Cuerpos abiertos, cineastas del corte. Una introducción al corte como dispositivo fílmico

Paula Arantzazu Ruiz

Tutora: Núria Bou

Curs: 2010/11

Treballs de recerca dels programes de postgrau del Departament de Comunicació

Departament de Comunicació

Universitat Pompeu Fabra

Abstract: La figuración del cuerpo en el cine ha sido también la figuración de su apertura, de la visualización de lo interno como un universo misterioso y siniestro. Pocos cineastas han vuelto su mirada hacia lo que esconde la piel de sus personajes. Se tratará de poner en escena una constelación de cineastas que han hecho del corte el instrumento para hacer visible lo invisible de lo humano: David Lynch, Georges Franju, Alfred Hitchcok y Marina de Van. Asimismo, el corte es un elemento que define la imagen del cine, en tanto que es capaz de unir y sumar dos imágenes para formar un cuerpo. La idea del corte y el intervalo como aquello único en Jean-Luc Godard se estudiará a partir de "Pasión", una película considerada como filme intersticial en su corpus cinematográfico y filme nuclear en su voluntad de ver aquello que aún no se ve.

Keywords: cinema, body, figure, beauty, cut, desire, "distance montage", David Lynch, Jean-Luc Godard, Georges Franju, Alfred Hitchcok, Marina de Van.

ÍNDICE

Presentación……5
Aproximación metodológica……....8

Cortar para empezar
Acercamientos al cuerpo…….....……...11
Cuerpos en el cine y el cuerpo del cine……13
El nacimiento del ojo-bisturí……15
El primer corte: mitología de la fisura y el intervalo…….. 16
Guillotinas……...21
Abrir para ver: de lo siniestro……..24
Imágenes piel, imágenes deshechos……26

El interior de Venus
Las Venus de David Lynch……..28
Estructuras helicoidales……...30
Lo negro interior.....36
"Inland Empire".....38
Corte y desdoblamiento: "Dans Ma Peau", de Marina de Van.....41
Desenfreno absoluto del deseo: "Vértigo", de Alfred Hitchcok.....45
La mirada de Georges Franju.....51

Dos o tres cosas sobre el corte en Godard
La catástrofe y el blanco……..61
Godard y el montaje a distancia……63
Las catástrofes en el corpus de Godard: Entre "Pierrot Le Fou" y "Pasión"…..65
"Pasión" como una película intervalo……67
Los contornos de "Pasión"……...74

Conclusiones……..77

Bibliografía y filmografía……..80

A Lucía, por la paciencia. A Susana, por sus consejos. A mis padres y mis hermanos. A todo el profesorado del Máster en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos del UPF, por el apoyo directo e indirecto, y, en concreto a Núria, por la paciencia y consejos in extremis.

Presentación

El cine quedó inaugurado por un corte. La secuencia es de sobras conocida. Un hombre está afilando las dos caras de una navaja, vemos su rostro, atento, con un cigarrillo colgando de la boca, regresamos a sus manos que comprueban en su piel el filo apurado del cuchillo, se guarda la navaja mientras sale al balcón y enseguida lo vemos apoyándose en la barandilla; de repente, mira al cielo y el contraplano nos ofrece el cielo con la luna llena brillando; su rostro, de nuevo, y lo que aparece inmediatamente en el cuadro es el misterio de un ojo femenino cuyo ojo está siendo abierto por unas manos, las del mismo hombre que hemos conocido antes…, la navaja recién afilada se dispone a seccionar ese ojo impertérrito, callado. Una nube corta la luna en dos semicircunferencias, el cuchillo abre el ojo y de éste emerge una masa viscosa: el torrente de imágenes que conformarán la película.

Luis Buñuel en **"Un perro andaluz"** (1929) demostró que el cine no sólo mira hacia fuera, sino que puede proponer una mirada invertida, no del paisaje exterior, sino del interior. Es lo que sentencia esa histórica secuencia: cegar el ojo de la realidad en busca de aquel que mire más allá, llegue a tocar lo invisible cotidiano. Sería una de las máximas de la corriente surrealista, quien, liderada por André Bretón, rastreó en la sin razón, lo fortuito cotidiano, el montaje de imágenes y la fotografía para materializar lo inmaterial, ese invisible cotidiano: imaginar la figura del espíritu, el deseo, la belleza, el miedo, el terror. Mirar al otro lado del espejo, como el protagonista de **"Le sang d'un poète"** (1930), donde Jean Cocteau se apropia del trucaje ilusionista de Georges Méliès, en sus constantes juegos de aparición y desaparición (una boca que antes que mutilada, es borrada de un lienzo para luego aparecer en una mano y acabar dando vida a una Venus despojada de brazos, etc.) para invitarnos a caer en el abismo de lo interno, esa *"nuit de la glace"*, escenario del Hôtel des Folies-Dramatiques, espacio de los fantasmas del poeta, quien, como una suerte de médium, ha invocado merced el dispositivo fílmico. Mirar en lo más profundo del sueño, como Maya Deren en **"Meshes of the Afternoon"** (1943), siempre realizando el mismo camino de cuerpos en caída y figuras en torsión, asesinato y renacimiento a merced de un parpadeo de ojos. El epílogo de ese

trabajo no puede ser más firme: hay que tomar el cuchillo como una llave para romper el cristal y dejar que el oleaje del imaginario se apropie del cuadro.

Las visiones que surjan por esa fisura no siempre serán agradables. Para quienes se atrevan a realizar ese gesto, supone un camino que no permite la marcha atrás, sino continuar hacia delante. Como sucede con David Lynch, un cineasta que no ha permanecido ajeno a esta tradición en la que el sueño se apodera de los actos de la realidad. Desde **"Terciopelo azul"** (1985) hasta su último largometraje, no en vano titulado **"Inland Empire"** (2007), Lynch ha navegado por los mares del subconsciente investigando las imágenes que lo conforman, partiendo de una dualidad, en lo femenino, que ya había prefigurado Alfred Hitchcock décadas antes. También con Georges Franju, continuador confeso de la corriente surrealista, cuya labor observadora de la realidad le llevó a mostrar sucesos de la ésta que aún a día de hoy no dejan inmune. En éstos, además, la inercia del corte como aquello que permite el paso de un mundo al otro y el entrelazado de las fuerzas que al mismo tiempo posibilita la unidad. El Eros y el Thanatos.

Más allá de la figuración del corte, que veremos cómo se ha ido perpetuando siempre continuadora de una tradición simbólica que se pierde en la noche de los tiempos, el corte en el cine de manera irremediable conduce a la propia ontología del fenómeno. Si el cine imita la vida, según postulaba Jean-Luc Godard, tendremos que dejarnos llevar por los preceptos de Gilles Deleuze en los que situaba, como el cineasta, ambos como equivalentes. Se tratará de sintetizar la articulación filosófica al respecto del filósofo: la realidad es una sucesión de imágenes en movimiento, como así lo es el arte cinematográfico, un mundo material de variación infinita, en devenir. Lo que permite la ilusión de tiempo atañe al montaje, el corte, que, asimismo, liga una imagen con otra. Del mismo modo, cada plano remite a un montaje interno que secciona, asimismo, el tiempo, con lo que ese sesgar estaría subordinado al mismo movimiento de la imagen. Una supuesta continuidad siempre en presente. En apariencia. Porque si así fuera, caeríamos en la paradoja de la flecha propuesta por Zenón. Lo que nos interesa del corte, sin embargo, reside en cómo éste visualiza las digresiones temporales, permite a la imagen ir del pasado al

futuro, incluso anticipándolo, se antepone, aparece en escena para evidenciar una unidad, una totalidad que es previa al filme así como posterior. *"Al cine le toca captar este pasado y este futuro que coexisten con la imagen presente"*[1] dirá Deleuze en **"La imagen tiempo"**. ¿Cómo se materializa en el cine de Godard esa captación del pasado y el futuro que coexiste en el presente? ¿Cómo los cortes en Godard ayudan a construir esa totalidad temporal, ese cuerpo-cine? Se ahondará, así, en el concepto de fisura, que espacia las películas y las vuelve a unir a través de frase, imágenes, memoria. Ver que lo continuo y lo discontinuo pueden tener lugar a la vez. En el intercambio entre uno y otro. En esta presentación, una primera advertencia sobre la mirada que se ha realizado sobre Godard: se ha tomado como ejemplo de análisis su filme **"Pasión"** (1982), considerado como un filme intervalo en el cuerpo de su obra. Dado el volumen de su producción fílmica, se ha decidido acotar el objeto de estudio a su etapa en torno a lo sublime. Primero, porque es el enfrentamiento de Godard con trabajos de extrema figuración, obras pictóricas, que pondría de manera epidérmica en relación un capítulo con el siguiente. Pero esa no es la única razón. Se ha definido **"Pasión"** como una película intervalo, ya que está atravesada por numerosos cortes, comenzando por una línea blanca que divide el cielo del primer plano del largometraje, sin dejar de lado que también es un filme cortado por el video, ya sea a través de la sobreimpresión como por el ensayo **"Guión del filme Pasión"** (1982). Al mismo tiempo, se interpreta la película como un largometraje abierto, que enseña las entrañas del cine. Y como núcleo del análisis, esa idea de totalidad temporal: capta cierto pasado del cineasta y anticipa obras futuras.

Se trata, así, de una suerte de balbuceo en torno al concepto de corte como un principio que desgarra pero que permite ver la totalidad, ya sea como metáfora, en el caso de los cuerpos femeninos abiertos que se estudiarán, o como teorema, idea primera del ejercicio fílmico. Siempre a través una aproximación de la figura, el cuerpo, el cine como un cuerpo que se abre, el cine reconstruido a partir de jirones, pieles que conforman otro nuevo cuerpo, etc. En última instancia, el corte que aparece como origen y fin, como blanco y como negro.

---

[1] Deleuze, Gilles, en *"La imagen tiempo"*. Pag. 60.

Aproximación metodológica

Para acercarnos al enigma del corte, como figura y como instrumento, y a sus consecuencias, se ha tenido que delimitar los objetos interés de análisis. El recorrido pretende ser una introducción a visualizar el corte como un motivo recurrente en cierta historia cinematográfica para traspasar esa condición figural y transformarse en una cuestión ontológica. Ya se ha apuntado: el objetivo es doble, pues primeramente se ahondará en diversas representaciones del corte en los cuerpos; más adelante, se defenderá cómo el corte se ha convertido en un elemento que construye el cuerpo del cine, como herramienta que con ese gesto y por su naturaleza intermedia, permite el ensamblaje.

Resulta necesario señalar que en el presente estudio se han apartado aquellas propuestas de género que hacen de la mutilación y/o el corte su tema y su fin: el *"splatter", "torture porn"* y demás géneros cinematográficos derivados del terror y el *gore* no son aquí objeto de interés. El corte en los cuerpos protagonistas en este tipo de cine no admite la polisemia: la reacción emocional del espectador es su único principio. Se investiga el corte a partir de una aproximación simbólica que enraíza con los relatos mitológicos grecolatinos, cuyo imaginario pervive en artefactos cinematográficos. Se trataría de poner en juego una constelación de cineastas que en mayor o menor medida recuperan ese imaginario y lo articulan como relatos alegóricos o experimentos más cercanos a cierto naturalismo narrativo. David Lynch se propondrá como el caso paradigmático, cuyas imágenes se interpretarán a la luz de los escritos de Georges Didi-Huberman en **"Venus rajadas. Desnudez, sueño, crueldad"**, perturbador epílogo de las enseñanzas de Aby Warburg, quien a su vez ha supuesto una influencia en la sombra, no sólo del historiador, sino del trabajo, ya que el recorrido propuesto se construye sobre la idea de la memoria de las imágenes, su pervivencia, su transmisión. De este modo, el compendio de Didi-Huberman ayudará a poner en la misma órbita la figura femenina según la presenta Lynch con Sandro Botticelli, el Marques de Sade o el escultor Clemente Susini. En ese sentido, no se han dejado de lado dos obras básicas que ayudan a establecer la definición de figura y de figura humana: por una

parte, el seminal **“Figura”**, de Erich Auberbach ha ejercido de discreto, pero profundo faro guía del trabajo; por la otra, **“L'Invention Du Corps :La Répresentation De l'Homme Du Moyen Age à La Fin Du XIXe Siècle”**, a cuatro manos entre Nadeije Laneyrie-Dagen y Jacques Diebold, ha servido en el rastreo arqueológico en torno a la representación del cuerpo, del cuerpo abierto. También se ha tenido en cuenta las definiciones sobre la figura expuestas por Jean-François Lyotard en **“Discurso, figura”**, aunque en menor medida. Básicamente aquellas que inciden en que la figura está ligada a la emergencia del deseo en la representación porque, partimos de esa premisa, del deseo: el del cuerpo, construirlo y seccionarlo, el del cine, seccionarlo para construirlo.

Por ello, no ha de sorprender que en ciertos momentos el análisis se empape de referencias a Jacques Lacan o Slavoj Zizek, su contemporáneo heredero, de quien, no obstante, se ha intentado no abusar. Resultan, no obstante, imprescindibles, sobre todo Lacan, en su concepción de lo Real como un escenario inalcanzable, pero inherente a la psiquis humana, derivado de la idea de lo siniestro postulada por Sigmund Freud a la que también hace referencia Eugeni Trías. Con este marco teórico, se entraría a dibujar el segmento que va de Lynch a Hitchcock y a la teoría de la belleza neoplatónica. Se ha incluido en este marco al historiador del arte Victor Stoichita, quien en sus trabajos sobre la sombra y sobre el mito de Pigmalión, ha iluminado buena parte del recorrido por el simbolismo de lo negro y de la construcción de la figura femenina.

Antes, claro, habrá tratado de pensarse el cuerpo, las representaciones del cuerpo y el cuerpo del cine según las premisas de Jean-Luc Nancy en **“Corpus”**, Georges Didi-Huberman y, de manera tangencial, Raymond Bellour en **“Le corps du cinéma”**. A partir de éstos tres, el camino se dirigirá a establecer los dispositivos de visión y de corte y su evolución: de la mirada-bisturí que emerge en **“El nacimiento de la clínica”**, de Michel Foucalt, cuyas tesis también nos ayudarán a comprender ese paso de lo invisible a visible a merced de la cirugía anatómica a partir de algunos pasajes; a la mirada-guillotina propuesta por Bellour, y la mirada-fotográfica postulada por Philippe Dubois en **“El acto fotográfico”**, entendida como sofisticación de las dos

previas. Siguiendo esa misma senda, recalaremos en Gilles Deleuze, faro guía, asimismo, en la sombra del trabajo, a la luz del cual se ha intentado también pensar a Jean-Luc Godard, cuyo análisis pasa asimismo por lo investigado por Dubois en **"Video, cine, Godard"** sobre el uso del cineasta de la imagen digital en comparación con su trabajo con el celuloide. Georges Didi-Huberman también ha influido notablemente la mirada sobre Godard, en concreto **"Ante el tiempo"**, su trabajo sobre el estudio de las imágenes a partir del anacronismo al hilo de, especialmente, el concepto de historia de Walter Benjamin.

El trayecto investigador ha contado asimismo con la inestimable mirada de una un conjunto de críticos y académicos sobre cada uno de los cineastas de los que se han hecho referencia. Sobre David Lynch, Michael Chion e Ivan Pintor Iranzo; sobre Georges Franju, Freddy Buache, Gérard Leblanc, Gonzalo de Lucas, Carlos Muguiro o Raymond Durgnat; sobre Marina de Van, Tim Palmer y Sergi Sánchez, sobre Jean-Luc Godard, Alain Bergala, Fran Benavente, De Lucas, Kaja Silverman y Harun Farocki. Y otros tantos cuyos interrogantes, hipótesis y propuestas han servido para proyectar algo de luz en un camino ciertamente al filo.

Cortar para empezar

"Lo más profundo es la piel"
Paul Válery

"Aquí todo gira alrededor de la noción de corte"
Philippe Dubois, en "El arte fotográfico"

Acercamientos al cuerpo

Aquí todo gira alrededor de la noción de cuerpo y del cuerpo del cine. De cortar el cuerpo. De cómo se corta la representación corporal y cómo este gesto atañe a un acto relacionado con la mirada y la construcción corpórea, tanto en la representación figural de lo humano como en la concepción de un cine corpóreo, de un cine que palpita, de un cine que se piensa a sí mismo como la vida, como un cuerpo que late, latente. Así, este juego de intercambio de palabras en la cita de Philippe Dubois con la que se inaugura el capítulo no ha de considerarse banal: se buscará porqué el cuerpo está unido a la idea del corte, de la posibilidad de ser abierto, fragmentado, como también a la imagen de lo interno en tanto que caída, caos, oscuridad; de sus relaciones y de la posibilidad de su resurrección, más bien, recomposición.

Para ello, habría que comenzar pensando qué es un cuerpo en tanto que algo físico. *"Si Occidente es una caída, como pretende su nombre, el cuerpo es el último peso, la punta extrema del peso que se vuelca en esta caída. El cuerpo es la gravedad"*[2], apunta Jean-Luc Nancy. Esa primera idea de peso viene, así pues, acompañada de una imagen de caída que remite a una mitopoética relacionada con el abismo de los tiempos: los ángeles caídos, la expulsión del paraíso, el mundo ya no limitado, sino abierto hacia la incertidumbre, el orden vertical y la encarnación como los mitos primeros de Occidente. De la Ley. Se cae con el cuerpo, aunque también se puede caer a través del cuerpo, por un

[2] Nancy, Jean-Luc en *"Corpus"*. Pag. 11.

cuerpo. *"Los cuerpos no son de lo "pleno", del espacio lleno (el espacio está lleno por doquier): son el espacio abierto"*, afirma Nancy[3]. Las palabras del filósofo galo resuenan en las del historiador y también filósofo Georges Didi-Huberman que declaran que *"no existe imagen del cuerpo sin imaginación de su apertura."*[4] La yuxtaposición de ideas no ha de verse en oposición dialéctica, sino a modo de suma, porque también cabría pensar el cuerpo y el corte que permite verlo al mismo tiempo que construirlo a partir de una férrea tradición de la figuración del cuerpo humano en la historia del arte. Y cómo ésta ha sido heredada por el cinematógrafo, el arte de los cuerpos en movimiento, en tanto que expresión plástica como también en tanto que espacio dónde el cine puede pensarse como una entidad-cuerpo.

Partimos primero del cuerpo frente a la representación del cuerpo. Para Nancy, el cuerpo sólo se puede aprehender desde fuera: lo abierto, la extensión, en tanto que materia, que no masa, en tanto que lo eterno, que no sempiterno o inmortal. Un cuerpo liberado de significantes cuyo significado comienza y acaba en sí mismo. Para el historiador del arte, se trata de descifrar en las representaciones del cuerpo aquella simbología contraria, precisamente, la que incide en la interioridad, en lo que nos permite esa gravedad, por el contrario, relacionada con la semántica de la masa, con aquello que es amorfo y estructura simultáneamente. Aún y así, entre ambos, el concepto de límite, del cuerpo como límite y de la mitopoética del cuerpo como principio y fin, como *"lo que la astrofísica llama un agujero negro, un astro de dimensión tal que su gravedad retiene hasta su propia luz, un astro que se extingue y se hunde desde sí mismo en sí mismo, abriendo en el universo, en el centro del astro y de su densidad inaudita"*[5]. Didi-Huberman, en **"Venus rajadas. Desnudez, sueño, crueldad"**, su estudio del desnudo como velo de la pulsión de abrir un cuerpo, retoma la idea de devenir nietzscheana como imagen del movimiento que permite imaginar el cuerpo y su representación como un principio y fin en sí mismo: *"no es pues a un historiador positivista o idealista, sino a un lector de Nietzsche –versado en los conflictos y enredos de Apolo con Dionisios- a quien*

[3] Nancy, Jean-Luc en *"Corpus"*. Pag. 16.
[4] Didi-Huberman, Georges, en *"Venus rajadas. Desnudez, sueño, crueldad"*. Pag. 117.
[5] Nancy, Jean-Luc en *"Corpus"*. Pag. 54

hay que dirigirse para entender algo más de las desnudeces botticellianas"[6], porque, continúa más adelante, *"la desnudez revela su "apertura a todo lo posible""*[7]. *"Nada sorprende"*, argumenta por su parte Nancy al hilo de la imagen del agujero negro, *"que nuestros pensamientos e ideas, e imágenes, en lugar de perder el tiempo en la extensión de los bordes, se precipiten hacia los agujeros: cavernas, bocas vociferantes, corazones traspasados, inter feces et urinam, cráneos con las órbitas huecas, vaginas que castran, no aberturas, sino vaciamientos, extirpaciones, engullimientos y el cuerpo entero como su propia precipitación en el no lugar."*[8]

Cuerpos en el cine y el cuerpo del cine

Aquí, de este modo, todo gira alrededor de la noción de cuerpo. Piel, agujeros negros, exterior, interior, vaciamientos, aperturas… De ver un cuerpo por debajo, esos movimientos tectónicos inmemoriales bajo nuestra piel a los que se refiere Nancy. De ver cómo se pone en escena ese movimiento conmovedor, que mueve a un cuerpo, con él, desde él a verse a sí mismo, desde afuera proyectándose para tocarse por dentro. Un movimiento vinculado a otras tantas imágenes de aquello que permite entrar en un cuerpo, de lo que permite desde afuera la visión de un cuerpo en su totalidad, del corte como el instrumento que permite posicionar la mirada a uno y otro lado, entre la epidermis y la víscera, entre la apariencia y la negrura, espejo de todo caos y escenario de todas las posibilidades.

De la misma manera, averiguar cómo el cine ha ayudado a construir cuerpos que se muestran externos e internos al mismo tiempo buscando las estrategias por las cuales es posible. Averiguar cómo el cine se ha construido a si mismo como un cuerpo externo e interno en perpetuo desarrollo. Estrategias que siempre pasan por la emergencia del deseo que se desdobla en un primer cruce, el deseo de crear figuras en el cine y el deseo de crear cine, mientras

[6] Didi-Huberman, Georges, en *"Venus rajada. Desnudez, sueño, crueldad"* Pag. 38.
[7] Ibid. Pag. 117.
[8] Nancy, Jean-Luc en *"Corpus"*. Pag. 54.

que el segundo cruce pasaría por la idea de creación y destrucción en un movimiento helicoidal: crear un cuerpo para abrirlo para que de éste surjan otros tantos cuerpos.

Si seguimos la máxima de Domènec Font cuando sentencia que *"la propiedad ontológica del cine reside en el registro de los cuerpos, en explicar historias a partir de los cuerpos"*[9], imaginamos la historia del séptimo arte como la de cuerpos-sujetos del modo en que los defendía Vincent Amiel, ese cine del cuerpo que se prefiguraba en los gestos de Buster Keaton o en la tierna mímica de Chaplin, ese cuerpo que comenzó a fragmentarse en las imágenes de Bresson, marginado por la preponderancia del puritano relato hollywoodiense, que se transformaría en nueva carne y prótesis pesadillescas en David Cronenberg, encarnaciones de las más terribles imágenes de lo oscuro. Pero todo lo opuesto, no se van a imaginar las mutaciones que ha sufrido la invención del cuerpo en el fotograma en movimiento, sino en ver cómo y a partir de una tradición algunos cineastas han pensado ciertas figuras, cómo han mostrado gestos inéditos de éstas, han intentado penetrar en sus cuerpos, cortándolos, abriendo de par en par sus pieles, exponiéndolos, internándose en sus entrañas y en su mente. Y cómo nos ha hecho partícipes de ello.

Paralelamente, del modo en que se está desarrollando el relato teórico en estas líneas y continuando con el ejercicio metonímico de comprender el cine como un cuerpo, habría que hacer caso del paradigma por el que parte Bellour en su tratado sobre el poder hipnótico e irracional del cinematógrafo que es **"Le corps du cinéma"** y pensar en el cine como una corporeidad: *"Parece que el cuerpo de la película puede concederse, sin hacer ceder nada de sí mismo, a una visión corporal-física, por no decir psicosomática […], que sería una forma modesta de filosofía"*[10]. El cine como un cuerpo que sobrepasa lo humano, que en las pieles registradas en el movimiento de luces y sombras por los fotogramas construye su figura. El celuloide como epidermis del cuerpo-cine abierto para ver más allá pero también para verlo más de cerca,

[9] De la asignatura que impartía en el Master de Estudios de Audiovisual Contemporáneos, Estéticas del cine contemporáneo, curso 2009-2010.
[10] Bellour, Raymond, en *"Le corps du cinéma"*. Pag. 15

fragmentariamente, para poder *"aprehender la complejidad, la equivocidad del estatus figural del fragmento"*[11] como explica Didi-Huberman, que, a su vez, es capaz de alumbrar la totalidad mediante la suma. Como sucede en el caso de Godard.

El nacimiento del ojo-bisturí

Para comprender la relación entre el ojo y el bisturí que más adelante propiciaría primeramente la cámara fotográfica y después la cámara cinematográfica, resulta necesario desviarse hasta Michel Foucault. Para el filósofo, cuyo corpus teórico se construía en lo discontinuo de la historia, la frontera y el margen, la mirada nace cuando comienza a observarse un cuerpo. El ojo atento realiza la diagnosis, la mirada es ver a través del cuerpo para volverse enunciado. La mirada a través del cuerpo abierto, a la unión de la medicina y de la cirugía como el dispositivo del nuevo ojo moderno. Según el filósofo, la clínica conformaría un espacio-dispositivo de control de los cuerpos a partir de la mirada que ausculta y diagnostica, que hace visible aquello que la dolencia oculta cuando la vida está más próxima a la muerte, señala la tensión que entre ambas acontece, transforma en signo el síntoma, establece taxonomías y busca en la salud, la economía. Sobre ese principio de control panóptico, en la que el ojo se convierte en mirada controladora, similar a la postulada por Lacan en su seminario de 1964, Raymond Bellour reflexiona en **"Le corps du cinéma"**, y no sin poca perplejidad, que *"la mirada clínica tiene la propiedad paradójica de entender un lenguaje en el momento donde se ve un espectáculo."*[12]

Sin querer entrar a discutir las vías por las que el lenguaje se erige en respuesta ante las nuevas prácticas empíricas de la mirada en detrimento del ojo[13] (idea que atraviesa todo el corpus foucaltiano), lo que interesa aquí es entender porqué la mirada siempre busca un cuerpo para nacer, cómo se

[11] Didi-Huberman, Georges, en *"La pintura encarnada"*. Pag. 141.
[12] Bellour, Raymond, en *"Le corps du cinéma"*. Pag. 25.
[13] Martin Jay se ocupa de ese asunto en el imprescindible *"Ojos abatidos. El descrédito de lo visible"(Akal, 2008)*.

establece la visión desde el cuerpo hacia otro, de los cuales y entre los cuales esa mirada se ejerce. El rastreo arqueológico por el origen del dispositivo ojo-corte nos va a facilitar el camino por la tradición moderna de las representaciones del cuerpo humano abierto, más allá de cierto positivismo científico. Porque toda representación de un cuerpo ha sido antes cuerpo previo, como defiende Georges Didi-Huberman en tanto que el deseo de observación de un cuerpo siempre vendrá acompañado de la idea de representarlo abierto.

Y si la clínica emergerá como el primer dispositivo en la Edad Moderna que acercará la mirada a la piel, la fotografía médica permitirá que el desarrollo del cine tenga lugar. Otro juego de palabras que tampoco ha de tomarse como banal. Las últimas palabras, que parafrasean una máxima de Jean-Luc Godard en sus **"Histoire(s) du Cinéma"** (1988-1998), sirven aquí para establecer un paralelismo entre la mirada quirúrgica que abre los cuerpos y aquella que, mediante metáforas-bisturís y fisuras del intermedio, abre el cuerpo del cine, los cuerpos representados y el mismo corpus.

El primer corte: mitologías de la fisura y el intervalo

Del cineasta suizo nos encargaremos más adelante. Aquí, ahora, todo gira alrededor de la noción de cuerpo y de corte, de cuerpos cortados, abiertos, de su relación, de cómo el segundo construye el primero atravesándolo. De imaginar las representaciones de los cortes en tanto que metáforas que abren el cuerpo a otros mundos, de su simbología como elemento bordeante. Del tránsito como acontecimiento, del acontecimiento de la transición. Del corte como elemento primigenio. Original e imprescindible para la imagen.

Dotar de forma plástica ese gesto supone una puesta en escena, es decir, crear un escenario, que en todas ocasiones aparece limítrofe: estamos ante una primera definición del corte como un umbral hacia el abismo, hacia lo inexplorable de la mente, en última instancia, hacia el imaginario, incontrolado e incontrolable. Lo que se muestra en ese acto es un lugar intermedio, el

territorio previo del camino que conduce a lo irracional, donde la pulsión creadora y destructora son equivalentes y fluyen hacia ambas direcciones. Eros y Thanatos convocados en un mismo espacio mediante un único movimiento. Corte epidérmico, herida irreversible, agresión infinita, en pantalla es asimismo la brecha sobre el deslizante tacto del celuloide que, en su violencia, devuelve una blancura espesa, cegadora; una blancura cuya luminosidad remite al abismo inherente a la condición humana reflejado en su negativo fotográfico: es el blanco primero, la matriz donde las imágenes son generadas.

Convenimos que todo filme-cuerpo nace de un blanco, de la pantalla blanca en la sala oscura. *"Es en la tiniebla, y él mismo como tiniebla, donde el cuerpo ha sido concebido"*, afirma Jean-Luc Nancy en su tratado sobre el cuerpo, para continuar con un símil que remite a la caverna platónica y que invita a pensar el cuerpo humano como una proyección luminosa, como una suerte de dispositivo cinematográfico: *"El cuerpo-caverna es el espacio del cuerpo viéndose desde dentro, viendo desde dentro (y sin nacer) el viente de su madre, o viéndose él mismo su propia matriz, sin padre ni madre, pura tiniebla de la autofiliación. […] El cuerpo es el sujeto de la sombra –y su ver tenebroso también es, ya, la impronta, el resto de luz, el signo de la visión solar."*[14]

Convenimos asimismo que toda ficción cinematográfica parte de un acto afilado: la ficción es el sesgar un acontecimiento de un continuo cronológico, el *"corte instantáneo"* del devenir que es el plano de la materia, según afirma Gilles Deleuze de Bergson[15]. Nacimiento desde un blanco abismo a partir de un corte que hace visible aquello que había permanecido oculto: así se estructuraría la secuencia por donde brota la imagen; secuencia que remite a los relatos mitológicos en torno al nacimiento de la belleza-imagen y del dispositivo de visión y a lo que de éstos se desprende.

El mito fundacional de la Ley que impone el tiempo al caos según la tradición grecolatina remite a la terrible castración de Urano por Crono, de cuyo simiente, tras golpear con las olas del mar, nace Afrodita, la diosa del amor y la

[14] Jean-Luc Nancy, en *"Corpus"*. Pag. 49.
[15] Deleuze, Gilles, en *"La imagen movimiento"*. Pag. 91.

belleza. Aunque existen dos mitos en torno a la génesis de la diosa, Afrodita Urania y Afrodita Pandemos, sin duda el más extendido e icónico es el que relata su surgimiento de la espuma del mar. Después de que Crono cortase durante la llamada Titanomaquia los genitales a Urano con una hoz adamantina y los arrojase al mar, supuestamente cerca de Pafos (Chipre), de esa semilla del cielo, en el contacto con el flujo del agua, nace la diosa, ya adulta, y previa al orden cósmico instaurado por Zeus, patriarca del nuevo régimen por venir tras rebelarse, a su vez, contra su padre, Crono. De hecho, una de las etimologías de Afrodita significa literalmente "surgida de la espuma", pues su raíz, afros, es espuma en griego clásico. De algún modo, el mito nos recuerda que el cuerpo es algo que cae: *"Cuerpo como una punta de hueso, como un guijarro, un tono grave, una pedrada que cae del cielo"*[16]; pero también un cuerpo que surge: *"El cuerpo no es imagen-de. Pero es venida a presencia, a la manera de la imagen que viene a la pantalla de televisión, del cine, viniendo del nulo fondo de la pantalla, siendo el espaciamiento de esta pantalla, existiendo en tanto que su extensión"*[17].

Pero, allende esas sugerentes ideas, que nos permiten intuir el cine no como un cuerpo que cae, sino por el que se cae (y aquí se entraría en el campo semántico del sueño, quizá de la hipnosis que ha trabajado Bellour con tanta abundancia y profundidad), o como un cuerpo que surge (del proyector), interesa antes la idea de la imagen-Afrodita[18] como previa al orden y vinculada con el corte, a su vez, unido a un acontecimiento aberrante, patricida, asesino, nauseabundo. En numerosas ocasiones se la ha representado saliendo de una concha marina, erecta, cuyo doble eje, vertical y horizontal, recuerda que su nacimiento no ha requerido del coito entre dos sexos, que su cuerpo es ajeno al orden natural y que congrega en su figura otra doblez, la doble pulsión del nacimiento y la muerte: el Eros y el Thanatos. *"Lo bello es el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar"*, cantaba Rainer María Rilke en el arranque de la **"Elegía de Duino"**. La imagen es aquello que surge de lo amorfo y de alguna manera reconforta ante las visiones, imaginaciones de

[16] Jean-Luc Nancy en *"Corpus"*. Pag. 20.
[17] Ibid. Pag. 47.
[18] Tomamos a la diosa no sólo como epítome de la belleza, sino como encarnación de una figura. La más bella, se entiende.

ésta, a donde se puede volver, quien se atreva, mediante ese gesto que la abra y desvele lo que se haya al otro lado.

El cuerpo, dice Jean-Luc Nancy, es la extensión de la fractura que es la existencia.

El cuerpo del cine, nos señalaba Buñuel, es un ojo rasgado por donde comienza a existir el magma de las imágenes. Y en éste, un nuevo corte, el que se realiza con el montaje *"da una imagen indirecta del tiempo"*. El cuerpo del cine es, *"por una parte, el presente variable y, por otra, la inmensidad del futuro y del pasado"*[19].

El corte por el que nace Afrodita supone el origen de la belleza abisal, una belleza donde la muerte y la vida quedan unidas en un cuerpo femenino, yuxtapuesto, asimismo, al concepto de tiempo y anterior al establecimiento de la ley olímpica. Además, el tiempo, que se revela castrador, será asimismo castrado posteriormente y, por tanto, dará a su vez pie a otros tantos relatos de mutilación y castración, relacionados con el corte, en el desarrollo de la mitología helénica, y por extensión, permanecerán en el imaginario de la cultura occidental.

Uno de ellos, que concierne al preciso instante en el que una cabeza es cortada gracias a un complejo dispositivo de visión, es el que analiza Philippe Dubois con paulatina precisión en **"El acto fotográfico"**. Se trata del mito de la Gorgona Medusa vencida por Perseo. Y pese a que el relato no atañe tanto a la idea de corte como frontera, resulta significativo cómo, según la interpretación de Dubois, ahonda en el intervalo donde sucede ese corte y que permite dominar el elemento -la mortífera cabeza, la mirada de la Gorgona- que transforma en representación, en piedra, la carne. Estaríamos frente a un dispositivo mítico proto-obturador, proto-guillotina, proto-filo. Del dominio de ese filo.

[19] Deleuze, Gilles, en *"La imagen movimiento"*. Pag. 87.

Dubois, en su análisis, señala cómo Perseo se apodera del único ojo que comparten las Greas, hijas de Gea y Forcis, y dice al respecto de ese pericia: *"Ésta es la primera pieza del dispositivo: el héroe dispone del ojo, un ojo único como en la perspectiva, del que se ha apoderado por medio de una hábil sustitución –figura central que guiará toda la inversión operada por Perseo- aprovechando el instante vacío, de una sola fracción de tiempo vacío en que la mirada vigilante de las Gorgonas no se ejercía (el buen momento para tomar, como en la foto, donde lo que se roba es el ojo)."*[20] Las palabras clave en este fragmento son sustitución e instante vacío, dos términos que supondrán imprescindibles en el posterior enfrentamiento del héroe cuyo relato se muestra alegoría del dispositivo fotográfico.

Así, la derrota de Medusa es posible mediante un complejo dispositivo óptico puesto en marcha desde la distancia entre ambos cuerpos, el del monstruo y el del héroe. La mirada petrificadora se encuentra consigo misma a causa del reflejo producido por el escudo de Perseo, invierte la maquinaria de la mirada y ese ejercicio de reversibilidad, ese ir y venir de la mirada en el momento preciso, hace brotar el milagro del dispositivo, la autocongelación, la "automedusación" *"captada en el instante mismo en que ella se petrifica, en que ella congela y se congela de horror"*[21]. El instante mismo en que la mirada realiza ese viaje de ida y vuelta es el que aprovecha el héroe para decapitar al monstruo y transformarlo en piedra. Es necesario, recuerda Dubois, que la decapitación tenga lugar justo antes de que la Gorgona no se haya convertido del todo en piedra, pues si así fuera, el filo de la espada no podría con la solidez mineral. La Medusa ha dejado de ser carne, pero tampoco es piedra, se encuentra en un estado latente. Una imagen latente. *"En el agujero que las separa, en el intersticio en que la violencia agresiva que se desata para transir de horror a aquel que ella cree el Otro, se transforma en miedo pánico ante la visión instantánea de que ese otro es ella misma."*[22]

[20] Dubois en *"El acto fotográfico"*. Pag. 135.
[21] Ibid. Pag. 136.
[22] Dubois en *"El acto fotográfico"*. Pag. 137.

Siguiendo el análisis del crítico, nos volvemos hacia el cuadro sobre la escena mitológica que pintó Caravaggio[23] que sirve de inmejorable ejemplo de lo señalado. El cuadro pone en escena la cabeza decapitada de la Gorgona, inmediatamente después de haber sido cortada, ya que la sangre chorrea en el borde del cuello. Sus ojos, no obstante, miran de soslayo, como si trataran de evitar la mirada del espectador y no convertirlo así en piedra. La anécdota, sin embargo, ilumina la metáfora. Como aseguran muchos historiadores del arte, el rostro dibujado en la cara de la Medusa es el propio rostro del pintor, con lo que el dispositivo-Medusa (la visión que congela) acabaría por tomar todo su sentido en ese cara a cara en el que la mirada ejerce un camino de ida y vuelta para petrificar y ser petrificada, para representar y ser representada. Principio y fin. Límite. *"No el relato icónico de la decapitación, sino la decapitación misma, puesto que el cuadro mismo es en sí mismo una cabeza cortada."*[24]

Guillotinas

Hemos visto cómo la unión de la medicina y de la cirugía hacia propiciar el dispositivo del nuevo ojo moderno. La mirada necesita de un cuerpo para establecer su estatus ayudada por un instrumento que le permite, además, ver profundamente. Continuando por el trayecto de la techné para iluminar la relación entre el corte como generador de imágenes, de visiones inéditas, cabe meditar sobre la idea del corte como dispositivo óptico que atraviesa todo el corpus de Dubois en el que reflexiona sobre la fotografía. Heredero de la tesis foucaltiana sobre el ojo-bisturí, la cámara fotográfica se revelaría como un nuevo instrumento por el que hacer visible aquello invisible mediante un acto en dos tiempos: *"Después del índex, el corte. Después de la cuestión de la relación de la imagen con lo real, la cuestión de su relación con el espacio y el tiempo."*[25] A la idea de golpe de luz que sufre la emulsión –la huella, el índex, el obstáculo al que se refería Deleuze en **"La imagen movimiento"**-, Dubois le suma el gesto del corte, del sesgo del riego lumínico, como esencial en la

[23] El cuadro se encuentra en el Palacio Uffizi, de Florencia que también alberga *"El nacimiento de Venus"*, de Botticelli.
[24] Louis marin: *"Détruire la peinture"*, París, Galilée, 1977. En Dubois, *"El acto fotográfico"*. Pag.138.
[25] Dubois, en *"El acto fotográfico"*. Pag. 141.

creación de la imagen fotográfica: *"en tanto que indisociable del acto que la constituye, no sólo es una huella luminosa, es también una huella trabajada por un gesto radical, que la crea por entero de un solo golpe, el golpe del corte, del cut, que hace caer sus golpes a la vez sobre el hilo de la duración y en el continuum de la extensión."*[26]

La foto aparece así, *"como una tajada, una tajada única y singular de espacio-tiempo, literalmente cortada en vivo. […] Se puede decir que el fotógrafo, en el extremo opuesto del pintor, trabaja siempre con el cuchillo, haciendo pasar, en cada visión, en cada toma, en cada maniobra, el mundo que lo rodea por el filo de su navaja."*[27] La imagen fotográfica *"separada de su fuente luminosa por un corte"* efectuado en el instante mismo, en el intervalo en que la mirada realiza el camino de vuelta.

Dubois no lo desarrolla, pero en su análisis del mito de Perseo contra la Gorgona, establece un doble regimen del corte, que también estaba presente en el mito del nacimiento de Venus. Se corta y se construye. Del corte surge el cuerpo de la imagen, de esa matriz primigenia, se abre el fondo por donde emerge la corporeidad visual. Pero si en el relato de la diosa se postulaba la creación de la imagen como velo de aquello *"terrible que todavía podemos soportar"*, en el del hijo de Danáe y Zeus, el intervalo toma preponderancia como el fenómeno por el cual toma cuerpo la representación, por el cual comienza a verse cómo las imágenes laten. Asimismo, no habría que olvidar que el nacimiento de Afrodita se produce en dos actos, el corte patricida y el golpe del simiente sobre el mar. Entre ambos, el intervalo.

Así pues, tanto en uno como en otro las ideas de muerte y nacimiento quedan unidas merced el acontecimiento del corte, del límite y del intervalo. Aunque Bellour no lo interpreta en estos términos, también concibe otro instrumento cortante como suerte de dispositivo precinematográfico en **"Le corps du cinéma"** que observamos relevante mencionar. Junto al panóptico, el panorama y la fantasmagoría, la guillotina se introduce en el listado de

[26] Ibid. Op.cit.
[27] Ibid. Op.cit.

dispositivos de visión que prefigurarían la visión fílmica. No parece aleatoria su inclusión. El obturador de la cámara fotográfica, lo que corta el *continuum* luminoso, fue en su momento considerado una guillotina en miniatura que convertía lo vivo en un cadáver, rebanaba el tiempo y arrebataba momentos congelados del inevitable paso del tiempo. Bellour, no obstante, apunta una idea singular al respecto y es una evolución hacia lo público del corte como dispositivo óprtico: la guillotina, pues, como *"una maquina a través de la cual el verdugo, alejado de la vieja lógica de la tortura, deviene un simple ejecutor, casi una suerte de proyeccionista."*[28] Un espectáculo en el cual el filo emerge como el protagonista frente una atónita platea dispuesta a ver en un abrir y cerrar de ojos la muerte en vivo. El filo como el elemento donde se concentran todas las miradas en un fenómeno en el que apenas se puede ver algo: *"como el cuchillo se desliza con demasiada rapidez entre los rieles del dispositivo para captar el efecto que no es otro que el de la pura sustracción: en la esquina superior, pequeña pantalla circular frente a la cual la mirada queda fascinada, hay primero una cabeza, y de inmediato una ausencia, un agujero negro."*[29] Aquí lo visible se vuelve invisible, la máquina que corta las cabezas a la velocidad de una mirada produce una sensación de visión increíble en la que al mismo tiempo hay que creer, una suerte de fantasía que pone en escena la muerte en un parpadeo. *"El instante de la guillotina produce una verdadera divergencia temporal donde estalla la unidad de sujeto."*[30] Lo corpóreo se fragmenta mientras el pueblo fascinado atiende al espectáculo de la visión abierta, decapitada, de un cuerpo.

Abrir y ver: de lo siniestro

"No hay representación de un cuerpo sin la imaginación de su apertura", como tampoco la hay sin la idea de la caída al lado de lo invisible. *"Muerto o vivo, ni muerto, ni vivo, soy la apertura, la tumba o la boca, la una en la otra"*[31], dice

[28] Bellour, Raymond, en *"Le corps du cinéma"*. Pag. 26.
[29] Ibid. Op cit.
[30] Ibid. Op cit.
[31] Nancy, Jean-Luc en *"Corpus"*. Pag. 17

Nancy. La apertura como la frontera, como el espacio que invoca a Eros y Thanatos, como el velo *"de aquello terrible que no somos capaces de soportar"*.

Después de haber trazado un arco entre el cuerpo y el cuerpo del cine, la mitología sobre la creación de imágenes y la tecnología que los abre en privado y en público, no queda más que preguntarse para qué el dispositivo y qué hay detrás de las imágenes y entre éstas, qué queda de un cuerpo tras haber sido abierto. Socavar en lo siniestro elaborado por Sigmund Freud y lo Real lacaniano responde a una figuración de lo que hay tras las imágenes que se desarrollará en el siguiente capítulo. No obstante, apuntarlo en estas líneas resulta pertinente.

Sobre lo siniestro, el psicoanalista austríaco afirmaría que es primero *"condición y límite"*, aquello *"que debía haber quedado oculto, pero se ha manifestado."*[32]Freud, sin embargo, no se dedicaría a investigar la obra de arte como velo de lo siniestro, más bien abundaría en las imágenes que revelan esa condición a raíz del célebre relato del alemán E.T.A. Hoffman, **"El hombre de arena"** (1817): las autómatas, los ojos y las cuencas oculares vacías, los cortes, el abismo; representaciones de aquello que tenía que haber quedado oculto y de las que se derivan asimismo visiones de lo orgánico, corrupto, retorcido y angustiante que George Bataille o Hans Bellmer llevaron hasta el paroxismo. Esa sería sin duda otra vía de investigación, que en estas líneas, lamentablemente, no tienen espacio. Aquí lo siniestro se tratará como génesis del imaginario, escondite del abismo. Y la imagen, lo que lo cubre y lo que nos lo permite ver, verlo todo. Ver como lo hace David Lynch.

Por su parte, Lacan abrió el significado de lo siniestro para englobar en éste lo Real, definido como esa dimensión que se resiste tanto a lo imaginario como a lo simbólico y permanece como algo inalcanzable, imposible de aprehender, pero que no deja de ser una parte insoslayable del sujeto, constituyendo al mismo tiempo lo que lo sostiene y su imposibilidad. En la imagen, más bien tras la imagen, según el psicoanalista, está la mirada, animando el cuadro,

[32] Freud, Sigmund, en *"Lo siniestro"*, en Hoffman, E.T.A., *"El hombre de arena"*. Editorial El barquero. Pag. 17.

atrayéndonos, un velo que desearíamos descorrer para ver más allá y acceder al goce supremo, aunque por ello seamos alcanzados por lo Real, algo que tambalearía nuestra existencia provocando la angustia, el trauma, escindiéndonos.

Al otro lado, así pues, se encuentra lo incomunicable e invisible, *"que sume en ceguera y en tiniebla al ojo espiritual que a él se orienta, sumiéndole en la noche oscura"*[33], como explica Eugeni Trías con respecto a la idea de Dios, aquello trascendente imposible para el ojo humano, que necesita, por tanto, de las imágenes para manifestarse. No se aleja lo propuesto por Trías de la definición de lo Real lacaniano, sin duda porque el filósofo cimentó su estudio sobre la belleza neoplatónica en la idea de lo siniestro freudiano. La imagen, la belleza sería, como la señala el filósofo siguiendo el paradigma de la estética neoplatónica, el *"velo de irradiación comunicable que, a modo de esplendor del rostro, cubre la abismal separación y trascendencia de lo divino con la ilusión de familiaridad, de inmanencia."*[34]De ahí, como continua en su estudio sobre la belleza y el cuadro de Sandro Botticelli, *"El nacimiento de Venus"*, el desnudo como primer velo, como el único. Velo polisémico, del cual Georges Didi-Huberman, también a partir de los preceptos neoplatónicos y los realizados por Aby Warburg, señale el carácter terrible de ese desnudo, entre el pudor y el horror, la crueldad y la culpabilidad, la piel y los intestinos, Eros y Thanatos. *"Dionisos es como el fondo sobre el que Apolo borda la hermosa apariencia; pero bajo Apolo, es Dionisos el que gruñe. La misma antítesis necesita, pues, ser resuelta, "convertida en unidad"*."[35] No bastaría con aprehender el velo. Habría que correrlo, cortarlo, abrir ese telón y descubrir qué hay en el interior de esas imágenes, de esas Venus gráciles y celestiales, radiantes, apolíneas. Abrirlas mediante metáforas-bisturís para ver la materia viscosa acumulada en éstas, para sacarla de una tajada como Buñuel en el ojo-humano, ojo-vaca de **"Un perro andaluz"**. Ese abrir podría contradecir al ojo de la razón, al clínico, pero, no obstante, guarda similitudes: entre ambos, el deseo de ver. Verlo todo.

---

[33] Trías, Eugeni, en *"Lo bello y lo siniestro"*. Pag. 65.
[34] Ibid. Op cit.
[35] Deleuze, Gilles, en*"Nietzsche y La Filosofía"* . Pag. 21-22

Lo siniestro, de esta manera, no sólo quedaría encerrado al otro lado de piel. Si así fuera, estaríamos por siempre resguardados de toda pesadilla, de toda idea de muerte y destrucción, del miedo al abismo. Lo siniestro vendría dado por esa relación entre el deseo y la mirada clínica, entre crear y abrir el cuerpo moldeado, en esa invocación doble a Eros y Thanatos.

Las imágenes piel, las imágenes deshechos

Después de los cuerpos abiertos, los residuos, la piel desollada, lo restante y los fragmentos corporales. De éstos habría que *"aprehender la complejidad, la equivocidad del estatus figural del fragmento"* . La totalidad mediante la suma. El cuerpo del cine y de la historia del arte como colección de pedazos, piezas, órganos, jirones que por sí mismos no son esa totalidad. Residuos como el muro manchado pintado por Fra Angelico en el convento de San Marco, Florencia, con el que George Didi-Huberman inicia su tratado sobre el anacronismo como aproximación epistemológica del arte en **"Ante el tiempo"**; la sangre de los animales muertos en los mataderos de París que se escurre hacia los márgenes de la imagen en "*La sangre de las bestias"* (1949), de Georges Franju; los tirajes que quedaron durante décadas al amparo del polvo en diversas filmotecas, los trapos de la historia que hace referencia Walter Benjamin en su **"Libro de los pasajes"**, las piezas de otros cuerpos colocados, abiertos y expuestos, de nuevo, en escena.

Si las imágenes son huellas, según hemos estado conviniendo con Dubois, éstas son *"vestigios, despojos de la historia, contra-motivos o contra-ritmos, "caídas" o "irrupciones", síntomas o malestares, síncopas o anacronismos en la continuidad de los hechos del pasado."*[36]De evidenciarlas como supervivientes. O como resistentes en un ejercicio del cine entendido como clínica. O en el cine entendido como un cuerpo en reconstrucción. Se trataría de recomponer los fragmentos a partir de la suma a través de un recorrido hecho de saltos, un

[36] Didi-Huberman, Georges, en "Ante el tiempo". Pag. 155.

recorrido que hilvane esas huellas. Y, en términos cinematográficos, a través del corte, el corte en la sala de montaje que nos ayude a saltar entre hechos.

De nuevo, nos encontraríamos en ese doble régimen del corte como dispositivo: por una parte, la piel ajada, los deshechos, lo disgregado, fragmentado a través de los cuales, mediante la sutura, pueda emerger un nuevo corpus audiovisual. Imágenes al filo. Imágenes en el filo que alumbran un cuerpo nuevo. Si conveníamos que la imagen es una huella, es el sesgar del continuo un acontecimiento, el corte vendría, ya no tanto como gesto inaugural, sino como aquello que alumbre la nueva imagen, la nueva epidermis. Por ello, veremos cómo el cine traduce esta hermenéutica de la triangulación corte-intervalo-imagen, este movimiento en tres actos que promete una caída hacia la noche oscura humana, amén del surgimiento desde el intervalo de un cuerpo visual en busca de registro. La poesía nace en la frontera. O, como repite Godard, en la catástrofe.

El interior de Venus

"Tendríamos que rastrear y descubrir en la propia Venus ese eje camuflado, inquietante, en el que el tacto de Tanatos se funde con el de Eros: frontera invisible, desgarradora, no obstante, en la que conmoverse […] se transforma en estar afectado…"
Georges Didi Huberman, en "Venus rajada. Desnudez, sueño, crueldad"

Las Venus de David Lynch

La imagen siempre se repite: la figura femenina emergiendo de un fondo oscuro. La figura femenina blanca, rubia y apolínea, rozando, paradójicamente, lo espectral. Un cuerpo representado como un surgimiento; una figura femenina que aparece para velar un universo previo e imposible a nuestros ojos. Es esa aparición y disimulo que apuntaba Georges Didi-Huberman en **"Venus rajada. Desnudez, sueño, crueldad"** . Es ese verso de Rilke de su célebre **"Elegía de Duino"** que sentencia que *"lo bello es el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar"*. Es el velo de lo siniestro que adivinaba Eugenio Trías al enfrentarse a la belleza de *"El nacimiento de Venus"* de Sandro Botticelli en **"Lo bello y lo siniestro"**.

Así pues, la imagen siempre se repite: puntos de luz que caminan desde la sombra hasta el límite del cuadro, de mancha amorfa a cuerpo iluminado, casi a cuerpo sobre-pasado, como si ese intento de cruzar los límites del cuadro fuera el paso definitivo. El que le ayude a abandonar su condición de velo, de imagen. O el que revele, precisamente, esa condición.

En David Lynch, las protagonistas de sus filmes son Venus como la imaginó Botticelli, pero también hijas del mármol viviente reproducido por Étienne-Maurice Falconet o Louis Lagrenée en el siglo XVII. Espectros que van más allá del zócalo de su existencia[37]. Imágenes sobre-salientes que guardan una

[37] Zócalo o marco. Recordamos al respecto el célebre trampantojo del cuadro de Pere Borrell de Caso, *"Huyendo de la crítica"* (1874).

doble condición, una ambigüedad ontológica como entes intermedios, como los *eidolon* según fueron imaginados por Lucrecio[38]. Ubican el relato y ejercen de guías: son el eje. Gracias a ellas, se construye la narración, toma cuerpo el largometraje, pues el único fin de esas figuras, como también el del propio film, es la misma idea de tránsito entre los dos mundos a los que pertenecen: recorrer ese espacio hueco, deambular por el filo de frontera para adentrarse hacia lo invisible, al otro lado de la lógica. ¿Cómo detectar en sus figuras, en su candidez, *"el «tacto camuflado» de Eros y Tanatos"*, esa *"crueldad desplazada"* que Aby Warburg[39] intuyó en el ligero movimiento del cabello de la Venus boticelliana, consecuencia figurativa de un velo impuesto para ocultar lo impuro, siniestro, de su génesis? La crueldad desplazada para ser de nuevo, como veremos, mostrada abiertamente en un recorrido consagrado a imágenes de cuerpos femeninos, a cuerpos que se abren hacia el abismo porque es el *"atributo específico de la Mujer"*, en tanto que el sexo es *"el órgano propiamente femenino capaz de fecundidad y renacimiento, propiciador, por tanto, de resurrecciones periódicas."*[40]

Podríamos partir de esa aguja protagonista de la primera imagen de **"Inland Empire"** (2006) surcando la superficie del cuadro, reapareciendo en los rostros de las figuras femeninas que acompañan a Nikki (Laura Dern) en su odisea. La aguja es un instrumento que abre y produce el borbotón continuo de la imagen, eco de la navaja y el telón ocular con los que Buñuel inauguraba su obra fílmica en **"Un perro andaluz"** (1929). No hay confusión: esa aguja surcando el vinilo como metáfora de la apertura que reclama en la tercera secuencia del largometraje el personaje masculino polaco al otro tipo que se encuentra sentado a su lado en un gran salón barroco, la puerta que ha de ayudar a llegar a lo más profundo, a esa extraña madriguera última, a una suerte de hogar perdido, quizá anhelado u olvidado. La aguja, por otra parte, aparece asimismo como la pieza que en ese laberinto mental construido en **"Inland Empire"** ayuda a suturar el relato sangrante.

---

[38] Stoichita, Victor. *"Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock"*. Pag. 12. La definición de simulacro por Lucrecio es la siguiente: "una especie de membrana desprendida de la superficie de los cuerpos, que gira en el aire".
[39] Didi-Huberman, Georges, en *"Venus rajada. Desnudez, sueño, crueldad"* Pag. 49-50.
[40] Eugenio Trías en *"Vértigo y pasión. Un ensayo sobre la película Vértigo de Alfred Hitchcock"*. Pag. 31.

No es la primera vez que Lynch recurre a un símil afilado para introducirse en el otro lado de las imágenes. En **"Mulholland Drive"** (2001) la apertura se encuentra en el interior de una misteriosa caja negra; en **"Carretera perdida"** (1997), una luz en el interior de cárcel; en **"Terciopelo azul"** (1986), esa navaja que cortó fuera de campo la enigmática oreja... La aguja-umbral nos introduce, es un punto de salida, sí, pero al mismo tiempo, el punto de llegada. Corta y sutura en un movimiento casi infinito y que remite a una estructura helicoidal, eternamente en fuga.

Estructuras helicoidales

De alguna manera, y retomando a Botticelli, los trabajos del cineasta estadounidense se intuyen como la correspondencia fílmica del retablo pintado por el pintor florentino *"Historia de Nastaglio degli Onesti"* (1482-1483)[41]. El retablo es la traslación pictórica de una historia del **"Decamerón"** de Bocaccio, y narra las desventuras del citado caballero Guido degli Anastagi, quien se había suicidado al no verse correspondido por una joven a la que amaba desesperadamente y que no habría sentido remordimiento alguno por la muerte de su pretendiente. Ella murió poco después y, debido a su indolencia ante la tragedia, fue castigada a sufrir un tormento sin parangón: sería permanentemente perseguida por su enamorado, quien cada viernes le daría alcance, le mataría, le arrancaría el corazón y se lo arrojaría a sus perros. Pero ahí no finalizaba el tormento. Ella resucitaba y, así, se reanudaba su huída y la cruel persecución. En principio, todo el tiempo como ella le había ignorado en vida, pero no cuesta imaginar tal castigo como uno eterno. De este modo, la equivalencia no es baladí: en Lynch asistimos a la exhibición de *"una Venus perpetuamente asesinada."*[42] Un sueño de desgarramiento. Un sueño de eterna muerte y resurrección como ya lo planteó Maya Deren en **"Meshes of the Afternoon"** (1943). No es casual que se trate de una de las películas favoritas del cineasta estadounidense.

---

[41] La pintura fue un retablo ornamento de un dormitorio nupcial. Tres de los retablos se encuentran en el Museo del Prado, Madrid.
[42] Didi-Huberman, Georges. *"Venus rajada. Desnudez, sueño, crueldad"* Pag. 79

Por otra parte, es muy probable que Lynch no se mantuviera ajeno a esta tradición sobre la belleza que esconde un abismo. Cuando alcanzó la mayoría de edad comenzó su ir y venir por diferentes escuelas de arte, hasta que en 1965, ingresaba en la Pennsylvania Acadamy of Fine Arts (PAFA), de Philadelphia. De hecho, pese a una más que notable carrera como cineasta, jamás ha abandonado su faceta como pintor (su primera gran exposición retrospectiva tuvo lugar en París en 2007: más de 600 obras daban buena cuenta de su labor pictórica[43]), por lo que desdeñar sus probables conocimientos (o intuiciones) sobre ciertas representaciones y la construcción simbólica que encierran sería en vano. Su perfil creador, asimismo, se dispara hacia numerosas disciplinas, además de la pintura: fotógrafo, músico, creador de cómics, escritor, autor de publicidad, de videoclips, de obras para la web, etcétera. Su cultura va más allá de lo fílmico para abrirse a muchas otras formas de creación. También es pertinente reincidir en la definición de Lynch como cineasta de lo siniestro; definición que, por otra parte, se muestra ciertamente epidérmica. Lynch es sobre todo un cineasta clínico, del corte. De la figuración y del corte de la figuración, de la desfiguración afilada que permite a lo Real[44], en términos lacanianos, hacerse imagen. Lo Real que desfigura el principio de realidad. El fondo, irracional, caótico, amorfo[45], atado a las más intensas emociones y que busca la forma, que aspira a una figuración. *"Del mismo modo que Buñuel rasgó la mirada inocente del público con la imagen de la navaja cortando ojo en* ***"Un chien andalou"*** *(****"Un perro andaluz"****, 1929), Lynch hace irrumpir en la ficción el abismo perturbador de lo Real, ese magma de la vida todavía sin simbolizar al que se refiere Lacan"*[46].

Pero volvamos a Laura Dern. No es difícil imaginar a Nikki como la Sandy de **"Terciopelo azul"** en edad adulta. Para empezar, ambas comparten el mismo

---

[43] Bajo el título de *"The Air is on Fire"*, Lynch expuso en la Foundation Cartier de París gran parte de su trabajo pictórico. La exposición tuvo lugar del 3 de marzo al 27 de mayo de 2007. Visitar fondation.cartier.com para más información.

[44] Como recuerda Marek Wieczorek, en la introducción de *"The Art of the Ridiculous Sublime. On David Lynch's Lost Highway"* (Slavoj Žižek, 2006), lo Real es "lo más insondable porque es fundamentalmente impenetrable y no puede ser asimilado por el orden del lenguaje y la comunicación (la fábrica de vida diaria)."

[45] Trías, Eugeni, en *"Lo bello y lo siniestro"* incide en esa idea del abismo amorfo: "Tras la cortina está el vacío, la nada primordial, el abismo que sube e inunda la superficie (abismo es la morada de Satanás).
" Pag. 45.

[46] Pintor Iranzo, Iván, en *"David Lynch y Haruki Murakami. La llama en el umbral"*, en Casas,Quim [et al] *"Universo Lynch"*. Calamar, 206. Pag. 87.

cuerpo de la actriz y a David Lynch como prestidigitador que las hace cobrar vida. Con todo, el nexo entre los dos personajes es subrepticio y aún más poderoso. Laura Dern emprende entre **"Terciopelo Azul"** e **"Inland Empire"** un viaje de eterno retorno: de las tinieblas a la luz y a la inversa. De 1986 a 2006: veinte años de cuerpo desdoblado esperando encontrar un relato que lo vuelva unir, que lo suture. Un circuito helicoidal, de vida y muerte y de nuevo, vida; que indaga en lo Real escondido tras la capa de belleza y brillo, en tanto que devenir perpetuo: *"Dionysos y Apolo no se oponen pues como términos de una contradicción, sino más bien como dos modos antitéticos de resolverla: Apolo, mediatamente, en la contemplación de la imagen plástica; Dionysos, inmediatamente, en la reproducción, en el símbolo musical de la voluntad. Dionysos es como el fondo sobre el que Apolo borda la hermosa apariencia; pero bajo Apolo, es Dionysos el que gruñe. La misma antítesis necesita, pues, ser resuelta, "convertida en unidad"."*[47]

Lynch presenta a la inocente Sandy en el cuadro bajo un velo de sospecha. ¿O acaso no aparece casi inmediatamente después de esa oreja mutilada sobreexpuesta en la cabeza de Jeffrey (Kyle Machlachan) durante su primer paseo nocturno? ¿No estamos ante un órgano desmembrado que funciona como puerta de entrada a un escenario donde reina el rostro inmaculado de Sandy, en primer plano en una fotografía enmarcada, como un *mise en abîme* en el marco del fotograma? Más adelante, el motivo de la Venus que surge de las tinieblas subrayado. La imagen surgimiento que ilumina la oscuridad, una presencia que se vuelve color cuando se aleja del fondo nocturno de donde brota y al que, no olvidemos, continua perteneciendo. ¿O no es ella la que le indica a Jeffrey el mismo centro de lo tenebroso, origen de la enigmática oreja sin cuerpo, el apartamento de la malograda Dorothy (Isabella Rossellini), iniciando así el peligroso juego detectivesco en el que ambos se involucran, la caída hacia el abismo de lo tenebroso oculto tras ese mundo policromo y resplandeciente? La imagen provoca que los interrogantes se multipliquen y recuerda que antes de ésta, Jeffrey ya había abierto una puerta para descender hacia una oscuridad en picado. ¿No nos encontramos, así, en el

[47] Deleuze, Gilles, en *"Nietzsche y La Filosofía"*. Pag. 21-22.

mismo escenario mental de Jeffrey, a donde hemos acabado tras habernos introducido por el canal en espiral de esa oreja sin identidad? ¿O justo en el límite entre ambos mundos, Lumberton, Lynchtown[48], y el inconsciente de Jeffrey-Lynch, justo en el despertar de las imágenes?

El viaje que emprende Jeffrey encuentra no pocas resonancias con el que realizó a Florencia el Marques de Sade, según recuerda Georges Didi-Huberman. El malogrado aristócrata visitó el palacio de los Medicis, donde se halla el famoso corredor de Vasari, espacio museo de innumerables tesoros artísticos llamados a conquistar lo sublime, entre ellos la Venus de Botticelli. No es tan conocido que en el palacio también se halla el corredor de La Specola, una suerte de pequeño gabinete de anatomía que alberga varias estatuas de cera destinadas al conocimiento interno del cuerpo humano y entre las que destacan las Venus abiertas, con los órganos internos dispuestos para ser vistos, de Clemente Susini[49]. Como relata Didi-Huberman, ese viaje de Sade *"nos demuestra que a partir del palacio Medicis, corazón del poder y de la cultura, se han desarrollado dos ejes, dos accesos simétricos: por un lado, el "corredor Vasari" conducía directamente al tesoro artístico de los Uffizi; por el otro, un corredor análogo conducía directamente al tesoro científico. Este último se llama La Specola, es decir, el observatorio, el espejo de la naturaleza: el speculum"*[50]. La simetría entre ambas secuencias, la del Marqués de Sade, y la de Jeffrey en **"Terciopelo Azul"**, resulta reveladora: tanto Sandy como Dorothy son dos imágenes de un mismo deseo, la polarización de la libido, el orden y lo irrefrenable como arquetipos de luz y oscuridad, rubia la primera, morena la otra[51]. El corredor Vasari, La Specola. Su mirada recorre un camino de doble dirección: *"vía vertical que va de la superficie sintomática a la*

---

[48] Bajo este nombre, Michel Chion define el escenario donde **"Terciopelo Azul"** y la saga **"Twin Peaks"** tiene lugar: "una coqueta y pequeña ciudad típicamente americana en medio de un océano de bosques, con toda su comodidad y todo su orden organizados en un entorno de un misterio ilimitado." En *"David Lynch"*, Pag. 125.
[49] Clemente Susini (1754-1814) fue un escultor florentino dedicado a las figuras de cera anatómicas.
[50] Georges Didi-Huberman en *"Venus rajada. Desnudez, sueño, crueldad"*. Pag. 120-126.
[51] La dualidad rubia-morena es una constante en los últimos trabajos de David Lynch. En **"Carretera perdida"**, Patricia Arquette interpreta a dos mujeres, Renée, morena, y Alicia, rubia. En **"Mulholland Drive"**, sucede lo mismo: Naomi Watts, rubia, encarna a Betty, mientras que Laura Elena Harring, morena, es Rita. En **"Inland Empire"**, la rubia Laura Dern toma el protagonismo central, pero no hay que olvidar el contraplano de su relato, la enigmática mujer polaca, interpretada por Karolina Gruszka, es morena. Alain Bergala comisarió recientemente una exposición en la Cinemateca Francesa en torno a la dualidad del motivo de la cabellera rubia y morena llamada *"Brune/Blonde. La chevelure dans l'art et le cinéma"* (6 de octubre de 2010-16 de enero de 2011).

superficie del tejido, vía en profundidad que se hunde de lo manifiesto hacia lo oculto"[52].

Todo el largometraje funciona, pues, como un ejercicio de disección que busca la resolución de un conflicto mientras lo visibiliza, se abre hacia aquello que queda soterrado por las apariencias. El prólogo del filme lo anticipa: la cámara desciende del cielo y encuadra una verja blanca con tulipanes rojos, para situar inmediatamente el escenario del relato, una localidad afable, policroma, donde la amabilidad se mueve al ralentí (primer signo inquietante) y los vecinos riegan en actitud dominical el jardín de su casa. Un plano interior de una mujer adulta viendo la televisión, otro primerísimo plano de la pantalla, una pistola, y a continuación emerge la tensión mediante una manguera anudada que provoca la obstrucción del agua, del flujo de la vida. Por supuesto, estallará, provocando un ataque al corazón al padre de Jeffrey y la cámara, como si de un bisturí se tratara, abre una fisura en la tierra para adentrarse en la negritud de su interior. Allí, intuimos que escarabajos, se mueven desordenadamente. Un abismo angustiante. Las entrañas terrestres. ¿Qué es lo que ha provocado la repentina obstrucción de la manguera, el posterior ataque cardíaco del padre de Jeffrey y el consecuente escenario caótico? ¿No habrá sido la suma de imágenes-síntoma[53] que golpeaban la superficie del relato para hacer estallar ese Real negruzco y angustiante, condenado a lo subterráneo?

El recorrido descendente de la secuencia que prologa **"Terciopelo Azul"** se equipara con una tradición simbólica de la representación del orden teológico fuertemente arraigada, de una jerarquía ontológica radicalmente vertical en la que la luz se encuentra en el estado superior máximo y las tinieblas son el último y más profundo estadio del ser. Del no-ser. En la resurrección del uso de la sombra en las representaciones del cuerpo humano, a finales de la Edad Media, *"se desarrolla una teoría que fija el lugar del hombre dentro de un mundo físico y metafóricamente dividido entre la luz y la sombra."*[54] Un mundo

[52] Michel Foucalt, en *"El nacimiento de la clínica"*. Pag. 194.
[53] "El síntoma – de ahí su posición real- es la forma bajo la cual se presenta la enfermedad: de todo lo que es visible, él es el más cercano a lo esencial; y es la primera transcripción de la naturaleza inaccesible de la enfermedad. […] Los síntomas dejan *transparentar* la figura invariable, un poco en retirada, visible e invisible, de la enfermedad.", recuerda Michel Foucalt en *"El nacimiento de la clínica"*. Pag. 131. NOTA: el subrayado es del autor.
[54] Laneyrie-Dagen, Nadeije, y Diebold, Jacques, en *"L'invention du corps"* Pag. 9.

de degradados en los que cada uno de los grises atañe a un espectro teológico, según el tratado **"Le Livre du sage"**, del filósofo galo Charles de Bovelles[55] y, que, como afirman Nadeije Laneyrie-Dagen y Jacques Diebold en *"L'invention du corps",* tiene en cuenta *"las leyes de la óptica porque ellas revelan un sentido metafísico"*: *"La fuente luminosa (lux) es principal y primera; la luz (lumen) es una forma (species) final de esta fuente; la sombra un trazo de la luz; las tinieblas son la privación, no son. […] Dios, en efecto, se encuentra dentro de la región de la fuente luminosa, el Ángel en la región de la luz, el Hombre en la región de la sombra, el animal privado de razón en la región de las tinieblas."*[56]

¿Y no nos recuerda ese descenso de Lynch de lo celestial y luminoso hacia lo impuro y sombrío, lo negro profundo, el sempiterno lazo entre ambos estadios, representación del pathos desplazado que Aby Warburg localizaba en el disimulo y la figurabilidad de ciertos elementos que revelarían un hecho oculto en su análisis de la Venus botticelliana? El ralentí, la luz exacerbada y dos imágenes de tensión que recuerdan el horror, la muerte y la mutilación, análogos a los que velaba el desnudo de la diosa del amor, el nacimiento de una imagen corpórea, de belleza, cuya envoltura corporal esconde un acontecimiento tormentoso y de catástrofe: la castración del cielo. La oreja cortada. El acto previo al surgimiento de la imagen y el relato, el horror que permanece como síntoma en un cuerpo representado como cuerpo *"trascendido, sublimado, perfecto, ideal […] un desnudo celestial."* [57] La belleza es convulsa, nos dice Lynch.

La apertura, pues, ha de verse como la revelación de un acontecimiento: la imagen se abre y condiciona la posibilidad de una experiencia emocional. *"Las imágenes nos abrazan: ellas se abren a nosotros y se reafirman sobre nosotros en la medida en que ellas suscitan cualquier cosa que podamos nombrar como una experiencia interior"* [58].

---

[55] Charles de Bovelles (1469-1566), filósofo y humanista francés. Posee el mérito de haber sido el primero en imprimir una obra científica en lengua vulgar, en este caso, el francés.
[56] Laneyrie-Dagen, Nadeije, y Diebold, Jacques, en *"L'invention du corps"* Pag 10.
[57] Didi-Huberman, Georges, en *"Venus rajada. Desnudez, sueño, crueldad"*. Pag. 20
[58] Didi-Huberman, Georges, en *"L'image ouverte"* Pag. 25.

Las incursiones que Lynch inició en **"Terciopelo azul"** encuentran un punto de llegada en **"Inland Empire"**. Su último largometraje es el relato de esa franja por la que se abre tal experiencia del abismo, prefigurada constantemente en los anteriores trabajos cinematográficos de Lynch y ahora expuesta como un tránsito por lo más desconocido de la herida: la negritud, lo amorfo interior. Del Lynch botticelliano nos encontramos con el Lynch-Clemente Susini[59].

Lo negro interior

La fascinación por traspasar la epidermis en busca de lo terrible de las entrañas del cuerpo tuvo uno de sus cenit en la representación de figuras de cera anatómicas a partir del siglo XV y hasta el XIX, y más en concreto en aquellas que representaban el tema de la Venus, en cuyos rostros se pueden adivinar los rasgos de la Venus botticelliana, cuyo máximo maestro fue Susini. Sus estatuas materializan la máxima de Didi-Huberman: *"no existe imagen del cuerpo sin imaginación de su apertura"*[60]. Tesoro de la colección de esculturas en cera La Specola florentina, el auge de esta disciplina se debe a la "necesidad" del estudio anatómico y la imposibilidad, por otra parte, de mostrar abiertos verdaderos cuerpos humanos[61]. La iniciativa corrió a cargo del Duque de Leopold de Lorraine, que en 1771 pone en marcha un museo de piezas anatomicas, que serán encargadas a los maestros Felice Montanta. Junto a Susini y Paulo Mascagni realizarán una serie de disecciones entre los años 1771 y 1814 para crear una serie de aproximadamente 800 piezas anatomicas de tamaño natural que representaban los distintos sistemas de la anatomia humana[62]. Es decir, abrieron cuerpos para poder construir estatuas: la mirada diseccionadora es al mismo tiempo la mirada que construye.

---

[59] La analogía Botticelli-Clemente Susini la describe Didi-Huberman con detalle en *"Venus rajada. Desnudez, sueño, crueldad"*.

[60] Didi-Huberman, Georges, en *"Venus rajada. Desnudez, sueño, crueldad"*. Pag. 117

[61] Con los siglos, ese tabú desaparecerá. Como ejemplo, recordamos en estas líneas la exposición *"Bodies-The Exhibition"*, que recaló en Barcelona en noviembre de 2007. El corpus de la muestra estaba formado por 17 cuerpos humanos y más de 200 órganos en nueve galerías temáticas. Todos los cuerpos exhibidos, para poder preservarse, fueron sometidos a la técnica de la plastificación con polimero. Más información en www.bodyworlds.com/en.html.

[62] En el Museu de la Medicina de Catalunya hay una Venus anatómica. Se puede consultar en http://www.museudelamedicina.cat/cat/exposicions/venus.htm#

En el interior, el saco amorfo que nos sume en *"la estupefacción"* a la vez que nos *"suscita algo así como una admiración ante lo viviente"*. Una doble emoción, lo terrible y lo fascinante, que también recuerda Michel Foucalt en su visión de la historia de la pasión quirúrgica: *"hacia mediados del siglo XVIII, Pomme cuidó y curó a una histérica haciéndola tomar "baños de diez a doce horas por día durante diez meses completos". Al término de esta cura contra el desecamiento del sistema nervioso y el calor que lo alimentaba, Pomme vio "porciones membranosas, parecidas a fragmentos de pergamino empapado… desprenderse con ligeros dolores y salir diariamente con la orina, desollarse ala vez que el uréter del lado derecho y salir por el recto. El esófago, la tráquea y la lengua se habían desollado a su vez; y la enferma había arrojado diferentes piezas, ya por el vómito, ya por la expectoración."*[63]

De este modo, se abre la mirada a *"la inquietud mortal que conlleva toda desnudez de la carne."*[64]; *"la admirable mecánica así mostrada que dará paso a la ansiedad que hace surgir su evidente fragilidad"*[65] ; *"el cadáver abierto y exteriorizado, es la verdad interior de la enfermedad"*. La verdad interior de la enfermedad, lo que corrompe, lo que nos permite estar vivos. En este sentido, el dato científico ilumina la metáfora. Resulta significativo señalar que lo que permite que el ser humano viva y al mismo tiempo es responsable de su putrefacción tras la muerte son las miles de bacterias que se localizan en el intestino humano. La flora intestinal está formada por más de 1000 especies que se introducen en el cuerpo tras nacer. Ayudan a metabolizar los alimentos ingeridos y viven en situación de simbiosis con el cuerpo humano. Los recién nacidos no poseen flora intestinal, por lo que, si mueren en el parto, el cadáver neonato no sufre tan severamente la corrupción de la carne como el cadáver de una persona adulta. Esa imagen de ese ecosistema interno del ser humano encuentra su plasmación en la imagen de las entrañas terrestres que Lynch mostró en el arranque de **"Terciopelo azul"**. ¿No adivinamos, así pues, en lo que se muestra en **"Inland Empire"** lo que nos hace vivir, lo que nos corrompe, las entrañas, que en la *"Venus desventrada"* (1781-1782) de Susini

[63] Foucalt, Michel. *"El nacimiento de la clínica"*. Siglo XXI editores. Pag. 1. La cita de Pomme está extraída de P. Pomme, *"Traité des affections vaporeuses des deux sexes"* (4ª ed. Lyon, 1769), t. I, pp. 60-65.
[64] Didi-Huberman, *"Venus rajada. Desnudez, sueño, crueldad"*. Pag. 78
[65] Laneyrie-Dagen, Nadeije, y Diebold, Jacques, en *"L'invention du corps"*. Pag. 181.

se funden con el negro? ¿No estaríamos ante una película que es asimismo un cuerpo abismo: abierto, eviscerado, desvelado, un abismo de podredumbre y caos? *"A woman in trouble"* [66]. Pobre Laura Dern. *"Pobre Venus de Medicis"* [67].

"Inland Empire"

La aguja ya no solo abre el cuerpo de Nikki, sino su misma mente, hurga en el trauma y la herida se extiende en pantalla como un rizoma, un *stream of conciousness* que a su vez despliega numerosas interpretaciones, un artefacto polisémico neuronal que hace transitar las secuencias como cargas eléctricas. En la primera puerta que traspasa Nikki está pintado en tiza la palabra Axxonn. Es el título de una de las series online de Lynch, pero también es el nombre de la parte de las neuronas prolongación de la célula que conduce el impulso nervioso. El axón ilumina la oscuridad en la que se adentra Nikki, el otro lado del espejo, esa masa amorfa de emociones exacerbadas, de terror y ternura, sexo y muerte. Una vez traspasado esa primera puerta-umbral (la película transitará por numerosas puertas, zócalos, ventanas y pasillos), emerge la figura de la nueva Nikki como esa Venus botticelliana, imagen melliza del surgimiento de Sandy en **"Terciopelo Azul"** en su primer encuentro con Jeffrey: Nikki caminará desde un fondo negro hasta encontrar el foco que le haga abandonar su condición de pre-imagen; trayecto hacia la luz, pero también hacia el plano de foco, un espacio desde el que ella será capaz de reconocer una escena interpretada antes en la que se re-conocerá al observarse a sí misma en ese pretérito-presente. Imagen de desdoblamiento, imagen de revelación: *"hermosa transmutación del cadáver; un tierno respeto lo condenaba a pudrirse, al trabajo negro de la destrucción; en la intrepidez del gesto que no viola sino para sacar a la luz, el cadáver se convierte en el momento más claro en los rostros de la verdad. El saber prosigue donde se formaba la larva."*[68] Y la larva es siempre desmemoriada.

---

[66] En cada una de las entrevistas promocionales de la película, Lynch siempre ha respondido lo mismo. Como ejemplo, citamos la versión on-line (http://bit.ly/iLuigs) de la realizada en diciembre de 2006 por Andrew Heiher para Salon.com, con el desembarco del largometraje en Estados Unidos.
[67] Didi-Huberman, Georges, en *"Venus rajada. Desnudez, sueño, crueldad"*. Pag.
[68] Foucalt, Michel, en *"El nacimiento de la clínica"*. Pag. 178

En el arranque de la película, la inquietante vecina eslava le alerta a Nikki de lo que va a venir con las siguientes palabras *"un viejo cuento y su variación : una pequeña niña salió a jugar, se perdió en el mercado, como a medio nacer. Entonces, no por el mercado, lo ve, ¿verdad?, sino por el callejón de detrás del mercado. Este es el camino al Palacio, pero no es algo que usted recuerde. La mala memoria nos pasa a todos."* Poco después, le alerta que tendrá lugar *"un jodido brutal asesinato"*; nos adelanta la dislocación emocional que está por venir en las siguientes tres horas. Pero como Sandy, Nikki no podrá evitar inmiscuirse en ese juego detectivesco y *noir* que le brindará el futuro. ¿O es el pasado? En **"Inland Empire"**, el tiempo se conjuga según las emociones de cada secuencia. Los diálogos refieren constantemente al tiempo como una estructura desestructurada según la linealidad temporal convencional, son sintagmas que conjugan diferentes tiempos verbales a la vez. Sin embargo, semánticamente se intuye una lógica circular, donde el pasado, presente y futuro son invocados en un mismo espacio, que no es tal, como si se tratara de un tiempo fuera del tiempo, un sueño: *"En el futuro, estarás soñando"*; *"Me imagino un día en que me despierte y descubra qué demonios fue ayer. No tengo mucho interés en mañana. Y el hoy va pasando"; "Esta es una historia que sucedió ayer. Pero sé que es mañana"*; *"Te muestro ahora la luz. Luce brillante para siempre. No más tristeza mañana."* Dos direcciones, origen y final invocados en esa frontera cuasi onírica donde está teniendo lugar la fuga de lo Real. Y en los sueños, las coordenadas espacio temporales se desvanecen, como sucede igualmente con la imagen digital, en la que cada uno de los píxeles es homogéneo al resto y la trama electrónica está extendida de manera regular por el cuadro, a la que de alguna manera está consagrada la película: *"Es un nuevo mundo. La calidad es bastante terrible, pero me gusta. Me recuerda a los primeros años del 35mm, cuando no se sabía mucho sobre el cuadro o la emulsión."* [69] Las palabras de Lynch son evidentes en ese giro hacia el origen que permite la nueva técnica. ¿O no estamos antes la fundación de una nueva imagen a partir de la muerte de la previa? ¿No se estaba narrando un *"jodido y brutal asesinato"*, el de Nikki que acontecerá en las aceras de Hollywood Boulevard, cuyo rostro agónico se presenta como el

[69] Declaración extraída de entrevista en la revista Wired.
http://www.wired.com/culture/lifestyle/news/2007/01/72391?currentPage=1

homólogo contemporáneo de la faz de Gloria Swanson en **"El crepúsculo de los dioses"** (Billy Wilder, 1950)?

Su muerte anunciada supondrá la materialización de una decisión equivocada, de un error, la infidelidad, que abocará a Nikki a la dislocación mental, la ruptura, la fisura de su realidad para caer en su propio agujero, donde la pesadilla es un escenario laberíntico con la histeria en primer plano y la interrupción sonora como hilo musical. De hecho, esos sonidos quebrados, semejantes a los producidos por la técnica que hizo del *glitch* un género de la música electrónica a finales de los años 90[70], subrayan la poética del corte e interrupción del *continuum* narrativo característico del largometraje. Mientras en los trabajos previos del cineasta, la sonoridad de la extrañeza quedaba compensada por las melodías mórbidas de Angelo Badalementi, aquí el único consuelo al oído lo proporciona el blues **"Strange What Love Does"** (firmado por el propio Lynch), cuya repetición en *loop* sólo hace que recordar el desvío pasional por el cual Nikki se halla perdida en los misterios de lo interno.

Pero Lynch no se dedica únicamente a abrir la fisura, sino, como ya se ha indicado, también se preocupa en poder suturarla. Aunque **"Inland Empire"** parezca un artefacto desimbricado, en éste el cineasta introduce como nexos otras tantas ideas con las que hilvanar las diferentes tramas de la película, otros relatos de su propio corpus audiovisual que fluyen en ese espacio mental fílmico, otorgándole consistencia mientras ahondan en el enigma. **"Rabbits"**, una serie que puso en marcha Lynch en 2002 para internet bien podría funcionar como aguja e hilo de esa marisma de impactos conceptuales. La serie, insertada en la película fragmentariamente, incluye en su reparto a Scott Coffey, Laura Elena Harring y Naomi Watts, las dos actrices protagonistas de **"Mulholland Drive"**, mientras que Justin Theorux, el director de cine amante de Camilla en **"Mulholland Drive"**, reaparece asimismo en **"Inland Empire"** como el protagonista masculino de **"On High in Blues Tomorrows"**, el filme

[70] El *glitch* se basa en el uso deliberado del error producido por los artefactos sonoros digitales. Normalmente son eliminados para favorecer la continuidad del relato musical, pero el *glitch* o el *click n'cuts* (como también se conoce al subgénero) los pone en primera línea auditiva, formando un discontinuo sonoro estructurado en la forma del loop. El corte, en escena. El sello alemán Mille Plateux, nombrado así por el célebre libro de Deleuze y Guattari, fue su propulsor y máximo representante.

maldito que jamás llegará a su fin en el discurrir de **"Inland Empire**". Del igual modo, la misma aguja que ha provocado la apertura del torrente emocional fílmico es la que une los dos relatos femeninos de la película, el de Nikki y la chica polonesa. De nuevo se muestra pertinente la comparación con Buñuel. Si el de Calanda clausuraba su carrera fílmica en **"Ese oscuro objeto del deseo"** (1977) cosiendo una sábana (que a su vez funcionaba como oposición a esa navaja inaugural), clausurando asimismo cierta historia de la metáfora del acto mutilador en el cine, en el filme la aguja clausura, como se ha apuntado anteriormente, la relación de Lynch con el celuloide, pero, a diferencia de Buñuel, no significan sus últimas palabras. Lo que subyace más bien es otro acto inaugural en ese uso de la aguja como elemento que sutura.

Una secuencia, para dar fin al recorrido por el abismo *lyncheano*, ayuda a comprender la metáfora de la sutura. Nikki de repente aparece en una calle nevada junto a la chica polaca, quien le pregunta *"¿quieres ver?"* en un juego de planos/contraplanos que claman por la ubicación, del personaje, de la historia. Nikki cierra los ojos y reaparece esa aguja, persistente en su tarea de rallar la superficie, para dar paso a un primer plano de otra chica llorando (las lágrimas, el fluir de la emoción), la chica que observa todas estas disgresiones desde una pantalla de televisión. Entonces, aparecen los rostros de esas dos feminidades como huellas dactilares en la imagen, como Venus que surgen de esa veta de la imagen. Equivalentes. Y la pregunta de la chica polaca, como mantra y concepto esencial de todo el largometraje: *"¿Quieres ver?"*

Corte y desdoblamiento: "Dans ma peau", de Marina de Van

Esa pregunta bien podría ser el motor que mueve a Esther, la protagonista de **"Dans Ma Peau"** (2002), hacia su viaje autodestructivo a través del ritual de la automutilación y autocanibalismo. Interpretado por la propia cineasta, Marina de Van, el personaje se va corporeizando en el cuerpo del filme a medida que se va traspasando la frontera de la piel. El espectador descubre un cuerpo que va desollándose en estricto paralelismo al de ella revelándose como un cuerpo que no siente dolor. Sin obtener respuestas. El tabú del no –dolor se muestra

incapaz de ofrecer razones porque es un territorio inexplorado, por aterrador, por lo que ante esa situación la mirada se vuelve clínica, *"entomológica, como algo que es a la vez abstracto y que no nos pertenece, como si nos hubiéramos convertido en el científico que mira a través de un microscopio una bacteria que parece arte vanguardista que está obligado a interpretar."*[71] Fascinación y horror de nuevo, la doble emoción que se hace presente ante la ausencia de otra emoción más profunda, el dolor.

Esther es especialista en investigación de mercados a nivel global, a punto de ascender en el trabajo y comprar una casa con su novio. Una noche, en una fiesta, pasea por el jardín de la casa, en obras, y se cae, haciéndose una enorme herida en la pierna que, sin embargo, no notará hasta que un reguero de sangre, pasado un rato, la alerte. Mucho más tarde, después de tomar unas copas con varios compañeros, se acerca al hospital, pero sigue sin sentir dolor y ese no-sentimiento y la curiosidad significará un punto de no retorno en la existencia de la protagonista: la herida de su pierna se apoderará de ella de tal modo que dará pie a una entrega irracional por automutilarse, satisfaciendo una emoción indescriptible y no descrita, una pasión onanista que sólo ella parece conocer y sentir. La escena de la herida-génesis no muestra frontalmente el corte: en el cuadro, el perfil de Esther camina hacia la oscuridad mientras va tropezando hasta caer y cortarse. Los siguientes autoheridas se infringen ya en el campo de pantalla, haciéndose centro de la misma narración. La primera vez que se automutila, de Van lleva a Esther a un pasillo de su lugar de trabajo, un escenario en mitad de dos paredes, suerte de ubicación entre dos mundos, el laboral/el personal, las apariencias/lo Real, mientras un tenue contraluz nos permite observar a la protagonista, con un trozo de metal, cortarse los alrededores de la cicatriz de su pierna. No es baladí que el arranque onanista automutilador de Esther ocurra en ese espacio. Ya en los créditos, el corte de la pantalla mostrando un paisaje de rascacielos y oficinas, desdoblado en una imagen positiva y su correspondiente imagen negativa cromática, subraya un componente de diagnosis social: la lucha corporativa, capitalista, que margina las emociones, la apariencia estricta de lo cotidiano

[71] Sánchez, Sergi, en *"La cicatriz es bella. Algunas notas sobre el dolor en el cine"*, en VV.AA. *"El dolor. Los nervios culturales del sufrimiento. Ensayos de cine, filosofía y literatura"*. Pag. 191-192.

hace emerger los instintos más primarios. Incomunicación, aislamiento, miedo, crisis de identidad. Abismo.

Otras dos secuencias del filme se muestran también como paradigmáticas. Durante una cena de trabajo, Esther siente que "pierde" su brazo izquierdo. La cámara va moviéndose circularmente en primeros planos de los cuatro comensales, intercalando los rostros de cada uno y provocando un ritmo *in crecendo* que acompasa a la angustia que comienza a sentir la protagonista al ver su brazo desmembrado al lado de su plato. El órgano solitario sólo parece ser visto por Esther, pero no es cierto, porque el espectador es testigo asimismo de esa fragmentación, representación de la fisura mental de la protagonista, ya tan intensa como para ser capaz de cortar su propio brazo. Cuando consigue unir órgano y cuerpo otra vez, se inflingirá cortes con cuchillo y tenedor bajo el mantel para volver a tratar de sentir y suturar esas dos partes de sí misma, intentando no perder la compostura ante su superior y los clientes. La ansiedad reprimida será vorazmente compensada esa misma noche en una solitaria habitación de hotel, en la que Esther dará rienda suelta a sus pasiones automutiladotas y autocaníbales. La piel deja de ser sujeto para convertirse en fetiche.

La siguiente secuencia supone el anticlimax del relato. Tras una noche de tensión con su novio, al salir a la calle, se tambalea en un centro comercial. De la imagen difusa y nublada, pronto el dispositivo se centra en pequeños objetos de consumo: bolsas de plástico, una cámara de fotos, una cola de supermercado. La pantalla se desdobla y la narración traza un recorrido descendente que, si en Lynch se ceñía a la representación simbólica tradicional de lo vertical como jerarquía, en De Van no se aleja de esos preceptos y la cineasta construye ese tramo como un camino que va de lo banal y cotidiano (objetos de consumo) a lo corpóreo (piel, sangre). El fin de esa plástica es alcanzar el *"cine «puro» en un collage desfigurado."*[72] La pantalla desdoblada nos conduce a un cuadro que pone en escena fragmentos de la protagonista, primerísimos planos de bolsas de plástico, ropa tirada en el suelo, una cámara,

[72] Palmer, Tim, en *"Under Your Skin: Marina de Van and The Contemporary French Cinéma Du Corps"*, en *"Studies in French Cinema"*, Volume 6, Number 3. Pag. 179.

cuchillos, un trozo de piel siendo marcado, sangre…. La dislocación también la proporciona un sonido de ajetreo del que desconocemos su origen; algunos sollozos que se intuyen de Esther se solapan al ruido extradiegético. Un negro interrumpe el ruido y la imagen, para reaparecer ya las primeras señales del ritual automutilador: huellas en color sangre, piel regada de hemoglobina y un ojo duplicado en cuyo iris se adivina una figura poliédrica. El concepto de *mise en abîme* en todo su siniestro esplendor. Sobre esa secuencia, Sergi Sánchez apunta que no es casual el uso de este recurso, ya que De Van *"la utilizó para convertir ese momento cumbre en una experiencia tan fragmentada como la que tenemos cuando miramos de cerca una parte de nuestro cuerpo. Igual que Esther, cada vez más fascinada con su piel, el espectador reduce su mirada a un campo dividido de brazos, ojos y piernas, sin apenas dejarnos distinguir el horror de lo que está ocurriendo. Esther no es más que la suma de sus partes, y como aquellos fenómenos que se paseaban por las ferias ambulantes introduciéndose agujas en las mejillas y quemándose las manos, decide convertirse en espectáculo…"*[73]

Según el propio análisis de la cineasta *"el efecto está diseñado para asaltar la pantalla, para dañar la imagen misma."*[74] Resulta lógico que tras ese último ritual de desollamiento del cuerpo de la protagonista sea interpretado como una emancipación y que la primera imagen naciente tras el éxtasis de la automutilación sea el reflejo en un espejo del cuerpo entero de Esther. Un reconocimiento de la nueva persona, un nuevo estadio del espejo, cara a cara con el abismo que ha ido buscando en todo el metraje bajo su epidermis. En **"Dans Ma Peau"**, Marina de Van no sólo se construye como cuerpo fílmico, en su faceta desdoblada de actriz y cineasta, sino que lo explora sin límites en tanto que capacidad fílmica. Como relato en primera persona bordeando la autoficción, ya que el origen de la historia parte de una experiencia de la cineasta en su niñez[75], la directora no sólo se piensa imagen, sino que se

---

[73] Sánchez, Sergi, en *"La cicatriz es bella. Algunas notas sobre el dolor en el cine"*, en VV.AA. *"El dolor. Los nervios culturales del sufrimiento. Ensayos de cine, filosofía y literatura"*, Festival Internacional de Cine de Gijón / EdiUno. Gijón, 2006. pag. 192

[74] Palmer, Tim, según una entrevista de Philippe Rouyer a la cineasta en la revista Positif nº 502 pags. 28-31, en *"Style and Sensation in the Contemporary French Cinema of the Body"* , en *"Journal of Film and Video"*, Volume 58, No. 3, Fall 2006, pag. 24.

[75] Palmer, Tim, en *"Under Your Skin: Marina de Van and The Contemporary French Cinéma Du Corps"*, en *"Studies in French Cinema"*, Volume 6, Number 3. Pag. 175.

realiza como tal para ver qué hay detrás de ésta. El espectáculo de su interior aparece como paisajes en primerísimo plano, cuya abstracción figurativa nos recuerda la dificultad con la que representar la enfermedad. De alguna manera, cuando el personaje ha conseguido que su piel se convierta en el mapa de su deseo destructor, tampoco importan las preguntas: se trata de rasgar toda lógica del orden, permitir que lo oscuro desborde el relato y acapare, hasta lo posible, la misma pulsión creativa y creadora. En la psicosis, el corte es lo único certero. No hay que sorprenderse, así, que en la espiral que parece formar la cámara mientras enfoca el ojo herido de Esther al final del largometraje se reconozca la espiral del ojo muerto de Janet Leigh en la obra maestra del corte que es **"Psicosis"** (1960), de Alfred Hitchcok.

Desenfreno absoluto del deseo: "Vertigo", de Alfred Hitchcock

"Cuanto mayor es la belleza frontal, más profunda es la mancilla de lo interior, más desgarradora asimismo la posibilidad de apertura, de herida", nos recuerda George Didi-Huberman.[76] A cuanta más belleza, mayor es el deseo de destrucción. La equivalencia de Eros y Tanatos. *"Strange what love does"*[77]. ¿Era esa la intención oculta de André Vesale al imaginar sus dibujos anatómicos de **"De humani corporis fabrica"**, junto a Jan Stefan Van Calcar? Los dibujos de ese tratado parecen querer dotar de vida a la anatomía inerte. El dibujo de *"la vigesimoquinta plancha del libro V, por ejemplo, muestra el busto de una Venus clásica reducida a su tronco. La superficie no disecada de la figura ofrece el espectáculo de un cuerpo joven y firme, del cual el diseño se detiene allá donde se funden las suturas de las altitudes compuestas por demasiados trozos de mármol; pero el grabado se ha cuidado de suavizar el diseño exterior del cuerpo para darle el aspecto de una tierna encarnación femenina, y ha subrayado sobre el seno intacto una mecha de cabello que acaricia dulcemente esa piel"*.[78] Corporeizar para abrir el cuerpo imaginado sensual, corporeizar el deseo para desollar el cuerpo deseado. O, en palabras

[76] Didi-Huberman, Georges, en *"Venus rajada. Desnudez, sueño, crueldad"*. Pag. 115.
[77] Título de la canción que se repite en **"Inland Empire"**, como se ha citado más arriba.
[78] Laneyrie-Dagen, Nadeije, y Diebold, Jacques, en *"L'invention du corps"*. Pag. 190.

de Slavoj Zizek, *"el poder de fascinación ejercido por una imagen sublime siempre anuncia una dimensión letal."*[79] ¿Qué imagen más sublime, pues, que la encarnación en el cuerpo de una mujer de la obra de arte del modo en que Hitchcok plantea los sucesivos juegos de figuración protagonizados por la figura femenina en **"Vertigo. De entre los muertos"** (1958)? Si David Lynch podía ser llamado un cineasta del corte, Hitchcock debería considerarse su padre putativo.

Las estructuras helicoidales en sus narraciones, la feminidad como una figura desdoblada, apolínea y dionisíaca, rubia y morena, amén del motivo de la caída hacia el abismo y la interrupción del relato propios del imaginario de David Lynch encuentran en Alfred Hichtcock su precedente máximo. En sus imágenes, y más concretamente en **"Vértigo. De entre los muertos"**, el cuerpo de la mujer y el deseo ejercen de catalizador de la apertura hacia el otro lado: el cuerpo dual por donde brota la materia de la imagen y permite mirar a la muerte: provoca el descenso mitopoético. De este modo, encontramos primero la fascinación de lo vivo por lo muerto como *leit motiv* de los protagonistas, tanto en el caso de Madeleine-Judy como en el de Scottie; además de la reflexión sobre las apariencias, la sofisticación del mito pigmalioniano, donde *"el negativo es el original y el positivo, la reproducción"*[80]; insertado todo ello en una narración descendente y sobre el descenso, del abismo[81] como escenario al que están irremediablemente abocados... **"Vertigo. De entre los muertos"** se muestra, en última instancia, como un tratado sobre la caída, el único movimiento posible propiciado por la irrupción del deseo de Scottie y Madeleine-Judy. De hecho, la película está atravesada por varias caídas: en el arranque, el policía que trata de salvar a Scottie se cae; a mitad del filme, muere Madeleine tras caer del campanario de la Misión de San Juan; mientras que un tercero clausura el filme, con la muerte última de Judy. De los tres terribles picados que funcionan a modo de presentación, nudo y desenlace, el intermedio que secciona el primer relato tras la muerte de

[79] Zizek, Slavioj, en *"Mirando al sesgo"*. Pag. 141.
[80] Stoichita, Victor, en *"Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcok"*. Pag. 270.
[81] De hecho, el ensayo de Eugenio Trías sobre el filme incluido en *"Lo bello y lo siniestro"* se llama *"El abismo que sube y se desborda"*, sin duda a causa del efecto óptico realizado por Hitchcock en las tres caídas que tienen lugar en el filme.

Madeleine prefigura cierta idea de desvelamiento que se producirá en la segunda parte del filme, sólo cuando Scottie se decida a tomar las riendas de creador para que despierte su impulso destructor. Del vértigo ante el abismo hacia el gesto que trata de reconciliarse con el espacio bajo los pies. De alcanzar la verticalidad propiciando la caída del otro.

El artefacto de Hitchcock ha sido subrayado por su carácter de dispositivo terapéutico[82] (de ahí el título original del filme, el vértigo que siente Scottie, el trauma a superar mediante el dispositivo fílmico, un significado completamente anulado en el título de la versión española), pero ante todo, la película confecciona un discurso sobre el miedo a mirar y a la superación de ese temor; ese pánico de la mirada por lo que sobrepasa lo visible para encarar la negrura del más allá, del fuera de campo, gesto que se adivina en el plano final del filme, con un Scottie en el sobresaliente del ventanal del campanario *"con las manos entreabiertas, abrazando el vacío"*[83]. Sabemos que es a ese lugar-emoción donde lucha por llegar el irrefrenable deseo del protagonista, un espacio que invoca la muerte, como se anunciaba en el sueño tras la muerte de Madeleine en el que su figura caía en un tumba para después seguir en descenso por la pantalla blanca; pero que supondrá la resurrección del protagonista. De algún modo, ese sueño, ese tránsito entre el primer y el segundo relato conducirá al encuentro con Judy que disparará la emoción irracional de Scottie, sus pulsiones creadoras y destructoras convocadas en el mismo cuerpo, para conseguir liberarse del vértigo que sufre.

Claro que, para ello, tendrá que ver cómo la mujer a la que ama muere dos veces cayendo hacia ese abismo que tanto le atrae y atemoriza. Primero "mata" a la Madeleine aparentemente verdadera, pero falsa; luego se desprende de Judy transfigurada en Madeleine, aparentemente falsa, pero verdadera. Si una de las máximas del efecto Pigmalión, como lo sentencia Victor Stoichita, afirma que la copia exige la muerte del modelo, Hitchcock plantea una doble muerte ante la imposibilidad de que una imagen, la de Madeleine, se encarne, pueda ser dotada de vida. O, como recuerda Slavoj

[82] Eugenio Trías en *"Vértigo y pasión. Un ensayo sobre la película Vértigo de Alfred Hitchcock"*. Pag. 31.
[83] Ibid. Pag. 38

Zizek, *"si la falsa Madeleine se parece a sí misma, es porque en cierto sentido ya está muerta"*[84].

La puesta en escena del personaje femenino por parte de Hitchcok resulta reveladora respecto a la condición de Madeleine de imagen velo. Ya sea en tanto que icono o cuerpo surgimiento (como las Venus de Lynch, Botticelli o incluso Susini anteriormente citadas), el cineasta la presenta como una figura llamada a salir del cuadro, siempre en movimiento, como un cuerpo que trata de sobre-salir, naciente y a la espera de su final, un cuerpo que congrega el deseo y la muerte, Eros y Thanatos.

Cuando Hitchcock hace aparecer a la señora Elster, siempre lo realiza con ella en el centro de un marco, un cuadro fijo dentro de un cuadro móvil, subrayando la profundidad (el abismo) de su figura a la vez que conjuga la belleza plástica del *mise en abime*. También como el reflejo de su propia figura, remarcando de manera exquisitamente sutil el carácter ficcional de esa falsa Madeleine moldeada por Elster, trasunto de Hitchcock. Toda la primera parte se construye desde el punto de vista de Scottie a excepción de la escena en la que entra en la floristería, que será la primera vez en que observe a Madeleine entera, de cuerpo entero. Allá, desde la apertura de una puerta a medio cerrar, Scottie observa a Madeleine envuelta de flores, mientras ella se gira, nace hacia la mirada del protagonista. Sólo entonces el cineasta opta por un plano no subjetivo que encuadre sujeto deseante y objeto de deseo, pero no sin cierta malicia: un espejo nos permite tener en el mismo cuadro el reflejo de la figura de Madeleine a la vez que el ojo voyeur de Scottie, ambos comparten plano, pero no están en la misma posición ni en las mismas dimensiones. La reciprocidad es un imposible.

Asimismo, se intuye en esa imagen-cuerpo de Madeleine que nace hacia la mirada de Scottie como una suerte de Venus, que en su giro que la descubre late el trágico pathos estudiado por Aby Warburg. Cuerpo botticelliano, cuerpo *"celestial"*, cuerpo estatua. Hay algo en el tono verdoso de su rostro y lo

[84] Zizek, Slavoj, en *"Mirando al sesgo"*. Pag. 143.

hierático de su caminar y su pose que evoca su carácter de ultramundo como también su condición mineral; características que contrastan con la carnalidad de Judy, cuyos voluptuosos pechos libres se marcan sin pudor bajo la lana de su jersey verde[85] en su re-encuentro con Scottie. Asimismo, en la secuencia de la trasfiguración última de Judy en Madeleine, cuando sale del cuarto de baño tras alzarse el moño después de haberse decolorarse el cabello, de nuevo Hitchcock nos presenta a Madeleine como el cuerpo botticelliano en el que se ha ido insistiendo. Toda esa escena de vestirla, constituye *"una paradoja"*, pues *"el acto de revestirla"* funciona contrariamente, como si fuera *"una forma gradual de desnudarla"*; *"como si la petición final de Scottie, la de que se enrosque el moño como Madeleine, fuese análoga a la petición erótica de que se despoje la última prenda, la que cubre su órgano sexual"*, como recuerda Eugenio Trías[86]. Hitchcock, por supuesto, no se distancia de los códigos canónicos de la tradición: Judy-Madeleine como un cuerpo-surgimiento, enigmática, casi fluorescente, un milagro de aura verde buscando ser imagen. Es el cuerpo modelado por Scottie en busca del beso que la transforme y le otorgue definitivamente la vida, su nuevo rol como Galatea, ese beso en 360 grados, origen y final, que parece invocar todos los mecanismos con los que Pigmalión ha transferido vida a la estatua en las sucesivas representaciones a lo largo de la historia del arte[87]: la mirada, el tacto, el cruce y el abrazo, la electricidad del letrero de neón, la cámara.

Poco hay que añadir a la interpretación de **"Vertigo. De entre los muertos"** como un trabajo que gira en torno al mito de Pigmalión. El deseo que provoca la irrupción de la vida en la materia inerte, la estatua. Un mito que si primero se consagra al tacto como elemento que produce la vida, con los siglos, en las sucesivas representaciones el relato, la mirada sustituye a la piel como sentido que otorga la vida. El deseo circula ahora a través de la mirada. Kim Novak no interpreta solamente a un cuerpo boticelliano, sino una estatua modelada

---

[85] Bien conocida es la anécdota. Hitchcock la explica en la entrevista que le realizó Truffaut. Kim Novak no llevaba sujetadores al rodar esa secuencia, algo bastante escandaloso si se tiene en cuenta las normas morales del Estados Unidos de los años 50. Cierto es que Hitchcock tampoco le sugirió que se los pusiera.

[86] Trías, Eugeni, en *"Vértigo y pasión. Un ensayo sobre la película Vértigo de Alfred Hitchcock"*. Pag.101. También Victor Stoichita en *"Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcok"*, se hace eco del papel paradójico del vestido en la creación del cuerpo como desnudo. Pag. 276

[87] Seguimos el trayecto realizado por Stoichita en *"Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock"*.

según las pulsiones eróticas que siente Scottie por un fantasma, una muerta. En el caso de Madeleine como en el de Judy: en ambos, el amor está vinculado a la producción de imágenes de la mujer para que sean carne. Pero tanto en el primero, la Madeleine creada por el "guión de hierro" que le ha escrito Gabin Elster-Alfred Hitchcock, como en el segundo, la Madeleine re-creada por Scottie, también trasunto del cineasta, el efecto Pigmalión conduce al fracaso. ¿Cuánto hay de existencia propia en esos cuerpos-imagen de Madeleine, esas vidas fantasmáticas intrínsecamente unidas a un origen siniestro, de muerte y destrucción, y cuánto de mero instrumento que permita la terapia y la anagnórisis, el reconocimiento de la verdad, que define toda tragedia? *"Por dos veces Judy ha caído en la trampa amorosa urdida por dos personajes que han desempeñado el papel de Pigmalión."*[88] Pobre Venus. Pobre Judy.

Pero la idea del conflicto pigmalioniano de Scottie, esa anagnórisis al descubrir que la falsedad de Madeleine, así como la falsedad de su re-creación encima del cuerpo de Judy, se sostiene en que él no es el creador original. *"¿Fue el quién te formó? ¿Fue él quién te hizo repetir?"*, le espeta a la mujer. ¿De quién está hablando Scottie: de Elster o de Hitchcok?[89] ¿No será esa la razón por la que ese irrefrenable deseo de destrucción que aboca a Judy al vacío, el desprecio por la creación de un modelo que no es tal, de un objeto sublime en sí que pierde su poder de fascinación, como indica Zizek? ¿O no será que esta metamorfosis de Judy en Madeleine no es la instaurada por Ovidio, sino *"su reverso absoluto"*[90], la imagen de la muerte?

Pese a sus similitudes formales y conceptuales, el dispositivo formulado por Hitchcock se opone al de Lynch en tanto que mientras para el primero el abismo no ofrece un contraplano, una continuación. De alguna manera, el planteamiento último del largometraje de Marina de Van se asemeja más a los preceptos hitchcokianos sobre el abismo (recordemos la espiral del plano final de **"Dans Ma Peau"** y su semejanza con esa espiral *"infame y nauseabunda que forma el reverso en negro"*[91] del ojo del desagüe de la bañera y el ojo de

---

[88] Trías, Eugeni, en *"Vértigo y pasión. Un ensayo sobre la película Vértigo de Alfred Hitchcock"*. Pag.192.
[89] Stoichita, Victor, en *"Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcok"*. Pag. 259-260.
[90] Ibid. Pag. 288.
[91] Trías en *"Lo bello y lo siniestro"*. Pag. 110.

Janet Leigh en **"Psicosis"** o el moño de Carlota Valdés y Madeleine en **"Vertigo. De entre los muertos"**) que los suscitados por Lynch. Mientras que en el estadounidense se da una idea de reconciliación, de regeneración entre uno y otro mundo, ni la cineasta francesa ni el británico conciben esa posibilidad. Hitchcock pone en escena la superación de un trauma, cuyas consecuencias, no obstante, quedan interrumpidas al ojo del espectador: jamás sabremos cómo Scottie sobrellevará esa segunda muerte de su amada (a pesar de que su recuperación y su verticalidad pasaban por el acto asesino). Hitchcock quiere mirar, pero no pasar al otro lado. De Van, por su parte, se queda varada en la fisura, en esa frontera epidérmica donde brota la carne y surge el magma del abismo.

Al fin y al cabo, todo ellos sólo pretenden ver. Con mayor o menor implicación, pero el objetivo es separar el velo, hacerlo correr e intuir, palpar o regodearse en el enigma de la esencia, pese a lo terrible que esconde, pese a la noche oscura, y a lo irreversible de esa mirada. Se trata de hacer visible aquello invisible.

La mirada de Georges Franju

También en el cine de Georges Franju se da esa pulsión por ver. En su obra siempre hay un espacio que parece separar dos mundos. Físico o emocional, tangible o intuido... Pero constantemente la idea de un intermedio entre lo público y lo privado, la burguesía y el proletariado, la pureza y lo siniestro, la figura y lo amorfo. En su cine siempre hay un espacio porque Franju se sitúa justo ahí, en ese entre que le permite no dividir, sino ver a uno u otro lado, verlo todo, *"lejos y en profundidad"*[92]. *"El estilo de Franju es una manera de ver, no de añadir o adaptar"*[93].

[92] Entrevista a Georges Franju a cargo de Freddy Buache, en *Positif*, núm 25, 1957, en VVAA, *"Georges Franju"*, Málaga, Cuadernos Semanautor/Filmoteca Española, 1988, pag. 7.
[93] En Durgnat, Raymond. *"Franju"*. Londres: Studio Vista, 1967. Pag. 9.

De entre sus largometrajes, **"Los ojos sin rostro"** (1960) se muestra como el epítome de su disposición por mirar. Aunque para ello tenga que mutilar un rostro. *"El fantasma gobierna la realidad, nunca se puede llevar una máscara sin pagar por ello en la carne"*[94]. La carne que paga por la máscara, o la imposibilidad de la epidermis una vez se ha desquebrajado la piel emerge como el núcleo del filme. Como en los segundos finales de **"Vertigo. De entre los muertos"**, la mirada hacia el abismo no ofrece un contraplano. Así parece decírnoslo Franju también desde los mismos créditos del filme. La presentación de la película circula por un travelling sin aparente destino, una carretera por la que se asoma la negrura de la noche, acompañados únicamente de la melodía de Grand Guiñol de Maurice Jarre. Cuando arranca propiamente, descubrimos que ese paisaje rodea a una mujer, quien conduce un automóvil en la oscuridad. No tardará mucho en mirar por el retrovisor, otra pantalla por la que ver al mismo tiempo que ella: ese reflejo mostrará el plano que hasta el momento permanecía oculto durante la breve secuencia, un cuerpo anónimo en cuyo rostro, cubierto por un ancho sombrero, se adivinan las sombras de unas marcas. La misma cara de la muerte.

Louise, la mujer que conduce en la oscuridad transportando un cadáver, es la enfermera y la amante del doctor Genessier, interpretado por Pierre Brasseur, eminente cirujano obsesionado por devolverle el rostro a su hija, Christiane (Edith Scob), quien quedó desfigurada tras un accidente de tráfico, provocado por el progenitor y en el que murió la esposa y madre. Intuimos de Genessier un impulso por ver antes que por devolver, pues reconocemos en su figura, el cuerpo de Pierre Brasseur, al doctor que iluminaba los ojos forzadamente abiertos al François (Jean-Pierre Mocky) de **"La cabeza contra los muros"** (1958), en un ánimo de descubrir un atisbo de locura tras las pupilas del paciente. No ha de sorprender, así, que el objetivo de reconstruir la cara de Christiane jamás se consiga. Una y otra vez, las sucesivas caras que el padre corta y cose en la de su hija no se fusionan con el cuerpo receptor, el tejido cutáneo se revela y el rechazo epidérmico emerge como un rechazo moral:

[94] Zizek, Slavoj, en *"La mirada al sesgo"*. Pag. 143.

"Cuando uno ama hasta ese punto ciencia e hija se está en el límite de lo normal"[95].

Asimismo, el plano último del largometraje, con Christiane vagando como un fantasma rodeada de palomas, nos recuerda que, misteriosamente, su presencia a lo largo de toda la película ha sido la de una estatua en vida. La máscara con la que tapa su rostro amorfo la ha convertido en un ser inerte. Del mismo modo que sucedería con la Madeleine hitchcockiana, ella también posee cierto hieratismo en su caminar y en sus gestos. Y sin embargo, también se podría decir que levita. Ese plano final, en el que la figura iluminada de Christiane sobresale de un oscuro fondo tras haberse rebelado contra su verdugo, su padre, para asomarse al vacío, en fuga después de haber cruzado el umbral, moral y físico de la casa-cárcel donde estaba encerrada, parece evocar en su plástica cierta justicia poética para la protagonista. Sin rostro -el marco de la belleza de la mujer, pero también la imagen más pura de la identidad-, Christiane está condenada a existir como una imagen sin imagen. Como un fuera de foco, una posibilidad que jamás se cumple, un vacío, porque recuperar la belleza perdida sería otra aberración más. Y tras la máscara, se encuentra la cara sin forma, la negrura absoluta.

Como Genessier, a Franju no le interesa tanto la belleza, como ver aquello que se esconde tras ésta. Sabe que ante la experiencia no hay vuelta atrás y que no deja inmune. *"Franju, repetimos, es uno de los muy escasos cineastas que no temen mirar todo."*[96]

De alguna manera, **"Los ojos sin rostro"** se construye alrededor de esa experiencia del corte. Como si estuviera realizada sólo para recrear la célebre secuencia de la extracción de una cara; secuencia ubicada no casualmente en la mitad del metraje. Gabriel Vialle[97] señala la estructura narrativa de **"Los ojos sin rostro"** como una de círculos concéntricos. Podría afirmarse que estamos

---

[95] Franju, Georges, en una entrevista a cargo de François Truffaut, en *"Cahiers du Cinema"* 101, noviembre de 1959, extraído de VVAA, *"Georges Franju"*, Málaga, Cuadernos Semanautor/Filmoteca Española, 1988, pag. 11.
[96] Demeure, Jacques, y Kyrou, Ado, en *"El más grande cineasta francés"* en *Positif*, núm 16, 1956, en VVAA, *"Georges Franju"*, Málaga, Cuadernos Semanautor/Filmoteca Española, 1988, pag. 23.
[97] Vialle, Gabriel, en *"Georges Franju"* Ed. Seghers, 1968, extraído de VVAA, *"Georges Franju"*, Málaga, Cuadernos Semanautor/Filmoteca Española, 1988, pag. 23.

asimismo ante una narrativa de la introducción, en tanto que poco a poco el espectador se introduce en un relato cuyo núcleo lo ocupa la apertura de un cuerpo, la secuencia del trasplante facial. Esa operación cutánea desvelará la terrible existencia de cada uno de los personajes, mientras que la experiencia para el espectador supondrá un punto de no retorno. Y para Franju, rubricar una de las cumbres en la poética del impulso quirúrgico. Repetimos las palabras del bretón[98]: *"El ojo del cineasta debe tener muy largo alcance, es decir, ver lejos y en profundidad, ver en el interior del objeto."* ¿Cabe subrayar a la hora de abordar la secuencia de la mutilación facial la fascinación que sentía Franju por el filme **"Trepanation pour crise d'epilesie"** (1940), de Thierry de Martel[99]?

Carlos Muguiro recuerda respecto a la fascinación de Franju por esa película y en comparación con **"La sangre de las bestias"** (1948), que la similitud entre ambos trabajos radica en *"el impulso unidireccional, cada vez más adentro, sin mirar atrás, sin esperar respuesta, que empuja al ojo científico"*[100]. Emerge el Franju anatomista. El dispositivo fílmico como la navaja que penetra, secciona y observa. El deseo irrefrenable por ver y enseñar lo que hay más allá de la piel. Que Franju creara en 1940 junto a Dominique Johansen el Circuit de Cinématographie des Arts et Sciences ayuda a comprender su faceta quirúrgica. Entre el repertorio que se proyectaba en las sesiones, seguramente en este círculo descubrió el filme de De Martel, obras de Fritz Lang o Alexander Korda compartían cartel con **"La Chirurgie Plastique Mammaire"**, de C. Claoué[101]. Pero tampoco hay que olvidar que esa preferencia por un trabajo clínicamente "real" está íntimamente ligada a la tradición surrealista de valorar la ciencia como una forma lúcida del delirio, una suerte de desplazamiento de lo real en tanto que visión aséptica de las cosas. ¿O no poseen las imágenes acuáticas del cineasta científico Jean Painlevé esa condición de delirio, de hipnosis y de mundo más allá del mundo?

---

[98] Entrevista a Georges Franju a cargo de Freddy Buache, en *Positif*, núm 25, 1957, en VVAA, *"Georges Franju"*, Málaga, Cuadernos Semanautor/Filmoteca Española, 1988, pag. 7.

[99] La cita, entre otras fuentes secundarias, se puede comprobar en una entrevista en el programa televisivo *"Ciné Parade"*, en el episodio *"Le Fantastique"*: http://www.youtube.com/watch?v=lEtXvsnBShE .

[100] Muguiro, Carlos. *"El parpadeo de Méliès. La sangre de las bestias (1948)"*. Incluido en la edición especial de **"Los ojos sin rostro"**. Versus Entertainment, 2011.

[101] Brumagne, M. M., en *"Franju. Impressions et aveux"*. Pag. 82.

Ya en **“La sangre de las bestias”**, el bautismo fílmico del francés, nos presenta con nitidez médica una jornada en los mataderos de Vaugiraud y La Villete, justo en la frontera de París, en el extrarradio, el escenario de todo aquello que el canon del paisaje margina de la vista. El comentario en off que nos introduce en ese microcosmos de la fragmentación corporal de los animales nos guía con voluntad divulgativa a través de unas imágenes extremadamente violentas (incluso hoy en día) que en su frontal brutalidad poseen un extraño lirismo. La descripción gélida de esa fábrica del descuartizamiento (un cuchillo secciona el cuello de una res, los cuerpos descabezados de corderos golpean con fuerza unos contra otros, el vapor de la sangre caliente desdibuja las figuras de los trabajadores hasta alcanzar la abstracción) parece querer evocar el automatismo fabril de los horrores de la Segunda Guerra Mundial, tan recientes y a la vez tan ocultos en la memoria de la Francia de la postguerra.

Pero regresemos a la secuencia de la extracción cutánea. El padre doctor se viste para la operación. Prepara los instrumentos, de la misma manera que Franju prepara la puesta en escena. *“Rotulador”*. Y la cámara pinta en el rostro la parte que será extraída. *“Bisturí”*. El dispositivo-navaja comienza a seccionar. Hay tensión. Franju, ojo cirujano, comprende la delicadeza de la situación, y por ello le seca la frente a Genessier. No cuesta imaginar al cineasta sudando ante el montaje de esa secuencia. El doctor dibuja el contorno que rodea la piel de los ojos y Franju opone un plano/contraplano de la mirada entre el doctor y su enfermera. La sangre brota mostrando una negrura inquietante, el último reguero de vida del rostro antes de transformarse en máscara. La extracción convierte esa piel en un tejido ya ajeno, despegado de su naturaleza y en un espacio que no es ni el cuerpo originario ni el cuerpo que lo espera. Cuando por fin lo arrancan, el negro no sólo aparece en lo que queda de la cara de la joven, sino que inunda toda la pantalla en un fundido; un negro que reaparecerá en el nuevo rostro de Christiane, rechazando su cuerpo y recordándole la naturaleza siniestra de su nueva vida. *“Cuando corta la piel de las víctimas con el bisturí, un reguero de sangre invade los rostros. La oscuridad es una zona interior, una naturaleza íntima, y su combinación con la*

blancura genera un mundo insólito; la máscara blanca y el rostro oscuro. Tras una operación frustrada, el rostro de Christiane queda cubierto de manchas oscuras. Aquello que es oscuro no puede devolver la blancura de un reflejo – el padre ha tapado de negro los espejos de la casa para que Christiane no se vea la cara- pero crea una textura misteriosa que, vista de cerca, deja entrever formas inéditas."[102]

Lo invisible, lo abyecto oculto de la presencia de Christiane, se figura en esas *"formas inéditas"*, esas señales de la negrura del rostro sin rostro, poniéndose en primer plano, haciendo del fondo lo mayúsculo y principal. En Franju, especialmente en **"Los ojos sin rostro"** y **"La sangre de las bestias"**, vemos cómo la carne tras la piel y la sangre que brota, aun más intensa debido a la ausencia de cromatismo, ocupan el centro de la imagen, un lugar hasta entonces privilegiado al orden de las cosas, a la convención de la figura humana, a su exterior. En este sentido, Gonzalo de Lucas recuerda la importancia en el cine de Franju de la *"inversión de la perspectiva de la visión cinematográfica de las cosas"*[103]. Ahí radica la idea de lo insólito que una y otra vez habría definido el cineasta galo: *"Lo insólito se inscribe en la naturaleza del no-acontecimiento, está en la percepción de lo inhabitual, aislado den lo cotidiano, en lo anormal. Se revela en la imagen cargada de un significado sentido con ansiedad por el hecho de una organización inédita de esta imagen, se inscribe en un momento y dentro de un clima de una poesía singular y privilegiada"*[104]. Lo insólito es una *"presencia pero no una evidencia."*[105]

¿Pero sobre qué objetos se revela en Franju la condición de lo insólito? ¿Sobre qué superficies? De entre las imágenes cultivadas en su cine, ninguna otra más presente que la piel. Si Lynch es un cineasta del corte, Hitchcock de la caída, Franju lo será de la piel, de la cara, de su ausencia o de lo que la cubre: la máscara. Por supuesto, **"Los ojos sin rostro"** es el paradigma, pero no el único ejemplo. La piel-despojo cae hacia los márgenes del cuadro y se escapa

---

[102] de Lucas, Gonzalo, and Festival Internacional de Cinema de Catalunya. *"Vida Secreta De Les Ombres :Imatges Del Fantàstic En El Cinema Francès"*. Barcelona etc.: Paidós, 2001. Pag. 139
[103] Ibid. Pag. 137.
[104] Brumagne, M. M., en *"Franju. Impressions et aveux"*. Pag. 14.
[105] Ibid. Pag. 15.

por sus límites formales en **“La sangre de las bestias”**; en **“Hotel des Invâlides”** (1951), Franju opone el casco de un guerrero medieval a una cabeza, casi flotante, de una niña que observa ese objeto como inquiriéndole, piel contra metal, mientras vemos efigies escultóricas, rostros sin vida cuya persistencia en el plano nos interroga por la faz original de esa careta metálica; en **“Le Grand Méliès”** (1952), el protagonista juega a ser una cabeza de Magritte, transformando su cabeza en una cabeza-planta, mientras que en **“Possières”** (1953), mascaras horripilantes nos transportan a un futuro que se encuentra ya entre nosotros. Y si **“La primera noche”** (1958) es también la primera lágrima recorriendo el rostro de un niño como anticlimax de su primera aventura nocturna en el metro de París persiguiendo la sonrisa de un primer amor en fuga; **“Judex”** (1963) y su revisitación posterior, **“Nuits rouges”** (1973), definitivamente son el elogio al antifaz, a la imagen incierta, como también a la imagen posible. En esta última, en un momento del filme un pequeño comando de hombres sin rostro, hombres-máscara persiguen mecánicamente hasta acorralar al protagonista, apuntándole con el dedo, como si esos rostros en blanco trataran de hacer suyo el del personaje, absorberlo de la misma manera que un agujero negro absorbe los cuerpos que encuentra a su alrededor. ¿Hay que recordar que al villano del filme jamás se le presenta con su verdadero rostro, sino que en sus idas y venidas por el largometraje su rostro es siempre otro: el de una anciana, un sacerdote o el líder de un grupúsculo subversivo?

Incluso en **“Pleins feux sur l’assassin”** (1960), seguramente la obra de Franju más cercana a los cánones imperantes cinematográficos, o en **“Thérèse Desqueyroux”** (1962), adaptación de una novela de François Mauriac, se encuentra la poética del rostro. En la primera, se investiga en los rostros de cada uno de los personajes si detrás de éstos se encuentra el asesino, mientras en el imponente castillo, el rostro muerto y oculto del conde vigila cada uno de sus actos. En la segunda, la angustia de la protagonista permanece invisible hasta que Franju la presenta casi al rojo vivo: vemos un primer plano de Thérèse-Emanuelle Riva, su rostro rodeado de un sinfín de espinas, los ojos se alzan un momento al cielo, buscando cierta piedad ante unos sentimientos que amargan. En sus gesto de agonía podemos intuir aquel

que la máscara no le permite realizar a la pobre Christiane. Como ella, Thérèse acabará también oculta en la habitación superior. Los instintos asesinos aflorarán debajo de ese faz aparentemente pura como la blancura frágil del jazmín. Tras sobrevivir a un intento de envenenamiento, su marido la encerrará en la habitación de la casa, aislándola, y en su cara quedarán las marcas de la angustia, los surcos de sus emociones íntimas. Un paisaje de la desolación en su rostro. Y si el drama de Thérèse es tener una doble identidad, el de *"Thomas, no tener ninguna. Thérèse se sumerge a la búsqueda de su verdad. Thomas vuela hacia la mentira"*, remarca Franju[106], con respecto a **"Thomas, l'imposteur"** (1965), y esas palabras resuenan en el último plano del rostro de Thomas, muriendo en el cuadro con un fundido a negro.

"La cuestión del rostro lo es todo salvo una cuestión, ya que el rostro lo es todo salvo el objeto de una cuestión", sentencia Jacques Aumont. *"No es extraño que lo hayan exaltado siempre todas las formas de humanismo, convirtiéndolo a la vez en lo más vivo y lo más significante de lo que ofrezco al prójimo, y, paradójicamente, en la máscara que permite no dejar ver nada, no dar nada de nada. A la vez, el lugar enmascarado de la verdad, parte posterior del rostro cuyo rostro es la máscara, y el lugar desde el que veo al prójimo exponiéndose a mí"*. Franju, definirle como un profundo humanista sería superficial en su caso, ha hecho del rostro en su cine la primera de sus preocupaciones. El rostro y el paisaje, los dos grandes temas. O los paisajes del rostro, los paisajes del hombre, porque *"el rostro es el hombre"*[107].

No habría que pasar por alto el hecho de que Franju trabajara como archivista previamente a ejercer de cineasta. Junto a Henry Langlois, desde que se conocieron en 1934 hasta la fundación de Cinemateca Francesa, dos años más tarde, el tándem se dedicó a recuperar y salvaguardar numerosos filmes caídos en el olvido. Langlois ejercería de figura visible de la nueva institución cinematográfica nacional, como secretario general, Franju, por el contrario, permanecería activo en su tarea de reconstrucción del cuerpo fílmico patrio

[106] Cita extraída de VVAA, *"Georges Franju"*, Málaga, Cuadernos Semanautor/Filmoteca Española, 1988, pag. 28.
[107] Las dos citas pertenecen a Aumont, Jacques. *"El rostro en el cine"*. Paidós Comunicación cine. Barcelona, 1992. Pag. 17-18.

desde una posición no tan visible como la del otro, aunque no por ello menos remarcable. Nombrado secretario ejecutivo de la Federación Internacional de Archivos de Cine en 1938 y hasta 1945, Franju rescataría las numerosas caras del cine hasta la fecha. Esos paisajes del cine. Así, el trabajo del archivista, el documentalista, funde cierta lógica científica con la poética de la memoria, y más si a ello se le suma el haber creado el Circuit Cinématographique des Arts et des Sciences como, como se ha señalado previamente, además del cargo de secretario general del Institut de Cinématographie Scientifique. Asimismo, la ristra de cargos enumerados quedaría como un catálogo de logros burocráticos si no fuera porque Franju supo hacer cine antes y después de estos, como también en, entre, dentro y desde estos. Espacios que le permitieron no dividir, sino ver a uno u otro lado.

Tras debutar su visión fílmica con una obra donde registraba el abrir de la piel de las bestias como ejercicio cotidiano, once años más tarde volvería a situarse en el filo entre la piel y la carne. La receptora de ese rostro, sin embargo, huiría por un paisaje incierto con el rostro desollado tras una máscara, como si su imagen se escurriera por los márgenes como la sangre de aquel cortometraje inaugural. A partir de entonces, ya no se darán más cortes, como tampoco caras por cortar en su cine. Sí, por el contrario, rostros enmascarados, vacíos o impostores, tristes y renegados, pero no abiertos o por abrir, sino cubiertos y velados. La voluntad de ver dispondría de otros mecanismos no tan afilados, pero no por ello menos hirientes. Pantallas, marcos, sombras y otros dispositivos le servirán para poner en escena cómo lo insólito afecta a un rostro.

A diferencia del ojo rasgado de Buñuel y de la tela cosida en el escaparate de unas galerías de París en **“Ese oscuro objeto del deseo”**, Franju jamás llegó a suturar el final de su obra. Todo lo contrario: una vez cortada la imagen, el proceso es irreversible. En **“Nuits Rouges”**, su último largometraje, encontramos la esencia de su corpus: esos rostros con las caras del tiempo, las rostros de cierta historia del cine, con sus velos y antifaces, gestos y muecas trágicas, palimpsestos de otras rúbricas; pero también las máscaras, ausencia y posibilidad de toda imagen, pantallas, escenarios donde pueden

nacer y crecer otras nuevas imágenes, algunas desconocedoras de todo ese material en tensión tras la careta, otras completamente conscientes. Las películas de Franju *"se encuentran en el lugar del negro"*[108] y, como recuerda Victor Stoichita respecto el origen del *"Cuadrado negro"* de Malevich (1915), tal y como lo relató el pintor ruso, el negro es *"un embrión de posibilidades. [...] Es una imagen indeterminada, es la imagen de las infinitas posibilidades de la representación."*

[108] En Durgnat, Raymond. *"Franju"*. Londres: Studio Vista, 1967. Pag. 23.

Dos o tres cosas sobre el corte en Godard

"El hecho de buscar deja huellas, y las huellas son la película."
Jean Luc Godard, en "Pensar entre imágenes"

La catástrofe y el blanco

Godard, afirma Raymond Durgnat, se encuentra en el lugar del blanco. Aunque el crítico británico no sentía muchas simpatías por la obra del cineasta, la definición, en relación con lo abstracto, distante e incluso risible de su retórica (en palabras de Durgnat), funciona, por el contrario, como certera característica si se piensa la posición de Godard con respecto al cine, la posición desde la que hace cine. La idea de lo blanco se repite en el análisis de Suzanne Liandrat-Guigues y Jean-Louis Leutrat, cuando mencionan las última palabras de **"Guión del filme Pasión"** (1982): *"Puedes inventar el mar, la página en blanco, la playa, puedes inventar el mar…"*. El mar, el blanco, un estado original que *"precede a todo despliegue"*, que, en palabras de Gilles Deleuze, *"envuelve lo múltiple en lo Uno y afirma lo Uno en lo múltiple"*.[109]

El estado original, esa página en blanco ha estado siempre presente en el corpus godardiano, como principio, sí, pero también como un peldaño intermedio que le ayuda a avanzar siempre que regresa a éste, que le ayuda a mirar hacia adelante y hacia atrás, que ayuda a poder ver, a poder verlo todo, a ver si hay algo que ver.

En **"Pierrot Le Fou"** (1965), antes de que Ferdinand y Marianne abandonen la isla-paraíso en la que recaen en su huída, el personaje interpretado por Jean-Paul Belmondo escribe en su bloc de notas que la poesía nace de las ruinas. Ese esbozo de frase acabará tomando con el paso del tiempo una dimensión considerable: "*Une catastrophe c'est la première strophe d'un poème d'amour*", repetiría años después en **"Pasión"** (1982), **"Detective"** (1985) y en **"Une**

[109] Liandrat-Guigues Suzanne, y Leutrat, Jean-Louis en *"Jean-Luc Godard"*. Pag. 134

catastrophe" (2008), pieza publicitaria para la Viennale de 2008. ¿Qué quiere decir Godard cuando hace presente la catástrofe en relación con la creación cinematográfica? La catástrofe posee principalmente una doble acepción: por una parte, su etimología nos remite a kata (hacia abajo) + strophe (girar), el giro que lo pone todo hacia abajo, el tumulto, el cambio revolucionario; por la otra, la catástrofe también designa la última parte del poema trágico. Entre uno y otro significado, la catástrofe, pues, como final, pero también como el movimiento que lo transforma todo, el movimiento de la convulsión, el corte que permite el entre, el intervalo dentro del *continuum* del corpus cinematográfico de Godard. Por eso el cineasta volverá a esa *"frase programa"*[110] cuando sienta que comienza un nuevo ciclo, que el cine comienza un nuevo ciclo; la catástrofe, ese estado en blanco, ese estado en convulsión por el cual surgen las nuevas imágenes. Un estado de convulsión y al mismo tiempo de fundación. Sabemos, no obstante, que no es lo mismo vivir ese intervalo creativo en 1965 que en los años 80 o en 2008. Porque las cosas no están diseminadas según lo idéntico o semejante, sino por la misma idea de devenir, de ser otro siendo el mismo.

En el caso de **"Pierrot Le Fou"**, el trabajo, pese a **"Made in U.S.A."** (1966) y un par de cortometrajes posteriores, sería el punto y final de los años Karina[111] del cineasta, el último largometraje junto a su primera esposa antes de separarse, el primero de sus filmes que *"no es una película, sino más bien un ensayo de película"*[112], el primero de sus trabajos que se fue creando sobre la marcha, a medida que se iba rodando, el último junto a Anna con la dialéctica sobre la pareja en escena. Sería el que anticiparía la descomposición de un mundo, el de la sociedad de consumo, del que huiría, pero también el de cierto cine irrecuperable. Aún y así, Godard, desde esa catástrofe, piensa en la poesía.

---

[110] Bergala, Alain. *"Nadie Como Godard"*. Pag. 16.
[111] Utilizamos el término según la división por etapas que estableció Alain Bergala en *"Godard par Godard"*.
[112] Godard, Jean-Luc en *"Pensar entre imágenes"*. Pag. 49. Extraído de *"Parlons de Pierrot"*, entrevista realizada por Jean-Louis Comolli, Michel Delahaye, Jean-André Fieschi y Gérard Guégan, *"Cahiers du cinéma"*, nº 171, octubre de 1965. En *"Godard par Godard"*, vol I, op.cit.

Entre **"Pasión"** y **"Detective"**, sería una nueva etapa de reflexión sobre la posibilidad de una imagen, el regreso del cineasta al circuito convencional de la industria cinematográfica después de los años video, los años texto; como también una etapa definida por el uso continuado del video para dar forma al ensayo entre cada uno de sus trabajos de ficción, para dar forma al pensamiento de sus imágenes. Entre **"Pasión"** y **"Detective"**, dos catástrofes: la muerte de Alfred Hitchcock en 1980 y la de François Truffaut en 1984. En 2008, la pieza funcionará como prólogo al corolario que supone **"Film Socialisme"** (2010): **"Une catastrophe" "Dans le noir du temps"** (2002). Claro que Godard, por otra parte, ya había sido protagonista en vida de al menos una catástrofe: en 1971 un accidente de tráfico le tendría hospitalizado durante meses y, aparte de la convulsión física que significa un acontecimiento de tal calibre, marcaría un verdadero hiato vital y un cambio en sus formas cinematográficas. De vivir y de hacer. Desde mediados de 1972 y hasta 1975, no se da ningún filme de Godard. Asimismo, ese accidente sería el inicio de su relación con Anne-Marie Miéville y, tal y como han señalado Fran Benavente o Gonzalo de Lucas, el momento en que la simiente de **"Histoire(s) du Cinéma"** (1988-1998) es plantada[113]: Godard comenzaría una etapa de experimentación a través del lenguaje video con el que reflexionar, precisamente, sobre la comunicación y las relaciones de poder; posteriormente, para pensar sobre el cine y la memoria del cine.

Godard y el montaje a distancia

Habría que plantearse, así también, cómo la frase programa en torno a la catástrofe, de ese acabar y empezar de nuevo, queda suturada en el corpus-cine del franco-suizo. Como otras tantas referencias y citas, Godard une el desarrollo de la idea de la catástrofe mediante el montaje a distancia que, por una parte, remite a la tesis planteada por Artavatz Pelechian[114] en su libro **"Mi**

[113] Benavente, Fran, en *"JLG. Cogito ergo video"* (incluido en la edición en DVD de **"Histoire(s) du Cinéma"**) lo supone punto de partida, en tanto que se trataría del momento en que comienza el uso del lenguaje del vídeo junto a Miéville.

[114] Artavadz Pelechian, cineasta de origen armenio nacido en 1938 es uno de los cineastas que más admira Godard, según ha hecho público en contadas ocasiones, entre éstas, una conversación que mantuvieron en 1992 reproducida en *"Un language d'avant Babel, Conversation entre Artavazd Pelechian et Jean-Luc Godard"*, *"Le Monde"*, April 2,

cine" (1988), en el que, a grandes rasgos, define el montaje a distancia como aquel que se aleja del montaje continuo tradicional (encadenamiento sucesivo de las escenas) para poner en práctica uno que a través de la distancia entre planos a lo largo de todo metraje, éstos queden relacionados con el objetivo de provocar un efecto emocional al espectador. En suma, un montaje que atraviesa el tiempo y suma ideas alejadas pero unidas por un vínculo afectivo, más allá del régimen de lo visible, con las que crear, sobre todo en el caso de Godard, una tercera que se proyecta, asimismo, hacia el pasado y el futuro. Asimismo, el montaje a distancia, interpretándolo según lo utiliza Godard, remite al pensamiento benjaminiano que asegura que *"no hay una línea de progreso"*, sino más bien *"series onmidireccionales, rizomas de bifurcaciones donde, en cada objeto del pasado, chocan lo que Benjamin llama su "historia anterior" y su "historia ulterior"."*[115] El papel del historiador como lo imagina Benjamin se asemejaría al del trapero, el cual *"colecciona despojos"*, desechos, jirones, *"productos residuales [en los que] reconocen el rostro que el mundo les muestra, precisamente, y sólo, a ellos."*[116] No cuesta, así pues, imaginar a Godard como un trapero que va recogiendo los andrajos de su historia personal para montarlos de manera entrecortada y bajo vínculos afectivos. Será el mecanismo con el que opere en las monumentales **"Histoire (s) du Cinéma"**.

La catástrofe como una grieta, más o menos abierta, más o menos profunda, por la cual surgen nuevas imágenes, o imágenes-andrajo, cuyo destino es cruzarse de nuevo con otras imágenes en otras tantas grietas que les sea posible. El cine de Godard es el cine del intervalo, del entre, del signo suma, de las formas en revolución que señala De Lucas[117], de ese cine que se desplaza y se transforma en movimiento, en el preciso instante del movimiento. Porque el cine es *"un pensamiento que forma/una forma en movimiento"*, como enunciaba el propio cineasta en **"Histoire(s) du cinéma"** (1988-1998); es el estado de latencia y al mismo tiempo, el del corte, donde tiene lugar el milagro del dispositivo, la autocongelación, la *"automedusación"* a la que ya nos

1992. Se puede encontrar sin dificultad en la red, mientras que varios pasajes están reproducidos en español en *"Pensar entre imágenes"*, pp. 282-285.

[115] Didi-Huberman, Georges, citando definiciones de Walter Benjamin y de su *"Libro de los Pasajes"* en *"Ante el tiempo"*. Pag. 152-153.

[116] Didi-Huberman, Georges, citando a Walter Benjamin en *"Ante el tiempo"*. Pag. 159.

[117] La definición está extraída de *"Pensamiento Godard"* publicado en *"La Vanguardia"* el 1 de diciembre de 2010.

habíamos referido en el primer capítulo, *"captada en el instante mismo en que ella se petrifica"*[118], pero también el corte (casi infinito) de Perseo que lo permite. Un cuerpo de múltiples resonancias y de palpitantes ecos cinematográficos. Porque *"cada cita, en lugar de subsumirse bajo una figura única, remite a un asunto que no es uno, sino que se encuentra disperso, estallado, fragmentado"*. Porque, siguiendo la comparación que Liandrat-Guigues y Leutrat realizan entre la obra de Godard y la del compositor Robert Schumann utilizando una cita de Roland Barthes sobre el músico, la obra de ambos *"a fin de cuentas no tiene más que intermezzi: aquello que interrumpe es a su vez interrumpido, y vuelta a empezar"*.[119]

De este modo, y si el cuerpo-cine de Godard ha de interpretarse como uno atravesado por múltiples imágenes unidas por el tiempo bajo vínculos afectivos, digresiones por las cuales emergen los andrajos de su memoria personal, ¿en qué puntos llegan a encontrarse o alejarse dos películas aparentemente tan distintas como **"Pierrot Le Fou"** y **"Pasion"**? ¿Qué une y separa ambas catástrofes, ambas visiones de una poesía que nace de la ruina?

Intersecciones entre "Pierrot Le Fou" y "Pasión"

Ya se han adelantado un par de claves: **"Pierrot Le Fou"** como un filme que nace hacia la huida, hacia una despedida a ninguna parte; **"Pasión"** también como un trabajo no tanto de escapada, sino irresoluto, que, por el contrario, abre en vez de clausurar, abre una brecha inaugural. Y en ambas, cierta voluntad de no ser escritas, sino de ser vistas: *"Me es difícil hablar de **"Pierrot Le Fou"**. No quiero decir que no haya trabajado la película, pero no la he "pre-pensado". Todo vino al mismo tiempo: es una película en la que no hubo escritura, ni de montaje ni de mezcla, en fin, ¡cosa de un día!"*[120] Sobre

[118] Dubois, en *"El acto fotográfico"*. Pag. 136.
[119] Liandrat-Guigues Suzanne, y Leutrat, Jean-Louis en *"Jean-Luc Godard"*. Pag. 31
[120] Godard, Jean-Luc, en *"Pensar entre imágenes"*. Pag. 50. Extraído de *"Parlons de Pierrot"*, entrevista realizada por Jean-Louis Comolli, Michel Delahaye, Jean-André Fieschi y Gérard Guégan, *"Cahiers du cinéma"*, nº 171, octubre de 1965. En *"Godard par Godard"*, vol I, op.cit.

“Pasión”, Godard señala en el ensayo sobre el filme, **“Guión del filme Pasión”** que no partió de un guión previo. *“Este filme, lo que creo que tiene de original es que hemos intentado ver, he intentado ver… Yo no quería escribir un guión, quería verlo. […] El mundo que describe **“Pasión”** quería primero verlo, ver si existía para poder filmarlo.”* Una grieta de 17 años.

Del mismo modo, en **“Pierrot Le Fou”** parece que todo esté dicho, casi como la manera sintética con la que Samuel Fuller describe lo que es el cine -*“Las películas son como batallas: amor, odio, acción, violencia, muerte... en una palabra: emoción.”*-; casi del modo con que Ferdinand, en el arranque de la película, dentro de una bañera, musita *“cuando la aparición ha desaparecido, no cesamos de buscar estas bellas sombras fugitivas en nuestros corazones”*; líneas pertenecientes a el libro de Élie Faure sobre Velázquez y que anticipan al espectador una historia que va a descomponerse, la de su vida, la de un cine que no es posible en 1965 y del que quedan *“sombras fugitivas”*. Años más tarde, Godard, mientras reflexiona sobre un posible regreso a cierta idea del cine narrativo tras sus años video, situado entre una multitud de cosas, sabe, todavía con mayor certeza que décadas antes, que en su regreso no se pone en juego la idea de un tipo de cine que no es posible, sino el del mismo cine. Recuperar la figura de Faure (volvera a éste en otras tantas ocasiones) y el compendio del historiador del arte que Ferdinand lee en **“Pierrot Le Fou”** le facilitaría comprender la posición desde la cuál ver el cine. En 1980 declararía: *“Me había encontrado con un libro de Élie Faure que ya conocía, que hablaba de Velázquez y que decía que, al final de su carrera (…), Velázquez pintaba las cosas que hay entre las cosas, y me doy cuenta de que… poco a poco… el cine es lo que está entre las cosas, no las cosas, sino lo que hay entre una persona y otra persona, entre tú y yo, y luego, en la pantalla, está entre las cosas”*[121].

[121] Godard, Jean-Luc, en *“Pensar entre imágenes”*. Pag. 130. Extraído de Godard, Jean-Luc, *“Introducción a una verdadera historia del cine”* (conferencias 1978-1979), Ediciones Alphaville, Madrid, 1980 (traducción de Miguel marías –revisada y modificada). *“Introduction à une veritable histoire du cinéma”*, Éditions Albatros, París, 1980.

Y, entre ese final de *"sombras fugitivas"* y el nuevo principio que filma *"lo que está entre las cosas"*, además de la frase programa de la ruina como germen de la poesía, en ambos se da la voluntad de ver (la estética, el lenguaje, el cine, el hombre y la mujer, la militancia) a través de todas las posibilidades cinematográficas, todos los instrumentos que se tenga al alcance, del technicolor al ralentí. Pero, a diferencia de los años Nouvelle Vague, en los años 80 se trata también de reflexionar *"sobre las imágenes poniendo en juego y en directo mirada y pensamiento"*[122], de ponerse entre las imágenes para pensar en ellas. Pensarlas no como algo que cae en el olvido, sino como un acto de resistencia ante un fenómeno, el cinematográfico, moribundo. Una catástrofe.

"Pasión" como una película intervalo

"En los años 80, todo es regreso en el terreno del cine", señalan Liandrat-Guigues y Leutrat, *"los remakes son numerosos y las palabras Back y Again, así como las cifras 2 y 3, aparecen a menudo en los títulos de los filmes norteamericanos."*[123] Godard dirá al respecto: *"Es la segunda vez que tengo la sensación de tener mi vida ante mí, mi segunda vida en el cine… O más bien, la tercera"*[124]. Aunque el consenso crítico señala **"Que se salve quien pueda (la vida)"** (1980) como el punto de partida de la tercera vida cinematográfica del franco-suizo -en **"Guión de Que se salve quien pueda (la vida)"** (1980) Godard se filma escribiendo una imagen, o, más bien, filma una imagen surgiendo de la máquina de escribir en la que sería la mejor tarjeta de presentación para la idea de ver el filme en vez de escribirlo que atraviesa esta etapa-, para un recorrido marcado por la catástrofe de la muerte de contemporáneos y maestros, habría que fechar en **"Pasión"** – recordemos, el primer momento en que es capaz de verbalizar la catástrofe como el balbuceo de un poema de amor, un cambio revolucionario en las formas- como la línea de salida.

---

[122] Dubois, Philippe, en *"Video, cine, Godard"*. Pag. 111.
[123] Liandrat-Guigues Suzanne, y Leutrat, Jean-Louis en *"Jean-Luc Godard"*. Pag. 129.
[124] Godard, Jean-Luc, en *"Pensar entre imágenes"*. Pag. 149. Extraído de *"Travail-amoour-cinéma"*, entrevista realizada por Catherine David, *"Le Nouvel Observateur"*, 20 de octubre de 1980. En "Godard par Godard", vol I, op.cit.

El cineasta, que había conseguido hacer del abismo en una taza de café el origen del universo, esa espiral origen y final de la figuración; que había desarticulado las reglas por las que el fondo jamás se convertía en figura, ese *"Un paysage, c'est comme un visage"* recitado por Juliette en **"Dos o tres cosas que sé de ella"** (1967); que había convertido la imagen en el espacio del léxico durante su etapa de experimentación con el vídeo, regresa a la estética, al plano intachable, a establecer una dialéctica entre sus imágenes y otras tantas pertenecientes a lo sublime (ya sea pictóricas o musicales e incluso sagradas, como la belleza fatal y el misterio) con el objetivo de abrir una brecha por la cual puedan surgir nuevas imágenes. Y la poesía.

"Pasión" y **"Guión del filme Pasión"**, junto a **"Nombre: Carmen"** (1983) y **"Yo te saludo, María"** (1985), emergen como fragmentos de un gran filme[125], de un filme perpetuo que redescubre la belleza. Los cuatro peldaños de una misma escalera[126]. Sin embargo, en vez de adentrarnos en cada uno, se buscarán las líneas de cruce entre ellos, aquellas que ejemplifiquen balbuceos, fragmentos y las rimas entre éstos que son capaces de alumbrar la totalidad, surcos por donde emerjan imágenes del porvenir de su cine y en los que Godard piense en el porvenir de éste. Brechas desde un filme abierto a *"cortes irracionales"* que *"no forman parte ya de una imagen o de la otra, de ninguna de las secuencias que él separa y reparte"*, sino sucesiones como series, *"intervalos irreductibles"*, utilizando la terminología que Deleuze usa en **"La imagen tiempo"**[127] sobre el papel del intervalo a la hora de crear no ya una imagen, sino una serialidad que conforme una imagen-tiempo. Brechas que engendran ese filme perpetuo, peldaño, al mismo tiempo, que ayuda a poder ver hacia delante y hacia atrás. **"Pasión"**, en este sentido, se conforma como uno de los más abiertos del tríptico y del corpus-cine del franco-suizo. Se trata de un filme atravesado por una cesura, un filme intervalo, uno inacabado que dará lugar a un ensayo finalizado, **"Guión del filme Pasión"**, que a su vez habla del origen y el proceso de la película. El conjunto de ambas, así pues, subraya aún más esa idea de película intervalo, película abierta.

---

[125] Liandrat-Guigues Suzanne, y Leutrat, Jean-Louis en *"Jean-Luc Godard"*. Pag. 81.
[126] Ibid. Op.cit.
[127] Deleuze, Gilles, en *"La imagen tiempo"*. Pag. 367.

El largometraje, como se sabe, sitúa en tres escenarios, un estudio de grabación, una fábrica y un hotel, las interferencias emocionales de varios personajes: Jerzy (Jerzy Radziwilowicz), un director de cine polaco que está tratando de rodar una película llamada **"Pasión"** en la que hace cobrar vida a un número de célebres obras de arte, con menos éxito del que desea; Hanna (Hanna Schygulla), la propietaria del hotel donde el equipo de rodaje se hospeda; Michel (Michel Piccoli), su marido y patrón de una fábrica; e Isabelle (Isabelle Huppert), una joven obrera que ha sido despedida de la fábrica de Michel. Jerzy se siente atraído por ambas mujeres, mientras, incapaz de finalizar la película, se pregunta porqué un filme tiene que residir siempre en el concepto de historia. No cabe decir que la película no será finalizada, la que se está rodando dentro de la película, como tampoco serán cerradas buena parte de las tramas puestas en escena: Jerzy acabará huyendo a Polonia, su casa, Hanna e Isabelle viajarán tras de él, no sabremos nada de lo que le sucede a Michel…. La película quedará en un estado de latencia. O malograda.

Como la línea que cruza el cielo inaugural de **"Pasión"**, Godard nos advierte que nos encontraremos con un filme que plantea una ruptura, un filme sesgado en el que se pone en juego una estrategia de dialéctica entre cada uno de los elementos que lo forman. La dialéctica, sabemos, es uno de los recursos fundamentales del franco-suizo, aquí puesta en escena a través de los conjuntos hombre/mujer, cine/video, cine/vida, imagen/sonido, continuidad/digresión, ruido/música, película/ensayo, estudio/exteriores, amor/trabajo, pintura/cine, Isabelle/Hana, luz/oscuridad, etcétera. Todos, para Godard, significan lo que en los años 80 es el cine. Pese a la búsqueda de la belleza en el plano, el cineasta parece tratar de reconocer, de reconocer ante sí mismo, que para lograrlo es necesario de la suma de múltiples elementos, los más puros y los menos, lo sublime y la contaminación. Todos estos elementos, asimismo, operan en el corazón mismo del largometraje, no tanto por concatenación de uno u otro, sino por sobreimpresión, recurso estilístico que recoge de sus años video. El resultado es mucho más sutil y elegante visualmente que cuando utilice la técnica de la sobreimpresión en video, porque a partir de este momento y hasta prácticamente entrados los años

2000, reservará el celuloide para el plano perfecto y el video *"para pensar lo que el cine cree"*[128]. Dadas las características de la imagen electrónica, donde la trama son impulsos eléctrico codificados (o simple matemática binaria), no una huella de un objeto, sino un barrido de imagen, el video será la tecnología que le permita dudar, titubear, experimentar todo aquello que piense sobre el cine. El video, habíamos aprendido con sus trabajos **"Número dos"** (1975) o **"Comment ça va"** (1978), es la imagen del pensamiento. Pero, en ocasiones, el también puede ser espacio para lo contrario.

La escena en que Jerzy y Hanna miran el rostro de ella en una pantalla de video, mientras el espectador les observa gracias a que Godard les ha filmado en 35 mm, es un claro ejemplo de esa idea de lo que se puede alcanzar con el video, como también del trabajo de sobreimpresión y de las numerosas dialécticas que plantea en la película: hombre y mujer tratan de encontrar un punto en común, un espacio de calma e íntimo que, por el contrario, se verá interrumpido por el ruido de lo externo a ellos a causa de sucesivas llamadas telefónicas. Esta escena contrasta con aquellas de **"Comment ça va"**, en la que la dialéctica hombre/mujer se sitúa fuera del plano, pero sonoramente en la diéresis para departir entre ellos, como sucedería también de manera más amable en **"Soft and Hard"** (1986). Aquí, la estrategia no sólo tiene que ver con el diálogo hombre/mujer, sino también con el diálogo cine/video. Godardmuestra en paralelo a la escena entre Jerzy y Hanna la llegada del productor italiano de la película que se está rodando en la película, alarmado por saber hacia donde ha ido su dinero. Mientras el ayudante de dirección le cuantifica al productor cuánto cuesta cada elemento que ve en el set de rodaje, Godard parece querer indicar, en oposición a ese trayecto por el set, que no es necesario todo esa articulación económica para hacer cine, que la emoción viene a través de artefactos más simples, pero no por ellos menos complicados, al mostrarnos un momento de extrema belleza en el rostro conmovido de Hanna que Jerzy ha captado a través de una sencilla cámara de video.

---

[128] Dubois, Philippe, en *"Video, cine, Godard"*. Pag. 59. Sobre la reflexión estética en torno a la tecnología video, Dubois señala previamente que "*es solamente un proceso", "sin cuerpo ni consistencia, hasta podríamos decir que la imagen electrónica sólo sirve para ser transmitida"*.

La idea de guión como un mero documento económico la retomará el franco-suizo en **"Guión del filme Pasión"**, al explicar que el concepto de guión nació para establecer el coste económico de una película: *"fueron los mercaderes los que inventaron la escritura. Las primeras huellas no fueron "Madame Bovary" o "La esperanza" o "Los hermanos Karamazov". Fueron… Los mercaderes apuntaban "tres kilos de zanahorias", "un kilo y medio de ciruelas"…*" Y el cine, que copia la vida, que representa la vida, aprenderá primero a rodar a una bañista, un policía, etc, y después, el contable escribiría: *"una bañista: cien francos, un poli, cincuenta francos…"*

Realizar un desvío por **"Guión del filme Pasión"** ayudará a resolver otras claves por las que **"Pasión"** supone un corte por el que se abren nuevas brechas. Si la película se muestra finalmente como una inacabada, malograda (tanto la que se filma dentro del largometraje como la que observa ese rodaje), el guión, no podrá más que subrayar esa idea. En este ensayo, Godard no explica porqué tomó tal decisión u otra, sino que su objetivo en el filme era ver, ver si a través de todo el dispositivo de filmar los *tableaux vivants* va a ser capaz de ver, ver si hay algo que ver. En el ensayo, luego de haber explicado con voluntad pedagógica la relación entre economía y guión, Godard cambia de plano y se sitúa a espaldas del espectador y frente a una pantalla en blanco, ese mar al que todo va y del que todo regresa, intenta explicar el proceso por lo que lo invisible se torna visible. *"Ver, y te encuentras, yo me encuentro y me encuentro y busco, te encuentras ante lo invisible, esa enorme superficie blanca, la página en blanco"*, y sus manos se mueven por encima de la pantalla virgen, pero también por encima de la imagen-video. *"Todo es blanco, ni hay ninguna huella y es curioso se dice "quedarse en blanco" cuando hay una laguna en la memoria. Vas hasta el fondo, completamente al fondo de tu memoria y entonces, es verdad, hay un trabajo de escritor por hacer"*, continúa y levantándose de la silla, con su brazo alzado, imita el gesto de la mano escribiendo una serie de galimatías. *"Pero tú no quieres escribir, tú quieres ver, tú quieres recibir"*, dirá más adelante con las manos palpando la pantalla. Exigiendo una imagen, una ola que inventar, a la pantalla blanca, a ese mar, a ese estado original que *"envuelve lo múltiple en lo Uno y afirma lo Uno en lo múltiple".* La página en blanco por la cual, siguiendo el orden de la metáfora

usada por el cineasta, inventar el oleaje. El blanco, así pues, como el corte y el espacio intersticial que permite aflorar una imagen.

En el largometraje **"Pasion"**, la voz del director de fotografía Raoul Coutard, enigmáticamente situada en un espacio entre la diégesis y la extradiégesis (¿nos habla a nosotros los espectadores o a los espectadores del set de rodaje donde tiene lugar la película?) empieza a describir el primer *tableaux vivant* que tendrá lugar en el filme, *"La ronda de noche"*, de Rembrandt, en los siguientes términos: *"Es una obra llena de agujeros, de espacios mal ocupados"*. ¿Está hablando del cuadro o anticipando lo que será la película? Y si fuera lo segundo, ¿no querrá decir en cambio que es una obra llena de blancos, llena de lagunas? A excepción de Isabelle, la obrera, el resto de personajes están marcados por la duda. Jerzy, sobre todo, entre dos mujeres, dudando sobre si será capaz de acabar la película, empezando a rodar escenas que no conducirán a un lugar concreto. Hanna, entre el "haber querido amar apasionadamente" a Michel y la atracción que siente por Jerzy; Michel, en la barrera que separa lo que siente por Hanna y la incapacidad de mostrárselo de modo cariñoso. Resulta así pues contradictorio que el único personaje que es franco consigo mismo y con sus deseos, Isabelle, sea tartamudo. O no tanto: Isabelle encarna la disolución de una de las mayores dialécticas del cineasta - la posibilidad de amar el trabajo, de trabajar con amor, la lucha porque se cumpla la justicia obrera- y, quizá por la pureza de sus acciones, Godard la imaginó virgen. Blanca.

En tanto que largometraje lleno de blancos, que en **"Pasión"** los personajes estén constantemente en movimiento, de un lado para el otro, del interior del set de rodaje o de la fábrica al exterior y de nuevo al interior del hotel sólo subraya esa misma idea de blanco en busca de una imagen. Si el cine es imagen en movimiento y **"Pasión"** es una película por la que Godard quería ver, la cámara, por tanto, ha de moverse al vaivén de los protagonistas para ver si hay algo que ver. Es lo que le interesa en definitiva al franco-suizo. Incluso las escenas de los *tableaux*, Godard los filma en movimiento, formándose, ya sea mediante la fragmentación de estos, como si la imagen se tornara cubista,

en el caso de *"La ronda de noche"*, o penetrando en los mismos cuadros, como sucede con las obras de Goya citadas o *"Interior de harén, Pequeña bañista"*, de Ingres, o girando por toda la puesta en escena a modo de circunloquio, en *"La entrada de los cruzados en Constantinopla",* de Delacroix, o imitando una sinfonía barroca ascensional como aparece representada *"La inmaculada Concepción"*, de El Greco, último *tableaux* que le sirve, además, como elipsis del momento en que Isabelle pierde la virginidad. En todo caso, esta idea de mover la imagen fija responde a la voluntad de poner en marcha, de dar forma a la imagen en busca de la siguiente. El enfrentamiento de Godard con estas obras maestras supone, claro, el placer de poder filmarlas, pero también el hecho de hacerlo, la misma puesta en escena, no tanto el resultado, pero sí el trayecto. El ir en busca de una imagen, exigiendo como hacía en **"Guión del filme Pasión"** para preguntarse del cine *"en qué es único, qué le diferencia de las demás artes, qué le es propio."*[129]

Pero regresemos a la idea de agujero negro, o blanco, de espacio intersticial por el cual nacen las imágenes nuevas del corpus-cine godardiano y más en concreto en el largometraje en cuestión. Para ello tendremos que relatar una anécdota que revela Alain Bergala en torno a la filmación del *tableaux "La entrada de los cruzados en Constantinopla",* de Delacroix. Godard lo construye con la ausencia de Jerzy quien, harto de todo, ha abandonado en la secuencia previa el estudio. Y lo hace mediante un plano secuencia que ocupa el centro del largometraje prefigurado como si de un circunloquio se tratara: el dispositivo gira y gira por los decorados buscando a los muchos personajes que participan de la escena. La continuidad queda inesperadamente rota por un salto a otra escena: nos situamos en un invernadero, donde vemos a Hanna canturrear sin percatarse de la presencia escondida de su marido, Michel; de repente, un plano geométrico y violento hace estallar la violencia entre Michel y Hanna, en una suerte de intento de atropello que finaliza con un áspero reproche. Sabemos que esa imagen de Hanna abalanzándose sobre el capó de un coche huyendo de la furia de su marido es la primera imagen que Godard imaginó del filme, pues nos lo indica en **"Guión del filme Pasión"**. Al regresar el filme a la

[129] Viota, Paulino, en *"Jean-Luc Cinéma Godard"*. Pag.15.

escena de la puesta en escena del *tableaux*, aparece Jerzy musitando un monólogo reflexivo -*"Lo que está inmerso en la luz es la resonancia de aquello que la noche sumerge. Lo que la noche sumerge prolonga en lo invisible lo que está inmerso en la luz"*[130]- con el que pone en marcha el dispositivo tras esas complejas idas y venidas y desvíos barrocos. El *tableaux* insiste en cobrar finalmente vida, los personajes buscan su figuración en un cuadro cuya lectura va de izquierda a derecha y deposita la última mirada, titubeante, aunque frontal y sin repliegues, en una pareja de espaldas femeninas. Una de esas sinuosas y carnales espaldas corresponderá al cuerpo de quien encarne la belleza celestial y órfica representada en **"Nombre: Carmen"** en el papel de Claire, Myriem Roussel, para más adelante ser la virgen en **"Yo te saludo, María"**. ¿Cómo entonces deleitarse en el placer del cuerpo de quien en el futuro ha de llevar en su piel la imagen menos táctil que ha existido? ¿Cómo poder no evidenciar ese instante de revelación y de deseo de profanación, de traspasar el tabú del placer en la Madre? Cuenta Bergala[131] sobre la filmación de esa secuencia que, habiendo sido invitado por Godard al rodaje durante la filmación de ese plano, se encontró tras el visionado del filme con un resultado interrumpido, al haber cortado el tempo en el que originalmente el plano se detiene en las espaldas de las jóvenes. En el filme, la imagen sostenida en esa espalda apenas dura una fracción de segundos para inmediatamente mostrar un coche cuyas luces del intermitente parpadean. Esa duda en sostener la mirada en la curva de la espalda, palpable para el crítico presente en el set que testimonia que Godard filmó una y otra vez la secuencia con un ánimo de perfección exasperante, está íntimamente relacionada, señala Bergala, con la fascinación y la interrupción de ese deseo. El pudor, la represión, *"el miedo a que el deseo de filmar a Myriem Roussel se culminase en ese plano de **"Pasión"** fue la condición que permitió que tal deseo generase las otras dos películas que iban a seguir: **Nombre: Carmen** y **Yo te saludo, María**."* El dispositivo es complejo: la primera imagen de **"Pasión"** se cruza con el haber percatado el cineasta de que en el rostro de Roussel podría continuar explorando otras nuevas imágenes. De ahí el plano inmediato de esas luces de

[130] Está sentencia de Élie Faure volverá a ser recitada en *"4A. El control del universo"* en **"Histoire(s) du cinéma"** por el actor Alain Cuny.
[131] Bergala, Alain. *"Nadie Como Godard"*. Pag. 173-185.

alarma. La suma entre todos estos elementos revela un cruce, un intervalo, un plano cortado para poder crear nuevas series en el corpus de su cine.

Los contornos de "Pasión"

En un momento del largometraje, la misma niña que más adelante recitará la frase programa *"une catastrophe"* le pregunta a su padre: *"Papa, ¿por qué las cosas tiene un contorno?"* Ese interrogante no deja de ser el que se plantea el mismo Godard a través de su alter ego Jerzy a lo largo de todo el metraje: ¿Por qué el filme ha de tener una historia? Como su personaje, al cineasta le interesan poco las reglas y bastante las imágenes. Enojado de la carencia de luz en el estudio de rodaje, no concluirá la película que estaba filmando, dejando, por tanto, lo rodado en estado latente.

Tampoco importa, porque Godard ya ha traspasado los márgenes de los *tableaux vivants*, ha podido verlos haciéndose imagen, ha podido entrar en éstas y dejar que se contaminen del *"ruido cacofónico del mundo"*[132], las ha descompuesto no mediante el uso del ralentí característico de **"France tour détour deux enfants"** (1977) y **"Que se salve quien pueda (la vida)"**, sino rompiendo sus contornos. La pregunta previa a ese dispositivo podría haber sido: ¿Cómo filmar la belleza, el nacimiento de una imagen, aun sabiendo, como el tío Jean de **"Nombre: Carmen"**, trasunto de Godard en esa película, que es el umbral del horror insportable? ¿Cómo poder ir más allá, entrar y ver qué hay a cada lado del espejo? Ya en 1967, previamente incluso a su etapa con el grupo Dziga Vertov, Godard expresa esta preocupación, a cuya investigación se enfrentará tras un intervalo de diez años: *"La imagen queda como imagen a partir del momento en que es proyectada. De hecho, yo no destruyo nada. O más bien, sólo destruyo una cierta idea de imagen, cierta manera de concebir lo que debe ser. Pero nunca lo he pensado en términos de destrucción. Lo que quería era pasar al interior de la imagen, puesto que la mayoría de las películas se hacen en el exterior de la imagen. ¿Qué es la*

[132] Bergala, Alain, en *"Nadie como Godard"*. Pag. 54.

imagen en sí? Un reflejo. Un reflejo en un vidrio, ¿tiene grosor? Ahora bien, en el cine uno se queda normalmente fuera de ese reflejo, en su exterior. Lo que yo quería era ver al otro lado de la imagen, verla por detrás, como si estuviera al otro lado de la pantalla y no delante."[133]

Mediante la dialéctica que se establece entre **"Pasión"** y **"Guión del filme Pasión"**, Godard puede así ponerse entre ambos lados de la pantalla, ponerse entre la imagen, viéndola nacer y creándola. Tocándola y dejándose tocar por ésta. Dibujando en la pantalla en blanco y realizando un filme lleno de blancos. ¿Por qué un solo contorno que defina la experiencia cine si en ésta participa todo tipo de elementos? No sólo los tableaux vivants se descomponen en el largometraje, también las digresiones toman cuerpo en la banda de sonido, que salta de raccord creando una sinfonía de diálogos arrítmica con la imagen, lo diegético y lo extradiegético se intercalan proponiendo que el espectador tome una posición sobre el filme que se está rodando en el largometraje más interna, más profunda que en otras experiencias cinematográficas. Y pese a todas éstos artificios, Godard, al mismo tiempo de manera franca, nos está contando en qué consiste el acto de crear, desde el mismo centro de las imágenes, desde sus entrañas, parece como si quisiera explicarnos todo el proceso, el camino, siempre difícil, cada vez más, del nacimiento de una imagen, del mismo cine.

No debería sorprender, pues, que en su siguiente largometraje se atreva a medirse con *"La fatal belleza. La moneda de lo absoluto. La respuesta de las tinieblas."*[134] *"La belleza"*, dice el tío Jean en **"Nombre: Carmen"** parafraseando a Rilke, *"es el comienzo del terror que somos capaces de soportar"*. Y el mar y su vaivén, de nuevo el blanco en el arranque de la película y un inicio que remite a otro pintor sublime, Sandro Botticelli: "*El nacimiento de Venus"* fragmentado en cinco planos y el mar bañando el mito por excelencia de la *femme fatale*. Y después, el misterio: la Virgen. Y otra vez, la catástrofe.

---

[133] Godard, Jean-Luc, en *"Pensar en imágenes"*. Pag. 79-80. *"Lutter sur deux fronts"*, entrevista realizada por Jean-Louis Comolli, Michel Delahaya y Jean Narboni, Cahiers du Cinéma nº 194, octubre de 1967. En *Godard par Jean-Luc Godard*, op. cit.

[134] Primeras frases que acompañan el arranque del capítulo *"2B. Fatal belleza"* de **"Histoire(s) du Cinéma"**.

Conclusiones

El corte como un fenómeno de efectos reversibles: cortar para ver lo otro que forma lo uno, cortar para construir otro con lo que sumar la totalidad. El corte, el acto tan simple de ver dentro para saber cómo se funciona. Aunque a veces las visiones no permitan el viaje de vuelta. Esther, la protagonista de **"Dans ma peau"** se queda varada en la frontera de sí misma, incapaz de recuperar la aparente normalidad de su día a día, su pareja, su trabajo de éxito. El ojo da vueltas, la historia se sesga y lo que transcurre más allá de eso, como un interrogante en el fuera de campo. Esther practicaba en su piel lo que Scott proyectó en Judy: una suerte de dispositivo terapia del cual ninguno de ellos saldrá indemne. No siempre se da la reconciliación. Lynch aspira a ello, encuentra efectivamente lo uno en la dualidad, un mundo y su contrario, aunque para ello la odisea suponga la peor de las pesadillas. Sin embargo, el optimismo es una constante en sus desenlaces. Pese su catálogo de escisiones y desvíos, el estadounidense es sin duda el menos nihilista de todos. No hay reconciliación tampoco en Franju, cuyos trabajos siempre pasan por la experiencia traumática que se supera, pero que no redime, más bien alumbra la constatación de la angustia de la vida Sus películas pueden interpretarse como un ejercicio de desvelamiento: comprendemos brutalmente que la carne es antes vida en **"La sangre de las bestias"**, las miserias de la guerra mientras paseamos por **"Hôtel des Invalides"**, la mutilación de una cara como el paroxismo de las relaciones de poder en **"Los ojos sin rostro"**… En Lynch, sucede lo contrario. Están las lágrimas de la chica que observa la televisión en **"Inland Empire"** como gesto de piedad, está el abrazo, sus actores yendo y viniendo de una película a otra, una continuidad, una dinámica que no claudica, aunque éste tenga que pasar obligatoriamente por la idea del perpetuo asesinato. Lynch, a diferencia del resto, podría ser tomado como un cineasta del devenir, más en términos nietzscheanos, en tanto que conjuga un doble juego de lo apolíneo y lo dionisíaco en perpetuo movimiento: la apariencia que nace de la turbulencia , no tanto como categorías en oposición, más bien, en declinación. En él , el corte abre pero también sutura. La herida, la cicatriz, sabemos que es una puerta de entrada. Guy Maddin hará uso de la

metáfora en sus aproximaciones convulsas a los cuerpos. Sólo unos pocos comprenden que funciona como salida. Buñuel. Lynch.

El corte es salida en Jean-Luc Godard. A través de los cortes, podemos ver los fragmentos que estos producen, sin duda, pero también las numerosos umbrales por los que el ojo recorre hacia un lado u otro el cuerpo de Godard. Puede tomarse como catástrofes, como desgarros, discontinuidades, pero no hace más que mostrar la coherencia en el interior de éstos. En **"Pasión"**, las brechas se abren, todo son salidas, escapadas, y, mientras las inquietudes sobre la belleza y el misterio nacerán en otros dos filmes posteriores, también en el largometraje comienza a palpitar una reflexión sobre la creación que cristalizaría en **"Histoire(s) du cinéma"**. Las ideas se van deslizando de filme a filme como pequeños movimientos tectónicos, como pequeñas catástrofes que hacen que todo se gire y vuelva a empezar otro vez. Por eso huye Jerzy del set de rodaje a un escenario blanco-nieve, que le permita despedirse con la imagen por nacer. No se irá con Hanna o con Isabelle, sino con una tercera chica, de la que apenas sabemos nada, pero que podría ser esa tercera imagen que siempre anda a la búsqueda Godard. Ella rompe la dialéctica entre las dos mujeres por las que principalmente se sentía atraído. Las imágenes volverán, como esas olas del mar a las que se refiere en **"Guión del filme Pasión"**, como el mar que baña la primera imagen de **"Nombre: Carmen"**, como una ola nueva en su historia de la memoria, la que él pone en juego enfrentándose a las más obras maestras de la historia, de los mitos y de lo sagrado, como la del propio cine. Todo quedará expuesto en escenarios cerrados, hoteles, set de rodajes, el estudio de montaje del cineasta en Rolle, escenarios que funcionan asimismo como su misma mente. Estar frente a una película de Godard aparece como la contemplación del paisaje cinematográfico de sí mismo, del cineasta y del cine, donde coexiste el pasado con el presente y se anticipa el futuro. ¿Cómo ha de verse, si no, **"Un catastrophe"**, la pieza que realizó para la Viennale de 2008"? Dos años antes de presentar otro giro revolucionario con **"Film Socialisme"**, ese elogio del intersticio de poco más de un minuto de duración -en el que Howard Hawks se conecta con Marx, la Shoa con Johan Sebastian Bach y el nacimiento del cine toma como punto de

partida dos catástrofes: una escena de **“El acorazado Potemkin”** (1925), el momento en que el cine estuvo a la altura dela historia, según Godard, y aquella, al ralentí, de la pareja que parece no querer besarse de **“Menschen am Sonntag”** (1929) filmada por Robert Sidmark -y con Edgar G. Ulmer, Billy Wilder y Curt Sidmark como más que escuderos-, el origen de la Revolución Bolchevique, los últimos días de la República de Weimar- anticipa una nueva fundación que debería erigirse como resistencia ante el catálogo de desastres en los que se ha convertido la historia. Porque sabemos que no es lo mismo una catástrofe en 1965 que en los años 80 o en 2008. ¿Cómo volver a una nueva fundación a estas alturas de la historia del cine? Las respuestas darían para otro buen número de páginas, pero sólo apuntar un balbuceo: que Godard sienta que tiene que pasar por volver al origen, a Grecia.

Bibliografía

Auerbach, Erich. Figura. Madrid: Trotta, 1998.

Bellour, Raymond. Le Corps Du Cinéma : Hypnoses, Émotions, Animalité. París: P.O.L. Editions, 2009.

Belting, Hans. Antropología De La Imagen. Vol. 3032. Nadrid: Katz, 2007.

Bergala, Alain. Nadie Como Godard. Trans. Jon Oliver. Barcelona: Paidós, 2003.

Chion, Michel. David Lynch. Barcelona etc.: Paidós, 2003.

Company, Juan Miguel. Surrealistas, Surrealismo y Cinema. 1ª ed. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1991.

de Lucas, Gonzalo, and Festival Internacional de Cinema de Catalunya. Vida Secreta De Les Ombres :Imatges Del Fantàstic En El Cinema Francès. Barcelona etc.: Paidós, 2001.

Deleuze, Gilles. La Imagen-Movimiento :Estudios Sobre Cine 1. Barcelona: Paidos, 1984.

---. La Imagen-Tiempo :Estudios Sobre Cine 2. 1ª ed. Barcelona: Paidos, 1987.

---. Lógica Del Sentido. 1ª ed. Barcelona etc.: Paidós, 1989.

---. "A Propósit De, Sobre y Bajo La Comunicación." Teoría y Crítica Del Cine. de Baecque, A. ed. Barcelona: Paidós. 73-82.

Didi-Huberman, Georges. Ante El Tiempo :Historia Del Arte y Anacronismo De Las Imágenes. Buenos Aires:, 2005.

---. L'Image Ouverte. Motifs De l'Incarnation Dans Les Arts Visuels. París: Gallimard, 2003.

---. Venus Rajada :Desnudez, Sueño, Crueldad. Vol. 1. Madrid: Losada, 2005.

Dubois, Philippe. El Acto Fotográfico :De La Representación a La Recepción. 1ª ed. Barcelona etc.: Paidos, 1986.

---. Video, Cine, Godard. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Libros del Rojas, 2001.

Durgnat, Raymond. Franju. Londres: Studio Vista, 1967.

Foucault, Michel. El Nacimiento De La Clínica :Una Arqueología De La Mirada Médica. 6a ed. México etc.: Siglo XXI, 1979.

Godard, Jean-Luc. Pensar Entre Imágenes. Conversaciones, Entrevistas, Presentaciones y Otros Fragmentos. Ed. Nuria Aidelman and Gonzalo de Lucas. Barcelona: Intermedio DVD, 2010.

Jay, Martin. Ojos Abatidos :La Denigración De La Visión En El Pensamiento Francés Del Siglo XX. Madrid: Akal, 2007.

Laneyrie-Dagen, Nadeije, and Jacques Diebold. L'Invention Du Corps :La Répresentation De l'Homme Du Moyen Age à La Fin Du XIXe Siècle. Paris: Flammarion, 1997.

Leblanc, Gérard. Georges Franju :Une Esthétique De La Déstabilisation. Paris: Maison de la Villette, 1992.

Liandrat-Guigues, S., and Jean Louis Leutrat. Jean-Luc Godard. Madrid: Cátedra, 1994.

Muguiro, Carlos. "El Parpadeo De Méliès. La Sangre De Las Bestias (1948)." Los Ojos Sin Rostro. Edicion Coleccionista. Madrid: Versus Entertainment, 2011.

Nancy, Jean-Luc. Corpus. Trans. Patricio Bulnes. Madrid: Arena Libros, 2003.

Ovidi Nasó, Publi, Antonio Ramírez de Verger, and Fernando Navarro Antolín. Metamorfosis. Vol. 8202. Madrid: Alianza, 1998.

Palmer, Tim. "Style and Sensation in the Contemporary French Cinema of the Body." Journal of Film and Video 58.3 (2006): 22-32.

---. "Under Your Skin: Marina De Van and the Contemporary French Cinéma Du Corps." Studies in French Cinema 6.3 (2006): 171-81.

Pintor Iranzo, Ivan. "David Lynch y Haruki Murakami. La Llama En El Umbral." Universo Lynch. Ed. Quim [et al] Casas. Madrid: Calamar, 2006. 71.

Sáez, Elena, and Filmoteca Española. Georges Franju. Málaga: Cuadernos Semanautor, 1988.

Sánchez Biosca, Vicente. Cine y Vanguardias Artísticas :Conflictos, Encuentros, Fronteras. Vol. 16. Barcelona etc.: Paidós, 2004.

Sánchez, Sergi. "La Cicatriz Es Bella. Algunas Notas Sobre El Dolor En El Cine." El Dolor. Los Nervios Culturales Del Sufrimiento. Ensayos De Cine, Filosofía y Literatura. Ed. Vicente Domínguez. Gijón: Ediciones de la Universidad de Oviedo, Festival Internacional de Cine de Gijón, 2006. 179-192.

Silverman, Kaja, and Harun Farocki. Speaking about Godard. New York: New York University Press, 1998.

Stoichita, Victor Ieronim, et al. La Sombra :Madrid, Del 10 De Febrero Al 17 De Mayo De 2009, Museo Thyssen-Bornemisza, Fundación Caja Madrid. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2009.

Stoichita, Victor Ieronim. Breve Historia De La Sombra. 2ª ed. Madrid: Siruela, 2000.

---. Simulacros :El Efecto Pigmalión : De Ovidio a Hitchcock. Vol. 47. Madrid: Siruela, 2006.

Trías, Eugenio. Lo Bello y Lo Siniestro. 2ª ed. Barcelona: Seix Barral, 1984.

---. Vértigo y Pasión :Un Ensayo Sobre La Película "Vértigo" De Alfred Hitchcock. Madrid: Taurus, 1998.

Truffaut, François, and Helen G. Scott. El Cine Según Hitchcock. Vol. 7001. Madrid: Alianza, 1998.

Viota, Paulino. Jean-Luc Cinéma Godard. Santander: Fundación Marcelino Botín, 2004.

Vogel, Amos. Film as a Subversive Art. New York: Random House, 1974.

Warburg, Aby. Sandro Botticelli. Madrid: Casimiro Libros, 2010.

Williams, Linda. Figures of Desire :A Theory and Analysis of Surrealist Film. Berkeley Calif. etc.: University of California Press, 1992.

Zizek, Slavoj. "The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway." (2000): 48.

---. Mirando Al Sesgo :Una Introducción a Jacques Lacan a Través De La Cultura Popular. Buenos Aires etc.: Paidós, 2000.

Filmografía

Buñuel, Luis

“Un perro andaluz” (1929)

“Ese oscuro objeto del deseo” (1977)

---Cocteau, Jean

“Le sang d’un poète”

---De Van, Marina

“Dans ma peau” (2002)

----Deren, Maya

“Meshes of the Afternoon” (1943)

---Franju, Georges

“La sangre de las bestias” (1949)

“Hôtel des Invalides” (1951)

“Le grand Méliès” (1952)

“La premiere nuit” (1958)

“La cabeza contra los muros” (1958)

“Los ojos sin rostro” (1959)

“Pleins feux sur l'assassin” (1961)

“Thérèse Desqueyroux” (1962)

“Judex” (1963)

“Thomas l'imposteur” (1965)

”Nuits rouges” (1974)

---Godard, Jean-Luc

“Pierrot Le Fou” (1965)

“Made in U.S.A.” (1966)

“Dos o tres cosas que sé de ella” (1967)

“Número dos” (1975)

"Six fois deux/Sur et sous la communication" (1976)

“Ici et ailleurs” (1976)

"France/tour/detour/deux/enfants" (1977)

“Comment ça va?” (1978)

“Guión de Que se salve quien pueda (la vida)” (1979)

“Que se salve quien pueda (la vida)” (1980)

“Carta a Freddy Buache” (1981)

“Pasión” (1982)

“Carmen, pasión y muerte” (1983)

“Yo te saludo, María” (1985)

“Detective· (1985)

“Soft and Hard” (1986)

“Histoire(s) du Cinéma” (1988-1998)

“Une catastrophe” (2008)

“Film Socialisme” (2010)

---Hitchcock, Alfred

“Vertigo. De entre los muertos”

“Psicosis”

---Lynch, David

“Terciopelo azul” (1985)

“Carretera perdida” (1997)

“Mulholland Drive” (2001)

“Rabbits” (2002)

“Inland Empire” (2007)

---Painlevé, Jean

“Science Is Fiction: 23 Films by Jean Painlevé”

---Wilder, Billy

“El crepúsculo de los dioses” (1950)