

Reseñas

Lucio Blanco, la intuición de la Razón

LUISA MORENO
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

La intuición de la Razón.
Por un discurso audiovisual científico.
Lucio Blanco
Fragua, 2008

La editorial Fragua publica en 2009 *La intuición de la Razón. Por un discurso audiovisual científico*, trabajo del profesor Lucio Blanco Mallada, quien, además de su amplia experiencia docente en la Universidad Complutense de Madrid, tiene una rica carrera en el terreno práctico de la producción audiovisual. Con el bagaje adquirido en ambos campos, el autor compone una obra en la que expone las bases del arte cinematográfico creando un discurso didáctico en el que la teoría y la práctica convergen de manera armoniosa. Para ello repasa pausadamente los conceptos imprescindibles relativos a cuatro dimensiones fundamentales de la puesta en escena cinematográfica: el tratamiento del espacio, del tiempo, del movimiento y de la expresión actoral.

Para exponer una serie de ideas claves relativas a la dimensión temporal y

a la dimensión espacial en el cine, Lucio Blanco hace una revisión exhaustiva y reflexiva de las obras de Gilles Deleuze *La imagen-movimiento* (1983) y *La imagen-tiempo* (1985), matizando las aportaciones de este autor con ejemplos extraídos de la producción cinematográfica de las últimas décadas. A su vez, hace mención a otros teóricos que abordan el estudio de estos elementos también en el medio televisivo, sobre cuya influencia indiscutible repara el autor de *La intuición de la razón*, aportando ciertos ejemplos ilustrativos que recorren la historia de la creación audiovisual para televisión y cine.

Pero Lucio Blanco no se limita a manejar referentes concretos de la teoría y la práctica fílmica y televisiva, sino



que introduce hábilmente en sus argumentaciones ideas y obras de otros campos del saber, como la filosofía, el arte y la ciencia. Así, a lo largo de la obra que nos ocupa encontramos referencias a autores de diversos campos del pensamiento y del arte, y obras claves de la historia de la imagen que en todo momento sirven para ilustrar con brillantez los conceptos expuestos.

Guía la obra de Lucio Blanco un afán de rigor que se acusa en la fluida combinación que hace entre definiciones universales de conceptos como el tiempo, el espacio, el movimiento y la gestualidad con observaciones en las

que considera el devenir histórico de las ideas que las configuran, así como reflexiones del propio autor sobre sus impresiones experienciales como espectador y artífice de puestas en escena. Por ello, la lectura de *La intuición de la Razón* resulta sumamente interesante como compendio de ideas argumentadas científicamente, como apunta el subtítulo de la obra, *Por un discurso audiovisual científico*, sin dejar de lado la subjetividad imprescindible que requiere un escrito sobre arte, para que su lectura resulte más rica y comprometida por parte de aquel que aborda la tarea de revisar el arte cinematográfico de manera analítica.

En los orígenes del cine

JOSÉ LUIS CASTRILLÓN

En los orígenes del cine
Luis Martín Arias
Colección Trama y Fondo.
Castilla ediciones, 2009.

Tras una experiencia de más de veinticinco años dedicado a la enseñanza de los orígenes del cinematógrafo y de los primeros años del desarrollo del mismo, Luis Martín Arias vuelca todos esos conocimientos en un libro que, sin embargo, va mucho más allá del mero estudio del origen del cine y de su mención como descubrimiento técnico o artístico, que ni siquiera se detiene en un punto determinado de la historia (ese apasionante final del siglo XIX) sino que se proyecta hacia



el siglo XX donde el cine se convierte en un espectáculo único gracias, sobre todo, a eso que hemos dado en llamar cine clásico americano y que es el gran espectáculo narrativo del siglo XX, hasta nuestro presente posmoderno en el que, al fin y al cabo, tan fundamental importancia han terminado por tener las imágenes en movimiento a través, ya no del cine, sino de la televisión y de internet. Todo ello echando mano no sólo de la historia y de la antropología como podemos imaginar, sino también y sobre todo de la Teoría del Texto de la que Martín Arias es uno de los máximos representantes.

Y lo consigue a través de un texto que se plantea una pregunta fundamen-

tal que será la que nos lleve a todo lo apuntado inicialmente: ¿cómo es posible que el cine se transformase con tanta rapidez en un aparato nacido desde el ámbito de lo científico en un espectáculo ligado a lo sagrado y lo festivo? Un aparato que confronta las dos caras que desde un principio ha tenido la modernidad, es decir, la racionalista positivista como instrumento de la técnica surgido por el afán de conocimiento científico, pero también la que siempre ha ido ligada a ella, la romántica, tan cercana a lo siniestro y a lo fantasmático, pero que a la vez se transforma gracias sobre todo a la labor de Méliès en un último rescoldo de lo carnavalesco, de lo festivo y, por lo tanto, de lo sagrado que con tanto afán la modernidad y el mismo romanticismo han tratado de apartar con éxito.

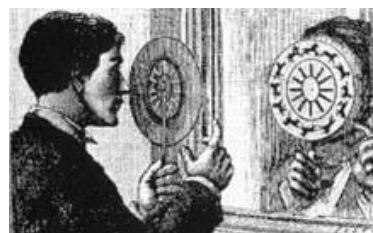
Un proceso que se puede rastrear ya en los aparatos ópticos que surgen del primer impulso racionalista, que si bien en algunos casos tienen éxito como aparatos con una tarea científica como el microscopio y el telescopio, otros ensiguada abandonan el campo de la ciencia para encontrar acomodo en el del arte y el espectáculo, como la cámara oscura (o incluso la misma perspectiva) o la linterna mágica que se convertirá en el espectáculo óptico por excelencia de los siglos XVIII y XIX, inaugurando de este modo el predominio de lo visual en la cultura moderna occidental. Sin olvidar, por supuesto, aquel invento óptico fundamental en el desarrollo de muchos de los posteriores aparatos ópticos y cuya relación con el ser humano es más compleja: el espejo.

El libro se detiene también en el desarrollo del espectáculo visual desde

la modernidad hasta nuestros días, desde el Carnaval y su modelo de espectáculo ritual, descentralizado y donde la figura de espectador y actor son intercambiables, completamente ligado a lo sagrado de la fiesta, pasando por el modelo barroco (corrida de toros, circo, procesiones) que conserva todavía cierta excentricidad y donde lo azaroso está aún presente y con una relación aún con lo sagrado, hasta llegar al modelo moderno-burgués absolutamente centrado, con un espectador omnisciente que domina todo el escenario y una separación total entre espectador y actor y del que precisamente sería la culminación el cine, que además concede al espectáculo un soporte efímero y duradero. Pero todo

este proceso de evolución del espectáculo no termina aquí, según Martín Arias, sino que el espectáculo propio de nuestros días es el que él califica como posmoderno: la televisión. Un espectáculo descorporeizado, una vuelta a lo festivo pero que desecha todo lo ritual, simbólico y sagrado para quedarse solo en lo imaginario, que renuncia a lo social de la calle o de la sala de cine y de teatro para introducirse en el mismo hogar del espectador y que convierte la supuesta fiesta, en mero vértigo escópico y éste en ideología y plusvalía económica.

Y ya que hablamos de ideología conviene que nos detengamos un poco en lo que este término significa para Martín Arias. Para ello debemos distinguir entre dos tipos de conocimiento, por



una parte el conocimiento científico, la investigación del funcionamiento de la naturaleza que tiene su gran impulso con la modernidad y que durante varios siglos tiende a convertirse en el conocimiento fundamental y casi único de la verdad, pero frente a este hay un saber vital que tiene que ver con nuestra experiencia como seres humanos y en donde, desde luego entra a formar parte la experiencia estética como forma de saber, de enfrentarse a determinados problemas humanos a los que la ciencia no puede dar solución. Frente a estos tipos de conocimiento está la ideología, el no saber, un discurso sin sujeto que denuncia generalmente mentiras que se viven como verdades y que sirven



para enfrentarse a una realidad que suele exceder la capacidad de comprensión racional del sujeto, discursos tranquilizadores que curiosamente se imponen en nuestra era de la posmodernidad que es aquella que precisamente desconfía de todos los discursos y los acusa a todos de su vacío y de ser mero lenguaje. Ideología que en lo que se refiere a los orígenes del cine está en continua lucha por apropiarse de los espectáculos



visuales (como sucede con la linterna mágica, por ejemplo, o con el cine de Edison), ideales para servir a sus fines.

Pero en toda esta historia de las imágenes y del ojo, en donde por supuesto se incluye la historia de la pintura y sobre todo la importancia del trampanito como forma de engañar a la mirada humana, sufre un corte radical con la invención de la fotografía, pues en ella, como el mismo Barthes apunta hay una huella de lo real y aunque los defensores de la semiótica insisten en que todo en la fotografía es lenguaje, para Martín Arias es evidente que hay algo más que lo puramente semiótico en el hecho de lo radical fotográfico, la huella de lo real, de la cosa en sí que estuvo ante la cámara y que queda plasmada en el negativo en forma de herida luminosa y de cuya difícil gestión se ha ocupado desde el primer momento la técnica fotográfica. Y tras analizar varias de las polémicas que se han dado en el presente sobre el valor de la fotografía (Bauluz-Espada o Wajcman- Didi Huberman) llegar a la conclusión de que la fotografía tiene valor como verdad objetiva, tiene una dimensión semiótica que nos ofrece un conocimiento de los hechos que es fácilmente manipulable por la ideología, pero a la vez nos ofrece una verdad subjetiva que tiene que ver con la experiencia estética y con la dimensión simbólica del lenguaje.

Evidentemente todo ello desemboca en el nacimiento del cine, tras los pioneros que buscan captar el movimiento en la fotografía (Muybridge o Marey) y los que dieron los primeros pasos en crear verdaderas imágenes en movimiento (Le Prince, Reynaud, Demeny), Martín Arias se detiene en esa década de los

noventa del siglo XIX donde surge el cinematógrafo por partida triple. Pues con muy poco tiempo de diferencia los hermanos Skladanowsky, Edison, y los Lumière consiguen crear cámaras cinematográficas y rodar sus primeras películas. La pregunta es entonces por qué la historiografía del cine y la gente en general han llegado a considerar a los Lumière los verdaderos creadores del cine cuando en realidad fueron los últimos de los tres citados en proyectar sus películas. Para Martín Arias sólo puede haber una explicación estética de este éxito y ésta solo puede desentrañarse a través de la Teoría del Texto, dejando de lado las viejas interpretaciones ideológicas (Burch, Sadoul o Bordwell) de los grandes teóricos del cine. Una diferencia estética que estriba fundamentalmente en que gracias a la valentía que tienen los Lumière de sacar la cámara a la calle, de tener gran cuidado en el encuadre y la composición asumiendo los códigos propios de la pintura de la época, es decir del impresionismo, y gracias también a la gran calidad de su material fotográfico que les permite hacer uso del contraluz y de una increíble gama de grises, gracias a todo ello las películas Lumière se hacen cargo de lo radical fotográfico, es decir de lo que de real hay en la fotografía, de la cosa en sí a través de un cine que se pretende documental, lo que da pie a Martín Arias para hacer una interesantísima reflexión teórica sobre el documental y su contradictoria relación con la verdad, problema que en nuestros días tiene gran interés debido al indudable crecimiento que el cine documental (incluidos los "falsos documentales") ha tenido en los últimos años, y a su gran importancia en el espectáculo televisivo.

El documental, según Martín Arias, lo será en cuanto en primer lugar se presente como tal, pero además debe movilizar unos códigos que le hacen tener un efecto referencial sobre la realidad que filma, pero esto no asegura verdad alguna (ni siquiera objetiva) y sí grandes posibilidades de manipulación ideológica. El documental nada o casi nada quiere saber de la búsqueda de la verdad socrática del "conócete a ti mismo". Esa verdad corresponde a los mitos, a los relatos. El modelo "documental" de los Lumière durará pocos años con éxito y será un empleado de Edison, Porter, quién comenzará a dar los primeros pasos para hacer del cinematógrafo un espectáculo narrativo. Griffith culminará el desarrollo narrativo del cine, lo que propiciará que éste se convierta en el arte narrativo por excelencia del siglo XX.



Pero mientras esto sucede el modelo que triunfará será el de un artista que transformará el morbo de lo radical fotográfico en placer visual, lúdico y festivo. Lo que hará que un invento pretendidamente científico (así lo creían y lo querían los Lumière al menos) se convierta en una atracción de feria, culminando así un extraño retorno desde la modernidad y el racionalismo, a lo sagrado y carnavalesco gracias a un mundo extraordinario repleto de espejos, desapariciones y transformaciones. Ese artista grandioso es Georges Méliés. Y quienes conocemos la trayectoria intelectual de Luis Martín Arias no podemos menos que esperar otro libro tan brillante como este dedicado a la obra del genial Méliés.

El Anticristo o la doblez de la naturaleza

BERTA PÉREZ

EL anticristo
Lars von Trier

El episodio que presenta el "Prólogo. Desconsuelo-Dolor-Desesperación" de *Anticristo*, permaneciendo fuera de la historia, constituye su motor. La relación que guarda con el discurrir del tiempo, con la historia narrada por el film, es la misma que mantiene una condición trascendental con aquello que posibilita y exige. El episodio –en blanco

y negro, a cámara lenta y carente de diálogos– sólo retrata la connivencia del placer que acompaña al acto sexual –la fuente de la vida– con la destrucción de lo que él mismo engendra, con la muerte del hijo –la fuente del desconsuelo, del dolor y de la desesperación. El prólogo sólo envuelve la copertenencia de placer y muerte con la serena ternura del "Lascia ch'io pianga" del *Rinaldo* de Händel: contemplándola desde el más allá de la historia puede abrazarla. Esa copertenencia expresa la contradicción que el Hombre sufre desde el Principio de los tiempos, y la distancia que procura la cámara permite, en efecto, apiadarse de él, de quien ha de cargar con semejante paradoja a lo largo de la historia toda. El Prólogo es en sí mismo un refugio para el hombre, una "imagen de alivio": despojándolo de la palabra lo redime por un momento, suspendiéndolo en el ins-

tante del éxtasis, en la eternidad de la muerte, lo acaricia a espaldas del tiempo¹. Es el amor que toda la obra de Von Trier siente por el Hombre que goza y desespera, que crea y destruye, y que –después de las dos primeras Trilogías– ya es hombre y mujer indisolublemente, pero Hombre que goza máximamente como mujer y que desespera máximamente como mujer².

Esa contradicción es, como se dijo, lo que mueve la historia, el tiempo de la humanidad y el de la película. El filme sólo pretende explicar cómo esa conjunción imposible puede realizarse; cómo el ser escindido y paradójico de la naturaleza (del Hombre) en lugar de desaparecer en la nada (del éxtasis y la muerte) puede perpetuarse en la historia, transmutarse en un suceder, en una sucesión. Si se aclara este tránsito se nos entregará la clave de la historia, la legalidad que gobierna la existencia de los hombres. *Anticristo* es seguramente, junto con *El elemento del crimen*, *Epidemic* y *Las cinco condiciones*, la película más explícita en relación al interés del director, al que determina todo su trabajo: la investigación de la naturaleza humana³.

El mito que cuenta la convivencia del hombre y la mujer en el paraíso, que explica la expulsión del hombre del paraíso, procura ese principio y esa clave, y por ello ocupa legítimamente el cuerpo de la película de Von Trier. El ajuste de cuentas entre "él" y "ella" en "Edén" expone en efecto el trato al que el Hombre llega consigo mismo para perpetuarse en la contradicción que lo

1 La primera película de Von Trier lleva por título *Images of a relief*. Y la letra de Händel reza: "Lascia ch'io pianga / La cruda sorte / E che sospiri / La liberta! / Il duolo infranga / Queste ritorte / De' miei martiri / Sol per pieta".

2 Sobra decir que la primera Trilogía de Von Trier, *Europa*, pregunta por la naturaleza del Hombre interrogando a su lado masculino, al detective, al científico y al "misionero", mientras *El corazón de oro*, la segunda Trilogía, la explora en su cara femenina.

3 *Anticristo* es una película extremadamente teórica. Si, como Von Trier ha confesado, rinde homenaje a Bergman, es en parte por haber concentrado –lo mismo que *Las cinco condiciones*– toda la problemática de la obra en un único diálogo, en una relación exclusiva entre dos voces que se aman y se odian. Lo mismo que en *El elemento del crimen* y *Epidemic* (al que por cierto debería haber seguido una película titulada "El gran mal" que

constituye, el calvario que ha de atravesar su naturaleza escindida para auto-conservarse.



El primer capítulo se titula “El desconsuelo” (*Grief*) y presenta la reacción inmediata del Hombre ante la muerte del hijo en tanto que pérdida insoportable, en tanto que destrucción de la afirmación de su naturaleza, de aquello que había unido sus dos mitades, de lo que, justamente por eso, lo perpetuaba. El Hombre doble distribuye su reacción entre él y ella. Ella sufre la destrucción y se doblega: se desmaya; siente en su carne la destrucción y responde destructivamente: quiere morir. Pero, mientras, él lucha contra la muerte: obliga al desconsuelo a discurrir en lágrimas, al grito a articularse, y a ella a vivir. Conteniendo su agresividad –la reacción natural con la que ella responde a la destructividad de la naturaleza– él la transfigura en imágenes. El deseo de muerte de la mujer se traduce entonces en visiones de una densidad y una profundidad excesivas, sublimes, sobrehumanas, en las imágenes de un abismo que escapa a la representación, en las imágenes de lo oculto, en la cara del miedo: en lo que oculta el Edén⁴. Y él obliga a la imagen a localizarse, a hacerse presente; al miedo a enunciarse, a discurrir en el tiempo del *logos*; a ella a abandonar la casa para adentrarse en la maraña de Edén.

Él encarna el pensamiento racional que mueve a la acción, que empuja el tiempo hacia delante. Ella es el cuerpo,



la *physis*, que siente y teje imágenes. En el tren hacia Edén se sientan enfrentados: ella dibuja la imagen del Edén y él dirige con sus palabras los movimientos de ella dentro del cuadro⁵.

El pensamiento cree entonces haber dominado el cuerpo. Pero en el cuadro que ella dibuja se ha colado la profundidad insondable del imaginario, el fondo sobrenatural de la naturaleza tarkovskiana. Ella ha introducido bajo la superficie del Edén, los pájaros silenciosos, el ciervo escondido y el zorro oculto en la madriguera: los tres mendigos⁶. Ninguno de ellos está presente en la imagen, pero sólo de ellos cobra la representación su poder amedrentador. Porque ellos permanecen agazapados en los márgenes, en lo que la imagen no dice, el árbol –fuente de vida– se pudre por dentro. Y, por eso mismo, él, la mitad masculina del Hombre, comienza a padecer la embesitada de la naturaleza: el ciervo,

no llegó a ser y que Von Trier mismo relaciona también con *Rompiendo las olas* y con su deseo, retrotraíble hasta su infancia, de narrar la historia de Cristo) la búsqueda de la fuente del mal hace que Von Trier se convierta de nuevo en terapeuta e investigador (detective o científico) y que una vez más la verdad perseguida anide precisamente en el propio ser del persecutor.

⁴ Son las imágenes de la infinita maraña del bosque, de la infinita negrura del ojo que lo mira, del tejido infinitamente complejo de la piel en la que la maraña del bosque y la maraña del hombre se tocan. Son las imágenes de la naturaleza asfixiante de la ciénaga de *El Elemento del Crimen* y las de la naturaleza terrible y callada del *Stalker* de Tarkovski.

⁵ La primera trilogía de Von Trier está aquí presente en su integridad: el tren de *Europa*, la hipnosis de *Epidemic* y la voz del terapeuta que dirige la historia en *The Element of Crime* manifiestan por fin su perfecta unidad.

⁶ Ya en el Prólogo aparecen las tres figurillas de tres mendigos con sus res-

pectivos nombres: Desconsuelo-Dolor-Desesperación. Las tres se desmoronan en el momento en el que el niño se precipita en el vacío. Más adelante, un dibujo de ella desvelará que "Los tres mendigos" refiere a una constelación en la que se dibujan los tres animales que ahora duermen en Edén y en la que se inscriben los tres sentimientos. Es difícil situar la fuente de donde von Trier ha tomado de hecho el topos, especialmente si se tiene en cuenta que –como descubrirá el "él" del propio filme– tal constelación no existe en la naturaleza exterior, sino solamente en el imaginario de ella o, finalmente, en la mente de él. En todo caso la propia gramática de la película deja claro que se trata de tres formas de la miseria humana, del dolor del Hombre, que mendigan: que buscan un salvador. En este sentido es fácil recordar la leyenda de tradición plenamente cristiana que complementa las figuras de los Reyes Magos que regalan dones al Salvador con las de tres mendigos que exigen del Salvador que cargue con su dolor, su extravío y su confusión. También la misma gramática del filme deja claro que los mendigos buscan al Hombre que pueda acogerlos, que los pueda tolerar en su miseria, al modo en que lo hace un lastre y un parásito: acechándolo, amedrentándolo. Y también en el mito cristiano el gentío se esfuerza por proteger al dios nacido de los harapientos porque saben del mal que ellos acarrearán.

⁷ La correspondencia freudiana del árbol con el falo y la casa con el útero no requiere ulterior comentario.

el primero de los mendigos, lo llama para mostrarle el aborto del que no puede desprenderse, la posesividad de la naturaleza madre⁷.

El segundo capítulo eleva a la conciencia el reparto de papeles tal como se ha construido hasta aquí. Ella confiesa la convicción de que el mal reside en la naturaleza, de que es ella quien manda, y él reitera su confianza en el poder de la mente: trata de encerrar de nuevo esa naturaleza, la naturaleza de ella, en la pirámide de sus miedos. Pero el segundo capítulo –"Dolor" (*Pain*)– consume sobre todo la inversión que comenzó a expresarse en el cierre del primero. Se muestra a las claras que el triunfo del logos, de él, no consiste en que la razón se adueñe de la naturaleza del Hombre, de ella, sino únicamente en que ella misma se apropia de la razón, de la otra mitad del Hombre. Mientras ella cruza segura el puente sobre las aguas de Edén, mientras gana el recuerdo que localiza y desactiva el miedo, mientras duerme el sueño que sutura el abismo del que nacen las imágenes del vértigo, él se estremece ante el pájaro que devora a la cría, y acaba por escuchar cómo la propia naturaleza, el zorro que no es él ni ella, se ha hecho con el lenguaje para decir: "Reina el caos". Por el camino del logos ella ha recordado su miedo al llanto

del niño, ha situado la fuente de esa amenaza, el sujeto de ese llanto, en la naturaleza y la ha enfrentado para llamarla "Satán". Pero todo ello ha servido finalmente a la aceptación y la afirmación de su destructividad, de la de ella o de la de la naturaleza (del Hombre): los tres mendigos han salido de su ocultamiento, han roto su silencio, para desafiar a la mitad masculina del hombre, al logos.

El tercer capítulo se titula "Desesperación (Ginocidio)" (*Despair (Ginocide)*) y hace explícito el saber de la mujer: muestra las imágenes de los ginocidios que ilustran los textos de su trabajo, la historia que ella ha recordado e investigado. Esos dibujos son también el recuerdo de las niñas asesinadas y de la madre sacrificada en *El Elemento del crimen* y continúan el grabado que enmarca a Udo Kier mientras relata la matanza de las madres en *Epidemic*: constituyen la memoria de la violencia que el lado masculino del Hombre, el logos, ha ejercido sobre ella, sobre el cuerpo. Él desea entonces hacerse cargo de esa maldad, del mal que anida en la naturaleza humana, en tanto que masculina. Propone un juego de roles en el que él se convierte en la naturaleza y ella en el "pensamiento racional", en la justa razón que ha de redimir a la mujer.



Y, en efecto, la razón es ya de la mujer. *Ella* es quien ahora sabe y habla. Pero el *logos* se ha vuelto en ella reflexivo, ha superado la simple objetividad de la ciencia para doblarse sobre sí mismo y descubrir la propia maldad. *Ella*, que desempeña ahora el papel del pensamiento racional, enuncia el poder destructivo de las Hermanas de Ratisbona, de la mujer maltratada por el hombre. La madre naturaleza, sirviéndose del *logos*, puede pues ahora afirmar su propia destructividad, expresarla en el lenguaje del hombre. La primera Trilogía de Von Trier culmina con una mujer que ya no es sólo víctima, que es además verdugo, con la mujer-lobo (*Werwolf*) que en *Europa* reivindica la agresividad, la animalidad, de la naturaleza humana. Y las tres protagonistas de la segunda Trilogía la asumen de forma heroica. Exactamente como la asume *ella* ahora. Ya reconciliada consigo, con la madre naturaleza, tan identificada con *Thánatos* como cualquier heroína con su ley, exige de *él* la misma asunción de la propia agresividad, la misma fidelidad a la naturaleza humana: "si me quieres, me habrás de pegar".

Y *él*, que la ama, cuya ley es la de Eros, resulta entonces manipulado, deviene víctima. Por eso ha de vengar ahora a la otra mitad del Hombre, ha de volver por los fueros del *logos*. Mira la foto del hijo muerto con la mirada objetiva de la razón y devuelve el llanto del sustrato suprasensible de Edén donde ella lo había emplazado, del imaginario femenino donde él lo había encerrado, a los pies del niño que han sufrido la violencia de la mujer, al cuerpo, a la naturaleza deformada del hijo por la posesividad de la madre que no tolera la separación de aquello que pare, a la naturaleza

que se vuelve contra sí misma, que es contra-natura. *Él* escribe ahora de espaldas a ella –ejerciendo el pecado que la madre no tolera, del que lo ha acusado desde siempre, esto es, distanciándose– lo que ya no le puede decir: que su gran miedo, lo que está por encima y por debajo del Edén, Satán, la Naturaleza, es *ella* misma.

Las dos mitades del Hombre se han separado por fin tajantemente: la mitad femenina, *ella*, una vez que él se ha separado, puede volver contra él su destructividad como contra un perfecto otro: puede deformar también su naturaleza, castigar su sexo y repetir en *él* de nuevo el secuestro del hijo. Por fin la naturaleza del Hombre, en el tiempo de la desesperación, se decide resueltamente por la destrucción. El ajuste de cuentas del Hombre con la división de su naturaleza se libraré ahora como la lucha abierta de sus dos mitades: ambas asumirán su diferencia específica y así se identificarán con dos leyes perfectamente contradictorias. Sólo de este modo pueden en verdad acatar la Ley (doble) de la Naturaleza, de aquella que sólo por el conflicto, sólo a través de la guerra, puede afirmarse⁸. Encarnando la pura voluntad, la libertad que domina al propio cuerpo, que puede arrastrarlo como a un objeto, también él se hace cargo de la propia destructividad: el pensamiento racional salva la vida matando a golpes al mendigo de la madriguera, al pájaro en cuyo graznar se desespera la naturaleza. Tapando los oídos a la otra mitad de la naturaleza, silenciando su sentir, rompiendo su vínculo con el cuerpo, es por fin fiel a su naturaleza mascu-

⁸ Como es bien sabido, la concepción "dialéctica" de la naturaleza, la comprensión de la *physis* como *pólemos*, se remonta a Heráclito.

⁹ Desde *El Elemento del Crimen* se vuelve patente en la obra de Von Trier su creencia, por lo demás confesada por él mismo, en la alegría (*Joy*).

lina, a su deseo de vida, a la ley de Eros, y cumple así la parte de la tarea que la Naturaleza del Hombre le exige a él⁹.

En el último capítulo es ella quien se encarga de consumir la destrucción. Fiel a su naturaleza, a la naturaleza femenina del Hombre, reafirma el secuestro, arrastra a su otra mitad hasta la casa, lo trae de regreso, anuncia la muerte (cuando aparezca la constelación de los tres mendigos) y mutila su sexo. Pero lo mutila mientras recuerda la muerte del hijo, mientras recuerda que ha sido su placer lo que ha matado al hijo, que el placer y la muerte se copertenecen. De modo que, de acuerdo con

su ley, con la ley de la culpa y la expiación, con la justicia heracliteana de la naturaleza, su sufrimiento, su automutilación y su deseo de muerte, redundan, lo mismo que la conducta de él, la que se rige por la ley de la razón, en la negación del sentir, del cuerpo, de la naturaleza femenina.

Y es ahora cuando el ciervo que arrastra a su hijo aparece en efecto superpuesto al recuerdo del hijo, y el grito de ella, que desencadena el gránizo, el llanto de la naturaleza madre, hace por fin posible que el ciervo, la naturaleza que procrea, encuentre por fin cobijo, que deje de mendigar en los márgenes del Edén y sea acogido en casa. Aniquilado el placer, las campanas del zorro, el segundo mendigo que entra también en la casa del Hombre, afirman definitivamente, lo mismo que en



Rompiendo las olas, el retorno de la vida¹⁰. Y el pájaro muerto, el que estaba ya enterrado en la madriguera, al que había enterrado de nuevo él, el que siempre resurge, llama desde los cimientos de la casa, para ser también acogido¹¹. Y el Hombre puede acogerlos porque la mitad masculina cumple a la vez con su ley y con la de ella, porque liberándose del clavo que lo mantiene atado a la casa y a la mujer y matándola a ella, a la madre, se mantiene fiel al logos, niega el cuerpo y se iguala a Ulises, pero, a la vez, cumple las órdenes de ella, se encarga de que la palabra de ella se cumpla, de que alguien muera cuando los tres mendigos llegan: ella, desde la pérdida del hijo, desde que el hijo y el padre se habían comenzado a distanciar, desde siempre, había deseado morir¹². La constelación no está en la naturaleza externa sino en la naturaleza del Hombre, es la pirámide de sus miedos: son las esquinas del Edén, son los tres límites de su sentir, los que exigen que la perpetuación sólo pueda nacer de la destrucción.

Así que cómplices en la lucha, las dos mitades del Hombre han podido con los tres mendigos, han logrado hacerse cargo del desconsuelo, del dolor y de la desesperación del Hombre para que éste pueda perpetuarse, para que la Naturaleza pueda regenerarse. Abando-

10 La lluvia de Tarkovski precede en *Solaris* el encuentro del padre y el hijo, al retorno del pecador al hogar, al perdón de los pecados, a la redención del Hombre.

11 También *El Elemento del Crimen* se cierra con el retorno de la vida desde debajo de la tierra, a través del hurón que con su mirar promete la alegría: el fondo de la tierra, el sustrato terrible de Edén donde se agazapan los mendigos del Hombre, los que como el enano de Zaratustra tiran de él hacia el suelo, esconde en sí mismo la posibilidad de la vida, de crear.

12 El "Excurso sobre Odiseo" de Theodor Adorno expone el modo en que la negativa de Ulises a escuchar el canto de las sirenas, su renuncia a la sensibilidad que lo constituye, es condición de la constitución de su yo como razón ilustrada. Cf. ADORNO, W. Th.: *Dialéctica de la Ilustración*.

nando el Edén por entre los muertos, cargando con el mal de la naturaleza humana, con el pecado original o el elemento del crimen, sacrificando el cuerpo para llevar la vida, para abrir la Historia, él ya es Cristo.

El Hombre se convierte así, en efecto, en algo más que naturaleza: por haberla obedecido, traicionándola y asfixiándola, cuando ella lo ha dictado, es también guerrero, héroe y dios, fundador de la Historia, eterno enemigo de la Naturaleza. Éste es el Hombre del Epílogo, el que ha salido del Edén para que

ella, la naturaleza que lo envuelve, pueda proliferar, para que ella lo pueda de nuevo abrazar y para que lo pueda de nuevo amenazar, para cargar de nuevo con la tarea de darle un rostro a ella que es cuerpo. Es Ulises, es Edipo y es Cristo, es el criminal que ha salvado la vida convirtiéndola en historia, es el salvador que ha ejecutado el genocidio para que la mujer vuelva a gozar. Es el *logos* que ha negado la naturaleza para poder engendrar, y es la naturaleza que ha parido el *logos* para poder perpetuarse. Por todo ello el Anticristo es Ella: la naturaleza del Hombre, su madre.

Forclusión del relato

LORENZO TORRES

Antes de morir piensa en mí
Raúl Hernández Garrido
2008

El film *Antes de morir piensa en mí*, de Raúl Hernández Garrido, está basado en la obra teatral del mismo autor *Los engranajes*. Ésta, a su vez, es la segunda obra de su ciclo *Los esclavos* (Premio Lope de Vega 1997). Este elaborado trayecto intertextual no es sólo autorreferencial, sino que presenta además una serie de cruces con la tragedia clásica a la que el autor se siente muy apegado. En el prólogo a la edición impresa del citado ciclo¹, Margarita A. Garrido afirma que gracias a su escritura Hernández Garrido va “transportado por blandos relojes [y penetra] en un tiempo mítico que otorga identidad a [su] itinerario dramático”. Algo de esto se desprende del trayecto citado y se refleja, igualmente en la propia estructura narrativa del film.

En el trasfondo, pues, una reflexión sobre el mito o, más bien, una búsqueda de los restos de lo mítico en nuestra sociedad. Un mito que, como sugiere el propio film, no puede surgir de la época franquista: Nina, la protagonista, es una de las últimas sentenciadas a muerte. Pero tampoco de la historia pasional e incestuosa que pone en imágenes y a la que los dioses olímpicos eran tan aficionados.

En el arranque de la película se muestra el cuerpo asesinado del amante, Sergio (Chema León), y más adelante se ve el proceso casi ritual del despedazamiento de su cuerpo y su posterior ingesta por parte de los otros dos protagonistas: Nina (Sara Vallés) y Miguel (Carlos Kaniowsky). Sacrificio y rito que finalmente no cristalizan

¹ En HERNÁNDEZ GARRIDO, Raúl (2009): *Los esclavos*, Madrid: Teatro del Astillero, p. 278, p. 11 (Prólogo).

² Recordemos que es Lacan el que introduce el término forclusión en psicoanálisis para designar un mecanismo específico de la psicosis por el que se rechaza el Nombre del Padre quedando éste fuera del universo simbólico del sujeto. Ese Nombre no se integra en el inconsciente y puede retornar, entonces, en forma alucinatoria en lo real del sujeto. LACAN, Jacques (1956): *El Seminario. Libro 3, Las psicosis*, (sesión del 4 de julio de 1956), Barcelona: Paidós, 1984.

³ Cuando Miguel pasa a la sacristía para saber la causa de la interrupción de la boda pregunta si ese día empieza el "Proceso 1001", que fue el juicio contra diez miembros del entonces sindicato clandestino Comisiones Obreras. Lo que falta en esa cifra especular es lo que no llega a sumar, la cifra simbólica, el tres (ausente); y, por tanto nos indica de nuevo la forclusión. Por otra parte, históricamente, ese atentado tan espectacular y dislocante venía a simbolizar la defunción del relato franquista y, por tanto, la necesidad de que la política española tomase otros derroteros.

⁴ Fotografía capturada del diario La Vanguardia, edición del viernes 21 diciembre de 1973, p. 2. <http://hemeroteca.lavanguardia.es/preview/1973/12/21/pagina-2/34280422/pdf.html> (Consulta: 1 de octubre de 2009).

en un sentido para la historia de Nina. O, dicho de otra manera, podemos decir que el sentido, en Nina, se *forcluye* ².

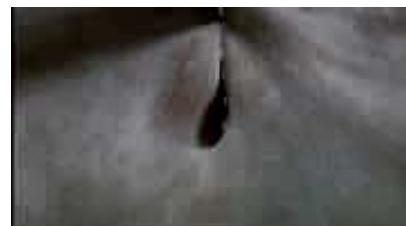
Hay otros momentos en el film que nos hablan de la *forclusión* del Nombre del Padre, de lo mítico y de lo sagrado. Por ejemplo, en la secuencia de la boda entre Nina y Miguel. Aquí la Ley queda ocluida desde el momento en



el que la ceremonia se convierte en una gélida parodia con interrupción incluida. Se comprueba en el vestido rojo de la novia o el beige del novio, en el lapsus del anillo o en la aparición de la madre odiada por Nina. Pero, sobre todo, por el desencadenante de la interrupción: el atentado de Carro Blanco ³.



El agujero causado por la explosión del atentado⁴ recuerda a la hendidura en la carne que aparece en el cartel del film. Curiosamente, el cuerpo que recibe la incisión se supone que es el de Sergio; pero no hay pelos de su cuerpo (ni sangre), por lo que también podría ser la carne de la propia Nina que se abre para que el espectador vea su sufrimiento: recuerda, efectivamente, a un sexo femenino dibujado a partir de



la hendidura del cuchillo; lo que no deja de recordar lo que será su dolorosa su relación con el sexo a lo largo del film.

En ese receso de la sacristía, hay también un momento en el que, como si surgiese de la boca del sacerdote, se ve un cartel: "DIOS habla el silencio", a modo de mensaje cargado de significaciones proveniente del fondo de la imagen. Por una parte, siguiendo la lógica de la secuencia, parece un mandato nacional-católico del franquismo; pero no podemos olvidar que nos lleva también a la mejor tradición de la mística hispana. Asimismo, desde el punto de vista que adopto en esta reseña, en este



cartel resuena nuevamente la forclusión: si *Dios habla el silencio* (¿armonía?), entonces, cuando no habla (o se le forcluye), hay ruido y caos (¿psicosis?). Y eso es lo que ocurre en la valiente propuesta de Hernández Garrido –en el panorama cinematográfico español–, a la que acompaña, por cierto, ya que citamos al sonido, una banda sonora de tonos contemporáneos, la cual, tampoco hace concesiones al oído de lo políticamente correcto.

Hay todavía otra referencia intertextual: el ojo seccionado de *Le chien andalou*. Un estudio comparativo de los grandes temas mayores del film que nos ocupa y el de Buñuel podría darnos algunas claves muy interesantes: amor *fou*, sexo, muerte, deconstrucción del espacio-tiempo, humor surrealista, etc. En concreto, en relación a las referencias míticas que Hernández Garrido utiliza, podemos relacionar el ojo tachado de



Buñuel con la incisión de Nina en el cuerpo de Sergio y su posterior troceado por ella misma. En este sentido, es con-

veniente recordar que ese ojo tachado viene a simbolizar la estación final de un proceso histórico en el que la mirada del espectador de la Modernidad se abismaba y el relato se ocluía.

En una de las secuencias más fría-mente bellas del film, Hernández Garrido, a través de las manos de Nina, parecería intentar retomar *los engranajes* del relato (cinematográfico y teatral) o, al menos, reflejar el grito desesperado de ese tipo especial de narración que es el relato; como si pidiese que pensemos en éste *antes de morir* definitivamente en la Postmodernidad. Es lo que se deduce del rito que lleva a cabo Nina, convirtiendo el cuerpo de Sergio en una especie de lienzo que prepara, limpia y estudia, para, finalmente, *escribir o dibujar* sobre éste.





Es interesante fijarse en el intenso brillo del anillo de boda de Nina que ocupa el centro del plano, justo antes de iniciar la primera incisión con el cuchillo en el cuerpo de Sergio. El siguiente plano ya es el plano típico de la Postmodernidad: un plano detalle en el que ha desaparecido el anillo. Ese brillo efímero, pues, parece devolvernos una pregunta: ¿hay posibilidad todavía de una Ley, de un relato que dé sentido a nuestra experiencia del texto?

Un crítico teatral, al reseñar *Los engranajes*, afirmaba que “lo importante de la obra es su estructura, plena de saltos temporales y espaciales, y que ofrecen una visión fragmentada de unos hechos y causas, así como unas emociones que se suman y complementan en el espectador”⁵. Esta deconstrucción del tiempo se puede relacionar, igualmente, con la forclusión, pues una condición indispensable para que haya inconsciente es que la dimensión temporal se integre en el aparato psíquico del sujeto.

5 VÍLLORA, Pedro Manuel: ABC Viernes 8 de septiembre de 2009. Citado en HERNÁNDEZ GARRIDO, Raúl: *op. cit.*, p. 278.

El punto de vista predominante es el de Nina, una mujer joven con una vida desgraciada desde su infancia, en la que se ha querido ver la frustra-

ción sentimental de una época gris de la historia de España. Acusada de participar en este crimen de cariz caníbal, asistimos a la historia de Nina a través de su infancia de abandono, su matrimonio con un hombre mayor que ella, la infidelidad con un compañero de su marido y consentida por éste, hasta llegar a un final trágico en el que, irónicamente, parece lograr alcanzar cierta serenidad final que nunca antes había tenido. Pero es una serenidad ilusoria, pues se trata de que por primera vez va a tener acceso a un tiempo bien delimitado, marcado por un necesario elemento externo terciario: la inhumana ley franquista que le marca un tiempo o momento muy concreto y determinado, es decir, el de su ejecución. El problema, de nuevo, es el de la forclusión en el personaje de Nina, lo que le lleva a que nunca a lo largo de su vida logre acceder a una Ley simbólica que la integre en una vida con cierto sentido.

En el año 2005 Hernández Garrido escribió un texto teórico en el que analizando la *Woyzeck* (1836 y 1913) de Georg Büchner, afirmaba que se trataba de una obra que:

en su fragmentación, en su falso aspecto de obra concluida, reconocemos un principio de construcción, que luego habrían de seguir las vanguardias de principios del siglo XX: el encuentro con lo real en el seno del texto sin que exista una palabra, una mediación simbólica, que nos permita acceder a ese encuentro sin acabar destruidos. Un encuentro en el que necesariamente nos sometemos a la experiencia de desmembramiento de la obra, a la experiencia del relato convertido en cadáver, en pura cristalización de lo real. Un viaje en el que se plantea una

escritura desde la psicosis. Una aventura de las vanguardias (de la cual Woyzeck fue uno de los puntos iniciales más claros y ejemplares) quizá condenada al fracaso, pero en su momento asumida como la única posible, cuando ya el relato ha fallado, cuando no existe una posible ordenación de la experiencia que logre asegurar al sujeto, sin exigirle su entrega a lo real, su destrucción como tal sujeto⁶.

Creo que aquí Hernández Garrido habla al mismo tiempo de su propio texto fílmico (y teatral). Nos hallamos, pues, con un film muy elaborado y que se yergue sobre unos fundamentos teóricos muy pensados a lo largo de su carrera autoral y teórica.

En la última obra del ciclo *Los esclavos*, la denominada *Los restos: Fedra*,

también pareciera que sólo la sangre, la muerte (el suicidio) y la huída de este mundo permitieran llegar al amor. De nuevo, pues, la importancia de la tragedia griega a partir del coro, que es lo que el autor intenta representar a través del conjunto de juez, fiscal y abogado en la parte final del film. Y, sobre todo, con la repetición de la secuencia de la sentencia, a modo de voz mítica del coro que se funde con los silencios de la protagonista. El último intento pues, *antes de morir*, de dar orden (mítico) a ese tiempo dislocado de los restos que, en nuestro tiempo, quedan del relato.

⁶ HERNÁNDEZ GARRIDO, Raúl (2003): "Woyzeck. Texto Teatral Contemporáneo, Vanguardia y Psicosis", en *Trama y fondo*. Revista de cultura, nº 14, pp. 32. También existe versión electrónica: http://www.tramayfondo.com/numeros_revista/14/Raul_Hernandez_Garrido.pdf (Consulta: 1 de octubre de 2009).



Ser cráneo
JOSÉ MIGUEL BURGOS
UNIVERSIDAD DE MURCIA

Ser cráneo.
Lugar, contacto, pensamiento, escultura.
Georges Didi-Huberman
Cuatro ediciones (ed. M. Jalón)
Traducción: Rosario Ibañes

"El buen Dios se esconde en los detalles"
Aby Warburg

¿De que modo es posible desplazar el núcleo panofskiano de la historia del arte como disciplina humanística? Esta es la pregunta que para Didi-Huberman marca el horizonte no sólo de su trabajo sino de parte de la crítica contemporánea que cuestiona la base teórica que,

desde Vasari a Kant hasta el mismo Panofsky, infiere significaciones convencionales por sujetos previamente decididos. La historia del arte es hoy, en la medida que acepta fundar jurídicamente los presupuestos de una práctica, una disciplina obligada a preguntarse por el estatuto de sus procedimientos y la validez de su tradición. Cuando en la experiencia presente se multiplican las excepciones, los síntomas, los casos que se declaran ilegítimos, cuando lo anacrónico invade sin permiso la imagen que miramos, se pone de manifiesto que lo que la tradición pensó como la cumbre

de su soberanía –la imagen de las imágenes– no es sino la cifra de su inesencialidad, su radical exposición¹.

Sin embargo, en contra de lo que en un análisis apresurado podría indicar, Didi-Huberman no convierte la insustancialidad de la imagen en un rechazo ontológico generalizado sino

en la posibilidad de una nueva práctica que haga justicia a la temporalidad de las imágenes. Junto a otros títulos recientes como *La imagen mariposa* y *El bailaor de soledades*, *Ser cráneo* constituye un ejemplo de las implicaciones de esta nueva praxis. Al no estar determinadas por la categoría de cantidad, al no constituir propiamente una forma, la imagen se encuentra, en palabras del propio autor, sobredeterminada, esto es, atravesada por varias temporalidades heterogéneas. La relevancia de “los diferenciales del tiempo” que operan en las imágenes, en los que Huberman cifra la cuestión del anacronismo, no sólo estriba en la dimensión crítica que facilita –las posibilidades de denunciar las manipulaciones de las que las imágenes son

objeto– sino en la paradójica pero fecunda estructura de conocimiento que abre. La verdad de la imagen –su visualidad– no es ya la que relaciona al autor y su tiempo, sino la que impone el movimiento errático y arqueológico de la memoria. De ahí que la estructura anamnésica del conocimiento que Huberman trata de hacer valer, su modo de ser, no trasmite una verdad formulada en proposiciones y disponible en el tiempo, sino la apertura

ra misma que opera mediante conexiones imprevisibles² y la reconstrucción de los encadenamientos. Así pues, la verdad no es, según la especialización académica de la historia del arte, el objeto de una tradición transmitida teleológicamente, sino memoria que en su darse a ver nunca llega a la imagen y que, lejos de concretarse en algo sustancial, se olvida y se destina como apertura.

De este modo, la experiencia de esta finitud de la imagen, o sea, la diferencia entre imagen y discurso, hace posible una nueva relación entre historia y tiempo que determina la especial ontología de las imágenes de la que el título del texto –*Ser Cráneo*– hace deliberada referencia. Al no poder ajustarse ni remitirse a la cosa recordada, las nueve imágenes abiertas que estructuran el texto están necesariamente expuestas al paso de su propio movimiento y por lo tanto inseparablemente unidas a su condición histórica. De su desplazamiento, recuerda Huberman a propósito de Dürero (p. 23), depende su extrañeza fundamental. Simultáneamente historia e imagen, apertura y mera transmisibilidad, los distintos “seres” que recorren fantasmalmente el texto dan testimonio de aquello que nunca puede ser llevado a la imagen y que lejos de recogerse en un progreso imparable, toma la forma de una tradición inmemorial en el que lo que se transmite no es una cosa, ni una verdad enunciable en proposiciones, sino la propia transmisibilidad.

Tarea del artista es buscar formas que den cuenta de esa transmisibilidad. Haciendo valer la inteligencia de sus manos, Giuseppe Penone, escultor al que el autor consagra sus reflexiones, modela aquello que nunca puede ser lle-

1 En este sentido no es casual que en el origen de la trayectoria de Aby Warburg, fuente de inspiración clave en la obra de Didi-Huberman, esté muy presente una particular decepción ante el punto de vista formal que trataba de aplicarse al estudio de las obras de arte. Posteriormente, todo el esfuerzo humano e intelectual de su obra se volcó en la tarea de trascender los límites de este planteamiento.

2 En uno de sus libros titulado *Ante el tiempo*, Huberman cuenta la experiencia de conexión involuntaria entre un cuadro de Pollock y uno de Fra Angelico y que a la postre se revelará decisiva en el desarrollo de sus tesis. Véase: Georges DIDI-HUBERMAN: *Ante el tiempo*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2006.

vado a la imagen pero en la cual algo así como una transmisión es posible. Lejos de constituirse en algo, tanto los cráneos de Richer (Ser caja), Leonardo da Vinci (Ser cebolla) o Dureró (Ser caracol y Ser atrio) como las esculturas y los textos de Penone, constituyen aquello que para Huberman se manifiesta en la historia en forma de síntoma³ y en cuya cifra se esconde el secreto de toda tradición. Así, el malestar, la suspensión, la experiencia de la fragmentación, todos ellos en el fondo síntomas de un tiempo interrumpido, no son tanto productos de un defecto o una falta como la manifestación de una potencia que, eliminando la relación congénita entre sujeto y objeto, se ejerce sobre sí misma y termina teniendo un efecto liberador.

Tanto la estructura, eminentemente rizomática⁴, como la orientación de los ensayos dibujan una topología que responde a la lógica de esta potencia. En una reflexión que el lector que quiere comprender a fondo el texto no debe perderse, Huberman relaciona el poder transformador de esta potencia, en el fondo una potencia de las imágenes, con la nueva tarea encomendada al pensa-

miento. Convertido ahora en indagador de huellas, el escultor-arqueólogo es la figura encargada de dar a pensar el encuentro fortuito y contrariado con la "senda desaparecida" que, según el propio Huberman, define el ser de sus esculturas. Si como recuerda el autor, pensar es esculpir y esculpir es tomar la senda desaparecida, es decir, transitar el camino abierto por la memoria y no por la historia, a la tarea del pensamiento le concierne en última instancia no sólo un trabajo crítico donde trastocar todas las coordenadas habituales, sino la creación de un lugar (Ser lugar) para perderse, una diferencia que no es forma ni contenido; que no pertenece a lo individual ni a lo general; que no conoce dios ni hombre, pero que acontece en una especie de vacío. Hacer girar anacrónicamente ese vacío y de ese modo hacer hablar a lo impersonal no es sólo el origen de la escritura de Huberman sino, como recordaba Deleuze, la *posibilidad* de la gran política.

³ "Uno de los conceptos más importantes en mi trabajo es el de «síntoma», pero eso no quiere decir que busque aquello que causa o produce dicho síntoma, no busco el «síntoma de» ni digo que la sociedad es más bien esquizofrénica o más bien histérica. Lo que busco en realidad, y en ello se basa mi utilización del psicoanálisis, son los propios síntomas" Véase: Pedro ROMERO: *Entrevista a George Didi-Huberman, Un conocimiento por el montaje*, Creative Commons, 2007.

⁴ Reconociendo así la fuerte impronta que la filosofía de Deleuze ejerce sobre el autor.

Les nouvelles figures mythiques du cinéma espagnol (1975-1995). À corps perdus

BENEDICTE BREMARD

Les Nouvelles Figures mythiques du cinéma espagnol (1975-1995) À corps perdus.
Pietsie Feenstra (Prefacio de Michèle Lagny)
Paris, L'Harmattan, Champs visuels, 2006.

Este libro de Pietsie Feenstra, quien enseña actualmente cine en la Universidad de Paris III - Sorbonne

Nouvelle, se compone de cuatro capítulos. El primero propone las herramientas teóricas que utilizará luego; así, recuerda las principales etapas, a través de su reflejo fílmico, del contexto histórico del paso de la dictadura franquista a la

democracia y distingue los conceptos de los mitos mediante el cuerpo: en la imagen fílmica, el cuerpo actualiza valores arquetípicos mediante cuerpos estereotipos y cuerpos prototipos (cuerpos historizados). Los tres siguientes analizan un corpus agrupado alrededor de las tres principales nuevas figuras míticas del cine español de este período, o sea, la mujer, el homosexual, el delincuente. Si Pietsie Feenstra proporciona numerosos ejemplos que presentan al lector un amplio panorama del cine español de la época, también concentra su análisis (ilustrado con numerosas fotos) en películas precisas: para el cuerpo femenino, *Asignatura pendiente*, *Carmen* y *Tacones lejanos*; para el cuerpo homosexual, *Cambio de sexo*, *El diputado*, *La muerte de Mikel* y *La Ley del deseo*; para el cuerpo delincuente, *Deprisa deprisa*, *El Lute*, *Días contados*. Gracias a esta elección, cada capítulo recubre, pues, toda la extensión del período concernido. Esto le permite a la autora llegar a interesantes conclusiones que proponen lecturas simbólicas y vinculan el texto fílmico con su contexto. Las películas muestran así que la mujer tiene que luchar por su libertad; el homosexual para salir de la marginalidad; el delincuente, por fin, debe, como las demás categorías, responder a estereotipos (gitano, toxicómano, terrorista),

con el fin de ser fácilmente identificable y, en este sentido, tranquilizador. La evolución de dichas nuevas figuras puede traducir las dudas y las preguntas identitarias de una España que sale de la marginalidad en la que la había hundido la dictadura. Se nota, por otra parte, por su recurrencia a lo largo de este estudio, el papel de primer plano que desempeñaron ciertos directores (Saura, Aranda, Almodóvar, Uribe) en el reflejo –o la elaboración– de estas nuevas figuras míticas. Como recuerda Pietsie Feenstra en conclusión: «El cine (...) institucionaliza (...) la transmisión de estas imágenes que funcionan como sistemas de explicación del mundo en función de la época, y desempeñan así un papel activo e importante sobre el imaginario colectivo de una sociedad». Sin embargo, este trabajo presenta también el mérito de sobrepasar los límites del corpus elegido para tender, con pertinencia, puentes entre las culturas. La relación entre el cuerpo y el espacio está especialmente bien demostrada gracias a comparaciones entre las películas sobre la delincuencia y el *western*. El asunto, por fin, no viene presentado como cerrado, la interacción entre leyes e imágenes promete seguir vigente, ya que, como nota Pietsie Feenstra, España hizo legal el matrimonio homosexual en 2005.