

LA LUCHA DEL ROSTRO POR LA SUPERVIVENCIA

Pasado, presente y futuro de la fotogenia en el cine
contemporáneo

Josep Lambies Barjau
Trabajo de Final de Posgrado
Máster en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos
Universitat Pompeu Fabra, Junio de 2013
Tutora: Dra. Núria Bou

Índice

Introducción, p. 3

Parte I. La imagen que desaparece, p. 5

El hilo dorado, p. 6

‘Asta habla’, p. 11

Antes de que ocurra, p. 17

La expresividad de Laocoonte, p. 22

Lo que fue de la fotogenia, p. 27

Parte II. La crisis de la materia, p. 30

Un rostro está en peligro y hay que salvarlo, p. 31

El curioso caso de Leos Carax, p. 36

Retorno al Laboratorio, p. 41

Donde la mutación cobra sentido, p. 46

En el epílogo de Aumont, p. 52

Parte III. El hombre en busca de sentido, p. 57

El nivel 0, p. 58

El nivel 5, p. 63

Los poetas de las brumas, p. 68

Hacia una nueva noción de fotogenia, p. 72

Mutaciones del cine contemporáneo, p. 76

Conclusiones, p. 78

Bibliografía, p. 81

Introducción: El discurso del método

Hace cosa de año y medio vi por primera vez el *Fausto* de Sokurov en una última sesión de los cines Verdi, y ya desde dentro de la sala, sentado en la butaca, tomé las cuatro notas mentales que pusieron los cimientos a esta investigación. Conmocionado por una impresión fuerte, provocada por una imagen que me parecía incompleta y a la vez monstruosa, que quería ser bella y a la vez se me ofrecía como un moribundo haciendo sus últimas exhalaciones, que se presentaba inofensiva y a la vez me removía por dentro, me puse en alerta. Y empecé a pensar. Pensé en qué consistía esa imagen incomprensible, cuál era la materia que la sujetaba en pantalla. La retorcí para verla desde todos los ángulos, opuesta y contrastada, enmarcada en la historia y en su propia película. Esa imagen insistente era la de Margarete, en el momento más hermoso y aterrador de la película, y seguramente también uno de los más hermosos y aterradores momentos de la historia del rostro en el cine. De algún modo, dando vueltas y más vueltas caí en la cuenta de que la imagen proterva y obstinada que me miraba en sueños sin olvidarme estaba ejerciendo una no menos extraña fuerza de tracción, arrastrando las ideas hacia lo que se acabó convirtiendo en la pregunta que se esconde tras las líneas que siguen: ¿qué queda de la fotogenia y su significado original en el cine contemporáneo?

La falta de respuestas siempre acobarda. Cuando empecé a tantear este dilema carecía de ellas casi por completo. Por eso, desde un principio, opté por alejarme del juego de los absolutos, de hilvanar estas páginas en función de pequeñas hipótesis cerradas bajo categóricos rótulos de principio de capítulo, y después de mucho cavilar decidí que este texto no podía tener otro arranque que el de la digresión. Al redactarlo, he considerado prioritario crear una progresión en la que el lector pudiera engancharse a la articulación de mi pensamiento en todo momento, que se sintiera contrariado ante las pequeñas encrucijadas que yo he tenido que sortear, que se tomara cada nueva pista en el tablero de juego no como un ejemplo ilustrativo, sino como una pequeña revelación. En definitiva, que se implicara en este texto como lo he hecho yo, planteándose mis mismas dudas y tratando de arrojar luz sobre ellas con mis propios instrumentos, sin sentirse engañado por conclusiones lapidarias, dogmas incluso, de esos a las que la investigación en general nos ha acostumbrado obligándonos a dar por buenos resultados a los que nadie nos explica cómo se llega. Quiero que el lector vaya hasta el final del texto de mi mano, sin perderse uno solo de los baches que he encontrado en el camino.

La estructura, de la que he dado cuentas en el índice, es una bastante fiel reproducción de las derivas que han tomado mis descubrimientos. Si las tres partes responden a un presente, a un pasado y por último a un futuro, en este orden, no en el cronológico, es

por no fallar a la verdad. Todo empezó con el rostro de Margarete y su extraña naturaleza. Después de darme unos cuantos cabezazos contra esa pared, la fuerza del discurso me obligó a plantearme de dónde venía esa enigmática aparición, es decir, qué le había pasado al rostro y su morfología en los últimos años para mostrarse ante nosotros como una vela que se quiere extinguir. Ahí se mezclaron los rostros abollados de Michel Piccoli y Denis Lavant en *Mauvais sang*, de Leos Carax, y también los trabajos de Jacques Aumont en su estudio de 1992 *El rostro en el cine*. Y mi última pregunta fue algo así como: ¿qué le espera al rostro a partir de ahora? *He Fengming*, de Wang Bing, me abrió la puerta a los terrenos de una especulación que salía de las mismas llamas de lo que ya había recorrido.

Son estas tres películas los auténticos cicerones del trabajo. Tres imágenes que me han hablado de una historia. Quiero dejar claro antes de arrancar que en ningún momento las he tomado como ejemplos estancos sobre un mismo tema, intercambiables y equivalentes, sino como tres peldaños de una evolución que se construyen y matizan el uno al otro en un estira y afloja continuo. Cada uno toma sentido pleno gracias a los otros dos. Peleando con estas tres imágenes he llegado ya no sólo a una teoría de la fotogenia en el cine contemporáneo, algo de lo que, por ser provisional, considero que sólo podemos dejar constancia en tanto que un rastro. Lo que estas tres imágenes me han aportado es sobre todo el testimonio de la lucha a la que se refiere el título, de una guerra interminable cuya causa es mantener viva la esencia del rostro en el cine. No avancemos acontecimientos. Por ahora nos basta con saber que tenemos que enfrentarnos a lo que aquí sigue, teniendo siempre en mente que, como decía Heráclito, éste es un mundo de batalla y contienda. Con este golpe de efecto, demos voz a las imágenes para que nos expliquen el resto.

Parte I

La imagen que desaparece

Presente del rostro en el cine contemporáneo



Fausto, de Aleksandr Sokurov (2011)

1. El hilo dorado

Para un cineasta, no hay nada más cruel que crecer en una sociedad donde se niega el valor de la imagen. Esta ha sido la triste historia de Aleksandr Sokurov, según le contó a Paul Schrader en una entrevista que tuvo lugar en unas oficinas de Times Square, entumecidas por el destello de los luminosos, el tráfico y los turistas, la tarde del 3 de septiembre de 1997. Hacía a duras penas medio año de la *première* de *Madre e hijo* en Berlín, y Sokurov andaba de gira invitado por festivales de todo el mundo. En una de éstas hizo escala en Nueva York y, aprovechando las horas muertas de un enlace aéreo que iba con retraso, accedió a visitar a Schrader, que justo había finalizado el rodaje de *Aflicción*. Esa charla, en realidad un casual arreglo, se ha convertido ahora en un texto clave para interpretar el cine del órdago ruso. Hablaron de la comunidad iconoclasta en la que Sokurov había sido criado, en la que las palabras pesaban como arpones y la representación estaba prohibida. Hablaron de la sensibilidad por el arte de la que sus padres y otros allegados de creencias fundamentalistas carecían, de la falta de teatros, cines y libros ilustrados, y de lo mucho que le costó a su familia tragar que Sokurov anunciara un día que quería estudiar humanidades.

Pero de todo lo que Sokurov contó aquella tarde de verano, esto no fue lo más sorprendente. En el curso de aquel encuentro sacó a colación un siniestro relato, trágico, pero hermoso a la vez. Lo explicó así: “Mi niñez se desarrolló en una aldea de Siberia que ya no existe; construyeron una central hidroeléctrica y se hundió. Si quisiera visitar el lugar donde nací, tendría que conseguir un barco, viajar a través de las aguas y mirar hacia el fondo”¹. Es cierto que, gajes de la carrera militar de su padre, Sokurov se trasladó de un lado al otro del país varias veces, hasta que abandonó el nido familiar para empezar una carrera universitaria, pero que el lugar donde pasó la mayor parte de su infancia sea a día de hoy una especie de Atlántida del siglo XX parece haber marcado para siempre su manera de entender la realidad. La idea de ese barco imaginario, en el que un buzo con la escafandra y el oxígeno a la espalda se prepara para la inmersión, no está muy alejada de lo que podemos sentir ante cualquiera de sus planos. Sin ir más lejos, los trigales y las praderas por las que Aleksei Ananishnov llevaba a su madre moribunda a cuestas en *Madre e hijo* nos parecen de pronto algas sumergidas en el fondo del mar.

¹ Sokurov, Aleksandr, *Elegías visuales*, Ed. Maldoror, 2004, p. 85

Donde más se nota el peso de esta historia es en los cuatro títulos que componen su llamada *Tetralogía del poder*. Pensando en ese naufragio, el bunker donde Hitler persigue a Eva Braun en *Moloch* (1999) se nos antoja como una pecera de cristal. Y todavía es más grave en *Taurus* (2001), en la que Sokurov nos sentó ante el crepúsculo de un Lenin moribundo, ridículo, una mohosa representación del líder que andaba sin rumbo por la gran casa, desnudo, medio envuelto en una colcha de encaje para cubrirse las partes. La corte entera de camaradas que lo habían acompañado durante la revolución se postraba a su alrededor como en un velatorio prematuro. Era la putrefacta versión del tipo de barba puntiaguda que se ganó la confianza de los bolcheviques, teñido de un verde marino, igual que las casas del pueblo siberiano engullido por el agua. Con el relato de estos personajes, Sokurov trató de reconstruir esa imagen que durante largo tiempo le había sido prohibida, una imagen ahora desvanecida, sin gloria ni monumento, que no podía estar más desgastada. Siguió este proceso en *El sol* (2005), dedicada al emperador Hirohito, que después de *Moloch* y *Taurus* supone la tercera parte de la *Tetralogía*. La cuarta y última entrega, su adaptación del *Fausto* de Goethe, es la que va a conducir, de ahora en adelante, nuestro recorrido.

Es, de algún modo, la más brutal de todas. A su paso por Venecia, en septiembre de 2011, ya se dijo que la *Tetralogía* no era un monstruo de cuatro cabezas, sino una pirámide de base triangular sobre la que *Fausto* levantaba la trompa. De nuevo, Sokurov enseñaba un escaparate de cuerpos alargados, como salidos de la paleta del Greco, paisajes acuosos que parecen llamar desde las profundidades, y figuras asimétricas que han perdido la forma original y ya no son lo que parecen. Pero esta vez, además, se mostró temiblemente escabroso: la mujer que pone el huevo, el simio que vive en la luna, el feto embotellado que mueve la boca entre restos de líquido amniótico y sangre, o el cadáver colgado que expulsa las vísceras por el estómago abierto. O el hedor, esa peste nauseabunda que no deja vivir a Fausto en paz, desde el trapo empapado en formalina hasta los excrementos que el diablo deposita sin pudor en la puerta de la iglesia. Sin embargo, en este filme atormentado y vomitivo hay una breve concesión a la belleza. Hay un rostro, sólo uno, que tiene derecho a la exaltación romántica que envolvía la leyenda. Es el de Margarete, la pobre inocente cuya trenza dorada fue, en los versos de Paul Celan, el único símbolo hermoso de la cultura germánica que sobrevivió al Holocausto.

De las dos horas y media de metraje Sokurov reserva con suerte medio minuto al encanto ante la perfección de la faz de Isolda Dychauk, la actriz, una belleza clásica de armonía juvenil, cándida y lechosa, como una *madonna* de Da Vinci. Tenía 18 años cuando rodó *Fausto*, y ése era el primer papel importante de su carrera, después de ocasionales apariciones en producciones para la televisión alemana como la serie policíaca *Tatort*. Aquella juventud intachable, la falta de experiencia y sus sonrosadas mejillas convencieron a Sokurov de que había que conservarla fuera de su ciénaga corrupta cuanto más tiempo mejor. Y le otorgó esos 30 segundos, situados casi al

final de la película, que teniendo en cuenta la suciedad repulsiva que envuelve el resto de imágenes son poco menos que un regalo del más allá. La secuencia empieza así: Margarete se entera de que Fausto, el hombre que desde hace unos días la corteja, es también el asesino de su hermano, y furiosa se echa la capa al cuello y se dirige a su casa para pedirle razones. Lo encuentra en el desván, tendido en un colchón sobre el suelo, y justo cuando parece que el conflicto va a estallar sucede lo que al principio se nos promete como un gran e inesperado milagro.

Veamos en qué consiste exactamente este momento mágico, el único intento de dar con algo puro, divino incluso, en medio de la mugre que arrolla la película. Fausto mira a Margarete y de pronto la luz que llega de la ventana se eleva. Ella, que ha entrado en la habitación hecha un manojo de nervios, recupera los estribos y le devuelve la mirada. Entonces el sonido de los carros y caballos de la calle se funde en un zumbar de vacío, el cuartucho de estudioso, lleno de planos, libros de anatomía y catalejos, también se extingue, y nos queda la faz de la chica, casi una niña, flotando al ralenti, enmarcada por la irradiación de un cañonazo cegador. Desaparecen los monstruos, las vísceras y el aciago olor a formalina. Olvidamos por completo que alguna vez existieron. Borrarnos todo lo que queda al margen de la cara de Dychauk, suspendida en el tiempo y a mil pasos de la tierra, casi como si levitara en una nube encendida; o –¿por qué no decirlo?– en lo alto del cielo. Y ella también olvida. Olvida al hermano muerto y, sobre todo, olvida que está delante de un criminal. Tan sólo ve a Fausto, su pérfido amado, que le devuelve el gesto desde el contraplano. Y, sin embargo, hay algo extraño y adverso que no acaba de cuajar.

Para entender de dónde viene esa incomodidad, echemos mano del poder del contraste, y retrocedamos en el tiempo. 85 años, para ser exactos, hasta 1926, cuando Murnau, justo antes de emigrar a los Estados Unidos para dirigir *Amanecer* (1927), rodaba su versión del legendario relato de Goethe. Hasta nuestros días, ésta ha sido considerada la adaptación canónica del texto. Me interesa colocar el momento de la idealización de Dychauk frente a uno de los fragmentos más célebres de la película de Murnau, que se da también casi al final, cuando su Margarete, que en esta versión toma el nombre de Gretchen, despierta en la celda de la cárcel. No le queda esperanza: la han acusado de haber asesinado a su hijo, y condenado a morir en la hoguera, mientras Fausto está en la ciudad haciendo fechorías. Pero Murnau también le concede una tregua: de pronto, Gretchen se levanta y, de un salto, queda erguida en el centro del calabozo, petrificada como una estatua, con las manos enlazadas a la altura del pecho, igual que si fuera a orar, y la mirada baja, reproduciendo el gesto del icono cristiano que tantas veces asoma en su filmografía, señal inconfundible de la mujer virtuosa. Cuando esto ocurre, cuando el cuerpo de Gretchen se encuentra estático como si la fuerza de la gravedad le impidiera mover un dedo, esa celda gótica forrada de piedra y cadenas se pierde, y la joven reaparece en el jardín en el que la hemos visto por primera vez, al principio de la película. Tiene la misma expresión de

santa, la misma posición. Tan sólo ha cambiado sus harapos de mendiga por un vestido blanco inmaculado.

Los prodigios como este no se consiguen en una tómbola, ni siquiera en el cine. Hay que trabajarlos u obrarlos, con la actitud del devoto feligrés que va a adorar frente a un altar. Algo así como lo que sucedía en *La imagen errante* (1920) de Fritz Lang. El enamorado subía a las montañas, y ya casi en la cima se arrodillaba ante una representación de María con el niño. En cuclillas, preparado para la plegaria, juraba que regresaría al valle cuando la estatua caminara. Gretchen es igual que esa estatua. Al final de la película de Lang, el joven despechado veía a la Virgen de piedra envuelta en un manto con el bebé en brazos atravesando una tormenta de nieve. Lo imposible sucedió. Y también Gretchen, al erguirse como esa talla y atraer toda nuestra atención de símbolo sacro, puede abandonar la cárcel, hacer que el calabozo desaparezca a sus espaldas, y reaparecer en el Edén que le ha sido negado. Murnau logró este efecto a partir de un sistema un tanto rudimentario, que ya venía de los primeros trucajes de los jardines de Montreuil. Colocó un cristal ante la cámara y con un pincelillo contorneó el cuerpo de Camilla Horn. Ya en el segundo escenario, volvió a poner el vidrio con el perfil de la actriz e hizo que se encajara dentro de su propia silueta, exactamente en el mismo lugar del cuadro.

Gretchen es capaz de transportarse de un lugar al otro porque concentra con peso plomizo toda la gravedad del encuadre. Esa línea invisible que zahonda a su alrededor como la hoja afilada de un cuchillo, el hilo dorado que se extiende allá por donde Murnau pasó el pincel, la convierte en una bola ardiente con luz propia. Gretchen se nos antoja como una figura recortable, que puede desembarazarse de tan angosto espacio. También Sokurov creó un marco para su Margarete, a través del chorro de luz que la sorprende por las espaldas, con el fin de despegarla de la alcoba de Fausto e intentar reubicarla en su propio paraíso perdido. La idea es la misma. Pero, aquí nuestro dilema, el resultado no. El rayo de sol que en el *Fausto* de Sokurov persigue la figura de Margarete, esa especie de *passepourtout* como de foto fija, es abrasador, devora la imagen. El plano queda sobreexponiendo, culpa de una iluminación fluorescente, y las facciones de Dychauk amenazan con desaparecer igual que el resto de objetos de la habitación. En la película de Sokurov, el hilo dorado se propaga por su melena y su piel como si hubiese encendido una hoguera, hasta que esa faz que aspiraba a ser un hito de la perfección neoplatónica se convierte en el esbozo de una cara que fue bonita por un momento, pero que perdió su poder. Es una imagen sin sustancia ni entidad, tan sólo una huella. Al intentar moldearla, dibujar su contorno como hizo Murnau, lo que Sokurov consigue es borrarla. De este modo el aplauso romántico que estuvo a punto de acontecer se va al traste, y el retrato ideal tan esperado se queda en un intento frustrado, algo fugaz, un todo a medio aparecer.

Aventuraremos una primera conclusión, quizás la más obvia y prosaica, la que quema en las manos: lo que separa una Margarete de la otra es la irrupción de la imagen

digital, la entrada en el universo de los inmateriales, donde las leyes de la gravedad ya no ejercen su fuerza. Murnau se sirve del truco del cristalillo. Sokurov no. Y no se le puede achacar que a lo largo de su carrera no haya probado con soluciones primitivas de semejante calibre. En *Madre e hijo*, con la ayuda de Aleksey Fedorov en la dirección de fotografía, trabajó el efecto anamórfico de los planos instalando un intrincado sistema de espejos y paneles de cristal ante la cámara, a la antigua usanza. Y, como Alfred Hitchcock en el cementerio de la Misión Dolores de *Vértigo* (1958), aplicó tintas esparcidas con brochazos muy finos sobre la superficie transparente, para que el cuadro tuviera las cadencias brumosas y las manchas nacaradas que rehogan a los dos actores en ese vasto paisaje sin límite. Estábamos en la recta final del siglo XX, y parecía que Sokurov todavía no había superado los experimentos de Méliès. Pero llegó un momento en el que consideró que había llegado la hora de cambiar de rutina, y dejó de jugar a los inventos para entregarse de pleno a las posibilidades de una nueva tecnología.

Y bien, ¿qué supone la revolución digital para el rostro? En 1946, Jean Epstein escribió *La inteligencia de una máquina*, magnífico estudio sobre la cuestión material del cine, sus ingenios manuales y prácticos métodos, interpretados como si dieran la réplica a las grandes teorías de la física molecular. Decía Epstein: “Un espíritu forja sus oráculos en el fondo de la pupila. Uno querría tocar esa mirada inmensa, si no estuviera cargada de una fuerza quizás más peligrosa. Esto no es más una fábula, no; es posible pesar la luz”². En estas palabras estriba el sentido de nuestra primera conclusión. El cuerpo de Camilla Horn tiene una densidad sobrehumana. El rostro de Dychauk, en cambio, es etéreo, insustancial. No tiene la consistencia del producto atómico que nos plantea Epstein. Lo que le ocurre a Margarete es que Sokurov ha abandonado el celuloide y ha entrado de pleno en el terreno de los intangibles. Codo con codo con la fotografía de Bruno Delbonnel, ha aniquilado el sustrato físico del celuloide y sus imágenes han perdido esa fuerza tan peligrosa que asustaba a Epstein. La carne, el hueso y el músculo ya no se imponen al observador, como lo hacía Gretchen al adoptar el gesto de mártir. Por lo menos, no del mismo modo. Y eso ha hecho que el rostro nos parezca cada vez más débil e inofensivo.

También fue Epstein quien, a principios de los años 20, tomó prestado de su coetáneo Louis Delluc el término *fortogenia* para desarrollar algunos de sus primeros y más perdurables escritos. En todos ellos, y en los que vinieron a lo largo de los 30 y los 40, dejó claro que uno de los grandes logros del cine, si no el mayor, había sido aferrarse al rostro humano para propiciar, desde la cámara hasta él, el surgimiento de un nuevo significado. En *La esencia del cine*, lo explicó de este modo: “Se descubrió en las expresiones de un rostro que ocupaba toda la pantalla un mundo de una movilidad mucho más fina, que traducía minuciosamente la del alma”³. Lo que me propongo, de

² Epstein, Jean, *La inteligencia de una máquina*, Ed. Galatea Nueva Visión, Buenos Aires 1960, p. 129

³ Epstein, Jean, *La esencia del cine*, Ed. Galatea Nueva Visión, Buenos Aires 1957, p. 71

aquí en adelante, es averiguar qué ha ocurrido para que la Margarete de Sokurov se nos ofrezca en su momento de gloria con esa languidez de una muerte en vida, qué infaustos ríos ha navegado la imagen para perder la densidad que sí tenía la talla sagrada de Murnau, y, especialmente, para descubrir qué lugar puede ocupar el rostro en la era digital. Pero, ante todo, si el rostro se ha vuelto insustancial y ya no se nos descubre con el aplomo de antaño, ¿puede haber perdido también su poder de albergar un mundo de finos movimientos que hagan de espejo a las giros del alma? Ésta es la primera pregunta que pide a gritos una respuesta.

2. 'Asta habla'

Ésta no es la primera vez que el rostro ve cómo le disputan su sitio en la pantalla. Si he tomado los dos *Faustos* como cabos de una misma cuerda es, claro está, por lo que tiene de estético un juego de reflejos, pero sobre todo porque al ocupar sus respectivos platos en la balanza sacan a la luz que algo que se peleó en los orígenes del cine con uñas y dientes, cuando los códigos todavía estaban por pulir, tiene ahora una nueva batalla que librar. La lucha del rostro por la supervivencia es una historia de muchas guerras. Y puestos a hablar de cambios de paradigma, se produjo uno mucho mayor en 1927, cuando Alan Crosland estrenó *El cantor de jazz*; uno que supera con creces la abrupta llegada de la imagen digital: el cine sonoro. Decíamos que fue en esa época, justo después de convertir a Emil Jannings en Mefistófeles, cuando Murnau cogió un barco en Bremen rumbo a los Estados Unidos y cerró un contrato de cinco años con la Fox. La cosa estalló en 1929, cuando los dirigentes de la *major* se empeñaron en que sus dos siguientes películas fueran habladas. Murnau se negó y puso en marcha una querrela para rescindir el documento que, ante el gigante de Hollywood, quedó en agua de borrajas. A regañadientes, tuvo que ceder y acatar las órdenes que se habían deliberado en los altos despachos. Lo curioso del caso es que la primera de estas cintas, *Los cuatro diablos*, desapareció. Y de la segunda, *El pan nuestro de cada día*, sólo se conserva la versión que el director dio por buena, bajo el título de *City girl*. Ambas fueron un fracaso. Prueba de ello es que Murnau dejó la industria, se embarcó en un viaje por el Pacífico y sólo finalizó una cinta más, *Tabú* (1931), antes de su muerte.

Quien mejor habló en el momento de las dificultades que las palabras pusieron a la libre expresión del actor fue Béla Balázs. Hoy en día ya no podemos tomar esas acusaciones al pie de la letra, si bien es cierto que sus escritos tienen un rigor y una vigencia impresionantes. Lo invoco para acometer una función hermenéutica, por su eficacia como testimonio de aquel tiempo. Sacó su primer libro, *Der sichtbare Mensch*, en 1924, cuando ya hacía bastante que ejercía de crítico. En realidad esta primera publicación es un acopio de artículos cortos, reflexiones encadenadas sobre la

materia base del cine, una descripción de sus formas. No olvidemos que el concepto de *sichtbare Mensch*, “hombre visible”, es un enunciado inmediato que no atiende a la dimensión temporal, al contraste con ningún pasado. Es decir, un titular del hoy, sin matices evolutivos. Todavía estamos en los albores, no ha habido espacio para acumular historia y el cine sigue siendo aquel gran paraíso que el silencio siempre había soñado conquistar. Sin embargo, cuando a principios de los 50 se publica póstumamente su obra magna, *Evolución y esencia de un arte nuevo*, sale a la luz que, Balázs, igual que Murnau, ha perdido aquella incondicional confianza del principio. Por eso aquí sí habla de *evolución*. Veamos un ejemplo muy claro. Uno de los epígrafes que salieron a la luz en el estudio del 24, *Arte mudo y arte del silencio*, decía así:

“En una película llamada *Vanina Vanini*, Asta Nielsen quiere liberar a su amante preso. Llega hasta donde está él; las puertas del calabozo están abiertas, pero sólo por unos minutos. No tiene tiempo que perder. El amante está acostado sobre el suelo, sin reacción, inerte. Asta Nielsen le llama, una vez, dos veces; él no se mueve. Entonces Asta le empieza a hablar, insistente, en un acto desesperado. Lo que le dice es algo que no sabremos nunca. Pero en ese discurso hay una angustia temblorosa, una desesperación intensificada que las palabras no podrían expresar de ningún modo. *Vemos* [atención, la cursiva es de Balázs] el acto de la palabra, en el mismo nivel que veríamos cómo se tira de los pelos, o se araña la cara. De haberla oído todo este rato nos hubiésemos fatigado, pero sus gestos son cada vez más impresionantes”.⁴

Asta Nielsen fue, para Balázs, una especie de musa. Por eso, en *Evolución y esencia de un arte nuevo* repite el ejemplo. Casi parece que haya hecho un *cut-and-paste*, con dos diferencias. Por un lado, el subcapítulo ya no se llama *Arte mudo y arte del silencio*, sino *Asta habla*. ¿Habla? ¿En 1922? Segunda rectificación: cuando vuelve a citar el filme de Arthur von Gerlach, *Vanina Vanini* –señala esta vez que es “una vieja película muda”, asumiendo que nadie la recuerda– ya no se atreve a afirmar que nunca sabremos lo que dice. Es más, hace una libre interpretación, como si le pudiera leer los labios. Así da por sentado que en los años 40 el público ya no es capaz de descifrar una historia sin verbo y que, para convencer, necesita dejar claro que las palabras están ahí, incrustadas, con la ventaja de que no emborronan el rostro:

“El espectador no oye lo que habla y tampoco hay subtítulos que lo revelen. Pero no son necesarios, la situación es explícita. Es evidente que trata de convencerlo, de darle valor, que repite una y otra vez las mismas palabras: ‘Ven, no hay tiempo que perder, si tardamos un poco más fracasaremos’. Pero no es éste el verdadero texto de la maravillosa y visible súplica de Asta. Lo es la angustia, el sacrificio incondicional del amor”.⁵

En sus primeros escritos, Balázs elogió el trabajo de Ruth Saint Denis, coreógrafa de su época y una de las pioneras de la danza contemporánea, profesora de Marta

⁴ Balázs, Béla, *L’homme visible et l’esprit du cinéma*, Circé, París, 2010, p. 43 [Ésta y todas las otras citas de volúmenes no consultados en español están traducidas por mí]

⁵ Balázs, Béla, *Evolución y esencia de un arte nuevo*, Ed. Losange, Buenos Aires, 1957, p. 57

Graham y fundadora, junto a Ted Shawn, de la gran academia de artes escénicas de Los Angeles. Saint Denis había estudiado muy de cerca los rituales asiáticos, algunos bailes tribales y algo de iconografía del Antiguo Egipto. Por lo visto, no aprendió a hablar hasta los cinco años, y para colmo se crió con una madre inválida de brazos y piernas. Esos dos impedimentos, infiere Balázs, la empujaron a comunicarse a través del cuerpo en movimiento, de un modo primitivo, puro y poco amable, cuyo motor venía del interior y llenaba el espacio sin el férreo corsé de una gramática aprendida, de la articulación de la lengua oral. Su trabajo entraba dentro del mismo orden de factores que los sonidos irracionales que emitían los primeros homínidos, vocablos sin significado arbitrario que variaban en función de la expresión facial, y no del alfabeto. Era la posición de los labios, la mandíbula y la lengua, tan importantes como pudieran serlo frente, cejas, ojos o nariz, lo que propiciaba la salida de uno u otro fonema. Nunca estaban sometidas al texto, y por ende eran naturales, intuitivas.

En ese instinto primigenio residía la fuerza del actor antes del sonoro. “En el cine mudo, la *forma* en que se movían los labios de los actores constituía una expresión mímica en sí misma. Por eso entendíamos tan bien a intérpretes de las más diversas nacionalidades. Comprendíamos al hombre que hablaba entre dientes, dejando escapar las palabras como afilados puñales. Había en ello actuación, mímica expresiva. Comprendíamos al borracho balbuceando con lengua estropajosa, que dejaba caer las palabras de entre sus labios flácidos. Comprendíamos al traidor que dejaba escapar, con desprecio, las palabras por las comisuras de la boca. Éstas formas mímicas constituían la imagen más genuina del primer plano. Se puede escuchar de mil maneras si sólo se ven las palabras y no son *escuchadas*”⁶. Estas son las conclusiones de Balázs, un hombre que se lamenta sobre la leche derramada. Advirtió en el principio de los tiempos que el cine era el único medio capaz de arrancar auténticos signos de humanidad en el actor y enseñarlos como nunca antes se habían mostrado. Para Balázs, esa humanidad se retiró de escena el día en que el intérprete tuvo que empezar a aprenderse sus líneas.

Se tomó el asunto tan a pecho que decidió propulsar sus ideas desde dentro de la industria. En el 32 codirigió con Leni Riefenstahl *La luz azul*. Riefenstahl se agenció el papel protagonista, Junta, una especie de bruja que habita entre las cataratas de las rocosas montañas que escoltan un pueblo suizo, delante de una gruta secreta revestida de cuarzo, odiada y maldecida por todos los que viven en el valle. Es un filme sonoro, claro está, pero lo interesante del caso es que su esencia es de película muda. Los pocos diálogos están relegados a dar directrices fundamentales, cuatro pistas sin más información de la que cabe en unos intertítulos, para que el rostro no pierda su posición suprema. Por si eso fuera poco Junta y su amante hablan distintos idiomas, ella italiano y él alemán, así que se ven obligados a recuperar la mímica expresiva de

⁶ Balázs, Béla, *Op. cit.*, p. 190

los gestos subrayados, dilatados para que su mecánica nos resulte a todos de fácil acceso. Un esperanto hecho de puro músculo. Esta película es la mayor y más estridente de las reivindicaciones de Balázs, una auténtica declaración de principios, a contracorriente de lo que ese año se cocía en los estudios de todo el mundo.

Con todo, que no nos confunda el argumento: por más que se trate de un relato fantástico, *La luz azul* no es un regreso al gótico expresionista. Balázs se manifestó en varias ocasiones contra sus decorados artificiosos, vestuarios y exageraciones varias que, como las palabras, estropeaban la esencia de los sentimientos. La película tiene una raíz fundamental, algo así como el deseo de una mujer de ser amada, acogida en el seno de una comunidad. Junta es una criatura con buen corazón, una mujer salvaje, con una ropa de sayo hecha jirones, que quiere ganarse la confianza de los aldeanos. Al principio de la cinta recoge unos arándanos en el bosque y los pone en su cesta de mimbre para ofrecerlos a los vecinos en son de paz. Pero lo que encuentra al llegar a la plaza mayor son caras de rechazo, la recua de beatos sin rastro de cristianismo, en fila, hostiles, estáticos e hirientes, mientras ella, con los ojos vidriosos y el rostro resplandeciente, les implora aceptación. Y cuando acaba el recuento de esas miradas desafiantes, los aldeanos le dan la espalda y entran en la iglesia, cubiertas las mujeres con sus mantos negros, inclinados todos sobre sus rosarios. Ni una sílaba.

Hay otro intento, más sádico aún, de hacer valer sus súplicas. Junta se acerca al café del pueblo, con la mano que sostiene la cesta tendida hacia la línea de caras largas, aburridas, encorvadas alrededor de sus vasos y jarras, todas apuntándola con la nariz respingona desde el mismo momento en que su sombra asoma por la puerta. Ella repasa, uno por uno, a todos los bebedores de la cantina. De pronto, encuentra la mirada de un chico con los dientes afilados y los ojos muy abiertos que parece escucharla, tal vez alguien gentil que tendrá compasión. Pero su bondad acaba pronto: el chico levanta la vista, porque unos niños envueltos en carcajadas están llamando a Junta desde el umbral de la entrada, se acercan en masa hacia ella y le tiran la cesta al suelo. Volvemos al chico; está disfrutando del espectáculo. De haberlo enriquecido con cuchicheos populares, algún insulto desafortunado o incluso los ruegos de la desdichada joven de las montañas, se habrían perdido las expresiones básicas de odio, amor, piedad y sarcasmo que emanan de todos los planos, ese intercambio de reacciones primitivas que se cruzan sobre la faz de la supuesta hechicera, como si fuera un escupidero a disposición de todos.

Esa es la actitud con la que Riefenstahl filmó como nadie el rostro de la masa, y es esa idea de ir más allá del discurso y buscar la cuestión última lo que ha hecho que la despojemos del estigma de propagandista nazi y que admiremos *El triunfo de la voluntad* como una obra cinematográfica, y no como prueba de uno de los capítulos más vergonzosos de la historia. Susan Sontag lo explicó muy bien: “nos descubrimos (estoy segura, más bien incómodos) viendo a ‘Hitler’ y no a Hitler, los ‘Juegos Olímpicos del 36’ y no los Juegos Olímpicos del 36. A través del genio de cineasta de

la Riefenstahl, el ‘contenido’ ha derivado –presumimos que contra sus intenciones– hacia un papel puramente formal”⁷. No me interesa reincidir en la discusión ética, ya más que superada, sino demostrar que incluso mostrándonos con ostentación el séquito de coches del Führer por las avenidas de Munich a rebosar de alemanes entusiastas y fieles a la creencia de la raza aria, Leni Riefenstahl mantiene la manera de hacer de los viejos tiempos. Ella, Balázs y otros tantos quisieron rescatar al rostro de la invasión léxica. Lucharon porque su supremacía sobreviviera al cambio tecnológico, que desde finales de los 20 suponía una amenaza.

Decir que el hombre está en el centro de todo arte suena a axioma manoseado, aunque visto con calma es cierto que con cada avance tecnológico le hemos disputado su protagonismo, lo hemos arrinconado en pos del lucimiento técnico y lo hemos obligado a recordarnos, insistentemente, que su condición es lo que en el fondo mueve una película. Pero no hay que cultivar la nostalgia. Cuesta creer que aquello a lo que Balázs se refirió como la *fisonomía* –el equivalente a lo que Epstein llama *fotogenia*– muriera del todo en 1927. Si así lo subscribiéramos tendríamos serios problemas para ubicar a Rossellini en la historia, o para engancharnos a los misterios de la mirada a cámara de Harriet Andersson en *Un verano con Mónica* (1953). Ya en esa primera contienda, algo sobrevivió, aunque en ese momento costara definir el qué. Fue prematuro que Balázs diera la cuestión por zanjada, cuando lo que ocurría en realidad es que se encontraba ante un ancho terreno que aún estaba por labrar, en el que el rostro no tenía un espacio definido. Por eso digo ahora que el rostro ha tenido que ganar su lugar una y otra vez a lo largo de la historia del cine, que con cada cambio de paradigma sus condiciones se han visto cuestionadas y ha tenido que redefinir las antiguas formas para encajarse en los nuevos tiempos. La imagen digital ha traído consigo otra revisión del canon.

También he dicho que el rostro de Margarete es un rostro sin sustancia. Y, sin embargo, ¿no queda algo de las cualidades de aquel rostro primitivo que tanto emocionaba a Balázs en ese plano suspendido, leve y sutil? A primera vista, la mirada de Margarete no ofrece a penas transformación. Es una mirada vacía, desalmada, como si con los ojos fijos en ella Fausto le hubiese robado el espíritu. ¿Es ése el caso? Hay un curioso matiz argumental que anula esta posibilidad. Cuando esto ocurre, Fausto todavía no ha cerrado el trato con el demonio, ni ha vertido su sangre para estampar la firma fatal del contrato. Si Margarete mira a Fausto y olvida que es el asesino de su hermano no es por orden de Mefisto. Todavía es dueña de sus actos, y de su expresión. Así que primero, avergonzada, retira la mirada de su adversario, inclina la cabeza y aunque perdida parece que vuelve a mirar hacia el punto donde ha dejado los planos y libros revueltos. No lo consigue, es como si ya no existieran. Sokurov nos devuelve la mirada de Fausto, que ahora ya no está a la expectativa. De

⁷ Sontag, Susan, *Contra la interpretación*, DeBolsillo, Barcelona 2007, p. 43

hecho, ni tan siquiera mira a la inocente, sino que sonrío victorioso, con las pupilas clavadas en la cámara. Y otra vez Margarete. Ahora sí mira a Fausto y responde a su triunfal mueca de sátiro subiendo el mentón. Arqueo de cejas y una casi imperceptible sonrisa que se escapa por los bordes de los labios.

Comparémosla con el caso de Asta Nielsen. En 1921, la estrella danesa formó su propia compañía de teatro, parece ser que con el único fin de interpretar el papel de Hamlet en la gran pantalla. Dirigieron Sven Gade y Heinz Schall. Diré, por si a alguien le produce asombro, que no es la primera mujer que se planteó tal reto. Justo en el cambio de siglo Sarah Bernhardt apareció en un corto de Clément Maurice, *Le duel d'Hamlet* (1900), encarnando al príncipe de Dinamarca. El registro era completamente distinto, pero no deja de sorprender que la actriz más famosa del siglo XIX fuera también la primera elegida para explorar los rasgos de este Aquiles en continua lucha de valores: loco e iracundo, pero también melancólico y ensimismado, inconsciente y calculador. Es otra de las cosas que marcó Balázs: las mujeres y los niños son efigies blancas, lisas, mucho más receptivas a las incongruencias del carácter, al cruce de estímulos. No tenemos constancia de que se pronunciara demasiado respecto al *Hamlet* de Nielsen, y es extraño, porque le hubiese dado de sí. No hay más que ver esas tomas de la actriz apoyada junto a la ventana, espionando a la corte de Elsinor en pleno festín y planeando su venganza, con la daga del rey entre las manos, y un gesto de sorpresa entre la inocencia y el deshielo de una mente retorcida. A ningún hombre le hubiese salido igual. Boca abierta, ceño fruncido, lentísimo movimiento de cuello y, después, mirada a la bóveda, entre ida, malévola y alelada. Así, sin decir nada, captó todos los matices que Shakespeare mezcló con destreza en su pócima.

A pesar de las múltiples guerras, algo de lo que tenía el rostro en el cine de los orígenes ha sobrevivido hasta hoy. También Dychauk, en lo más profundo de la pantalla empañada, insinúa un temblor único, un conflicto, que a duras penas flota hasta la superficie. Ese baluarte moribundo, que existe y no existe, es la prueba de que una pizca del gusto por la fisonomía sí resiste, que la expresividad pura e intuitiva que Balázs vio peligrar todavía tiene su parcela. Aunque nos llegue con la intensidad de una vela a punto de consumirse. Sokurov no es tan distinto a Balázs, aunque el contexto sea diametralmente opuesto. Durante esa famosa entrevista en Nueva York, en septiembre del 97, le explicó a Paul Schrader que por culpa de su severa educación, religiosa y militar, le costó años comprender la importancia que tiene una imagen, su fuerza y expresión. Todavía se le escurre entre los dedos. Margarete es como el rastro de esa aldea sumergida bajo las aguas, ese hermoso lugar que sabe que existe pero al que no es fácil llegar. Su imagen es la de la antigua fotogenia en el momento en que empieza a desvanecerse en el aire. Ese desvanecimiento le obsesiona sobremanera y, como Balázs, intenta que la desaparición no sea completa.

En aquel encuentro con Paul Schrader, Sokurov dijo también que entre los pocos cineastas a los que admiraba estaba Jean Vigo. Recordemos el encuentro entre Jean Dasté con la borrosa aparición de Dita Parlo reluciendo bajo el río en *L'Atalante* (1934). Los esposos se han separado durante el trayecto en barco, y se piensan en sus lechos, en una especie de consumación de su amor a distancia, magnífica ilustración de la *cogitatio* clásica. Se sienten cercanos, pero a la vez se saben una ilusión, dos cuerpos que no pueden asirse. El de Margarete es en cierto modo otro espejismo de la belleza. Y el hilo dorado que rodea el busto está ahí para retenerlo, para hacer durar esa aparición que está a punto de evaporarse, para impedir que se esfume, para que permanezca ante nosotros, cueste lo que cueste, un segundo más, un segundo más...

3. Antes de que ocurra

En las divagaciones alrededor del sacrificio en Kierkegaard que cierran el último capítulo de *El acoso de las fantasías*, Slavoj Zizek hace un anuncio impecable de esa idea de tiempo suspendido. Para ello, echa mano de uno de los grandes conceptos del dilema existencialista que puede encerrar la moral protestante: la renuncia. Siempre implica un lapso de nebulosa indecisión. En el texto se mezclan varios casos en paralelo. Arranca en una glosa de *Temor y temblor* y ese elogio de la fe ciega de Abraham subiendo el monte Moriah acatando el mandato de Yahvé, y acaba en un esperpéntico viaje a través del tópico literario del seductor frente a la inocente. En ese bloque final dice Zizek: “La realización del proceso de seducción en el acto sexual hace visible el objetivo buscado por el seductor con toda su transitoriedad y su vulgaridad, de modo que la única forma de evitar este horror de una desublimación radical es detenerse antes de que ocurra, manteniendo así el sueño de lo que pudo haber sucedido”⁸. Para Zizek, que ve el mundo desde un prisma incondicionalmente lacaniano, esa desublimación está presente en la historia entera. Ya en el amor cortés, al que nos hemos acercado infinitas veces creyendo que el vasallaje del trovador es algo así como un culto al divino icono, hay un significado escondido que no puede descubrirse si no es con una eclosión soez de las circunstancias, en un nivel en el que la dama reverenciada se convierte en poco menos que una *dominatrix*.

Creamos o no en la persistente revisión sádica que Zizek hace de la cultura en una parte sensiblemente amplia de sus ensayos, la gramática de la sentencia que he citado es de lo más justa. No se me ocurre mejor manera de explicar esos 30 segundos de metraje de *Fausto*, especialmente en lo que concierne al “detenerse antes de que ocurra”. Es decir, aguantar la respiración en el momento antes de que se pierda la virtud; llenar los pulmones y retener aire, como si fuera la última oportunidad ya no

⁸ Zizek, Slavoj, *El acoso de las fantasías*, Siglo XXI, Madrid, 2010, p. 239-240

de obrar el bien, sino de demostrar que detrás del crimen hay una cuestión moral. Es ese tiempo muerto un momento de reflexión en el que Fausto puede renunciar a sus planes, conservar a Margarete como el ideal sin convertirla en víctima de su deseo, mantener siempre en la mente ese retrato adormecido, como el sueño del que habla Zizek, como la amante perdida que vive para siempre en una fotografía en la cartera. Nosotros espectadores, conocedores de la leyenda, sabemos que Margarete será vilipendiada y desde que empieza la película asumimos la inevitable idea de su caída. Pero Sokurov detiene a Fausto y con él reprime ese convencimiento nuestro que no para de alertarnos. Claro que Sokurov no es capaz de combatir su desublimación. Pocos minutos después, Margarete está en el fondo de las aguas de un lago verdoso, un mundo procaz y grotesco tomado por unos extraños personajes con máscaras napolitanas. Es ahí donde Fausto la posee. Pero hay algo que sí puede hacer: sublimarla antes de que sea demasiado tarde, devolverle por unos instantes aquella candidez que, sabemos, le será arrebatada.

Si Dios ordenó a Abraham que sacrificara a su hijo fue, precisamente, para que al levantar la daga sintiera la terrible envergadura de su fe. Es de esperar que cuando Abraham salía de casa esa mañana pensara en lo que iba a sentir cuando el puñal atravesara la tierna carne de Isaac, sin anticipar que la gran revelación llegaría justo antes de que eso pudiera ocurrir, exactamente cuando la mano que empuñaba el arma se preparara para el golpe final, sin advertir que ahí estaba la última opción de echarse atrás, de elegir entre el niño y el Señor. Sokurov tiene total conciencia de ese momento previo al fatídico desenlace. Su propósito es retenerlo, dilatarlo, hacer crecer sus efectos igual que creció el alma devota de Abraham, aunque sea bajo un atisbo de desesperación. Darle al ralenti es poner el freno de emergencia. Sokurov es como el tipo que sujeta el brazo de un amigo que cuelga al borde de un barranco, nota cómo poco a poco se le resbala entre las manos, y sabe que es cuestión de tiempo que se desprenda. Aún así lo agarra con todo su ahínco, retrasa su caída, le da, como decíamos, una tregua. En el precipitado curso de los hechos, la situación pierde urgencia, todo entra en reposo, y Sokurov puede hacer emerger los bellos rasgos de Margarete para que por primera, última y definitiva vez podamos mirarlos con detenimiento, sin apremios ni amenazas.

Justo antes de que ocurra, el rostro de Margarete nace ante nosotros, como nace la imagen de Cristo ante la Magdalena justo antes de que ésta pueda poner la mano sobre el cuerpo del resucitado. El Evangelio de Juan nos ayuda a entenderlo. Lo que explica Zizek no es otra cosa que una inconfesa digresión alrededor del misterio del *Noli me tangere*, una ilustración mundana del encuentro de María de Magdala con el Mesías ante la tumba abierta. No por el contenido último, de perorata psicoanalítica, sino por la forma del texto, por esa sintaxis que se esfuerza en comunicar la importancia del tiempo aparentemente anodino que precede a la consumación de un hecho. Un tiempo huidizo, de caducidad inmediata. Un tiempo sobre el que Jean-Luc Nancy dio una poderosa lección en su microensayo *El levantamiento del cuerpo*:

“Como viene, [Jesús] se va: es decir, que no está en el sentido en que una cosa está puesta en presencia, inmóvil, idéntica a sí misma, disponible para un uso o un concepto. La ‘resurrección’ es la surrección, el surgimiento de lo indisponible, de lo otro, y del acto de desaparecer *en el cuerpo mismo y como el cuerpo*”⁹. En su partida, expresada a lo largo de la historia del arte como una figura puesta en movimiento, que no puede perder un segundo, que apunta con un dedo apresurado al reino de los cielos, está el sentido del episodio, la esencia de su misión.

Es una imagen que se despoja de su carnalidad, de la sustancia, y se muestra por primera vez como algo incomprensible y enigmático. La Magdalena no reconoció a Cristo como tal, como el hombre al que siguió en vida. Incluso lo confundió con el jardinero que cuidaba el parterre de delante del sepulcro. Algo parecido les pasó a aquellos discípulos apenados que en el camino hacia Emaús encontraron a un extraño que les reprochó su falta de fe, y no cayeron en la cuenta de que aquél que los acompañaba era el muerto al que lloraban. Al no comprender el sentido de esa aparición, todavía aferrada a la idea de que alguien profanó el cuerpo, la Magdalena quiso tocar al resucitado para volver a hallar en él los perdidos atributos de un mortal. En vano. Con ese desconcierto nos enfrentamos a la imagen de la Margarete de Isolda Dychauk, cuyo significado no se entiende sin el valor transitorio de un cuerpo que desaparece en sí mismo. Ahí se marca la diferencia respecto a la Margarete de Camilla Horn, sólida como una roca, inmutable e imponente, recelosa de su posición: una Margarete que no se quiere ir, que es ella más que nunca. La de Sokurov, en cambio, nos ofrece por primera vez algo nuevo, que se encuentra en el gesto previo a su desvanecimiento, que se revela cuando, por pura desconfianza, decidimos acercarnos a ella, tantearla.

El “no me toques” de Cristo es la mano en guardia que retiene la escena, el acento cáustico que ha permitido que la fugaz relación de los dos personajes se convirtiera en un motivo bastante frecuente de la historia de la pintura. De nuevo en *El levantamiento del cuerpo*, Jean-Luc Nancy se refiere a un óleo de Rembrandt como la gran rareza dentro de la tradición de *Noli me tangeres* y, a la vez, como su más completa representación. Porque a diferencia de Fra Angelico, o de Ticiano, Rembrandt sitúa la escena, titulada ya no *Noli me tangere* sino *Cristo y María Magdalena en el sepulcro*, incluso un instante antes del famoso imperativo. Y esta decisión tiene sus consecuencias: “En ese primer tiempo es el imposible contacto entre el día y la noche lo que ocupa al pintor: su tangencia sin contacto, su medianería sin mezcla, su proximidad sin intimidad. Así se encuentra alejada toda magia sobrenatural: el resucitado no sale de la tumba, sino que viene del otro lado, igual que el día no viene de la noche, sino que la afronta sin por ello disipar la oscuridad profunda del sepulcro. El misterio de la resurrección se ilumina allí donde se esconde,

⁹ Nancy, Jean-Luc, *Noli me tangere. El levantamiento del cuerpo*, Minima Trotta. Madrid, 2006. p. 28

en el punto de tangencia retirado detrás de la tela como en el silencio del texto, allí donde luz y sombra se intercambian sin tocarse, se dividen rechazándose, allí donde una es la verdad de la otra sin conversión de una en otra”¹⁰.

La misteriosa lucha entre luz y oscuridad es también lo que ocupa a Sokurov. El sutil plano-contraplano que primero se nos antojaba vacío se enmarca en una deslumbrante fogata que viene del lado de Margarete y se refleja en Fausto para sugerir el roce inexistente entre los dos cuerpos, un ademán de tocarse e incluso amarse que se pospone, o por de pronto se prohíbe. En términos botánicos, el *Noli me tangere* ha dado nombre a una planta de la familia de las balsamináceas, la *Impatiens noli tangere*, que a la mínima fricción pierde su semilla. Para conservar su sustancia, la *Impatiens* tiene que ser respetada. Lo mismo le ocurre a Margarete: para evitar el horror de la desublimación del que nos hablaba Zizek no podemos abalanzarnos sobre ella. Hay, en esa sosegada escena, una suerte de violencia oculta. Pero “respetada” no es lo mismo que “alejada”. Como nos diría Nancy, ¿no es la visión un tocar diferido?. Esto es, ¿no es la mirada la mayor de las tensiones, el lazo inquebrantable que hace el camino de ida y vuelta entre dos rostros? ¿No es en la negación del tocarse donde nace la delicada caricia que no llega a unir mano y piel pero que hace que el vello se erice? Y, por último, ¿no es el medio metro que separa los dos bustos esa línea en la que la luz de la derecha y la oscuridad de la izquierda son el día y la noche del óleo de Rembrandt, la manifestación de un misterio?

Hasta aquí, tenemos una distancia temporal respecto al acto, una distancia física respecto al cuerpo, y de resultas de la suma de ambos factores un enigma respecto a este rostro que nos aparece emborronado y nos tiene perplejos: ¿es un muerto resucitado o el jardinero? Se trata de la misma Margarete que hemos visto a lo largo de la película, y sin embargo por primera vez nos inclinamos ante ella sin saber a qué atenernos. Somos como aquel adolescente raquítico y maltrecho que al principio de *Persona* (1966) se ponía las gafas y erguido sobre el colchón de una habitación de hospital arqueaba los brazos hacia una proyección imposible del rostro de Liv Ullmann, extendiendo los dedos sobre los rasgos granulados, completamente desenfocados, intentando que en ese deambular de sombras apareciera Elisabeth Vogler, su nariz, sus ojos y sus labios. Con ese tesón hacemos que las facciones de Margarete emerjan de lo más profundo de la sobreexposición. El reto no dista mucho de la definición de fotogenia que dio Jean Epstein, allá en 1923: “Yo denominaría fotogénico a cualquier aspecto de las cosas, de los seres y de las almas que aumenta su calidad moral a través de la reproducción cinematográfica”¹¹.

Quizás convendría sustituir ese arriesgado “aumenta” por un no menos modesto “transforma” –igual que día tiene que transformarse en noche en algún momento–. Y

¹⁰ *Op. cit.* p. 43

¹¹ Epstein, Jean, *La esencia del cine*, *op. cit.* p. 129

no lo digo sólo por adaptar la cita a conveniencia del caso. Es aplicable a Isolda Dychauk, a Liv Ullmann, y también a uno de los grandes modelos que discutió Epstein: Mary Pickford. Contaba en sus *Escritos sobre el cine* que al verse por primera vez actuando en una pantalla, con el monstruoso ensanchamiento que sufre el rostro en primer plano, Pickford rompió a llorar, indignada, emocionada y afectada, porque por primera vez estaba descubriendo algo de ella que un espejo jamás le había mostrado. Probablemente ese enigmático atributo, falto de nombre y definición, no existió nunca fuera del celuloide. Aunque a estas alturas parezca una tautología, no esquivaré el enunciado: la metamorfosis que sufrió Pickford en la pantalla es parte de un misterio que el cine ha tenido que inventar y reinventar periódicamente, hasta llegar a nuestros días. Es lo que sugiere Jean-Luc Nancy, aplicado al terreno de la pintura, al crear esa constelación de cuadros en *El levantamiento del cuerpo*. Y se queda en la insinuación porque en realidad ya lo había formulado, de un modo más amplio, en un trabajo anterior llamado *Corpus*.

Aceptemos la sinécdoque, puesto que el arcano concierne de un modo similar a cuerpo y rostro. Por lo menos, suelen aparecer al mismo tiempo. “El cuerpo es extraño, ‘allá lejos’ (es el lugar de todo extraño) *puesto que está aquí*. Aquí, en el ‘allá’ del aquí, el cuerpo abre, corta, separa el ‘allá lejos’”¹², nos dice Jean-Luc Nancy, en un trabalenguas que se podría seguir encadenando a voluntad. Recordemos a Susan Sontag, cuando nos descubría incómodos ante las imágenes de *El triunfo de la voluntad*, viendo a ‘Hitler’ y no a Hitler, es decir, a alguien que no era quien pretendía ser. Añade Nancy que “escritura” quiere decir “no la mostración, ni la demostración, de una significación, sino un gesto para *tocar el sentido*”. Si hay un jeroglífico en ese sibilino plano-contraplano, todo cuanto podemos hacer es detectarlo, jamás descifrarlo. En esa pérdida de pulso, en ese instante en el que la película carece de la constancia de su latido, Sokurov abre el escotillón hacia lo incomprensible, lo inconcebible –porque no es concepto ni palabra, sino gesto–, incluso hacia lo invisible, lo que no sabíamos que estaba ahí. Es la revelación de los mil rostros de Albertine, tal y como la concibió Gilles Deleuze en *Proust y los signos*, una entrada al territorio indómito donde la expresión tiene una prolongación infinita, que se extiende más allá de lo que juicio y razón pueden acatar. Tan sólo es un destello, la rendija fluorescente de una puerta entornada, que se abre unos pocos segundos, y luego se cierra de un portazo.

Si no hay nombre, tampoco hay orden, la materia se rebela a sus funciones, y enfrentarse al caos siempre ha sido espeluznante. Podemos poner en duda ese rostro de hermetismo morfológico, darlo por imposible, pero no por ello dejará de existir. Hemos demostrado un curioso oxímoron: justo en su máxima flaqueza, el rostro de Margarete tiene más vigor que nunca. Esa es la gran diferencia entre Camilla Horn e

¹² Nancy, Jean-Luc, *Corpus*, Arena Libros, Madrid 2010, p. 18

Isolda Dychauk. La primera resiste por su fuerza centrípeta, por un magnetismo desproporcionado, por una luz que pesa y hace que la estatua se estabilice sobre su pedestal. La segunda, centrífuga, sólo puede mostrarse en un momento transitorio, en un gesto que tiene sentido por no ser eterno, porque es un segundo único que pronto pasará de largo. La primera es de una eficacia instantánea, como un chasquido de dedos. La segunda está resuelta en una dimensión temporal. Hay, en Sokurov, una idea de demora, un pulso entre víctima y agresor, una lucha de fuerzas extendida a lo largo de toda la película que, al final, llegados al clímax, se vuelve más intensa que nunca. Es esa última y esplendorosa aparición, ya en tiempo de descuento, la más imponente de todas, porque es en ella donde Sokurov carga toda la emoción que se ha ido elevando desde el principio del metraje.

4. La expresividad de Laocoonte

Entonces, pesar la luz ya no es posible. Sin embargo, nos sigue rondando esa otra frase de Epstein, como un bajo continuo que no calla nunca: “Se descubrió en las expresiones de un rostro que ocupaba toda la pantalla un mundo de una movilidad mucho más fina, que traducía minuciosamente la del alma”. Ése es, y ha sido siempre, el argumento del mito de *Fausto*: descubrir qué es el alma, dónde se aloja y cuál es su precio. Traducir la movilidad del alma es el proyecto que Sokurov pone en el centro de discusión en su adaptación del relato, en un proceso que se extiende a lo largo de toda la película. Empieza con un pañuelo blanco que cae del cielo al principio, sobrevolando la llanura entre el sol y las tormentas, mediante una cámara aérea que desciende en círculos hasta divisar, a lo lejos, las primeras casas del pueblo. Ese trapo hace un viso único de luz sobre la rudeza del paisaje, un hilo de claridad que se vuelve material y se convierte en un retal de lino, que baja de entre las nubes para dar comienzo a la partitura. La cita de Epstein continúa así: “El gran plano significó para el cine un inmenso progreso, pues inauguraba la microscopía del movimiento exterior y extendía el poder de figuración del nuevo lenguaje al dominio de los movimientos interiores, de los movimientos del espíritu”¹³. Quedémonos con cuatro palabras: *microscopía del movimiento exterior*. Las estudiaremos a continuación, como parte de una progresión, en tres tiempos.

El primero arranca en la primera escena. Entramos en las dependencias de Fausto, que está haciendo una autopsia sobre la mesa de operaciones. Desde que el paño blanco que bajaba del cielo se retira de la imagen, aparecen ante nosotros los genitales marchitos del cadáver, en apariencia cubiertos de verdín, igual que el semblante de

¹³ Epstein, Jean, *La esencia del cine*, op cit, p.29

Lenin en *Taurus*. El doctor, frenético, va sacando del torso abierto ora el hígado, ora el bazo, ora los intestinos, mientras le dice a su ayudante, el joven Wagner, que no logra encontrar el lugar donde se esconde el alma. Por su ahínco se deduce que lleva toda su vida de trabajos médicos tras ella. Wagner, por lo visto un chico con pocas luces que nunca pasará de auxiliar de quirófano, le responde que él hace tiempo que ha resuelto el entuerto: “el alma se oculta en los pies”, opina Wagner, “porque siempre que me invaden miedos y temores es ahí donde noto un cosquilleo”. Obstinados, prosiguen su delicada tarea de búsqueda, Fausto entre las vísceras y el otro, peor aún, en las pezuñas de un cuerpo sin vida. Ahí empiezan la gran *quête*, entre los escombros del gaseo asfixiante y maloliente de una sala de operaciones. Paso a paso, en el curso de las dos horas y pico de metraje, Sokurov, cual jinete que va tensando la brida del caballo, hace que Fausto deje de husmear en las entrañas del fiambre y vuelva el hocico en la dirección correcta.

El segundo tiempo transcurre en una lavandería enterrada en las catacumbas de la ciudad. O, como dice Fausto, “un mercado de esclavas.” Ahí es donde el diablo lo lleva para escoger a su víctima, en la primera parte de la película. Hay un balbuceo inquieto y chirriante durante toda esta escena. Las bañistas gritan, rien, se salpican, envueltas en el frío eco que devuelven los techos altos. Una masa uniforme de mujeres chapoteando en el agua con los barreños de la colada sostenidos en un brazo en forma de asa, y el pelo recogido a la manera de las obreras de una fábrica, van de un lado al otro como abejas en una colmena. Son el telón liso de la masa anónima, inseparable e indiferenciada. Pero Margarete está entre el coro de lavanderas. Es una más entre la multitud de muchachas que chapotean en el lavadero cubiertas con un camisón blanco. Y, como las demás, también ella se burla de Mefisto, el monstruoso diablo cuyo cuerpo está cubierto por un caparazón de carne desigual. Mefisto se desnuda y pasea ante las bañistas su inexplicable mole de muñones que son la viva representación de la geometría del nudo gordiano, y también ese sexo, atrofiado y diminuto, que le nace en la rabadilla, donde la tradición nos explicaba que tendría que haber una cola larga acabada en punta.

Sokurov juega con la confusión del ambiente. Aprovecha que estamos distraídos observando al engendro entre el bochorno de la muchedumbre y las burdas risas para engañarnos. Al poco la escena de grupo pierde el protagonismo y la cámara se encapricha con un personaje: una rubia dulce y risueña, con el cabello trenzado sobre las dos orejas. Podría haber sido la presa de Fausto, cumple todos los requisitos para encarnar a Margarete. La vemos en ese primer plano y, por primera vez nos separamos del resto de mujeres e intentamos observarla de cerca. Casi nos preguntamos: “¿será ella la que nos lleve hasta el alma?”. Pero no, esa no es la auténtica Margarete. Por alguna razón, queda descartada, no vale para empezar el duelo. La cámara la abandona y vuelve a perderse en el hormigueo de esa gran fábrica de frivolidad. Sin embargo, nos ha puesto sobre alerta: por primera vez ya no somos uno más en ese coro eufórico, sino observadores atentos. Esta inocente anónima que

rápidamente se ha perdido de vista ha sido un adelanto de lo que está a punto de pasar. Nos ha avisado de que estamos ahí para escoger a una, entre todas las esclavas del mercado. En las catacumbas de la ciudad está nuestra víctima. Y bien sabemos ahora que tal cual aparezca la reconoceremos.

En realidad, cuando Epstein dice “microscopía del movimiento exterior” no está hablando exactamente de algo que es exclusivo del cine, sino más bien exclusivo del montaje cinematográfico. El gran artefacto de la escena de las lavanderas de *Fausto* es un muy astuto gesto obrado en las salas de edición. Años atrás, Jean-Luc Godard ya nos enseñó que destacar un rostro de la masa conlleva tiempo, esfuerzo, paciencia y mucha devoción. Para demostrarlo se sirvió precisamente de un entorno industrial – como es en cierto modo industrial la oficiosidad de una lavandería–. Fue en *Scénario du film ‘Passion’* (1982), donde se quedaba pasmado ante un plano medio de una trabajadora en una nave textil, encogida sobre su máquina de coser, con las manos en continuo traqueteo deslizando la tela bajo el punzón. “El amor por el trabajo, el odio por el trabajo”, ilustraba la sibilina voz del cineasta, consciente de que donde hay amor y odio están, a la fuerza, los sentimientos de un ser humano. Entonces le daba a la manivela de su tablón de control, y haciendo zozobrar a la motorizada costurera entre esos dos polos, odio y amor, también hacía que su rostro escapara de su fondo de ladrillo y, como Margarete, apareciera en otro sitio. En este caso, superpuesta a una pintura italiana *cinquecentista*. Concluido el experimento, decía Godard: “el operador de cámara se postra ante la imagen como si le fuera a rezar”.

Así es cómo aparece Margarete entre las otras mujeres. El doctor Fausto se agacha, justo al borde de la piscina, y en cuclillas, se deja encandilar por esa grácil chiquilla que se divierte agitando el agua con la colada, como el enamorado de *La imagen errante* ante la Virgen. La mira y la mira, hasta que consigue que le devuelva la sonrisa. Entonces la vemos desde los ojos de Fausto, bella, ingenua y generosa, con el charco verdoso al fondo. El plano-contraplano se dilata unos segundos, para hacernos notar que hay una fuerza vibrante, algo que bulle entre ambos y que no acabará en ese rápido flirteo matutino. Margarete se desprende del fondo del avispero gracias a que un hombre se arrodilla, y se postra ante ella como si fuera a rezar. Esta vez ya sabemos quién será la víctima, y sabemos que no hay vuelta atrás. Advertidos de lo que va a suceder, Sokurov nos pone en espera, nos deja en vilo aguardando que el curso natural de la leyenda nos acerque al inevitable desenlace de los hechos. La historia no concluirá en la lavandería. Estamos cerca de tocar el alma humana, pero todavía es pronto para eso. Y, para evitar que la cosa vaya a más, Fausto le levanta las faldas a Margarete con el bastón, sigiloso, procurando que nadie se entere, para poder verle el sexo, que no es alma sino carne.

No pondré en antecedentes sobre el tercer tiempo, puesto que ya lo conocemos bien: no es otro que el de Margarete suspendida en la luz, el momento en el que Sokurov se detiene, pone el freno del montaje de la acción, y amplía el rostro al primer plano,

como el biólogo que asoma el ojo por un microscopio para anotar el estadio de un cultivo. Es el rostro que, de pronto, “ocupa toda la pantalla”. En un artículo que apareció en *Paris-Midi* el 11 de mayo de 1928, Jean Epstein decía: “No conozco nada más absolutamente emocionante que un rostro al ralenti librándose de una expresión. Primero una gran preparación, una lenta fiebre, que no sabemos si comparar a una incubación mórbida, a una maduración progresiva o, dicho de modo más grosero, a un embarazo. Al fin este esfuerzo se desborda, rompe la rigidez de un músculo. Un contagio de movimientos anima la cara. Y cuando los labios se separan para indicar el grito, hemos asistido a su larga y magnífica aurora.”¹⁴ El drama se reproduce en el momento en el que el ritmo natural de los hechos se detiene y nace una nueva perspectiva puramente psicológica. En *Fausto*, la magnífica aurora, que no es otra cosa que el descubrimiento de ese alma que hemos buscado impacientes desde el principio, aparece en el momento en el que la bulliciosa cadena de acontecimientos para en seco, cuando la idea de un *movimiento exterior* y la de *microscopía* se tocan al fin. Ahí acaba la *quête*.

Ese ralenti cinematográfico fue una de las grandes fijaciones de Epstein, porque su capacidad de transformar el tiempo era hasta el momento algo insólito. Otra vez, estamos hablando del montaje. El primer capítulo de *La esencia del cine*, llamado *Fotogenia de lo imponderable*, empezaba así: “Desde ya, el cinematógrafo permite, como ningún otro modo de pensar, victorias sobre esa realidad secreta en la que todas las posibilidades tienen sus raíces aún no entrevistadas”¹⁵. Pero Epstein no fue el único de los de su generación que se dio cuenta. Béla Balázs también se refirió a este fenómeno, aunque él lo llamó la “lupa del tiempo”, como si fuese un útil imprescindible para al conocimiento científico, una dimensión del cine que viene de aquellos experimentos de Muybridge con el caballo de Leland Stanford, para descubrir que hay un momento del galope en el que las patas no tocan al suelo. Más interesante todavía es lo que dijo Sergei Eisenstein al respecto en las páginas finales de su *Hacia una teoría del montaje*, que también ponen el lazo al tiempo dilatado de Margarete en su “justo antes de que ocurra”.

El capítulo de marras se llama *Laocoonte*, por aquella escultura griega del sacerdote que fue atacado por dos serpientes. Nos explica Eisenstein que con un único instante de pelea, congelado en un trozo de mármol, el escultor tuvo suficiente para mostrar los estragos que la estela de desventuras y sufrimiento había hecho en el cuerpo y cara de Laocoonte, desvelando así la *microscopía de un movimiento exterior*. Lo hacía justo en el momento de su última pelea, cuando agotado y ya viejo, sacaba sus escasas fuerzas para defenderse de los dos reptiles asesinos, descubriendo las inclemencias que le habían llovido sobre las espaldas a lo largo de años. Según Eisenstein, lo extraño de esa cabeza de piedra era que la intensidad de su expresión humana se logró

¹⁴ Epstein, Jean, *Escritos sur le cinéma*, vol. 1, Seghers, París 1975, p. 191

¹⁵ Epstein Jean, *La esencia del cine*, op. cit., p. 11

mediante una ilusión de movilidad, una suma de crispaciones nerviosas dispares, copiadas de distintas fases del retorcimiento del torso. Por eso reconoció en este conjunto belicoso las características fundamentales de la temporalidad cubista, y lo tomó como modelo de la ilusión del montaje cinematográfico *avant la lettre*. Laocoonte tiene así una sombra alargada que se extiende más allá de la imagen enclave, es un resorte que se abre igual que lo haría un acordeón para dar cuentas de una historia única. Gracias a eso es Laocoonte, no un héroe anónimo con dos anguilas aferradas a su cuerpo. Esa historia dibujada en las arrugas de su gesto le permite reclamar la identidad que le pertenece. Le permite ser, en su última revelación, un rostro completo.

Igual que la estatua de Laocoonte tiene fuerza porque en un único instante resume la carga de una vida entera, en esos 30 segundos Margarete es lo que es por lo que se ha esperado de ella a lo largo de toda la película. Es el final de la *quête* que nos ha obligado a hurgar durante tanto rato entre la roña. Los pies del cadáver, el cuerpo del diablo, el simio en la luna, el feto embotellado, el olor nauseabundo... Ha sido necesario que nos arrastráramos por todas las atrocidades malolientes que lleva la corriente del gran estercolero para encontrarla, breve y huidiza. Cuando se acaban los 30 segundos de lupa, su rostro se retira de escena. No vuelve a aparecer hasta que Fausto la desvirga, bajo las aguas del río, corrompida, teñida de moho, igual que el busto de Lenin en *Taurus*. El sexo generoso ante la cara de Fausto niega el candor del rostro, que a penas tiene ya importancia. Y la única posibilidad de Margarete es ser un cuerpo sin vida tirado en la cama de una alcoba. Por suerte, logramos aguantarla un momento antes de que eso ocurriese. Al final de la película ya ha perdido toda forma, pero su presencia perdura. En las últimas imágenes de *Fausto*, Margarete no es más que una voz melodiosa que llama a su amado desde lo alto de los cielos, alojada en aquel punto impreciso del firmamento por el que al principio caía el pañuelo. Ésa es la última revelación de su existencia, y también la más poderosa.

En aquel artículo de *Paris-Midi*, Jean Epstein cerraba diciendo: “Cada vez estoy más convencido. Un día el cinematógrafo será el primero en fotografiar el ángel humano”. No fue hasta más de 80 años después que *Fausto* llegó a Venecia. Muchas cosas habían cambiado en el tratamiento del rostro en el cine, pero no ese convencimiento de que de su ampliación para la gran pantalla alguna vez alguien sería capaz de sacar un alma, como Pallas Atenea salió de la cabeza de Zeus. Contra lo que pueda parecer, esa noción de alma no obedece a un planteamiento dualista que la haga funcionar como independiente del cuerpo. El ángel humano, alma, o como quiera llamarse, no es más que la inclinación platónica de lo que Epstein ya había alcanzado a llamar, con más rigor y acierto, reciclando aquella palabra de Delluc, “fotogenia”. Sólo existe una buena manera de concluir este capítulo: anunciando, de una vez por todas, que en el filme de Sokurov hay un argumento metatextual tan o más importante que la leyenda, que nos ha traído hasta aquí. *Fausto* se puede leer de muchas maneras distintas, pero la que ahora más nos interesa es ésta: una batalla sangrienta para detectar, recuperar y

aprovechar, a día de hoy, lo que todavía es detectable, recuperable y aprovechable de la antigua y esplendorosa noción de fotogenia.

Para eso coloca Sokurov un hilo dorado, opuesto al de Murnau, pero también complementario. De modo tácito, quiere que nos demos cuenta de que en ese plano está ensayando una nueva manera de dar nervio a un rostro que ya no tiene sistema nervioso, algo que le ha costado el sudor y esfuerzo de toda la película. La línea de luz que envuelve a Gretchen tiene exactamente la misma función que esa pompa radiante en la que se coloca Margarete: marcar la importancia, el brío de un momento de poder y, a la vez, descubrir cuáles son las características de la imagen que acompañan. Los hilos dorados están ahí para comprimir una cualidad reconcentrada de los cuerpos que circundan, y convertirnos a todos en testigos conscientes de su existencia. Para Sokurov, igual que para Murnau, darnos a conocer las propiedades de su Margarete es sin duda un cometido prioritario. Lo hacen ambos, cada uno acorde con su tiempo, e infiero que por eso el encuentro entre estas dos imágenes nos ha resultado tan revelador.

5. Lo que fue de la fotogenia

Pero *Fausto* no es necesariamente una rareza de los tiempos. Ha habido otras, dispersas y tal vez menos evidentes. En el cuarto capítulo de su libro sobre el cine de la era digital, *Después del cine*, Ángel Quintana soltaba amarras con una glosa del último de los planos secuencia del *Five* (2003) de Abbas Kiarostami, el del charco en medio de la noche. Un charco que no es un rostro, pero que guarda de un modo u otro la naturaleza de su imagen, igual que un espejo. Un charco que responde a lo que ocurre entorno a él con un resplandor, que devuelve, sutil y reservado, una mirada hacia el exterior. Y, en estos pocos minutos de metraje, ese charco es el único reducto donde el orden se impone a la confusión que originan las tinieblas, lo bello ante la noche. El texto de Quintana decía así:

“En los primeros instantes del plano, la luz de la luna ilumina el paraje, mientras el croar de las ranas es el bajo continuo de una estimulante sinfonía de sonidos naturales. El estallido repentino de una tormenta altera la calma. Vemos los relámpagos reflejados en el agua y oímos cómo los truenos abrumadores alteran la placidez de la noche veraniega. Las gotas de lluvia caen sobre la superficie del charco y crean nuevas ondas, generalmente otras estructuras figurativas que introducen la belleza del caos. Finalizada la tormenta, la imagen de la luna reflejada en el charco se difumina. Regresa la calma, volvemos a oír el croar de las ranas y, lentamente, empieza a amanecer”.¹⁶

¹⁶ Quintana, Ángel, *Después del cine*, Acantilado, Barcelona 2011, p. 124

Pensándolo bien, Kiarostami nos ha brindado ejemplos mucho más precisos a lo largo de su filmografía. Ese charco de agua podría ser, también, la expresión de Juliette Binoche en una película como *Copia certificada* (2010), intenso debate en la línea de *Close-up* (1990) sobre la identidad inscrito en el contraste entre lo auténtico y la falsificación, con un discurso heredero del *F for fake* (1973) de Welles. Un debate que, hemos visto recientemente, se repite en *Like someone in love* (2013). Ya al final de la película, los múltiples personajes que encarna y encadena Juliette Binoche se funden en uno solo: ella se mira en el espejo del tocador de la pensión, al lado de la iglesia, y ladea ligeramente la cabeza hacia un lado para probarse un pendiente rojo. Los ojos, sin un titubeo, se dirigen firmes a la cámara, situada en el lugar en el que Binoche ve su reflejo. No importa quién sea ella de verdad en el retorcido abanico de historias que se van copiando y reescribiendo a cada minuto. En ese primer plano Binoche se descubre en pantalla como algo verdadero, que nos saca de la sinrazón y aparta lo que no podemos entender. Poco nos importa entonces que en ese siniestro arabesco sea amante, esposa o madre. Porque es ella, hermosa y radiante, en un enfrentamiento directo con su propia imagen. Y es durante ese duelo narcisista de Binoche con Binoche cuando nosotros, espectadores, podemos al fin verla de cerca.

Más impactante que *Copia certificada* es su peaje, un paso previo que bascula entre la prueba de estilo y el concienzudo estudio de un cineasta que todavía cree en el poder de un rostro. Un año antes, en el 2009, Kiarostami había rodado *Shirin*, una sinfonía de rostros femeninos dentro de una habitación oscura, a la sazón una sala de cine. En *Shirin*, la cámara no está colocada exactamente donde la imagen que miran –si así fuera, no habiésemos podido escapar del ángulo general–, pero sí hay una sucesión de planos frontales que imitan el recorrido de la luz, es decir, el vínculo que une la proyección con las miradas de las mujeres. Entre ellas estaba también Juliette Binoche. Por eso, y aunque *Shirin* ya es de por sí una obra maestra, se puede considerar como el boceto que Kiarostami tuvo que garabatear antes de llegar al cuadro definitivo, las pruebas a trazo rudo de un rostro que se revela inmenso. El ejercicio recuerda a aquella pieza que Herz Frank rodó en 1978, *Ten minutes older*, en la que, a lo largo de diez minutos, no veíamos más que la cara de un niño en el patio de butacas de un teatro de marionetas. Algo muy simple en apariencia, que escondía una dedicación absoluta: por lo visto, a Frank le costó más de un año encontrar las lucecitas exactas, y su correcta colocación, para que las pupilas de su joven actor brillaran por encima de todo en la penumbra. Como Frank, aunque unos años más tarde, Kiarostami hace *Shirin* con el fin de averiguar qué es lo que ha sobrevivido de la antigua fotogenia.

¿Por qué llama Quintana a su libro *Después del cine*? Existe una idea extendida, defendida por muchos y asimilada por tantos otros, de que el cine ha muerto, de que estamos enquistados en una nueva era, anominal y huérfana, que se entiende sólo por el silbido de una negación: la no-imagen, la no-materia, la no-sustancia o el no-cine. Una gran recua de términos anulados por una fuerza íntimamente ligada a la

naturaleza digital. Motivos no faltan para pensar así. Pero esta idea ampliamente aceptada tampoco está libre de reparos. La esencia del cine no podría seguir viva sin el cine. La iluminación de Margarete no podría existir en el mundo de los *no*. De hecho, no hay otra manera de entenderla que como una oposición a ese *no*; en oposición al cuerpo corrompido, a la carne putrefacta, al cadáver, al lodo y a ese olor a fosa séptica que emana del vertedero humano que se extiende a su alrededor. Sentimos la desazón del tiempo pero también vemos cómo, en ese cementerio del desencanto, una fuerza desconocida nos empuja a recuperar, del fondo de las aguas siberianas, el rostro de los orígenes, devolverle sus medidas y averiguar con qué función puede retomar su puesto en el nuevo paradigma.

No es una muerte, sino una lenta cadencia. Al escribir el guión de algunas de sus primeras conferencias, Epstein ya era consciente de que al cine le quedaba un largo recorrido por delante, y de que en un momento u otro sus líneas sobre la materia base del cinematógrafo se tendrían que revisar y adaptar para poder ser compatibles con una hipotética evolución. En uno de los textos recogidos en los *Écrits du cinéma*, Epstein dice: “Cuando el cine cuente un siglo de existencia (...) habrá podido captar numerosas especies de monstruos gregarios: familiares, profesionales, sociales, nacionales, de aspectos sorprendentes y plenos de enseñanzas. Muchas otras entidades esperan que el cinematógrafo las personifique: los sentimientos del alma, las enfermedades, los temperamentos”.¹⁷ Los mismos individuos, hoy ya lejanos, que en su día cifraron el poder de la imagen cinematográfica ya se convencieron de que cada nueva década sería un logro, y de que esos logros serían como un rascacielos que se va elevando hacia arriba hasta que pierde de vista sus cimientos. Pero Epstein no habló de muerte. Él tenía otros planes para el futuro del cine, mucho más sanos, que todavía resuenan como un eco lejano.

¹⁷ Epstein, Jean, *Écrits sur le cinéma*, op. cit., p. 341

Parte II

La crisis de la materia

Pasado del rostro en el cine contemporáneo



Mauvais sang, de Leos Carax (1986)

1. Un rostro está en peligro y hay que salvarlo

Quiero arrancar esta segunda parte recordando al personaje de Jean-Pierre Léaud en *Le pornographe* (2001), de Bertrand Bonello. Pelo lacio y negrísimo, Léaud interpreta a un antiguo director de cine porno que se había estrenado en París durante la resaca del 68 y había triunfado porque, según las antiguas glorias de la liberación sexual, sus películas habían hecho que las leyes del género se revalorizaran. El tipo había conseguido que algo pensado como un producto masturbatorio a medida del fetichista de turno abandonara el camino del morbo para buscar un aura de los cuerpos que hasta el momento escapaba de sus perspectivas. Promovía una pornografía que ya no se interesaba por el roce evidente y sin tapujos de dos sexos en cópula, sino por una experiencia más sutil que atañe a la microfisonomía, al movimiento de los músculos faciales, a la expresión del actor. Aunque *Le pornographe* es una película de lectura poliédrica, aquí me quedo con su dimensión paródica. Empieza cuando, después de veinte años inactivo, Léaud vuelve a coger una cámara. Ahora ya no es el héroe salido de las barricadas del mayo francés y todos sus gritos de guerra. Se ha convertido en un tipo quisquilloso, cargado de manías. Un lunático que se descuelga por el plató con una moral desubicada, trasnochada incluso, poco adaptable a las exigencias de sus productores que no quieren otra cosa que ese artefacto lúbrico de sala X.

Empecinado en recuperar sus antiguos principios, Léaud se pavonea en el *set* con actitud de gran cineasta. Le ordena a su *prima donna*, Jenny, que se quite el esmalte de uñas, porque la sola idea de ver esa pintura roja le hace vomitar. Como si el porno se hubiese preocupado alguna vez por estas minucias. Como si Léaud fuera el mismísimo Carl Theodor Dreyer. Contaba Lisbeth Movin que durante el rodaje de *Dies irae* (1943) se escondía en un lavabo para empolvarse la nariz, porque cada mañana Dreyer aparecía por su camerino y le pasaba el dedo por la piel para comprobar que no llevaba maquillaje. Pero donde Dreyer se encargaba de buscar misterio en la imperfección de una expresión sin alteraciones, entiendo que un director porno sólo encuentra caras de lascivia, sin dudas ni remilgos, ni tampoco culpa. El gran momento de *Le pornographe* es la secuencia de plató, donde vemos por primera y única vez a Jean-Pierre Léaud dirigiendo. Una cámara en plano fijo; la otra, de rostro a rostro. Aunque lo más interesante son las directrices que le da a Jenny, tumbada en un sofá esperando ser penetrada. Por un lado: “No hace falta que grites. Si te veo disfrutar ya estoy satisfecho. Los aullidos te los guardas dentro”. Por otro: “En la felación final, evita el espermatozoide. Que no te caiga sobre la cara”.

Da la sensación de que el personaje de Léaud esté ahí sólo para rescatar el rostro de las garras de lo soez, del uso y abuso de unos gritos lujuriosos y del pringue de una eyaculación. Bertrand Bonello nos anuncia así que hay un rostro en peligro que necesita ser salvado, algo que parece que le ha preocupado una y otra vez a lo largo de toda su filmografía. Quizás el caso más apabullante sea el de *Tiresia* (2003). Laurent Lucas secuestra a un transexual, el Tiresia del título, en una carretera secundaria tomada por la prostitución y lo encierra en su sótano. Pasan los días y el recluso va perdiendo a largos pasos su semblante femenino. Se le endurecen las facciones, la piel se embrutece, pierde la figura y le vuelve a salir barba. Aquejado por su transformación, suplica a su secuestrador que le suelte, o que en el peor de los casos vaya a buscarle su dosis de hormonas para acabar con tan grotesca metamorfosis. Su rostro sufre. Laurent Lucas, también desesperado, empieza a considerar distintas estrategias para rescatarlo: comprar esas pastillas a otro de los transexuales que pasan las noches en esa cuneta, ir a casa del hermano de Tiresia a pedirle una ración, o robarlas. Lo único que se le ocurre es afeitarse el vello de la cara, pero eso no es más que una solución provisional. Cuando ya ha descartado todas las opciones, coge unas tijeras, le revienta los dos ojos, lo carga en el maletero del coche y lo deja gritando, ciego y retorcido de dolor, en el mismo sitio donde lo ha recogido al principio de la película.

Uno rozando lo paródico, el otro lo *gore*, Jenny y Tiresia son los últimos representantes de una especie de decadencia material del rostro. Para proceder, quiero recordar las palabras con las que Jacques Aumont se refirió a los vaqueros en primer plano de las películas de Sergio Leone. “Escrutados muy de cerca, por una cámara escudriñadora de arrugas, de pliegues de ojos, de barbas, de sudor que brota de los poros: *des-figurados* ya, transformados en cosas sucias, monstruosas, tan referencialmente repulsivas como retóricamente agradables. Se sabe que el placer retórico de los espectadores de Leone fue, también, indefectiblemente sádico, y que la herida, la tortura procustiana infligida al rostro humano no es más que el primer estadio de una violencia que, por distanciada que la quisiese, redundaba igualmente en las ficciones y la puesta en escena de sus filmes”¹⁸. Ciertamente que el *spaghetti western* tiene poco que ver con el cine de Bonello, pero siguiendo el discurso de Aumont advertimos que coge al vuelo lo que queda de ese catálogo de máscaras grotescas, monstruosas, animales; la lujuria, el vicio, la violencia; aberraciones diversas; el grito, la descomposición, la pérdida de belleza; y, sobre todo, ese público morboso que asiste al espectáculo de los horrores: al cuerpo pervertido de Jenny, y al cuerpo demacrado de Tiresia.

No me interesa glosar *El bueno, el feo y el malo* (1966), más que por el hecho de que es hablando de ella cuando Aumont acuña ese término, *dévisagés*, traducido como

¹⁸ Aumont, Jacques, *El rostro en el cine*, Ed. Paidós, Barcelona 1998, p. 161

“des-figurados” en el texto español, con cuestionable fortuna y las pertinentes disculpas en una nota de la traducción –el original juega con la confusión entre el concepto *dévisagé* (escrutado) y *dé-visagé* (desfigurado)–. Al observarlo de cerca, como si se pusiera detrás de una lente, el rostro de los cazarrecompensas se convierte en un paisaje abstracto, igual que las regiones rocosas por las que galopan, surcado por cañones y coronado por una mata de pelo sucio, como los hierbajos incoloros que crecen en las zonas de mucho sol. Un rostro sin potencia embriagadora ni un resplandor que lo contornee, que marque dónde acaba. En los primeros segundos de metraje, una llanura inmensa se extendía ante el plano, árida y seca, recubierta por una especie de polvorín gris, con las montañas elevadas en el horizonte. Enseguida la eclipsaba un cuerpo obturador: la cabeza de un hombre triston, con el sombrero regional, las mejillas caídas y los ojos adormilados, que se plantaba ante la cámara y ofrecía poco más que la misma textura de tierra estéril, plagada de desniveles y resquebrajada.

El uso y abuso de los primerísimos en el *spaghetti western* es el señuelo con el que Jacques Aumont nos mete en la historia de lo que llama *El rostro descompuesto*. Situémonos, estamos en el quinto capítulo de su gran trabajo, *El rostro en el cine*, ese manual que desde su publicación en 1992 hasta hoy ha sobrevivido como el estudio canon en la materia. Y llegados a este punto del relato, después de un largo recorrido que empezó en el precine –y más aún, en el arte del Antiguo Egipto–, Aumont emite las primeras sentencias de un fatal diagnóstico: el de la decadencia de la faz humana, cuya expresión se está encogiendo a las heladas cuotas de un busto de yeso; el de la pérdida de ese ideal emergente con el que deslumbró la pantalla en su lejano origen. El rostro *dévisagé* se nos ofrece, por definición, como un todo dirimido, temporal, goteante, borroso, huidizo. Aumont encuentra en los personajes de Eastwood, Wallach y Van Cleef un gran aliado. Añadido a su argumento que lo esquemático de la situación es de gran ayuda: el carácter de cada uno de ellos está reducido a un simple adjetivo. Y ni tan siquiera hay que desarrollarlo por la vía emocional, en detrimento de Stanislavski, porque precede en el título. Blondie es bueno, Tuco es feo y Angel Eyes es malo. Así de simple.

Pero atracar en el paradigma Leone es confuso, por lo que el *spaghetti western* tiene de revisión manierista del género clásico y por lo engorroso de sus irónicas exageraciones. Aunque es un buen ejemplo, puede despistar. Aumont cita muy de corrido otro caso que a mí me parece más conveniente, las mujeres que en ese mismo momento estaba filmando Luchino Visconti. Se le despertaron las aficiones cuando en el 61 subió a los escenarios de París a Romy Schneider y la convirtió en la incestuosa protagonista de *Lástima que sea una puta*, gran pieza del teatro isabelino firmada por John Ford. Schneider, que a sus sólo 23 años no conocía más disciplina que la de amazonas de *Sissi emperatriz* (1956), sufrió tanto esa afrenta que el día del estreno cayó derrotada por una peritonitis aguda, y estuvo más de una semana sin poder actuar. Visconti le arrancó de cuajo esa expresión de niña risueña criada entre

algodones y la convirtió en un animal herido. Era sabido que en aquella época el tipo buscaba un símbolo erótico para sus películas que fuera distinto de todo lo que se había visto hasta el momento, una fiera salvaje más parecida a una gacela que a una mujer. Schneider se transformó por él.

Pero lo mejor se lo dio Claudia Cardinale, que con su carcajada ronca y aquella famosa mirada etrusca se convirtió en la reina de sus *zooms*. En otra historia de incestos, la de *Sandra* (1965), la veíamos abrazada a una estatua tapada con una sábana blanca, como un fantasma de dibujos animados, en medio del jardín de la casa solariega. De pronto oía pasos y se volvía a mirar, igual que la liebre que escucha la suela de goma de las botas del cazador en el barro, con las orejas erguidas, presa del instinto de supervivencia. No era el rostro de una mujer atractiva, sino el de una criatura de facciones rudas con los ojos muy abiertos, temerosa de su destino, de meter la pata trasera en una trampa para osos. Aparecía entonces por entre la hiedra Jean Sorel, el hermano y amado. Por el otro lado llegaba al acecho Michael Craig, el marido, que minutos antes la había estado torturando con el objetivo de la Bólex, diana en medio de la imagen, como un francotirador a punto para apretar el gatillo para acabar con su res.

Al filo del presagio apocalíptico de Aumont, y con los espasmos instintivos de Claudia Cardinale entre los párpados, volvamos a *Le pornographe*. Nos cuenta una voz en *off* al principio de la película que la carrera del cineasta se fue a pique porque a mediados de los 80 nadie quiso producirle una demasiado rompedora propuesta de guión, también porno. Tenía que llamarse *El animal*, y su argumento iba más o menos así: un grupo de hombres y su correspondiente jauría de perros corrían por el bosque persiguiendo a una cierva, que en realidad era una muchacha joven en paños menores. Asistimos durante casi dos horas a todas las frustraciones de Léaud, a sus problemas con mujer, hijo y negocio, y al final de todo, cuando la película está a punto de terminar, Bonello nos regala esa secuencia anfetamínica nunca rodada que se proyecta como si hubiese quedado copia guardada en algún rincón de la mente. Una chica tapada con una camisola blanca agazapada entre los árboles y estatuas de una villa señorial espera oír la señal, el silbante soplido de los latigazos que los malos arrear sobre los lomos de los *beagles*, para empezar a correr. Entonces escapa como una bestia, pies para qué os quiero, hasta que tropieza en medio de una pradera, sin el escudo del bosque, y queda tendida a la vista de todos. Dos hombres llegan, como Craig y Sorel, y la penetran. O, teniendo en cuenta su animalidad, incluso podríamos decir que la montan.

Pero Bonello resuelve el encuentro con una generosidad inesperada. No se recrea encuadrando la orgía, al contrario, todo ocurre en el fuera de campo. Desde que se oyen los primeros jadeos, corta plano y pasa el protagonismo al semblante de una de las estatuas, la expresión pétrea de un niño que tiene la boca abierta en forma de óvalo, y las órbitas de los ojos en blanco. Es la máscara de la vergüenza, o bien de la

congoja. Antes de quedarse atascado en esa agreste exhibición sodómica, en vistas de que su cierva está a punto de perder el candor, desvía la mirada y se vuelve de espaldas como si tal acto le produjera horror. Es lo mismo que ocurre en la secuencia del plató, cuando el cámara pone los motores en marcha. El productor, que trata a Léaud como a un anciano que ha perdido el oremus, desobedece sus indicaciones y le pide a Jenny que grite más y más fuerte, mientras deja que el hombre le eyacule en los morros. Léaud, espantado ante tan frívolo espectáculo, hunde la cara entre las manos, y se cubre los ojos, como el niño horrorizado que se tapa la vista con un trapo diciendo: “no quiero verlo, no quiero verlo”.

Los cuerpos de Bertrand Bonello, desde *Quelque chose d'organique* (1997) hasta las prostitutas de *L'Apollonide* (2011), son una respuesta histórica a esa tendencia que según Aumont nació en los años 60. Tiresia, las actrices porno o *la femme qui rit* son las últimas consecuencias de aquellos vaqueros deformados del *spaghetti western*, un último peldaño de la tradición del rostro descompuesto. Sin embargo, después de cincuenta años, algo ha ocurrido. Tal vez una cierta condescendencia, tal vez un rubor. Tal vez sea la conciencia de que un rostro está siendo maltratado y hay que actuar antes de que sea demasiado tarde. Esto basta para poner una primera enmienda al famoso diagnóstico de Jacques Aumont. En *El rostro del cine*, ese modelo al que todos recorreremos cuando nos disponemos a tratar un tema como el que nos ocupa, usó palabras muy duras para interpretar el trabajo de Leone, Visconti, o incluso el de Nagashi Oshima. Decía: “Lo que le ocurre al rostro en este fin del clasicismo que lo une a la herencia moderna es que se consume interiormente, se abandona a la sombra y al mal, a una muerte sin gran esperanza ni eternidad”¹⁹. No es esa la filosofía que moviliza a Bonello en sus películas.

Leyendo estas líneas de *El rostro en el cine*, no parece que Aumont sea el mismo que quince años después, en el 2007, escribió esa suerte de carta dirigida a nadie bajo el interrogante título *Moderne?* con el fin de declarar una guerra amistosa –o si hiere la beligerancia, abrir una discusión– a la obsesión de algunos por estrujar el cine de todo el mundo dentro de unos pocos paraguas categóricos. “Sorpresa, sincera y continuamente renovada sorpresa. Eso es lo que siento ante la idea del cine moderno, en vigor aquí mismo, en los *Cahiers du cinéma* que me editan este texto, y en la escuela del pensamiento difuso que han engendrado, al filo de generaciones enlazadas siguiendo una feliz continuación-contradicción. Recuerdo mis disputas épicas, hace ya unos quince años, con Fabrice Revault d'Allonnes, que preparaba entonces un libro sobre la luz en el cine. Su tesis era simple, pero justo esa simpleza me turbó: cómo se reducen 40 años de historia del cine a la distribución clásico-moderno?”²⁰. Lo que le ofendía de esa línea divisoria que parece marcada con regla y escuadra es

¹⁹ *Op. cit.*, p. 165

²⁰ Aumont, Jacques, *Moderne?*, Cahiers du Cinéma. París, 2007, p. 15

que condenaba las películas a sedimentar en un compartimento estanco, privadas de movilidad en un archivero cerrado para siempre, que ya no admitía más pasaje.

¿Existe algo más definitivo que la muerte? Considero necesario revisar las imágenes que también Aumont lapidó con una muy gruesa sentencia, salvarlas igual que Léaud intentaba salvar a Jenny. Si Aumont hubiese tenido razón, esas imágenes estarían ahora encajonadas en una especie de ataúd sin poro alguno, lejos de cualquier posibilidad de crecimiento. Pero visto que la salvaje Cardinale ha evolucionado, a lo largo de cincuenta años, hacia la gárgola escandalizada de *El animal*, el razonamiento castrante se nos hace necesariamente rebatible. Por lo menos, sabemos que a ese rostro sí le queda esperanza, puesto que medio siglo después todavía es capaz de engendrar nuevas imágenes. Y sabemos también que hay un director que, consciente de que el cine está entrando en una crisis de la materia, quiere tomar cartas en el asunto. Puede que no sepa detener su declive, pero si un secuestrador tiene el detalle de afeitarse a una mujer que se está transformando en un hombre, o si Margarete puede vivir llamando a Fausto desde la bóveda celeste por los siglos de los siglos, es que alguien sí se ha estado ocupando de rescatar al rostro de la decadencia. Eso nos enseña que en los 60 no estaba del todo perdido. Amenazado tal vez. Pero Aumont firmó demasiado pronto su certificado de defunción. A ese rostro descompuesto aún le quedaba mucho por recorrer.

2. El curioso caso de Leos Carax

A todo diagnóstico le sigue un pronóstico. En el último capítulo de *El rostro en el cine*, Jacques Aumont se pone profético y nos anuncia que, de una vez por todas, la representación del rostro está llegando a su fin, que su condena está firmada. El declive que se había pronunciado en los años 60, donde ya lo habíamos dado por muerto, empieza a tocar fondo en los 80 con su definitiva negación. Según Aumont, el que nos espera ya no es un rostro animal, sino también un ideal descuartizado, deformado y mutilado, sin rastro de armonía. Claro que, como a toda profecía, le faltaba rigor científico, pruebas que avalaran esos fatales augurios. Aumont se dejaba llevar por la intuición, el palpito, la pasión, puesto que no disponía de un camino de pistas reales. En 1992, el cine no le había dado suficientes argumentos, y tuvo que sufragar sus teorías tomando prestados ejemplos de los grandes nombres del mundo del arte, empezando en el figurativismo expresionista de los años 50. Lo formuló de este modo: “Mil juegos con la apariencia, la cara, el rostro hacen que parezca maleable, un rostro de goma, como si se pudiese borrar por partes. Un pintor hizo de estas distorsiones su especialidad: Francis Bacon, que no representa ningún rostro en el que no falten o estén deformadas algunas partes, como si hubiera sido mordido, comido, roído, pero desde dentro, un poco como un retrato cubista, pero con una

violencia distinta, que ya no produce un rostro cristalizado, sino la lepra, el cáncer”²¹. He aquí el hombre que desde la cumbre de la montaña ve a los cuatro caballos del Apocalipsis montados en un nubarrón negro.

Sólo encontró a un cineasta que le diera carne para avalar sus previsiones. Fue Leos Carax, que justo ese año veía cómo la que hasta entonces parecía su película más personal, *Les amants du Pont Neuf*, fracasaba estrepitosamente en la cartelera. Los tiempos de *Holy Motors* (2012), o de su precedente en *Tokyo!* (2008), quedaban aún muy lejos. En un artículo publicado en el 89 que llevaba por título *Paysage après la bataille*, Thierry Jousse se había referido a Carax como uno de los más recientes coletazos del policíaco francés, justo después de las últimas *belmonderies* como el *Flic ou voyou* (1979) de Georges de Lautner. Para Jousse, estos cineastas, descendientes directos de la abstracción del género que llevó a cabo Jean-Pierre Melville allá en los 60, estaban propiciando la desmaterialización del movimiento, perdiendo la homogeneidad de sus mayores y diciendo adiós a lo que quedaba vivo de la Nouvelle Vague. Debilitada la ideología del hermanamiento, la que los padres como Truffaut habían llevado a la una hacia el frente, sólo quedaba eso, un campo de batalla vacío. Y Jousse soltó otra gran máxima labrada con afilador: “El cine francés ha perdido su cuerpo”²². Anarquía anatómica. Reina el caos.

Las profecías de Aumont llegaron tres años después de que Jousse publicara su texto. Él aprovechó el estreno de *Les amants du Pont Neuf* para sacar a colación una obra anterior, *Mauvais sang*, un *thriller* rodado en el año 1986 con rémoras de ese *polar* desaparecido, tipo *Le cercle rouge* (1970) o el anterior *Rififi* (1955) de Jules Dassin – también acaba con un hombre desangrándose en un coche que se da a la fuga –, aunque la herencia era totalmente sesgada. Parece que esos tres años fueron decisivos. En ese tiempo, Aumont rizó un poco más el rizo, y preparó su gran tesis: no es sólo la cinematografía francesa la que ya no tiene forma, sino el cine en general. Ésa es la auténtica razón de ese estudio de amplio espectro, en cuyo prefacio Aumont se remonta ya no a los albores del cine, sino de la historia, a las figuras de línea clara que recubrían los templos del Antiguo Egipto, a Grecia y Roma, al icono cristiano, al impresionismo, a la fotografía. Así como Jousse nos hablaba de un paisaje tras la batalla, Aumont concluye su ambicioso trabajo hermenéutico a lo largo de la historia del rostro con un desesperanzador capítulo llamado *...A la ruina*. En él nos habla de esa cara otrora magnificada, considerada a imagen y semejanza de Dios, como un desecho que ya no es el semblante de un muerto sino algo putrefacto y grimoso que espanta cualquier ademán de adoración.

²¹ Aumont, Jacques, *El rostro en el cine*, op.cit., p.169

²² Jousse, Thierry, “Paysage après la bataille”, en *Pendant les travaux, le cinéma reste ouvert*, Cahiers du Cinéma, París 2003, p. 37

Opina que ese cine incorpóreo que está firmando testamento ha echado abajo los diques que cercenaban sus feudos y se ha dejado llevar por la corriente del vasto e ilimitado mundo de las imágenes, marabunta débordiana fruto de esa sociedad del espectáculo en la que convergen el diseño industrial, las carnes magras que pintaban Lucien Freud, Philip Pearlstein o el mismo Bacon, los *spots* televisivos o cualquier nueva técnica gráfica que pueda llegar a los estudios. El rostro contemporáneo no se puede explicar fuera de ese *maelstrom* de la circulación cultural que, dice Aumont, ha aniquilado la entidad distintiva del cine, el glamour, la fotogenia y cualquier otro valor único que antaño lo convertía en un derrotero misterioso, de aura irreconocible, inexplicable. “Ya no es la ventana del alma, sino un eslogan, una etiqueta, un *badge*”²³, escribe el profeta. Y eso que *El rostro en el cine* llegó cuando la era Internet no era más que el sueño de unos pocos y la ignorancia de muchos. Es de creer que de haber asistido a la devaluación que la fotografía y su carisma han sufrido en la red antes de publicar el libro, Aumont hubiese proferido palabras mucho más cruentas.

Miremos de cerca, como nos sugiere Aumont, el caso de *Mauvais sang*. Aunque la tomó con toda la película, se fijó particularmente en una escena que transcurre en el centro de reuniones de la banda criminal, justo después del salto con paracaídas. Michel Piccoli y Denis Lavant se intentan matar a puñetazos, se exprimen el pescuezo, los dos descamisados, con el fondo de gres blanco y pintura negra desconchada. En el momento en que empieza la pelea desaparece el sonido, y lo único que nos llega es un carraspeo hueco, como si alguien hubiese desconectado el micrófono y el plano estuviese envuelto en una cápsula amortiguadora, totalmente aislado. Durante unos pocos segundos, en medio del forcejeo, los dos cuerpos se aplastan en el cristal del espejo de un armario, y las mejillas, labios y párpados se desencajan hasta que es casi imposible reconocer la expresión de los actores. Quedan reducidos a una masa de carne, dientes y pelos sin orden ni concierto, igual que si la piel se hubiese vuelto del revés. El rostro de Piccoli y Lavant se convierte en una efigie a medio formar, asimétrica, con las facciones fuera de lugar, moldeables y distorsionables, como si en lugar de dos cráneos humanos no fueran más que dos pedazos de arcilla fresca, como esos rostros maleables del maestro checo Jan Svankmajer, que al besarse se fusionaban mediante borbollones de barro que se intercambiaban de boca a boca.

Hemos visto que Sergio Leone ensanchaba las miradas de los actores en sus primeros planos, y que Visconti asediaba a Claudia Cardinale con cada golpe de *zoom*. Pero ambos atentados contra el rostro resultan inofensivos si se comparan con lo que Carax les hace a Piccoli y a Lavant. Aumont lo explica con una hermosa metáfora: es como si los dos rostros chocaran contra el objetivo, como si la cámara se hubiese empeñado tanto en arrinconarlos contra la pared, que al final ha conseguido pasarles por encima

²³ Aumont, Jacques, *El rostro en el cine*, op. cit., p. 190

con la fuerza de una apisonadora ansiosa de demoler la belleza natural de la selva amazónica. El gesto de la cámara produce la explosión, el rostro se disgrega, esparciéndose por el fotograma, se desmonta la arquitectura, cual pared de ladrillos derrumbándose. Son dos figuras de cera sometidas a un exceso de calor. Expresado así, mediante esta glosa de la literatura aumontiana, casi llegaríamos a convencernos de que después de 1992 el cine perdió al rostro. Cuesta creer que se convirtiera, como sugiere Aumont, en un soporte para publicistas. Sin embargo, visto lo visto, la idea del chancro y la podredumbre podría tener su sentido. Eso, claro está, si no le sacáramos a Aumont veinte años de ventaja que nos permiten, con total comodidad, poner sus conclusiones bajo sospecha.

La pelea de Piccoli y Lavant en *Mauvais sang* es una pelea sorda. No hay gritos ni roturas, ni los nudillos contra un mentón, ni jadeos o señal alguna de estrangulamiento. Empieza en el mismo instante en que dejamos de escuchar, y acaba con un grito seco de Juliette Binoche. Se crea un paréntesis, un vacío resonante como aquel en el que Margarete alcanzaba su complejo instante de plenitud, posible únicamente cuando el ruido del pueblo y de su caos se retiraban, en señal de respeto al momento mágico. Y, puestos a elucubrar, ¿no podríamos llegar a creer que Margarete ha entrado cual espectro dentro del diafragma, con el cauce de la luz? ¿Sería tan descabellado responder a Aumont aventurando: Margarete ha superado el cristal de la lente que Lavant y Piccoli no pudieron traspasar y se ha quedado atascada en un punto que entre la mecánica del aparato y el escenario externo es tierra de nadie? Sin duda era tierra de nadie. Por esa razón, al final de *Fausto*, Margarete no era más que una dulce voz bajando de entre las nubes, llamando a su amante. Podemos discrepar de la metáfora de los dos peles aplastados contra el objetivo, pero antes de desestimarla es más interesante volver sobre ella con la mirada relativista que nos brinda la perspectiva de los años, y responderle con otra metáfora del mismo listón: Margarete está dentro de la cámara.

Modernidad significa ruptura, indica Aumont. Es posible. Tal relación de conceptos daría buen pie para empezar a explicar qué es lo que le ha ocurrido al rostro en estos últimos 30 años. Pero ruptura no significa destrucción, puesto que lo que se destruye no evoluciona, está erradicado, es un campo yermo. Lo que quiero decir es que si Aumont hubiese estado en lo cierto el rostro se habría quedado estancado en *Mauvais sang*, o en cualquier equivalente, como un zorro disecado, que resiste al tiempo tosco y seco, igual que la capa externa de una cebolla, dentro de una vitrina en el Museo de Ciencias Naturales. “No se puede perder lo que ya se ha perdido”²⁴, vocea Aumont, tratando de señalar que ya no habrá más batallas, que la guerra capituló y todos son vencidos. Pero antes de llevar a Carax al paredón mirémoslo de este otro modo: precisamente porque no se puede perder lo que ya se ha perdido cada vez que vemos

²⁴ Aumont, Jacques, *El rostro en el cine*, op. cit. p. 188

un rostro vacilante entre su aparición y su desaparición, como el de Isolda Dychauk, sabemos que resiste. Por lo tanto, la cuestión no está zanjada. Aún así, lo que detecta Aumont no es baladí. Si podemos enfrentarnos a los últimos capítulos de *El rostro en el cine* con un poco de distancia encontraremos algo así como un orden de las amenazas y desafíos que retan al rostro en el cine contemporáneo.

El mismo Aumont empieza a discurrir en torno a *Mauvais sang* diciendo que es un catálogo de filtros y distorsiones creado contra la naturaleza del rostro. En medio de su inventario de torturas, Aumont acuña un término específico para esa escena de la pelea: el del rostro comprimido. Comprimido por la cámara y por la presión de otro rostro, como extensión macabra de lo que les pasó a Liv Ullmann y a Bibi Andersson en *Persona* en ese plano solapado de mitad y mitad con subrepticio hilo musical, claro precedente de las partituras que Angelo Badalamenti hizo para David Lynch. En 1969, Ingmar Bergman les contó al trío Torsten Manns, Stig Björkman y Jonas Sima una anécdota harto conmovedora sobre el día en que se armó esa imagen, que recogen en el volumen de las *Conversaciones*:

Las chicas no sabían que yo iba a hacer esto. Es una idea que se me ocurrió durante el rodaje. Estábamos en Farö, y enviamos esa secuencia al laboratorio para que la positivaran, quiero decir la escena en que la parte oscura de la cara de una se une a la parte oscura de la cara de la otra. Días después recibimos la bobina, y en el momento de visionarla en la moviola, llamé a las chicas diciéndoles: “¡Venid, tengo una sorpresa para vosotras!”. Pusimos la moviola en marcha, y Liv dijo: “¡No puede ser, Bibi está espantosa!”. Y Bibi dijo a su vez: “¡No, no soy yo, eres tú!”. Y la escena terminaba así. Todas las caras tienen un lado bueno y otro malo, y debo decir, para la historia, que esta imagen es una unión de los dos lados menos agraciados de la cara de Bibi y de la cara de Liv. Y, al principio, horrorizadas, no se reconocieron. Hubiera sido más justo que dijeran: “¡Diablos! ¿Qué has hecho con mi cara?”. Pero no fue así. Bibi dijo: “¡Qué extraña está Liv!”. No reconocía su propio rostro. Creo que es una reacción bastante interesante.²⁵

Mary Pickford se indignó cuando se vio por primera vez en una pantalla grande, porque no se identificó. Y en un principio *Persona* se tenía que llamar *Cinematógrafo*, sustituyendo el concepto “máscara”, *prosopon*, por el medio, la linterna mágica y su nueva dimensión jeroglífica. Ni Ullmann ni Andersson reconocieron sus rasgos en esa imagen demoníaca porque el cine, ese gran ladrón de almas, estaba actuando. En un orden menos distinto de lo que parece, eso es lo que ocurre con el dúo Lavant-Piccoli: la cámara les quita la esencia humana, saca a Denis Lavant de Denis Lavant, y a Michel Piccoli de Michel Piccoli, hasta que los hace difícilmente reconocibles. Una cosa sí ha cambiado: en los orígenes, todo el mundo reconocía a Mary Pickford, excepto Mary Pickford. Pero a cualquiera que vea *Persona* por primera vez le costará un rato caer en la cuenta de que la mitad izquierda del rostro es de Bibi Andersson, y la mitad derecha de Liv Ullmann. Y son todavía

²⁵ Björkman, S. Manns, T., Sima, J., *Conversaciones con Ingmar Bergman*. Anagrama, Barcelona 1973. p. 202

menos los que se enterarán de que esos individuos que parecen dos monigotes de plastilina hechos a imitación de las gárgolas de los jardines de Bomarzo son Denis Lavant y Michel Piccoli.

No incurriré en todos los puntos que Aumont anota en su lista de agravios, después del concepto de “rostro comprimido”. Están, por ejemplo, el efecto lisérgico de los *flous* sobre las imágenes, los planos congelados y la acritud de figuras achatadas por obra de un juego de reflejos a la manera de los espejos de la calle del Gato –si bien la vertiente futurista de *Mauvais sang* la aparta irremediabilmente del elemento valleinclanESCO y de toda la tradición del esperpento español–. Especialmente interesante es la idea de Aumont de los cuerpos descuartizados en un millón de partículas, la atomización de un total, insistentemente descompuesto por una cámara que lo sierra en unidades anatómicas mínimas. Donde Bergman conservaba media cara, desde la línea de nariz hasta la oreja, más o menos completable por un juego de simetrías, Carax se obstina en reducir a sus actores a un montón de moléculas irreconocibles. Es el movimiento de la explosión/implosión, en el que alguna extraña fuerza ha dinamitado el conjunto que tan necesario nos era para leer la expresión y lo ha convertido, ahora sí, en un paisaje tras la batalla, en el que los miembros amputados yacen esparcidos sin orden ni concierto. Y eso atañe a toda la arquitectura, desde los pies hasta la coronilla. Pero, me pregunto, ¿es eso tan castrantemente ruinoso como lo pintó Aumont? ¿De veras la división irreconciliable del rostro es la terrible prueba de su destrucción?

3. Un retorno al Laboratorio

No se puede decir que Carax descubriera la sopa de ajo. Ese rostro despedazado que tanto abunda en *Mauvais sang* tiene sus orígenes en los tiempos de Lev Kuleshov. Ya en su primer medimetraje, *El proyecto del ingeniero Pright* (1917), Kuleshov realizó un atrevido trabajo de corta y pega para hacer que dos lugares en realidad separados parecieran contiguos. La idea era que Boris Kuleshov (hermano del cineasta) y la chica que interpreta a su hija, vestidos de cacería escopeta al hombro, bajaran por una pradera y se pararan ante un mástil del cableado de la red eléctrica que se elevaba entre los árboles. Por desgracia, no dieron con un espacio que cumpliera estos requisitos. Para las cuestiones de producción, Kuleshov tenía una mente muy fría. Los primeros años de la Unión Soviética fueron duros para la industria, pero a él jamás le asustó adaptarse a un presupuesto limitado, o agendar un plan de rodaje en menos de una semana. Incluso hay una parte de su obra que se ha dado a conocer como las “películas sin película”, por lo mucho que había que escatimar en secuencias cuando el suministro de latas de cinta virgen se puso al precio del azafrán. Así que decidió filmar primero un poste de la luz cualquiera y luego a sus dos personajes cruzando

una pradera y mirando hacia ninguna parte. Al unir los dos planos se generó una geografía ilusoria, un mundo hecho a medida en el que prado y mástil coincidían en el mismo escenario.

Con el tiempo fue perfeccionando la técnica hasta que logró colocar una estatua de Gógol del centro de Moscú en Washington, justo delante de la Casa Blanca. La mayoría de estos experimentos fechan del período del Laboratorio, templo donde Pudovkin, Komarov y otros tantos hacían sus virguerías con el celuloide a principios de los 20. Hay uno que nos interesa especialmente. Por algún problema técnico que no quedó registrado, Kuleshov perdió el bruto de una escena en la que Aleksandra Khokhlova y Leonid Obolenski se encontraban en el centro de una plaza moscovita y se estrechaban la mano. El día en que decidió volver a rodarla ninguno de los dos actores estaba disponible y tuvo que improvisar otra muy lúcida solución: vistió a dos figurantes con sus abrigo y encajó en medio de la escena una batería de planos de las manos y rostros de Khokhlova y Obolenski. Descubrió así que, además de crear espacios a placer, el cine le permitía fabricar un ser humano, como quien zurce retales, aquí un brazo, aquí una oreja, aquí unos ojos, aquí una boca. Y puso en marcha un nuevo experimento, que le demostró que filmando partes del cuerpo de distintas actrices y uniendo las fracciones con un poco de ingenio se formaba ante sus ojos la imagen de una nueva mujer.

En un artículo que apareció en 1922 en el semanario *Kino-Foto*, Kuleshov escribía: “para el honesto trabajador del cine la experimentación es más importante que el pan”²⁶. Tal vez por demasiado predicar con el ejemplo cuajó tan mal entre la crítica soviética. A raíz de esto ha llegado a nuestros días como un cineasta desatendido, reducido en muchos estudios a una modesta nota a pie de página. En *Le champ aveugle*, sin ir más lejos, Pascal Bonitzer dijo que “sus experimentos consistían en establecer de manera sistemática los automatismos, las reacciones reflejadas de los espectadores frente a soluciones de continuidad del montaje”²⁷. Sin embargo fue esa actitud mecánica la que le sirvió para ver cómo se alteraba la percepción de la expresión de Iván Mosshujin en función de si miraba un plato de sopa, una señora recostada en un sofá o un ataúd abierto con el cadáver de una niña. Años más tarde, bajo la protección del Laboratorio, llevó a cabo una ingeniería similar, que consistía en poner la cara de un presidiario primero delante de una bandeja con comida y después delante de las puertas abiertas de la cárcel.

Nada de esto desmerece el trabajo de Carax, ni le quita originalidad. Al fin y al cabo, no está construyendo un rostro a partir de remiendos a falta de un modelo real que le cuadre, como si fuera el doctor Frankenstein asaltando tumbas, ni se puede decir que

²⁶ En Mariniello, Silvestra, *El cine y el fin del arte, teoría y práctica cinematográfica en Lev Kuleshov*, Ed. Catedra, Madrid, 1992, p. 105

²⁷ Bonitzer, Pascal, *Le champ aveugle*, Cahiers du Cinéma, París 1999, p. 29

Julie Delpy salga partida porque Carax pasara penurias y no tuviera presupuesto para sacarla en una sola toma. Las suyas no son razones económicas, sino más bien soluciones estéticas a otro tipo de conflicto. Aumont tiene razón cuando nos dice que “*Mauvais sang* cultiva caprichosamente la cesura libre, arbitraria, en pleno rostro, manteniendo aquí una oreja y un poco de mejilla, allí la frente y un arco superciliar”²⁸. Hans Meyer y Michel Piccoli nos llegan por primera vez como las piezas de un rompecabezas: primero, un mechero rojo se acerca a unos labios que sostienen un cigarrillo y salta la chispa, luego trepamos por el cable rizado de una máquina de afeitar hasta que tropezamos con un mentón y, finalmente, vemos una mano que golpea tres veces sobre un periódico enrollado. Cuando Juliette Binoche se sube al autobús no es más que un cuello de cisne que nace de una espalda blanca, luego una silueta negra que tapa a Denis Lavant y por último un reflejo que llega de un espejo cóncavo imposible de discernir. No hay ninguna esperanza de que este montaje desmembrado se conglomere y cree una ilusión de totalidad.

Queda, en cambio, la actitud del experimento. Los ensayos de Kuleshov se alejan millas del concepto de fotogenia tal y como lo entendía Epstein, cierto, pero encierran otra manera de reflexionar sobre el rostro. ¿Cómo, si no, hubiera podido filmar como lo hizo las mil expresiones de la Khokhlova? Pienso en su participación en el equipo de cinco que se iba en busca de oro en *Por la ley* (1926), en ese intercambio de caras de agotamiento que se producía en la playa, junto al fuego, al empezar el filme. O, sobre todo, en su mueca de desesperación, resistiendo asediada por el agua del deshielo en una cabaña encharcada, como Lillian Gish luchando contra el vendaval de Sweet Water bajo las órdenes de Sjöström. O en sus ojos bañados en lágrimas, iluminados por las velas de la tarta de cumpleaños, mientras le preguntaba al codicioso Michael, maniatado en un extremo de la mesa, por qué había asesinado al resto de compañeros. Kuleshov ya había comprobado que su musa tenía un amplio abanico de registros en *Las extraordinarias aventuras de mr. West en el país de los bolcheviques* (1924). Ahí interpretaba a una estafadora que se hacía pasar por descendiente de la antigua aristocracia rusa venida a menos para convencer al crédulo americano de que estaba en la tierra del hombre de cromañón. El papel la obligaba a cambiar de la risa burlona al grito de auxilio con mandíbula desencajada en un abrir y cerrar de ojos.

Si Kuleshov no hubiese peleado con la morfología facial tantas veces no habría sido capaz de alcanzarla en su plenitud. Buscar la obra de Leos Carax al filo de esa tradición que se empezó a fraguar durante las vanguardias soviéticas nos da una lectura de las imágenes de *Mauvais sang* mucho más rica, tridimensional, profunda. Por de pronto, lleva consigo la idea de una investigación abierta. El rostro roto no está magullado ni gangrenado, ni es cancerígeno como pretendía Aumont. Su estresante

²⁸ Aumont, Jaques, *El rostro en el cine, op.cit.*, p. 156

condición viene de ese cruel interrogatorio al que está sometido durante todo el metraje, dispuesto siempre a soportar las preguntas de la cámara. Y Carax lo pone a tiro: no es una coincidencia que Alex, el personaje de Lavant, sea ventrílocuo. Casi parece que se haya propuesto vengar a todos los cineastas del mudo que tuvieron que rendirse ante la llegada del sonoro. Carax se ha sacudido el yugo de las palabras, y ni los labios ni la mandíbula de su actor están ligados a la posición fonética. Por lo tanto es un rostro limpio, libre de condiciones, preparado para que lo exploremos sin peligro de topar con los intereses del guión.

Durante su corta etapa de crítico de los *Cahiers*, en los últimos 70 y principios de los 80, Leos Carax acuñó el concepto de *film bavard muet*. Fue a propósito de *Camouflage* (1977), una película de Krzysztof Zanussi sobre unos universitarios que pasaban el verano en un campus estudiando un curso de ciencias de la lengua, discutiendo el canon, explotando los modelos y denunciando de qué modo las estructuras de la comunicación manipulan a los individuos. Para Carax, Zanussi encontraba una solución totalmente honesta. “Los actores de *Camouflage* hablan mucho, pero también hay mucha mímica”²⁹, escribía en 1980. Bajo la conversación sobre gramática germánica que mantienen Piotr Garlicki y Christine Paul-Podlasky en el embarcadero, en una de las primeras secuencias, se oculta un diálogo de flirteo, con rostros expresivos que no atienden a lo que dicen sus lenguas, que prefieren sorprenderse por la llegada de un gato, llamarlo a silbidos, cogerlo por el pescuezo y acariciarle el lomo, que seguir lidiando con la apasionante lógica de los verbos mixtos en alemán. Más abajo, Carax añadía: “¿No son los *metteurs en scène* que cuentan hoy en día esos que dirigen sus preguntas al cine mudo, a su lado absurdo, para tratar de comprender de qué modo habla el cine sonoro?”.

Fergus Daly y Garin Dowd son los autores del único estudio exhaustivo de la obra de Carax que se ha publicado a día de hoy. Esta responsabilidad les obligó a ser terriblemente precavidos, a no dar nada por sentado y, sobre todo, a encontrar un nuevo código crítico que sirviera para interpretar sus películas –ya hemos visto que el viejo código, el que usó Aumont, tiene fisuras–. Su primer acercamiento consistía en sistematizar la génesis de esa mitología tan peculiar, entre una plástica excesiva y el factor pop drenado por el embudo de la psicodelia, que a mediados de los 80 había asustado a la mitad de los parroquianos de Cannes que fueron a ver la película. En esta indagación semántica encontraron enseguida un uso práctico a la idea del *bavard muet*, un término exclusivo para el personaje de Alex, ese Antoine Doinel para los nuevos tiempos, reconocido *alter ego* de Carax y protagonista de sus tres primeros largos. Dicho término viene del cruce de los adjetivos “charlatán” y “autista”, incómodo oxímoron que produce el choque del que brotan las situaciones más punzantes de estos filmes. En *Mauvais sang* tenemos el diálogo telefónico entre

²⁹ Carax, Leos, “Semaine officielle et retrospective du cinéma polonais”, *Cahiers du cinéma* . n° 307, enero de 1980

Lavant y Binoche, desde los bajos donde vive Marc a la habitación del hotel de enfrente. Los dos son bustos silentes en apariencia, aunque por su habilidad de hablar sin mover la boca la voz de Alex se impone a la escena.

Lo que en *Camouflage* se intuía, aquí es evidente, deliberado y confeso. La primera vez que Delpy le pide a Lavant que haga de ventrílocuo, la cámara no nos da más que un plano cerrado sobre los ojos, el antifaz, mientras lo oímos canturrear. Carax deja claro que sea cual sea el encuadre, los labios de Lavant estarán sellados, esperándolo para que no haya interferencia alguna en sus propósitos, como si tuviese un cobaya enjaulado preparado para cuando a él se le antoje hacerle la bisección. Pero, ¿cuál es el objetivo? ¿Qué espera de este rostro charlatán y a la vez autista filmado a bocados? En una entrevista, con fecha de una época en la que la antipatía que le sugerían los periodistas estaba más controlada, Carax contó que durante la preparación de *Mauvais sang* hizo que Lavant preparara la expresión de Alex memorizando unas cuantas fotografías de Dana Andrews. Se ha hablado en varias ocasiones del barroquismo del cine de Carax o, lo que es más, de su enfrentamiento manierista a las leyes del clásico. Como Raphaël Bassan, que en un número de la *Revue du cinéma* lo alineaba con Beineix y Besson, representación tridente del llamado *cinéma du look*. Este título obedecía al sello de los jóvenes de la Francia de Mitterand, que transformaban la cultura aprendida, desde el Hollywood de los 30 y 40 hasta la ópera —eso sobre todo Beineix en *Diva* (1981)—, en un espectáculo casi iconoclasta, demoledor, *trash*, a partir de una fórmula cruzada con el esteticismo de la publicidad.

Tratemos de plantearlo a la inversa, no como ese retorcimiento de las formas medio pirómano que describe Bassan, sino como el propósito de deshacer la madeja de lana: fuera de los brazos de Gene Tierney y de la óptica de Otto Preminger, el detective Mark McPherson de *Laura* (1944) es un individuo enclenque, el menos corpulento de la cantera de Hollywood. Dana Andrews era un héroe bravo que se había entrenado con Gary Cooper y William Wyler para convertirse en un hombre de acción, emblema del *western*, en la ciudad chico duro. Pero Preminger cuestionó el mito cuando lo colocó al lado de Vincent Price y descubrió al mundo entero que Andrews no levantaba un palmo del suelo, que el hombre fornido que hubiese podido tumbarnos de un guantazo era otro. No es algo que Preminger reconociera. Y tampoco Carax ha explicado nunca por qué se fijó en la pose de Dana Andrews y no en la de un tipo más corpulento. Es de suponer que había en esa pantomima un juego malintencionado: Denis Lavant no es Douglas Fairbanks, ni John Wayne. En *Mauvais sang* es un héroe accidental, bajito y feo, un bufón con muchos trucos de magia en la cartera al que le cae del cielo una cesta de verduras cuando está haciéndole la corte a su amada. Con los años, ese *clown* desgachado se convertiría en el Monsieur Merde de *Tokyo!* y, un poco más tarde, en el Oscar de *Holy Motors*.

Observemos el rostro, el de siempre, desde otro ángulo, convirtámoslo en algo diametralmente opuesto a lo que habíamos aceptado por la naturaleza empirista de la

costumbre. Usemos la imagen de McPherson como un rompecabezas para que deje de ser ese farsante que quería pasar por llanero solitario y consideremos sus atributos desde otra perspectiva, forzando su máscara, extremando la presión. He aquí la clave para interpretar las imágenes de *Mauvais sang*. Y he aquí también el increíble análisis gramatical que llevó a cabo Kuleshov al plantear si sería capaz de recomponer la estructura de un rostro femenino igual que pudo colocar un monumento dedicado a un respetable símbolo de las letras rusas al alcance de las vistas del Despacho Oval. Un rostro que no será real, pero que será más humano, porque será consciente de todas y cada una de sus partes. Porque el ojo izquierdo estará más hundido que el derecho, porque la dentadura será demasiado ancha para esa mandíbula tan fina, porque la oreja que más pese descompensará el conjunto. Es igual que esas máquinas de los dibujos animados, con las tuercas apretadas hasta el tope, que silban y sueltan nubes de vapor, con la aguja del indicador de temperatura totalmente disparada, que parece que vayan a explotar en cualquier momento.

Estas deformaciones no son mera gimnasia vanguardista, ese cajón de sastre simplón en el que parece que todo vale porque nada es relevante ni escapa del fetiche de moda. Recordemos el ya citado artículo de 1980, publicado antes de su debut, cuando Carax lanzaba como una coz esa pregunta retórica cuyos interrogantes en realidad significaban: sí, los *metteurs en scène* que cuentan hoy en día son aquellos que dirigen sus dudas al cine mudo, porque son los que intentan comprender cuál es la esencia de la representación del rostro. Se podría entender de un modo más amplio incluso: los *metteurs en scène* que cuentan son los que planean conflictos que conciernen al rostro, por lo general formulados a través de un contraste temporal, esto es, la oposición de dos maneras de proceder. No se trata sólo de idealizar el cine de los orígenes, que también, sino de usarlo como instrumento de choque dialéctico. Aunque eso es pura especulación y puede que la pregunta de Carax no calle nada y sea cuanto enseña, es obvio que existe tras estas palabras una cuestión gnoseológica crucial que es la misma que ha llevado al rostro a una dimensión tan hiperbólica y exagerada: el interés por descubrir de qué está hecho, qué materia lo compone.

4. Donde la mutación cobra sentido

Puede que Fergus Daly y Garin Dowd no fueran del todo conscientes de la magnitud de su declaración de guerra cuando acuñaron el doble término de “charlatán-autista”. Venía, decíamos, del *bavard-muet* de Carax, pero su comportamiento tenía muchas otras consecuencias. Donde *bavard-muet* es una declaración de intenciones, una decisión deliberada, el “charlatán-autista” parece responder a una incapacidad: es aquel semblante accidental cuyos labios están tan cargados de palabras que ni siquiera puede administrarlas en un orden coherente, y cuando no puede más las escupe a

bocajarro, en un vómito anárquico sin sintaxis ni sentido legible. Recordemos uno de los momentos de éxtasis de *Mauvais sang*. Denis Lavant corre calle abajo con el *Modern love* de David Bowie de fondo, eco del baile que se marcaba Mireille Perrier con *When I live my dream* en *Boy meets girl*. El de Lavant es un cuerpo desgañitado, que se mueve a grandes zancadas, con un tórax espasmódico, torcimientos de cuello y los brazos en un incansable torbellino de fuerzas, como si hubiese reventado los saltitos de Bobby Van en *Small town girl* (1955) igual que se rompe la cáscara de un huevo. Parece un cuerpo que se quiere quitar de encima las imposturas, los corsés que se ciñen sobre su personaje, los estigmas del género, y cualquier otro grillete que le impida moverse a sus anchas. Desconoce cualquier tipo de lenguaje, como un autista, y sin embargo tiene una terrible necesidad de comunicarse.

Es un cuerpo salvaje. Libre por vez primera, tiene que encontrar sus nuevos gestos, aprender a articularse, como el niño que empieza a andar y se tambalea. Es más: como el niño que sale del útero materno y tiene que usar los pulmones por vez primera. Al principio de su estudio, Daly y Dowd decían: “El personaje de Alex es una creación muy compleja, y en muchos aspectos es la respuesta a un repertorio de conflictos estéticos y filosóficos (o un problema en sí mismo). Su cuerpo es la clave de un nuevo modo de puesta en escena”³⁰. No es, por lo tanto, un holograma fuera de control, ni una fútil proyección del andrógino Ziggy Stardust aspirando a formar parte de un clip musical. Esa creación compleja que anuncian Daly y Dowd tiene que ver con su impaciente personalidad, sacudida por la estridencia del *glam rock*, que no es otra que la de Leos Carax transmutado en su muso. Ellos lo comparaban con la obsesión de Jean Cocteau por Jean Marais, que nació en las audiciones de *Edipo rey*, allá en el 37, y acabó, para redondear el mito, con el estreno de *Orfeo*, en 1950. Es decir, un juego de reflejos y personalidades, de amor del uno al otro y para uno mismo, un intrincado laberinto de quién mira a quién. Cocteau en el papel de Eco, Marais en el de Narciso. Aunque es difícil creer que el esquema sea el mismo, no hay duda de que tras el triángulo Carax-Alex-Lavant se esconde algo que va más allá de la estética del desatendido, algo sofisticado: una red de intenciones, una pulsión que va de babor a estribor intentando que se produzca el camino de retorno, es decir, que haya un mensaje de vuelta.

Cuesta recolocar los espejos, darle a cada uno un nombre adecuado según el catálogo madre del freudianismo. Y aunque no es menester deshacer el entuerto con una sobredosis de literatura psicoanalítica, salta a la vista que en esta trama existe un conflicto mayúsculo alrededor de la identidad. ¿De quién es ese cuerpo? Alex es el *alter ego* del director. Debe su nombre al que constaba en la partida de nacimiento de Carax, Alex Oscar (al rodar *Holy Motors*, dejaría de ser Alex y se convertiría en Oscar, por algún desaliento de Carax que se nos escapó). Así las cosas, lo que parecía

³⁰ Daly, Fergus, y Dowd, Garin, *Leos Carax*, Manchester University Press, 2003, p. 16

un personaje torpe, taquilálico e incapaz, librado a la cámara de Carax como si se hubiese donado a la ciencia, nos consigue doblar el brazo. Al charlatán-autista no le faltaban atributos; por eso no era sólo autista. Era un personaje cansado, sonámbulo y víctima. Lo llamaban “el chico”, como si no fuera más que el recadero, el intermediario, la víctima sacrificable o ese nativo de dos metros que caminaba por la noche en las playas de *Yo anduve con un zombie* (1943), dominado por los hilos del mal. Pero ahora, de pronto, el modelo hierático entregado a voluntades ajenas nos sorprende al romper, sin previo aviso, aquí un molde, allá una barrera, contestando a todos los estímulos de la coerción del cineasta. A lo largo de ese rato que se ha dejado contemplar como una *tabula rasa* ha cargado las pilas y se ha convertido en el centro neurálgico de todo el sistema eléctrico. Poco a poco, Carax ha conseguido que ese rostro que no abre boca esté lleno de fuerza.

Resulta más sencillo explicar este fenómeno con el increíble caso de *Pola X*, la única película de Carax sin Lavant. A muchos les resultó imposible ubicarla. Los más optimistas la consideraron un borrón y cuenta nueva después de haber finiquitado la trilogía de Alex, y a tantos otros les costó encontrarle un lugar en la carrera de su autor, quizás porque hacía siete años que no se descolgaba con ningún estreno, y las brechas siempre son duras de franquear. Pero el filme comenzaba con la gradual aparición de un rostro, el de Yekaterina Golubeva, que también empezaba ganándose un espacio en el vacío sonoro, a través de las insistentes llamadas blancas al castillo de Catherine Deneuve; luego, con una apreciación residual de sus rasgos –cara pálida, pelo negro y largo– en los sueños de Guillaume Depardieu, como si fuera una fotografía sobreexpuesta en la que sólo las partes más oscuras han conseguido sobrevivir; y, al fin, igual que un animal noctámbulo, perdida en la oscuridad del bosque con el resplandor de las farolas de la carretera como único alumbrado. Esa imagen huidiza, boceto malogrado, no era más que una línea sin relieve que intentaba formarse desde el fuera de campo, lo invisible, y ganar su espacio en la película. Y cuando por fin se colocaba a la luz del día el enigma se derrumbaba, y aparecía la persona normal: una vagabunda con las greñas grasientas y la nariz sucia, réplica de la Binoche mendigando en el Pont Neuf.

Recapitulemos. Hablamos de un rostro descompuesto, hecho de recortes, que desafía a la realidad como lo hicieron décadas atrás los primeros virtuosos del experimento cinematográfico para comprender algo que todavía no estaba dicho. O, si se quiere, de un rostro deformado, deshumanizado y a veces anulado, cosa que en términos morales es casi igual. Pero este rostro no ha sufrido tan desagradables procesos por mero lucimiento de su artífice. Eso sería de un esteticismo intrascendente poco alentador, y no nos habría llevado por tan ruidosos caminos. Ese rostro *des-* (*devisagé*) responde a un código que se forja y se madura poco a poco, no sistematizado ni impuesto, con una voluntad muy clara: la de arrancar a su representación un nuevo brío. Empieza en lo llano, el sin-relieve, y poco a poco, desde lo más profundo, surge su nuevo significado. En *Pola X*, el rostro se va formando como un espectro, de la nada al

completo. En las primeras escenas de *Boy meets girl*, de la oscuridad de la noche que baña el embarcadero, los rostros de los personajes aparecen paulatinamente hasta quedar impresos sobre el marco del Sena, en una captura fija que viene de otro lugar, de la memoria. Y por ese mismo procedimiento, ese rostro supuestamente estéril, se esfuerza por ganar la partida y recuperar aquella sensación original de misterio.

¿Misterio? Así tituló Jean-Luc Nancy uno de los capítulos de su *Corpus*, en el que planteaba la relación entre el ojo humano y la experiencia de la muerte, parte del incansable conflicto según el cual se concibe el cuerpo en Occidente: hecho a imagen y semejanza de Dios, y a su vez, devorado por el irremediable ansia de poseerlo en ese acto caníbal que los cristianos llaman comunión. En cuestiones semánticas, Nancy ancla el discurso en una estética de tanatorio, en un espacio mórbido en el que el cuerpo humano es el cuerpo que cayó proyectado del reino de los cielos, dominado por la sinrazón, fulminado y pesado, según la fantasmagoría medusea de la podredumbre. Hasta aquí, lo vemos perfectamente alineado con las máximas de Jacques Aumont: un rostro carcomido, enfermado y al punto enviado al sepulcro. Pero donde hay misterio hay continuidad. Así lo dice Nancy: “*Corpus* quiere decir: señales desperdigadas, difíciles, inciertos lugares mentados, placas borradas en país desconocido, itinerario incapaz de anticipar su recorrido por lugares extranjeros”³¹. Esa es una definición precisa de lo que le ocurre al rostro: se rige por unos parámetros no-cifrados, difíciles de sondear, y no sabemos a quién nos encomendamos. Pero por más que insistan en llamarlo monstruo, sigue siendo rostro, con un trecho de camino indómito abierto al tiempo.

Capítulos atrás hemos situado *El levantamiento del cuerpo* de Nancy como un hito reciente en la constelación de la fotogenia. No porque haya concebido su trabajo como una respuesta al de Balázs –ni por asomo–, ni al de los primeros teóricos del cine, sino porque, por uno u otro anclaje, ha llegado a establecer unas bases sobre la presencia del cuerpo en sus días. Asumir que tiene una presencia, ya es mucho. Por la misma ecuación ese planteamiento que roza lo metafísico tiene un redoble en aquel cine de los orígenes que tan lejano nos queda. Aumont se inscribe fuera de este circuito. Él se niega a tolerar que un rostro poco hermoso, y aún menos empático, pueda ser ya no carismático seductor o expresivo, sino un rostro de verdad. En su libro olvidó mencionar que en *La inteligencia de una máquina* Jean Epstein, el mismo que dijo que el rostro era la esencia del cine, ya salió en defensa de la representación de una suerte de cuerpo desguazado en la pantalla:

“Querer hallar espíritu, por poco que sea, en un tractor agrícola, puede parecer absurdo. Pero ante todo, ¿qué es el espíritu? No nos ponemos de acuerdo en general más que en lo que parece no ser: no sería material, porque no llegamos a situar con exactitud sus puntos de inserción en la materia, ni a aprehender algo de su forma de comunicarse con ella y de gobernarla. A una buena parte del alma humana se le asigna tácitamente como residencia el

³¹ Nancy, Jean-Luc, *Corpus*, op. cit., p. 41

cerebro, pero el corazón, los riñones, el bazo y otras glándulas más misteriosas también reclaman para sí el honor de alojar la invisible espiritualidad. En el hombre, el alma está en todas partes y no es ninguna en particular. Es un resultado del conjunto del funcionamiento orgánico. Similarmente, el carácter personal de un motor no reside exclusivamente en tal o cual pieza: carburador, pistones o bielas. Dicho carácter también es impalpable, un producto global de la actividad de todos los órganos mecánicos.”³²

El alma está en el pacto entre el rostro y la cámara. Ésta es, ya lo hemos visto, la tesis fundamental del libro de Epstein. Y en esa especie de carnicería metálica, punto confuso entre la biología humana y la anatomía de una fábrica, aprendemos que no es únicamente la simetría de un rostro lo que nos permite obtener la experiencia aurática, porque no depende sólo de belleza y perfección, ni tan siquiera de la ordenación de la materia. Puesto que bazo, glándulas y engranajes tienen alma en la misma medida en la que la tienen los ojos, los bustos arrugados como dos manzanas maduras de Lavant y Piccoli –transformados hasta tal punto que en lugar de cabezas podrían ser el hígado y el bazo, o dos pulmones aplastados– son una nueva forma de hablar de la espiritualidad de la faz humana. Y digo *nueva* en el sentido de primigenia, de noviciada ni estandarizada, de un reducto donde todavía cabe esperar el efecto sorpresa, la epifanía o como quiera llamarse. Es ahí donde el cine mudo cobra otra vez tanta importancia, por lo que tiene de tierra virgen. Y digo *faz* porque todavía hoy es el estrato reinante del cuerpo humano, la parte que representa al todo, si bien en ocasiones ese todo se está abriendo camino para aparecer, como un surtidor de miembros, de la manera menos cauta posible, sin idealización alguna. Parafraseando a Nancy, tanto en 1986 –año de estreno de *Mauvais sang*– como en 1992 –año en el que Aumont publica *El rostro en el cine*–, circulábamos sobre una carretera no asfaltada. Todo esto estaba todavía por escribir.

Del experimento pasamos al cine experimental. La importancia de Leos Carax en la historia del rostro tiene que recuperar su mérito como parte de ese campo de siembra en el que después han cosechado algunos de los grandes directores del nuevo siglo. Así, poco a poco, vamos colocando las piedras de ese camino invisible, y la incongruente evolución de un nuevo lenguaje del rostro adquiere forma con el paso de los años. El acercamiento de Denis Lavant a Dana Andrews es ahora el acercamiento de Philippe Grandrieux a películas como *Un verano con Monica*, en un film tan atormentado como *La vie nouvelle* (2002). En efecto, hay durante los primeros minutos de metraje una escena en la que, con un poco de esfuerzo, vemos aparecer a Lars Ekborg fumando del cigarrillo de Harriet Andersson en un plano de rostros acoplados típicamente bergmaniano. Siempre, claro, como si el placer de ese momento tan bello flotara al otro lado de un culo de botella, y nosotros, espectadores, estuviésemos tratando de superar la peor de las borracheras. Grandrieux ha repetido en más de una ocasión que el suyo es un cine hecho desde dentro de un cuerpo que

³² Epstein, Jean, *La inteligencia de una máquina*, op. cit., p. 93

padece, un cuerpo sufrido, seguramente con dolor de cabeza, violentado y en constante estado de estremecimiento: en *La vie nouvelle*, no es una colilla humeando, sino una gúmbia afilada con mango de goma negra lo que pasa de un rostro al otro, la hoja del cuchillo y los mechones del pelo que el chico arranca a la chica, mientras ella llora y se lamenta.

La cámara se cierne sobre los rostros en un *zoom* vibrante y el sonido es el de un vacío metálico, para subrayar la asfixia claustrofóbica del retrato. Es como si la imagen se hubiera enganchado con algo, como si quisiera salir pitando pero alguien la agarrara del pescuezo y no pudiera huir. Nos encontramos en un clima de urgencia y tropiezo, que nos precipita a grandes zancadas hacia la absoluta desazón. Tal vez si esa cámara desequilibrada no hubiese estado tambaleándose todo el rato le habríamos arrancado al momento una bella escena de amor. Esa imagen que quiere mantenerse pura pierde su lado complaciente al dirimirse en un terrible traqueteo. Ya las primeras tomas de la cinta muestran lo monstruoso del propósito: una corte de plañideras enlutadas, que nos miran en fila igual que un aquelarre goyesco, para arrastrarnos derechos al infierno, como en *Sombre* (1998) o en *Un lac* (2008). Sin embargo, esa imagen torturada lucha por defender sus raíces y mantenerse aferrada a los ecos de la tradición, para así salvarse. Dice Aumont, al final de su libro, que el desastre de un rostro es el de no tener conciencia de pasado. *La vie nouvelle* es un antes y un después, quizás extremando el concepto una violación, o una profanación, pero no una ruptura absoluta. Esos rostros tienen más conciencia que nunca de todo cuanto llevan sobre las espaldas.

En los años 80, Grandrieux realizó, junto a Thierry Garrel, *Juste une image*, un endeble aunque interesante competidor para las *Histoire(s) du cinéma* creado para la televisión, en el que ambos reflexionaban sobre el papel de las imágenes de todas las naturalezas y tiempos en la sociedad contemporánea. Esta experiencia dejó su poso. En el 2006, Grandrieux firmó tres cortometrajes (así llamados) experimentales. Uno de ellos, *L'arrière-saison*, consistía únicamente en la filmación de una rosa puesta al sol, durante diez minutos. Digo únicamente y sin embargo era mucho, puesto que en ese tiempo, tal vez el más largo que nadie haya destinado jamás a filmar una flor, conseguía explicárnoslo todo sobre esa rosa. Sin abandonar el tembleque de cámara, el desdoblamiento al ralentí, ese sónar generador de migraña y una distorsión agotadora de sintetizador, a través de las sombras y el contraluz, ésa dejaba de ser la rosa de los cuentos de hadas, y todos sus pétalos se convertían en una amalgama de rasgos agresivos, malhechores, amenazantes, en el rostro del terror. No la perfección que obsesionaba a Rilke, ni la delicada creación que pese a su espinoso tallo podía marchitarse en cualquier momento, sino en todo caso lo que por su confianza de poeta alemán le llevó al lecho de muerte. La rosa de Grandrieux no es todas las rosas. Es una sola rosa, *aquella* rosa, o *esa* rosa, la más temible del mundo entero.

5. En el epílogo de Aumont

En 1987, el mismo año en que fundó los Rencontres Cinématographiques de Dunkerque, Jacques Dániel quedó con Philippe Garrel para visitar el Louvre con una grabadora en el bolsillo. De ahí salió la crónica que abre el monográfico *Garrel* de Studio43, publicado pocos meses después. Dániel se dejaba llevar, mientras Garrel lo llevaba a conocer ya no sus cuadros favoritos, sino esas pinturas que habían hecho mella en él de tal modo que ya eran parte inseparable de su cine. Dániel puso en marcha la grabadora y siguió los pasos de tan privilegiado cicerone. Empezaron por el *Hombre del guante* de Ticiano y luego fueron a ver *La Madeleine à la veilleuse* de La Tour. Para la tercera parada de la ruta, Garrel llevó a su compañero hasta la *Odalisca*. Ahí tuvo algo así como una revelación. Dijo que el trazo del dibujo de Ingres le recordaba al contorno de los rasgos de Jean Seberg. Dániel contempló la efigie que lo miraba desde la tela y se confesó maravillado al ver que el maestro tenía razón. Seberg no era un personaje anecdótico, un nombre casual que Garrel hubiese encontrado hojeando una revista. Trece años atrás había sido su musa en *Les hautes solitudes* (1974), una cinta muda y primitiva, lo más parecido a una película de Murnau que se haya visto en toda su filmografía, y también uno de los trabajos en el que su método cinematográfico se muestra más sincero. Sobre todo, por lo que aquí nos concierne: de qué modo se desprende el rostro del resto del plano, del cuerpo y los fútiles inventos del pelotón de *atrezzo* y se pincha en pantalla, igual que una mariposa clavada en su vitrina con un alfiler.

Lo explica muy bien Philippe Azoury en el recién aparecido libro de entrevistas *Philippe Garrel en substance*: “a lo largo de la primera hora de película, el rostro de Seberg nos acaba pareciendo de una transparencia divina, la versión erótica que habrían podido tener las imágenes sacras. Una pura pulsación luminosa, donde poco a poco la mujer termina por confundirse con la luz misma: el rubio del cabello se funde en el blanco del fondo. De esta imagen se desprende, de pronto, un calor insólito, sobrenatural. Alquimista, Garrel transforma ese calor en vapor”³³. Con *Les hautes solitudes*, la representación del rostro alcanza ya lo fantasmal, la aparición sin presencia, lo etéreo e inmaterial. Pero esa abstracción tiene una entidad más potente que nunca, sea o no su estado el de un gas, porque su delineada silueta estaba grabada con fuego. ¿Cómo, si no, ante el óleo de Ingres, Garrel conseguía revivir esos rasgos con tanta delicadeza evocativa, cincelarlos en su cabeza con tanta precisión? Y con este ejemplo conmovedor vamos viendo cómo se cierra el círculo de la historia. Con la descripción que Azoury hace de Jean Seberg en la primera parte de *Les hautes solitudes*, muy certera, rozamos la que ha sido nuestra imagen fundamental, la

³³ Azoury, Philippe, *Garrel en substance*, Ed. Capricci, París 2013, p. 94

Margarete de Sokurov, ese ser calado en un haz de luz resplandeciente que prendía su busto en llamas y nos ponía sobre aviso de una inmediata desaparición.

No es por capricho que hemos ido de *Mauvais sang* a Philippe Garrel. En primer lugar, Leos Carax fue el más joven de los invitados a comparecer en *Les ministères de l'art*, un programa televisivo de unos 50 minutos en el que Garrel entrevistaba a sus colegas, los cineastas franceses más afines a su obra. Carax no había rodado más que *Boy meets girl* cuando Garrel contactó con él, alegando que era el único autor vivo, fuera de su quinta, que no se había dejado traicionar por las modas americanas –“y si existe alguno más, ya lo conoceré”, dijo Garrel durante una entrevista con Alain Philippon fechada en esos días–. Hay, por lo tanto, una admiración de uno a otro forjada a lo largo de los años, un diálogo incluso que aunque no hace que sus películas sean intercambiables acaba por rondar alrededor de interrogantes parejos. En parte porque tanto uno como el otro fueron muy jóvenes cineastas. Pero hay otra razón de situar a Garrel, desafiando todo rigor cronológico, como el paso siguiente a Carax, que tiene que ver con el final del libro de Jacques Aumont. Garrel es lo que ocurre justo en el epílogo de *El rostro en el cine*, donde Aumont nos describe la era de la desesperanza y el desplome, cuando el ...*A la ruina* ya ha concluido el proceso, y se ha convertido en una ciudad de escombros esparcidos que ya no puede esperar otra cosa que la fosilización. Ahí nos damos cuenta de que la muerte a la que se refiere el autor no es una muerte humana, orgánica o carnal, sino algo mucho más abrupto: las cenizas de la destrucción, un estado aparentemente inmutable que igual que un pedrusco está expuesto a la permanente quiebra del tiempo.

De *J'entends plus la guitare*, dice Aumont, “los rostros encarnan esa eternidad, ese eterno presente de lo que cambia sin cambiar”³⁴. La cámara los va envejeciendo y desvirtuando a lo largo de la película, testigo privilegiado de una pérdida de la conciencia juvenil, tema predilecto en casi toda la filmografía de Garrel, hasta llegar a la reciente *Un été brûlant* (2011). Sigue Aumont: “Lo que dibujan estos rostros, casi siempre en primer o en primerísimo plano, ya no es, pues, una perspectiva fotogénica, ni una fisonomía, ni una humanidad, ni una verdad. Trazan unas figuras, un destino de las figuras. Rostros humanos, demasiado humanos por la ingenua audacia con la que se ofrecen a todos los golpes”. Esto último es cierto: son rostros ofrecidos a la merced de una fortuna que no pueden controlar, y ni siquiera oponen resistencia. Están dispuestos para que notemos en sus carnes una degradación. No por nada, para el personaje de Martin, Garrel escogió a Yann Collette, conocido por tener el ojo izquierdo totalmente hundido a causa de un sarcoma que le atacó de adolescente. Según la posición de la cámara y la proyección de las sombras, se diría que la órbita del ojo malo está totalmente vacía, que entre pómulo y ceja no hay nada, un rasgo que lo ha convertido en uno de los actores más buscados del cine de terror francés. La

³⁴ Aumont, Jacques, *El rostro en el cine*, op. cit., p. 205

mirada de Collette es una mirada abollada, como una cacerola vieja, y así es cómo Garrel la filma.

Pero en la ecuación de Aumont faltaba otro término, que más allá de los valores físicos responde a los dilemas de la identidad. Identidad o, mejor dicho, identificación, como el lazo bien anudado que hace que la mujer desnuda de Ingres y Jean Seberg vivan la una en la otra en un juego de conmoción de la imagen mucho más fuerte que la arquitectura de una máscara monstruosa, en el que los dos términos del diálogo saben imponerse con carácter. En ese campo imaginario que es la mente del cineasta, una existe siempre gracias al recuerdo de la otra. En una entrevista, a raíz del pase de *Un été brûlant* en Venecia, Garrel contaba: “En mi cine, ningún personaje está fabricado a partir de una sola persona. Es una ley forjada por Proust: para que un personaje de mujer sea sólido, tiene que estar inspirado por dos mujeres distintas. (...) Haciendo esto, es como si cambiara la cámara de ángulo”. Estamos franqueando, otra vez, el sistema de Kuleshov. Philippe Garrel ya no se dedica al zurcido de imágenes, pero sí a un corta y pega transubstancial, de la materia del alma a la que se refería Epstein, que tiene que ver con la fuerza sesgada con la que estos rostros se nos aparecen. Al principio de *J’entends plus la guitare*, Yann Collette le dice a Mireille Perrier: “Estoy tan cerca de ti que nunca puedo mirarte entera, siempre te veo por partes”. Y Perrier, cual parodia de la escena inicial de *Le mépris*, responde: “Si no me ves entera, no puedes amarme completamente”.

Puede que la fotogenia del conjunto no consiga emerger entre las fisuras del rompecabezas, pero en esa diversificación de atributos reside la razón primera de su fuerza. No es un rostro desprovisto de facultades, sino todo lo contrario: es un rostro cargado de potencial, un rostro en continua batalla por ser lo que se le exige. Y, en algunos casos, por encarnar a quien tiene que encarnar. En los créditos finales de *J’entends plus la guitare* nos enteramos de que la película está dedicada a Nico, de que hemos asistido a un despliegue autobiográfico en el que todos los personajes son recortables que tienen su tercera dimensión en un equivalente dentro de la historia del propio Garrel. Aumont nos dice que el rostro de Johanna ter Steege, desautorizado, no puede hacer nada, aparte de asimilar esa espera sempiterna. Que es un rostro sin capacidades, aburrido, al que le da lo mismo estar aquí o ahí, de vacaciones en una casa frente al mar o muerto en una cuneta de Ibiza. Sin embargo tiene otra función, la de ser eco de aquella imagen de Nico arrodillada en medio del desierto californiano en *La cicatrice intérieure* (1970), en otra fantástica espera: la de una cámara que se apartaba, daba un paneo de 360° sobre la tierra árida y viajaba y viajaba hasta volver a posarse en el rostro de la modelo, rubia y suplicante, aún inmóvil. O la de recordarnos su expresión hermosa y ausente, blanco, negro y brillo, en el *screen test* que Andy Warhol le dedicó, Bólex en mano, en los maravillosos años de la Factory.

Que Garrel rodara *Elle a passé tant d’heures sous les sunlights* (1985) con una Caméflex, la cámara de los orígenes de la Nouvelle Vague, también forma parte de

este empeño por encajar el pasado en el presente, el recuerdo con la narración, el accidente de bicicleta de Nico con el desenlace de *J'entends plus la guitare*, la Odalisca con Jean Seberg, provocando esa incomodidad específica de lo ya conocido, lo familiar, en la que el gesto cotidiano lleva sobre sí la carga de una gran responsabilidad. Encuentro el ejemplo más claro en *Les baisers de secours* (1989), la única película en la que Philippe Garrel dirige a su familia al completo: a su padre, Maurice Garrel; a su hijo Louis, que entonces tenía seis años; a su mujer, Brigitte Sy, y a sí mismo. Todos ellos, reproduciendo sus roles dentro del esquema genealógico real, y también sus conflictos. Philippe Garrel es en la película un director de cine que prepara un rodaje, y Brigitte Sy es una esposa furiosa, llena de celos porque su marido no le ha dado un papel en el reparto que supuestamente había escrito para ella; un papel basado en ella. Al final, se le ha quedado una tal Minouchette, que a su vez se siente presionada por ese gran reto y decide tener una charla con su director. Le dice: “Ésta es la primera vez que mi personaje estará ahí, mirando cómo lo interpreto”. Y aunque Garrel le responde con un “sé tu misma, eso es lo que quiero, si quisiera otra cosa la habría cogido a ella y no a ti” sabe que el resultado no será tan simple. Minouchette llevará sobre los hombros el peso de la otra, la mujer enojada.

Parece que el mismo desorden material que dio sus primeros pasos en esa animalización del rostro del cine de Sergio Leone propició también una incómoda idea de la personalidad formada de piezas sueltas, como si se tratara de las sobras que otros no querían. Si la crisis del rostro y de su humanidad no hubiesen venido de la mano de un conflicto identitario, si hubiese sido sólo un asunto de carne descompuesta, probablemente Aumont no habría estado tan desencaminado. Pero lo que en realidad preocupaba a Bertrand Bonello no era mantener intacta una belleza perdida. Estaba convencido de que si quería conseguir que Jenny mostrara placer durante el coito tenía que buscar en ella una mirada pura, no corrompida, de que podía arañar su impostura libidinosa para descubrir qué se ocultaba detrás. La explosión material era imparable, por eso tenía que hacer un duro trabajo para salvar del caos lo que pudiera. Hurgar en la materia descompuesta del rostro es lo que hace Leos Carax, al interrogarlo una y otra vez. Es lo que hace Garrel, al hacer que el choque de tantos personajes en uno solo se imponga a la impermeabilidad de la máscara. Sea causa o efecto de la crisis de lo físico y tangible, que el digital ha llevado a sus últimos suspiros, este conflicto de identidades ha permitido al rostro humano sobrevivir, a lo largo del tiempo, como el gran portador de contenido en la pantalla.

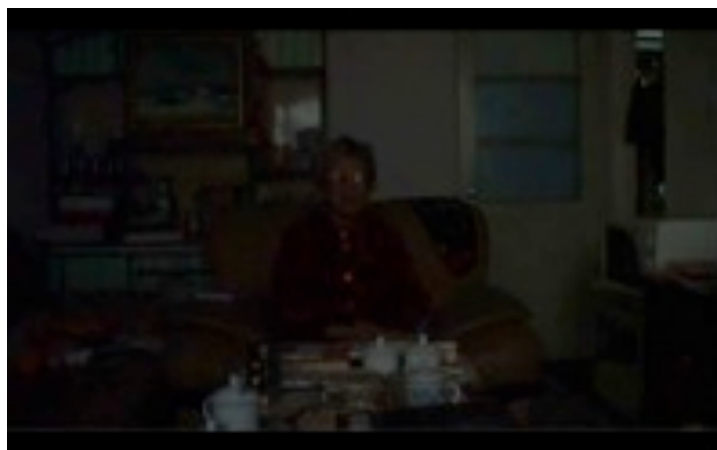
Nos hemos enfrentado a un recua de imágenes que, decíamos páginas atrás, necesitaba deshacerse del estigma que Aumont le había calzado, descartando cualquier posibilidad de salir de ahí, como si hubiese llegado a la conclusión de lo que el cine, después de menos de cien años de existencia, tendría que ser por los siglos de los siglos, asumiendo que su desarrollo ya había acabado. Así, nuestra historia no podía avanzar. Ahora que hemos entendido de qué modo los rostros del cine contemporáneo se abren al futuro vemos, con claridad, que todos son cuentas en la

cadena de un proceso que, en algún momento, llega a ese medio minuto de Margarete en pantalla. Sin tener en consideración esas piezas, difícilmente nos hubiésemos colocado ante la expresión anestesiada de Isolda Dychauk como ante un enigma al que le faltan las claves de solución. Un misterio que nos obliga a pensarlo una y otra vez hasta la obsesión. No es una imagen que se pueda pesar, como sí lo era la Gretchen de Murnau, pero eso no significa que su naturaleza desvanecida no se ofrezca ante nosotros con un aplomo arrebatador e incluso una tacha de orgullo. Es un rostro que, en la geografía de lo volátil, ha sabido encontrar un sitio.

Parte III

El hombre en busca de sentido

Futuro del rostro en el cine contemporáneo



He Fengming, de Wang Bing (2007)

1. El nivel 0

Pero, ¿es cierto que sobre este superviviente pende la espada de Damocles, atada con un hilo a punto de quebrarse? Si Aumont pudo escribir con sus presagios esas amargas profecías, también es nuestro deber contemplar los fatuos terrenos que se extienden a nuestros pies. Hubo un momento en el que pareció que la imponente del rostro se convertía en el latido sincopado de un corazón viejo, en un cuerpo tozudo con los días contados que se negaba a morir. Pero, ¿y luego qué? ¿Cuánto más resistirá? Ese *pero* es un *pero* inaugural, porque se abre a la adversidad, a la antítesis de nuestro sentido optimista, a lo fatal. Nadie es capaz de leer en el futuro, sólo de fabular. ¿Morirá el rostro? Aunque nos hemos esmerado en desmentir tales agravios, no podemos negarnos a la posibilidad de que lo que Aumont enunció como su presente sea, en realidad, su futuro. Pero (otro *pero*), ¿qué es la muerte del rostro? ¿Un invento estilizado para dar un tono macabro a algo que no sabemos describir, o la metáfora de algo real que sería absurdo obviar a estas alturas? Y, si ese es de verdad su destino, ¿qué le espera después de la muerte? A pesar de todo, se seguirán haciendo películas, existirán los actores, los encuadres, las aperturas de cámara, las narraciones y la luz. Por su parte, los directores no perderán su capacidad de fascinarse por los personajes. Cuesta creer que simplemente desaparezca y se transforme en un ilustre nombre de la historia, una entrada de enciclopedia, como lo son Magallanes o Voltaire.

¿Habrá, entonces, un resurgimiento material? ¿O igual ya se ha empezado a producir? ¿No es ahí donde hay que situar la Nueva Carne? ¿Tal vez fue ese fenómeno la primera de muchas resurrecciones? ¿O fue un trato con el diablo para conseguir la inmortalidad? En las primeras páginas del corpus de *Humano, demasiado humano*, Nietzsche nos decía: “¿No hay que estar casi deshumanizado para sentir en sí la inclinación contraria?”³⁵. Esta última pregunta es el inmenso paraguas que cobija nuestra gran catarata de interrogantes, y su respuesta la resolución del misterio. Férreo partidario del estudio del hombre como una evolución que comenzó en el Mioceno, hermeneuta de primera línea y, por ende, pensador convencido de que el conocimiento de la historia es fundamental para entender el *ubi sumus-quo vadimus* de la especie, Nietzsche postulaba que el avance de la civilización es siempre fruto de una lucha de valores que zarandea los antiguos principios para colocar los cimientos de una nueva era. El curso de los hechos se convierte así en una cuerda floja sujetada por un concepto y su opuesto: vida y muerte, existir o no existir, humanización y

³⁵ Nietzsche, Friedrich, *Humano, demasiado humano*, Biblioteca EDAF, Santiago de Chile 2012, p. 42.

deshumanización, contrarios en incesante pelea que se enfrentan como dos gallos en el redil y se suceden a lo largo del tiempo, de modo que el triunfo de uno implica siempre la *inclinación* hacia el otro.

Así, la destrucción va a la par con la idea de una reedificación. La ciudad que ha sido bombardeada ve en su derrota la construcción de una nueva ciudad. O, por de pronto, el deseo de construir una nueva ciudad. Ésa es la única manera honesta de observar la historia, y con ello también la historia del rostro en el cine. “Pérdida del rostro por todas partes”, se lamentaba Aumont. Pero esa pérdida se puede entender también como la condición *sine qua non* para quitarse de encima el peso de antiguas bridas y promocionar una nueva manera de entender su función. Eso es *Humano, demasiado humano*, un alegato contra la idea del individuo como una *aeternas veritas* y a favor del universo entendido a modo de una larga transformación. No entraremos en polémicas sobre contenidos y máximas del pensamiento nietzscheano, que ya han llenado pertinentes ensayos, discusiones, y han tenido sus abanderados representantes en universidades de todo el mundo. Sin embargo, el método de investigación que promueven estas páginas es, todavía hoy, la mejor actitud para salvar cualquier idea de las garras de la falacia. No por nada, el ensayo de Nietzsche está dedicado a los espíritus libres. Y la libertad es precisamente lo que surge de las cenizas de cada contienda.

Eso fue el neorrealismo italiano, un cine que nació de lo más profundo de un país con las vísceras por fuera. Y, en otro orden de factores, eso es también lo que ha ocurrido en China en las dos últimas décadas, desde que su cinematografía se vio liberada de los permisos, condiciones y censuras, y sacudió la losa que desde los tiempos de Mao la había constreñido en un prieto corsé. En 1992 Zhang Yuan rodó el docudrama *Madre*, y este acontecimiento señaló el nacimiento del cine de la llamada Sexta Generación, opuesta a la Quinta Generación porque sus producciones ya no estaban sujetas a las autorizaciones de las oficinas del Film Bureau, a los encargos del régimen, ni al centralismo que la industria tenía en Shangai. Fue, claro está, un cine de los márgenes, sin presupuesto para heroicidades o extravagancias, y sin un gran estudio que albergara su despliegue de necesidades. Ahora lo vemos como un cine del detritus, el vertedero y la ruina, creado sin medios ni dinero, periférico y un poco desolador. Pero también es un cine independiente, en el sentido más radical del término, que sale del *underground* y a la vez de la aspiración de ser competente en la escena internacional. Un cine que empieza de nuevo. Nos enseña lo que no se había mostrado antes: el abandono, las exequias del pasado, las cicatrices de su historia reciente. Cogido al último vagón del tren de esta Sexta Generación, a finales de la década aparece en China un cineasta como Wang Bing.

Debutó con *Distorsion* (1997), y muy poco después empezó a trabajar en su obra de mayor calibre, *Al oeste de los raíles* (2003), un documental de más de nueve horas de duración realizado con cámaras de vídeo DV que recorren en muy prolongadas tomas

el distrito de Tie Xi, un antiguo asentamiento industrial japonés situado en Shenyang, al noreste del país. Hoy en día un escenario casi desierto, un esqueleto de ballena enterrado por la nieve y el olvido. Una especie de *Stalker* en plano secuencia pocas veces interrumpido, sin el milimétrico cuidado por la fotografía de Georgi Rerberg, ni la conciencia transcendental de Tarkovsky y su *Esculpir en el tiempo*. Es decir, un *Stalker* arrastrado al nivel 0 de todos los aprendizajes, como el 0 que está en un punto muerto entre + y -, donde todo parece la nada absoluta y a la vez el Génesis. Tanto Tarkovsky, como Angelopoulos o Sokurov, o cualquier otro de los grandes cineastas que antes que Wang Bing habían observado de qué modo la historia se disuelve en el tiempo, se habían preocupado por llenar todo atisbo de vacío, empujados por un *horror vacui* informativo, en el que el pasado nunca podía estar ausente. El cine de Bing es precisamente esa ausencia.

En mayo de 2010, la edición española de los *Cahiers du cinéma* dedicó uno de sus suplementos especiales a los apóstoles del documental contemporáneo, en un elegante intento de reconocer en sus formas los trazos de la deriva que tiene que seguir el cine de la década presente. Entre sus entrevistados estaba Bing, acompañando a Harutyun Khachatryan, Peter Hutton y Alanis Obomsawin. A Bing le preguntaron que por qué se había instalado tan cómodamente en el cine digital. Es cierto que, siete años después de *Al oeste de los raíles*, más de un europeo se hubiese pegado por producir uno de sus filmes en 35 mm, y que con una ayuda de Arte y otra de Eurimage lo hubiese tenido resuelto. Por lo tanto, no era sólo una cuestión de ajustarse al presupuesto. Contestó que el digital le permitía hacer tomas mucho más largas, y que eso era esencial para captar la realidad en continua regeneración. En ese caso no se refería sólo a la espina del tejido industrial de Tie Xi. También hablaba de los rasgos humanos, de los cambios que puede llegar a sufrir una persona con el paso de las horas, sus comportamientos, reacciones y tics nerviosos. En Tie Xi no todo eran vías de ferrocarril y maquinaria de fábrica en desuso. En los rincones de esa jungla de polvo del pasado moraban aún los últimos colonos de una civilización a punto de ser definitivamente erradicada.

Este pequeño rodeo por los bastidores del cine de Wang Bing me parece esencial para comprender con qué reglas juega el rostro humano en sus películas, en especial en *He Fengming* (2007), la inmediatamente posterior a *Al oeste de los raíles*. Porque es en *He Fengming* donde la deshumanización se convierte, como decía Nietzsche, en una humanización ejemplar. El punto de partida es en apariencia simple: Bing colocó su cámara ante el sillón de la sala de estar de Fengming, una anciana, y le pidió que explicara su historia, la de su vida, que es a la vez la memoria de la China de la segunda mitad del siglo XX. No había nada preparado. Aparentemente, ni tan siquiera parecía que Bing conociese el relato de Fengming de antemano, que supiera quién era su personaje, o incluso que recordara lo que había ocurrido en su país a lo largo de los últimos cincuenta años. Por lo menos, no lo demostró: *He Fengming* no se rige por un formato de entrevista, no hay preguntas que vengan de ningún lado, y Bing no hace el

menor además de curiosidad. Sencillamente llega y calla, muy discreto, y deja que durante los ni más ni menos que 200 minutos que permanece postrado ante un encuadre fijo, plano medio, de la vieja Fengming las cosas sucedan, el recuerdo brote de sus labios, en un fluido *continuum* y, poco a poco, desde la *tabula rasa*, la narración vaya tomando forma ante nuestros ojos.

El día del rodaje tampoco apareció un director de fotografía que se preocupara por poner un par de focos, algo tan eficaz como un frontal y un escorzo, para iluminar el *set*. En *He Fengming* es la voluntad aleatoria de la luz exterior lo que nos permite ver qué pasa dentro del apartamento. Por esa razón, las pocas veces que Bing corta en montaje el cuadro fijo es para enseñarnos el marco de la ventana del *living*, con vistas a un arrimadero lleno de plantas, que nos indica cuál es el orificio por el que se filtra, de pura carambola, el tanpreciado rayo de sol que da corrido a la película. El problema es que Bing pulsó el *rec* a media tarde y, como el discurso de Fengming dura más de tres horas, esa escasa luz que al principio bastaba se va atenuando hasta desaparecer del todo, y la habitación se va sumiendo poco a poco en una penumbra absoluta. Pasada prácticamente una hora ahí donde antes estaba Fengming ya sólo vemos el destello del cristal de unas gafas, tal vez reflejo de una farola de la calle, tal vez el sutil parpadeo de la señal de encendido de la cámara. Ese es el aviso de que detrás del telón negro hay alguien que no es sólo un manantial de palabras servidas con etiquetas de lugar y fecha. Es la poco perceptible huella de un rostro que se está despidiendo.

De acuerdo con lo que dijo en esa entrevista para los *Cahiers*, el digital le consiguió una toma infinita, en la que ni los cambios de rollo de celuloide ni el derroche de material pudieron poner trabas. Pero, por alguna razón, perdió el rostro por el camino, como si le hubiese saltado de un coche en marcha. Resulta difícil encajar semejante desenlace con su cacareado propósito de observar cómo envejece un ser a lo largo de las horas, de ver qué extraños desgastes se inscriben en su expresión. Por no hablar de lo paradójico que tiene descubrir a un cineasta a quien la luz, materia prima del cine, parece no interesar lo más mínimo. Bing resiste unos cuantos minutos estancado en esa sombra, como un niño que teme encontrar un monstruo si descubre la cortina. Después de un rato prudencial, el tiempo justo para comprobar que, sea lo que sea, lo que se encuentra oculto es inofensivo, una voz tras las cámaras –seguramente la del mismo Bing– le pide muy discreta a la anciana Fengming que encienda la luz. Para todos los que sospechábamos que tendríamos que pasar las siguientes dos horas entornando los ojos para arrancarle algo a la pantalla negra, eso supone un alivio. Entonces, Fengming se levanta, le da al interruptor y con un par de golpetazos se prende un tubo fluorescente de lo alto del techo.

Si no es peor el remedio que la enfermedad, poco le falta. La escena que estaba en total oscuridad se vuelve como un calcetín y aparece ante nosotros ahora completamente iluminada. Y, aún así, más llana incluso que antes del regalo de la

electricidad. De pronto nos damos cuenta de que, aún a tientas, ese brillo tan ligero de las gafas marcaba la presencia de un cuerpo que respiraba y, como un faro en el horizonte, nos enviaba señales para que supiéramos que estaba vivo. A plena luz, el salón de Fengming se nos ofrece como un cartón pintado, igual que el palacio del conde de Guisa en aquella pieza mítica del *film d'art* francés. El palpito de un músculo en las mejillas de la anciana o el vaivén de una arruga en la frente ocupan exactamente el mismo lugar que el estampado de la butaca, o que la fórmica del mueble del fondo. Tal es el efecto de los tubos fluorescentes. Claro que si en lugar de encender el interruptor Fengming hubiese tirado de la cadena de una lámpara de pie a penas le hubiésemos visto el resplandor cenital de las cejas y del pelo. Y si la bombilla hubiese estado en la mesita auxiliar, al lado, nos habríamos conformado con media cara, o con parte del hocico y del busto. Todo era posible, incluso que el fluorescente parpadeara, nos incomodara con un ruido de moscardón energético y, finalmente, se fundiera. En cualquier caso, el asunto tenía difícil solución.

Por primera vez, algo importante ha roto con la tradición, o por lo menos se ha alejado un buen trecho. Los padres fundadores de la teoría de la rostrificación han quedado muy atrás en el frente de guerra. Aunque es difícil que el cine llegue a superarlos definitivamente, sus armas ya no valen para soportar la lucha que nos llama. No olvidemos que etimológicamente *fotogenia*, el máspreciado don que se puede conceder a un rostro, viene de la suma de los términos *luz* y *creación*. Luego si no hay luz, ¿qué se puede esperar que nazca? Leemos a Epstein explicando orgulloso y convencido que el cine “descubrió en las expresiones de un rostro un mundo de movilidad mucho más fina, que puede traducir minuciosamente la movilidad del alma”, y no podemos negar que ahora hemos cambiado el tercio. En el contraste entre oscuridad absoluta y el bulbo fluorescente que ataca desde la pantalla y nos irrita los ojos, no tenemos noticia de esa finísima movilidad del gesto, y por consiguiente del alma humana. Y la ausencia es, ya lo hemos visto, algo inherente al cine de Bing. De este modo descubrimos perplejos, y también un tanto abrumados, que en *He Fengming* nos sitúa muy cerca de aquella muerte que fue anunciada a principios de los 90, la muerte contra la que el rostro tanto ha batallado. Pero *muerte* no es *fin*.

La historia no puede ser abordada sin una muy cauta modestia. Es otra de las cosas que defendía Nietzsche en *Humano, demasiado humano*. Si Dios ha sido vencido, las ideas absolutas ya no sirven, y por lo tanto todo aquello que desconocemos se ha de mirar con prudencia. Esa es la virtud principal de Wang Bing, un cineasta modesto como ninguno, que se integra en la película como si caminara de puntillas para no despertar a los que duermen en el piso de arriba. Bing deja que las cosas ocurran sin manipulación. Ahora bien, no confundamos esa prudente modestia con una falta de genio. Bing es perfectamente consciente de lo que está haciendo al condenar a Fengming al mundo de las tinieblas. No es una torpeza de principiante ni un accidente que desmerezca su trabajo. Al contrario: Bing nos enseña que al reducir el relato a la mínima expresión humana, a ese nivel 0, está alcanzando a su tiempo una nueva

dimensión de significado, donde existe un delicado interés por la autenticidad de lo que cuenta. Esa mínima expresión es el destello de luz que asoma desde las gafas para desmarcarse de la oscuridad, la muy modesta prueba de una verdad, como un murmullo amortiguado, que puede llegar a resultar sorprendentemente duradera.

2. El nivel 5

El nivel 0 es nuestra vía de acercamiento a ese estado que Aumont se obstinó en llamar “muerte”. Lo mejor del caso es que siguiéndola descarrilamos, a su vez, ante alguien que, por un capricho del azar, situó esa misma muerte en un escalón mucho más elevado: el 5. Fue Chris Marker, en su filme de 1997 *Level 5*, curiosamente otro ejercicio alrededor del rostro de la historia, en este caso del asalto anfibio a Okinawa durante la Guerra del Pacífico. Su rostro es el de Laura, una mujer ermitaña anclada a una silla en un sótano oscuro, lleno de libros y pantallas, desde donde intenta convertir la memoria del ataque bélico en un juego de estrategia para ordenador. No por nada se habla de *Level 5* como de un documental de ciencia-ficción. Excluido del mundo, como San Jerónimo en su cueva, suspendido en una esfera gravitatoria extratelúrica, este rostro hace acopio de la memoria del pasado igual que si fuera un fantasma, o un cadáver, o una momia que espera en la última cámara de la pirámide funeraria, con el cuerpo vendado de arriba abajo, y la vista rígida y helada, igual que una máscara tallada en una sola pieza de madera. Una Fengming *avant la lettre*, tal vez más burlona y sensual –incluso le está permitido comer fresas–, pero condenada como la anciana de Wang Bing a morar en un cuadro claustrofóbico, alicatado y sombrío, una especie de refugio antiaéreo blindado al resto del mundo.

Laura, interpretada por Catherine Belkhodja, es hija de la página en blanco. Su nombre, según nos cuenta, es un homenaje a la partitura que David Raksin concibió para la banda sonora de la película homónima de Preminger en el tiempo récord de un fin de semana, sentado ante su piano con un pentagrama en blanco fijo en el atril, siguiendo una costumbre que le permitía encontrar, como dice Belkhodja, una música emergida del vacío. Este misterioso bautismo que no es portador de otra cosa que de una nada manifiesta, destina la existencia de Laura al rango más raso, al mismo nivel 0 en el que Fengming es un rostro desatendido. Marker no le brinda compasión alguna. Desde el principio de la película, en *off*, una voz rasgada perdida en un vagón de tren nos indica que su implicación con el material que en esta ocasión pone sobre la mesa de montaje es prácticamente nula. Nos tenemos que olvidar, pues, del ansia por reconocer aquella fotografía de los niños andando por la carretera de Islandia que le perseguía en *Sans soleil* (1983), o de alcanzar la pista al Jaguar verde que veinticinco años atrás Kim Novak había conducido arriba y abajo por las cuestas de

San Francisco. Su obsesión por todas estas imágenes ha desaparecido, y por eso la emoción tiene el marcador apagado.

Sin embargo, la película no nos habla de un nivel 0, sino de un nivel 5. Tal y como nos dice Laura desde la inmundada bodega donde se fragua el relato, el 5 es el número más alto al que puede aspirar un ser cualquiera, sea animado u inanimado, una suerte de superioridad moral que atañe a una curiosa clasificación aristotélica. 1, explica Laura, es el nivel reservado a aquellos que sólo se reconocen en la identidad colectiva, con alegatos del estilo “soy católico”, “soy comunista” o “soy anarquista”. 2, sigue Laura, es el nivel de los que continúan sujetos a la ideología de la comunidad, pero con un espíritu un poco más desafiante, con algo de sentido del humor, mordiente o cinismo. Y así, progresivamente, y en función de su carácter exclusivo y de lo liberado que esté su juicio de las trampas de su tiempo, un individuo puede llegar a pertenecer al tercer escalón, y en muy raras ocasiones al cuarto. Pero la nota máxima, la del quinto nivel, es tan elevada que sólo se consigue con la muerte, esa muerte de la que hablaba Aumont. También éstas son palabras de Laura: en la muerte está una suerte de verdad reveladora, la de los espíritus libres, una manifestación de lo cierto que es, al mismo tiempo, una vuelta a la línea de partida, al punto 0. Y es así como 0 y 5 no son números tan alejados entre sí como lo son de 1, 2, 3 y 4. En esta paradoja nace el poder devastador que puede tener nuestra momia.

Pondré dos útiles ejemplos. El primero es un puzzle en cuya imagen recompuesta se tiene que formar uno de los lienzos azul monocromo que pinta Yves Klein. En *Level 5*, Laura nos dice que le gustaría regalarlo como obsequio a todos sus conocidos por Navidad. “Sin duda será el juego del siglo XXI”, especula, como si los nuevos tiempos no depararan otra cosa que bromas pesadas, sentenciándonos a resolver rompecabezas de color uniforme con la pena del desdichado Sísifo empujando el pedrusco por la montaña. Pero la idea no es tan estúpida como parece. Existe, bajo la aparente monotonía del color, una forma invisible que se tiene que reconstruir. Cada una de las piezas tiene su orden, inalterable e intransferible, y sólo por esta razón es imposible confundir la esquina derecha del rectángulo con su centro geométrico. Bajo la página en blanco hay siempre una vida latente. El azul de Klein es como la mirada seca de la momia, pero nuestra voluntad de dar forma hace que alguna cosa vibre bajo el tedio de lo anodino. Así nos mira el destello de luz en las gafas de la vieja Fengming, desde dentro de la boca del lobo, alertando de que una presencia sigue moviéndose a lo lejos, en lo profundo de un pozo al que nos vemos forzados a asomar la cabeza.

El segundo ejemplo nos lo dio Laurent Roth, en el breve ensayo *Qu'est-ce qu'une Madeleine?* que publicó junto a Raymond Bellour, en 1997, justo el año de *Level 5*. Su texto empezaba así: “Doy cuenta de una dificultad por recordar las películas de Chris Marker. Me queda el encanto, la emoción, pero no la imagen. Así es desde la primera vez. Yo tenía 20 años cuando se estrenó *Sans soleil*. La vi, creo, en el Studio

de l'Épée de Bois. Sigo teniendo muy presente la sensación comatosa que me dominaba en el paseo entre la sala y la calle, inundada por el sol. Pero si hoy me hacéis hablar de la película, sólo puedo acordarme de la flor sujeta a los cabellos de la bailarina, y de la especie de excitación sexual que me produjo"³⁶. Un gesto mínimo persiste en el recuerdo, leve como una flor y también insignificante al primer vistazo, hasta que, sin un propósito pactado, toma perspectiva. Al cabo de unas cuantas disquisiciones dispersas, ya al final de su escrito, Roth abría camino a un nuevo horizonte, donde decía que había hecho un descubrimiento considerable: mirando bien la fotografía, después de mucho pelearla, se percataba de que, en una diagonal entre las dos manos y el tallo de la flor, el iris del ojo derecho de la bailarina le devolvía la mirada. En la tenacidad por resolver el rompecabezas azul, esa nada forjada de imágenes que escapan al entendimiento, todas de igual manera, como una masa andando al unísono, un rostro dibujado en el poso de azúcar del culo de la taza contestaba a su llamada.

Con estos retos a la mirada, Marker descubre hasta qué punto el vaivén entre 0 y 5, entre lo insustancial y lo insignificante, nos requería participativos. Un año después de *Level 5*, en 1998, Marker hizo una gira por algunos de los principales museos europeos de arte contemporáneo presentando un CD-Rom llamado *Roseware*, basado en su trabajo *Inmemory*, seguramente la más exagerada versión de sus propósitos. La interfaz, sin duda heredera del caos virtual de *Level 5*, estaba integrada por un montón de fichas vacías en las que el usuario, delante del ordenador, tenía que mirar con prestación para encontrar el lugar que sus recuerdos más punzantes ocupaban en ese organigrama incompleto, por otro lado construido a imagen y semejanza de las estructuras mentales de su artífice. La idea era que del atento estudio de las líneas de puntos dentro de cada una de las casillas, tramadas en una red de enganches y flechas, emergiera una memoria vital única, hecha de fotografías y de sonidos. Tal y como lo introducía en su discurso de bienvenida, "*Inmemory* se concibe como un libro en blanco, del cual cada persona tendrá la posibilidad de escribir un nuevo capítulo"³⁷. Es decir, un libro en blanco con el que cada usuario tiene que pelearse para poder leer en el vacío las líneas de su propia historia.

Llegar a Wang Bing a través de Marker nos ayuda a arrojar un poco de luz sobre la lógica del misterio de Fengming. Pero tengamos en cuenta que aunque el viaje ha sido provechoso puede dar lugar a equívocos. Marker es autor de un sistema filosófico muy extenso, a la par que ambicioso. Lo advirtió André Bazin en un breve artículo, ya antiguo, que publicó a raíz de las *Cartas desde Siberia* (1957), en los inicios de la carrera de Marker como cineasta. Escribía, a propósito de esta primera película: "es

³⁶ Roth, Laurent, *D'un Yakoute affligé de strabisme*, Yves Gévaert Éditeur, Centre Georges Pompidou, París 1997, p. 9

³⁷ Marker, Chris, en "Roseware", dentro del volumen *Chris Marker: un retorno a la 'inmemoria' del 'cineasta'*, Ediciones de la Mirada, Barcelona 2000, p. 87

un ensayo en forma de reportaje cinematográfico sobre la realidad siberiana del pasado y del presente. O, aún mejor, adaptando la fórmula que Vigo aplicaba en *A propósito de Niza*, ‘un punto de vista documentado’, diré que es un ensayo documentado por el filme. La palabra que importa aquí es *ensayo*, entendida en el mismo sentido de la literatura: un ensayo a la vez histórico y político, aunque escrito por un poeta”³⁸. A pesar de que puede haber una aspiración compartida, en el cine de Wang Bing ese punto de vista documentado es, si no inexistente, imperceptible, y por lo tanto se desarma la posibilidad de que la proyección lírica y su trasfondo cerebral se sumen en su cine en la misma medida en que lo hacen en el de Marker.

El rostro de Fengming es el rostro de la China maoísta, y por extensión el rostro de la historia de todos los paisanos de su misma edad, oculta tras esa oscuridad interrumpida por lo que se puede elevar la llama en el fósforo de una cerilla. Esa historia se presenta ante nosotros como la tierra prohibida que se esconde tras la muralla, algo a lo que a duras penas podemos acceder si nos aferramos con celo a una muy escasa pista. Cuan distinto resulta el plano de Fengming del de aquellos amantes entrelazados en el maravilloso abrazo espolvoreado con sudor con el que abría *Hiroshima mon amour* (1959), dos personajes unidos para recitar los míticos versos de Marguerite Duras, cuyas palabras se transformaban, como por la fuerza del amor, en *travellings* sobrevolando los residuos de la devastación nuclear. Resnais no sólo conseguía emocionarnos, sino que también nos trasladaba a otro tiempo, a un recuerdo vago de lo que ya se ha desvanecido. Por la misma fuerza de la evocación, en *Noche y niebla* (1956) había visitado los escenarios de la barbarie nazi transportado por un poema de Cayrol que hacía las veces de alfombra mágica. Ya en 1966, Resnais filmaría a Yves Montand en *La guerre est finie* y su mirada le parecería tan capaz que daría paso a la rememoración de un mundo que ni siquiera existía, un futuro anhelado, de reencuentro con los barrios conocidos a la vuelta del exilio.

El trabajo con las capas del tiempo es una de las constantes en el cine de Wang Bing. Lo vimos en *Al oeste de los raíles*, donde los restos vestigiales de algo que fue sacaban las narices entre el cuadro estéril de lo que es y el anuncio implícito de lo que será, como si fueran esos muñones anclados a las vértebras de una serpiente allá donde otrora había patas. Pero, aún sabiendo lo mucho que le interesa la historia de su país, el rostro de Fengming no es capaz de producir ante nosotros esas nuevas imágenes que son los pasajes del recuerdo. Como Laura, Fengming se nos ofrece cual momia antigua, envuelta en la mortaja y embalsamada al fondo del sarcófago. Todos sabemos que ha visto grandes cosas, pero nunca podremos llegar a imaginar qué son. Es un ser inmóvil. Y eso ni siquiera significa que tenga la recámara épica de la estatua del obrero anónimo de *El hombre de mármol*, aquella especie de *Ciudadano Kane* bajo la influencia soviética que rodó Andrzej Wajda en 1977. Recordemos que al

³⁸ Bazin, André, en *Le cinéma français de la libération a la Nouvelle Vague*, Cahiers du Cinéma, 1998, p. 312

acercar la cámara a su busto fosilizado, Wajda empezaba a recuperar un camino de migajas que conducía a un expediente ya archivado largo tiempo atrás en los cajones del régimen. Fengming es de carne y hueso, no de mármol, y aún así su mirada no sabe reconducirnos a ninguna parte, dirigirnos a la siguiente pista para que esa verdad se descubra. Seguimos arraigados, con grilletes en los pies, en el punto de partida de una carretera sin alumbrado.

Las pruebas de que existía ese quinto nivel llegaron tres años después, en el 2010, cuando Wang Bing rodó *Jiabianguo*, la primera película de ficción de su carrera, adaptada de un libro de Yang Xianhui, uno de los novelistas chinos más controvertidos y, a su vez, celebrados por su compromiso beligerante y su valentía. En *Jiabianguo* nos llevó por fin, atravesando una neblina arenosa igual que un vendaval en pleno desierto, a los escenarios del relato de la anciana: los campos de trabajo de la China de los años 60, como un espejismo salido del aire. Le hizo falta tiempo para madurar las palabras de Fengming, que ese destello de luz en el límite de la montura cobrara sentido, como la pupila de la bailarina. Pero a fuerza de luchar, tiempo al tiempo, esa mirada conservada en taxidermia le llevó de la mano, igual que el comunista español de *La guerre est finie* –Yves Montand respondiendo al nombre de Diego Mora– nos llevaba de regreso a su casa, quince años después de la guerra. Eso es el nivel cinco: algo que con su devastación vuelve a la conciencia con más fuerza. Las imágenes del Tifón de Acero en Okinawa, sus 82 días de sangre y muerte, llegan como un eco del pasado al ordenador de Laura. Y así, cuando ya no son más que espectros, podemos verlas con discernimiento y claridad, ya no como una farsa construida para ilustrar un manual de historia para secundaria, sino como el regalo de una verdad ante nosotros.

Llegados al nivel 0 de la representación, ese en el que parece que no hay nada que mirar, algo nuevo e inesperado empieza a brotar: una pupila hiriente en el torrente de imágenes, una forma en la masa azul Klein, una luz en la oscuridad. Del mismo modo que brota, puede crecer. La deshumanización pasa a ser humanización, y la muerte de la fotogenia original, del culto al rostro que profesaron nuestros ancestros, da paso a una nueva liturgia, a una nueva manera de entender la fotogenia que se eleva, cual ave Fénix, y va tomando densidad. ¿Cuáles son las peculiaridades de este nuevo culto? *He Fengming*, y todas las películas del cine chino de los últimos veinte años que lleva a sus espaldas, siguen dando un gran ejemplo: por más que nos cueste comprender esas imágenes, que queden lejos de toda empatía, no reniegan de lo humano. En todo caso, huyen de difamarlo, manipularlo y ensuciarlo. Quieren devolver al hombre su papel central y, a su vez, esa idea del significado complejo e interminable que su semblante puede encriptar. Todas estas imágenes reducidas a un trazo mínimo nos tienden la hebra de un hilo del que tenemos que tirar, para hacer que ese 0 aparentemente llano salga de su caparazón y descubra todos sus pliegues. Porque es en la muerte cuando las cosas alcanzan un nivel 5 y pueden volver a la vida.

3. Los poetas de las brumas

Wang Bing no es un poeta. Aún así, en el rostro de Fengming hay algo remotamente poético. El cine de la Sexta Generación es, a pesar de todo, un cine lírico, y aunque Bing llega con retraso a la partida hereda parte de esa extraña noción de realidad de los que le preceden. Los que originaron el movimiento se habían reunido a finales de los 80 en los suburbios de los alrededores de Beijing, como una cofradía de parias sin sueldo, trabajo o papeles que se dedicaban al arte, y habían creado una revolución pop para romper los angostos moldes de la cultura de la élite que llevó la voz reinante en los últimos años de la Guerra Fría. Así nació también la fascinación por el rock. Todos querían ser estrellas del escenario musical como las que se veían en Occidente, y algunos incluso habían hecho sus primeros amagos. Como Zhang Yuan, que con la guitarra echada al cuello había proclamado por esa periferia desatendida que la suya era una generación de apasionados. Y ese rock fundacional fue el eje en torno al que giraron las primeras películas de esta tribu. Lo era, por lo menos, en *I've graduated* (1992), de Shi Jian, que documentaba la última semana de clases en las dos principales universidades del país, y en *1966. My year in the Red Guard* (1993), de Wu Wenguang, una película sobre la Revolución Cultural explicada a raíz de la grabación de una maqueta de Cobra, una formación de rock femenino.

Ese cine *amateur* y suburbial estaba construido sobre una voluntad estética, que aunque pueda parecernos estridente y aleatoria estaba ahí, concebida para dar voz a los jóvenes de la época. Fueron beligerantes y reivindicativos. Y, por aquello del brío que da un nombre de guerra, se hicieron llamar artistas del *flujo ciego*, tomando el término popular con el que se conocía a aquellos campesinos nómadas que por desastres naturales, o tal vez por haberse encontrado sin pretenderlo en medio de un conflicto armado, habían tenido que abandonar sus tierras para llevar una vida errática de hambruna e incertidumbre. Con este apodo, se convirtieron también en un eco de aquel grupo de apestados sociales que en la década anterior, los 80, se habían presentado como los Poetas de las Brumas, los que habían surgido de la nada para llevar la literatura china al corriente internacional, buscando un verso en diálogo con lo que se cocía en el resto del mundo. Estos poetas también habían desafiado la ideología artística impulsada desde el socialismo, con un estilo de metáfora, imágenes y simbolismos mucho más crípticos. Fue ese hermetismo el que hizo que se les atribuyera el tan gráfico adjetivo de *brumosos*.

Si *Mother* fue considerada la *opera prima* de esta Sexta Generación fue porque en ella Zhang Yuan habló de todas estas opiniones calladas que intentaban abrirse paso a codazos para salir de la niebla del anonimato. *Mother* no fue una película-panfleto, de esas que vocean exigencias a pulmón abierto, con más aparato que capacidad de

convencer, ni un eco de los gritos que en la primavera del 89 habían llenado la plaza de Tiananmen. Aunque ahora tiene más interés por su función histórica que por su calidad cinematográfica, el planteamiento de *Mother* daba cuenta de cierta inteligencia discursiva, tal vez un tanto elemental, pero efectiva al fin y al cabo. Zhang Yuan quería explicar la realidad juvenil de la otra China, enseñar las caras de la gente descontenta, justo las únicas que a Antonioni le había faltado filmar en su polémico documental de 1972. Esa juventud en marcha tomaba por metáfora la figura de un niño discapacitado que no podía hablar. Es decir, su mundo contemporáneo, el de Yuan y los suyos, se volvía hacia nosotros con la mirada de un rostro inválido que no podía explicarse ni razonar, pero a la vez ese rostro se convirtió en emblema de los veinteañeros inquietos. El niño de *Mother* era la expresión de la inocencia máxima, y a su vez un testimonio abofeteado por la realidad, en el que la miseria había hecho sus estragos. *Mother* es el hito fundacional de la Sexta Generación, de donde vienen las grandes películas de este cine alternativo, que cultiva un documental alejado del institucional, educativo y de propaganda. Y del rostro del chiquillo de *Mother* viene también el rostro de Fengming.

Béla Balázs había señalado que las mujeres y los niños son los modelos favoritos ante la cámara, puesto que sus expresiones son mucho más auténticas y cambiantes que las de un varón. Es el lado irónico de la situación. Poco imaginaba Balázs que, para poner a prueba sus teorías, alguien pudiera escoger a un niño retrasado y medio autista y a una mujer mayor, con la piel flácida y los párpados caídos. Pero ahí los tenemos, y a pesar de todo cuando los pensamos uno al lado del otro siguen marcando una diferencia abismal con un hombre en plenas facultades físicas. Ante todo, porque ninguno de los dos opone resistencia a la verdad con su saber estar ante las cámaras, erguidos de espaldas, como si llegaran a una oficina con el cuello planchado, la corbata apretada y los hombros rígidos dispuestos a convencer al mundo de su infalibilidad. El niño y la anciana están aparte de la buena educación y la mala educación, del disimule y la incomodidad social, porque no tienen que vender sus virtudes a nadie. En esta actitud desinteresada sí muestran alguna cosa que los hace valer ante la cámara, que hace que las tres horas de *He Fengming* se aguanten sin sopor alguno. Fengming es la viva imagen de la poesía de las brumas, un artefacto hermético del que se desprende algo así como una lírica del destierro.

Fengming es la respuesta que en esta China que habla desde la cuneta se puede dar a las mujeres que han llenado la pantalla desde los inicios del cine. No me refiero a las diosas de Hollywood, ni a la reproducción de un motivo visual canon en la tradición de Occidente como la *femme fatale*, sino al concepto de pantalla-mujer, a la mirada de la Gorgona, fulminante y despiadada que convierte en piedra al que se cruza en su camino. Había existido desde la invención del primer plano. Lo fue Asta Nielsen, y lo fue también Leni Riefenstahl en *La luz azul*. Incluso la versión despedazada de Aleksandra Khokhlova en las virguerías de Kuleshov conservaba entre sus rasgos desperdigados una mirada de hierro intacta y respetada. Y Chris Marker la llevó hasta

sus últimas consecuencias, empezando por las máscaras y calaveras ataviadas para los pertinentes ritos tribales en *Les statues meurent aussi* (1950), hasta el plano de Laura, en cierto modo análogo al de Fengming. Sí, Laura en su cápsula espectral fuera del tiempo también era una especie de Medusa hechicera. En cierto modo, anticipaba un cortometraje que Marker realizó dos años después de *Level 5, Eclipse* (1999), una pieza de menos de cinco minutos sobre un grupo de espontáneos que en medio de la calle volvían la vista al cielo para contemplar, ya no la belleza de un rostro, sino la de un eclipse de sol. Se protegían con gafas oscuras y con radiografías, ambas versiones contemporáneas del escudo de Perseo.

Pero Fengming no posee esos dominios de la sugestión. A media película nos cuenta incluso que, a lo largo de su vida de esclava del socialismo, llegó un día en el que, agotada de la rutina del trabajo forzado que la obligaba a mantener la concentración firme en la labor durante horas y horas sin descanso, sus ojos no respondieron. Por un rato, se quedó ciega casi por completo, y todo a su alrededor se volvió negro, igual que se ensombrece su casa en la película. Sin tal propósito, Fengming nos da a entender así que el aparato meduseo de su anatomía femenina está atrofiado, que su mirada no podrá ser nunca de las que inundan la pantalla de energía. Pero esa ceguera desde la que tiene que mantener su historia al galope no es distinta de la mudez del niño que tenía que dar voz a los jóvenes de su tiempo. Fengming fue ciega, igual que lo fue el flujo ciego en el que a principios de los 90 se ampararon todos los artistas arrinconados en la *banlieue* de Beijing, para entrar en combate con la moral de la gran urbe. En eso consiste la lírica del destierro, en el canto de lo invisible, lo oculto y dejado de Dios que no puede caminar sin unas muletas, o ver sin las lentes bifocales de Fengming, grande cada una como la palma de una mano, que en el momento de la desaparición acuden en su auxilio para dar, con ese ahogado destello de luz, un último aviso de vida.

Se habla de la Sexta Generación como un fenómeno disgregado, hasta el punto que el término *generación* le ha quedado pequeño. Sus cineastas han nacido a lo largo de dos décadas distintas, esparcidos por todo el país, y el conjunto de sus películas se ha extendido por cabales muy diversos. Pero esa poesía de lo olvidado y abandonado, de lo que no tiene nombre, de lo que no se puede explicar ni comprender, es propia de todos ellos. En 1994, Zhang Yuan se fue a Tiananmen para observar el escenario de las protestas estudiantiles del 4 de junio del 89. De ahí salió su segunda película, *La plaza*, un retrato del espacio urbano como centro cívico de Beijing, pero también una gran huella a vistas del mundo imperceptible de lo que ya no está, a saber, los espectros que un día fueron hombres al pie del cañón por una causa justa. La idea de mezclar pasado y presente no es muy distinta de la que tenía Angelopoulos en *La mirada de Ulises* (1995). El procedimiento sí: la mirada de Harvey Keitel tenía el poder de positivar esa memoria de la Grecia enterrada, hacer que sus fantasmas comparecieran con la forma de personas de carne y hueso. En *La plaza* esos fantasmas no vuelven al escenario de los hechos, y por lo tanto no hay manera de

eternizarlos. Dejan el vacío para que sintamos que una vez estuvieron, pero que no podrán volver, que nunca más los veremos: una muesca en una fachada, un agujero en el pavimento o un adoquín fuera de sitio. Es todo. Señales de un rastro que tarde o temprano alguien borrará.

Esta actitud tiene que ver con el lema fundador de esta Sexta Generación. Alberto Elena, profesor titular de la Carlos III y uno de los especialistas españoles en cines periféricos, nos contó en un artículo publicado en el 2007 para el Festival de Cine de Granada que todo empezó con una consigna limpia y eficaz, “mi cámara no miente”. Esta declaración de principios se formuló a raíz de *River elegy*, una miniserie de seis episodios producido por la CCTV en el 88, que dio lugar a las más encarecidas polémicas ideológicas e intelectuales que precedieron a los sucesos de Tiananmen. Al final del primer capítulo, una voz decía: “lo más importante es no seguir engañándonos a nosotros mismos”³⁹. Después de décadas de banderas rojas ondeando en los balcones de todo el país, de desfiles militares, retratos de Mao y otras muchas imposiciones que no eran otra cosa que construcciones del poder, estos jóvenes apostaron por un retorno a lo real, sin truco ni trampa. Y, así, sus películas ponen estas limitaciones de entendimiento en primer término, para que nadie pueda acusarlos de esconderlas: el niño mudo, que no puede dar voz a los suyos; la anciana ciega, que no puede hacernos ver su pasado; la plaza vacía, cuyos fantasmas se han desvanecido para siempre.

Lo decíamos unas páginas atrás: el cine de Wang Bing es un cine que funciona siempre alrededor de una ausencia, algo que intuimos que está detrás del armazón pero que no podemos mirar de cara. Así es como los llamados Poetas de las Brumas trataban de hacer visible su mundo, arrinconado y desconocido por todos: con versos herméticos e imposibles de descifrar, que no nos proporcionaban más que un silbido lejano de lo que sus líneas escondían. Las gafas de Fengming son ese silbido, ya no sólo porque nos recuerdan que tras ellas hay un rostro que las sostiene, sino porque ese rostro es el baluarte que aguanta los restos de una memoria perdida, ausente. Hay un susurro al otro lado de la carne que nos hace estremecer, un significado que sólo Fengming conoce de verdad, pero que poco a poco va dando señales desde la oscuridad del salón, como si la sombra tuviese una grieta, y, a medida que el metraje avanza, va cobrando sentido. Si algo precede al momento en el que Bing empieza a grabar es una voluntad de hacer emerger ya no esa memoria, sino el anuncio de su existencia. La verdadera intención de Bing al rodar *He Fengming* es hacernos saber que tras la imagen negra hay algo que late fuerte.

El rostro de Fengming sobrevive a la penumbra, y saca a relucir un antiguo dilema: el de una identidad en conflicto. Es un rostro cargado de información confusa sobre

³⁹ En Elena, Alberto, *Mi cámara no miente: el nuevo documental chino, 1990-2004*, Festival Cines del Sur, Junta de Andalucía, 2007, p. 202

quién es y a qué pertenece, que nos llega como un manantial de situaciones que pasan sin que las podamos retener, pero todas ellas toman parte en esas tres horas de película. Por más que nos cueste ver cómo es Fengming, sabemos que el personaje que se sienta en ese sillón ha tenido una larga vida llena de miserias e injusticias, y que por haber pasado todas estas penas ahora está ahí, débil y extinguido, como un naufrago moribundo recién llegado a la costa, que quiere hablar para contarnos lo que le ha pasado pero no le sale más que un balbuceo indescifrable, entre vómitos de agua y arena. Esa imagen agotada viene de soportar una larga estela de luchas y tensiones, las de un pasado incierto que aunque no podamos ver todavía le remueve las tripas. Lo más importante es que así se confirma nuestra hipótesis: esa imagen puede estar a las últimas, pero todavía nos brinda la oportunidad de mirar en ella. El rostro de Fengming se está apagando, pero no es estéril. Aún guarda en sus entrañas el rugido de una historia pesada. No puede transmitirla con afectación ni violencia, no puede hacernos revivir la intensidad de lo que le ha llegado a ocurrir. Censura al testimonio apasionado y emotivo que podría ser para darnos una crónica llana y sin encanto de su mundo atroz. Pero al otro lado esa historia existe.

Y está esa luz que centellea en las gafas, el faro que desde el horizonte nos recuerda lo que se esconde al otro lado de la costa, como los conos luminosos que marcan una pista de aterrizaje en la noche. Un destello breve y etéreo, como era breve y etérea Margarete. Algo tan insignificante y a la vez valioso como las chispas que produce un primate al frotar dos piedras. Una linterna dando tumbos perdida en la oscuridad que es en realidad la auténtica voz de Fengming, una señal de socorro. Guarda lo que guarda, reprime el sentimiento, pero deja que tras la asfixia de su voz la cámara capte sus alertas. En esa señal que todo lo esconde y todo lo dice, como la emisión de un mensaje cifrado en Morse, nace la esperanza que buscábamos, la que Nietzsche nos había prometido. Puede que la cámara ya no quiera captar las sigilosas vacilaciones del alma humana de las que hablaba Epstein, pero sí hay un movimiento interno que pelea por salir a la superficie. Tal vez se lo han puesto más difícil de lo que era en tiempos de Greta Garbo o Janet Gaynor, pero con todo, tenemos motivos para pensar que estamos ante el nacimiento de otra manera de entender la fotogenia, con distintos valores y distinta moral. Cuando el cine ya estaba casi deshumanizado ha sentido esa inclinación contraria que necesitaba para volver a empezar, con nuevas herramientas y nuevos fines. En lo que al rostro se refiere, es probable que sí esté entrando en una nueva era.

4. Hacia una nueva dimensión de la fotogenia

Éste es, en cierto modo, un capítulo conclusivo, en el que los cabos que he ido soltando a lo largo del camino se juntan, por fin, en un mismo ovillo. Para empezar a

abordar esta especie de coda de nuestro recorrido, que es a su vez una puerta abierta a muchos otros venideros, leamos las últimas líneas que Elie Wiesel escribió sobre su estancia en Buchenwald en la primera novela memorial de su carrera, *La noche*:

“Tres días después de la liberación caí muy enfermo: una intoxicación. Fui transferido al hospital y pasé dos semanas entre la vida y la muerte. Un día pude levantarme, después de reunir todas mis fuerzas. Quise verme en el espejo que estaba colgado en la pared de enfrente. Desde el gueto no había visto mi cara. En el fondo del espejo, un cadáver me contemplaba. Su mirada en mis ojos no me abandona más”⁴⁰.

Casi todos los relatos de supervivientes de los campos de concentración acaban de un modo similar, dando cuenta de que la barbarie jamás podrá ser narrada. Por eso dijo Adorno que después de Auschwitz no se podía escribir poesía. Todos los que fueron deportados cayeron hasta el más terrible nivel de enajenación, perdieron sus atributos y valores, y sus nombres y apellidos se convirtieron en un número azul tatuado en el dorso del antebrazo. Durante ese tiempo dejaron de ser hombres, y los que fueron liberados salieron al exterior igual que si hubieran regresado al mundo después de morir. No sólo no volvieron a ser los mismos que antes de la llegada al *lager*, sino que ni tan siquiera sabían cómo explicar una fracción del horror al que habían asistido. *Sin destino* acababa cuando el joven Imre Kertész rompía la tarjeta de un periodista que se ofrecía a entrevistarle para escribir sobre su experiencia. Y como Kertész, tantos otros, desde Primo Levy hasta Jorge Semprún, dijeron que no tenían palabras para relatar lo que habían visto, puesto que tampoco ellos, después de la liberación, eran capaces de repetírselo. Todos compartían la conciencia de que el recuerdo que tenían no se acercaba ni por asomo a lo que en realidad les había ocurrido. Era como si durante la reclusión les hubiesen suministrado un sedante emocional. De algún modo, ese tiempo les había sido robado.

Por eso, ya convaleciente en la cama del hospital, Elie Wiesel vio en su reflejo ese cadáver y se sintió aterrado. Por primera vez fue conocedor de un dolor y ahogo que hasta el momento había ignorado. Al enfrentarse a ese rostro, algo en lo que Wiesel no había reparado se clavó en sus ojos. Ese tiempo de enajenación no le había permitido pensar hasta qué punto lo que estaba sucediendo era una monstruosidad infernal. Puesto que no era un hombre en plenas facultades, no había podido razonar, entender o comprender y los años del *lager* le habían pasado como un cuerpo a cuerpo entre sí mismo y la muerte, una lucha instintiva por comer, beber y huir del peligro, como un animal. Ese rostro desnutrido y cadavérico que lo esperaba al otro lado del espejo era la prueba de todas las brutalidades que no se había formulado, de un padecimiento que no estaba en su memoria, por lo menos con toda su fuerza, de una parte de su vida que le había sido arrebatada. No es que de pronto lo comprendiera todo. Más bien, sacó la pregunta a la luz: ¿cómo ha muerto ese hombre torturado que está en el fondo del espejo? En ese rostro había un misterio que, con el juicio

⁴⁰ Wiesel, Elie, *La noche*, El Aleph, Barcelona 2002, p. 142

recuperado, le cogió desprevenido y le produjo pavor, porque no sabía responder a tal pregunta. Y ese misterio le persiguió durante años, quizás hasta hoy, como persiguió a todas las víctimas que consiguieron salir adelante.

La mirada que Elie Wiesel encuentra al otro lado del espejo en las dos últimas frases de *La noche* nos acerca a la tesitura en la que está ahora el rostro de Fengming. Como ella, es una momia superviviente que sabemos llena de una historia imposible de revelar, el testimonio físico de algo que escapa a la razón, un “estuve ahí” que acepta sus desajustes con el pasado, una disfunción para con el recuerdo. Pese a todo es sincero en sus limitaciones: no llena el hueco recreando la memoria como si construyera una nueva ficción de su drama, añadiendo afectación allá donde se sentía anímicamente sedado como para sufrir. Wiesel se nos ofrece con una honestidad mucho más dura, la de un hombre que franquea un enorme abismo. Y como Fengming, Wiesel es un individuo con una identidad inconcreta, no por vacua, sino porque en su interior hay muchos factores en reyerta, mitigados y relegados a la habitación trasera, cerrada a cal y canto. La impresión que Wiesel sufre viene de no poder asimilar que el cadáver es su propio reflejo, porque a duras penas es capaz de reconocer cuál fue su maltrato. Es una sensación de extrañeza e incapacidad, aplacada por un silencio total cuya respuesta, sabe Wiesel, es imposible de concretar. La mirada del muerto es la imagen de lo que nunca podremos comprender.

Parte de los testimonios del Holocausto se desvivieron por entender ese significado oculto, en un inútil intento de quedar en paz. Es lo que motivó a Victor Frankl a escribir *El hombre en busca de sentido*, ensayo en el que hizo acopio de sus días en Theresienstadt, Auschwitz y Dachau tratando de dar con unas razones que en ese tiempo le habían pasado por alto. No se trataba únicamente de averiguar qué les había ocurrido a Wiesel y a tantos otros, o qué caminos había seguido la conciencia de los alemanes para llegar a algo como la Solución Final, sino de intentar dilucidar qué suponía esa terrible imagen, la de un cadáver en un espejo, por qué estaba ahí y qué intentaba enseñarnos respecto al alma, respecto al mal y respecto a la humanidad, cuando se suponía que la barbarie había llegado a su fin. Eso hace Bing en *He Fengming*: ponernos delante del rostro de la anciana para que miremos dentro, para que nos demos cuenta que el otro lado de las gafas, fuera de nuestro alcance, se gesta la diatriba que hace temblar una estampa tan estática que se nos antoja forjada en hierro. El ansia de entender de dónde sale la mirada arrugada de la vieja Fengming es lo que nos empuja a arrimar el ojo dentro de la película, en un acto que junta nuestra incomodidad, nuestros miedos, y nuestra poca habilidad por dar nombre a lo que va más allá del vocabulario que nos enseñaron en la escuela. Intuimos –y sólo la intuimos– una riña que se libra en secreto a lo largo de ese cuadro de tres horas.

El cine nos revela cosas de nosotros mismos que desconocíamos. O, en el peor de los casos, nos revela que hay cosas de nosotros mismos que desconocemos, y que probablemente seguiremos desconociendo. Recordemos a Mary Pickford, llorando de

rabia al no comprender quién era esa mujer de la pantalla que lucía igual que ella y, sin embargo, no se le parecía en nada. Fue Jean Epstein quien glosó esta peculiar anécdota de la Pickford en *La esencia del cine*. Años más tarde, Epstein escribió *Alcool et cinéma*, un artículo publicado por primera vez como apéndice de los *Écrits*. Era otra lúcida digresión sobre las propiedades milagrosas del cinematógrafo, esta vez con más perspectiva, y empezaba por la incertidumbre que causó la llegada del nuevo instrumento al mundo. Decía en sus primeras páginas, ceñidas a los diez años que siguieron a esa mítica velada en el Salon Indien del Grand Café de París: “En esa época, y durante mucho tiempo, la fotogenia no designó otra cosa que un misterio, puesto que nadie podía definir cuándo, cómo y por qué una figura era fotogénica o no lo era”⁴¹. Así pues, ya en su juventud el cine trató al rostro humano como el más vasto de sus enigmas. A pesar de que nuestra noción de fotogenia haya ido muy ligada a conceptos como la belleza, el glamour o la idea de un rostro con brillo propio, cual astro luminoso, la fuerza de atracción de ese rostro le viene dada por todos y cada uno de sus misterios inconfesos.

Cuando Aumont habla de “muerte”, ¿no querrá decir acaso “un cuándo, un cómo y un porqué que no puedo definir”? Y, si efectivamente podemos hablar de una muerte, ésta no es otra que la que constriñe el semblante del superviviente que se mira en el espejo, la que mantiene las algaradas de su identidad en un plano hermético. Quizás por su cuestión material, en el cine esa muerte ha tomado la forma de un proceso de combustión: el rostro de Margarete llena una imagen que se consume en sí misma, como cuando se quema un fotograma en una sala de proyección y la pantalla se diluye en un centenar de burbujas. Es la llamarada que incendia esos rasgos de *madonna* de Leonardo lo que nos empuja a preguntar, una y otra vez, quién es Margarete, por qué esa pobre infeliz que iba a hacer la colada a los baños públicos como cualquiera de sus paisanas ha corrido tan mala fortuna. Sokurov ha propiciado un ataque ostensible a su belleza ideal para arrastrarnos, con fuerza, hacia el conflicto de los sentidos que tanto nos inquieta. Wang Bing, dando un paso más, ha reducido la figura humana a mínimos sensibles para que sólo quede un índice al que sujetarnos, el que nos lleve de frente a avistar los tenores de esa alambicada red de información.

Decíamos que, por lo que respecta al rostro, el cine ha inaugurado una nueva etapa. Sin duda ya no es sólido, matérico e inquebrantable. Pero en ese largo proceso de aligeramiento de peso, que empezó con imágenes como las de *Mauvais sang* o, aún antes, con los rasgos etruscos de Claudia Cardinale y las caras térreas de los *cowboys* del *spaghetti western*, ha luchado por reocupar, una y otra vez, un lugar de importancia. La llegada del digital lo ha precipitado hacia esa forma indeterminada, cada vez más difícil de tantear, pero también ha hecho que una esencia tal vez olvidada se mantenga ahora a flote, o incluso se vuelva con una relevancia de la que

⁴¹ Epstein, Jean, *Écrits sur le cinéma*, vol. 2, *op. cit.*, p. 177

antaño carecía. En cuanto a esa forma perdida, el rostro de Fengming se sitúa en el fin del universo, todavía más lejos que Sokurov. En cuanto a ese significado profundo, en cambio, nos ha hecho ver que en lo más hondo del espejo hay un cadáver con una terrible historia que merece ser escuchada. De este modo, ha puesto la primera piedra de un camino que se abra hacia la búsqueda de un sentido. Y, aunque sabemos que ese sentido difícilmente nos será descubierto, tratar de bordearlo nos permitirá limitar, con el tiempo, la magnitud de tan amargo vacío.

5. Mutaciones del cine contemporáneo

Ante todo, modestia. Porque fue la modestia lo que impulsó el amistoso carteo entre aquel grupo de cinéfilos entusiastas que Jonathan Rosenbaum puso en marcha a través de un texto en la revista *Trafic*, hace más de quince años, y que acabó recopilando al principio de las *Mutaciones del cine contemporáneo*, para mí uno de los textos que mejor han pensado el cine en la última década. En su prefacio, Adrian Martin nos advertía: “Este libro no pretende ser exhaustivo ni ejercer una autoridad mayor. Es más bien una muestra ampliada, un rizoma de los diferentes tipos de conexiones e investigaciones que pueden llevarse hoy en día”⁴². Y su colega Rosenbaum replicaba: “Es de gran importancia resaltar que este libro está concebido como un trabajo en pleno desarrollo. Puede y debe ampliarse más allá de los parámetros de un único proyecto o publicación”. Con la norma por delante, Martin y Rosenbaum daban voz a un diálogo postal con Kent Jones, Alexander Horwarth, Nicole Brenez y Raymond Bellour, seis voces con conciencia de invitados de cinefórum. Contrastándose y redirigiéndose a cada misiva, los seis hilvanaban un discurso que sorteaba falsas máximas y otros categóricos, y simplemente se abría a una situación entregada al futuro, al devenir de una realidad que, como su título indica, está en continua mutación.

No se referían al rostro, pero sí hablaban de John Cassavetes y Philippe Garrel como los dos culpables de su devoción por las películas, y también como dos de los padres fundadores del cine del nuevo siglo. Allá en los años 60 y 70, ambos habían establecido el retorno a una imagen en estado puro, una vuelta al cuerpo humano como único escenario posible de la autenticidad, de experiencia vivida y verificable, de sensación y deseo. Puede que el sujeto de su discusión se aleje un poco de lo que aquí hemos tratado, pero sin embargo su mirada esencial sobre el mundo, su conciencia limpia y liberada de hipertextualidades y juegos manieristas, ha impuesto una muy loable forma de pensamiento, que sólo atiende al factor humano y a su

⁴² Rosenbaum, J. y Martin, A. (coord.). *Mutaciones del cine contemporáneo*, Errata Naturae, Madrid 2010, p. 32.

evolución como verdad única del cine, como esencia, y una realidad en continua lucha, un heracliteano fluido. Por la vía de la modestia del grupo de las *Mutaciones* descubrimos que lo que en sus cartas llaman “estado puro” es en cierto modo el origen de su manera de entender el cine contemporáneo, la casilla de salida donde vuelve a arrancar la larga cadena de alteraciones, un empezar de nuevo que, como bien dijo el escultor Oteiza, se produce una y otra vez.

Así, todo está siempre sujeto a una evolución, y nada tiene un fin y un principio. Por esta razón, las pocas decenas de páginas que aquí preceden no son un contrato cerrado, no buscan ser absolutas ni definitivas. Si algo de lo que está escrito en este estudio tiene que ser a la fuerza eterno es la idea de que por más que cambien sus valores el cine no olvida que tiene ese poder de mostrarnos cosas que antes desconocíamos. Cosas sobre nosotros. Y que, por lo tanto, un rostro siempre batallará por explicarnos, por desvelarnos, por ofrecerse de un modo u otro. Está en nuestras manos ver qué será. De aquí que, como escribían Rosenbaum y sus secuaces, diga yo ahora que mi estudio sobre el rostro en el cine contemporáneo no quiere ejercer ningún tipo de autoridad mayor. Lo concibo como el germen de un debate que también está en continuo desarrollo. Me alegrará retomarlo dentro de unos años y volverlo a considerar, teniendo en cuenta las nuevas derivas del cine, sin pecar de resabido ni querer ventilarlo en abochornantes nomenclaturas. Del mismo modo, me alegrará que alguien tome papel y pluma, y escriba una carta, y otro otra, y un tercero otra más, para que éste pueda ser un nuevo diálogo de extensa mutación.

Modesto no es el que no se atreve, sino el que quiere que su atrevimiento tenga respuesta. Lo que inició el grupo de las *Mutaciones* es casi un canon metodológico, útil para cualquiera cuyo objeto de investigación tiene alguna relación con cualquier arte en desarrollo, y más aún con un tema como el que aquí he tratado. Nada de lo que he escrito me acobarda, y si en algún caso me he guardado de dar respuestas a mis propios interrogantes no es por falta de valentía, sino porque –y lo hemos visto repetidas veces en lo que llevo dicho– a menudo el cine abre preguntas que tarda tiempo en contestar. Confío que después de mí vengan otros que sigan dando cuenta de esta evolución como yo he hecho. Sólo espero que quien prosiga tenga en cuenta esta idea: la lucha del rostro por la supervivencia es un asunto interminable. Y acabo así este epílogo que, cruzo los dedos, para otros no será más que un prólogo cargado de coraje.

Conclusiones

Incrédula, decepcionada, escandalizada, Mary Pickford lloró cuando se vio en la pantalla por vez primera. Qué significa esa reacción sino que Mary Pickford no sabía que ella era Mary Pickford; que ignoraba ser la persona cuya identidad podrían aún hoy atestiguar millones de testigos oculares. El filme nos revela aspectos de nosotros mismos que no habíamos visto ni oído jamás.

Jean Epstein

Nos descubrimos (estoy segura, más bien incómodos) viendo a ‘Hitler’ y no a Hitler, los ‘Juegos Olímpicos del 36’ y no los Juegos Olímpicos del 36. A través del genio de cineasta de la Riefenstahl, el ‘contenido’ ha derivado –presumimos que contra sus intenciones– hacia un papel puramente formal.

Susan Sontag

Pusimos la moviola en marcha, y Liv dijo: “¡No puede ser, Bibi está espantosa!”. Y Bibi dijo a su vez: “¡No, no soy yo, eres tú!”. Y la escena terminaba así. Todas las caras tienen un lado bueno y otro malo, y debo decir, para la historia, que esta imagen es una unión de los dos lados menos agraciados de la cara de Bibi y de la cara de Liv. Y, al principio, horrorizadas, no se reconocieron. Hubiera sido más justo que dijeran: “¡Diablos! ¿Qué has hecho con mi cara?”. Pero no fue así. Bibi dijo: “¡Qué extraña está Liv!”. No reconocía su propio rostro.

Ingmar Bergman

Hemos leído estas tres citas en un momento u otro de nuestro recorrido, sujetas a aspectos distintos de la concepción del rostro en el cine y su evolución a lo largo de la historia. Las pongo aquí, por primera vez, una detrás de otra, a la manera de Benjamin en los *Passagen-Werk*, para que así, aisladas, nos desvelen algo que hemos estado persiguiendo como un asno la zanahoria que le atan a pocos centímetros de la cabeza. A decir verdad, no he sido consciente de la importancia de estos tres fragmentos hasta que los he sacado de contexto y han podido hablarme de uno a otro por sí mismos, en estas últimas páginas, después de todo el camino andado. Pertenecen a autores distintos, nacidos en lugares distintos, que hablaban de distintas cinematografías. Y aún así nos están dando a conocer exactamente los mismos aprendizajes acerca de ese rostro que vemos en pantalla: una extrañeza, una perplejidad y, sobre todo, un absoluto desconocimiento de lo que en realidad quiere decirnos. Si Hitler, el hombre en torno al que no hay pensamiento del siglo XX que escape, deja de ser Hitler cuando lo vemos a través de la cámara de Leni Riefenstahl, ¿en qué se convierte? O, glosando ahora a Bazin, si Chaplin deja de ser Chaplin, el hombre más famoso del mundo, cuando lo vemos a través de los ojos de la florista de *Luces de la ciudad* (1931), ¿quién es ese tipo que ahora se muerde el dedo?

La fotogenia no es sólo la buena disposición del rostro en la película, su recién encontrado atractivo. Aunque también. Humphrey Bogart no era un hombre guapo, pero, con la americana blanca y su pitillo apretado entre dos labios en los que las duras y marcadas facciones de la cara, ojeras, arrugas y frente ancha, se despeñaban como las rocas en un barranco, nos parecía apuesto. Bogart dejaba de ser un tipo feo para transformarse en un mito. Eso es la fotogenia, lo que por una rara fuerza del cine nos hace ver un rostro distinto del original. Puede que sea la más desconcertante de todas las herramientas del cine. De otros pequeños milagros podemos culpar al maquillaje, a los efectos digitales, al 3D, a la música, al montaje. Pero las leyes de la fotogenia no se pueden dictar como quien copia la receta de un guiso. ¿A quién le pedimos responsabilidades por lo que le ocurre al rostro en el cine? Nadie lo sabe. Eso es lo que lo hace enigmático, lo que abre el cine a un mundo de fantasmas, de apariencias que juegan a las verdades y viceversa, en un teatrillo de sombras. De aquí que sea una especie de caverna platónica para la era tecnológica. Explicar ciertos fenómenos se ha hecho ahora tan difícil que muchos, presumo que por simplificar el hecho, han dejado que sus razonamientos se perdieran en una vía rápida de conceptos categóricos que han intentado desvelar ese misterio irrevelable.

A lo largo de estas páginas he intentado adaptar la antigua noción de fotogenia a las exigencias de mi tiempo, y lo que he encontrado es un rostro que fue minado hasta perder su solidez, hasta volverse ingrátido e incluso consumirse. He encontrado las dos caras despellejadas de Denis Lavant y Michel Piccoli, aplastando sus carnes contra un cristal como dos monigotes de barro. He encontrado el rostro sin densidad de Margarete a punto de ser borrado de la pantalla por la fuerza cegadora del sol. He encontrado la cara de Fengming, escondida en la oscuridad sin aire en los pulmones para pedirnos auxilio. He descubierto que pesar la luz, un aspecto del cine que maravilló a Epstein, ya no es posible. Pero también he descubierto que a medida que el rostro se enfrentaba en una batalla con la propia vida su misterio iba en aumento. La lucha del rostro por la supervivencia ha sido otro estridente desafío, más agresivo aún que el que hizo que esa joven virginal ataviada con delantales de encaje y tirabuzones como una niña primorosa y llena de virtud rompiera a llorar presa del pánico. Eso es la fotogenia, lo que descubre algo de nosotros que antes no sabíamos, lo que nos convierte en el que no creíamos ser, una especie de reacción ante la cámara, como la de aquel a quien le pica una abeja.

Tenemos que desmentir las conclusiones de Aumont para que éstas nuestras tengan sentido. El rostro no ha muerto. Lo hemos pinchado hasta sangrar, violentado, puesto contra las cuerdas, y ahora ya no es más un rostro desabrido. Avasalladas a preguntas, interrogadas hasta la saciedad, esas representaciones, a veces nauseabundas y casi nunca tranquilizadoras, se convierten en otras representaciones todavía más transgresoras. Como la mariposa que poco a poco se libra del capullo, la cuestión del significado ha ido desembarazándose de la hermosura como norma, de las mejillas sonrosadas y el brillo en los ojos del *glamour*, y ha optado por poner ante todo el

dilema de ese significado oculto que no quiere salir. Nos acercamos a ella atraídos por su misterio, y es así como cada rostro crea un nuevo rostro, y las preguntas se van reconduciendo de un lado al otro, como han hecho desde el principio de los tiempos.

Me resisto a creer, por lo tanto, que ya no exista fotogenia. Es un rostro amenazado, pero a su vez poderoso y repleto de información. Y fértil, todavía sujeto a los pasos de una evolución que con cada estremecimiento toma una nueva perspectiva, que en cada ahogo encuentra otra razón de ser. La otra discusión, la física, era en realidad una discusión insulsa. A Susan Sontag le daba igual la perfección del rostro, como a Bergman o a Epstein. Lo que de verdad les interesaba era su fuerza expresiva, el ángel o demonio que se ocultaba detrás del hueso y salía a la superficie con cada pequeño gesto, el carácter que se destapaba. Quedarnos en una mera descripción de las facciones convierte al rostro en una cáscara vacía, y nos impide comprender cuáles son en realidad sus atributos. Aunque tal vez calificar esa discusión de insulsa es ir demasiado lejos. Me retracto. Hubo un tiempo en el que el misterio sí se labraba a través de la perfección de los rasgos, las mujeres con grandes ojos, las miradas victoriosas, la sonrisa pérfida o las cejas arqueadas en señal de congoja. Pero no era de verdad la armonía del rostro lo que atrapaba, sino aquello que desde detrás la hacía temblar.

Al decir insulsa, lo que en realidad intentaba era explicar que hoy en día, en la época en la que los cuerpos ya no pesan, esta discusión carece de sentido. O por lo menos es engañoso plantear el conflicto sin arañar un poco más la tierra. Precisamente fue Susan Sontag una de las pensadoras que más letras dedicó a las relaciones entre contenido y forma, como dos indisociables que se transforman el uno al otro sin excepción. Ser cuerpos densos y con una figura definida era parte de la identidad de los rostros de antaño. Era esa silueta tan bien forjada lo que daba a Gretchen su último minuto de poder. Y por la misma razón, hoy en día un rostro como el de Margarete es lo que es porque está a punto de desaparecer, porque justo un segundo antes de perderla, en plena transición, Sokurov la agarra del vestido y de un tirón la arroja ante la cámara, para que podamos notar su proximidad. Es en ese instante de máxima tensión cuando al fin nos la enseña. Margarete nunca podrá aspirar a un cuerpo tallado, regio e inmutable como el de Gretchen, y en eso precisamente reside toda su fuerza. Porque los misterios de Margarete que nos incomodan, como se incomodó Pickford, como se incomodó Sontag o como se incomodaron Liv y Bibi, tiene que ver con esa transición dilatada entre el todo y la nada.

Bibliografía

- Aumont, Jacques, *Moderne? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*, Cahiers du Cinéma, París 2007
 - El rostro en el cine*, Ed. Paidós, Barcelona 1998
 - Esthétique du film*, Ed. Armand Colin, París 2004
- Azoury, Philippe, *Philippe Garrel en substance*, Ed. Capricci, París 2013
- Balázs, Béla, *L'homme visible et l'esprit du cinéma*, Ed. Circé, París, 2010
 - Evolución y esencia de un arte nuevo*, Ed. Losange, Buenos Aires 1957
- Bazin, André, *Le cinéma français de la libération a la Nouvelle Vague*, Cahiers du Cinéma, París 1998
- Beumers, Birgit y Condee, Nancy, *The cinema of Alexander Sokurov*, Ed. Taurus, Londres 2011
- Björkman, Stig, Manns, Torsten y Sima, Jonas, *Conversaciones con Ingmar Bergman*, Ed. Anagrama, Barcelona 1975
- Daly, Fergus y Dowd, Garin, *Leos Carax*, Manchester University Press, 2003
- Eisenstein, Sergei, *Hacia una teoría del montaje*, Ed. Paidós, Barcelona 2001
- Elena, Alberto, *Mi cámara no miente: el nuevo documental chino, 1990-2004*, Festival Cines del Sur, Junta de Andalucía, 2007
- Epstein, Jean, *Écrits sur le cinéma*, vol. 1 y 2, Ed. Seghers, París 1975
 - La esencia del cine*, Ed. Galatea Nueva Visión, Buenos Aires, 1957
 - La inteligencia de una máquina*, Ed. Galatea Nueva Visión, Buenos Aires 1960
- Jousse, Thierry, *Pendant les travaux, le cinéma reste ouvert*, Cahiers du Cinéma 2003
- Liandrad-Guigues, Suzanne, *Luchino Visconti*, Ed. Cátedra, Madrid 1997
- Mariniello, Silvestra, *El cine y el fin del arte: teoría y práctica cinematográfica en Lev Kuleshov*, Ed. Cátedra, Madrid 1992

- Nancy, Jean-Luc, *Corpus*, Ed. Arena Libros, Madrid 2010
 - Noli me tangere. El levantamiento de un cuerpo*, Minima Trotta, Madrid 2006
- Nietzsche, Friedrich, *Humano, demasiado humano*, Biblioteca EDAF, Santiago de Chile 2012
- Quintana, Ángel, *Después del cine*, Ed. Acantilado, Barcelona 2011
- Rosenbaum, Jonathan y Martin, Adrian, *Mutaciones del cine contemporáneo*, Errata Naturae, Madrid 2010
- Roth, Laurent, *D'un Yakoute affligé de strabisme*, Yves Gévaert Éditeur, Centre Georges Pompidou, París 1997
- Sokurov, Aleksandr, *Elegías visuales*, Ed. Maldoror, Vigo 2004
- Sontag, Susan, *Al mismo tiempo*, Ed. DeBolsillo Contemporánea, Barcelona 2008
 - Contra la interpretación y otros ensayos*, Ed. DeBolsillo Contemporánea, Barcelona 2007
- Turigliatto, Roberto, *Garrel*, Ed. Lindau, París 1994
- VV. AA, *Chris Marker: un retorno a la 'inmemoria' del 'cineasta'*, Ediciones de la Mirada, Barcelona 2000
- VV. AA, *Philippe Garrel*, Studio 43, París 1988
- Wiesel, Elie, *La noche*, Ed. El Aleph, Barcelona 2002
- Žižek, Slavoj, *El acoso de las fantasías*, Ed. Siglo XXI, Madrid 2010

ANEXO

Palabras clave

Fotogenia, Rostro, Cine contemporáneo, Jean Epstein, Béla Balázs, Aleksandr Sokurov, Fausto, Leos Carax, Mauvais sang, Jacques Aumont, Wang Bing, He Fengming

Resumen

Desde los orígenes, se ha dicho que en la representación del rostro se encuentra la esencia del cine. Los teóricos pioneros derramaron tinta a raudales intentando explicar en qué consistía esta relación de fuerzas, y convinieron que uno de los poderes de la cámara es sacar a la luz algo que hasta el momento permanecía oculto. Pero parece que en los últimos años alguien la ha disputado al rostro ese indiscutible protagonismo de los albores, y lo ha situado en una era de la decadencia. Jacques Aumont llegó a hablar de una muerte del rostro, allá en 1992. Sin embargo, en pleno siglo XXI, hay algo de esa antigua idea de la fotogenia que sigue luchando por sobrevivir. El propósito de esta investigación es averiguar en qué consiste. Y lo haremos a través de tres películas: *Fausto*, de Aleksandr Sokurov, *Mauvais sang*, de Leos Carax, y *He Fengming*, de Wang Bing. Con ellas, daremos cuenta de las extrañas derivas que esa fotogenia original ha tomado en el cine contemporáneo.