representa su liberación definitiva.

El propio Winding Refn afirma que para renacer, o transformarse, hay que volver al origen, algo que queda patente en muchos textos literarios, entre ellos muchos cuentos de hadas:

*"La idea era un hombre que está encadenado al útero de su madre. Para liberarse de su hechizo, que es una versión fantástica exagerada de un problema muy común, tiene que volver a ese terreno. Era la única manera de liberar a ese personaje enigmático."*⁴⁹

Julian, que necesita dejar atrás un pasado violento y una tormentosa relación materno filial, ha de desprenderse de la fuente de su masculinidad y violencia, sus propias manos, para

⁴⁹ Durante la presentación de *Sólo Dios perdona* en el Mandarin Hotel del Columbus Circle en Nueva York el 16 de julio de 2013 en respuesta a una pregunta de Dorri Olds. En: <https://www.youtube.com/watch?v=5TKEmF0dbC8>

conseguirlo. En la ejecución, presenciamos el paso de un gesto a otro. Julian reconoce un destino violento que solo puede finalizarse mediante el sacrificio. René Girard ya se refería a la idea del sacrificio como un proceso del que no es posible abstenerse sin sufrir una grave negligencia (Girard, 1983, p. 9). Las manos son los grilletes que atan a Julian a un mundo al que no pertenece, de ahí que una vez muerta su madre, la destripe y aloje la mano en su seno antes de desprenderse de ellas, como un cordón umbilical, el nudo gordiano que al fin corta.

Sacrificio de las manos

Como hemos visto, la esencia del film son las manos y la espada, las cuales representan el crimen y en última instancia la salvación. Por tanto, nuestro recorrido surge de una imagen. Por supuesto de una imagen violenta, una imagen que resulta difícil de asimilar. Un hombre presenta sus manos voluntariamente ante su verdugo. Lo que anteriormente hubiese sido una electrizante sacudida, ahora deja paso a la pausa y a la suspensión. Esta imagen no sólo cuenta la historia, sino que ayuda a definir el destino de Julian como personaje.

La ejecución ha de ser un acto breve, el corte debe ser limpio y rápido. La víctima se presenta sumisa ante un destino que intuía necesario ya desde el inicio del film. Las manos abiertas, las palmas hacia el cielo. El ritual, esta vez, se desarrolla por parte de la víctima. El ejecutor aguarda, respetuoso. Las miradas se confrontan. Julian, el ejecutado, muestra una dignidad a través de sus gestos que no se corresponden con su estado físico, lamentable.



Unas cuencas vacías nos miran desde el infierno. A Refn le interesan las manos y por eso no duda en destrozarse el rostro de su protagonista. En esta historia de violencia los personajes son lo que dicen de ellos sus gestos; unos gestos que se enfrentan en la pantalla como si se tratara de un eterno duelo desde la distancia, más en consonancia con lo onírico que con lo puramente verbal.

Aquí están, son tuyas. Julian se expresa a través de sus manos, no necesita verbalizar su voluntad. Las manos se cierran y las palmas pasan a ser puños. Aceptemos la violencia como una naturaleza irrenunciable. Julian, tras penetrar a su madre, necesita (re)nacer. Y para ello, no puede hacerlo con las mismas manos que han golpeado, que han matado, que han traficado, que han masturbado. Unas manos que son la fuente de un mal del que necesita desprenderse. Esto es lo que Julian esperaba desde el principio. El espectador también, se le prometió ya en los títulos de crédito iniciales. La espada baja lentamente pero el corte, rápido, no es sobre la carne sino sobre el plano. En *Las variaciones Marker* (2007) Isaki Lacuesta apunta: “En las películas de Marker el parpadeo queda justo del plano y el espectador debe apreciar y ver el instante decisivo del corte. En cada corte hay un viaje en el tiempo.” (Vilaró i Moncasí, 2011, pp. 247-268) Winding Refn, al igual que Lacuesta comprende que es este momento entre la muerte y la resurrección de la imagen, el intervalo que se desprende de un simple gesto. Un karaoke abarrotado de policías donde debería haber sangre. Por supuesto seguimos en Tailandia, y aquí el karaoke es un templo en el que los fieles se reúnen ante su particular Dios.



¿Cuál es el motivo del desplazamiento de acto de violencia hacia el fuera de campo? Si repasamos su anterior trabajo, *Drive*, ya atisbamos un cierto descentramiento de la catarsis violenta. Aún dentro del plano, la confrontación final entre el *driver* y el mafioso Bernie



Rose se limita a una lucha de sombras. El dispositivo se fija más en la proyección, en el imaginario, que en la acción verdadera. En *Sólo Dios perdona*, Winding Refn va más allá y borra toda huella final del acto sacrificial. Nos niega a los espectadores aquello que llevábamos esperando durante

todo el metraje. Sin embargo, esta decisión no resulta tan novedosa si la comparamos con el tratamiento que se le daba a la violencia en la tragedia clásica. En la escena, al llegar a los episodios más terribles, la violencia o las muertes eran normalmente sustituidas por las palabras que narraban lo sucedido. Y, sin embargo, el efecto de impacto está plenamente conseguido. En estos casos siempre resulta pertinente recurrir a Aristóteles: "*Es posible que el temor y la compasión resulten por efecto del espectáculo, pero también pueden resultar del entramado mismo de los hechos, lo cual es sin duda preferible y propio de un poeta mejor.*" (Aristóteles, 2006, p. 43)

No podemos afirmar que Winding Refn sea el mejor ejemplo de la poética que defendía Aristóteles, pero sí que su postura ante la violencia fuera de campo y el sacrificio es, cuanto menos, interesante y no tanto por una ocultación de la violencia. En el sacrificio puede verse justamente una cierta dualidad de la violencia ya que, la práctica sacrificial es en sí misma violenta pero esta violencia a su vez ayuda a instaurar un orden y también a mantenerlo. Como ha demostrado a lo largo de toda la película, la violencia que Chang ejerce se enmarca en el único objetivo de mantener un orden primigenio, basando el temor y en el castigo.

El acto ritual, es en sí mismo el punto de encuentro de esta ambivalencia de la violencia y del conflicto. La fuerza de la lucha y el conflicto, son la condición de existencia de los mundos de Julian y Chang, pero también el germen del que proceden los impulsos violentos de ambos. El sacrificio será la única forma en que estos impulsos, reconocidos en la figura de Chang como una justicia divina, pasen a ser transfigurados como ese acto, de nuevo con ciertas connotaciones religiosas, que permite mantener cierto orden en la esfera de lo humano. El puente con lo religioso es tan violento en la medida que los dioses (Chang) lo son. Así, la violencia en *Sólo Dios perdona* viene dada en la medida que es ejercida por Chang y no tanto por Julian.

Una película, un rostro

En 1928, Carl Theodor Dreyer estrena *La passion de Jeanne d'Arc* apostando por una arriesgada realización en primeros planos para contar la historia de la heroína francesa. Innovadora en su momento, a día de hoy la película se conserva como una de las obras maestras del cine europeo de todos los tiempos. Para promocionar su película, Dreyer contaba con la imagen del desencajado rostro de la actriz Renée Jeanne Falconetti, protagonista del film, al borde del llanto. Entre el éxtasis divino y el dolor, el primer plano mostraba las huellas de la violencia ejercida por el inquisitorial proceso judicial a la que la dama de Orleans fue sometida por el tribunal eclesiástico que terminó condenándola a muerte por herejía.

Ochenta y cinco años más tarde sale a la luz una de las primera imágenes promocionales de *Sólo Dios perdona*. La fotografía muestra a Julian, el protagonista del film interpretado por Ryan Gosling, con su rostro ensangrentado y apenas reconocible. La cara de llena de sangre, un ojo totalmente negro y un semblante derrotado pero carente de expresión. Resulta, cuanto menos, peculiar publicitar el film destrozando uno de los rostros más demandados en el panorama cinematográfico actual. Winding Refn se desprende de lo sugestivo del rostro simplemente destruyendo aquello por lo que vive un actor: su expresión; proyectando así una cierta idea acerca el concepto de actor sin rostro.

La promoción de la violencia sobre el rostro de Julian logra la recuperación, a través de la destrucción, de algo tan ausente como la autenticidad del primer plano más allá del artificio del recurso. Winding Refn recupera, por tanto, los planteamientos que Dreyer preconfigura a finales de los años veinte con las lágrimas de dolor que recorrían el rostro de la heroína francesa. Algo que, por ejemplo, un ejercicio más próximo en las formas a *La passion de Jeanne d'Arc* como el uso del primer plano de Fantine en *Les Misérables* (Tom Hooper, 2012) no alcanza, convirtiéndose en un vacuo homenaje al film de Dreyer.



Como hemos visto, y cercano al fetichismo⁵⁰, Winding Refn ha construido gran parte de su filmografía en torno a la destrucción del rostro y todo aquello que los hace bellos y puramente convencionales. La belleza es cubierta por la sangre.

⁵⁰ "The use of violence... I guess, every art is an act of violence in a way, it's a part of an emotional outpour. I don't really know... I think that violence is a necessity in cinema towards fetish, because emotionally, our artistic expressions consists of sex or violence, it all boils down to those two very pure emotions that we have as human beings. But sexuality is not fantasy, because most of us do it. Violence, on the other hand, is fetish, because it's fantasy. There is a sexuality to violence that I find very intoxicating. I think that's just what turns me on." Trad: El uso de la violencia... supongo, todo arte es un acto de violencia de una cierta manera, forma parte de una expulsión emocional. Realmente no lo sé... Creo que la violencia es una necesidad en el cine hacia el fetiche, porque emocionalmente, nuestras expresiones artísticas se basan en el sexo o la violencia, todo se reduce a esas dos emociones muy puras que como seres humanos tenemos. Pero la sexualidad no es una fantasía, porque la

Sobre el primer plano

La historia del cine ha pivotado siempre sobre el rostro. Desde las primeras indagaciones, como la que W.K.L. Dickison realiza en 1896 al filmar el estornudo de Fred Ott, pronto se pasa a ejercicios tan extremos como el primer plano del vaquero George Barnes en *Asalto y robo de un tren* (*The Great Train Robbery*, Edwin S. Porter, 1903). Porter era de los primeros cineastas en insuflar violencia a un rostro que se alzaba amenazante ante los espectadores antes de disparar su revólver hacia la cámara. A partir de ese momento, muchas de las imágenes más memorables y cargadas de violencia que ofreció el cine fueron primeros planos: los hombres que toman parte en el drama del *Acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, Sergei M. Eisenstein, 1925) o los vaqueros de *Hasta que llegó su hora* (*C'era una volta il west*, Sergio Leone, 1969). En el rostro se cifra lo humano pero también lo inhumano, es la puerta exterior de las emociones, topografía que desvela en su superficie la compleja interioridad de un cuerpo. En *El rostro en el cine* Jacques Aumont propone un recorrido -que no busca ser ni exhaustivo ni crear categorías estanco subsumidas a una “Historia del rostro en el cine” con mayúsculas- por sus representaciones cinematográficas desde el “rostro-mudo” del cine de los inicios al “rostro humanista”, pasando por el “rostro ordinario” del cine clásico de Hollywood hasta culminar con la derrota, la ruina del rostro tras la modernidad, en la época contemporánea.

Las huellas de la violencia en el rostro, especialmente del femenino, surgieron pronto, prácticamente junto a los primeros planos. Su presencia se fijaba, sin embargo, no tanto en la herida o en la cicatriz, sino en una voluntad “*de explorar al máximo, y de cerca, toda la dinámica expresiva y facial del personaje, de convertir un rostro en un campo de batalla.*” (de Lucas, 2008, p. 46) En este sentido, David W. Griffith fue capaz de convertir el rostro de Lillian Gish en su particular lienzo sobre el que dibujar los cambiantes gestos de cada emoción. El cine por fin era capaz de captar las etapas enteras de una vida emocional en pocos segundos, de la risa al llanto, del dolor a la alegría, de la pasión al miedo: “*No basta el que una persona posea un rostro fotogénico, se necesita ante todo que posea un alma (...). Para los papeles principales, necesito personas que tengan un alma, que conozcan y sientan su personaje y sean capaces de expresar toda la gama de emociones humanas con los músculos de la cara*” apuntaba Griffith (de Lucas, 2008, p. 46). Esta concepción proyectó la dimensión icónica de la estrella y de la imagen, la vieja fuerza del icono, la de Marlene Dietrich o Greta Garbo: ser inalterable, inexpugnable al tiempo, pasar de un film a otro logrando que su imagen permanezca intacta, sin huellas de la erosión temporal, de lo real. Como si fuese una especie de máscara suspendida en el tiempo, congelada como una visión mítica e imperecedera, con la belleza de la expresión preservada e inmarchitable.

La irrupción de la modernidad supuso que el rostro abandonase su naturaleza más propia del *star-system* en aras de una imagen más realista. La idealización del rostro, cincelada en

mayoría de nosotros lo hacemos. La violencia, por el contrario, es fetiche, porque es fantasía. Hay una sexualidad en la violencia que me parece muy embriagadora. Creo que eso es justo lo que me excita.” Holloway, C. (2013) Nicolas Winding Refn Talks Fetishism, Jodorowsky and his Upcoming 'Barbarella' TV Series at Brooklyn Event. *Indiewire*. Consultado 29 de marzo de 2015, en: <http://www.indiewire.com/article/the-5-best-things-nicolas-winding-refn-said-at-videologys-an-afternoon-with-nicolas-winding-refn-jodorowsky-barbarella>

los grandes estudios, sufrió un proceso de erosión: el rostro icónico dejó su lugar rostro indicial, en el que se visibilizan los efectos de lo real y del curso del tiempo sobre los cuerpos. En los años sesenta, cineastas como Bergman o Cassavetes acabarían por extremar y extenuar esos signos, despojando a la actriz de todo salvo de su condición de persona o máscara. La violencia de la toma comienza a explosionar sobre el rostro de los personajes, y lo que en ellos perdura son los efectos de su devastación y desesperanza. La concentración de tiempo vivido y de experiencia, en esos rostros, en los trazos de las lágrimas, tiene tal intensidad que es difícil distinguir en ellos lo que queda del artificio, de máscara, y los signos de lo real. Escribe Jacques Aumont: “*El rostro no podía pasar por todo esto, el apocalipsis y las penurias, sin quedar marcado.(...) La cámara torrencial de Cassavetes sale en su busca, se hace con ellos, los extrae en dilatados primeros planos, todavía más magnificados por la textura del dieciséis hinchando. Son mostrados como presas pasivas de todo aquello que los atraviesa, de todo lo que fluye y se derrama, las lágrimas, la palabra, la emoción.*” (Aumont, 1986)

En ese pasaje de la imagen icónica del rostro de la estrella a la imagen indicial de la actriz (la huella, la cicatriz, el resto), el propio Cassavetes logró revolucionar las formas del cine americano; solo que ese tiempo de ruptura y cambio no tuvo lugar en un acto político colectivo y callejero, sino en el decorado doméstico y emocional de una *home movie* marginal que, sostenida durante años, produjo una sobrecarga de tiempo liberado y abrasivo. Así, podemos apuntar la violencia del gesto de un cineasta como Cassavetes, quien al trocear y fragmentar la figura, filmando hasta encontrar algo doloroso en forma de huellas o marcas sobre los pómulos, las mejillas, los ojos, en los rostros vencidos, agónicos, como en los primeros planos de las lágrimas de Lynn Carlin tras su intento de suicidio, con el rostro desencajado, asfixiado, por los bordes del encuadre, influirían en el trabajo sobre el rostro de Winding Refn.



A través de las voces de diversos teóricos y cineastas, como Epstein, Béla Balazs, Gilles Deleuze, Joseph Von Sternberg, el propio Cassavetes o Garrel, que han hecho de su representación piedra angular de su cine, la representación del rostro se desvela como un espacio privilegiado de experimentación formal. El ansia de explorar las posibilidades plásticas de la imagen cinematográfica de un rostro impregna también la filmografía de Winding Refn.

Un rostro distante

Tomemos en este punto una referencia anecdótica que, pese a lo jocoso, nos puede resultar muy representativa de esta cuestión del rostro imperturbable en el cine de Winding Refn. Tras los estrenos de *Drive* y *Sólo Dios perdona*, una gran parte del público mostró su descontento con el trabajo interpretativo de Ryan Gosling en ambos films. Algunos de ellos llegaron a tacharle de “actor Kuleshov” porque su imperturbable rostro apenas variaba a lo largo de la historia. Al igual que con Mads Mikkelsen en *Valhalla Rising*, Winding Refn

da a Gosling en estas dos películas uno de los desafíos finales para un actor: transmitir emociones, no con palabras, sino a través del lenguaje del cuerpo y especialmente a través de sus ojos y rostro. Como una versión joven de Marlon Brando en *El último tango en París* (*Ultimo tango a Parigi*, Bernardo Bertolucci, 1972), Gosling concentra en su rostro toda su interpretación.

Si bien sus dos últimos trabajos suponen la apuesta más extrema, a lo largo de toda su carrera, Winding Refn trata de enterrar las emociones de sus personajes en rostros vacuos, herméticos e inexpresivos. Su cine parece construirse a partir de un extraño rechazo a una cierta legitimidad emocional. Ello provoca que sus personajes, escondidos en su yo interno, sean tan difíciles de analizar y comprender; como estatuas, los personajes de Winding Refn apenas dan pinceladas de sus propios sentimientos.

Resulta interesante comprobar cómo los mismos rostros se repiten una y otra vez a lo largo de toda su filmografía. Ya desde su debut con *Pusher*, y como si de una visión de futuro se tratase, Winding Refn no se despegaba del grupo de actores que ha descubierto: Kim Bodnia, Mads Mikkelsen, Zlatko Buric y, más tarde, Ryan Gosling. Para el cineasta suponen un espacio, una frontera cuyos motivos sólo pueden ilustrar esos mismos rostros.

Tanto en *Bronson* como en *Valhalla Rising*, esta falta de expresión emocional, o al menos de una respuesta emocional ordinaria, se vuelve más evidente ya que está causada por una inexplicable bestialidad de los protagonistas. Sus emociones salen a la luz en cuanto las esconden. En palabras de su compatriota Lars Von Trier: el caos reina. Winding Refn destruye los rostros de los personajes porque es así la única forma de que estos se demuestren que, aún en el límite, son capaces de exteriorizar sus problemas.

De esta forma, el rostro es un campo de batalla entre lo visual y lo visible, lo descifrable y codificable, entre el gesto y la palabra. De ahí el semblante imperturbable y la reducción, al mínimo, de la expresividad en la interpretación de los actores, convertidos en actantes y modelos, a partir de cuyo cuerpo y presencia el director caligrafía el relato mediante medios puramente cinematográficos. Como si de nuevo Robert Bresson hubiese regresado para escenificar el conflicto a través de los modelos que poblaban su cine. Al hablar del cine del cineasta francés, con especial atención sobre *Pickpocket* (1959), Deleuze ya nos había dicho que su espacio visual era un espacio fragmentado y desconectado, pero cuyas partes presentaban un enlace manual creciente. Para Deleuze, la mano había ocupado el puesto del rostro para representar la imagen de la afección. (Deleuze, 1992, p. 26)

"Digo: el tipo de espacios en Bresson y la valorización cinematográfica de la mano en la imagen están evidentemente ligados. Quiero decir: el enlace bressoniano de las pequeñas puntas de espacios, desde el hecho mismo de que son puntas, trozos desconectados de espacios, no puede ser más que un enlace manual. Sólo la mano puede efectivamente operar las conexiones de una parte a otra del espacio. Y Bresson es sin duda el más grande cineasta en haber introducido en el cine los valores táctiles; no simplemente porque él sabe poner

*admirablemente las manos en imágenes, sino porque si sabe poner admirablemente las manos en imágenes es porque tiene necesidad de manos.*⁵¹

En este punto nos preguntamos por el rol que le queda al rostro tras perder su posición privilegiada frente a la mano. Entonces, ¿puede, en el cine de Winding Refn, considerarse el rostro como el lugar último en el que permanecen las huellas de la violencia del gesto y, por tanto, de la imagen afección de la que Deleuze hablaba? ¿Puede representar el rostro una cierta imagen de la desafección?

La violencia sobre el rostro

En el epílogo de su obra *El rostro en el cine*, Jaques Aumont reflexiona sobre las posibilidades de la pintura y el cine tras lo que él considera la pérdida del rostro. “*El cine no tiene ninguna opción. Será con la figura humana o no será.*” (Aumont, 1998, p. 207) El teórico francés dice del cine que, tentado por la ruina rostro, no hará otra cosa que confirmar su propia ruina. Por supuesto, el rostro no ha muerto. La violencia que ha sufrido a lo largo de la Historia del cine lo ha convertido en un lienzo corroído que se ha dado pie a otras representaciones todavía más transgresoras.

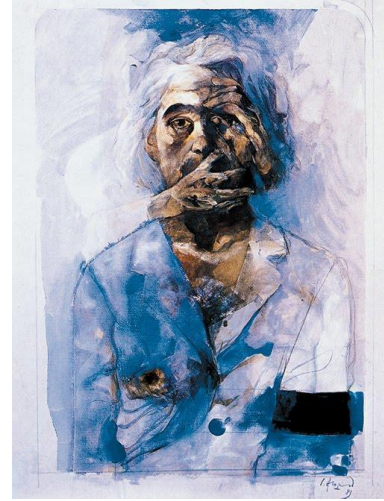
Winding Refn, que como hemos visto cree en la importancia de la gestualidad de las manos, no duda en destrozarse los rostros de sus protagonistas, utilizando esta gestualidad como herramienta. Milan Kundera, en su ensayo “*El gesto brutal del pintor: sobre Francis Bacon*”, ya destacaba la violencia furibunda que puede encerrar ese gesto creador:

“La mirada del pintor agarra la cara como con una mano brutal, tratando de apoderarse de su esencia, de ese diamante oculto en las profundidades. Claro, no estamos seguros de que las profundidades conserven realmente algo –pero, sea lo que sea, hay en nosotros ese gesto brutal, ese movimiento de la mano que agarra, arrugándola, la cara de otro con la esperanza de encontrar en ella, detrás de ella, algo que se oculta allí.” (Kundera, 2009, p. 7)



⁵¹ En *¿Qué es el acto de creación?* Conferencia impartida por Gilles Deleuze en la cátedra de los martes de la fundación FEMIS. Traducción de Bettina Prezioso (2003). Consultado 21 de mayo de 2015, en: <https://intermediodvd.wordpress.com/2012/12/13/tener-una-idea-en-cine-1-conferencia-de-gilles-deleuze/>

Por encima de otras lecturas, los retratos de Francis Bacon ponen de manifiesto cómo el gesto deja unas huellas violentas sobre el rostro. Un vínculo, mano-rostro, que también trabaja el pintor argentino Carlos Alonso en su serie *Manos anónimas*. Las catorce obras que conforman la serie refieren a los cruentos tiempos vividos durante la última dictadura militar, una “narrativa” en la que describe de modo incisivo y mordaz, la tremenda ruptura que significó la dictadura en la vida cotidiana y familiar de miles de personas. A partir de ellas, además de vivenciar una experiencia estética basada en su valor plástico, es posible reconstruir la metodología de represión utilizada por las fuerzas de seguridad durante los llamados “años de plomo”. En una de las pinturas que conforman la serie, Alonso construye una interesante dialéctica entre incomunicación, gesto y rostro. Unas manos atacan el rostro de un hombre, tapando su boca y dirigiéndose a sus ojos. Como con los retratos de Bacon, dentro del campo del cuadro, el rostro se configura como el punto donde se concreta la violencia.



Por tanto, entendemos que la violencia y el rostro pueden relacionarse de dos formas. Por un lado, y como atestigua la cita de Kundera sobre la pintura de Bacon, el rostro se ve violentado por el gesto. Los golpes, las bofetadas y los puñetazos sobre el rostro dejan unas huellas que no dejan de ser las huellas de una incomunicación. En este sentido, la imagen del rostro herido de Julian con la que anteriormente abrimos este apartado puede que resulte el ejemplo más representativo. Sin embargo, será Charlie Bronson el personaje que más sufra esta violencia sobre el rostro. Sus constantes conatos de violenta rebeldía dentro del sistema penitenciario acabarán por reflejarse una y otra vez sobre el rostro del propio reo.



Por otro lado, el rostro también se configura como un mapa en el que se inscribe esta violencia ejercida. En ambos casos, las huellas de la violencia permanecen inscritas en el rostro. Esta doble violencia sobre el rostro se ejemplifica muy bien en una secuencia de *Drive*. Tras la frenética huida del fallido atraco, el *driver* y Blanche se ocultan de sus perseguidores en la habitación de un motel de carretera. Éste, sospechando de la posible participación de Blanche, comienza a hacerle una serie de preguntas. De repente, un detalle. El *driver* se pone los guantes de cuero que utiliza para conducir. Es entonces cuando la violencia se apodera de la escena. Como si esos guantes le transformasen en el violento criminal que es, el *driver* abofetea a una Blanche que cae en la cama tras el golpe recibido. La bofetada entendida como “*la emergencia de la verdad repentina, es el fracaso de la dialéctica, del discurso o del orden formal, y es el éxito de aquello que la palabra no acierta a sintetizar o incluir.*” (Frezza, 2013, p. 384) Ante la imposibilidad de obtener una respuesta satisfactoria a sus preguntas, el *driver* recurre a la bofeta, y por tanto a la violencia, como única alternativa a la palabra vacía. Así, esta bofetada, como una aparición súbita, “*irrumpe como gesto intrasitivo que interrumpe el tiempo y lo divide entre el antes y el después.*” (Frezza, 2013, p. 384) Y como si del gesto brutal de Bacon sobre el rostro de Henrietta Moraes se tratase, el *driver* agarra la cara de Blanche violentamente mientras la amenaza con la mano que le queda libre: el gesto que violenta el rostro. “*So, now on every word out of your mouth is the truth. Or I’m gonna hurt you.*” La palabra, antes vacía, se vuelve violenta.



Esta amenaza funciona como un breve epílogo de lo que realmente está a punto de desatarse dentro de la misma habitación. Dos sicarios irrumpen en la habitación y la violencia que se desata en la habitación puede delimitarse en la violencia que se desata sobre los rostros. La cara de Blanche desaparece literalmente tras el disparo de una escopeta a escasos metros. Los puñetazos del *driver* derriban al primero asesinos para luego clavarle un trozo de metal en la garganta y con un disparo acaba con el segundo. La secuencia podría resumirse en el rostro del *driver*: ensangrentado, la violencia sigue latiendo ahí. El *driver* observa la habitación que, en apenas unos segundos, ha pasado de la calma antes del estallido a la calma después de la irrupción de los dos sicarios. Es éste su verdadero yo; un yo violento que esconde tras un rostro impenetrable e hierático. Tras asesinar a sangre fría a dos personas, el último plano de la secuencia nos muestra, de nuevo, a un *driver* imperturbable, que lentamente esconde su rostro, el rostro de la violencia, para volver a ser el héroe silencioso.

Ese rostro ensangreantado, que funciona como un punto y a parte tras una repentina explosión violenta, puede rastrearse en muchos ejemplos cinematográficos. Podemos ver estas huellas de la violencia desde películas como *Carrie* (Brian de Palma, 1976) hasta *Maps to the stars* (David Cronenberg, 2014) pero también en la filmografía del propio Winding Refn, como demuestra el rostro de One Eye en *Valhalla Rising*.



El ojo herido

“Ciegas, pero qué ciegas son las criaturas que se apoyan en el suelo.”

Aguaespejo Granadino (Val del Omar, 1953)

Atacar a los ojos es atacar al cine en su conjunto. La mutilación del ojo ha sido un gesto pregnante a lo largo de la historia del cine. Desde *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1929) de Buñuel y Dalí, la destrucción de la posibilidad de visionado ha estado inscrita en escenas como las que Winding Refn propone. Como hemos visto, si repasamos su trayectoria, observamos una cierta tendencia a castigar las facciones de sus personajes. El objeto de ataque, los ojos, es el instrumento más importante de todos los actores.

Podemos rastrear la representación del ojo herido a lo largo de la historia del arte. En una obra pictórica como *La ceguera de Sansón*, óleo sobre lienzo que Rembrandt pinta en 1636. El pintor holandés elige el momento más dramático y violento de la historia, cuando los filisteos, representados por cuatro figuras, se lanzan sobre el gigante para reducirle. La composición del compacto grupo destaca, por la posición y la postura forzada, al protagonista de la historia, que se defiende ofreciendo resistencia momentos después de ser derribado. Al fondo, Dalila se marcha con la cabellera en la mano izquierda y las tijeras en la derecha. Los filisteos portan una lanza que apunta al pecho de Sansón y una daga que se hunde en una de las cuencas del forzado. Esos ojos reventados, esas pequeñas gotas de sangre casi luminosas. La violencia de la escena está condensada en el gesto de dolor de Sansón y por el metal penetrando en su globo ocular.



Dos siglos más tarde, en 1915, Otto Dix pinta *Soldado moribundo*, un óleo sobre papel en el que retrata la agonía de un soldado que se deshace ante nuestros ojos. Más allá de sus esfuerzos por mostrar el horror de la Primera Guerra Mundial, el trabajo de Dix no sólo sobre el rostro, sino concretamente sobre los ojos, anticipa la posterior obra de un artista capital como Francis Bacon. El rostro convertido en una mueca absurda, los ojos, aterrados y fuera de sus órbitas, y la sangre que mana de su boca como un río por el que escapa la vida de un hombre convertido en un trozo de carne.

Pero volvamos ahora a Nicolas Winding Refn y las relaciones que traza entre el ojo y la violencia. Probablemente lo más significativo en cuanto a ello sea la fisionomía del personaje principal de *Valhalla Rising* un vikingo tuerto llamado, consecuentemente, One Eye. Un gesto del director que ejemplifica sus voluntades en este aspecto.

Pero sobre todo son sus personajes los encargados de violentar el rostro. Uno de los momentos de mayor tensión en *Drive* da muestra de ello. El *driver* camina con paso decidido hacia el reservado de un club de striptease mientras saca del bolsillo trasero de su pantalón un martillo. Entra en un camerino y golpea repetidamente con el martillo la mano de Cook, el mafioso que acaba de traicionarle hasta que éste cae al suelo. En lugar de continuar golpeándole, el *driver* coge una bala y la coloca con tensión en su frente ojos. La amenaza se focaliza sobre el área de los ojos.



El contexto en el que se ubica la secuencia (la violencia y las chicas rodeando la confrontación) nos conectan directamente con una de los momentos más polémicos de toda la carrera cinematográfica de Winding Refn. En su siguiente film, *Sólo Dios perdona*, encontramos una secuencia muy similar en cuanto a su planteamiento. Sin embargo, si en *Drive* la amenaza violenta se queda suspendida en el aire, en *Sólo Dios perdona*, la violencia conquista la secuencia, mostrando imagen a imagen toda la tortura. Aquí, la escena también se desarrolla en un club, pero de karaoke en este caso, y como en *Drive*, el pequeño salón está repleto de mujeres. Si el *driver* irrumpía violentamente, en este caso, Chang simplemente aparece, como lo imagen, con el corte de una a otra. Antes de que la violencia explote, uno de los policías avisa a las chicas: *Remember, girls, no matter what happens, keep your eyes closed*. O quizás sea el propio Winding Refn el que nos esté dando una pista de lo que está a punto de suceder. Tras deslizarse suavemente hacia el mafioso, Chang clava sendas agujas sobre sus brazos en un rápido movimiento. El grito de dolor rompe el silencio pero los ojos de uno no dejan de mirar a los del otro. Chang vuelve a recorrer la habitación y observa cómo todas las chicas obedecen el consejo: todas ellas permanecen con los ojos cerrados. De nuevo, otras dos agujas son clavadas sobre el mafioso, en esta ocasión sobre sus piernas. *You can't see what is good for you. So, it's better you don't see*. Y Chang acuchilla su ojo. Las imágenes de las chicas con los ojos cerrados ilustran el grito de dolor.



Sin embargo, ésta no es la primera vez que el cuchillo atraviesa el ojo de uno de los personajes de Winding Refn. De nuevo en *Drive*, Bernie Rose clava un tenedor en el ojo de Cook, el mismo mafioso que anteriormente vio como el *driver* lo amenazaba con una bala y un martillo, para posteriormente atravesar su garganta con un largo cuchillo de cocina.

Ese acuchillamiento del ojo durante la tortura de *Sólo Dios Perdona*, ¿puede verse como una versión suburbial y contemporánea de la cuchilla en el ojo de Buñuel? Se trata, como en el caso de Buñuel, de una ruptura de los códigos que ejemplifica una relación con la tradición. En este ejercicio de iconoclastia, este acto de romper con la mirada efectivamente no puede hacer otra cosa que retrotraernos a la provocación del inicio de *Un perro andaluz* cuando Buñuel sesga el ojo de Simone Mareuil. La vinculación, por tanto, es pertinente siempre y cuando entendamos esa imagen agresiva e impactante como metáfora de una voluntad de romper con las convenciones a las que el ojo del espectador se encuentra habituado.

El enmascaramiento del rostro

La cita que abre el capítulo anterior ilustra un momento de *Aguaespejo Granadino* (Val del Omar, 1953) en el que aparecen dos cuevas que recuerdan las cuencas vacía y negras de dos ojos, heridos por la ceguera, de las que sale un hombre. Unas cuevas que perfectamente podrían ser los ojos magullados de Julian en *Sólo Dios perdona*. De esta forma, el rostro, ya violentando, se convierte en una máscara bajo la que el personaje se oculta.

Resulta interesante comprobar que el interés de Winding Refn por el ocultamiento del rostro es un motivo que se repite a lo largo de toda su filmografía. En este sentido, es significativo la forma que Winding Refn tiene de presentarse al mundo cinematográfico. Los planos que abren *Pusher* presentan a los personajes en un plano frontal, con sus nombres rotulados en pantalla pero, significativamente, con sus ojos ocultos en las sombras. Un haz de luz cenital sobre la frente de cada personaje proyecta unas sombras que apenas dejan entrever los rasgos que definen su fisionomía. A partir de este inicio, no resulta sorprendente que Tonny, uno de los tres personajes que aparecen en toda la trilogía, lleve unas gafas oscuras durante toda la película.



Otra forma de trabajar el ocultamiento del rostro es a través de su negación. De nuevo, el inicio de otra de sus películas nos da la clave y es que *Drive* se inicia con una voz sin rostro. El *driver*, de espaldas y frente a la ventana, habla por teléfono y explica el procedimiento a un interlocutor implícito. Cada paso importa, son las reglas del juego y son contundentes: *I drive*. Y aunque durante el robo y la posterior huida por las calles de Los Ángeles podemos descubrir su rostro, el *driver* es casi un personaje anónimo hasta ese momento. Siempre buscando la sombras, sin apenas alterarse. Tras dejar a la policía atrás y abandonar su coche en el garaje de un pabellón deportivo, el *driver* oculta sus ojos. Aquello que realmente lo define. Su gorra se convierte en el antifaz que permite disiparse entre la multitud.



Posteriormente en la propia *Drive*, como ya había hecho en *Bronson*, Winding Refn lleva hacia un plano más físico el enmascaramiento ya no sólo de los ojos, sino también de todo el rostro. Tanto el *driver* como Bronson cubren su rostro para eliminar completamente cualquier huella de su verdadera identidad, aunque el trasfondo de cada enmascaramiento sea muy diferente. Por supuesto, ambas máscaras encierran a unas figuras emocional e identitariamente muy trastornadas. Pero mientras el maquillaje de Charlie Bronson en sus soliloquios le otorga una cierta teatralidad a la película, la máscara de doble de escenas de riesgo del *driver* paradójicamente le permite mostrar su verdadero rostro: el de un personaje

violento y vengativo, que no duda en asesinar a sus rivales por salvar aquello que considera suyo. Es éste el único instante donde la puesta de cámara parece alejarse del punto de vista del *driver*. Lo vemos acercarse caminando hacia la pizzería de Nino, a través del cristal de la puerta de entrada, en un ralenti muy cuidado acompañado por un canto *a capella*. El punto de vista aquí y la metáfora antes mencionada de la máscara como verdadero rostro de un personaje “salvador” se refuerza aún más. Los cristales de color rojo de la puerta hacia la que camina forman una suerte de cruz en cuyo epicentro se asoma la cara enmascarada de nuestro personaje, hasta un primer plano.



De nuevo, la idea del sacrificio, de este salvador anónimo se vuelve a reforzar a través de, en este caso, el ocultamiento del rostro. Si hubo un momento en el que el cine ponía el rostro como piedra angular de la creación, Nicolas Winding Refn lo configura como el último lugar de la violencia. Y es que, como Aumont cierra su libro, esto es lo que queda del rostro cuando el cine ya lo ha destruido por completo.⁵²

⁵² La cita textual es: “*es lo que queda del rostro cuando el cine ya lo ha olvidado y destruido por completo.*” (Aumont, 1998, p. 207) No podemos estar completamente de acuerdo la frase final de Jacques Aumont puesto que consideramos que, aunque el rostro haya sido violentado y destruido, ello no implica que haya sido olvidado. La decisión de Nicolas Winding Refn de delimitar el rol del rostro a mero lugar de confluencia de la violencia y la incomunicación no supone una minusvaloración por su parte de la importancia, todavía capital, del rostro en el cine.

Conclusiones

Conclusiones



Todo empezó a partir de una imagen: una mano temblorosa que se adentra en la oscuridad. En esa imagen, simple en su naturaleza, leímos dos de las claves de la investigación. En primer lugar, la mano busca algo/alguien y, por tanto, en medio de la aislación y la oscuridad, desea comunicarse. Su tentativa, titubeante pero suave, se ve violentada por el cortante filo de una espada que saja el gesto. Incomunicación, violencia, gesto. Las bases estaban asentadas.

A partir de aquí, se ha esbozado un recorrido por la obra de Nicolas Winding Refn. Un cineasta que, desde la ingenuidad juvenil de sus primeros trabajos, ha buscado siempre dar un paso más allá en su particular búsqueda de una imagen que defina su propio cine. Desde las imágenes atropelladas, en las que ya se podían entrever ciertas trazas de una idea de estilo todavía todo muy borroso, hacia la nitidez y la depuración de sus últimos trabajos.

Por supuesto resultaba muy fácil trabajar la filmografía de Winding Refn a partir de la violencia, porque ésta siempre ha estado presente, ya desde su mismo debut. Sin embargo, su presencia, siempre capital, también nos sirve para explicar la evolución de su imagen. En sus primeras películas encontramos una violencia que recorre su propio camino pero, a medida que el cineasta va madurando, creando su propio estilo y puliéndolo. Una violencia que el cineasta entiende en un sentido estético a la par que salvaje y que pasa a formar parte indisoluble de cada imagen, de cada encuadre, con esa belleza atávica que intenta encajarse dentro del plano.

El cansancio de los personajes en el cine de Nicolas Winding Refn ha sido entendido como una metáfora de la situación actual del género en la contemporaneidad. Lo mejor, y más certero, que puede decirse del cine de Winding Refn es que siempre acaba por narrar la historia de una fuga hacia ninguna parte. Ese callejón sin salida, esa evasión sin destino que nunca llega a consumarse ha sido lo que ha definido a un género como el *thriller*, y especialmente a una cierta corriente crepuscular que germinó con la modernidad europea en los años sesenta. Como si el peso que carga sobre sus espaldas ya no sólo fuese el de su propio destino sino el de un género que parecía agonizar, los *personajes-límite* que pueblan el cine de Winding Refn acaban por aislarse, configurándose como esa figura borrosa que acaba desapareciendo de la historia. Así, la violencia en el cine de Winding Refn se construye como la única forma posible de comunicarse. Un nuevo lenguaje que permite a estos *personajes-límite* expresarse dentro de las atmósferas opresoras en las que se encuentran.

Sin embargo, la presente investigación no acaba por cerrarse con estas últimas páginas sino que representa tan sólo un breve punto de partida de lo que podemos entender como dos posibles vías sobre las que profundizar en posteriores investigaciones. Por un lado, contamos con la idea de los entendidos como *personajes-límite* y la concepción del

personaje como un ser violento condicionado por su aislamiento. El acercamiento a la obra de un cineasta como Nicolas Winding Refn, cuya obra vuelve su mirada desde la contemporaneidad sobre una cierta tradición del género cinematográfico ejemplificada en Jean-Pierre Melville, funciona como un mero prólogo a dicha cuestión, y más que buscar respuestas no ha hecho sino más que plantear preguntas sobre el posible ámbito de estudio.

Proseguir con esta línea de investigación implicaría, por tanto, extender el análisis del corpus fílmico a más cineastas que entienda sus personajes como una construcción de lo *límite*. Un factor que, como hemos visto, se encuentra estrechamente relacionado con la incomunicación y el aislamiento. Así, en esta investigación ya hemos apuntado una serie de cineastas que han explorado la incomunicación como fuente generadora de violencia como Steve McQueen, Gus Van Sant o Xavier Dolan: una violencia que dejar de later bajo el plano para conquistar la imagen.

Como hemos destacado brevemente, deberíamos fijarnos también en lo que está más allá de las fronteras de la ficción cinematográfica para estudiar los posibles vínculos entre incomunicación y violencia. Hemos observado numerosos ejemplos de ello, y de diferentes autores, en una cinematografía como la griega. ¿Es posible encontrar trazar un puente entre diversas películas de una cinematografía nacional y la situación por la que atraviesa en ese momento dicho país?

Otro apartado pendiente sería el trabajo en torno a la gestualidad entendida como conductora de violencia. Una gestualidad que debe partir desde lo general (el cuerpo) para finalizar en lo particular (el rostro). Ya hemos visto aquí cómo el pensamiento gestual se abre paso en el terreno de la teoría fílmica, y en el análisis de las formas cinematográficas. Este trabajo sobre la gestualidad halla un espacio privilegiado de representación en otros cineastas como Philippe Grandrieux o Yorgos Lanthimos. Pero más allá de estos autores, sería interesante trazar una historia del gesto violento en el cine que finalice en cineastas como Nicolas Winding Refn o los anteriores mencionados. Un recorrido fundamental que, pese a estar levemente presente en este trabajo, merece un espacio propio en investigaciones futuras.

No hay respuestas, sino más preguntas. La investigación que empezaba con una mano temblorosa que exploraba la oscuridad se ha limitado a descoser un hilo que debe ser retomado en algún momento.

Barcelona, junio de 2015.

Anexos

(Filmografía de Nicolas Wining Refn y filmografía seleccionada)

ANEXO I

Filmografía Nicolas Winding Refn

Aunque a lo largo de su carrera Winding Refn haya colaborado en otros proyectos como guionista o productor, aquí sólo figuran aquellas que ha dirigido y que han sido analizadas para el presente trabajo. Las películas son expuestas en orden cronológico.

PUSHER: UN PASEO POR EL ABISMO (*Pusher*)

Dinamarca, 1996.

Dirección: Nicolas Winding Refn

Guión: Nicolas Winding Refn, Jens Dahl

Música: Povl Kristian, Peter Peter

Fotografía: Morten Soborg

Reparto: Kim Bodnia, Zlatko Buric, Laura Drasbæk, Slavko Labovic, Mads Mikkelsen, Peter Andersson, Vanja Bajicic, Lisbeth Rasmussen, Levino Jensen, Thomas Bo Larsen, Lars Bom, Michael Hasselflug, Nicolas Winding Refn

Productora: Balboa Entertainment

Duración: 105 minutos

FUERA DE SÍ (*Bleeder*)

Dinamarca, 1999.

Dirección: Nicolas Winding Refn

Guión: Nicolas Winding Refn

Música: Peter Peter

Fotografía: Morten Soborg

Reparto: Kim Bodnia, Mads Mikkelsen, Zlatko Buric, Liv Corfixen, Levino Jensen, Rikke Louise Andersson, Claus Flygare, Ole Abildgaard, Gordana Radosavljevic, Marko Zecewic, Dusan Zecewic

Productora: Kamikaze

Duración: 98 minutos

FEAR X (*Fear X*)

Dinamarca, 2003.

Dirección: Nicolas Winding Refn

Guión: Nicolas Winding Refn, Hubert Selby Jr.

Música: Brian Eno, J. Peter Schwalm

Fotografía: Larry Smith

Reparto: John Turturro, Deborah Kara Unger, James Remar, Stephen McIntyre, William Allen Young, Gene Davis, Mark Houghton, Jacqueline Ramel Productora: Coproducción Dinamarca-GB-Canadá-Brasil
Duración: 80 minutos

CON LAS MANOS ENSANGRENTADAS: PUSHER II (*Pusher II*)

Dinamarca, 2004.
Dirección: Nicolas Winding Refn
Guión: Nicolas Winding Refn
Música: Peter Peter
Fotografía: Morten Soborg
Reparto: Mads Mikkelsen, Jesper Salomonsen, Leif Sylvester, Anne Sørensen, Øyvind Hagen-Traberg, Kurt Nielsen, Dan Dommer, Karsten Schrøder, Maria Erwolter, Zlatko Buric
Productora: Billy's People / Nordisk Film
Duración: 100 minutos

SOY EL ÁNGEL DE LA MUERTE: PUSHER III (*Pusher III*)

Dinamarca, 2005.
Dirección: Nicolas Winding Refn
Guión: Nicolas Winding Refn
Música: Peter Peter
Fotografía: Morten Soborg
Reparto: Zlatko Buric, Marinela Dekic, Ilyas Agac, Gitte Dan, Dan Dommer, Ramadan Huseini, Levino Jensen, Slavko Labovic, Sven Erik Eskeland Larsen, Kujtim Loki, Marek Magierecki, Kurt Nielsen, Susan Petersen, Karsten Schrøder
Productora: Det Danske Filminstitut / Nordisk Film / TV2 Danmark / Pusher III Ltd. / NWR Film Productions
Duración: 107 minutos

BRONSON (*Bronson*)

Reino Unido, 2008.
Dirección: Nicolas Winding Refn
Guión: Nicolas Winding Refn, Brock Norman Brock
Música: Lol Hammond
Fotografía: Larry Smith
Reparto: Tom Hardy, Matt King, Amanda Burton, James Lance, Kelly Adams, Katy Barker, Edward Bennett-Coles, June Bladon, William Darke, Andrew Forbes, Helen Grayson, Matt Legg
Productora: Vertigo Films / 4DH Films / Str8jacket Creations / Perfume Films

Duración: 92 minutos

VALHALLA RISING (*Valhalla Rising*)

Dinamarca, 2009.

Dirección: Nicolas Winding Refn

Guión: Nicolas Winding Refn, Roy Jacobsen

Música: Peter Peter, Peter Kyed

Fotografía: Morten Soborg

Reparto: Mads Mikkelsen, Gary Lewis, Maarten Stevenson, Jamie Sives, Ewan Stewart, Alexander Morton, Callum Mitchell, Douglas Russell

Productora: La Belle Allee Productions / NWR Film Productions / Nimbus Film Productions / One Eye Production / Savalas Audio Post-Production

Duración: 100 minutos

DRIVE (*Drive*)

Estados Unidos, 2011.

Dirección: Nicolas Winding Refn

Guión: Hossein Amini (Novela: James Sallis)

Música: Cliff Martinez

Fotografía: Newton Thomas Sigel

Reparto: Ryan Gosling, Carey Mulligan, Albert Brooks, Ron Perlman, Bryan Cranston, Oscar Isaac, Christina Hendricks, Tina Huang, Joe Pingue, James Biberi, Kaden Leos

Productora: FilmDistrict / Bold Films / Odd Lot Entertainment / Marc Platt Productions / Seed Productions

Duración: 100 minutos

SÓLO DIOS PERDONA (*Only God forgives*)

Francia, 2013.

Dirección: Nicolas Winding Refn

Guión: Nicolas Winding Refn, Roy Jacobsen

Música: Cliff Martinez

Fotografía: Larry Smith

Reparto: Ryan Gosling, Kristin Scott Thomas, Vithaya Pansringarm, Rhatha Phongam, Gordon Brown, Tom Burke, Sahajak Boonthanakit, Pitchawat Petchayahon, Charlie Ruedpokanon, Kovit Wattanakul, Wannisa Peungpa, Byron Gibson

Productora: Gaumont / Wild Bunch / Film i Väst / Bold Films

Duración: 89 minutos

ANEXO II

Filmografía seleccionada

A continuación se expone una filmografía constituida por aquellas películas que han servido como objeto de análisis con el fin de construir el presente trabajo. Las más importantes, como es lógico, son las nueve películas que conforman la filmografía de Nicolas Winding Refn y detalladas en el Anexo I. No obstante, también tienen aquí cabida ciertos films, tanto anteriores como contemporáneos, que han sido útiles a la hora de obtener una perspectiva más amplia, y espero que mejor, sobre las cuestiones de la incomunicación, la gestualidad y el rostro y su relación con la violencia. Las películas son expuestas en orden cronológico.

PORTER, Edwin S. (dir.) *The Great Train Robbery*. 10 min. Producida por Edison Manufacturing Company. 1903. [Película cinematográfica]

GRIFFITH, David W. (dir.) *Intolerance*. 197 min. Producida por The Triangle Film Corporation / Wark Producing Corporation. 1916. [Película cinematográfica]

WIENE, Robert (dir.) *Orlacs Händle*. 92 min. Producida por Berolina Film GmbH / Pan Films. 1924. [Película cinematográfica]

BUÑUEL, Luis (dir.) *Un chien andalou*. 17 min. Producida por Luis Buñuel. 1929. [Cortometraje]

FLOREY, Robert (dir.) *The Beast with Five Fingers*. 88 min. Producida por Warner Bros. Pictures. 1946. [Película cinematográfica]

MELVILLE, Jean-Pierre (dir.) *Le Silence de la mer*. 83 min. Producida por Melville Productions. 1949. [Película cinematográfica]

STEVENS, Stevens (dir.) *Shane*. 118 min. Producida por Paramount Pictures. 1953. [Película cinematográfica]

BRESSON, Robert (dir.) *Pickpocket*. 75 min. Producida por Compagnie Cinématographique de France. 1959. [Película cinematográfica]

ANTONIONI, Michelangelo (dir.) *L'avventura*. 145 min. Producida por Cino del Duca P.C. / P.C. Europea / Société Cinématographique Lyre. 1960. [Película cinematográfica]

RESNAIS, Alain (dir.) *L'Anée dernière à Marienbad*. 91 min. Producida por Cocinor. 1961. [Película cinematográfica]

ANTONIONI, Michelangelo (dir.) *La notte*. 122 min. Producida por Nep Films / Silver Films / Sofitedip. 1961. [Película cinematográfica]

ANTONIONI, Michelangelo (dir.) *L'eclisse*. 126 min. Producida por Cineriz / Interopa Film / Paris Film. 1962. [Película cinematográfica]

GODARD, Jean-Luc (dir.) *Vivre sa vie*. 83 min. Producida por Les Films de la Pléiade / Pathé Consortium Cinéma. 1962. [Película cinematográfica]

STROCK, Herbert L. (dir.) *The Crawling Hand*. 89 min. Producida por Joseph F. Robertson Productions. 1963. [Película cinematográfica]

PONTECORVO, Gillo. (dir.) *La battaglia di Algeri*. 120 min. Producida por Igor Film / Casbah Films. 1963. [Película cinematográfica]

SUZUKI, Seijun. (dir.) *Tokyo Drifter*. 89 min. Producida por Nikkatsu. 1966. [Película cinematográfica]

PENN, Arthur. (dir.) *The Chase*. 135 min. Producida por Columbia Pictures. 1966. [Película cinematográfica]

ANTONIONI, Michelangelo. (dir.) *Blow-Up*. 108 min. Producida por Bridge Films / MGM. 1966. [Película cinematográfica]

MELVILLE, Jean-Pierre. (dir.) *Le Samourai*. 105 min. Producida por Filmel / FILMS Borderie / T.C.P. / Fida Cinematografica. 1967. [Película cinematográfica]

TATI, Jacques. (dir.) *Playtime*. 155 min. Producida por Spectra Films / Jolly Film. 1967. [Película cinematográfica]

JODORWOSKY, Alejandro. (dir.) *El topo*. 125 min. Producida por Producciones Panicas. 1970. [Película cinematográfica]

HERZOG, Werner. (dir.) *Fata Morgana*. 79 min. Producida por Werner Herzog Filmproduktion. 1971. [Documental cinematográfico]

FRIEDKIN, William. (dir.) *The French Connection*. 104 min. Producida por 20th Century Fox / D'Antoni Productions. 1971. [Película cinematográfica]

SCORSESE, Martin. (dir.) *Mean Streets*. 110 min. Producida por Warner Bros. Pictures. 1973. [Película cinematográfica]

HOOPER, Tobe. (dir.) *The Texas Chainsaw Massacre*. 83 min. Producida por Bryanston Picture. 1974. [Película cinematográfica]

PECKINPAH, Sam. (dir.) *Bring me the head of Alfredo Garcia*. 112 min. Producida por United Artists / Estudios Churubusco Azteca S.A. / Optimus Films. 1974. [Película cinematográfica]

FORD COPPOLA, Francis. (dir.) *The Conversation*. 113 min. Producida por Paramount Pictures. 1974. [Película cinematográfica]

CASSAVETES, John. (dir.) *The killing of a Chinese bookie*. 135 min. Producida por Faces Distributing Corporation. 1976. [Película cinematográfica]

SCORSESE, Martin. (dir.) *Taxi Driver*. 113 min. Producida por Columbia Pictures. 1976. [Película cinematográfica]

HILL, Walter. (dir.) *Driver*. 90 min. Producida por 20th Century-Fox / Lawrence Gordon Production. 1978. [Película cinematográfica]

TARKOVSKY, Andrei. (dir.) *Stalker*. 161 min. Producida por Mosfilm Studios. 1979. [Película cinematográfica]

DEODATO, Ruggero. (dir.) *Cannibal Holocaust*. 98 min. Producida por F.D. Cinematografica. 1980. [Película cinematográfica]

DE PALMA, Brian. (dir.) *Blow Out*. 107 min. Producida por Filmways. 1981. [Película cinematográfica]

STONE, Oliver. (dir.) *The Hand*. 104 min. Producida por Warner Bros. Pictures. 1981. [Película cinematográfica]

BRESSON, Robert. (dir.) *L'argent*. 84 min. Producida por Eôs Films / France 3 Cinéma / Marion's Films. 1981. [Película cinematográfica]

ZULAWSKI, Andrzej. (dir.) *Na srebrnym globie*. 166 min. Producida por Zespół Filmowy. 1987. [Película cinematográfica]

ANGELOPOULOS, Theodoros. (dir.) *Topio stin omichli*. 120 min. Producida por Th. Angelopoulos Productions. 1988. [Película cinematográfica]

GODARD, Jean-Luc. (dir.) *Histoire(s) du cinema*. 268 min. Producida por Gaumont. 1988. [Documental cinematográfico]

EDEL, Uli. (dir.) *Lezte Ausfahrt Brooklyn*. 98 min. Producida por Neue Constantin Film / Bavaria Film / Allied Filmmakers. 1989. [Película cinematográfica]

JODOROWSKY, Alejandro. (dir.) *Santa Sangre*. 123 min. Producida por Intersound Production / Claudio Argento. 1989. [Película cinematográfica]

JARMUSCH, Jim. (dir.) *Dead Man*. 120 min. Producida por Pandora Films / JVC / Newmarket Capital Group. 1995. [Película cinematográfica]

GRANDIEUX, Philippe. (dir.) *Sombre*. 112 min. Producida por CNC / Canal +. 1998. [Película cinematográfica]

DUMONT, Bruno. (dir.) *L'humanite*. 148 min. Producida por Yves Cape. 1999. [Película cinematográfica]

DOMINIK, Andrew. (dir.) *Chopper*. 94 min. Producida por Australian Film Finance Corporation / Mushroom Pictures. 2000. [Película cinematográfica]

DENIS, Claire. (dir.) *Trouble every day*. 100 min. Producida por Arte France Cinéma / Canal +. 2001. [Película cinematográfica]

NOÉ, Gaspar. (dir.) *Irréversible*. 99 min. Producida por Nord-Ouest Productions / Eskwad / 120 Films / Les Cinemas de la zone / Studiocanal. 2002. [Película cinematográfica]

CHAN-WOOK, Park. (dir.) *Oldboy*. 120 min. Producida por Show East Co. Ltd. 2003. [Película cinematográfica]

MANN, Michael. (dir.) *Collateral*. 120 min. Producida por DreamWorks Pictures / Paramount Pictures. 2004. [Película cinematográfica]

BARTAS, Sharunas. (dir.) *Septyni nematomi žmones*. 119 min. Producida Gémini Films / Kinema Group / Madragoa Filmes / Centre National de la Cinématographie (CNC) / Roaring Films. 2005. [Película cinematográfica]

ANASTOPOULOS, Thanos. (dir.) *Diorthosi*. 83 min. Producida por Fantasia Optikoakoustiki Productions. 2007. [Película cinematográfica]

LACUESTA, Isaki. (dir.) *Las variaciones Marker*. 34 min. Producida por Prodimag. 2007. [Documental cinematográfico]

SEBRING, Steven. (dir.) *Patti Smith: Dream of Life*. 109 min. Producida por Clean Socks. 2007. [Documental cinematográfico]

GRANDIEUX, Philippe. (dir.) *Un lac*. 90 min. Producida por Mandrake Films / Arte France Cinéma / Rhône-Alpes Cinéma. 2008. [Película cinematográfica]

NOÉ, Gaspar. (dir.) *Enter the void*. 161 min. Producida por Fidélité Films / Wild Bunch / Les Films de la Zone / BUF / Essential Filmproduktion GmbH / BIM Distribuzione / Paranoid Films. 2009. [Película cinematográfica]

LANTHIMOS, Yorgos. (dir.) *Kynodontas*. 94 min. Producida por Boo Productions / Greek Film Center / Horsefly Productions. 2009. [Película cinematográfica]

MICHÔD, David. (dir.) *Animal Kingdom*. 112 min. Producida por Porchlight Films / Screen Australia / Madman Entertainment. 2010. [Película cinematográfica]

TSANGARI, Athina Rachel. (dir.) *Attenberg*. 95 min. Producida por Greek Film Center / Stefi S.A. / Boo Productions / Haos Films / Faliro House Productions. 2010. [Película cinematográfica]

CORBIJN, Anton. (dir.) *The American*. 105 min. Producida por Focus Features / This Is That Productions / Greenlit Rights / Smoke House. 2010. [Película cinematográfica]

MCQUEEN, Steve. (dir.) *Shame*. 99 min. Producida por Film4 / UK Film Council / See-Saw Films. 2011. [Película cinematográfica]

FIENNES, Sophie. (dir.) *The pervert's guide to ideology*. 136 min. Producida por P Guide LTD / Blinder Films / Bord Scannán Na Héireann / The Irish Film Board / Film4 / British Film Institute Film Fund / Rooks Nest Entertainment. 2012. [Documental cinematográfico]

HANEKE, Michael. (dir.) *Amour*. 127 min. Producida por Les Films du Losange / X-Filme Creative Pool / Wega Film / France 3 cinéma / ARD degeto / Bayerischer Rundfunk / Westdeutscher Rundfunk / Canal + / France télévisions. 2012. [Película cinematográfica]

AVRANAS, Alexandros. (dir.) *Miss Violence*. 99 min. Producida por Elle Driver / 2-35 / Faliro House Productions / Plays2place Productions. 2013. [Película cinematográfica]

DOLAN, Xavier. (dir.) *Tom à la ferme*. 105 min. Producida por MK2 Productions. 2013. [Película cinematográfica]

SLABOSHPIITSKY, Miroslav. (dir.) *Plemya*. 130 min. Producida por Garmata Film Production / Hubert Bals Fund/ Myrek Films / Rinat Akhmetov's Foundation "Development of Ukraine" / Ukrainian State Film Agency. 2014. [Película cinematográfica]

ANEXO III

Obras pictóricas

La imagen cinematográfica es, en ciertos aspectos, heredera de la pictórica y de dispositivo elaborado por la pintura siguiendo las reglas de la perspectiva y el encuadre. A partir de aquí, las aproximaciones al arte pictórico nos han ayudado a dilucidar las imágenes de Winding Refn ya que, aún en las comparaciones más banales o en los análisis más someros, de lo que se trata en ambas manifestaciones artísticas es de cómo construir una imagen.

ALONSO, Carlos. *Manos anónimas*. 1981 y 1991

BACON, Francis. *Tres figuras en una habitación*. 1964

BACON, Francis. *Portrait of Henrietta Moraes*. 1963

DIX, Otto. *Soldado moribundo*. 1915

REMBRANDT. *La ceguera de Sansón*. 1636

Referencias

(Bibliografía, webgrafía y artículos de revistas)

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G. (2001). *Medios sin fin. Notas sobre política*. Valencia: Pre-Textos.
- Antich, X. (2013). Variaciones e intermitencias del gesto que permanece y retorna (Miradas oblicuas a partir del archivo Warburg). En F. y. Benavente y Salvadó Corretger, *Poéticas del gesto en el cine europeo contemporáneo*. Barcelona: Intermedio.
- Antonioni, M. (2002). *Para mí, hacer una película es vivir*. Barcelona: Paidós.
- Aristóteles. (2006). *Poética*. Madrid: Alianza.
- Aumont, J. (1998). *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós.
- Bálazs, B. (2010). *L'homme visible et l'esprit du cinéma*. Paris: Circé.
- Balló y Pérez, J. y. (1997). *La semilla inmortal: los argumentos universales en el cine*. Barcelona: Anagrama.
- Balló, J. (2007). *La semilla inmortal*. Barcelona: Anagrama.
- Bazin, A. (2008). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Bergala, A. (2003). *Nadie como Godard*. Barcelona: Paidós.
- Blanchot, M. (1995). *The writting of the disaster*. Nebraska: University of Nebraska Press.
- Bordwell, D. (1985). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Bou y Pérez, N. y. (2000). *El tiempo del héroe (Épica y masculinidad en el cine de Hollywood)*. Barcelona: Paidós.
- Bresson, R. (2002). *Notas sobre el cinematógrafo*. Madrid: Ardora.
- Brox Santiago, O. (2014). *Nicolas Winding Refn, luces y sombras del thriller contemporáneo*. Madrid: Macnulti.
- Carlyle, T. (1932). *Los héroes, culto a los héroes, lo heroico en la historia*. Madrid: Espasa.
- Checa Bañuz, C. (2009). *La huella del futuro. El cine y el pensamiento y la imagen y el fantasma*. Universitat Pompeu Fabra.
- de Lucas, G. (2008). *El blanco de los orígenes: Cuadernos de textos e imágenes sobre el cine de Joana Hadjithomas y Khalil Joreige*. Gijón: Festival Internacional de Cine de Gijón.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1992). *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (2002). *Francis Bacon: lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros.
- Epstein, J. (1974). *Écrits sur le cinéma I*. París: Seghers.

- Fillol, S. (2010). *Manifestaciones de una lejanía (por cercana que pueda estar). Una historia del fuera de campo cinematográfico desde el fuera de campo tourneriano*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- Frezza, G. (2013). Fenomenología de la bofetada. Breve recorrido a través de las emociones, la coporeidad y la actuación en el cine y la ficción televisiva. En F. y. Benavente y Salvadó Corretger, *Poéticas del gesto en el cine europeo contemporáneo*. Barcelona: Intermedio.
- Girard, R. (1983). *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama.
- Kundera, M. (2009). El gesto brutal del pintor: sobre Francis Bacon. En M. Kundera, *Un encuentro*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Lytard, J.-F. (1979). *Discurso, figura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Miranda, L. (2006). *Takeshi Kitano*. Madrid: Cátedra (Colección Signo e Imagen).
- Nietzsche, F. (2000). *El nacimiento de la tragedia griega*. Madrid: Alianza.
- Nussbaum, M. (1995). *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*. Madrid: Antonio Machado.
- Pasolini, P. P. (1969). La lengua escrita de la acción. En A. Corazón, *Ideología y lenguaje cinematográfico*. Madrid.
- Pintor Iranzo, I. (2013). Elogio del secreto. El gesto de silencio. En F. y. Benavente y Salvadó Corretger, *Poéticas del gesto en el cine europeo contemporáneo*. Barcelona: Intermedio.
- Sánchez, S. (2013). El temblor del mundo. Reinenciones del gesto en la era digital. En F. y. Benavente y Salvadó Corretger, *Poéticas del gesto en el cine europeo contemporáneo*. Barcelona: Intermedio.
- Sartre, J.-P. (2006). *Critique of Dialectal Reason*. Londres: Verso.
- Schopenhauer, M. (1969). *The world as will and representation*. Nueva York: Dover.
- Vicari, J. (2014). *Nicolas Winding Refn and the violence of art*. Carolina del Norte: McFarland & Company.

ARTÍCULOS DE REVISTAS

- Álvarez López, C. (Julio-Agosto de 2013). Hermetismo de un cineasta. *Caimán Cuadernos de Cine*, pág. 18.
- Bergala, A. (2014). Compartir los gestos de creación. *Cinema Comparat/ive Cinema*, págs. 12-17.
- Casau, G. (Noviembre de 2013). Sólo Dios perdona. *SoFilm*, pág. 116.

Fillol, S. (10 de 2012). De Blow Up a La Jetée. Fotografías de un pasado por revelar en Uncle Boonmee who can recall his past lives. *Revista Comunicación*, pág. 114.

Vilaró i Moncasí, A. (2011). The eco of Barthes' photography. The new lucid camera: Notes about digital camera. *Communication & Society*, pp. 247-268.

WEBGRAFÍA

Abrams, S. (2013) Art is an act of violence: an interview with Nicolas Winding Refn. *Rogert Ebert*. Consultado 21 de diciembre de 2014, en: <http://www.rogerebert.com/balder-and-dash/art-is-an-act-of-violence-an-interview-with-nicolas-winding-refn>

Adalia Martín, R. (2012) Nicolas Winding Refn. Movimiento en falso. *La Fuga*. Consultado 11 de mayo de 2015, en: <http://www.lafuga.cl/nicolas-winding-refn/511>

Aldrich, R. (2013) Nicolas Winding Refn Names His Biggest Influences And Talks Making Films Like Pornography. *Twitch Film*. Consultado 4 de marzo de 2015, en: <http://twitchfilm.com/2013/07/nicolas-winding-refn-names-his-biggest-influences-and-talks-making-films-like-pornography-gallery.html>

Bernades, H. (2014) Venganza en el Lejano Oriente. *Página 12*. Consultado 24 de marzo de 2015, en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/9-32535-2014-06-14.htm>

Fernández-Santos, A. (1996) Mínimo, pero máximo. *El País*. Consultado 24 de abril de 2015, en: http://elpais.com/diario/1996/05/17/cultura/832284010_850215.htm

Foundas, S. (2013) Anger Management. *DGA Quarterly*. Consultado 21 de diciembre de 2014, en: <http://www.dga.org/Craft/DGAQ/All-Articles/1203-Summer-2012/Independent-Voice-Nicolas-Winding-Refn.aspx>

Goldsmith, B. (2013) Danish director Refn splatters Cannes Festival with violence. *Reuters Online*. Consultado 22 de mayo de 2015, en: <http://www.reuters.com/article/2013/05/22/us-cannes-competition-idUSBRE94L0TI20130522>

Grelet, S. y Potte-Bonneville, M. (1999) Una biopolítica menor: entrevista con Giorgio Agamben. Conversación mantenida con Stany Grelet y Mathieu Potte-Bonneville. *Vacarme*, n.º 10. Traducción y notas de Javier Ugarte Pérez. Consultada 12 de mayo de 2015, en: https://docs.google.com/document/d/1CCQI3dnBW412VGnTp4twzZnvBRH6GIbL2v0ROQI_Ak/edit#

Holloway, C. (2013) Nicolas Winding Refn Talks Fetishism, Jodorowsky and his Upcoming 'Barbarella' TV Series at Brooklyn Event. *Indiewire*. Consultado 29 de marzo de 2015, en: <http://www.indiewire.com/article/the-5-best-things-nicolas-winding-refn-said-at-videologys-an-afternoon-with-nicolas-winding-refn-jodorowsky-barbarella>

Massota, Cloe. (2010) Entrevista a Philippe Grandrieux: la plástica del deseo. *Transit, cine y otros desvarios*. Consultado 29 de marzo de 2015, en: <http://cinentransit.com/entrevista-a-philippe-grandrieux/>

Shirey, P. (2013) Nicolas Winding-Refn says Only God Forgives is about a man who wants to fight God. *Joblo*. Consultado 29 de mayo de 2015, en: <http://www.joblo.com/movie-news/nicolas-winding-refn-says-only-god-forgives-is-about-a-man-who-wants-to-fight-god>

Stern, M. (2013) Ryan Gosling and Nicolas Winding Refn on Sex, Violence & More. *The Daily Beast*. Consultada 30 de marzo de 2015, en: <http://www.thedailybeast.com/articles/2013/07/17/ryan-gosling-and-nicolas-winding-refn-on-sex-violence-more.html>

Tobias, S. (2011) Nicolas Winding Refn” *Avclub*. Consultado 15, de diciembre de 2014, en: <http://www.avclub.com/article/nicolas-winding-refn-61788>

Westcott, B. (2006) Crime Pays: An Interview with Nicolas Winding Refn. *Reverse Shot*. Consultado 18 de enero de 2015, en: <http://reverseshot.org/interviews/entry/1433/nicolas-winding-refn>