

**UNIVERSIDAD DE SALAMANCA**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA**

**Departamento de Filosofía, Lógica y Estética**



**Tesis doctoral**

**Posnarrativo: el cine más allá de la  
narración**

**Autor: Horacio Muñoz Fernández**

**Director: José Luis Molinuevo**

**Salamanca, 2015**



# **FACULTAD DE FILOSOFÍA**

**Departamento de Filosofía, Lógica y Estética**

## **Posnarrativo: el cine más allá de la narración**

**Autor: Horacio Muñoz Fernández**

**Director: José Luis Molinuevo**

**V° B° del director**

**Firma del doctorando**

**José Luis Molinuevo**

**Horacio Muñoz Fernández**



**VNiVERSiDAD  
D SALAMANCA**

CAMPUS OF INTERNATIONAL EXCELLENCE





## **Agradecimientos**

No hay manera de agradecer el total apoyo, la preocupación constante y el cariño desmedido de mis padres y mis abuelos durante toda mi vida, y especialmente estos años de complicada maduración intelectual. No hay manera de agradecer a mi hermano su amistad y ejemplo diario. Su inteligencia científica-humanística ha sido el mejor estímulo para intentar superarme. No hay manera de agradecer a Elena su amor y comprensión durante este largo carrusel emocional. Y por último, no hay manera de agradecer a José Luis Molinuevo su confianza y ayuda desde el primer instante. Su dirección con los sentidos y con la razón ha sido fundamental para completar este recorrido.



*A los Horacios, mi abuelo y mi padre*

## **Abstract**

El cine posnarrativo está más allá de la narración, después de las historias; ha dejado atrás la cuestión de cómo contar una historia después de haber visto y leído todas las historias. Nos descubre que más allá de las historias existen espacios de sentido, de visualidad, de temporalidad y de gestualidad que solo aparecen en la imagen cuando el cine se libera de las constricciones narrativas, primando el espacio, el tiempo y el cuerpo. El cine más allá de la narración nos muestra realidades, sensaciones y emociones que están más allá de lo textual y lo conceptual; un cine donde la verdad, la emoción y la profundidad están en la imagen y no en la narrativa. La narración se sigue manteniendo como obligación o expectativa para gran parte del público y la crítica cinematográfica, aunque los cineastas después de las historias mantienen con ella una relación de discrepancia, de liberación o de ausencia. Sin embargo, preguntarnos qué es lo posnarrativo sería tan desacertado como preguntarse hoy día qué es arte y qué no, o qué es cine y qué no, porque lo que ha desaparecido es un límite que apunte a una esencia. Las preguntas ontológicas, por lo tanto, han de ser reformuladas: no qué es arte, sino cuándo; no qué es cine, sino dónde; y no qué es posnarrativo, sino cómo.

Por la heterogeneidad y la heterodoxia de las propuestas de este cine posnarrativo podríamos comprender la categoría como un concepto de fronteras difuminadas que se define de manera inductiva y no deductiva. Así que para explicar qué es el cine más allá de la narración deberíamos describir cómo son estas películas y luego añadir: estas y cosas similares son posnarrativas. El cine posnarrativo que nos interesa abarcaría principalmente desde mediados de los años 90 hasta la actualidad, 2014, aunque algunos de sus cineastas puedan llevar en activo desde mucho antes, y algunas de sus características habían sido exploradas de manera aislada a partir de los años 70. Nuestro objetivo no es realizar un trabajo historiográfico ni señalar un momento de ruptura con el pasado, sino plasmar los principios y rasgos estéticos de este cine contemporáneo más allá de la narración que reflejarían un distanciamiento de las normas y recomendaciones aristotélicas y decimonónicas que siempre han gobernado y constreñido el cine. Por eso, quizá podamos entender lo posnarrativo como Hans-Thies Lehmann entendía lo posdramático, como los miembros de un organismo narrativo que “como material entumecido, siguen estando presentes como un recuerdo floreciente”.

# Índice

<b>Prólogo</b>	13
<b>1. Introducción</b>	
1.1. <i>Imágenes e historias</i>	21
1.2. <i>Entre el documental y la ficción</i>	28
1.3. <i>Entre el cine moderno y la vanguardia</i>	31
1.4. <i>Entre el museo y la pantalla del ordenador</i>	35
1.5. <i>El cine posnarrativo en la era poscinematográfica</i>	41
1.6. <i>Un cine interesante</i>	43
<b>2. Espacio posnarrativo</b>	
2.1. <i>Introducción</i>	49
2.2. <i>Espacios abiertos, cerrados y saturados</i>	51
2.3. <i>Primero los espacios, después las historias</i>	54
2.4. <i>El espacio refleja a los personajes</i>	56
2.5. <i>Lo político en espacial</i>	63
2.6. <i>Espacios de memoria colectiva</i>	72
2.7. <i>Ruinas</i>	78
2.8. <i>La huella en el espacio</i>	88
2.9. <i>Espacios vacíos</i>	92
2.10. <i>Naturalezas muertas</i>	98
2.11. <i>Paisajes románticos</i>	105
2.12. <i>Espacios sensoriales</i>	117
2.13. <i>Paisajes sonoros</i>	123
2.14. <i>Hacia la desfiguración sensorial del espacio</i>	128
<b>3. Tiempo posnarrativo</b>	
3.1. <i>Introducción</i>	143
3.2. <i>Tiempo cotidiano</i>	149
3.3. <i>Tiempo de espera</i>	159
3.4. <i>El retorno del Método de Representación Primitivo</i>	164
3.4.1. <i>Excurso sobre lo primitivo</i>	166
3.5. <i>Epifanías de la duración y la contemplación temporal</i>	171
3.5.1. <i>Excurso sobre la contemplación</i>	179
3.6. <i>El retorno de la contingencia</i>	184
3.7. <i>Slow cinema</i>	193
3.8. <i>Tiempo sin movimiento</i>	208
3.9. <i>Hacia una imagen no tiempo</i>	215
<b>4. Cuerpo posnarrativo</b>	
4.1. <i>Introducción</i>	225
4.2. <i>Caminantes</i>	232
4.3. <i>Cuerpo y texto</i>	240
4.4. <i>El cuerpo liminal y el devenir animal</i>	245

<i>4.5. El cuerpo como síntoma</i>	254
<i>4.6. El cuerpo ausente</i>	266
<i>4.7. De nuevo el rostro</i>	273
<i>4.8. El cuerpo del otro o el cuerpo como otro</i>	305
<i>4.9. Hacia la desfiguración sensorial del cuerpo</i>	323
<b>5. Conclusiones</b>	337
<b>6. Bibliografía</b>	345
<b>7. Filmografía</b>	367
<i>7.1. Otras películas</i>	370



Posnarrativo, el cine más allá de la narración





*Pasión* (Passion, 1982), de Jean-Luc Godard.

## Prólogo

“¿Por qué siempre hace falta una historia? ¿Una historia de qué? ¿Una historia de quién?”. Esto era lo que se preguntaba Jerzy, el cineasta de *Pasión* (Passion, 1982), de Jean-Luc Godard, ante la insistencia y el nerviosismo que mostraba el productor de su película: ¿Cuál es la historia? ¿Dónde está la historia? Jerzy quería filmar cuadros vivos que reprodujesen de manera fiel obras maestras de la pintura de El Greco, de Rembrandt, de Delacroix y de Ingres. La crisis creativa que sufría el director de la película y su imposibilidad de contar una historia eran el reflejo de un sentimiento netamente moderno: cómo contar una historia después de haber visto y leído todas las historias.

El cine que nos proponemos analizar ha dejado atrás ese requisito fundamental que siempre ha perseguido y presionado a muchos cineastas: (por qué y cómo) contar una historia. El argentino Lisandro Alonso, por ejemplo, no quiere contar una historia porque lo único que le interesa es observar acciones, comportamientos y movimientos y que el espectador invente su película en la cabeza gracias a la incertidumbre que genera la falta de trama y de información. Aunque su obra tampoco tiene nada que ver con la lógica narrativa y con la identificación, el cine de Philippe Grandrieux es un cine de intensidades y sensaciones, emocional antes que intelectual, sensorial antes que narrativo. En las antípodas estilísticas, estos dos cineastas han dejado atrás las historias, “la cuestión imposible de cómo contar una historia después de haber visto o leído todas las historias” y se han centrado en el “reconocimiento de los materiales con que se puede contar una historia” (Losilla, 2007a: 120). Es un cine, que como decían Jean-Marie Straub y Danièle Huillet en *Una visita al Louvre* (Une visite au Louvre, 2003) de los cuadros de Veronese,

se ama porque no hay nada que untar en ellos: “La verdad, la emoción, la profundidad están en la imagen no en la historia”. Un cine, por lo tanto, más allá de la narración, posnarrativo. Lo que no quiere decir negación por completo como ocurre en algunas propuestas de vanguardia. Por eso el término no narrativo no se ajusta a la realidad de lo que nos proponemos analizar. Pero tampoco poscine. Aunque este cine es consciente, por un lado, del cambio en el modelo de exhibición y consumo del cine: a veces, más por necesidad que por convencimiento, se sitúa más allá de la salas, entre la pantalla pequeña del ordenador o del televisor y la sala del museo. Y por otro lado, refleja, en algunos casos, una pérdida de la esencia cinematográfica como consecuencia de la disolución del cine por contacto con otros medios.

Por la heterogeneidad y la heterodoxia de los estilos no podemos hablar ni definir una esencia posnarrativa. Quizás lo más sensato sería caracterizar lo posnarrativo de la misma forma que Ludwig Wittgenstein (1889-1951), en sus póstumas *Investigaciones Filosóficas* (1953), definía el lenguaje a partir del juego: como un concepto de fronteras difuminadas que entendemos de manera inductiva y no deductiva. Así que para explicarle a alguien que es posnarrativo deberíamos describirles *las películas* y luego añadir a la descripción: “Esto y cosas similares son *posnarrativas*”.<sup>1</sup>

Como todo análisis estético partimos de lo individual, de los casos concretos, para llegar a lo general. No obstante, en ocasiones, en estética nos encontramos con la dificultad de hacer conceptos claros y delimitados sobre fondos borrosos. Posnarrativo sería aquello que está más allá de la narración y cuyo grado de familiaridad o de parentesco es tanto como el de diferencia. Por eso no podemos delimitar claramente lo narrativo de lo posnarrativo, porque como concepto de bordes borrosos no tiene fronteras claras. Preguntarnos por qué es lo posnarrativo sería tan desacertado como preguntarse hoy día qué es arte y qué no, qué es cine y qué no, porque lo que se ha perdido y lo que no existe es un límite que marque de manera clara esa distinción. Las preguntas esencialistas, entonces, han de ser reformuladas: no qué es arte, sino cuándo; no qué es cine, sino dónde; y no qué es posnarrativo, sino cómo.

El cine posnarrativo que nos interesa abarcaría principalmente desde mediados de los años 90 hasta la actualidad, 2014, aunque algunos de sus cineastas puedan llevar en

---

<sup>1</sup> “¿Cómo le explicaríamos a alguien qué es un juego? Creo que le describiríamos juegos y podríamos añadir la descripción: esto, y cosas similares, se llaman ‘quizá. ¿Y acaso sabemos nosotros mismos más? ¿Es 'acaso solo a los demás a quienes no podemos decir exactamente qué es un juego?— Pero esto no es ignorancia. No conocemos los límites porque no hay ninguno trazado”(Wittgenstein, 1999: 23).

activo desde mucho antes y algunas de sus características habían sido exploradas de manera aislada a partir de los años 70 por algunos francotiradores estéticos. Nuestro objetivo no es realizar un trabajo historiográfico ni señalar un momento de ruptura con el pasado, sino plasmar los principios y rasgos estéticos de este cine contemporáneo más allá de la narración que reflejarían un distanciamiento de las normas y recomendaciones aristotélicas y decimonónicas que siempre han gobernado, y constreñido, el cine. Por eso, quizá podamos entender lo posnarrativo como Hans-Thies Lehmann entendía lo posdramático, como los miembros de un organismo narrativo, que “como material entumecido, siguen estando presentes como un recuerdo floreciente” (2013: 45). La narración se mantiene como expectativa para gran parte de la crítica y público, sin embargo mantienen con ella una relación de ausencia, de discrepancia o de liberación frente a ese horizonte.

No hemos pretendido encasillar las propuestas dentro de ningún marco teórico previo, sino que son las propias imágenes de las películas y las declaraciones de los cineastas las que nos llevan a la teoría. De aquí la importancia de la écfrasis a lo largo de la investigación. El recurso descriptivo nos permite no solo reconocer las imágenes de las que hablamos, sino también conocerlas y conocer a través de ellas. La presencia de capturas de imágenes y fragmentos durante toda la investigación se utilizará como acompañamiento, ilustración y complementación de lo que se dice y se comenta en el texto. Partimos de la idea de que la distancia entre la palabra y la imagen ha de ser acertada en los textos académicos; que esta dualidad entre el *logos* (la palabra) y el *eidós* (la imagen), entre la razón y la imaginación, entre pensamiento conceptual y el pensamiento en imágenes no es sostenible hoy día. Las relaciones entre las imágenes y los textos, parafraseando a Foucault, son infinitas, pero nunca deberían verse de manera opuesta, sino corremos el riesgo de caer en una falsa dualidad. Quizás esta oposición, esa distancia, entre lo textual y verbal nunca ha estado más desmentida por los hechos que en la actualidad: nuestras lecturas cotidianas se realizan sobre una pantalla, sobre una imagen, y la imagen digital, al contrario que la analógica, ya no se inscribe en un soporte sino que tiene la posibilidad de escribirse. Es decir, nunca el texto fue tan visual y nunca la imagen tuvo la posibilidad de ser escrita. Si como pronostica Vicente Luis Mora “nuestra cosmovisión del siglo XXI se conformará a través de formas textovisuales” (2011: 17), entonces deberíamos intentar acortar las distancias (artificiales) que separan el texto de la imagen y comenzar a tender puentes entre ellos.

Como afirmábamos, en el cine posnarrativo lo que importa no son tanto las historias como ‘los materiales’ profílmicos con los que antes se construían las historias: el espacio, el tiempo y el cuerpo. A ellos dedicaremos cada uno de los tres capítulos de esta investigación. Con esta división no pretendemos crear falsas dicotomías o exclusiones entre el espacio, el tiempo y el cuerpo. No hemos buscado, en los diferentes capítulos y apartados, realizar un inventario exhaustivo de todo lo existente. Se han seleccionado las obras que hemos creído más adecuadas y representativas en cada caso. Somos conscientes de que algunos de los temas tratados aparecen de forma esbozada, y que sin duda podrían completarse con el análisis de más películas. De manera que un objetivo colateral de esta investigación sería el fomentar futuros estudios más detallados y extensos sobre alguno de los puntos sugeridos e iniciados. Tampoco hemos pretendido crear un falso idealismo unificador donde cada obra encuentra su lugar. La heterogeneidad de las propuestas estéticas y las nacionalidades hace imposible la subordinación a un único paradigma. Aunque analizamos, creemos, un buen número de películas y cineastas, como se dice habitualmente, no están todos los que son, pero sí son todos los que están. Por este motivo, se podrán echar en falta el análisis de películas de cineastas tan relevantes para el tema que nos ocupa como Hou Hsiao-hsien, Philippe Garrell, Raya Martin, Carlos Reygadas, Kelly Reichardt, Michelangelo Frammartino, Sergei Loznitsa, Pedro González-Rubio, Julia Murat...

Como estudiaremos en el primer capítulo, estamos ante un cine en donde la trama desaparece. Los escenarios se han convertido en paisajes que no funcionan como contenedores de una historia, sino como elementos autónomos, principales, tan importantes, o más, que los personajes que a veces circulan por ellos. Cineastas como Lisandro Alonso, Jia Zhangke o Pedro Costa parten de los espacios antes que de las historias. La puesta en escena está enfocada en hacer visibles y palpables los espacios antes que en la progresión narrativa. Al ser un cine que ha cambiado el narrar por el mostrar y el contar por el observar, la relación con los espacios de rodaje no es diferentes a la del cine documental. Los espacios en muchas ocasiones reflejan los estados de los personajes; sirven para alegorizar o representar sentimientos.

Fruto de este cambio de lo narrativo a lo topográfico, estudiaremos cómo lo político ya no tiene que ver con la difusión de mensajes sociales ni con concienciar. Lo político es una cuestión de espacio: de habitarlos, recorrerlos y observarlos. De ahí la importancia que cobran los espacios de memoria. Muchos trabajos se centran en espacios que van a ser derruidos o remodelados violentamente. Muestran un compromiso con la

necesidad de filmarlos y registrarlos antes que desaparezcan por completo porque estos lugares condensan la memoria colectiva de sus habitantes. La desaparición material de los espacios se percibe como una destrucción de los lazos emocionales y la vida comunitaria de las personas. Como consecuencia de la demolición surgen las ruinas. Un imaginario que siempre ha estado muy vinculado al cine a lo largo de su historia. Pero estas ruinas ya no son consecuencia de los conflictos bélicos, sino resultado de las prácticas del capitalismo. La ruina funciona como rememoración nostálgica por lo que se ha perdido o como recuerdo de lo que está a punto de desaparecer. Los espacios en ruinas son siempre una espacialización temporal. Y veremos cómo el espacio es utilizado por algunos cineastas como un cronometro temporal y marca del paso del tiempo.

Como resultado de la duración temporal emergen los espacios vacíos que anteceden o preceden la aparición de los personajes y las naturalezas muertas. Al haber eliminado las tensiones entre los espacios, los personajes y las historias las jerarquías entre objetos y las figuras también se diluyen. Lo que había sido mero adorno o complemento gana protagonismo hasta el punto de que ya no se diferencia entre el tiempo de los objetos y el tiempo de la vida. Otro de los rasgos que estudiaremos en este capítulo, será la utilización de moldes y de estéticas románticas a la hora de representar el paisaje. Un romanticismo tan europeo como norteamericano.

El penúltimo apartado lo dedicaremos a analizar la creación de espacios sensoriales e inmersivos gracias a la fusión de nuestra percepción con el registro temporal continuo. Son paisajes que no solo se ven, sino que se sienten. Al prescindir de la narración y la acción, los cineastas posnarrativos logran una reevaluación de la experiencia sensorial y poliestética de las imágenes. La visión se concibe como una continuación del tacto. Pero a la tactilidad del paisaje hay que añadirle la tactilidad del sonido que confiere materialidad y sensorialidad a lo que vemos. Los sonidos ambientales impulsan la sensualidad de las imágenes. Se abandona la concepción del sonido como habla en favor del materialismo de los ruidos que promueven la sinestesia de los paisajes. Así mismo, estudiaremos cómo a esta amplificación del paisaje sonoro le corresponde una revalorización del silencio y la creación de disyunciones audiovisuales: entre lo que vemos y lo que oímos, desde donde lo vemos y desde donde lo oímos. La emancipación narrativa, el romanticismo, la sensorialidad y la hapticidad de los paisajes nos conducirá hacia la abstracción y la desfiguración sensorial del espacio.

En el segundo capítulo, analizaremos el tratamiento temporal desvinculado de la narración que convierte el tiempo en una experiencia directa. Un tiempo posnarrativo que

se percibe lento como consecuencia de la observación de lo cotidiano, la filmación de los tiempos de espera después de las historias o la ausencia de movimiento en la imagen. En este capítulo también estudiaremos el retorno del método de representación primitivo en cineastas documentalistas que proponen en su obra claras filiaciones con el cine de los Lumière. Este retorno de lo primitivo surge como oposición y alternativa estética contra la aceleración temporal del capitalismo, pero se sustenta en una concepción edénica de los orígenes del cine. Como todos los primitivismos estéticos, el encanto de la regresión hacia el pasado está fundamentado en una ilusión temporal. Por eso dedicaremos un excursu a intentar explicar algunas de las contradicciones sobre las que se apoyan las propuestas de estos cineastas (James Benning o Peter Hutton).

Así mismo encontramos que la elevada temporalidad de los planos, en algunos cineastas, es un intento de reactivar una mirada contempladora en el espectador. Pero la contemplación, creemos, era una actitud adecuada para la obra de arte sin ningún interés externo a ella. Esta relación contemplativa entre la obra y el espectador, pensamos, no existe hoy día. De ahí la necesidad de dedicar otro excursu a la contemplación para intentar desentrañar las razones de este retorno de la *vita* contemplativa. A su vez, la extensa duración de los planos, el estatismo compositivo favorece la inscripción de lo azaroso en la película. La búsqueda de lo contingente en la imagen se presenta como un fin es sí mismo que respondería a una idea de belleza que tendría su origen en lo real y lo natural. La unión de todos estos rasgos nos permitirá adentrarnos en el polémico debate del *slow cinema* y su confusa genealogía y herencia. El análisis de algunas obras nos ayudará a demostrar cómo este cine lento lleva implícito una crítica a la temporalidad contemporánea y a la modernidad.

Para finalizar este capítulo hablaremos de un tiempo sin movimiento como consecuencia del estatismo y la extrema temporalidad de algunas obras. Y en el polo opuesto, plantaremos la creación de una imagen no-tiempo en algunas películas de Olivier Assayas o David Lynch. Obras más allá de la narración que no buscan recuperar el tiempo, sino redefinir su relación con él. No es el tiempo de la melancolía temporal y la desaceleración, sino de la atemporalidad, del *just-in-time* y de las imágenes digitales.

En el tercer capítulo, estudiaremos cómo el concepto de drama también ha sido socavado por unos personajes reducidos a cuerpos sin psicología que valen más por sus cualidades plásticas y estéticas que narrativas. Los cuerpos, por lo tanto, ya no funcionan como vehículos de narratividad. El personaje y la persona aparecen en muchas ocasiones fuertemente fusionados, como en Lisandro Alonso o Albert Serra, diluyendo las fronteras

entre el documental y la ficción, entre el actuar y el ser. El surgimiento del paisaje y la temporalidad fuera de la narración favorecen la aparición de la figura de los caminantes en numerosas películas. Un caminar desdramatizado reducido a la mera actividad corporal que permite experimentar de manera sinestésica el paisaje. Cuerpos errantes sin objetivo y sin dirección que a veces se mueven casi como autómatas y otros deambulan por los espacios urbanos intentando salir del confinamiento y la soledad.

Estudiaremos también el retorno del rostro que plasman muchos de estos cineastas después de que Jacques Aumont hubiese pronosticado su defunción cinematográfica. Obras que parecen obstinadas en convertir de nuevo al rostro en un reflejo del Bien, la Belleza y la Verdad, que filman rostros humanos para encarnar en ellos un ideal demasiado humano (Bruno Dumont) o para representar la inhumanidad y la desesperación de la urbe contemporánea (Tsai Ming-liang). Pero también analizaremos ejemplos en los que se muestran la humanidad sin caer ni en el idealismo ni en nihilismo.

Las obras de los cineastas más corporales hacen diferentes representaciones estéticas del cuerpo: nos muestran el cuerpo en un estado liminal y en su devenir animal, interpretan el cuerpo como el síntoma en el que se hace visible la falta de comunicación y la ausencia de afecto de los espacios modernos, reflejan la ausencia y el vacío que deja el cuerpo de un ser querido cuando desaparece, representan el cuerpo como lo otro que existe por su exterioridad. Esta revalorización estética, como consecuencia de su emancipación narrativa, conducirá al cuerpo también hasta la desfiguración sensorial. Un cine de una corporalidad artaudiana donde el cuerpo funciona como sentido y como signo; en donde no se representan personajes, sino cuerpos que forman ejes de fuerzas e intensidades que son casi como flujos de sensaciones





## **1. INTRODUCCIÓN**

---

- 1.1. Imágenes e historias
- 1.2. Entre el documental y la ficción
- 1.3. Entre el cine moderno y la vanguardia
- 1.4. Entre el museo y la pantalla del ordenador
- 1.5. El cine posnarrativo en la era poscinematográfica
- 1.6. Un cine interesante



## 1. Introducción

### 1.1. *Imágenes e historias*

La narración ha sido dominante en la historia del cine. Desde Griffith, el modelo narrativo ha consistido en una adaptación de la tradición decimonónica dicesiana. El modelo clásico que ha predominado en el cine se fundamenta en una serie de recursos muy codificados que convierten la historia en una construcción coherente: la técnica siempre debe estar al servicio de la historia que se cuenta por medio del argumento; se presentan personajes definidos psicológicamente que tratan de resolver un problema o lograr un objetivo; el protagonista funciona como el principal agente causal de la película. De esta manera, los espectadores solo tienen que concentrarse en seguir la historia (Bordwell, 1996).

Durante casi sus primeras cuatro décadas, los intereses económicos metieron al cine dentro de estos rígidos marcos del clasicismo que se convirtieron en la norma de trabajo para la mayor parte de las industrias del cine, y más tarde de la televisión, en el mundo (Martin, 2008a). El cine moderno trató de escapar de muchas de las estrictas normas y convenciones de la narrativa clásica. Para algunos cineastas de esta época, la dramaturgia, la narración, la cronología temporal y la unidad espacial entorpecían su libertad creativa. Roberto Rossellini sería uno de los primeros en mostrar algo diferente al margen de las vanguardias. Siempre hubo “algo desconcertantemente no clásico, o deliberadamente anti-clásico, en la manera la que Rossellini abordaba su oficio de cineasta” (*ibid.*: 21). Un cine áspero que mezclaba tonos dramáticos, con un efecto espontáneo y real. Como explica Adrian Martin, a finales de los 50 todas las exploraciones y experimentos que definen al cine moderno estaban en forma embrionaria: rechazo al clasicismo, nuevas aproximaciones a la actuación, al cuerpo y a las relaciones temporales y espaciales. Con Rossellini estaban también Jean Renoir y Orson Welles: “Los otros precursores de la modernidad que se atrevieron a poner en duda al clasicismo desde dentro” (Losilla, 2010: 69). Pero no fue hasta la aparición de los llamados “nuevos cines”, a principios de los años 60, que se produciría una verdadera ruptura en la legibilidad del relato. Sin embargo, la diversidad y la heterodoxia de los nuevos cines nacionales, así como las diferencias individuales entre sus integrantes, impiden hacer generalizaciones en torno a la modernidad (*ibid.*: 72). Para Losilla, la modernidad cinematográfica está compuesta por una simultaneidad de gozo, por la superación de los lenguajes agotados y las invenciones

formales, y tristeza, por la armonía idílica que se queda atrás. La modernidad cinematográfica *cahierista* nunca supuso una verdadera ruptura con el pasado, sino una larga y fúnebre despedida como quedó perfectamente retratado en *El desprecio* (Le Mépris, 1963), de Jean-Luc Godard. Solo un año después, Anna Karina escribiría sobre un encerado en *Banda aparte* (Bande à part, 1964) que Clásico=Moderno. Y es que el primer cine moderno fue esencialmente narrativo, aunque contase historias que a veces eran difíciles de entender y con unas técnicas diferentes a las del cine clásico.

Casi al mismo tiempo, autores como Bergman, Antonioni, Tarkovski, y más tarde Wenders, comenzarían a explorar las posibilidades de una imagen no narrativa de tiempos lentos que ponía entre paréntesis a los sujetos (Molinuevo, 2010). En la obra de estos cineastas había una cierta dialéctica entre imágenes e historias. La narración y la historia se vinculaban a la inautenticidad mientras que los intervalos y los tiempos muertos a la autenticidad. Esta oposición entre historias e imágenes ya había sido expresada por el cineasta y teórico Jean Epstein a mediados de los años 20 en su ensayo *Bonjour, cinéma*:

El cine es verdadero, una historia es mentira. Podría sostenerse esto con apariencia de razón. Yo prefiero decir que sus verdades son otras. En la pantalla las convenciones son vergonzosas. El golpe de teatro resulta simplemente chusco, y si Chaplin tiene tanto de trágico, es un trágico risible. La elocuencia se desmorona. Inútil, la presentación de los personajes; la vida es extraordinaria. [...] El desenlace no puede ser más que una transición de nudo en nudo. De modo que no se cambia mucho de altura sentimental. El drama es continuo como la vida. Los gestos lo reflejan, pero no lo anticipan ni lo retrasan. Por qué contar entonces historias, relatos que suponen siempre sucesos ordenados, una cronología, la gradación de los hechos y de los sentimientos [...] No hay historias. Nunca ha habido historias. No hay más que situaciones, sin pies ni cabeza; sin comienzo, sin mitad y sin final (Epstein, 2009: 101).

En el cine de la modernidad melancólica, el sueño de Epstein tendrá su corolario visual en una imagen escrita sobre una servilleta de papel en *El estado de las cosas* (Der Stan der Dinge, 1982), de Wim Wenders: “Las historias solo existen en las historias. Mientras que la vida continúa sin necesidad de convertirse en una historia”. Tanto para Wenders como para Epstein la vida no conoce historias, por eso hay que desprenderse de ellas. Como explica Jacques Rancière, el cine siempre ha querido decir adiós a la fábula

aristotélica, “a la orquestación de acciones necesarias que mediante la ordenación y la construcción del nudo y el desenlace, permite que los personajes pasen de la felicidad a la infelicidad” (2005a: 10). Para el filósofo francés, el cine estaba en condiciones de invertir la jerarquía aristotélica que privilegia el *muthos*, la racionalidad de la trama, y desvaloriza el *opsis*, el efecto sensible del espectáculo. Pero la realidad es que desde que Epstein lo soñase y Wenders lo escribiese, el viejo arte de contar historias no ha dejado de renovarse.

Sin embargo, hoy en día, la industria del cine parece más preocupada en generar acontecimientos rentables que en contar historias. Éstas, como sabemos, han emigrado a la series de televisión. En la primera década del siglo XXI, las teleseries norteamericanas han ocupado el espacio de representación que durante la segunda mitad del siglo fue monopolizado por el cine (Carrión, 2011: 13). Aunque la narrativa audiovisual de las nuevas series de televisión vaya más allá de la narrativa cinematográfica su herencia es innegable.<sup>2</sup> Según Jorge Carrión, por el número de tramas paralelas que barajan, las narrativas laberínticas, el ritmo que imprimen a la acción no habrían llegado a las pantallas del siglo XXI sin, por ejemplo, el Macguffin de Hitchcock, los hallazgos formales de Scorsese o las estructuras de Tarantino.

Por su parte, José Luis Molinuevo (2011) opina que las series de televisión han hecho suyas muchas de las propuestas icónicas del cine de calidad. Y que series de televisión como *Los Soprano* (1999- 2009), *The Wire* (2002-2008), *Treme* (2010-2013) o *Mad Men* (2007), no cuentan todo mediante diálogos ni se someten a estructura narrativas convencionales. Se alejan de las “fórmulas típicas de los manuales de guion, rechazan el mecanismo rígido en la relación causa/efecto, se alejan del estilo y de las normas narrativas de televisión, no se someten, o no del todo, al dictamen de la audiencia, mezclan la ficción con la no ficción, no tienen miedo de parecer demasiado intelectuales y recuperan la ambición de la novela de contar la vida entera” (Tubau, 2011: 74-75). Series con un ritmo pausado y anticlimático, con una estructura coral, que huyen de la simplicidad y los efectismos; que tienen como principal objetivo, hacer visible lo

---

<sup>2</sup> Según Carrión, la narrativa audiovisual de las series “se imbrica en las técnicas contemporáneas que han moldeado nuestra forma de leer. El mando a distancia, el zapping, la congelación de la imagen, la viñeta, el rebobinado, la apertura y el cierre de ventanas, el corta y pega, el hipervínculo. Mientras que la velocidad a la que nos obliga a leerlas sintoniza con el espíritu de la época, el profundo desarrollo argumental y psicológico al que nos han acostumbrado conecta con la novela por entregas y con los grandes proyectos narrativos del siglo XIX” (2011: 16).

cotidiano, lo ambiguo y lo ciudadano; no lo simple, lo heroico y lo extraordinario (Molinuevo, 2011: 7).

Para el escritor argentino Ricardo Piglia, el desplazamiento de la narración de un medio a otro permitiría una mayor libertad creativa.<sup>3</sup> Así que, si aceptamos que el cine ha perdido progresivamente su relevancia narrativa en favor de las series de televisión, quizá podamos comprender la emergencia, a finales del siglo pasado y principios del XXI, de un cine más allá de la narración a partir de esa hipótesis. Liberados de la noble obligación de contar historias, cineastas de todas las partes del planeta y sin relación entre ellos han podido mantener con la narrativa y las historias una relación de ausencia, de negación o discrepancia. No podemos marcar un origen exacto ni trazar una genealogía específica o única. Lo más apropiado por la heterogeneidad de los estilos y las procedencias sería hablar de ondas. La presencia de rasgos comunes en estilos distintos se explica sin necesidad de recurrir al modelo del árbol genealógico si somos capaces de “observar el proceso del cambio estético como conjunto de innovaciones que se originan en puntos geográficos distintos que más tarde se reparten por territorios al azar, de manera que las obras resultantes presentan un patrón de relaciones imbricadas en vez de jerárquicas” (Sampson citado en Nichols, 2007: 21).

Los resultados estéticos de este cine sin esencia y de bordes borrosos, por lo tanto, distan de ser homogéneos. Como consecuencia, ha recibido diferentes etiquetas: cine sensorial, cine de los sentidos, cine corporal o cine del cuerpo, cine contemplativo, cine lento, cine de la ausencia o del silencio, poscine, cine minimalista, etc. Los términos, lejos de ser sinónimos entre ellos, expresarían distintos rasgos y particularidades dependiendo de los cineastas que se analicen o de las características que se busquen enfatizar.

Estamos ante un cine en donde desaparecen prácticamente los signos genéricos y parte de los rasgos de la modernidad; en donde ni interesan, ni muchas veces existen, las explicaciones psicológicas, políticas ni siquiera metafóricas (Losilla, 2007a: 115). Un cine en el que ya no importan las historias y los viejos marcos narrativos no sirven para explicarlo. Un cine que no es de personajes, sino de cuerpos (Philippe Grandrieux, Gus Van Sant, Claire Denis, Philippe Garrel) y de rostros (Abbas Kiarostami, Bruno Dumont);

---

<sup>3</sup> “La narración social se ha desplazado de la novela al cine y luego del cine a las series y ahora, está pasando de las series a los facebook y a los twitter y a las redes de Internet. Lo que envejece y pierde vigencia queda suelto y más libre: cuando el público de la novela del siglo XIX se desplazó hacia el cine, fueron posibles las obras de Joyce, de Musil y de Proust. Cuando el cine es relegado como medio masivo por la televisión, los cineastas de *Cahiers du Cinéma* rescatan a los viejos artesanos de Hollywood como grandes artistas; ahora, que la televisión comienza a ser sustituida masivamente por la web, se valoran las series como forma de arte” (2011: web).

que no es de historias, sino de espacios (Jia Zhangke, Pedro Costa, Tsai Ming-liang); que no es de escenarios, sino de paisajes (Albert Serra, James Benning, Peter Hutton, Lois Patiño); que no es de tramas y narración, sino de tiempo, espera y observación distanciada (Lav Diaz, Pedro Costa, Wang Bing, Lisandro Alonso); que no busca la identificación, sino la contemplación (Albert Serra, Peter Hutton, James Benning); que no es intelectual, sino corporal, sensorial y háptico (Apichatpong Weerasethakul, Lucien Castaing-Taylor, Vèrèna Paravel, Philippe Grandrieux, Claire Denis); que no narra lo extraordinario, sino que muestra lo cotidiano (Pedro Costa, Hou Hsiao-hsien, Liu Jiayin, Wang Bing, Lisandro Alonso); que no es entretenido, sino aburrido (Tsai Ming-liang, James Benning, Sharon Lockhart); que no es actual, sino primitivo y anacrónico (Peter Hutton, Lisandro Alonso, Ben Rivers, James Benning); que no es sencillo, sino laberíntico y elíptico (David Lynch, Lucrecia Martel); que no es continuo, sino postcontinuo<sup>4</sup> (Olivier Assayas); un cine que no es de causas, sino de consecuencias, más de respuestas que de preguntas (Molinuevo, 2014: 6).

Un cine muchas veces híbrido, intersticial: entre el documental y la ficción, “entre la imagen y la realidad”, entre la sala de cine y el museo (Sharon Lockhart, Philippe Grandrieux, David Lynch, José Luis Guerin), entre la van(reta)guardia y el cine moderno. Un cine que en muchas ocasiones trabaja sin guion o solo con esbozos, para liberarse de las férreas y adocenadas estructuras narrativas. Para Gus Van Sant, por ejemplo, en el cine siempre ha habido unas determinadas normas, una arquitectura de la que parecía que no se podía salir y que se traducían en una suerte de conformidad. Pero es cuando “te deshaces de esas normas y de la rigidez de la puesta en escena, empiezas a darte cuenta de que existen otros ritmos” (Reviriego, 2009: 9). Para el francés Philippe Grandrieux, el rodaje tampoco puede ser la ejecución de un guion previo. Sus películas no empiezan a partir de páginas en las que se describe una historia, “sino fragmentos, sensaciones, relaciones con la luz, sonidos, personas (Masotta, 2010: web). Por su parte, el cineasta español Albert Serra lo único que necesita para rodar es una página en blanco que le dé todo el margen necesario para improvisar. Y es que como bien señala Jean-Pierre Rehm, para estos cineastas, el dominio del relato y la seguridad del guion ya no funcionan (2009: 12), porque en el cine más allá de la narración lo que importan no son las historias, sino ‘los materiales’ profílmicos con los que antes se construían las historias: el espacio, el tiempo y el cuerpo.

---

<sup>4</sup> Nos referimos a la idea de postcontinuidad desarrollada por Steven Shaviro (2010).

## 1.2. Entre el documental y la ficción

La naturaleza de este cine es fronteriza e híbrida, por eso a veces resulta difícil etiquetarlo y situarlo dentro de una sola línea genealógica. Como explica Àngel Quintana, “los tipos híbridos son el resultado de un cruce de elementos de distinta naturaleza que generan una predisposición a realizar un proceso de mutación” (2011: 128). Las clásicas fronteras que separaban el documental de la ficción se han derrumbado por completo, quedando como obsoletas etiquetas industriales a la hora de definir las propuestas. La ficción despojada de lo narrativo que aparece en muchas películas de este cine contemporáneo linda con lo documental. La desaparición de la narración provoca una suerte de grado cero de la escritura que privilegia lo descriptivo, lo mostrativo y lo contemplativo por encima de lo narrativo y la acción. Lo vemos en el cine de Albert Serra y también en Lisandro Alonso, aunque el español parte de ficciones puras que lleva hacia lo documental y el argentino de lo documental para conducirlo hacia el terreno de la ficción.

A lo largo de su filmografía, Jia Zhangke tampoco ha dejado de moverse entre la ficción y documental, de la ficción que surge en el documental o del documental que emerge dentro de la ficción. Cuando hace ficción imagina la vida a partir de sus observaciones y cuando hace documental trata de entenderla. Sin embargo, trabajar los dos a la vez le ayuda a sentirse menos perdido (Fronzon, 2007: 27). A veces el documental puede funcionar como esbozo de la ficción, como un primer acercamiento, una investigación de lo real. Las ficciones de *Unknown Pleasures* (Ren xiao yao, 2002) y de *Naturaleza muerta* (Sanxia haoren, 2006) surgen de sendos documentales: *In Public* (Gong gong chang suo, 2001) y *Dong* (2006). Este ha sido un método habitual durante buena parte de su filmografía: película documental, película de ficción. En cambio, en *24 City* (Er shi si cheng ji, 2008) e *Historias de Shangai* (Hai shang chuan qi, 2010) “la ficción estalla en lo documental como prueba de la necesidad de la imaginación y la fabulación para propagar la fuerza del documental” (Quintana, 2009a: 11).

Pero que la ficción haya entrado en lo documental no implica tanto una simple fusión de géneros (que por una parte siempre han estado fusionados) ni una victoria la docu-ficción, como “una reducción de las pretensiones unívocas del documento” (Rehm, 2009: 13). Y es que la sensibilidad documental de algunos de los cineastas de este cine contemporáneo se vincularía a una verdad emocional, como en Wang Bing, Jia Zhangke o Pedro Costa. La imagen se convierte en una forma de estar entre las cosas y las personas,



no de ser en ellas. “La cámara no es el lugar en que se representa a las cosas sino donde se reflejan, no es solo reflexión del sujeto sino del objeto, donde se encuentran ambos” (Molinuevo, 2014: 12).

La ligereza y el bajo coste de la tecnología digital permiten intensificar el lado documental de la ficción gracias a una nueva relación con el tiempo y el espacio de rodaje. La posibilidad de esperar, de un tiempo de rodaje abierto no predeterminado, facilita la inscripción de lo real en un universo ficticio o de la ficción en un universo real. Para Pedro Costa lo que resulta perturbador de *No Quarto da Vanda* (2000) era que la realidad tan dura que se muestra en la película estaba vinculada a la ficción por la manera de hablar de la gente, la puesta en escena o la luz: “Las palabras ‘ficción’ y ‘documental’ se caen porque quizá tenemos el más fuerte de los documentales, pero con una construcción y un tipo de creencia que proviene enteramente de la ficción, de una tradición de ficción”, explica el crítico Cyril Neyrat (2008: 82). En su siguiente película *Juventude en Marcha* (2006), Costa se situará del lado de la ficción documental, adoptando un estilo más radicalizado y estilizado que a su anterior trabajo (Villarme Álvarez, 2014a: 41). La reescritura de lo real le llevará a articular una serie de situaciones que permiten su estilización hasta convertirlo en una imagen que roza la abstracción (Quintana, 2011: 159). Para Quintana este cambio de Costa resulta sintomático en el cine contemporáneo: “En un momento en que todo puede convertirse en imagen, la cuestión esencial consiste en ver cómo esas imágenes de ficción que no han perdido nada de su carácter documental primigenio pueden ser consideradas como la recreación de un mundo que hacen más visibles” (*ibid.*: 161).

La obra de Sharon Lockhart siempre ha conectado el documental con el teatro y la realidad con la ficción. Detrás de la aparente objetividad documental de sus películas se oculta una puesta en escena, una planificada coreografía, como en *NO* (2003) y *Double Tide* (2009). En Sharon Lockhart, el documento y la ficción parecen separados, pero para revelar una nueva relación entre las apariencias y la realidad. La tensión entre la presunta objetividad del dispositivo y la intervención de la cineasta está presente en todas sus obras. En sus idílicos retratos de niños en *Pine Flat* (2006) es muy difícil saber qué separa la realidad del artificio. Según Chus Martínez, la obra es el resultado de una síntesis: “Una realización que requiere de un enorme conocimiento sobre el tema que está siendo analizado y una compleja capa de referencias, puntos de vista, y tratamientos visuales y sonoros que no contribuyen a nuestro conocimiento de la región *Pine Flat*, sino a una comprensión diferente de las imágenes” (2006: 123).

En el caso de la obra de Naomi Kawase nos encontramos con una diversidad de géneros que trasgrede la separación entre lo personal y lo artístico, fusionando la ficción con el ensayo y el diario personal con el documental de perfil etnográfico. Para el crítico Manuel Yáñez, la cineasta nipona sería una de las responsables de dinamitar las fronteras entre el documental y la ficción no solo por la combinación o la trasgresión de los géneros, sino también por el tratamiento de los personajes. “Los cuerpos en sus documentales no se limitan a ser simples bustos parlantes u observadores pasivos sino que son absorbidos, tanto por el trabajo formal de la directora como por sus obsesiones temáticas” (2008: 105).

Las obras de estos cineastas demuestran que la diferencia entre el documental y la ficción no descansa en que uno esté del lado de lo real y el otro de la imaginación, sino que, como apunta Jacques Rancière, el documental en lugar de tratar lo real como un efecto que producir, lo trata como un hecho que es necesario comprender: “Lo real es siempre objeto de una ficción, de una construcción del espacio en el que se anudan lo visible, lo decible y lo factible” (2010: 78). La ficción, por su parte, no sería la creación de un mundo imaginario opuesto al real, sino “el trabajo que opera disensos, que cambia los modos de presentación sensible, y las formas de enunciación, al cambiar los marcos, las escalas o los ritmos, al construir relaciones nuevas entre la apariencia y la realidad, entre lo singular y lo común (*ibid.*: 68). Esta hibridación e indefinición de las fronteras del documental y la ficción conllevan una mutación en los postulados de la historia del cine que han privilegiado la ficción, y la narración, como elemento esencial. Según Quintana, estos postulados han quedado desfasados ante un arte que no deja de moverse entre la imagen y la realidad, “entre lo representado y lo real, entre la imagen generada desde el documental y la alimentada desde la vanguardia artística” (2011: 128).

### 1.3. Entre el cine moderno y la vanguardia

En muchos de los cineastas posnarrativos asiáticos podemos encontrar parte de las figuras estilísticas de la modernidad europea de los años cincuenta y sesenta. Este desplazamiento de la modernidad europea hacia Asia ha acabado convirtiéndose en una de las grandes migraciones estéticas del cine contemporáneo (Quintana, 2007a: 56). Podemos detectar una clara influencia de Michelangelo Antonioni en Tsai Ming-liang, Apichatpong Weerasethakul o Wang Bing; de Roberto Rossellini en Nobuhiro Suwa o Jia Zhangke y de François Truffaut en la obra de Tsai Ming-liang. Aunque esta migración, en ocasiones, ha ido acompañada de un abandono progresivo de los referentes dentro del cine europeo (*ibid.*: 57), también podemos rastrear claras filiaciones estéticas entre Pier Paolo Pasolini, Bruno Dumont y Albert Serra, y entre el cine Jean-Marie Straub y Danièle Huillet y la obra de Pedro Costa. No obstante, cualquier intento de trazar líneas unívocas con la tradición puede ser útil como estrategia para hallar líneas causales con el pasado, pero la tradición ya no se presenta como algo inamovible y permanente.

La cineasta Claire Denis, en una mesa redonda sobre la herencia de la *Nouvelle Vague* en el cine francés, señalaba que ella se mantenía apartada de ese pasado: “Cada uno reconstruye su propia *nouvelle vague*”, afirmaba. Le importa poco si su herencia pervive o continúa en el presente porque “las películas que me gustan en la actualidad son aquellas en las que los personajes tienen esa opacidad y esa capacidad para sobrepasar el marco mismo de su historia” (citado en Losilla, 2010: 258). Y es que, como explican Alberto Santamaría y Luis Bagué Quílez, “la tradición es centrífuga y se inventa de nuevo en cada época” (2013: 28). La tradición cinematográfica ya no se presenta como algo monolítico. Al igual que cierta poesía actual, en este cine contemporáneo, “la tradición siempre está activa y aporta múltiples sentidos a partir de los cuales se crea” (*ibid.*: 29). Por lo tanto, no podemos hablar de tradición, sino de tradiciones, y debemos ser capaces de establecer vínculos con otras prácticas extracinematográficas, pero “también con la olvidada tradición de la modernidad, si no queremos descubrir mediterráneos bien conocidos” (Weinrichter, 2007: 70).

Los años 60 fueron el escenario de una doble manifestación: por un parte se intentó matar al cine clásico norteamericano huyendo de los convencionalismos y las estructuras narrativas; y por otro, hubo un “resurgimiento de la estética radical de las vanguardias en la contracultura, la lucha política, el inconformismo y la provocación, la

experimentación en soportes domésticos, la cinematografía abstracta y teórica” (Sánchez-Biosca, 2004: 25). La tradición experimental o vanguardista del cine siempre intentó abstraer al cine de su condición espectacular y de medio de masas. Desafió su modelo de arte industrial y su vocación heredada de contar historias que le obliga a producir películas con una duración predeterminada para su posterior explotación y rentabilización. Esta oposición al modelo industrial del cine permitió situarlo en el interior de una serie de discursos relacionados con el mundo del arte (Weinrichter, 2010: 21).<sup>5</sup>

El cine de vanguardia de la posguerra rompió por completo con el clasicismo atacando y disolviendo el relato y la dramaturgia en la búsqueda de una nueva plasticidad de la imagen (Quintana, 2008a). El cine posnarrativo contemporáneo que nos proponemos estudiar, al situarse más allá de la narración, también establece vínculos y lazos con la tradición vanguardista cinematográfica. En la obra del tailandés Apichatpong Weerasethakul podemos encontrar la influencia lírica del cineasta vanguardista norteamericano Bruce Baille, pero también de Marcel Duchamp y Andy Warhol, a los que descubrió cuando estudió en Chicago. En su obra estas influencias vanguardistas internacionales, y las modernas, se mezclan con la propia tradición tailandesa y la cultura local kitsch (Quandt, 2009: 16). En algunas imágenes de la llamada trilogía de la muerte [*Gerry* (2002), *Elephant* (2003) y *Last Days* (2005)], de Gus Van Sant, resuenan el trabajo de algunos autores visionarios norteamericanos como Maya Deren o Michel Snow.

En su conocido estudio, Paul Adam Sitney (2002) definía la corriente visionaria vanguardista como un intento de reproducir estados somnolientos y mentales alterados. Y así es como deambula, por los alrededores y el interior de su mansión, el protagonista de *Last Days*: en un estado lisérgico, entre el sueño y la vigilia, y liminal, entre la vida y la muerte, que nos puede recordar a ciertas propuestas de cine trance.<sup>6</sup>

Muy vinculados a la tradición vanguardista están también James Benning y Peter Hutton, ambos en activo desde mediados de los 70. El rigor matemático del paisajismo observacional del primero procede de la influencia del cine estructural norteamericano

---

<sup>5</sup> Hans Richter, en un texto publicado en 1955 en *Film Culture*, afirmaba: “Los problemas del arte moderno conducen directamente al cine. La organización y orquestación de la forma, el color, la dinámica del movimiento y la simultaneidad, son problemas con los que tuvieron que lidiar Cézanne, los cubistas o los futuristas” (citado en Weinrichter, 2010: 19).

<sup>6</sup> Con esta etiqueta, Paul Adam Sitney engloba una serie de películas experimentales y vanguardistas surgidas entre mediados de los años 40 y la mitad de los 50, vinculadas a experiencias de tipo visionario: Sitney pone como muestra de este tipo de películas: *Swain* (1950), de Gregory Markopoulos; *Fireworks* (1947), de Kenneth Anger; *The Way to Shadow Garden* (1955), de Stan Brakhage y *At Land* (1944) y *Meshes of the Afternoon* (1943), de Maya Deren.

cuyos principales representantes fueron Hollis Frampton, Michel Snow, Paul Sharits o George Landow. La contemplativa paz de las películas del segundo debe también algo a esa corriente experimental que tenía como una de sus principales características la posición fija de la cámara. Aunque sus propuestas paisajistas estarían más vinculadas al lirismo y sensualismo de Bruce Baillie que a la severidad irónica de Snow, Frampton o Landow (Sitney, 2002: 430). Sin embargo, como analizaremos, su concepción temporal contemplativa y su retorno a los orígenes del cine acercarían sus películas más a la retaguardia que la vanguardia. Lo mismo sucede con algunas obras del ruso Alexander Sokurov y su intento de asimilar al cine con la pintura. Parece evidente que para algunos de estos cineastas, la única manera en la que el cine puede mantenerse como una práctica crítica es adoptando una postura de retaguardia ante (la acelerada) realidad.<sup>7</sup>

De igual forma, el trabajo de Philippe Grandrieux evocaría, según el crítico australiano Adrian Martin, diferentes asociaciones que abarcan el conjunto de la historia del cine y sus modalidades: las abstracciones líricas de Stan Brakhage “las serenas virtudes visionarias de un F. W. Murnau, pero insertas en un retrato agresivo de la degradación humana”; un gusto por la desfiguración y la destrucción digno de los letristas de los cuarenta; “una maestría plástica (del color, ritmo, textura, diseño del sonido) que recuerda a Andrei Tarkovski, pero dentro en una estética consagrada al asedio sensorial, a la desorientación y el disgusto del espectador” (Martin, 2007: 165). En las entrevistas, él mismo señala que, aunque no se considera un cinéfilo, su obra no bebe de la modernidad, sino que sitúa del lado “del cine mudo, del expresionismo alemán y de toda esa cinematografía que hunde sus raíces en el cine ruso” (Masotta, 2010: web). Pero en muchas ocasiones su trabajo con la luz y la materialidad de la imagen procede de influencias pictóricas conscientes (El Greco, Coubert, Rembrandt). Según el cineasta, el cine que hace va en esa línea: “Un cine plástico, que existe como objeto en sí mismo” (*idem.*). Asimismo, su cine corporal, de intensidades y flujos nos remite a una genealogía de pensadores y autores clara: Klossowski, Artaud y Deleuze.<sup>8</sup> Hay que considerar que además de las vinculaciones con la vanguardia cinematográfica, en muchos cineastas posnarrativos encontramos claras influencias extracinematográficas; como las

---

<sup>7</sup> También la huida del relato de Albert Serra o Lisandro Alonso, entre otros, ha sido interpretada como un repliegue a la defensiva frente a la hipercirculación de las imágenes y la inflación de la narración (Weinrichter, 2007: 72).

<sup>8</sup> También la obra de Claire Denis, como analizaremos en el capítulo del cuerpo, mantiene vinculaciones e influencias con la filosofía corporal de Jean-Luc Nancy, hasta el punto de que la obra de uno podría verse como el reflejo de la obra del otro.

representaciones románticas del paisaje en Albert Serra, James Benning, Peter Hutton, Lois Patiño o Alexander Sokurov. Las influencias (arte, teatro, filosofía...) en ocasiones se corresponden con modelos que van más allá de los clásicos principios narrativos aristotélicos, dramáticos y figurativos. Las excéntricas actuaciones y los extraños comportamientos de los personajes de Tsai Ming-liang ponen el acento en una corporalidad desdramatizada y una actuación desnaturalizada alejada de los modelos clásicos que conecta con la tradición vanguardista teatral de Artaud y de Grotowski (Bao, 2007). En las imágenes de Bruno Dumont podemos encontrar la huella de pintores como Munch, Coubert, Bacon o Rothko. Pero como apunta Carlos Losilla, “ya no se trata de la manida relación cine-pintura, sino de una pasión idéntica por la pigmentación, por la pincelada delicuescente” (2007b: 48).

#### 1.4. Entre el museo y la pantalla del ordenador

En su estudio *Between the Black Box and the White Cube*, Andrew V. Uroskie (2014) señala que, durante mucho tiempo, estos dos espacios, la sala de cine y el museo, habían sido concebidos de manera diametralmente opuesta.<sup>9</sup> Exceptuando el caso de Michelangelo Antonioni y la obra fílmica de Andy Warhol, durante las décadas de los sesenta y setenta la institución arte y la institución cine fueron por separado. Según Àngel Quintana, cada institución disponía de su propio protocolo, establecía su propio canon y reivindicaba a sus artistas (2011: 134). Además, la cultura que se generó desde la cinefilia y que marcó el inicio del cine moderno no mantenía ningún contacto con la cultura que circulaba por las galerías. Para Quintana, “los centros de arte contemporáneo consideraban el cine como un arte viejo porque era incapaz de superar los condicionamientos impuestos por la narración y la figuración” (*idem.*).

Pero a partir de los noventa, algunos cineastas como Chantal Akerman, Chris Marker o Atom Egoyan “decidieron ir más allá de la sala cinematográfica y empezaron a proponer instalaciones audiovisuales en las galerías de arte” (Quintana, 2008a: 93). La distancia institucional y estética que había entre la caja negra y el cubo blanco cada vez se hizo más tenue. La presencia de estos cineastas coincidió, conjuntamente, con el trabajo de algunos videoartistas que se apropiaron del legado del cine a partir “de la percepción de la obsolescencia del medio (Weinrichter, 2010: 29). Los modelos de exhibición y de espectador que parecían irreconciliables hasta hace poco, hoy están aliados y comparten territorios. Para Erika Balsom, las galerías y los museos permiten que los cineastas expandan las posibilidades formales ya que funcionan como un laboratorio en donde experimentar con nuevas formas de expresión de no-ficción (2013: 22). Esta situación ha favorecido que los límites históricos que separaban a los cineastas experimentales y a los artistas cinematográficos, al cine experimental y al cine moderno, también se diluyan, provocando una reconfiguración de las esferas del arte y del cine.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> “Within the gallery’s brightly illuminated container, the aesthetic spectator navigates a physical encounter with the space of the object-cum-installation in a temporality of her choosing. The cinema’s black box, by contrast, intentionally negates both bodily mobility and environmental perception so as to transport the viewer away from her present time and local space, into the narrative space of the cinematic world on screen” (Uroskie, 2014: 5).

<sup>10</sup> “Los cineastas experimentales pueden pasar de la sala de actos del museo a la propia galería para exhibir su obras. Los artísticas fílmicos presentar obras en festivales de cine” (Quintana, 2009b: IX).

Muchos de los cineastas de esta investigación encuentran en el museo ayuda para financiar sus proyectos [como *Visage* (Faces, 2009), de Tsai Ming-liang, producida y rodada en el Louvre]; crean instalaciones diseñadas y destinadas específicamente para el museo [*Primitive* (2009), de Apichatpong Weerasethakul; *Lunch Break* y *Exit*, (2008), de Sharon Lockhart; *John Krieg Exiting the Falk Corporation in 1971* (2010) y *Two Faces* (2010), de James Benning; *La dama de Corinto* (2010), de José Luis Guerin]; producen cortos para instituciones museísticas [*Cactus River* (Khong Lang Nam, 2012), de Apichatpong Weerasethakul, que fue comisionado por el Walker Arts Center de Mineapolis y pudo verse en su página web];<sup>11</sup> o películas que pasan a formar parte de colecciones permanentes: como *It's Dream* (2007), de Tsai Ming-liang, que fue adquirida en 2010 por el Taipei Fine Art Museum. El cineasta taiwanés de origen malayo se mostraba muy entusiasmado por haber vendido una de sus obras a un museo (era la primera vez en Taiwán que un museo compraba una película para una institución permanente) ya que, según Tsai Ming-liang, este hecho demostraba que por fin el cine era tratado como un arte.<sup>12</sup> Y justamente, según Àngel Quintana (2008a), eso es lo que han encontrado los cineastas en las galerías y los museos: su dignificación como artistas. Sin embargo, a pesar de esta incorporación a los museos, la obra de algunos cineastas posnarrativos como Wang Bing, Pedro Costa, Lisandro Alonso o James Benning reflejarían un cambio de paradigma: su obra se situaría en las antípodas del modelo romántico del artista creador acercándose más al del trabajador (Molinuevo, 2013). Una figura completamente alejada de la dignificación del espacio museístico que hoy, por otra parte, no escapa a la lógica de la mercantilización y la espectacularización.

Como en la mayoría de las ocasiones, las instituciones museísticas no pueden producir largometrajes convencionales, incentivan a los cineastas a la realización de instalaciones o documentales. La conocida exposición *Correspondencia(s)*, comisionada por Jordi Ballò y Alain Bergalá, presentada en febrero de 2006 en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB), en julio del mismo año en La Casa Encendida de Madrid y en septiembre de 2007 en el museo George Pompidou de París, consistió en un intercambio de nueve cartas entre los cineastas Víctor Erice y Abbas Kiarostami. Con las correspondencias fílmicas también se mostraron diferentes trabajos

---

<sup>11</sup> <http://www.walkerart.org/channel>

<sup>12</sup> “Estos acontecimientos indican que estamos viendo el cine como una forma de arte” (Buchan, 2010: web).



y películas de ambos cineastas, como *Five, Dedicated to Ozu*<sup>13</sup> (2003), de Abbas Kiarostami o *La morte rouge* (2006), de Víctor Erice. La buena acogida del proyecto haría posible que este formato epistolar entre cineastas tuviese continuidad. De nuevo La Casa Encendida de Madrid, en octubre de 2011, y el CCCB, hasta febrero de 2012, exhibieron unas nuevas *Correspondencia(s)* entre los cineastas José Luis Guerin y Jonas Mekas; Naomi Kawase e Isaki Lacuesta; Jaime Rosales y Wang Bing; Albert Serra y Lisandro Alonso; Fernando Eimbcke y So Young Kim. Jordi Balló, en una reflexión museográfica, afirmaba que este proyecto había sido únicamente posible gracias al impulso de los centros culturales: “Parece difícil pensar que hubiera podido surgir de una iniciativa tradicional de producción cinematográfica” (2011: 85). Pero a pesar del origen del proyecto, el cine siempre fue el punto de origen y de llegada.<sup>14</sup> Y como en la anterior *Correspondencia(s)*,<sup>15</sup> una vez finalizada la exposición todas las obras y piezas mostradas se convirtieron en piezas “esenciales de la filmografía de unos cineastas cuya obra ya no puede ser vista únicamente desde el cine, sino que debe entenderse desde una perspectiva multimedial” (Quintana, 2008a: 99).

Desde su primera experiencia museística en el Pabellón de España de la 52ª Bienal de Arte de Venecia, titulada *Las mujeres que no conocemos: filme en 24 cuadros*, la obra de José Luis Guerin no ha dejado de expandirse hacia el museo. La obra, presentada en el certamen entre junio y noviembre de 2007, era una especie de prolongación multipantalla de su película fotográfica *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (2007), que a su vez era un esbozo de su largo *En la ciudad de Sylvia* (2007). Con motivo de su instalación *Las damas de Corinto* en el Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente de Segovia en el año 2010, el cineasta explicaba las relaciones entre el cine y el museo de la siguiente manera:

---

<sup>13</sup> Película que analizaremos y que, además de formar parte de la instalación dentro de la exposición Erice-Kiarostami, fue proyectada en Cannes en 2003, exhibida en Francia en algunas salas y comprada por el MoMA.

<sup>14</sup> “Se hubiera podido invitar a los cineastas a instalar algo en los espacios de los museos pero hemos optado al revés: hemos propiciado y animado a impulsar un nuevo formato fílmico que hemos acogido en el espacio expositivo, convencidos de que ésta es la única manera de negar la acomodación, de confiar en que algo distinto aparezca” (Balló, 2011: 85).

<sup>15</sup> Además, en esta ocasión *Intermedio* editaría todas las cartas en un paquete de Dvds que incluía un libro con textos y ensayos de diferentes autores sobre las correspondencias fílmicas entre los cineastas.

La sala del museo restablece el espacio del cine, es decir, una pantalla con una serie de butacas, y eso no me parece que sea malo *per se*. ¿Qué es lo que añade entonces ese espacio de museo al cine? Pues simplemente visibilidad; incluso producción de películas que no se harían hoy en la industria del cine. Ahí donde la industria no llega, a veces los museos empiezan a tener ahora una función relevante en la producción y distribución de películas que no acogen los circuitos (Guerin citado en Puyal, 2012: 110).

Por lo tanto, esta alianza entre el museo y el cine, que encontramos en muchos de estos cineastas, estaría relacionada con la marginalización o expulsión de los canales de exhibición clásico, pero también con la necesidad de los museos y centros de arte de aumentar su número de visitantes. En palabras de Santos Zunzunegui, lo que buscan los artistas cinematográficos al acercarse el museo es un público que les está vedado en los formatos convencionales de exhibición y lo que los comisarios creen encontrar con la incorporación del cine “no es otra cosa que una audiencia susceptible de ser contada” (2010: 82).

La ironía de este pasaje del cine al museo estaría, según Antonio Weinrichter, en que en muchas ocasiones el cine se expone mal: “Lo que exhibe la institución artística es una pálida recreación, no la genuina experiencia del cine, que es la que precisan reivindicar entonces los museos de cine para acceder al estatuto y los privilegios del arte” (2010: 31). Para Volker Pantenburg (2012), este movimiento de la sala al museo que proponen algunos cineastas, programadores, críticos y salas de exposición, también habría tenido ciertos efectos indeseados: como que películas de 16 mm se proyecten en forma de dvd loops o que los comisarios prefieran mostrar documentos, libros o fotografías antes que las películas en sí mismas porque necesitan un objeto físico para presentar. Por su parte, la artista y ensayista Hito Steyerl cree que el espacio del museo imposibilita un diálogo compartido con las películas más temporales porque sencillamente los espectadores no las ven, traicionando así su duración. En el museo, la duración cinematográfica no permite que el espectador asuma la posición tradicional de sujeto burgués que “busca ejercer sobre la obra su propio dominio”. “El cine en el museo vuelve imposibles la visión omnicompresiva, el segundo visionado de las imágenes” (Steyerl, 2014: 76). La transparencia y la visión de conjunto desaparecen porque “el cine estalla en una multiplicidad: en dispositivos espaciales multipantalla que no pueden ser contenidos en un solo punto de vista (*ibid.*: 77). Por eso la artista afirma que normalmente

la gente cuando ve películas en los museos o bien se pierde partes de la proyección o el sonido no funciona o algún punto de vista de la pantalla deja de estar disponible (*ídem.*).

Teniendo en cuenta estas críticas, podemos valorar como dato positivo que los auténticos curadores de este cine no se encuentren en los museos, sino en la red. Son los usuarios de internet de todo el mundo que ripean y comparten de manera ilegal las películas a través de foros y programas de intercambio de archivos. Y su verdadero público no tiene nada que ver con el turista que entra en el museo en busca de su dosis de transcendencia, sino que pertenece a esa nueva cinefilia 2.0 que ha encontrado en la red, los festivales de cine y los museos su particular revival cinéfilo. Por este motivo, a pesar de que los festivales de cine, los circuitos comerciales paralelos, las salas de cine independientes y los espacios acondicionados de los museos permiten disfrutar de este tipo de cine bajo unas condiciones clásicas de visionado, se consume mayoritariamente en la pantalla del ordenador o del televisor de casa. De ahí que mientras el espectador o el crítico tradicional diagnostican, con resignación o melancolía fúnebre, la enésima muerte del cine a partir de la programación semanal en las carteleras, la red demuestra, en palabras de Miguel Marías, “que el cine agoniza con buena salud” y “que cualquier tiempo pasado no fue mejor”(2011: web). La diferencia con el pasado estaría en que si antes se iba viendo con retraso, “lo que ahora se estrena ni apetece ni satisface al que se deja tentar, y en cambio lo mejor, lo más original y lo más innovador se ha visto relegado a los márgenes de la industria y queda consiguientemente fuera de los circuitos comerciales de distribución” (*ídem.*).

Como vemos, las páginas de descargas ilegales, los foros, los programas de intercambio de archivos, las ediciones en dvd permiten un nuevo tipo de visionado y un nuevo tipo de espectador. La tradicional configuración que caracterizaba al cine ya no existe como forma socialmente dominante. Las películas no tienen un lugar físico como consecuencia de la digitalización. Pronto, los museos y las filmotecas serán los únicos lugares en los que perduren los viejos dispositivos de proyección analógicos. La desaparición de las salas, aunque a veces vista con cierta melancolía por algunos de estos cineastas, está lejos de suponer la defunción de este tipo de cine. Internet promueve su revitalización, difusión y conocimiento, porque la estética del cine en la red no es una acción pasiva de consumo, sino una actividad.<sup>16</sup> Como diagnostica Molinuevo, la época

---

<sup>16</sup> Para un análisis de los cambios psicológicos y estéticos del cine que supone el consumo de cine a través de internet véase (Holl, 2012).

del espectador se ha acabado: “Del espectador de salas se ha pasado al trabajador del ordenador. Solo este es capaz de procesar la información en conocimiento, la emoción en reflexión” (2014: 111).

Aunque internet haya fomentado la aparición del espectador trabajador y permitido que este cine, más allá de la narración de museos, filmotecas y festivales, encontrase otro lugar de exhibición, intercambio y debate, también ha impulsado la aparición de cierta utopía digital. La denominada cinefilia 2.0<sup>17</sup> se ha creído que internet era la versión digital del pueblo Hicksville que aparecía en el cómic de Dylan Horrocks. En su afán por construir una comunidad alternativa a los gustos de la crítica tradicional y la historia oficial, la cinefilia 2.0 ha caído, en algunas ocasiones, en una versión subcultural de la utopía digital de internet. Como en Hickville, internet ha permitido soñar a los cinéfilos con una idea de comunidad política al margen de la oficial en donde compartir sus gustos personales y preferencias. Gracias a internet, “los cinéfilos de los cinco continentes compartirían sus experiencias en una feliz comunidad virtual” que mantiene vivas sus ilusiones (Pujol, 2007: 202).

Sin embargo, el filósofo César Rendueles (2013) ha cuestionado la capacidad de la Red para crear algún tipo de intervención o modificación política en la vida real. Según Rendueles, internet proporciona una especie de muletas tecnológicas que dan un sucedáneo de estabilidad a nuestras preferencias esporádicas, generando una ilusión de intersubjetividad que, sin embargo, no llega a comprometernos con normas, personas y valores (2013: 185). Por eso internet representa para Rendueles la utopía pospolítica por antonomasia. La cinefilia 2.0 peca también de cierto ciberutopismo: se ha creído que por compartir un gusto alternativo y tener acceso gratuito a todo el cine que los canales de distribución tradicionales censura o silencia se iba a producir algún tipo de emancipación estética en el público.

---

<sup>17</sup> “La cinefilia 2.0 tiene, o debería tener así, algo de aventura, de alquimia, frente a la rigidez estatuaría, canónica, que caracteriza a estamentos académicos, prensa establecida, críticos profesionales. Podríamos equipararla a aquellos pioneros que empezaron a rodar en Hollywood para escapar a las patentes de Edison, alumbrando la ficción como forma de combate contra un orden de lo real. Para mí, lo interesante no es tanto la idea de criticar cine como de plantar una semilla, cuyos frutos quizás nunca lleguemos a ver y de los que no somos responsables. Como tampoco tales frutos deberán nada a las pepitas que alojarán en su interior como residuos fósiles” (Salgado y Planes Pedreño, 2013: web).

### 1.5. El cine posnarrativo en la era poscinematográfica

Sin duda, como señalaba José Luis Brea, el llamado cine de exposición y la entrada del cine en el museo hubieran sido impensables sin la emergencia del poscine por efecto de los lenguajes de la televisión, la publicidad y el clip musical, “de un dominio híbrido de la imagen en movimiento en que las estructuras narrativas y posdramáticas han colisionado, disolviendo sus formas autónomas” (2002: 19).

Como sabemos, uno de los cambios más decisivos y fundamentales que han afectado a todas las prácticas artísticas durante los últimos años ha sido la pérdida de su estatuto ontológico. Parece evidente que la especificidad del séptimo arte se está disolviendo poco a poco en la corriente de los medios audiovisuales. El cine ha perdido su estatus predominante dentro de las artes visuales populares. Hoy día, ocupa una pequeña franja en un amplio espectro de dispositivos y medios, “y es abordado en un continuo junto a la televisión” (Stam, 2001: 259).

Las fronteras se diluyen y el cine, que durante décadas se había presentado como una entidad diferenciada, se divide en una multiplicidad de atributos que entran a formar parte de otros medios (Balsom, 2013: 14). Como consecuencia de esta hibridación y de esta remediación, el cine contemporáneo habita un espacio intersticial, a veces incierto, con otros medios.<sup>18</sup> El cine se ha expandido al disolverse los contornos que le permitían contrastarse, pasando de un estado de “limitación a otro de i-limitación caracterizado por su condición distendida” (Sánchez Cruz, 2005: 96). Como bien señala Pedro A. Cruz Sánchez, “en la actualidad el arte es un medio sin lugar, un trayecto sin dirección y sin ningún tipo de subrayado ontológico que le permitiera contrastarse con el fondo de polución integrado por el resto de los medios” (*ibid.*: 102). Por este motivo, hoy resulta complicado intentar responder a la clásica pregunta baziniana: ¿qué es el cine? Ésta, como hemos señalado, ha de ser reformulada y sustituida por otra más acorde con los tiempos y la situación: ¿dónde está el cine?

No obstante, debemos diferenciar la situación poscinematográfica que vivimos del cine posnarrativo que nos proponemos analizar. La disolución de fronteras, la

---

<sup>18</sup> No obstante, para Robert Stam la situación actual poscinematográfica recordaría en muchos aspectos a la de los inicios precinematográficos: “Entonces como ahora todo parecía posible. Entonces como ahora, el cine lindaba como un amplio espectro de dispositivos, y ahora, como entonces, el lugar preeminente del cine del cine entre las artes mediáticas no parecía ni inevitable ni claro. Así como el cine en sus inicios colindaba con los experimentos científicos, el género burlesco y las barracas de feria, las nuevas formas de poscine limitan con la compra desde el hogar, los videojuegos y los CD-ROOM” (Stam, 2001: 363).

remediaciones estética y la hibridación no presuponen que el cine se sitúe más allá de la narración. Es más, muchos de los cineastas y obras posnarrativas de esta investigación, ante esta situación de convergencia y desontologización, han optado claramente por un repliegue hacia las supuestas esencias perdidas. Pero el objeto de esta investigación no es analizar la situación poscinematográfica del cine contemporáneo, sino su estética posnarrativa. Aunque en algunos casos esa condición posmedial pueda dar como resultado películas interesantes más allá de la narración como *Inland Empire* (2006), de David Lynch.<sup>19</sup> Por lo tanto, el prefijo pos de posnarrativo no alude ni a la posmodernidad ni a lo posmedial. Como bien explica Molinuevo, los post son siempre esencialistas porque acaban reduciendo todo a un estereotipo. “Son esencialistas en su crítica al esencialismo”. Esencializan la modernidad para ser su superación o ruptura. Pero esta “apelación a las esencias tienen lugar en momentos de la vida desprovistas de ella” (2006: 68). Pero el ‘pos’ de posnarrativo no esencializa la tradición narrativa aristotélica porque este ‘pos’ puede funcionar como pre, anti o para. No hay una ruptura radical, sino cierta reestructuración o potenciación de los elementos profílmicos (espacio, tiempo y cuerpo), que antes estaban subordinados al relato y al drama.

---

<sup>19</sup> El filósofo norteamericano Steven Shaviro percibía en *Inland Empire* cierta condición poscinematográfica: “Lynch’s film is shot on digital video, and constructed in such a way that it is no longer a movie any longer, but some newer media form. It is intimate and interior in a way that traditional movies (because they are public and collective and operate on a grand scale) are incapable of, and that therefore can only be attained by fracturing and fragmenting cinematic codes, and by rejecting 35m m film for digital video. But the deep logic of *Inland Empire* is still a cinematic one, precisely because it refers back to the cinematic codes that it deconstructs. *Inland Empire* is based on the enigma of images, all the more so in that Lynch’s digital camera flattens out and makes more glaring the images whose subtleties he used to capture on film” (Shaviro, 2007: web).

### *1.6. Un cine interesante*

Al situarse más allá de la narración, este cine ha metido a muchos críticos y espectadores en cierto callejón sin salida a la hora de comprender, ver y valorar sus propuestas. El crítico y espectador tradicional juzgan el cine posnarrativo a partir de los criterios y las reglas clásicas de acción, entretenimiento y suspense. La relación que establecen con la película es de placer basado en la repetición de las estructuras de la ficción. Es el placer de la seguridad de lo clásico y el placer de la evasión. De ahí que critiquen este cine por aburrido, lento, vacío, soporífero, formalista o simplemente por la debilidad o ausencia de trama y de narración. Normalmente, su exceso de adjetivación y su falta de argumentación reflejan la mirada de un turista que solo quiere ver aquello que previamente ya ha visto, reconocer los argumentos universales y las estructuras clásicas, disfrutar y entretenerse con la historia que les narran. Pero como bien apunta Marías:

Nada hace obligatorio que el cine sea exclusivamente narrativo, ni veo ninguna razón intrínseca para que constituya esa cosa tan vaga (y a veces tan poco recomendable) que se llama “un espectáculo”, por lo que no se me ocurre ningún motivo que encuentre válido para condenar o rechazar lo que no se limite a relatar un “argumento” (a fin de cuentas, no es eso en sí mismo cine) a través de imágenes y actores, o se circunscriba a mostrar (Marías, 2011: web).

Por su parte, la crítica joven, especializada o el cinéfilo 2.0, que asisten a los festivales de cine con asiduidad, no realiza este tipo de juicios valorativos y evaluativos a partir de criterios estéticos académicos, porque sabe que están obsoletos a la hora de analizar un cine que no tiene nada que ver con la narratología. Esta crítica encuentra el placer en la novedad estética, en lo desconocido, lo desconcertante, lo complejo, lo sencillo, lo puro... No busca (solo) el placer, sino que se ocuparía también del gusto. Es un placer anticlásico, tan intelectual como estético, que no tiene nada que ver con la repetición de las convenciones y la narrativa. Sin embargo, ante la imposibilidad de valorar las películas con unos criterios firmes no pueden ejercer el momento decisivo de la crítica: el momento evaluativo. Y en lugar de ejercer su función crítica a través de la legitimación del juicio, el crítico de cine digital y el cinéfilo 2.0 han preferido ponerse a

interpretar, historizar e informar sin entrar mucho a valorar las propuestas de estos cineastas.<sup>20</sup>

Pero ¿es posible, como se preguntaba Marc Jimenez (2010), redefinir las condiciones de ejercicio del juicio estético? ¿Cómo juzgar la calidad de las obras si los criterios académicos, las reglas aristotélicas y los principios dramaturgicos no sirven para valorar este tipo de cine? ¿Tiene sentido criticar negativamente una película como aburrida si en ningún momento el cineasta pretendía entretener? ¿Podemos criticar a una película porque no cuenta una historia si el cineasta nunca buscó tal cosa? ¿La multiplicidad de las películas fuera de las normas no implica una pluralidad y una diferenciación extrema de juicios basados en un gusto incompatible? El problema de apreciación estética y de juicio no se produce con las películas que siguen adoptando unos parámetros clásicos y una poética aristotélica, sino con el cine posnarrativo. Para intentar salir del callejón sin salida en el que este cine ha metido a críticos, y espectadores, no hay que inventar la pólvora de nuevo. El escritor y ensayista Vicente Luis Mora señala que, para superar sus problemas, la crítica debe volver a una disciplina que lleva siglos intentando resolver problemas de interpretación artística: la estética. Sin embargo, conviene matizar las palabras de Mora. La estética como disciplina no se encarga de evaluar las obras. No tiene, como bien explica Román de la Calle, un carácter normativo y operativo ni tampoco aporta reglas de valoración al juicio (2012: 27). Además, en muchas ocasiones, las categorías estéticas clásicas resultan inoperantes para comprender las propuestas de este cine.

En su libro *Our Aesthetics Categories* (2012), la filósofa Sianne Ngai explica que la estética de lo interesante nos mostraría una salida al problema de la valoración crítica de las obras porque permitiría aplazar el juicio estético indefinidamente para volver sobre ellas en otro momento próximo.<sup>21</sup> Lo interesante hace difícil determinar si algo es bueno o malo porque los criterios estéticos que antes sirvieron para valorar las obras ahora se han quedado obsoletos para comprender y analizar lo existente (Molinuevo, 2012: 13). Por

---

<sup>20</sup> Para un análisis sobre perfiles críticos de la crítica acrílica véase Muñoz Fernández (2014).

<sup>21</sup> Otra de las posibles salidas sería la reactualización del romanticismo crítico. En *Sobre la esencia de la crítica*, Shelegel afirmaba que “la crítica no era mero juicio sobre el arte que concluye en un veredicto. El verdadero procedimiento de crítico consistía en la capacidad de aprehender las leyes mediante las cuales se construyó la obra, para tratar de recorrer el camino que aquella haya recorrido” (citado en D’Angelo, 1999: 212). La actitud más romántica que ha adoptado la nueva crítica tiene que ver con la escritura en imágenes y los videoensayos. Gracias a las nuevas posibilidades que brindan internet y los programas de edición, la crítica digital ha podido comenzar a desarrollar lo que algunos denominan como crítica audiovisual. Esta crítica audiovisual se sustentaría sobre una idea claramente romántica como es que la mejor forma de criticar al cine sería utilizando el propio cine, las imágenes.



este motivo, a la estética de lo interesante le correspondería un sentimiento de lo todavía no conocido. Comienza con una impresión de no saber qué es lo que sentimos o pensamos acerca de lo que vemos. Según Ngai, esta indeterminación que produce lo interesante tendría la capacidad de impulsarnos hacia el conocimiento.

Nosotros partimos de esa vacilación, de esa incertidumbre que suscita este cine interesante más allá de la narración con la intención de crear un marco analítico, teórico, pero también crítico, con el que buscamos comprender, describir e interpretar un cine interesante. Siendo conscientes de que para comprender las transformaciones estéticas de las obras de estos cineastas debemos ir más allá, no solo de la narración, “sino del territorio de la cinefilia, para dialogar con el mundo del arte, de la filosofía, de la literatura o del teatro contemporáneo” (Quintana, 2007b: 17).



## **2. ESPACIO POSNARRATIVO**

---

- 2.1. Introducción
- 2.2. Espacios abiertos o cerrados
- 2.3. Primero los espacios, después las historias
- 2.4. El espacio refleja a los personajes
- 2.5. Lo político en espacial
- 2.6. Espacios de memoria colectiva
- 2.7. Ruinas
- 2.8. La huella en el espacio
- 2.9. Espacios vacíos
- 2.10. Naturalezas muertas
- 2.11. Paisajes románticos
- 2.12. Espacios sensoriales
- 2.13. Paisajes sonoros
- 2.14. Hacia la desfiguración sensorial del espacio



## 2. Espacio posnarrativo

### 2.1. Introducción

En el cine clásico la construcción del espacio siempre estaba subordinada a la lógica narrativa y a la cadena de causa/efecto. De hecho, el espacio servía para exponer las conexiones causales de la historia (Bordwell y Thompson, 1976). Las cualidades narrativas del cine clásico se manifestaban también en la construcción fílmica del espacio. Por esta razón, este nunca podía distraer la atención de la acción principal. El espacio era el lugar donde se desarrollaban las acciones de los personajes. La cámara solo prestaba atención al personaje que hablaba y el espacio quedaba relegado a mero escenario, normalmente fuera de foco. Los cineastas rechazaban utilizarlo como un valor en sí mismo. Además, el cine clásico “tendía a representar su omnisciencia narrativa como omnipresencia espacial” (Bordwell y Thompson, 1995: 161). De esta manera, el espectador siempre se encontraba en la situación más ventajosa para la percepción de la escena.

Según András Balint Kovács (2007), una de las contribuciones estéticas más importantes y fundamentales del neorrealismo italiano a la modernidad cinematográfica fue la disminución de la jerarquía entre el fondo (el espacio) y la figura (los personajes). Esto supuso un gran cambio con respecto a la construcción espacial clásica porque lo que ocurriese en el espacio tendría ahora tanta importancia como lo que hacían sus protagonistas. En el neorrealismo italiano gran parte de la información de la película procedía de los ambientes y los espacios reales que recorrían sus personajes. El cine moderno “planteará una dimensión estructural del espacio profílmico sensiblemente distinta del clásico” (Font, 2002, 305). Según Domènec Font, el espacio del cine moderno ya no será un contenedor narrativo sino que se tematizará y “se convertirá en objeto de presentación por sí mismo”. El espacio en la modernidad dejará de tener el estatuto de decorado o escenario en donde se desarrollan las acciones de los personajes.

En palabras del filósofo José Luis Pardo, lo que hacen los cineastas modernos es conferir dignidad estético-ontológica de individuos a lo que solo se pensaba ser “el decorado, el trasfondo homogéneo, derivado e indiferente de los verdaderos individuos” (1991: 71). Pero el espacio en el cine de la modernidad todavía se movía en una frágil tensión entre el ser considerado decorado o el ser considerado paisaje. La autonomía no era todavía plena porque seguía dependiendo de la narración.

Si la autonomía del espacio representado es esencial en las artes visuales para la emergencia del paisaje como concepto pictórico distinto del mero decorado que se compone de personajes, acciones y sucesos, entonces uno podría legítimamente preguntarse por la capacidad del cine para representar el paisaje. El problema, al parecer, se encuentra en la supeditación del espacio a las demandas narrativas. La distinción entre escenario y paisaje, podría decirse, es de economía pictórica: siempre y cuando el espacio natural en una obra esté subordinada a los personajes, sucesos y acciones, siempre que su función sea proporcionar un espacio para ellos, no es un paisaje propiamente dicho (Lefebvre, 2011: 64).

Como explica Martin Lefebvre, el paisaje sería lo contrario del decorado. Su aparición provoca la interrupción de la acción y la narración de la película. Por este motivo, en el cine clásico, la autonomía del paisaje nunca es deseable e incluso peligrosa. En el cine posnarrativo, al desaparecer la narración, los elementos que antes estaban supeditados a contar una historia se autonomizan.<sup>22</sup> La tensión entre paisaje, espacio y narración que existía en el cine clásico y en el moderno se diluye completamente. Como veremos, muchos cineastas posnarrativos parten de los espacios antes que de las historias y los guiones previos. Incluso encontramos cineastas documentalistas que centran su obra de manera exclusiva en el paisaje (James Benning, Peter Hutton, Sharon Lockhart) o convierten algún espacio en protagonista de sus películas (Tsai Ming-liang, Pedro Costa, Lisandro Alonso). Al ser un cine que ha cambiado el contar y el narrar por el mostrar y el observar, los espacios, en ocasiones, acaban reflejando a los personajes que los recorren o los habitan. En ocasiones, se busca intensificar la relación con los espacios de rodaje, “creando actitudes respecto a los materiales topográficos y humanos no muy distinta de la que pueden regir en el cine documental” (Weinrichter, 2004: 17).

---

<sup>22</sup> Un cambio similar al que estamos analizando se produce en el paso del teatro dramático al posdramático. Hans-Thies Lehmann en su estudio sobre el teatro posdramático señala, por ejemplo, que en el teatro de Robert Wilson el espacio escénico se ha transformado en paisaje. También analiza en detalle la estética posdramática del espacio y afirma que el espacio ha dejado de servir al drama y “se convierte en una experiencia esencialmente espacio visual” (2013: 283).

## 2.2. Espacios abiertos, cerrados y saturados

Dependiendo de si en los planos predomina la continuidad espacio temporal o la fragmentación, los espacios del cine posnarrativo están polarizados entre muy abiertos, con composiciones muy trabajadas y pictóricas, o cerrados, con composiciones saturadas y espacios opresivos. En el cine de Lucrecia Martel los planos suelen ser muy cercanos y transmiten una sensación opresiva. Esta es la razón por la cual los lugares en los que se enmarca a sus personajes resultan tan complejos e imprecisos. Lo que llama la atención de la cineasta argentina es la manera que tiene de construir y deconstruir el espacio. La total ausencia de planos de conjunto desorienta al espectador. A través de la planificación, Lucrecia Martel consigue dar la impresión de encontrarnos ante un espacio confuso, laberíntico y abarrotado en donde proliferan personajes y objetos, y cuya estructura general es difícilmente comprensible:

Tanto en la Mandrágora, la finca de *La Ciénaga*, como en el Hotel Termas de *La niña santa*, la cámara pasa de habitación en habitación, enfila corredores y pasillos, recorre los lugares sin apenas salir al exterior. Los planos cercanos recortan trozos aislados del decorado que parecen repetirse y multiplicarse bajo el efecto del montaje fragmentado. Lucrecia Martel construye así en los dos casos un verdadero laberinto de lugares imbricados y caóticos en cuya maraña parecen cogidos los personajes. La sensación de desorientación y de encierro viene reforzada por la presencia en el campo de espejos que no solo reconstruyen la imagen multiplicándola, sino que contribuyen a subrayar la impresión de confinamiento (François, 2009: web).

El estilo de construcción espacial de la china Liu Jiaying es similar al de Lucrecia Martel. Pero en lugar de elíptico y móvil, el de ella es radicalmente continuo y radicalmente estático. Su primera película *Oxhide* (Niu pi, 2005), dura 110 minutos y tiene 23 planos; y la segunda, *Oxhide II* (Niu pi er 2009), 133 minutos y solo 9 tomas. Ambas tienden a planos muy cercanos que mutilan los cuerpos de los personajes y se sirven del espacio fuera de campo. Sin embargo, el estilo elíptico y fragmentado de Martel acaba creando un intrincado espacio laberíntico que nos desorienta. Por el contrario, Liu filma sus dos películas dando la sensación de tiempo real en el interior de un único

espacio, con un inusual formato panorámico 2:35<sup>23</sup> y con su cámara Dv completamente estática. Todo esto, unido a la cercanía con la que filma, crea una enorme sensación de confinamiento espacial porque dentro del plano hay poco espacio, en ocasiones solo objetos, y muy poca profundidad de campo. Tsai Ming-liang también filma los espacios interiores en los que a duras penas pueden vivir o moverse sus personajes. Sin embargo, el cineasta taiwanés consigue esta sensación de confinamiento a través del estatismo y del rigor compositivo. Tsai coloca a sus personajes aprisionados por el espacio que los rodea, haciéndonos conscientes del marco que los encierra en todo momento. Planos con largas líneas de fuga y en espacios reducidos donde las paredes parecen comprimir a sus habitantes.<sup>24</sup> Y es que según Fredric Jameson, Taipei se configura como un conjunto superpuesto de espacios encajonados en los que parecen “confinados los personajes de uno u otro modo” (1992: 184). Ascensores, pasillos, habitaciones, escaleras son espacios en los que están ausentes cualquier rasgo de sociabilidad; en donde un posible encuentro con alguien parece imposible, y si ocurre produce incomodidad.

Los cineastas posnarrativos con más interés por el paisaje utilizan un estatismo compositivo con planos muy abiertos que nos remiten a la estética de la vista<sup>25</sup> de los orígenes del cine, como en James Benning, Peter Hutton o Lois Patiño. Este regreso al Modo de Representación Primitivo consiste fundamentalmente en la adopción de una serie principios formales muy determinados como son la autarquía del cuadro, la posición horizontal y frontal de la cámara, la conservación del cuadro de conjunto, el plano centrífugo y la no clausura (Burch, 1999). Los paisajes y los espacios se filman desde un único punto de vista con una fuerte conciencia del transcurso del tiempo. Según Noël

---

<sup>23</sup> “I like the aesthetics of the 2.35:1 aspect ratio, and it also makes the film look more “serious”. I knew that, normally, the cinemascope format is used as a more “epic” style, and for more “spectacular” scenes, or for exterior scenes. I know that my film was really intimate, but I still chose to use this ratio. That’s the first point. Secondly: size and distance are relative, so, even if you are shooting something very close, or if something you are shooting is very small, if you are using a cinemascope lens then that will give you a different perspective, and it will make it look larger” (Rist, 2009: web).

<sup>24</sup> Sobre la utilización de este tipo de espacios confinados Tsai Ming-Liang ha declarado en una entrevista realizada por Nanouk Leopold: “On the one hand, it is a restriction; on the other it is very safe. Maybe I am always in search of a small confined space like this. I very much like to use them in my films. I like to film in hotel rooms, in elevators or on moving staircases. What counts is that the space itself is very clearly divided from the rest of the world. This might have to do with the subconscious. I do not like to have too many eyes focussed on me. And I cannot feel safe until I have excluded these eyes. This means I have to create boundaries. In my work I can do this” (Leopold, 2002: web).

<sup>25</sup> Según Emmanuel Siety, “la toma de una vista consiste en elegir un *motivo* (un gato; dos bebés; un desfile militar; el estanque de las Tullerías; la Plaza des Cordeliers en Lyon; el andén de una estación; etc); un *emplazamiento* para la cámara cercano, alejado, de frente, lateral...); un *momento* (y por lo tanto una luz, ya que las vistas se ruedan al aire libre). Una vez fijados esos parámetros, el operador gira la manivela de la cámara sin interrupción hasta agotar los diecisiete metro de la película que contiene” (2004: 50).



Burch, la construcción espacial primitiva hace necesario el establecimiento de una lectura topológica de la imagen: “Una lectura que tendría que recoger signos desperdigados por toda la superficie de la pantalla, casi simultáneamente, a menudo sin que vengan a ser jerarquizados por indicios muy claros o muy distintivos que vengan a poner en primer término lo que importa, relegando a segundo término lo que no importa” (1999: 164-165).

A lo que parecen apuntar todos los cineastas posnarrativos es que el espacio cinematográfico clásico ya no satisface<sup>26</sup> las necesidades creativas y estéticas de un cine que está más allá de la narración. La vuelta a modos de construcción espacial primitivos es la prueba de que la narración ha sido modificada por la mostración y la observación. Por el contrario, la excesiva fragmentación y la disminución de la profundidad de campo en favor de las superficies espaciales y corporales que encontramos en muchos cineastas como Lucrecia Martel, Claire Denis, Philippe Grandrieux o Lucien Castaing-Taylor y Véréna Paravel indican una deliberada busca de la opacidad espacial así como también una modificación de lo óptico por la háptico.

---

<sup>26</sup> Pascal Bonitzer hablando sobre las búsquedas espaciales modernas en el cine de Godard, Sydberberg y Duras, afirmaba esto mismo: “Da la impresión, en efecto que hoy en día el espacio cinematográfico clásico no satisficiera más, que se encontrará saturado: la ciencia ficción está ahí, entonces, con el propósito de inventar nuevas articulaciones de planos, empalmado en laboratorio bajo el control de la computadora, de manera de crear nuevos vértigos de profundidad, el vacío interestelar, los remolinos de descartes, los agujeros negros... Y por otro lado, ahí donde falta el dinero, están los planos fijos e intensos, o el recurso del video, es decir, un tratamiento totalmente en superficie” (2007: 28).

### 2.3. Primero los espacios, después las historias

Al final de *El estado de las cosas* (*Der Stand der Dinge*, 1982), de Wim Wenders, el cineasta Friedrich Munro discute dentro de la caravana con el productor de su película. Este le contesta que una película sin una historia es como una casa sin paredes y una película necesita paredes. Pero para Friedrich, las historias solo existen en las historias. La vida, dice, continúa sin volverse una historia. Para el director sería posible hacer una película sin paredes, sin historia: “Una sala con estatuas podría soportar el peso”. O lo que es lo mismo: un espacio o un paisaje y unas figuras o unos personajes serían suficientes para crear una película. Wim Wenders siempre diferenció entre imágenes (espacios) e historias. Como explica el filósofo José Luis Pardo, la pasión del cineasta alemán por las imágenes terminó por convertir a los paisajes en los auténticos personajes y protagonistas. Las historias para Wenders tenían “por finalidad destruir la personalidad, la cosidad de los espacios otorgándoles un sentido en una secuencia narrativa que los arranca de la soledad” (1991: 12). Podemos decir que el cine posnarrativo ha hecho realidad el deseo del director de *El estado de las cosas*. Los cineastas ahora crean sus películas a partir de los espacios en lugar de a partir de las historias y los guiones.

Pedro Costa, por ejemplo, cuenta siempre una pequeña ficción personal para explicar el comienzo de *No Quarto da Vanda* (2000). Todo empezó con una invitación del tipo: “Ven a hacer cine a mi cuarto, yo soy una chica, tú eres un chico, evidentemente te gustamos mucho mi hermana y yo. Somos dos en el cuarto y tú vienes a pasar un rato con dos chicas en una habitación para hacer algo que te gusta: cine” (Neyrat, 2008: 47). A pesar de ser una invención de índole casi de fantasía sexual, Costa deja claro cuál fue el punto de partida para la película: el espacio y las personas: “Tengo el deseo y la convicción de que todo empezó por ahí. Por la entera presencia de alguien en un espacio controlado, dominado” (*ibid.*: 26). Costa se instaló con su cámara y su trípode en la pequeña habitación de Vanda y después de un largo período, el cineasta comenzó a comprender ese espacio minúsculo de apenas 6 metros cuadrados en donde había dos chicas consumidas por la droga que apenas le dejaban un metro (Neyrat, 2008: 47-48).

En el cine de Lisandro Alonso lo primero es buscar el lugar, la localización. Sus películas surgen en momentos inesperados y lugares extraños. Viendo la tele, leyendo un libro o mirando una revista, Alonso se encuentra con un espacio que le llama la atención o que le atrae de alguna forma. En el momento que localiza dos o tres imágenes de ese

espacio puede comenzar a darle forma a la película: “Las imágenes pueden ser borrosas, pero me las llevo conmigo cuando viajo a la ubicación” (Delgado, 2009: web). Una vez hecho esto, tiene que encontrar a la persona, al personaje apropiado para que recorra, habite o explore ese espacio. Esta modificación en la forma de trabajo, ha provocado que muchos cineastas posnarrativos hayan cambiado lo narrativo por lo espacial. Como Alonso o Costa, Tsai Ming-liang pone el foco en los espacios antes que en la narración. Tsai “no filma tanto sobre guiones como a partir de espacios” (Russo 2003: 32). El énfasis de sus películas siempre “está puesto en la *mise-en-scène* y en la función del espacio más que en la progresión narrativa” (Granjavie 2012: 44). También el cineasta chino Jia Zhangke transforma lo narrativo en topográfico. Si existe algún tipo de narración o historia en sus películas, ésta surge de los espacios reales que filma. A su vez, esta falta de narración se refleja en los espacios que aparecen en sus películas: lugares en construcción, edificios derruidos, carreteras de paso (Benavente, 2007a). Como si la precariedad y la inconsistencia de los espacios hiciese imposible establecer un relato. Así que en muchas ocasiones en el cine posnarrativo encontramos que el espacio deja de servir a la narración para transformarse en la narración en sí misma.

## 2.4. El espacio refleja a los personajes

Siempre se han relacionado los espacios vacíos del cine de Michelangelo Antonioni con el estado depresivo de los personajes que deambulaban por ellos. José Luis Molinuevo afirma que en Antonioni “la neurosis del espacio provocaba la del personaje” (2010: 35). No obstante, el cineasta italiano siempre mostró un interés positivo, una especie de fascinación por los espacios amorfos, desérticos, industriales y vacíos. Pascal Bonitzer decía que “los personajes se sienten atraídos por el vacío, por el frío, por los espacios abstractos que absorben y engullen la figura humana, el rostro amado, las formas de los semejante” (2010: 122). Recordemos a los personajes femeninos que interpretaban Jean Moreau y Monica Vitti en *La noche* (*La notte*, 1961) y *El desierto rojo* (*Il deserto rosso*, 1964), respectivamente. En su errático deambular, Lidia y Giuliana escrutaban con angustia y consternación los espacios que recorrían. Sabían que había algo extraño en la realidad, en los espacios, que tenía que ver con sus crisis. La enfermedad de los espacios exteriores producía la enfermedad de los espacios interiores (la pareja, el amor). Pero el rasgo fundamental de los paisajes y los espacios del cine de Michelangelo Antonioni es que “no expresaban estados de la mente humana”: creaban un contraste entre la belleza del mundo exterior y el neurótico mundo interior de los personajes (Kovács 2007: 152). Por el contrario, en el cine más allá de la narración los espacios sí parecen representar o alegorizar sobre de los sentimientos de sus personajes.

Los espacios en el cine de Tsai Ming-liang son una exteriorización del interior y los cuerpos funcionan como una manifestación física de las consecuencias del exterior. La anomia, el autismo, la soledad siempre han sido la manifestación psicológica de la influencia del espacio en sus personajes. En *Stray Dogs* (Jiaoyou, 2013), la casa en la que vive una familia a punto de ser desahuciada está enferma. La madre le explica a su hija que “la casa es como una persona, crece, envejece. Las grietas son como las arrugas. Cada casa tiene una historia”. La niña quiere saber por qué su casa se encuentra en ese estado: “Un día empezó a llover, mucho y la casa empezó a llorar y a llorar, puedes ver las lágrimas”, le dice. Momentos antes, una cámara háptica palpaba las paredes negras, húmedas y accidentadas de la habitación como si fuesen una exteriorización o una manifestación visual del drama y del dolor de esta familia a punto de romperse. Pero también en *The Hole* (Dong, 1998), el cineasta alegorizaba los deseos de relación y la ausencia de comunicación y sentimientos en las grandes ciudades a través

de un extraño agujero en el suelo de una vivienda. El agujero permitía que el vecino de arriba y la vecina de abajo se acabasen relacionado entre ellos en un ambiente de auténtica distopía urbana. A través de él, el hombre de arriba podría rescatar a la mujer de abajo, metiendo su brazo salvador a través del agujero y sacándola de su encierro antes de que acabe infectada por una extraña enfermedad que convierte a los hombres en cucarachas.<sup>27</sup> Los dos terminaban bailando felices y abrazados en un momento musical que, como los demás de la película, contrastan con la desangelada y apocalíptica realidad en la que viven.



*The Hole* (1998): el agujero y la mano salvadora.

El cineasta chino Jia Zhangke también utiliza el espacio exterior como un reflejo del estado anímico de los personajes y de la situación social china. En *Platform* (Zhantai, 2000), una compañía de teatro detiene su furgoneta en el antiguo lecho de un río que se encuentra en una enorme planicie rodeada por imponentes montañas. En la radio suena un tema cuya letra transmite a la perfección el sentimiento que comparten todos los jóvenes integrantes de la compañía: la de esperar por algo que no acaba de llegar. Esta escena, sin embargo, no se corresponde al inicio de la película, sino que se sitúa en el medio. De ese instante de descanso y suspenso podría partir toda la película: “Hacia él convergen las figuras. Irradia el relato, la historia” (Benavente, 2007a). Una espera sin fin en un andén de una estación, dice el tema. El título de la película (*Platform*) en castellano significa andén.

Jia Zhangke alegoriza mediante la alusión a un lugar de espera (el andén de una estación), el sentimiento de incertidumbre que experimentaba la generación de jóvenes vivió en los años 80 en China:

---

<sup>27</sup> Como bien dice Kent Jones, en Tsai Ming-liang el encierro espacial equivale siempre a encierro psíquico y emocional (2010: 107).

El andén, o cualquiera de sus correlatos, aparecen como el territorio fronterizo, la geografía figural que se ajusta mejor a la poética de Jia. El andén es un espacio de la espera enclavado en un entorno circulatorio; un lugar de paso, de tránsito. Ocurre que cuando el mecanismo circulatorio pierde el objetivo, el destino se hace incierto, las trayectorias erráticas, y llega a suceder que el lugar de paso se convierta en un estado permanente de suspensión ante la incertidumbre (Benavente, 2007a).



*Platform* (2000): lecho del río y canción sonando en la radio.

Estamos en una época en la que le gigante asiático había apostado claramente por subirse ‘al tren’<sup>28</sup> del progreso capitalista. Sin embargo, ese tren que la compañía representaba en la obra del inicio de la película y que cruzaba el país hacia el sur, hacía la tierra del presidente Mao (Shaoshan), no llega. Los miembros de la compañía correrán detrás de uno que aparecerá cerca del antiguo surco del río. Quieren subirse en el tren de la modernidad, del progreso, pero el tren pasa de largo, no se detiene. *Platform* tiene tanto de alegoría histórica como de mirada nostálgica hacia el pasado. Jia Zhangke nos muestra los vaivenes y las incertidumbres de un grupo de jóvenes que pertenecen a una compañía de teatro que va a ser privatizada, y que pasará de representar obras históricas con claros mensajes propagandísticos afines al régimen maoísta a actuaciones musicales electrónicas. Es una época de grandes cambios que provocan la aparición de los primeros espacios postsocialistas. Su siguiente película es un documental: *In Public*<sup>29</sup> (Gong gong chang suo, 2001). *In Public* fue definida por Jaime Quinto como “un documental que trata

<sup>28</sup> Edwin Mak (2008), en un estudio sobre la película, señala que el tren es tanto una metáfora de la sociedad China como una alegoría de los deseos de libertad.

<sup>29</sup> El documental surge gracias a una iniciativa puesta en marcha por el Festival Internacional de Cine de Jeonju y la productora SidusFNH Corporation en el año 2000.

espacios o, mejor dicho de no-espacios” (2007: web). La alusión a la conocida y manida categoría propuesta por Marc Auge (no-lugares)<sup>30</sup> resulta acertada porque la esencia de esos lugares de paso simbolizaría bien el sentimiento de los ciudadanos chinos que quiere transmitir Jia Zhangke filmándolos. Ese estado de incertidumbre, de transición y de espera que se vive en esos no lugares es el mismo que, como vimos en *Platform*, sufre parte de la sociedad china ante las aceleradas transformaciones que están viviendo. En *In Public* el cineasta chino explora los espacios vacíos, tanto físicos como los mentales, que surgen por la desaparición de la ideología maoísta. A través de la filmación de los espacios de espera, Jia Zhangke consigue transmitir ese sentimiento de ausencia de dirección clara, de una meta precisa de la sociedad china. El último espacio de la película es una sala de baile en donde las parejas, agarradas, se mueven al son de una música cuya letra habla de caminar con paso firme hacia una nueva era. A través de los espacios, el cineasta chino intenta mostrar la angustia de estar en tránsito hacia algo nuevo; la incertidumbre que generan los cambios; el malestar que produce la espera por algo que no acaba de llegar. Un sentimiento de estar esperando algo, pero para dirigirse a ninguna parte.



*In Public* (2001): espacios de tránsito hacia una nueva era.

*Unknown Pleasure* (Ren xiao yao, 2002) está filmada en el mismo lugar que *In Public*: la ciudad minera de Datung. Un espacio en continua transformación y cambio. Aquí los espacios a medio construir y las carreteras sin finalizar son los espacios que sugieren el estado de falta de dirección y de perspectiva que muestran los dos protagonistas de la película. Bin Bin y Xao Ji son dos jóvenes sin trabajo que pasan el día

<sup>30</sup> “Los no lugares son tanto las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes (vías rápidas, empalmes de rutas, aeropuertos) como los medios de transporte mismos o los grandes centros comerciales, o también los campos de tránsito prolongado donde se estacionan los refugiados del planeta” (Augé, 2000: 40).

vagabundeando por la ciudad en moto sin nada que hacer. Dos “personajes sin gran interés aparente, sin obsesión ni proyectos, sin resistencia ni identidad, sin deseos ni aspiraciones” (Amiel, 2003: web), que intentan imitar las imágenes y los clichés de la nueva sociedad de consumo. La precariedad de los espacios, su desaparición y su transformación refleja el estado anímico de dos adolescentes intentado adaptarse a los vertiginosos, y en muchos casos traumáticos, cambios que está sufriendo la sociedad china. Como señala Gonzalo de Lucas (2007), en *Unknow Pleasures* Jia Zhangke intenta mostrar la desorientación que sufrían muchos chinos tras su entrada en la modernización occidental; mezcla de haber accedido a nuevos niveles de libertad y angustia porque el pasado desaparece de manera frenética. A estos dos personajes “todo se les muestra abierto; el horizonte, el país al final de la autopista, estudios, aventuras (fundamentalmente las de una noche) y a los que nada les es impuesto, en el sentido de una presencia, de una autoridad de hecho, de una experiencia importante” (Amiel, 2003: web).



*Unknow Pleasures* (2002): espacios precarios y abiertos.

Después de *Juventude em Marcha* (2006), Pedro Costa abandonó el barrio de O Casal de Boba porque los personajes ya no querían verse en ese decorado uniforme y desarraigado. Así que simplemente cruzaron la autopista de enfrente y se situaron en un terreno próximo (Neyrat, 2008: 166). Un espacio indefinido, intermedio y despoblado que encarna a la perfección la naturaleza de los personajes de su cine: “No solo viven entre-territorios, sino también en un entre-tiempo y un entre-estado” (Salvadó Corretger, 2012: 245). Esta periferia post-Fontainhas es una zona híbrida y marginal, una *terreins*

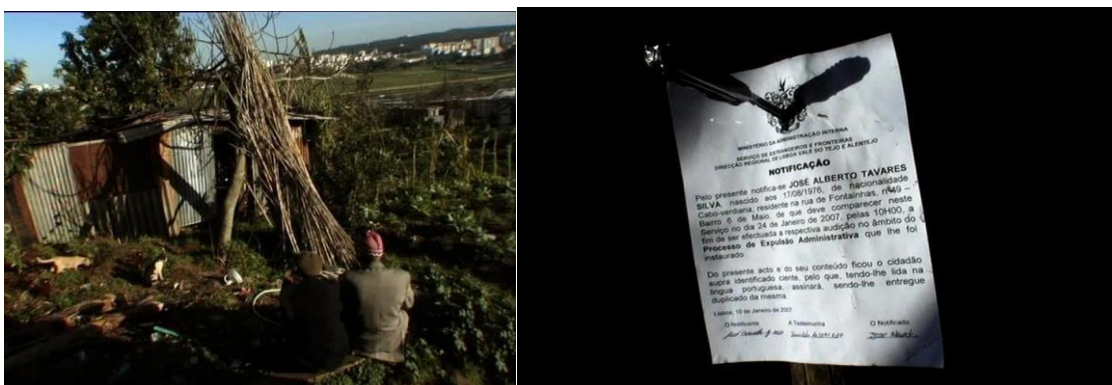


vagues entre el campo y la ciudad. En la primera parte del corto *Tarrafal*<sup>31</sup> (2007), Costa nos muestra a José Alberto Silva conversando con su madre Lucinda en el interior de una chabola oscura y pequeña. Como el cuarto de Vanda o la sala de montaje de los Straub, estamos ante un espacio íntimo y confinado. El hijo le pregunta a su madre si tiene intención de volver algún día a su hogar en Cabo Verde. Ella le contesta que si regresa construirá otra casa porque en la que vivió estará deshabitada e “infestada de ratas y lagartos”. La conversación deriva en una narración de una leyenda sobre una criatura misteriosa que chupa la sangre a las personas después de haberlas dejado una carta. Este vampiro no mata a sus víctimas solo las deja sin sangre. En la segunda parte descubrimos que José Alberto ha recibido una carta del gobierno portugués anunciándole que va a ser deportado a Cabo Verde. De esta manera el cineasta quiere otorgar al gobierno y a las autoridades portuguesas el papel de vampiro chupasangre. Un plano nos muestra al muchacho caminando delante de Ventura, que está tirando sobre la hierba, mientras lee la notificación de deportación que veremos, en un plano muy turneriano, clavado con un cuchillo sobre un poste al final del corto. Como apunta Glòria Salvadó “este hecho convierte al muchacho en un habitante entre la vida y la muerte, entre Lisboa y Cabo Verde” (*ibid.*: 247). José Alberto pasa a tener el estatuto límbico que comparten los demás personajes de las películas de Pedro Costa. A través de la carta y el título, *Tarrafal*, el cineasta portugués conecta dos situaciones y dos espacios. Tarrafal es un municipio de la isla de Santiago (Cabo Verde) que durante la dictadura de Salazar albergó un campo de concentración conocido popularmente como Campo da Morte Lento donde enviaban a los disidentes políticos del régimen. El Campo de Tarrafal cerró en 1954, pero fue reabierto en 1961 con la denominación de Campo de Trabajo de Chão Bom, para recibir prisioneros de las colonias portuguesas. En la segunda parte, Ventura y su amigo Alfredo conversan dentro de la misma barraca que lo hacían la madre y el chico. Alfredo relata a Ventura su experiencia en el campo de Tarrafal, las torturas y las palizas que sufrió. “Son fantasmas que recuerdan el pasado en aquella prisión”, señala Glòria Salvadó. Como a Lento en *Juventude em Marcha* (2006), Ventura habla con Alfredo como si este estuviera ya muerto. Un plano nos muestra a los dos personajes sentados en el exterior sobre un troco. Costa repite el mismo encuadre y la misma posición que tenía José Alberto en otro plano en la primera parte. Al fondo de la imagen podemos ver la silueta de la ciudad. Este

---

<sup>31</sup> El corto es uno de los seis episodios incluidos en la película colectiva *O estado do mundo* (2007). La obra fue un encargo de la Fundação Calouste Gulbenkian, y en ella participaron: Ayisha Abraham, Chantal Akerman, Pedro Costa, Vicente Ferraz, Wang Bing y Apichatpong Weerasethakul.

espacio, al igual que Fontinhas, es un lugar desconectado y en suspensión, un espacio “en donde sus habitantes se encuentran en un interludio entre la vida y la muerte” (Salvadó Corretger 2012: 242). Incluso el mismo Pedro Costa ha señalado que, durante el rodaje, cuando los protagonistas paseaban por ese lugar pensaban en el infierno (Neyrat, 2008: 166). De manera que la situación de José Alberto y Alfredo confluye: ambos son vivos muertos a manos del sistema. Para Costa, entonces, la situación del deportado y la del preso del campo de Tarrafal es la misma:<sup>32</sup> al igual que para los presos del *Campo da Morte Lenta* para estos emigrantes de Cabo Verde que viven en una chabola en tierra de nadie el estado de excepción también es la regla.<sup>33</sup>



*Tarrafal* (2008): Ventura y Alfredo en la periferia post-Fontainhas y carta de deportación.

<sup>32</sup> El campo de concentración, como han señalado los filósofos Giorgio Agamben (1998) o Reyes Mates (2003), se ha convertido en el símbolo de la política moderna; el espacio que mejor refleja la situación de estos personajes para los que el estado de excepción se ha convertido en regla.

<sup>33</sup> “La excepción es una especie de exclusión. Es un caso individual que es excluido de la norma general. Pero lo que caracteriza propiamente a la excepción es que lo excluido no queda por ello absolutamente privado de conexión con la norma; por el contrario, se mantiene en relación con ella en la forma de suspensión. La norma se aplica a excepción desaplicándose, retirándose de ella. El Estado de excepción no es, pues el caos que precede al orden, sino la situación que resulta de la suspensión de este” (Agamben, 1998: 30).

## 2.5. *Lo político en espacial*

Lejos quedan los años en los que el cine sirvió como método de intervención política, arma de concienciación, de propaganda ideológica; de un cine que tomó partido en las luchas sociales, que desveló injusticias, que exhortaba a la revolución, que empuñaba la cámara como un arma. Sería imposible pensar hoy en la aparición de grupos políticos cinematográficos como los surgidos en Francia: el SLON, formado por autores de la talla de Godard, Klein, Marker; el grupo Dizga Vertov con Gorin y Godard y su interesante combinación de acción y reflexiones teóricas y estéticas; o en Latinoamérica: el argentino Cine Liberación, del que formaba parte gente como Fernando Solanas y Octavio Gettino, creadores del manifiesto *Hacia un tercer cine*; el CUPC chileno o el grupo Ukamau en Bolivia, con la figura fundamental de Jorge Sanjinés. Pero no solo este cine político militante ha quedado ‘desfasado’ en el mundo contemporáneo, también aquel cine parabólico y simbolista, más enigmático y ambiguo, que no por ello renunciaba a mensajes políticos y a la concienciación ideológica. Ese que utilizaron Luis Buñuel, Marco Ferreri, Miklós Jancsó, Pier Paolo Pasolini o Dusan Makavejev. Fue el mismo cineasta yugoslavo, en su provocativa *Sweet Movie* (1974), quien mostró, a través de una parábola satírica, las contradicciones a las que se enfrentaban ciertas propuestas de cine político<sup>34</sup> tan vinculado a la izquierda marxista. Como afirmaba Bálint Kovács sobre la película, “la crítica marxista al capitalismo aparece tan destructiva (y nefasta) como el mismo objeto que se crítica” (2007: 330).

En 1982, Hal Foster hablaba de la necesidad de redefinir la noción de arte político porque la nueva coyuntura económica y social hacía necesario reactualizar y repensar la relación entre arte y política. Lejos quedaban los tiempos de la utopía estética en los que arte era capaz de contribuir al cambio de la sociedad. El arte había pasado de un intento de transgresión a la resistencia, “porque los códigos estructurales que pretendía transgredir la vanguardia o bien ya no existen, o no son defendidos del mismo modo por

---

<sup>34</sup> En la novela de *Vineland* (1990), de Thomas Pynchon, uno de los personajes expresaba el fracaso de sus propuestas cinematográficas políticas de los años 60 de la siguiente manera: “-Parecen que las Pisk tenían razón -dijo con su voz tan triste que LD fue incapaz de responder-. Me siento como si hubiéramos estado corriendo como niñas pequeñas con armas de juguete, como si la cámara fuese en realidad una especie de pistola, nos diera esa especie de poder. Mierda. ¿Cómo pudimos perderle la pista así a la realidad? Tanto tiempo empeñadas en una empresa... para lo que ha servido podíamos habernos dedicado a repartir caramelos. Sacudió la cabeza, se miró las rodillas. Y Weed no fue el único que se cargaron, por el campamento corría el rumor de que había otros, y que el FBI lo ocultaba. Así que ¿para qué servimos? ¿A quién íbamos a salvar? En el momento en que salieron a relucir las pistolas, se acabó todo el pajolero arte cinematográfico” (1990: 248).

la cultura hegemónica” (Foster, 2001: 109). Para Foster, el artista político se veía impelido a no reproducir las representaciones y formas genéricas dadas y a investigar los procesos y aparatos que las controlan.

El cine más allá de la narración que hace política ha dejado fuera las proclamas incendiarias, las pancartas y los eslóganes. La eficacia de este cine político no consiste, como antes, en concienciar socialmente y en transmitir mensajes éticos. La obra de Pedro Costa es una buena muestra de cómo hacer política sin tener que recurrir a exhortaciones ni mensajes sociales. En su cine, la explicación sociológica o la intención movilizadora brillan por su ausencia. Así, su gran reto “reside en llevar a cabo un cine de carácter político sin necesidad de preguntarse cuáles fueron las causas que condujeron a un barrio hacia la pobreza” (Quintana, 2011: 160). No se trata tanto de narrar o explicar los motivos y buscar los culpables de la situación de Fontainhas como de compartir, habitar y mostrar ese espacio. Las largas sesiones de rodaje le permiten no solo transmitir la sensación de estar allí, sino la sensación de vivir allí. El cine de Pedro Costa surge de una intensa relación afectiva con el espacio y las personas a las que filma, que únicamente pudo ser posible gracias a la reducción de las infraestructuras cinematográficas que le permitió el digital. Antes que nada, la política en su cine consiste en devolver la riqueza sensible a unos espacios miserables. En *No Quarto da Vanda*, Pedro Costa realiza una revalorización estética de un espacio sórdido y oscuro, con la que busca, en palabras del filósofo Jacques Rancière, “hacer coincidir, más allá de toda estatización de la miseria, las potencialidades artísticas de un espacio y las capacidades de los individuos más desclasados para retomar su propio destino” (2012a: 126). Todo esto es el resultado de la lid estética que Pedro Costa se ha propuesto llevar a cabo con la intención de devolver la potencia estética a los espacios de los marginados. El cineasta no tiene reparo en estetizar los espacios de la miseria, en hacer que una habitación, un barrio o la gente luzcan bellos; en aprovechar todas las oportunidades para convertir las vidas y los espacios de ese grupo de desamparados en un objeto artístico: “La política de Pedro Costa consiste en saber si un decorado de muros mohosos, de casuchas invadidas por los exteriores constituye un mundo” (*ibid.*: 122).



*No Quarto da Vanda* (2000).

Muchos de los cineastas posnarrativos muestran un rechazo directo hacia el cine político o social. Lisandro Alonso, por ejemplo, cree que el cine nunca ha de mezclarse con los discursos políticos. La política de su primera película *La libertad* (2001) no está en hacernos comprender la situación de un hachero solitario de la Pampa. En *La libertad* no hay “ningún atisbo didáctico ni tampoco un afán de testimonio ni de investigación antropológica” (Quintín 2001: 3). Jens Anderman ve en “el naturalismo” de la películas de Alonso “una forma política” que no es tan diferente al uso político del ambiente natural que hacían en los años sesenta cineastas latinoamericanos como Glauber Rocha: “Quiero decir, al hallar en la naturaleza la figura de leer la condición de la vida en el orden pospolítico, Alonso también vuelve política la observación de esa naturaleza y de la interacción entre ésta y el personaje” (2007: 2009). Durante los primeros compases de la película el cineasta nos muestra el trabajo del hachero en su definición más elemental: como un proceso de intercambio entre el hombre y la naturaleza.<sup>35</sup> La cámara de Alonso sigue a Saavedra mientras este marca los troncos de los árboles con su hacha. Las sutiles panorámicas registran su desplazamiento por el campo hasta que Misael encuentra el árbol que va a cortar. La cámara se planta delante de él, y Alonso lo filma como si fuera un tronco más con ojos, “observando la caída de los árboles a sus pies, la transformación del plano en base a la alteración de los elementos interno: las hojas agitadas casi siempre en primer plano, dibujando como los relámpagos del comienzo figuras abstractas, sacudidas por los hachazos de Misael al fondo de la imagen” (Algarín, 2011: 22).

---

<sup>35</sup> “[U]n proceso en el que mediante su acción, el hombre regula y controla su intercambio de materias con la naturaleza. Se enfrenta a la materia de la naturaleza como un poder natural. Pone en movimiento las fuerzas naturales pertenecientes a su corporeidad, brazos y piernas, manos y cabeza, para apropiarse de los materiales de la naturaleza en una forma útil para su vida. Al actuar mediante este movimiento sobre la naturaleza exterior a él y cambiarla, trasforma al mismo tiempo su propia naturaleza” (Marx, 1976: 241).

Después, la imagen nos muestra a Misael limpiando el tronco que ha cortado. Lisandro Alonso observa el trabajo de Misael en la más estricta soledad, habitando un espacio sin agua potable, sin electricidad y sin ningún medio básico, pero no para exaltarlo románticamente, “ni tampoco para instalarlo en un medio cargado de bucolismo” (Martins, 2010: web), sino para observar el proceso de trabajo en su forma más básica. Porque, aunque Misael esté obligado a vender su fuerza de trabajo, “la naturaleza general del proceso no se modifica, por el hecho de que el obrero lo ejecute para el capitalista” (Marx 1976: 250). En la escena de la venta de la madera, Alonso, a través de una construcción cuidadosa del plano, nos muestra la transformación de la mercancía en dinero y el carácter explotador de la transacción entre el mercado y el trabajo (Andermann, 2007).<sup>36</sup> Misael se ve obligado a vender su mercancía por menos dinero del que vale. El comprador cambia el dinero por mercancía para luego volver a transformar la mercancía en dinero. Este movimiento, según Marx, era el que convertía el dinero en capital y generaba la plusvalía.<sup>37</sup> La fórmula general del capital siempre ha sido comprar para vender más caro. Alonso nos muestra en un plano escorado a Misael, detrás de la camioneta, negociando el precio de su mercancía con el comprador. La cámara no juzga en ningún momento la injusta transición, simplemente la muestra. Se trata de observar la acción. El efecto político de la escena no proviene, como escribe Ranciére (2012a), de la producción de sentimientos de atracción o indignación, sino de la suspensión de las causalidades y las correspondencias que se harían evidentes en cualquier película

---

<sup>36</sup> Sobre esta escena Jens Anderman escribe: “La construcción cuidadosa del plano secuencia, entonces, logra exponer aquí el carácter explotador de la transacción entre “mercado” y “trabajo” al entrar y salir de la mirada taxativa del primero sobre el segundo; mirada al lado —o por fuera— de la cual existe otra relación visual caracterizada por la curiosidad o la empatía. En cierto modo, la trama narrativa en *La libertad* es lo que permite poner en escena el experimento de otro tipo de transacción que acontece entre los movimientos de un cuerpo saturado de experiencia, de saber local, y los de una cámara que empatiza con éstos, volviéndose imagen-acción. Imagen-acción que, aquí, no es tanto la de Deleuze (la del cine de aventura y de la comedia de situaciones)—aunque por cierto hay en el cine de Alonso una recuperación cuidadosa de las formas del cine clásico— y sí una imagen que, al casi converger con sus movimientos en tiempo y espacio, transmite a los espectadores la experiencia de una habilidad, desvalorizada por el mercado” (2007: 289).

<sup>37</sup> “El movimiento que consiste en vender para comprar, que tiende a la apropiación de cosas aptas para satisfacer determinadas necesidades, encuentra fuera de la circulación un límite en el consumo de las cosas compradas, en la satisfacción de las necesidades. Por el contrario, el movimiento de comprar para vender, que tiende al aumento de valor, no tiene límites, porque si se estanca el valor, que solo aumenta por su renovación continua no se acrecentará [...]. Como representante de este movimiento, el poseedor del dinero se convierte en capitalista. El movimiento continuo de la ganancia, constantemente renovado por el lanzamiento continuo del dinero en la circulación, la plusvalía creada por el valor, tal es su único objeto” (Marx, 2008: 43).

narrativa. La política de *La libertad* tendría que ver con los “juegos de espacio” de los que habla Ranciére:

Las historias de espacios y trayectos, de caminantes y de viajes también pueden ayudarnos a invertir la perspectiva, a imaginar no ya las formas de una arte puesto adecuadamente al servicio de fines políticos, sino formas políticas reinventadas a partir de las múltiples maneras en que las artes de lo visible inventan la miradas, disponen los cuerpos en los lugares y les hacen transformar los espacios que van recorriendo (Ranciére, 2012a: 127).



*La libertad* (2001): Misael limpiando la corteza y vendiendo su fuerza de trabajo.

El caminar entre ruinas y los escombros de los dos protagonistas de *Naturaleza muerta* (Sanxia haoren, 2006) en busca de sus respectivas parejas, le sirve a Jia Zhanke para hacernos testigos de cómo a la precariedad del espacio en ruinas le sucede una precariedad moral y laboral. Cuando Sheng Song deambula por la fábrica presencia una discusión entre un administrador y el familiar de uno de sus empleados. Este se niega a pagar una compensación económica al trabajador que ha perdido un brazo en un accidente cuando estaba subcontratado. Los cientos de emigrantes que trabajan en los procesos de demolición y destrucción de la ciudad lo hacen en unas condiciones laborales pésimas y por unos salarios irrisorios. Mientras Hang Sanming busca a su mujer, se une a estos trabajadores que derriban los edificios prácticamente a martillazos por solo 50 o 60 yuanes al día (6 euros). Uno de sus compañeros, como consecuencia de la inseguridad laboral y las penosas condiciones, morirá aplastado por los escombros. Otro ejemplo dramático sería la exmujer de Sanming, que se encuentra prisionera trabajando en un barco para poder comer. La única forma de devolverle a libertad es pagando la deuda que

ella tiene contraída con el hermano del capitán de barco. Pero también, el marido de Sheng, Guo Bin, es una buena muestra del tipo de moral que impera entre los escombros: una especie de empresario mafioso que se encarga de contratar a los emigrantes para que den palizas a los inquilinos que se niegan a abandonar sus casas.

La disposición y seguimiento de los cuerpos por los lugares y los espacios también lo encontramos en *Inland* (Gabbla, 2008), de Tariq Tegua. Los antiguos juegos dialécticos se han transformado en una confrontación de espacios a través de la travesía que realiza un topógrafo por el desértico interior de Argelia. A Maleck le encargan que estudie la viabilidad y la posibilidad de extender unas líneas eléctricas por el interior del territorio. El proyecto había sido abandonado hace diez años como consecuencia del asesinato de los trabajadores a los que se les habían encargado la misión. Las rectas imaginarias para colocar los postes de alta tensión cruzan un peligroso territorio de los Montes de Daía, lugar de violentas revueltas islamistas. Pero sobre estas líneas imaginarias, que el topógrafo se encarga de visualizar y medir a través de su visor, se cruzan también las líneas humanas que forman las oscuras figuras de los emigrantes procedentes del África negra que se dirigen a España atravesando Argelia. El topógrafo, entonces, se convierte en “la metáfora de un cine que consagrado a la investigación minuciosa del espacio y el territorio descubre lo que se oculta detrás de los debates ideológicos” que un grupo político mantiene a lo largo de la película encerrado en una habitación (*ibid.*: 124).

La misma minuciosidad y empeño que demostraba Maleck con su visor, lo muestra el cineasta James Benning con su cámara. Ambos, a través de la observación del paisaje, consiguen hacer aflorar a la superficie los conflictos invisibles que se ocultan debajo de este. Las imágenes de James Benning siempre tiene diferentes niveles de lectura política que nunca son evidentes: “Mis películas pueden ser accesibles a un solo nivel, pero ellas están desafiando a otro, la política se acerca sigilosamente a ti. Está todo en las imágenes” (Benning citado en Slanar, 2008: 180). Toda su obra tiene como base principal el espacio y el paisaje americanos, pero lejos de una visión mitificada de estos, sus películas acaban creando un mapa de denuncia política. *RR* (2007) contiene 43 planos de 43 trenes (la mayoría de mercancías aunque hay alguno de pasajeros) atravesando diferentes paisajes norteamericanos a lo largo 16 estados diferentes. La lectura política de *RR*, como en todo Benning, está lejos de la evidencia dogmática. Para el cineasta la película trata sobre los excesos de la sociedad consumista. La imagen del ferrocarril alude al progreso, a la conquista del oeste y al capitalismo, pero también promueve una serie de



interrogantes de carácter político: ¿cuántos conflictos fueron necesarios para que el ferrocarril surcase el territorio norteamericano? Como apunta Claudia Slanar, los planos de Benning: “No solo capturan las capas sedimentarias de la historia, sino también el impacto inmediato de la humanidad sobre el medioambiente. La historia también se manifiesta en el presente” (2008: 169).

Benning no usa voces ni narradores simplemente filma paisajes. De la lectura de los paisajes de la trilogía californiana [*El Valley Centro* (2000), *Sogobi* (2001) y *Los* (2004)] se deduce una denuncia a las devastadoras políticas del agua del estado de California. Las tres películas han de verse como un todo perfectamente unificado. Todas comparten el mismo rigor estructuralista: duran 90 minutos y contienen 35 planos de 2 minutos y medio cada una y tratan distintas formas de explotación de la tierra. En esta trilogía, James Benning no ha elegido los paisajes simplemente por sus cualidades estéticas, sino que los ha querido representar como un espacio en donde se refleja el impacto de la mano del hombre, los bienes de consumo, el uso del agua y la industria. El cineasta norteamericano, filmando los paisajes, ha intentado mostrar una respuesta a ciertas preguntas sobre el agua: en *El Valley Centro*: ¿Quién la usa? ¿Para qué se usa?; en *Sogobi*: ¿De dónde viene? ¿Cómo está afectando al medioambiente? y *Los* ¿Dónde va?

La trilogía entera es básicamente acerca de la política del agua. En *El Valley Centro*, las granjas corporativas se benefician de dos sistemas de riego que se construyeron con dinero público, unas con dinero federal, otras con dinero del estado. Las corporaciones no han pagado la construcción de ninguno, pero sacan el máximo provecho de ello: el 85 por ciento del agua en California se utiliza para la agricultura y solo el 15 por ciento se utiliza para la fabricación y el consumo público. Y, por supuesto, Los Ángeles se expandió por el robo de agua del valle de Owens. Cuando hice *El Valley Centro*, era muy consciente de la política de agua, y pensé: “bueno, cuando hago este complemento urbano, voy a tener que hacer una referencia a cómo esa política continua de un lugar a otro. Así comienza *Los* con agua que fluye a Los Ángeles en el acueducto original del valle de Owens. Después, en *Sogobi*, he tratado de mostrar de dónde venía el agua (MacDonald, 2006: 250).



Por orden de izquierda a derecha: *El Valley Centro* (1999) y *Sogobi* (2001); *El Valley Centro* y *Los* (2000); *Sogobi* y *Los*.

Como vemos en las imágenes,<sup>38</sup> existe una evidente sensación de circularidad<sup>39</sup> en las películas, que acentúa, aún más, la idea de conjunto de las tres. El primer plano de *El Valley Centro* resuena en el último plano de *Sogobi*. Es la presa de Monticello, situada en el gran Lago Berryessa, con su enorme aliviadero. Un gigantesco ‘glory hole’ que, como vemos en la imagen de *El Valley Centro*, está desalojando millones de litros de agua. En *Sogobi*, Benning vuelve a filmarlo, pero el nivel del agua está muy bajo. Las

<sup>38</sup> Las imágenes pertenecen a grabaciones de las emisiones que el canal alemán Sat3 ha hecho de las películas de James Benning.

<sup>39</sup> “And that last image of the pipe in the reservoir is almost a punch line; it takes you back to the first image in the trilogy. Yes, the very last image explains the mystery of the first. Also, the last image of *El Valley Centro* relates to the first image of *Los*; and the last image of *Los* relates to the first image of *Sogobi*. The trilogy could play continuously, and you could enter anywhere” (MacDonald, 2006: 251).

enormes tuberías del acueducto de California, que transportan el agua ladera arriba en el último plano de *El Valley Centro*, tienen su eco en la cascada de agua (Acueducto de California) del primer plano de *Los*. Por último, el primer plano de *Sogobi* del Océano Pacífico (California Sea Otter Refuge, Point Sur) resuena en el último plano de *Los*, un plano frontal de Océano Pacífico (Puerco Beach, Malibú). A pesar de su carácter aparentemente observacional, la trilogía californiana muestra “un paisaje que es simultáneamente objetivo y subjetivo, material y emocional, épico y lírico” (Villarme Álvarez, 2014b: 60), cuyas implicaciones políticas se aclaran en los títulos de crédito. Al final de sus películas, el cineasta norteamericano enumera las localizaciones y las corporaciones, acentuando, de esta manera, la lectura política de los paisajes que hemos visto durante el filme. Como explica Iván Villarme, cada lugar está identificado por la acción que transcurre en él, por su ubicación y por su propietario. De esta manera, la trilogía californiana acaba creando un mapa de denuncia política que refleja un paisaje torturado por la actividad humana y hace emerger a la superficie los sedimentos históricos del pasado.

## 2.6. Espacios de memoria colectiva

En su conocido y citado ensayo, *La memoria colectiva* (2004), Maurice Halbwachs incidía en la importancia que el espacio tiene para ésta.<sup>40</sup> Para el sociólogo francés no hay memoria colectiva que no se desarrolle dentro de un marco espacial. Muchos cineastas posnarrativos muestran en sus trabajos un elevado interés por filmar espacios que van a ser derruidos o están sufriendo violentas remodelaciones urbanas. Este interés por preservar la memoria de estos espacios está íntimamente relacionado con la dimensión político espacial que hemos comentado. Uno de los más comprometidos con el registro de los espacios urbanos antes de que desaparezcan por completo es Jia Zhangke. Para el cineasta chino esos espacios “son vistos como un cronometro de la historia urbana y del cine, es decir, como un intento por mantener y guardar los depósitos espaciales de la memoria personal y colectiva” (Breaster 2007: 162). En *24 City* (Er shi si cheng ji, 2008), Jia Zhangke se centra en un espacio muy concreto que, como el pueblo de *Naturaleza muerta*, está a punto de desaparecer: la Fábrica 420. Este lugar fue fundado en 1958 por el estado chino para la fabricación secreta de aviones militares. En su momento de máximo esplendor (entre los años 1964 y 1985) en la fábrica llegaron a trabajar cerca de 30.000 empleados y en el recinto vivían 100.000 familias. La fábrica, situada en la ciudad de china de Chengdu, era un espacio cerrado y autosuficiente. Como señala uno de los entrevistados en la película: “Nunca hemos pensado que la fábrica tuviera ningún vínculo con la ciudad de Chengdu”. La fábrica tenía colegio y cine, e incluso en verano, hacían su propio refresco. La gente podía vivir perfectamente sin salir al exterior: “Solo nos relacionábamos con los chicos de la ciudad cuando nos peleábamos con ellos”, señala. El terreno, que pertenecía al estado, se vendió a una empresa promotora en 2005 que construiría en su lugar un sofisticado complejo residencial de nombre “24 City”. Cuando

---

<sup>40</sup> Maurice Halbwachs ha señalado la importancia vital que el espacio tiene para la memoria colectiva. “Cuando un grupo se encuentra inmerso en una parte del espacio, la transforma a su imagen, pero a la vez se somete y se adapta a cosas materiales que se le resiste. La imagen del entorno exterior y de las relaciones estables que mantiene en él pasa al primer plano de la idea que se forma de sí mismo. Penetra en todos los elementos de su conciencia, ralentiza y regula su evolución. La imagen de las cosas participa en la inercia de éstas. No es el individuo aislado, es el individuo como miembro del grupo, es el grupo en sí el que, de este modo, sigue sometido a la influencia de la naturaleza material y participa de su equilibrio. Aunque podamos creer que sucede de otro modo, cuando los miembros de un grupo están dispersos y no encuentran nada en su nuevo entorno material, que le recuerde la casa y las habitaciones que han dejado, si permanecen unidos a través del espacio, es porque piensan en esta casa y sus habitaciones. Cuando se hacía huir a los caballeros y las religiosas de Port-Royal, no se conseguía nada mientras no se echasen abajo los edificios de la abadía, y no desapareciesen quienes conservaban su recuerdo” (2004:133).

Jia Zhangke se enteró de la noticia decidió ir a filmar la Fábrica 420 antes de que fuese demasiado tarde y ya no quedase rastro de ella. En medio de las entrevistas de las distintas personas que nos cuentan sus recuerdos de la fábrica en los espacios cotidianos y vacíos de ésta, Jia intercala planos y escenas en las que vemos cómo los “bulldozers” y los obreros realizan imparables su tarea de demolición: “Los martillos, las palas, las camiones proclaman el avance del nivel del capitalismo y la destrucción de la comunidad aislada” (Lu, 2007: 138). *24 City* termina con una imagen del personaje de Su Na (Tao Zhao) contemplando la ciudad de Chendgu desde lo alto de la torre de Tv. La misma torre que veíamos a lo lejos desde el interior de la escuela de la Fábrica 420, cuando ésta confesaba emocionada que su deseo era ahorrar dinero para comprarle a sus padres un apartamento en el nuevo complejo residencial. Jia realiza una panorámica que se desplaza desde la actriz mirando Chengdu desde lo alto de la torre hasta la imagen, casi aérea, de la ciudad cubierta de polución y niebla. Es el mapa urbano de la nueva ciudad China que se extiende hacia al infinito. Una imagen que confirma la total sustitución de lo viejo por lo nuevo, y que Chengdu (señala el fragmento que se imprime sobre la imagen) se ha convertido en la ciudad de comedores de loto, donde el pasado ha sido borrado y erradicado del espacio de manera sistemática.<sup>41</sup>



*24 City* (2008): Su Na contemplando la nueva ciudad de Chengdu.

---

<sup>41</sup> Josep María Montaner y Zaida Muxi denuncian que como consecuencia del desarrollo tardocapitalista y neoliberal de las grandes urbes en algunas podemos detectar “un sistemático borrado de la memoria colectiva que se produce en situaciones no explícitamente traumáticas, sin conflictos sociales aparentes, de una manera lenta y oculta [...]” (2011: 159). Por su parte, el antropólogo urbano Manuel Delgado habla de una institucionalización del olvido para favorecer la homogenización y la imagen de la ciudad. “El escamoteamiento, la ocultación, el borrado de todos aquellos aspectos que pudieran resultar inconvenientes o inútiles para significar pasa a ocupar un lugar de la máxima importancia en la confección de una cultura homogénea” (2007: 103).

Lo mismo sucede en *Vestigios*, la segunda parte de la monumental *Tie Xi Qu: West of the Tracks* (2000), de Wang Bing. Con una estética contrapuesta a la de Jia Zhangke, el cineasta chino, con su estilo amateur e inmediato, realiza una crónica sobre la desmaterialización de la comunidad del *hutong* del Callejón del Arcoíris después del cierre de las fábricas siderúrgicas de Shenyang que filmó en la primera parte. Las casas pronto serán demolidas y reducidas a escombros. Los vecinos y trabajadores que llevan toda la vida viviendo en ellas serán realojados, en menos de dos años, en unos nuevos y minúsculos apartamentos que muchos ni tan siquiera han visto todavía. Al principio, algunos se niegan a irse porque las casas que les ofrecen son más pequeñas que las que tienen. Pero como en *Naturaleza muerta*, los promotores sin escrúpulos contratan a matones para intimidar a los que se quedan para desalojarlos por la fuerza. Un ex trabajador de la fábrica de laminados señala, con resignación mientras desmantela el techo de su casa, que es mejor darse prisa porque tarde o temprano va a tener que irse: “El progreso no se detiene, pero yo no tengo ganas de irme. Verdaderamente no. No sabemos cómo serán las nuevas viviendas. El alquiler es gratuito aquí porque esto pertenece a la fábrica. Allá abajo, eso cuesta entre 20.000 y 30.000 yuanes. Esto va a mal. Los despidos, los salarios impagados... y ahora el traslado”. El progreso, lejos de suponer una mejora para estos hombres y mujeres, provoca un claro empeoramiento de sus condiciones de vida. Otra señora mayor a la que han obligado a mudarse afirma compungida y en tono de despedida: “Este lugar, lo voy a echar de menos, después de todos estos años”. Wang Bing nos muestra cómo la violencia urbanística e inmobiliaria se disfraza de rehabilitación y progreso.

Pedro Costa filma una situación similar en Fontainhas. A pesar de que las viviendas de protección oficial de Casal da Boba son materialmente mejores que las chabolas de Fontainhas, sus nuevos inquilinos parecen incapaces de habitar el nuevo barrio en el que fueron realojados. La realidad hostil y problemática de Fontainhas se contrarrestaba con un fuerte sentimiento de pertenencia de sus habitantes, como quedaba retratado en un diálogo entre “las chicas” de *No Quarto de Vanda*: “Tuvimos una infancia guay en este barrio”, dice Zita, tras lo que Vanda añade que “ahora dejar el barrio es triste”. Sus habitantes, después de que el barrio fuese demolido, serían realojados en un nuevo barrio de casas de construcción social: Casal da Boba. En *Juventude em Marcha*, los nuevos inquilinos de este barrio sufren una pérdida de su cultura y de sus raíces. La película nos muestra las consecuencias y los efectos de la destrucción de Fontainhas, y los desafíos a los que se enfrentan en este nuevo espacio. Aunque los antiguos residentes

del barrio tienen nuevo alojamiento, más limpio y nuevo, como decía Heidegger no lo habitan, solo moran, porque “al habitar solo llegamos por medio del construir” (1994: 127). Y así lo explica el propio Pedro Costa: “Están en casas que ellos no han construido. Todo el barrio de Fontainhas, cada pared que ves en la película, se construyó por las noches [...] Esas casa formaban parte de su cuerpo; les han amputado una parte. Las nuevas casas blancas son diseños de laboratorio” (Neyrat, 2008: 165). Los antiguos habitantes de Fontainhas se sienten extraños viviendo en un lugar que no han construido, una imposición administrativa que rompe la comunidad del viejo barrio. El realojo supuso una mejora de las condiciones materiales en la vivienda aunque no una mejora real de sus vidas; más bien todo lo contrario. Las sombras que Bête y Ventura descifran en la chabola de ella, ya no tienen cabida en las paredes de las viviendas de construcción social. Por eso Bête le dice a Ventura: “Cuando nos den las casas blancas dejaremos de verlas”. Para Rancière el arte de habitar de los pobres se revelaba cercano de esa lectura aleatoria de formas. De ahí que “con el paso de los muros mohosos, de los decorados coloridos y los colores llamativos del barrio de chabolas a los muros blancos de los inmuebles nuevos [...] parece que se ha producido un divorcio entre dos régimen de expresión” (Rancière, 2012a: 139). En Casal da Boba ya no veremos a gente hablando en las esquinas alrededor de un fuego ni a las madres cocinando alimentos frente a las puertas de sus casas ni música ni bailes. Fontainhas sería un espacio desconectado y en suspensión, pero en él, al menos, había elementos latentes de otras culturas (Salvadó Corretger, 2012: 242). El nuevo barrio puso fin a una memoria colectiva y a una comunidad que estaba arraigada en el espacio de Fontainhas. Al igual que en *No quarto de Vanda*, *24 City* o *Naturaleza Muerta* no estamos solo ante la desaparición material del espacio, sino ante una destrucción de los lazos emocionales y la vida comunitaria de las personas que viven en él.

La desaparición de Fontainhas, la Fábrica 420<sup>42</sup> o el Callejón del Arcoíris provoca también la desaparición la historia de un lugar y los recuerdos de la gente. Los tres cineastas evidencian lo mismo con sus películas: las modificaciones y remodelaciones urbanísticas solo responden a intereses capitalistas y que existe una relación inversa entre edificación y memoria: “Mientras se incrementa el espacio de vivienda per cápita, el dominio de la memoria y la historias disminuyen proporcionalmente para aquellos que han vivido en el pasado” (Lu, 2007: 140).

---

<sup>42</sup> No obstante, la desaparición del espacio de la fábrica también supone la defunción completa de la etapa socialista. La transición de una economía socialista a una economía de mercado. La antigua fábrica dejará paso a un enorme complejo residencial de lujo más acorde con los nuevos tiempos en China.



Señor desmantelando el tejado de su casa en *Tie Xi Qu: West of the Tracks* (2000) y Bête y Ventura descifrando sombras en *Juventude en marcha* (2006).

En *Historias de Shangai* (Hai shang chuan qi, 2010) como en *24 City*<sup>43</sup>, Jia vuelve a tratar la relación entre historia, memoria personal/memoria colectiva y espacio. Pero si en su anterior película la retrospectión del pasado de la Fábrica 420 se realizaba como una manera evocar y recuperar la memoria colectiva de ese espacio socialista antes de que fuese derribado, en *Historias de Shangai*, por el contrario, se examina el pasado para intentar comprender el presente de la ciudad y, de alguna manera, poner en duda la triunfante imagen del progreso de la ciudad.<sup>44</sup> Para ello Jia se sirve de tres elementos: entrevistas, fragmentos de películas y la deriva de un personaje de ficción por la actual Shangai.<sup>45</sup> Jia entrevista a 18 personas reales que recuerdan sus vivencias e historias personales sobre la ciudad. Las entrevistas forman una especie de relato cronológico de la reciente historia de Shangai, desde los años 30 hasta la actualidad. La idea que Jia intenta transmitir con estas entrevistas es la de la ciudad de Shangai como un palimpsesto de voces y memorias: “Un hipertexto hecho de estratos, muchos de los cuales ha quedado ocultos o borrados no solo por guerras, sino también por procesos de destrucción planificada del tejido histórico” (Montaner y Muxi, 2010: 160). A través de la memoria<sup>46</sup> personal de los entrevistados se consigue articular tanto la historia de la ciudad de

---

<sup>43</sup> Shu- Chin Wu ha señalado que estas dos películas, debido a sus preocupaciones comunes y a las técnicas semejantes, forman una diada entre ellas: “*24 City* and *I Wish I Knew* are united by more than their interviews and their mix of documentary and fictional material. They comprise a dyad: in *24 City*, anxiety about the present leads to memories of a collective past, while in *I Wish I Knew*, the smooth sailing of the modern social space of Shanghai leads to anxieties coming from the city’s past, not completely covered over by the gaudy urban design, nor erased from the well-dressed people who probe their memories” (2011: web).

<sup>44</sup> Lo curioso de *Historias de Shangai* es que la obra fue un encargo para abrir la Expo de Shangai 2010 cuyo lema era “Mejor ciudad, mejor vida”.

<sup>45</sup> O en palabras de Carlos F. Heredero: “La memoria íntima, el imaginario fílmico y la realidad contemporánea (mediante la presencia del entorno callejero y humano de la urbe actual)” (2012: 28).

<sup>46</sup> Sobre uso y la importancia la memoria en el cine de Jia Zhangke véase Xiao (2011).



Shangai<sup>47</sup> como la más reciente historia del país, poniendo el dedo en la llaga de los períodos más dolorosos y terribles sufridos en China durante los últimos setenta años. El espacio de la ciudad para el cineasta chino es “el continente de la historia, el tiempo concentrado en el espacio, la condensación del pasado y la memoria, es decir, el lugar desde donde se producen los proyectos de futuro que dan sentido al presente” (Borja, 2003: 33). Un espacio físico, político y simbólico donde se materializa la memoria colectiva. Sin embargo, por “culpa la histeria de lo visible” y la fiebre remodeladora y constructora de los dirigentes chinos (Ollé, 2005), la memoria colectiva se encuentra en crisis. Todas las demoliciones, remodelaciones y transformaciones que atraviesa el enigmático personaje de Thao son cicatrices y heridas con forma espacial que muchas veces esconden sucesos traumáticos. Una eliminación del pasado, la memoria y el patrimonio en una ciudad en la que sus dirigentes quieren todo nuevo. Como apunta el arquitecto Josep María Montaner, “aunque no se admita este borrado sistemáticos de culturas y memorias crea heridas físicas y psicológicas en la población, se considera un mal menor” (2011: 168). De la vieja Shangai parece que solo queda el recuerdo. Y los antiguos barrios, tarde o temprano, desaparecerán por la especulación inmobiliaria y la necesidad de *tabula rasa* que invade a los poderes políticos y económicos.



*Historias de Shangai* (2010): personaje de ficción caminando por una ciudad patas arriba y demolición de un antiguo barrio.

---

<sup>47</sup> Para una “Breve historia de la arquitectura de Shangai” véase Lizhi (2010).

## 2.7. Ruinas

El imaginario de las ruinas retorna en el cine posnarrativo. Pero éstas poco tienen que ver con las que mostró el cine a mediados del siglo XX. En Alemania, después de la II Guerra Mundial se filmaron numerosas películas en las ciudades devastadas.<sup>48</sup> La ciudad en ruina permitía captar la realidad y la historia justo después de la posguerra. Las ciudades se habían transformado en un paisaje de destrucción completamente irreconocible. Las calles en ruinas de Berlín por las que Roberto Rossellini hizo vagar al pequeño Edmund en *Alemania, año cero* (Germania, anno zero, 1948) eran la representación espacial de una moral hecha escombros. Sin embargo, la ruina que filma el cine posnarrativo ya no es consecuencia de los conflictos bélicos y los bombardeos. Ahora, las ruinas no se abordan como la causa de un desastre, sino como el fruto del capitalismo asistido (Mourenza, 2009: 25). Estamos ante las ruinas del neoliberalismo, resultado, casi siempre, de los violentos procesos remodeladores, la gentrificación y la especulación urbanística. Jia Zhangke las utiliza como un tropo que le sirve para revelar la cara oscura de la modernización y el progreso de China. En *Naturaleza muerta*, el cineasta filma las ruinas de la vieja ciudad de Fengjie. Esta ciudad, con más de dos mil años de historia a sus espaldas, situada al borde del río Yangtse,<sup>49</sup> estaba siendo derribada piedra a piedra como consecuencia de la construcción de la faraónica presa de Las tres Gargantas.<sup>50</sup> Desde el momento que Hang Sanming desembarque en esta ciudad en ruinas,<sup>51</sup> uno tiene la impresión de que ha llegado a un espacio posbélico. Como apuntaba José Manuel López, y adelantábamos anteriormente, estas ruinas no tienen nada que ver con las del neorrealismo italiano, las marcas de una guerra atroz: “Las que filman, más de medio siglo después, los cineastas chinos son las ruinas de un presente hiperacelerado ya abrupto, los despojos generados por el proceso de cambio- ingente, casi cósmico-

---

<sup>48</sup> Los historiadores agrupan aquellas obras bajo el término de películas de escombros (rubble film).

<sup>49</sup> El Yangzi también conocido como Changjian es el tercer río más largo del mundo solo superado por el Nilo y el Amazonas. A lo largo de su cuenca viven más de 350 millones de personas.

<sup>50</sup> Manel Ollé señala que esta presa es un reflejo del “depotismo hidráulico” de China. Una construcción megalómana que es un símbolo del modelo de desarrollo elegido por las elites del país: “un modelo desarrollista acelerado, falto de planificación armónica, de sentido social y ecológico, atento al beneficio inmediato pero en absoluto cuidadoso con los efectos colaterales ni con las consecuencias a medio plazo de las decisiones tomadas” (2005: 90).

<sup>51</sup> El escritor Rodrigo Fresan se preguntaba qué era una ciudad en ruinas desde el punto de vista literario: “¿Qué es una ciudad en ruinas desde el punto de vista literario? ¿Una ciudad tachada o una ciudad corregida? ¿Una ciudad que, de pronto, sufre el terremoto o el asedio o la plaga de un inesperado cambio de estilo, o una ciudad que, simplemente, se ha cansado de ser contada y de ser, sí, demolida por un escritor?” (2010: 90).

promovido por el gobierno chino post-Mao” (2007a: 34).<sup>52</sup> Pero, también, estas ruinas apelan al recuerdo y al pasado de los protagonistas que caminan entre ellas buscando a su marido, a su mujer y a su hija.

La ruina se presenta como rememoración. La memoria siempre es incompleta, siempre imperfecta, siempre cae en la ruina; pero las ruinas ellas mismas, como otros trazos, son tesoros: son nuestras uniones con lo que vino antes, nuestras guías para situarnos a nosotros mismos en el paisaje del tiempo (Solnit, 2010: 151).

La ruina<sup>53</sup> siempre remite al pasado, a lo que ha desaparecido o está a punto de desaparecer. Fengji tiene los días contados. El momento de su total hundimiento bajo las aguas aparece pintado en las paredes de los edificios: el día que el agua alcance la cota de los 156,3 metros. En el cine de Jia, la ruina arquitectónica producida por la modernización es inseparable de una mirada triste y melancólica por aquello que se pierde.

En *24 City*, un plano nos muestra en tiempo real la demolición de uno de los edificios de la Fábrica 420. El desplome produce una gran nube de polvo que se expande lentamente hasta cubrir por completo el objetivo de la cámara. Al mismo tiempo que la nube avanza, sobre la imagen aparece una frase de un poema W. B. Yeats: “Todo lo que hemos hecho e imaginado debe desperdigarse y diluirse como leche que se vierte en el suelo”.<sup>54</sup> El poema evoca una idea de transición que resume a la perfección las intenciones que Jia persigue con la imagen. De la nebulosa emerge, literalmente, la figura del último personaje de la película, Su Na, interpretado por la actriz Zhao Tao. Su cuerpo, casi como de un fantasma, sale de la polvareda generada por la demolición del edificio.

Su figura se superpone sobre el fondo en ruinas, pero ya no comparte el plano del edificio demolido convertido en imagen fantasmagórica entre la figura y donde es

---

<sup>52</sup> Estas diferencias entre las ruinas neorrealistas y las ruinas contemporánea también las ha detectado David Moriente: “Aunque el resultado final de la ruina y la arquitectura destruida sea similar, se detecta entre ellas un matiz diferenciador que se instala en la línea de tiempo, más concretamente en la densificación- aceleración temporal del proceso de decadencia: el proceso que conducía de la construcción a la destrucción llevaba décadas o siglos, ahora se puede eliminar en cuestión de minutos” (2010:192-193).

<sup>53</sup> Para el escritor Rodrigo Fresan, la ruina es una “estructura narrativa donde conviven-pasado, presente y futuro- todos los tiempos al mismo tiempo y donde se hace visible tan solo en apariencia quieto, el paso del tiempo” (2010: 96).

<sup>54</sup> El fragmento fue elegido por la poeta Zhai Yongming que ayudó a escribir el guion de la película: “Yeats is my favorite poet too. He is the one who has perhaps influenced me the most. I have been reading his poems all my life” (Andrew, 2009: 80).

posible solo mediante ese intermedio en el que la imagen se vuelve abstracta. Zhao Tao, surge así, de entre la materia incorpórea que genera la ruina, para sintetizar todo el cine de Zhang Ke en dos planos: de lo viejo a lo nuevo, de la imagen-documento a la imagen ficción [...] (Rico Clavelino, 2009: 139).



24 City (2008): demolición y la figura de Zhao Tao emergiendo de la polvareda.

Imágenes similares las encontramos en *Historias de Shangai*. Los paseos del enigmático personaje, que también interpreta Zhao Tao, nos muestran una ciudad que, en palabras del historiador Manel Ollé, “está patas arriba, enteramente en obras” (2005: 67). Este personaje, que camina como una especie de ángel por el presente de la ciudad, recuerda a aquel famoso ángel de historia<sup>55</sup> que Walter Benjamin veía en el cuadro de Paul Klee. Aunque Zhao Thao no tiene ni los ojos desencajados ni la boca abierta ni las alas tendidas, su mirada sobre el espacio urbano sí que parece captar la catástrofe que se esconde bajo los escombros de la ciudad. Como el ángel de Klee, Zhao Tao también parece tener un ojo puesto en el pasado y el otro en la actualidad. No interviene ni interactúa con nadie, simplemente observa con aire melancólico la cara oculta de las ruinas del progreso.<sup>56</sup> El filósofo Reyes Mate explica que la mirada del ángel es la del

---

<sup>55</sup> La descripción del ángel de la historia la realizaba Walter Benjamin en la tesis IX de su obra *Tesis sobre la Historia*: “Hay un cuadro de Klee que llamado Angelus Novus. En él se representa a un ángel que parecería estar a punto de alejarse de algo que lo aterroriza. Sus ojos y su boca están abiertos de forma exagerada y sus alas, extendidas. Este debe ser el aspecto del ángel de la historia. Es el ángel que ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos aparece una cadena de acontecimientos, él lo ve una única catástrofe que constantemente amontona ruinas sobre ruinas, arrojándolas a sus pies. Este ángel querría detenerse, despertar a los muertos y reunir lo destrozado. Pero desde el Paraíso sopla un huracán que, como se envuelve en sus alas, no le dejará plegarlas otra vez. Esta tempestad arrastra al ángel irresistiblemente hacia el futuro, que le da la espalda, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él de la tierra hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso” (Mates, 2006: 146).

<sup>56</sup> En la mayoría de las escenas que el cineasta chino encuadra a este personaje observando detenida el nuevo espacio de Shangai, utiliza el recurso de la cámara lenta para dar cierto dramatismo al momento.

alegorista, no proporciona respuestas ante el desastre, pero ha visto el problema: “Ha captado la vida que yace bajo los escombros, ha oído respirar lo que parecía inerte, hasta ha escuchado un leve susurro que emerge de ese pasado abandonado” (2006: 161). Esos planos de Thao con el cielo gris bajo la lluvia, observando la monumental arquitectura de la ciudad, están impregnados de melancolía. El moderno Shangai se ha transformado en un inmenso escenario construido a base de hormigón y cristal con la única finalidad de proyectar una imagen hipermoderna de grandeza financiera y así poder ocultar los escombros y la miseria.<sup>57</sup>

*No Quarto da Vanda* es la crónica de otra muerte anunciada: la del barrio de Fontainhas. Como decíamos anteriormente, el ruido de las máquinas, los martillos y los obreros se hacen presentes en los rituales de preparación de la heroína gracias al sonido directo.<sup>58</sup> Aunque Costa mostró algunas imágenes sueltas de la demolición de los edificios del barrio a lo largo de la película, no es hasta la última media hora que los espectadores somos testigos directos de la labor implacable de las excavadoras. La cámara sale fuera de las oscuras habitaciones para mostrarnos cómo sus inquilinos se ven obligados a recoger sus pocas pertenencias y a hacer las maletas. Las casas que aparecen marcadas con una X serán las primeras en ser reducidas a escombros. Vanda y Zita dentro de su cuarto parecen ajenas a este inminente final y juegan con unas pistolas mientras se preparan un chute. El último plano nos muestra lo que queda de una casa derruida, apenas una esquina que sería como los restos del naufragio del barrio.<sup>59</sup> Como ha apuntado Glòria Salvadó, la destrucción de Fontainhas pondrá fin a un espacio y a unas vidas: “La aniquilación de un territorio supone el final de unas trayectorias vitales, que a partir de ese momento continuarán en suspenso” (2012: 250). La película acaba, en palabras de Carlos Losilla, “con un lento declinar” (2009b: 22). La pantalla se queda en negro con

---

<sup>57</sup> “A los pies de los rascacielos hipertecnológicos bulle una humanidad pobremente vestida que se traslada en bicicleta y para la que el automóvil sigue siendo un sueño inalcanzable. La inmensa mayoría de las antiguas villas y apartamentos del viejo Shanghai presenta por dentro un proceso sucio y ruinoso, tan superpoblados de inquilinos que los rellanos de las escaleras les sirven de cocina [...] Cosas que en Occidente consideramos imprescindibles continúan faltándoles a muchos de sus habitantes. Junto a ellos, los yuppies locales se dejan ver hablando nerviosamente con sus iPhones en las áreas financieras, pero son como unas gota de cosmopolitismo en un mar de trabajadores menesterosos” (Temboury, 2010: 60).

<sup>58</sup> A la pregunta de qué significaba el sonido directo, Jean-Marie Straub, contestaba: “Pues... tener sorpresas. Tener sorpresas y descubrir una realidad” (Straub y Huillet, 1970: web).

<sup>59</sup> Nhurro dice en un momento de la película que Fontainhas “es como un barco a la deriva”. Glòria Salvadó también ha interpretado el barrio en esa línea “Els personatges són víctimes d’un naufragi a terra ferma: el barri-vaixell en el qual navegan s’ha enfosat amb totes les seves coses a dins. La composició lleugerament inclinada de la majoria d’enquadraments de la pel·lícula, que recullen la destrucció dels edificis, la imminent arribada de les màquines de domolió i l’a opressió a l’interior de les llars a punt de desaparèixer evoquen el moviment oscil·lant de una embarcació en alta mar” (2012: 249).

una música<sup>60</sup> que no hace más que prolongar la sensación de despedida: casi un réquiem por un espacio en ruinas.



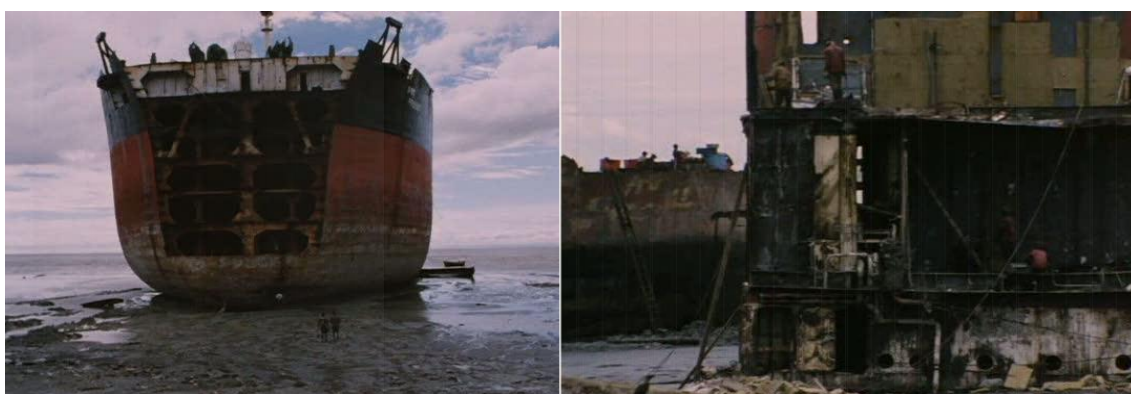
*No Quarto da Vanda* (2000): X en la casa que va a ser demolida y la esquina que representan los restos del naufragio del barrio.

El trabajo de Pedro Costa guarda muchas similitudes y vinculaciones con el que realiza el cineasta chino Wang Bing en la monumental *West of the Tracks*. Ambos parecen erigir sus películas a partir de los cascotes y las ruinas de los barrios a punto de desaparecer (Sánchez, 2013): Pedro Costa las de Fontainhas y Wang Bing las de barrio de Tei Xi Qu de la ciudad de Shenyang, uno de los complejos industriales más grandes y antiguos de China. Las empresas que pertenecían al estado entraron declive a partir de los años 90, hasta quebrar finalmente por impagos y un excesivo endeudamiento en el verano del año 2000. *Herrumbe*, la primera parte de la película, nos muestra el lento cese de la actividad industrial de las fábricas entre el invierno de 1999 y la primavera de 2000 hasta su cierre definitivo. Como Jia Zhangke en *24 City*, Wang Bing también filma el desmantelamiento de un enorme complejo industrial y lo convierte en una “metonimia del desmoronamiento de la China comunista” (Quintana, 2011: 154). En la primera parte de *West of the Tracks*, el cineasta contempla el cese y el colapso de la actividad de las fábricas con una mezcla de fascinación y tristeza, similar a la que muestra Peter Hutton en la parte final de *At Sea* (2007). El cineasta norteamericano filma las ruinas del gran barco de mercancías, que hemos visto construir y navegar,<sup>61</sup> como si fuesen los restos de

<sup>60</sup> La música es del compositor húngaro György Kurtág. Costa no quería utilizar de nuevo a J.S.Bach para terminar la película porque “Bach pertenece al barrio” así que pensó en un música de Kurtág: “Esta pieza musical es una elegía, lo que corresponde un poco al sentimiento general de las tres horas. Una candencia que está próxima” (Neyrat, 2008: 132).

<sup>61</sup> Por su estructura, Peter Hutton señala que es un filme narrativo: “*At Sea* es un filme narrativo, lo que es raro en mí. Narra el nacimiento, vida y muerte de un carguero moderno. Vivimos en un mundo muy tecnificado, con todos esos aparatos que vienen en contenedores de China o de donde sea, y no pensamos

una enorme ballena de acero varada en una remota playa de Bangladés. Un enorme cadáver de hierro que está siendo lentamente desmantelado por cientos de trabajadores convertidos en obligados carroñeros que se alimentan de las sobras industriales del primer mundo que van a parar a este vertedero de barcos enormes. No estamos ante la imagen de una ruina histórica que encarne el peso del tiempo. Hutton filma a ese destartado gigante desde cierta perspectiva romántica. Con esa mezcla “de fascinación nostálgica por las construcciones debidas al genio de los hombres; por otro la lúcida certeza, acompañada de una no menor fascinación, ante la potencialidad destructora de la Naturaleza y del Tiempo” (Argullol, 2008: 23).



*At sea* (2007): la ‘ballena’ de acero varada y los ‘carroñeros’ desmantelándola.

Sin embargo, Wang Bing no filma el cese de las fábricas y su final porque esas próximas ruinas industriales condensan o crean la forma presente de una vida pasada a punto de extinguirse, como hacía Jia Zhangke. Las ruinas de *West of the Tracks* no tienen que ver con el paso del tiempo, no son la condensación espacial de lo que se ha perdido como de lo que está por venir. La desintegración y la obsolescencia que filma Bing no son provocadas por la naturaleza y el tiempo, sino por la cara oscura del mercado y el progreso al que han decidido subirse los mandatarios de China. Tal y como indica Àngel Quintana (2011), el rodaje artesanal en mini-Dv le permite al cineasta registrar todo el proceso y capturar la descomposición de un universo monumental mediante una estética amateur. Los antiguos empleados de las fábricas y los vecinos del Callejón del Arcoíris también se verán obligados a deambular y caminar entre las ruinas y los escombros, pero

---

habitualmente en este proceso, en este mundo del transporte. Volver a esto era un poco deconstruir el mundo en el que vivimos. La película es interesante porque comienza en esta fábrica tan tecnificada y acaba en un paisaje preindustrial, con la gente destartando el barco. Es irónico” (Paz, 2010: web).



no con la intención de desenterrar el pasado, sino para intentar sobrevivir en el presente: comerciando con la chatarra y convirtiendo los fósiles de una vida que parecía mejor en la “frágil base de sustento” (Sánchez, 2013: 213).



*West of the Tracks* (2000): fábrica vacía y trabajador buscando chatarra.

Como consecuencia de estas ruinas industriales y urbanas, se erigen otras ruinas que sirven para ocultar, y hacer olvidar, la miseria que han ocasionado las primeras. Son las ruinas de plástico del parque temático. Más temibles e insoportables que las de Palmira, según el filósofo Félix Duque.<sup>62</sup> Éstas son las que nos muestra y descubre Jia Zhangke en su película *The World* (Shìjiè, 2004). The World Park es un parque temático a las afueras de Pekín que reproduce el mundo en miniatura. “Es un espacio extraño. Entramos y nos llevaron de inmediato a la Torre Eiffel, Arco del Triunfo, Roma, o Manhattan, pero en realidad era solo una ilusión, muy lejos de la realidad. Se estaban enviando mensajes contradictorios y era difícil expresar la melancolía solo con palabras” (Shih, 2006: web). Así relataba el propio cineasta su primera visita a este espacio que, como anuncian por la megafonía, “ofrece lugares famosos de los cinco continentes”. En un mismo plano pasamos de estar en París a Egipto. Este parque temático que contiene los monumentos más representativos de cada país es un espacio de un pintorequismo grotesco. Un lugar que, como explica Domingo Hernández, lo que intenta exagerar no es una imagen extraña o exótica “sino la sobrexposición real” (2009: 88). El espacio del parque intentaría parecer más real que lo real mismo. Por lo tanto, este “World Park” de Shanghai –como otros parques temáticos– encarnaría a la perfección lo que Jean

---

<sup>62</sup> “El espacio clauso del parque temático, frenéticamente animado por muñecos, sabe, melancólico, a muerte. Estas ruinas de plástico son más terribles e insoportables que las de Palmira. De ahí también el ansia de apresar el tiempo -un tiempo mítico, por supuesto- por represararlo y concretarlo espacialmente, a la vez que el parque confiesa honradamente que ello es imposible, que hasta el breve tiempo de la visita se acaba y que retornar allí no tiene sentido, porque ya está visto” (Duque, 2001:149).



Baudrillard definía como la histeria característica de nuestro tiempo: la producción y reproducción de lo real.<sup>63</sup>

Las pocas imágenes y escenas que el cineasta chino nos muestra de fuera del parque son suficientes para percatarnos que los protagonistas de la película se mueven entre dos espacios que se oponen entre sí: “El esplendor en un acuario de un mundo irreal y la miseria real de sus cimientos y sus deshechos” (Benavente, 2007b). Los destellos de la hiperrealidad del parque temático no consiguen eclipsar y encubrir la verdadera realidad que intentan ocultar las ruinas de plástico. El verdadero espacio lo habitan y sufren los emigrantes e individuos que trabajan en el parque. Lo que le interesa a Jia de este espacio es hacer visible la figura del emigrante (los conocidos como *mingong*) y mostrar el tipo de relaciones y sentimientos que se dan en esta Dysneilandia de aspecto global. Para ello, Jia Zhangke salta de un personaje a otro, mostrando así las relaciones que tienen o se crean entre ellos dentro de ese espacio tan artificial. Aunque todos sufren las mismas miserias y contradicciones, cada uno mantiene una postura y una visión diferente dentro de este simulacro global. Los personajes parecen atrapados en una especie limbo espacial: entre el simulacro del parque y el realismo sucio de los hoteles; entre la idílica imagen oficial del escenario global y el miserable *backstage* de sus vidas diarias; entre las imágenes virtuales y las reales; entre los sueños y las decepciones. Por este motivo, aunque Tao pueda ver el mundo todos los días, se siente prisionera de este espacio: “Si estoy todo el día aquí atrapada, me volveré un fantasma”, le dice a su novio. Las dos figuras negras depositadas sobre la nieve al final de la película son la confirmación de los temores de Tao. Sergi Sánchez veía en estos dos cadáveres carbonizados al final de *The World* “una reminiscencia de aquellos otros cadáveres abrazados en las ruinas de Pompeya en *Te querré siempre*” (2013: 217). Sin embargo, lo que desvelan estos cuerpos es lo que intentaban ocultar las ruinas de plástico del parque: la muerte.<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> “La otra producción, la de valores y mercancías, la de las buenas épocas de la economía política, carece de sentido propio desde hace mucho tiempo. Aquello que toda una sociedad busca al continuar produciendo, y superproduciendo, es resucitar lo real que se le escapa. Por eso, tal producción «material» se convierte hoy en hiperreal. Retiene todos los rasgos y discursos de la producción tradicional, pero no es más que una metáfora. De este modo, los hiperrealistas fijan con un parecido alucinante una realidad de la que se ha esfumado todo el sentido y toda la profundidad y la energía de la representación. Y así, el hiperrealismo de la simulación se traduce por doquier en el alucinante parecido de lo real consigo mismo” (Baudrillard, 2007: 53).

<sup>64</sup> Esto mismo apunta Domingo Sánchez Hernández: “No hay ningún lugar donde la unión del olor a muerte y la dialéctica de la sobreexposición se encuentre de un modo más claro que el parque temático” (2009: 86).

El espacio del parque temático, frenéticamente animado por muñecos, sabe melancólico, a muerte [...] El parque temático seguirá fingiendo vida, seguirá ocultando que lo imitado por él es, en el fondo, la muerte. El arte, como velada *preparatio mortis*, una función oculta por la brillante superficialidad del parque, oculta en y para el parque mismo y sus promotores (Duque, 2001: 139-149).



*The World* (2004): el miserable *backstage* de sus vidas diarias y el simulacro del parque.

Pero no todo es destrucción, pesimismo, decadencia y melancolía en las ruinas que muestra el cine posnarrativo. Para Brian Dillion uno de los aspectos más enigmáticos de la ruinas se daba cuando éstas encerraban la posibilidad de imaginar otro futuro, cuando contenían una utopía (2011: 18). Este es el caso de *I Don't Want to Sleep Alone* (Hēi yǎn quān, 2006), de Tsai Ming-liang. Los protagonistas de la película encuentran en un edificio en ruinas, abandonado y a medio construir el lugar perfecto en donde poder realizar su particular utopía amorosa. A ese edificio desangelado y con los bajos totalmente inundados, acudía con frecuencia Rawang a pasar el rato e intentar desanegarlo con bombas de agua. Como siempre en el cine de Tsai Ming-liang las condiciones espaciales (pero también materiales y económicas) son las culpables de que sus personajes no puedan encontrar una relación. En *I Don't Want Sleep Alone*, éstas empeoran cuando la ciudad de Kuala Lumpur se cubra de una espesa capa de humo procedente de un incendio en las afueras que obligará a sus habitantes al uso de mascarilla. El espacio urbano adquiere verdaderos tintes distópicos. El ambiente se vuelve tan irrespirable y agobiante que impulsa a los personajes a buscar otro lugar en donde poder satisfacer o cumplir sus deseos amorosos. Rawang llevó un viejo colchón a ese edificio en ruinas con la intención de dormir con Khang. Pero será este último, cuando el espeso humo cubra completamente la ciudad, el que lleve a la camarera a la que ha estado rondando desde su recuperación. En el último plano, Tsai Ming-liang nos muestra a los

tres personajes dormidos encima del colchón<sup>65</sup> flotando a la deriva sobre el agua estancada del edificio en ruinas, seguidos del hortera ramo de flores luminosas que Khang regaló a la camarera como muestra de su afecto. Una imagen un tanto *naïf* a través de la cual el cineasta nos muestra la transformación del espacio en ruinas en un lugar que puede unir a las personas, llegar a albergar sus deseos, sus sueños y fantasías. Los tres personajes acaban transformado la ruina en una heterotopía amorosa<sup>66</sup> que sirve de cobijo frente al inhabitable y deshumanizado mundo exterior. Un lugar que permite la ensoñación incluso en las condiciones más desfavorables.



*I Don't Want Sleep Alone* (2006): solar abandonado en ruinas y heterotopía amorosa.

---

<sup>65</sup> En ese colchón (un espacio flotante) que sirve de improvisada balsa, de barco, también está la idea de “las cosas son también lugares y no simplemente pertenecen al lugar” (Rivas Sáenz, 1999).

<sup>66</sup> “Mientras la utopía no tiene espacio real, la heterotopía es un contra-situación de una utopía efectivamente realizada. Situación real donde las otras situaciones que pueden fundarse en una sociedad están representadas, contestadas y puestas al revés una especie de lugar que permanece fuera de todos los lugares y que todavía es localizable” (Foucault, 1999: 435).

## 2.8. La huella en el espacio

La ruina siempre ha sido una espacialización temporal. No obstante, en el cine posnarrativo encontramos que el espacio también funciona o se utiliza como un cronometro temporal o como una huella del paso del tiempo. En *One Way Boogie Woogie/27 years later* (2005), James Benning vuelve a filmar los mismos espacios y lugares que *One Way Boogie Woogie* (1977), solo que 27 años después. Busca las localizaciones de la primera película para registrar el paso del tiempo sobre los espacios, el envejecimiento de los lugares y cómo los años los han transformado. Detrás de este remake existen, como en todas las obras de Benning, una fuerte motivación personal. El paisaje, el espacio, es una forma de confrontarse y medirse a sí mismo. Volver a filmar los lugares<sup>67</sup> de *One Way Boogie Woogie* supone regresar también a su ciudad natal: Milwaukee. Como comenta Claudia Slanar: “Su ciudad natal era ya una ciudad en declive cuando hizo la película original” (2008: 176). La decadencia de la ciudad, 27 años después se hace todavía más evidente. “El tono melancólico de 27 años más tarde se extiende al propia materia de la película. La alta saturación del color Pop del original ha sido remplazada por película que tiene una paleta de colores completa” (*ídem.*). Pero además, para incrementar el efecto de confrontación entre la copia y el original, el remake usa la banda de sonido de la primera película. Con *One Way Boogie Woogie/27 Year Later*, Benning crea una especie de espejo para documentar el efecto del tiempo sobre los lugares.

El cineasta documenta la decadencia y el envejecimiento de un espacio al mismo tiempo que él, al volver sobre la película original, da cuenta su propio cambio como persona y cineasta. Por eso dice que cuando vuelve a ver *One Way Boogie Woogie* hay ciertos juegos y bromas que aparecen en la película que le avergüenzan. James Benning vuelve a repetir los mismos guiños 27 años después, pero ahora sirven para que el espectador sea capaz de percatarse de los cambios y modificaciones que se han producido en el espacio por el efecto del tiempo. Por ejemplo, en el primer plano de la primera versión de 1977, en un plano frontal, encuadra un fragmento de una puerta roja de un garaje y mitad de una alambrada verde con una acera que pasa por delante. Escuchamos

---

<sup>67</sup> En 2012 James Benning volvió a filmar los mismos lugares por tercera vez en su película *One Way Boogie Woogie 2012*.

un sonido de un martilleo procedente de fuera de campo como si estuviese acercando. Entonces un niño cruza el encuadre y nos percatamos de que el sonido procede de un palo que este arrastra por los agujeros de la verja. En la versión de 2005, el espacio encuadrado en el primer plano es diferente. Ahora es una alambrada de seguridad decorada con numerosos avisos de prohibido el paso. Pero como la banda sonora procede del filme original y un joven —el niño de la primera versión 27 años después— vuelve atravesar el encuadre velozmente golpeando la verja, sabemos que ese espacio es el mismo que el de la primera versión. Lo mismo sucede con el plano de las hermanas gemelas. En la versión del 77 las vemos situadas al lado de la puerta de Office. Una fumando y otra bebiendo una *Coke* con sus movimientos perfectamente sincronizados mientras oímos el sonido del timbre de un teléfono que nadie descuelga. En la versión de 2005, el espacio ha cambiado y las hermanas envejecido. Benning vuelve a repetir el juego: el teléfono suena, pero los movimientos de las hermanas están sincronizados aunque desajustados, es decir, cuando una acerca el cigarrillo a la boca la otra baja la lata. Pero el tiempo también se hace palpable en cosas tan simples como una bandera norteamericana. Como vemos en las imágenes, la primera bandera tiene un color más vivo, sin embargo en el 2005, la segunda, se encuentra bastante más descolorida y deshilachada.<sup>68</sup>



*One Way Boogie Woogie/27 years later* (2005): el paso del tiempo sobre la bandera.

Las huellas y los movimientos en el paisaje también le sirven a James Benning en *Casting a Glance* (2007) para revelar tres décadas de historia de uno de los *earthworks* más célebres de Robert Smithson: *Spiral Jetty* (1970). La obra consiste en una enorme escollera de cerca de 500 metros longitud, situada a orillas noreste del Salt Lake en Utah,

---

<sup>68</sup> Está claro que el paso del tiempo no entiende de patriotismos.

creada con piedras de basalto y gangas de tierra que forman una enorme espiral.<sup>69</sup> La obra considerada la síntesis de toda la filmografía de James Benning (Pena, 2009), curiosamente siempre ha estado mal explicada. Habitualmente se cree que el cineasta visitó la obra de Smithsonian desde el año de su construcción y que cada vez que iba filmaba la *Spiral Jetty*. La razón de esta confusión es que *Casting a Glance* simula esas visitas a lo largo de los años. La película consta de 16 secuencias de 4 y 6 planos cada una, separadas por imagen en negro en la que aparece inscrita una fecha. Desde 1970 a 2007 (16 veces en 11 años distintos).<sup>70</sup> Sin embargo, lo que realmente hace James Benning es simular esos años a partir de las 16 visitas que hizo a la obra de Smithsonian y documentó entre el 15 de mayo de 2005 y el 14 de julio 2007. Durante sus visitas al monumento, el cineasta se percató que observando y atendiendo a los cambios que ocurrían en el paisaje del monumento a lo largo de las estaciones podía detectar y simular los 37 años de historia de la *Spiral Jetty*.<sup>71</sup>



*Casting a Glance* (2005): la *Spiral Jetty* en distintas estaciones del año.

---

<sup>69</sup> Acerca de la forma de espiral muy utilizada por Smithsonian en sus obras, Javier Maderuelo señala: “La espiral está relacionada con las ideas de entropía e irreversibilidad. Es una figura que se dirige hacia fuera y simultáneamente se recoge hacia dentro, una forma que indirectamente se define a sí misma enroscando el espacio sin encerrarlo. Se entra en *Spiral Jetty* retrocediendo en el tiempo, girando hacia la izquierda, en sentido contrario a las agujas del reloj, y se sale avanzando en el tiempo, girando a la derecha, en el sentido de las agujas del reloj” (1996: 35).

<sup>70</sup> 1970: 30 de abril, 25 de septiembre, 28 de diciembre; 1971: 2 de enero, 5 de marzo; 1973: 24 de mayo; 1984: 20 de julio; 1989: 29 de enero; 2002: 11 de abril; 2003: 18 de agosto; 2004: 13 de octubre; 2005: 19 de marzo, 21 de junio; 2006: 24 de noviembre; 2007: 7 de febrero, 17 de mayo.

<sup>71</sup> La obra de Smithsonian estuvo bajo el agua durante muchos años en los 80, hasta el punto de que, como afirma Gary Shapiro, la *Spiral Jetty* solo era visible a través de los media (1997: 6).



Como en el teatro posdramático el espacio en el cine posnarrativo también se convierte en un lugar de huellas donde las acciones permanecen a través de sus rastros después de que hayan ocurrido y hayan pasado (Lehmann, 2013: 291). En uno de los planos más largos de *El cant del ocells* (9 minutos), Albert Serra nos muestra a los tres Reyes Magos caminando lentamente por el desierto hasta que las tres diminutas figuras desaparecen en el horizonte. La cámara continúa grabando ese paisaje vacío, sin embargo, mientras esperamos que los tres Reyes Magos vuelvan a reemerger de ese mar de arenas, podemos ver cómo sus huellas han quedado impresionadas en el desierto. Además, la idea de visualización del espacio recorrido conectaría bien con su misión. Francesco Careri decía que “el término recorrido se refiere al mismo tiempo al acto de atravesar (el recorrido como acción de andar), la línea que atraviesa el espacio (el recorrido como objeto arquitectónico) y el relato del espacio atravesado (el recorrido como estructura narrativa)” (2006: 66). El espacio recorrido, como afirma Careri, sería “un espacio inmaterial pero con significados mítico-religiosos” (*ibid.*: 66).

También al final de *Liverpool* (2008), de Lisandro Alonso, podemos ver cómo las huellas en el espacio permanecen. Después de que Farrel, el marino mercante, le dé a su hija el llavero con el nombre de la ciudad británica, un plano estático y continuo nos muestra cómo desaparece en el horizonte de ese paisaje nevado. Las huellas de sus pies también han quedado grabadas en el suelo. Es casi el único rastro que deja ese hombre que nos ha traído hasta ese pueblo perdido y se marcha sin haber restituido ningún orden familiar. “Un hombre que regresa y reabre las heridas, reaviva los recuerdos, desentierra a los muertos siendo él mismo un muerto viviente, alguien que vuelve y se va como un fantasma dejando un gran malestar a su paso” (Losilla, 2009a: 27).



La huellas de los Reyes Magos en *El cant dels ocells* (2008) y la huellas de Farrel perdiéndose en el horizonte en *Liverpool* (2008).

## 2.9. Espacios vacíos

El cine posnarrativo filma con mucha frecuencia espacios vacíos. Éstos normalmente aparecen o antes de que la figura humana entre en el plano o después de que desaparezca. Noël Burch señala que, después de Jean Renoir, había sido Yasujiro Ozu el primero en jugar con la duración de los espacios vacíos “antes de las entradas pero sobre todo después de las salidas de los personajes”:

En *El hijo único*, el campo vacío es utilizado para crear toda una red de espacios *off*, concretizándose a menudo de manera enteramente original por planos de detalle del decorado, no situados, puramente decorativos, casi abstractos, que intervienen generalmente a continuación de una salida de un campo precedente o antes de una entrada en un campo siguiente. El empleo de este procedimiento culmina en un plano vacío, bastante amplio (el equivalente de un plano medio); que cierra una secuencia dialogada normal y que nos muestra un rincón perfectamente neutro del decorado durante ¡más de un minuto! Durante todo este tiempo, un discreto rumor *off* evoca vagas posibilidades de acción fuera de campo, resolviéndose por fin en un ruido de fábrica que introduce la secuencia siguiente, que se desarrolla en un descampado, cerca de la fábrica que produce ese ruido (Burch, 1998: 33).

Burch veía en los espacios vacíos de Ozu un aumento de la fuerza o la tensión del fuera de campo. La duración del “campo vacío” durante más de un minuto provocaba que en la imagen se extendiese un rumor por la esperanza de que ocurriese algo que viniese a llenar ese vacío. Para Burch, entonces, la duración del espacio vacío estaba en relación con lo que quedaba fuera del encuadre: “Cuanto más se prolonga el campo vacío, más se crea un tensión entre el espacio de la pantalla y el espacio-fuera-de-campo, y más este espacio-fuera-de-campo toma la delantera sobre el espacio fuera del encuadre” (*ibid.*: 28). Sin embargo, el teórico francés estaba equivocado. Los espacios vacíos de Ozu no convocaban el fuera de campo como sí sucedía en Robert Bresson o Jean Renoir. Gilles Deleuze describía los espacios vacíos de Ozu como espacios en los que no había personajes ni movimiento alguno: “Interiores vaciados de sus ocupantes, exteriores desiertos o paisajes de la naturaleza. En Ozu cobran una autonomía que no tienen



directamente [...] Alcanzan lo absoluto, como contemplaciones puras, y aseguran inmediatamente la identidad de lo mental y lo físico, de lo real y lo imaginario, del sujeto y del objeto, del mundo y el yo” (1987: 31).

Al final de *Orly* (2010), de Angela Schanelec, el aeropuerto protagonista de la película tiene que ser evacuado por una posible amenaza de bomba. La cineasta nos muestra algunos planos de espacios vacíos después de que el aeropuerto tenga que ser desalojado por un equipaje sospechoso. El lugar ha quedado desierto. Los personajes y la gente han desaparecido. Sobre las imágenes escuchamos una voz en off de un hombre que lee una nota dirigida a su pareja que se acaba de ir. La cineasta nos muestra planos de los espacios vacíos que antes hemos visto llenos de personas esperando para coger su vuelo hacia algún destino o llegando con su equipaje. Sin embargo, ese vaciado que nos muestra la cineasta alemana no tiene nada que ver con dejar vacío algo, sino con la sexta acepción de vaciar que viene en la RAE: exponer o explicar con todo detalle una doctrina. ¿Qué es lo quiere trasladarnos Schanelec, con ese vaciado del espacio de estas nuevas catedrales? Pues que el vacío está vinculado con el lugar y con la vida que no es carencia ni falta. Schanelec quiere mostrarnos lo propio del espacio a partir del espacio mismo. Por eso las imágenes de *Orly* “vaciado”, deben algo a los famosos espacios vacíos de Yasujiro Ozu de los que hablaba Deleuze. Para Schanelec, al igual que para el maestro japonés, los espacios vacíos no son tales, porque como escribe Antonio Santos: “Están impregnados de la presencia de las personas que han pasado por ellos. Evocan una extraordinaria atmósfera humana, pero sin necesidad de su presencia” (Santos, 2005: 95).

Algo parecido ocurre en *Goodby Dragon Inn* (Bu san, 2003). Al final de la película, Tsai Ming-liang nos muestra la sala del cine vacía. La taquillera coja, que hemos visto a lo largo de la película caminando por el espectral cine, entra a limpiar y desaparece. Con este largo y estático plano, Tsai intenta mostrar la desolación que existe en un lugar a punto de desaparecer: la sala de cine. Como en *Orly*, en esta imagen de la sala vacía resuena la de la sala llena del comienzo de la película, un plano procedente de los tiempos en que la gente todavía iba al cine.



*Orly* (2010): aeropuerto lleno y vacío.

También Lisandro Alonso nos muestra los espectrales espacios vacíos de una sala de cine en su película *Fantasma* (2006). El siguiente plano, después de que aparezca el título de la película en letras rojas, muestra los múltiples espacios vacíos que hay en la película: el descansillo de unas escaleras donde se amontonan materiales y polvo. Un perro cruza rápido el encuadre y desaparece por el hueco de las escaleras. Los diferentes planos de espacios vacíos del cine Lugones de Buenos Aires, por los que deambulan a lo largo de toda la película, Misael y Vargas, tienen la misma cualidad inquietante que este plano inicial. Las mismas sensaciones transmiten los espacios vacíos del viejo caserón vasco de *Aita* (2008), que el director, José María de Orbe, heredó de su padre cuando tenía solo ocho años. Una antigua casa familiar construida en el año 1055 que se encuentra completamente deshabitada y sin apenas muebles. El cineasta vasco señala las influencias de Eduardo Chillida y Jorge de Oteiza en la película: “Hay un elemento fundamental de la obra de Oteiza que es la desocupación del espacio. Y la película es un estudio sobre los espacios vacíos” (Heredero, 2010: 10). Fue Martin Heidegger (1889-1976), precisamente en un texto sobre Chillida, quien señaló que lo propio del espacio se muestra a través del vacío: “El vacío está hermanado precisamente con lo que es propio, y entonces no sería carencia alguna. Sería un producir” (2009: 31). Al comienzo de la película, vemos cómo el guardia que se ocupa de cuidar la casa entra en ella, y a su paso va abriendo las ventanas y las puertas cerradas. El sol penetra progresivamente iluminando el interior de las habitaciones. Parece que los espacios vacíos de la casa se fuesen despertando por ese efecto inesperado después un largo periodo en la oscuridad. La luz va modelando y revelando los espacios con su presencia. A medida que la película avance, los espacios vacíos se irán cargando de una atmósfera espectral no muy diferente de la conseguida por Lisandro Alonso en *Fantasma*. Sin embargo, en *Aita* los espacios vacíos de la casa se transforman en una “arquitectura de la memoria” donde se proyectan los fantasmas de la

memoria colectiva del País Vasco. El caserón es una arquitectura de la memoria en cuyas paredes se proyectan o emanan los fantasmas personales y colectivos. En una crítica de la película, Antoni Peris i Grao escribía que el objetivo de José María de Orbe era identificar los rasgos de la memoria colectiva “presentes en las paredes, las puertas y los pasillos de la casona” (2010: web). Para ello Orbe se sirve de un mecanismo que combina estrategia de videoinstalación y elementos plásticos de cine experimental. En las paredes de la casa el cineasta proyecta imágenes del cine vasco primigenio, de los años veinte y treinta, que previamente han sido tratadas con todo tipo de sustancias corrosivas para provocar un efecto de descomposición y decadencia análogos al que está sufriendo la casa.<sup>72</sup> De esta manera, la casa se transforma en un espacio fantasmagórico del que emanan variadas imágenes espectrales<sup>73</sup> de la memoria colectiva y cinematográfica vasca.



*Aita: espacios vacíos del caserón.*

---

<sup>72</sup> Sin embargo el cineasta dice querer establecer también un vínculo con la decadencia del cine como espectáculo: “El vínculo es la decadencia: la decadencia del cine como espectáculo y la decadencia de la casa. Es una simbiosis entre algo muy personal, que me afecta a mí, y al proceso colectivo que estamos sufriendo. La idea me surge cuando descubro algunas películas del found footage, como *Rumpelstilzchen*, de Jurgen Reble (1989), y *Decasia: The State of Decay*, de Bill Morrison (2002). Entonces entendí que los muros desconchados de mi casa tienen que asimilarse al cine que sale en las paredes” (Heredero, 2010: 9).

<sup>73</sup> Con la utilización de las imágenes cinematográficas primitivas del cine vasco, Orbe proyecta en las paredes la que, según Jacques Derrida, era la condición ontológica del cine: la espectralidad. “[E]l cine permite así cultivar lo que podríamos llamar “injertos” de espectralidad, inscribe rastros de fantasmas sobre una trama general, la película proyectada, que es ella misma un fantasma. Es un fenómeno apasionante, y, técnicamente, lo que me apasionaba del cine en tanto objeto de análisis. Memoria espectral, el cine es un duelo magnífico, un trabajo del duelo magnificado. Y está listo para dejarse impresionar por todas las memorias luctuosas, es decir, por los momentos trágicos o épicos de la historia. Son entonces estos procesos de duelo sucesivos, ligados a la historia y al cine, que, hoy, «hacen andar» a los personajes más interesantes. Los cuerpos injertados de estos fantasmas son la materia misma de las intrigas del cine” (de Baecque y Jousse, 2001: web).

“¿Has visto todo ese vacío?”, pregunta un obrero a uno de sus compañeros mientras descargan unos sacos de materia prima en el exterior de la fundición de zinc de los Altos Hornos de Shenyang en *West on the Track*. Los espacios vacíos en la película de Wang Bing son la muestra palpable del inminente cierre del complejo industrial: “Se dice que la fábrica está en quiebra, pero nadie está seguro de ello”, señala otro obrero. Cuando la actividad decline por completo y despidan a los obreros, Bing vuelve a filmar las mismas salas y los mismos lugares, pero en esta ocasión los espacios de los altos hornos, las salas de descanso de laminado de cobre, la fundición de zinc y de cobre y las taquillas están vacíos. La ciudad filmada desde lo alto de una torre parece un pueblo fantasma. Después de la quiebra oficial, la fábrica está desierta, pero algunos obreros siguen yendo hasta allí para robar algo de chatarra o para que los contraten como vigilantes. Los espacios vacíos en *West of the Tracks* son la confirmación del temido final de la fábrica, así como del paro y la miseria para miles de obreros y familias.



*West of the tracks*: espacios vacíos: el presagio del inminente cierre.

En ocasiones, en las películas de este cine después de las historias, los espacios vacíos anteceden o preceden la aparición de un personaje en la imagen. Este mecanismo se utiliza para señalar una equivalencia entre las figuras y los espacios, para dar tiempo al espectador y para hacer notar la presencia del cineasta.<sup>74</sup> Muchas de las composiciones de Pedro Costa también preceden o anteceden a la acción. Sin embargo, este recurso en

---

<sup>74</sup> Lisandro Alonso lo explica de la siguiente manera: “If after a given sequence, in which not very much has happened, we nevertheless give the spectator time to think about what it is that is happening. And so he has time to say, “OK, what’s going on here?” During that pause he comes to realize that cinematographic language exists—because he is made to feel the presence of the camera. And if the viewer feels the presence of the camera, he is also feeling the presence of the director. When he’s made aware of all that, a viewer is forced to think about cinematographic language. That is always important to me—that is to say, making the spectator realize that, over and beyond what is happening to the fictional character, there is always someone else who is narrating the story” (West y West, 2011: 37).

la obra del cineasta portugués seguramente proceda de influencia estética de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet<sup>75</sup> en su obra. Con estos espacios, Costa busca acentuar la materialidad de la imagen. Una vez que la figura humana ha desaparecido y el espacio queda vacío, el espectador puede leerlos.<sup>76</sup> Además, los espacios de Costa, como los de los Straub, muchas veces no “están vacíos, sino llenos de ruidos” (Rodrigues, 1998: web).<sup>77</sup> En *Juventude em Marcha*, en la escena anterior a la visita de Ventura a la Fundación Gulbenkian, vemos al emigrante caboverdiano en la barraca de Lento recitando la carta-salmodia a su amigo para que este se la aprenda. La figura de Ventura desaparece del encuadre y deja el espacio vacío, de manera que cuatro botellas verdes que están frente a la ventana acaban formando una naturaleza muerta.

---

<sup>75</sup> Richard Roud, en su estudio sobre los Straub, afirmaba que “while [Straub-Huillet] cut out all connecting links, suppressed explanation and exposition, [they have] nevertheless held on to shots after the characters have left the frame, training the camera on the ‘empty’ screen” (1972: 52).

<sup>76</sup> Así nos los recordaba Heidegger: “En el verbo leeren [vaciar] habla el lesen [leer]” (2009:31).

<sup>77</sup> Esto es lo que contestaba Danièle Huillet a un periodista que le preguntaba sobre un encuadre vacío en *Ohton*. En la misma pregunta Jean-Marie Straub respondía: “Los “encuadres que se vacían”, no sé lo que son. Les compete a ustedes saberlo. Puedo decir que es un elemento del ritmo. Es todo. Y estos ritmos adquieren no un “significado”, sino un “sentido”, esto está claro” (Rodrigues, 1998: web).

## 2.10. Naturalezas muertas

Gilles Deleuze explicaba que aunque los espacios vacíos y las naturalezas muertas tengan semejanzas y funciones comunes “no son la misma cosa”: “Un espacio vacío vale ante todo por la ausencia de un contenido posible, mientras que la naturaleza muerta se define por la presencia y composición de objetos que se envuelven en sí mismos o se transforman en su propio continente” (1987: 31). El cine posnarrativo, al estar más allá de la narración y haber eliminado las tensiones entre los espacios, los personajes y la historia, también ha acabado anulando las jerarquías entre “los ornamentos” o los complementos y la figura humana. Los objetos en muchas ocasiones se convierten en los protagonistas: “Se trata de un vuelco porque lo que ha sido adorno [...] se convierte ahora en actor principal, indudablemente vinculado a su propietario, pero tomado en su ausencia” (Veca, 2005: web). Sin embargo, no podemos olvidar que ya el cine clásico había dotado a los objetos de una fuerte presencia expresiva. Fue Jean-Luc Godard, en *Historie(s) du cinéma* (1988- 1998), quien se había encargado de recordarnos la importancia que los objetos y las cosas tenían en el cine de Alfred Hitchcock:

Olvidamos/por qué Joan Fontaine/se inclina/en el borde del acantilado/y qué iba/a hacer/Joel Mc Crea/en Holanda/olvidamos/por qué razón/Montgomery Clift guarda/un silencio eterno/y por qué Jane Leigh/se aloja en el Bate Motel/y por qué Teresa Wright/todavía sigue enamorada/del tío Charlie/olvidamos/de qué Henry Fonda/no es/del todo culpable/y por qué/el gobierno estadounidense/contrató exactamente a Ingrid Bergman/pero/nos acordamos/de un bolso en la mano/pero/nos acordamos de una autocar/en el desierto/pero, nos acordamos/de un vaso de leche/de las aspas de un molino/de un cepillo para cabello/pero/nos acordamos/de una hilera de botellas/de una par de anteojos/de una partitura de música/de una manojo de llaves[...] quizás/diez mil personas/olvidaron/la manzana de Cézanne/pero serán miles y miles/de espectadores/que se acordarán del encendedor/del desconocido del Expreso del Norte (Godard, 2007: 161-162).

Para Gilles Deleuze, Alfred Hitchcock había consumado la imagen-movimiento a través de la creación de la imagen mental<sup>78</sup> o la imagen relación. Estas imágenes mentales exigían la creación de una nueva clase de signos que no tenían que ver con los de la imagen-acción. Deleuze, de manera ciertamente abstrusa, clasificaba estos signos originales según la relación que estableciesen. Si la relación era natural: marcas; si era abstracta: desmarcas<sup>79</sup> o símbolos. Justamente, la descripción de estos últimos correspondían con los objetos que según Godard siempre recordamos en el cine de Hitchcock. Ejemplos de desmarcas eran el vaso de leche de *Sospecha* (Suspicion, 1941), el avión de *Con la muerte en los talones* (North by Northwest, 1959) o la llave de *Crimen perfecto* (Dial M for Murder, 1954). Los símbolos se correspondían con objetos concretos: las esposas de *Treinta y nueve escalones* (The 39 Steps, 1935) o el anillo en *La ventana indiscreta* (Rear Window, 1954). Según Deleuze, Hitchcock había hecho converger ambos, desmarcas y símbolos, en las famosas botellas de *Encadenados* (Notorious, 1946).<sup>80</sup> Sin embargo, todos estos objetos que aparecían en las películas de Alfred Hitchcock no estaban desligados de la estructura narrativa, por lo que no provocaban ningún vacío narrativo, todo lo contrario: estaban integrados completamente dentro de la diégesis porque tenían una función dentro de la historia. Será en el cine de Yasujiro Ozu en donde los objetos ya no formarán parte directa del hilo narrativo. Tal y como explica Antonio Santos, las imágenes de objetos en la obra de Ozu funcionan como pausas narrativas que interrumpen la acción: “A lo que se añade su incuestionable valor pictórico y poético, que hace de ellos genuinos tropos visuales y sonoros: imágenes insertas en la acción, que nada aportan sobre la misma, pero que despiertan emoción y sugieren ideas, asociaciones y estados de ánimo” (Santos, 2005: 99). Sin embargo, las naturalezas muertas de Ozu venían a interrumpir la narración o establecían analogías

---

<sup>78</sup> “Hitchcock introduce la imagen mental en el cine. Es decir: hace de la relación el objeto de una imagen, que no solo se añade a las imágenes-percepción, acción y afección, sino que las encuadra y transforma. Con Hitchcock, aparece un nuevo tipo de «figuras» que son figuras de pensamientos. En efecto, la imagen mental misma exige signos particulares que no se con-funden con los de la imagen-acción” (Deleuze, 1987: 283).

<sup>79</sup> “Algunas desmarcas de Hitchcock se han hecho célebres, como el molino de *Enviado especial*, cuyas aspas giran en sentido inverso al del viento, o el avión sulfatador de *Con la muerte en los talones*, apareciendo donde no hay campo que sulfatar. Lo mismo el vaso de leche cuya luminosidad interior lo hace sospechoso en *Sospecha*, o la llave que no se ajusta a la cerradura en *Crimen perfecto*” (Deleuze, 1987: 284).

<sup>80</sup> “La botella despierta tanta emoción en uno de los espías, que con ello mismo se desprende de su serie natural vino-bodega-cena; y la llave de la bodega, que la heroína aprieta en su mano, es portadora del conjunto de relaciones que mantiene ésta con su marido, a quien se la robó, con su amado, a quien se la va a entregar, y con su misión, que consiste en descubrir lo que hay en el interior de la bodega” (Deleuze, 1987, 284).



visuales sin ninguna función narrativa. En el cine posnarrativo, las naturalezas muertas ya no vienen a detener la narración ni a crear resonancias visuales. Ellas funcionan como puro espectáculo estético sin ningún simbolismo, aunque a veces puedan condensar el pasado. Los objetos se convierten en sujetos y son contemplados por sí mismos. Al volverse autónomos, los objetos se transforman en cosas. Como explica Remo Bodei, dejan de ser aquello que “está frente a nosotros como obstáculo a superar o alteridad a englobar” (2013: 131-132).

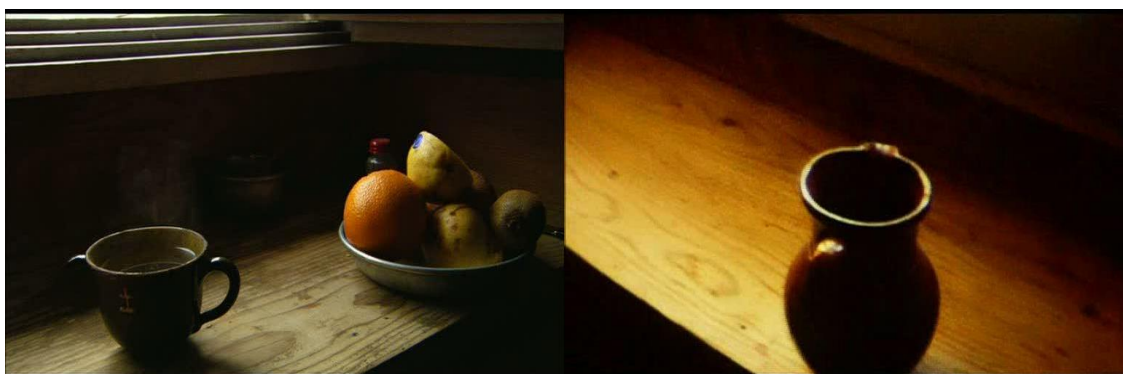
En una escena en el cuarto de los chicos de *No Quarto da Vanda*, Pedro Costa nos muestra algunas naturalezas muertas encima de una mesa. Los objetos que aparecen esparcidos encima hablan de sus habitantes y sus circunstancias: Ruço, Nurro, Nando y Paulo el Muletas, un grupo de toxicómanos sin hogar que utilizan ese lugar que pronto va a ser demolido como refugio temporal donde poder vivir y drogarse. El cineasta portugués consigue que “una botella de agua de plástico, un cuchillo frente a la ventana de una casa miserable adquieren la dignidad de un auténtico bodegón” (Quintana, 2011: 160). Esta capacidad para dotar a los espacios y objetos de una gran potencia expresiva es la misma que, como comentábamos, hizo célebre al cineasta japonés Yasujiro Ozu. En Costa, como en Ozu: “Los objetos, las naturalezas muertas, son testigos silenciosos, de la vida de sus propietarios; son parte integrante de las casas, y de la vida de sus pobladores. Hasta el punto que, aun siendo mudos, hablan sobre aquellos” (Santos, 2005: 95). La presencia humana está ausente en ellos, y sin embargo esos espacios y esos objetos evocan su atmósfera humana: “Se produce de este modo una tensión entre la presencia implícita y la ausencia explícita del ser humano en esos entornos domésticos y paisajes urbanizados, a los que se ve desprovistos súbitamente de presencia humana” (*ídem.*).



Naturaleza muerta en el cuarto de los chicos en *No Quarto da Vanda* y naturaleza muerta en *La hierba errante* (Ukigusa, 1959), de Yasujiro Ozu.



Parte de la importancia que la tradición del bodegón y las naturalezas muertas han tenido en la pintura procede de su capacidad para aislar un espacio como puro espectáculo estético.<sup>81</sup> Las naturalezas muertas que filma Philip Gröning en *El gran silencio* (*Die Grosse Stille*, 2005) son un fiel reflejo de la vida austera de los monjes cartujos y del valor que éstos dan a las cosas. Los objetos, al igual que los espacios, en el cine posnarrativo se autonomizan para cobrar vida propia. La naturaleza muerta se convierte en la imagen de cómo se juzga el mundo. Gröning refleja el modo de pensar de los monjes a través de filmación de los objetos. Los cartujos viven con lo mínimo, casi en la pobreza y por este motivo tratan sus escasos objetos y bienes con un gran valor.<sup>82</sup> En esas imágenes hay casi una santificación de las cosas, como decía Ortega y Gasset a propósito de Rembradt. Una oposición de los cartujos “al contemptus mundi” de las cosas que las entrega a la caducidad y la insignificancia (Bodei, 2013: 138). Las imágenes de las cosas humildes nos redescubren una escala de valores nueva que se opone a la costumbre de tratar a los objetos, conceptual, simbólica y afectivamente como insignificantes (*ibid.*: 133).



*El gran silencio* (2005): naturalezas muertas.

---

<sup>81</sup> Esto mismo señala Norman Bryson: “El potencial del bodegón para aislar un espacio puramente estético es sin duda uno de los factores que hicieron del género un elemento central del modernismo. La naturaleza muerta con manzanas de Cézanne (1839-1906), por ejemplo, no pretende que su disposición de la fruta, el frutero y la mesa remita a ningún aspecto reconocible de una comida o una escena en el interior de una casa. Al contrario, pretende deshacerse por completo de cualquier función: la fruta está colocada sin más razón que la de formar un armazón compositivo para el cuadro. El mantel y la tela blanca han sido dobladas o arrugadas no para sugerir las secuelas de una comida, sino más bien para exhibir la fruta como espectáculo estético” (Bryson, 2005: 85).

<sup>82</sup> “Los cartujos viven en la pobreza absoluta, pero son conscientes de su pobreza. Por ejemplo, el sastre guarda cada botón y cada trozo de tela. Cuando un monje muere los botones se reutilizan. En la película hay una escena en la que vemos la colección de botones en el taller del sastre. También hay cajas de hilos e incluso cada uno de los pequeños trozos de los hábitos de los monjes son reciclados. Si se observa de cerca los hábitos se puede ver que están hechos de pequeños trozos cosidos. Básicamente nunca se tira nada. Y todo el dinero que a finales de año no se ha gastado se dona. Así que nunca tienen dinero de sobra” (Orellana, 2006: web).

En *Naturaleza muerta*, el cineasta chino también filma numerosas naturalezas en ese paisaje en ruinas a punto de desaparecer bajo las aguas. En medio de toda aquella destrucción, el cineasta cuenta que un día entró en una casa y descubrió “objetos cubiertos de polvo en una mesa de trabajo. De pronto, sentí como si el secreto de la vida acabara de caérseme encima. Los viejos muebles, los papeles en la mesa, las botellas en el alféizar de la ventana, los cuadros de la pared cobraron un aire triste y melancólico” (Zhangke, 2006: web). Las naturalezas muertas en la película de Jia funcionan como los restos encapsulados del pasado en un espacio completamente en ruinas. Es lo único a lo que pueden aferrarse los dos personajes en su vagabundeo por un espacio que ya solo reconocen por medio de la imagen impresa de un billete. En un presente hiperacelerado donde el pasado ha quedado reducido a escombros, las naturalezas muertas y los objetos son lo único con vida. Shen Hong, el personaje femenino de la película, regresa a Fengjie con la intención de encontrar a su marido que desapareció hace dos años después de que lo enviaran a trabajar. Aunque la fábrica en la que estaba empleado cerró hace años, Shen Hong entra para revisar su taquilla. En el interior del mueble cerrado se encuentra con varios objetos que permanecía encapsulados, ajenos al paso del tiempo, pero que, según el cineasta, “a pesar de su silencio están llenos de vida” (*ídem.*). Remo Bodei explica que salvar a los objetos de su insignificancia o de su empleo instrumental sirve para comprender mejor las vivencias en las que estamos insertos, “ya que las cosas establecen sinapsis de sentido” entre “los segmentos de las historias individuales y colectivas y entre la civilización humana y la naturaleza” (2013: 160). Ella coge el carné de su marido, pero la cámara se mueve hasta que en el medio de la imagen queda encuadrada una bolsa de té. Es uno de los cuatro objetos que el cineasta utiliza para dividir la película con la aparición de unos intertítulos: Tabaco, Licor, Té y Caramelo. El tabaco lo fuma Samming, el minero que acudió en busca de su mujer y su hija, con sus compañeros de hostal; el licor se lo regalará a su cuñado como un intento de olvidar los fantasmas del pasado; y el caramelo lo tomará con su mujer, después de estar negociando su compra con el hombre al que pertenece, en el interior de un edificio en ruinas. Estos objetos banales que estructuran la película permiten que los hombres puedan comunicarse y sentirse en compañía, aunque no hablen (Frodon, 2007: 27).



*Naturaleza muerta*: taquilla cerrada con el té y compartiendo caramelos con su mujer.

No obstante, en todos estos casos los objetos son vistos desde el punto de vista humano. Estos condensan, evocan o aluden a la figura humana. Pero en el cine posnarrativo encontramos realizada casi una mirada de los objetos sobre los humanos. No es tanto, como en Robert Bresson, una reflexión sobre los objetos como una reflexión de las relaciones humanas desde los objetos mismos. En *Oxhide* y *Oxhide II*, la joven cineasta se filma con sus padres en su pequeño piso al suroeste de Beijing. Las relaciones familiares y domésticas se muestran a través de los objetos cotidianos. Liu utiliza en las dos películas una pequeña cámara digital Dv. La planificación consiste en largos y estáticos planos con poca profundidad de campo y un inusual formato 2:35 que provocan una sensación tremendamente opresiva en la imágenes. Las figuras humanas aparecen siempre muy fragmentadas. En muchos momentos se mantienen fuera de campo y en la imagen solo vemos objetos o las manos utilizándolos. En *Oxhide* nos muestra principalmente la confección y fabricación manual de un bolso. El padre de Jiayin Liu se dedica a su manufacturación, pero los demás miembros participan y opinan sobre el negocio familiar. *Oxhide II* gira alrededor de una mesa de cocina. La cineasta nos muestra a su padre, a su madre y a ella misma durante todo el proceso de preparación de unos buñuelos chinos. En su página web personal, David Bordwell afirma que la mesa que preside el pequeño apartamento es realmente la protagonista de la película: “En su superficie, se prepara la carne; alrededor de ella la familia se reúne; vemos que ocurre debajo” (2009: web). Durante los únicamente nueve planos de los que consta la película, delante de la imagen siempre interfiere algún objeto de cocina. En el cine más allá de la narración ya no se diferencia entre el tiempo de los objetos y el tiempo de la vida. No hay como en la modernidad una oposición entre el tiempo de las cosas y de las imágenes y el tiempo de los sujetos y las historias (Molinuevo, 2010). Privilegiando las cosas con respecto a los sujetos, Liu mostraría al sujeto en su envés, en su cara oculta. Aunque se

situen delante de la cámara, estas cosas no serían obstáculos frente a uno, “objetos que debemos abatir o eludir, sino un nudo de relaciones en el que las personas se sienten implicadas” (Bodei, 2013: 33).



*Oxhide II* (2009): filmando desde los objetos.

### 2.11. Paisajes románticos

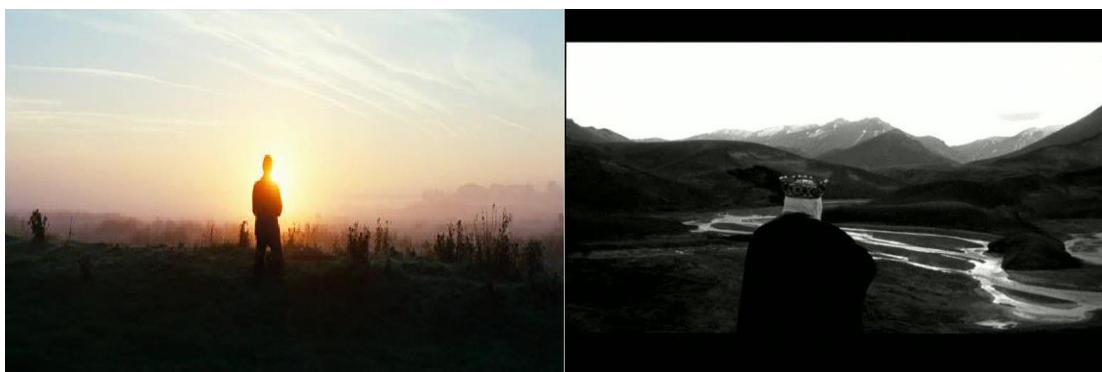
El paisaje no es una realidad física, no es un objeto grande ni un conjunto de objetos configurados por la naturaleza o transformados por la acción humana [...] no es sinónimo de naturaleza, ni tampoco de medio físico que nos rodea o sobre el que nos situamos, sino que se trata de un constructo, de una elaboración mental. Cuando de un territorio predicamos que es un paisaje, es porque lo estamos contemplando con ojos estéticos, porque estamos en disposición de disfrutar con el mero acto de su contemplación, por tanto el paisaje no es algo que está en el territorio en la naturaleza, que en sí mismos no son ni bellos ni feos, sino que se encuentra en la mirada de quien contempla con ánimo de disfrutar de la contemplación (Maderuelo, 2007: 12).

En el fragmento, Javier Maderuelo explica que es la intencionalidad estética de quien contempla la que transforma la naturaleza o un territorio en paisaje. Muchos cineastas y documentalistas posnarrativos representan el paisaje a través de obsoletos y típicos filtros románticos. Estas mediaciones estéticas dificultan en muchas ocasiones que el paisaje pueda ser representado en clave contemporánea. Para el cineasta gallego Lois Patiño la pintura romántica ha sido determinante a la hora de mostrar la relación entre el paisaje y el hombre en algunas de sus obras. En casi todas ellas, Patiño utiliza el contraste de tamaños entre espacios enormes y figuras humanas diminutas en él. Sus influencias resultan evidentes y marcadas en sus piezas cortas museísticas como *Na vibración* (2012) y *En el movimiento del Paisaje* (2012). En esta última, por ejemplo, se nos muestran imágenes de pequeñas figuras humanas de espaldas frente a grandes paisajes, unas composiciones muy pictóricas que nos remiten de manera inmediata a la obra de Caspar David Friedrich (1775-1840). La composición de las imágenes de Patiño sigue la misma estructura iconográfica que las del pintor romántico: la superposición de dos planos sucesivos formados por las abstraídas y solitarias figuras humanas y “las coordenadas de un espacio que se aleja hacia la infinitud”. El propio Lois Patiño confirma que “es esta relación entre el paisaje de inmensidad y el hombre solitario la que el proyecto investiga”.<sup>83</sup> Es una iconografía convertida casi en un cliché estético que

---

<sup>83</sup> En <http://loispatino.com/En-el-Movimiento-del-Paisaje> (21/04/14)

encontramos en distintas obras y cineastas más allá de la narración, como Albert Serra o Bruno Dumont. Al inicio de *Hors Satan* (2011) vemos a su enigmático protagonista rezando de rodillas, de espaldas a cámara mirando hacia al horizonte. Un plano cuya composición e iconografía también recuerda mucho a los cuadros de Caspar Friedrich, especialmente *Mujer frente al sol del poniente* (Frau vor untergehender Sonne, 1818). También en su segunda película *L'humanité* (1999), el cineasta nos muestra al tímido inspector de policía, Pharaón, en varias ocasiones de espaldas y contemplando abstraído el paisaje. Dumont muestra la contemplación de la naturaleza como un movimiento que implica la rendición del yo a un ente superior o una fuerza superior. No de tipo religioso, ya que el cineasta francés siempre se ha declarado ateo y considera a la religión el opio del pueblo. La naturaleza en las dos películas de Dumont se percibe como un todo que no puede ser objetivado. El cineasta galo recurre a la estética de lo sublime para sensibilizar una idea de humanidad que se hace visible, como veremos, en los rostros humanos, demasiado humanos de sus protagonistas. Tanto el tímido inspector de policía de *L'humanité*, como el misterioso *zaratrasta* de *Hors Satan* encuentran en la contemplación del paisaje la fuerza y la fe necesarias para realizar sus respectivos sacrificios por la humanidad y milagros.



*El cant dels ocells* (2008) y *Hors Satan* (2011): contemplación de la contemplación.

Desde el primer plano de *El cant dels ocells*, Albert Serra ya evidencia perfectamente la estética y el contenido de su película. Uno de los Reyes Magos contempla un paisaje montañoso desde algún punto elevado, dándonos la espalda. La imagen nos remite de manera inmediata al paisajismo romántico. Como en los cuadros más conocidos de Caspar Friedrich estamos ante la contemplación de una contemplación. Rafael Argullol en su estudio sobre los paisajes románticos señalaba:

Un parte considerable de la obra de Friedrich pone de relieve que la mirada a la naturaleza es siempre contemplación de la contemplación. En estos cuadros, la estructura iconográfica es común. El espectador se halla ante dos planos sucesivos: en primer lugar, alguna o algunas figuras humanas, siempre dándole la espalda, permanecen estáticas y abstraídas oteando el horizonte; luego la mayor parte de las veces suspendida en una ingravidez crepuscular, aparecen las abiertas coordenadas de un espacio que se aleja hacia la infinitud. La superposición de ambos planos, al tiempo que traduce, la intencionalidad onírica del pintor, introduce al espectador en un mundo cuya realidad se confunde con la subrealidad de los sueños (Argullol, 2007: 70).

Los paisajes de la pintura romántica, pero especialmente de Friedrich, serán una de las referencias constantes en la película de Albert Serra.<sup>84</sup> Al cineasta catalán le interesa también escenificar una tensión metafísica entre la figura humana y la naturaleza. En su anterior obra, *Honor de cavallería* (2006), aludía, por medio de la figura del Quijote y su nostalgia de la Edad de Oro, a uno de los primeros estadios del romanticismo. En *El cant del ocells* estaríamos frente al segundo estadio: “Melancolía del yo ante la encarnación sufriente del infinito como naturaleza” (Molinuevo, 2008: 167). Aquí la estética romántica se utiliza para evocar la grandeza y el misterio que se esconde tras los paisajes. Como escribía el crítico Gonzalo de Pedro, en esta segunda película “el paisaje gana presencia y oscuridad al tiempo que desvela su verdadera naturaleza: la de una puerta a lo desconocido” (2008: 36). Lo que Albert Serra intenta transmitir al espectador es la existencia de lo divino, y los tres Reyes Magos caminan para comprender ese “misterio y lo encuentran en la naturaleza, en los signos del cielo y en un niño” (Quintana, 2008b: 12).<sup>85</sup>

En un momento de la película los Reyes Magos se ven obligados a escalar una montaña bastante pronunciada. Vemos a las tres figuras subiendo a paso lento por una

---

<sup>84</sup> Resulta curioso que las referencias y las alusiones a la pintura romántica sean tan evidentes en esta película y que el cineasta no aluda a ellas en ninguna entrevista. La referencia pictórica que siempre nombra cuando habla de esta obra es la pintura medieval: “Para mí, el reto consistía en filmar como en la pintura medieval para poder profundizar en un lenguaje mítico en estado puro” (Quintana, 2008b: 13).

<sup>85</sup> “Me interesa el hecho de visualizar la fe y el misterio. El cine religioso es un modelo poco habitual absolutamente pasado de moda, pero al que han ido a parar todo los grandes: Dreyer, Rossellini, Pasolini, Scorsese y Godard. Por otra parte, para la gente de mi generación que nos pasamos nuestra adolescencia en colegios religioso, estos temas han acabado estando tan interiorizados que forman parte de nuestra cultura. Por eso he decidido tratar las cuestiones religiosas con sinceridad y amor” (Quintana, 2008b:12).



pendiente de tierra negra volcánica. El viento sopla fuerte y mueve sus túnicas. Cuando llegan hasta una roca, dos de ellos se detienen a coger aire y a esperar a un tercero rezagado que cuando llegue hasta su altura se tirará sobre el suelo, rodando hacia abajo como un niño sobre la nieve ante la atónita mirada de los otros dos. Una vez en la cumbre, los tres Reyes Magos obtienen la misma contemplación que *El viajero ante el mar de nubes* (Der Wanderer über dem Nebelmeer, 1817–1818) de Friedrich:

El cuadro de Friedrich parece haber sido pintado en el momento mágico en que el hombre se enfrenta al Infinito. Apostado, en apariencia, sobre el mismo borde de las rocas, la atracción del abismo se abre ante él con su doble rostro de terror y delicia. El mar de nubes [...] invita al viajero hacia la hermosura de lo inconmensurable. La gran tensión romántica entre la Belleza y la Destrucción ofrece al amante del Infinito sus frutos contradictorios (Argullol, 2006: 48).

Las tres figuras recostadas con sus túnicas sobre el suelo reciben “el impacto de un abismo blanco en el que la naturaleza, más que mostrar, sugiera una inmensidad absolutas” (*ibid.*: 113).



Los tres reyes recostados contemplando la inmensidad en *El cant dels ocells* y *El viajero ante el mar de nubes*.

En otro plano de la película, Albert Serra nos muestra a los tres Reyes Magos que descansan refugiados en una estrecha gruta. Las tres figuras a contraluz, en el medio de la imagen, quedan reencuadradas por las rocas. Detrás de ellos podemos observar un horizonte infinito. Serra utiliza el mismo recurso iconográfico que Karl Friedrich Schinkel en su obra *La puerta en la rocas* (Felsentor, 1818) o Caspar Friedrich en su conocido *Acantilado blancos de la isla de Rügen* (Kreidefelsen auf Rügen, 1818). Estos



encuadres de la escisión transmiten, en palabras de Rafael Argullol, el desgarramiento ontológico que se abre entre el hombre y la naturaleza:

Un silencio profundo, y sin embargo lleno de presagios, rodea al contemplador de un mundo impenetrable. En *La puerta en la roca*, Karl Friedrich Shinkel refleja perfectamente esta sensación. El espectador se siente separado de la naturaleza por una gran muralla rocosa. Y, no obstante, desde su extrañación, una prodigiosa perspectiva que parece hundirse en el infinito le sugiere una tierra vedada e inaccesible. Un silencio abrumador para presidir el interminable descenso de las estrechas gargantas (Argullol, 2006: 57).



*El cant dels ocells* y *Acantilado blanco de la isla de Rügen* (1818): encuadres de la escisión.

En algún momento, el cineasta filma a los tres Reyes Magos parados en medio de paisaje nevado con una densa bruma. Esta difuminación del paisaje y de la naturaleza por medio de la niebla era esencial en el Romanticismo. El mismo Capar Friedrich lo señalaba cuando escribía que “un paisaje desarrollado en la bruma aparece más vasto, más sublime, incita a la imaginación [...] El ojo y la imaginación se sienten más atraídos por lo vaporoso y lo lejano que por lo que se muestra más próximo y claro a la mirada” (citado en Argullol, 2006: 113). Esta enieblación del paisaje también la encontramos en el primer plano del bosque de eucaliptos de *A Costa da Morte* (2013), de Lois Patiño, o en *Skagafjörour* (2002-2004), de Peter Hutton. En ésta última, los paisajes de Islandia se contemplan desde una óptica claramente romántica que intenta evocar la experiencia de lo sublime.<sup>86</sup> Algunas imágenes de la película nos pueden recordar a los cuadros

---

<sup>86</sup> Carlos Muguero incluso afirma que en toda la obra de Peter Hutton: “Hay una obsesión, reconocible [...] de hacer imágenes densas, capaces de concentrar la experiencia de lo sublime, entendido en el sentido romántico en cada plano” (2010:19).

montañosos de Caspar David Friedrich como *Niebla matinal en la montaña* (Morgennebel im Gebirge, 1808). Como bien señala Alfredo Aracil, “frente al cine de Hutton, Friedrich y sus paisajes inexorables vuelven a nuestra memoria. Y es que, una y otra vez, sus películas parecen obligarnos a volver a lo romántico” (2012: 38).



*El cant dels ocells y Costa da Morte* (2013): enieblación.

En las diminutas figuras de los tres Reyes Magos perdidos en la inmensidad de un océano arenoso que filma Albert Serra y en las pequeñas figuras humanas de la pieza de Lois Patiño encontramos algo de la nostalgia y el vacío del tercer estadio del Romanticismo, al que alude de manera evidente *Gerry*<sup>87</sup> (2002), de Gus Vant Sant. Covadonga Lahera, en un texto sobre la película, afirmaba que el principal interés de Gus Van Sant residía en la contemplación de unas figuras que atravesaban un entorno cambiante: “En largos planos secuencia contemplamos la progresión lenta de los cuerpos en el espacio; en planos generales, atisbamos un par de manchas en la inmensidad desértica” (2009: web). Gus Van Sant recurre constantemente durante la película a ese contraste entre un espacio inabarcable y unas figuras diminutas perdidas en él. Sin embargo, siguiendo con la división propuesta por José Luis Molinuevo, *Gerry* pertenecería, como decíamos, al tercer estadio del Romanticismo: el rechazo del Todo. En la imagen de esos dos hombres que se llaman igual, y que caminan solos perdidos por

---

<sup>87</sup> Curiosamente, la película de Gus Vant Sant ha sido relacionada con la novela Miguel de Cervantes que servía de base de la anterior película de Albert Serra, *El Quijote*: “Si por su intensa capacidad autorreflexiva, precursora de un discurso metaficcional que sigue desafinado los contornos de la posmodernidad, el Don Quijote cervantino sugería la creación de una espacio mental, el del escritor, como lugar de encuentro entre ficción y realidad, *Gerry* parece reproducir visualmente la consecuencias narrativas que se derivan de la invención de ese espacio en el imaginario del cine actual. En el *Gerry* de GVS, don Quijote mata a un Sancho Panza que no es sino su creación, la otra cara de su conciencia, para después encontrar el camino de la cordura. Si Don Quijote planteaba la crisis de la novela de caballerías reflexionando, con ironía y melancolía, sobre sus mecanismos, *Gerry* hace algo parecido sobre la ficción contemporánea” (Sánchez, 2009: 266).

el desierto sabiendo que únicamente puede quedar uno con vida, siempre hubo algo que rozaba lo trágico-absurdo: “[*Gerry*] es un western abstracto, un cruce entre el paisajismo existencial de John Ford o Anthony Mann y el cruel teatro del absurdo de Beckett” (Sánchez, 2005: web). En la película de Gus Van Sant no hay ya ninguna idea de sublimación religiosa o moral. El paisaje no evoca ningún misterio. Solo queda la observación errática de unos personajes perdidos en medio del desierto,<sup>88</sup> como cuando los dos Gerrys están sentados frente al enorme mar de sal de Utah. El cielo se refleja en los cristales de sal del suelo provocando que en el paisaje se produzca una angustiada uniformidad: el cielo y la tierra parecen fundirse en la línea del horizonte. En estas dos figuras diminutas sentadas exhaustas en medio de una inmensa planicie salada, resuena la imagen del pequeño monje de Caspar Friedrich<sup>89</sup> o aquel *Perro Semihundido* (1819–1823) que pintara Francisco de Goya (1746-1828):

En el cuadro de Friedrich, la imagen del monje dista mucho de la de ser espectador solitario al abrigo de la tempestad. El mar es una sima que avanza amenazando con tragarle. El desierto de agua sin límites ha avanzado ¿el perro se hunde en el agua o en la arena? En cuadro de Friedrich no brinda consuelo sino desasosiego, una melancolía que se revela en *Perro Semihundido* como angustia. ¿Ante qué? Ante la condición humana misma. La mayor soledad es morir solo como un perro. (Molinuevo, 2008: 173).

La naturaleza ha dado la espalda a estos personajes que contemplan un mar salado que amenaza con tragárselos; una naturaleza completamente indiferente a su sufrimiento. En *Gerry* no hay ningún consuelo, la naturaleza ya no es una casa.

---

<sup>88</sup> Podríamos relacionar esto con lo que señalaba José Luis Molinuevo acerca de la obra de Friedrich y el sublime nórdico. En los cuadros del pintor alemán se expresa una tragedia de la naturaleza “que se hace presente de forma ambigua para el espectador a través de la multitud de mensajes cifrados que hay en los cuadros”. Pero en el sublime nórdico cada vez hay menos lugar para la sublimación moral y religiosa “quedándose en una contemplación ensimismada de la vanitas en la figura humana minúscula en los paisajes de desolación” (2008: 186).

<sup>89</sup> “El monje se halla absorto. Su breve silueta es, apenas, un minúsculo accidente que no llega a turbar el predominio de los tres reinos. Tierra, mar, cielo, tres franjas infinitas empequeñecen la presencia del solitario; posiblemente, también el gran ruido del silencio le anonada. La inmensidad le causa una nostalgia indescriptible, y asimismo, un vacío asfixiante. La antigua grandeza, perdida, en el horizonte, es retornada en forma de angustia: el mar se abre a sus pies como un fruto amargo” (Argullol, 2006: 13).



*Gerry* (2002) y *Monje contemplando el mar* (1808).

En James Benning y Peter Hutton a la visión romántica e idealizada de los orígenes del cine hay que sumarles las representaciones románticas del paisaje y la naturaleza. No obstante, estamos frente a un romanticismo más norteamericano que europeo, más de Emerson que de Kant, más de Thomas Cole que de Caspar Friederich o más Fitz Hugh Lane que de J. M. W. Turner. Scott MacDonald decía que *13 Lakes* (2004) y *Ten Skies* (2004) representan el epítome de la carrera de James Benning (2008: 218). *13 Lakes* contiene la filmación de 10 planos de 10 minutos de 13 lagos de los Estados Unidos y *Ten Skies* son 10 cielos de 10 minutos filmados desde Val Verde, California. Las dos son una buena muestra de ese rigor estructuralista que ha hecho famoso al documentalista norteamericano. Mucho más cortas, silentes y en blanco y negro *Landscape (for Manon)* (1987) e *In Titan Goblet* (1991), de Peter Hutton, se sitúan en la línea de la tradición pictórica de Luminista que tanto ha influenciado la sensibilidad paisajística del director. Ambas piezas son sendos homenajes a la pintura norteamericana del siglo XIX. Según Scott MacDonald, la imaginaria de *Landscape (for Manon)* procede de las pinturas de Castkill de Thomas Cole (1801-1848) que normalmente fueron vistas como un precedente del Luminismo “aunque la sensibilidad que refleja y la experiencia que proporciona [la película] está muy cerca de Lane, Heade, and Kensett” (2001: 281). Ya desde el título de la segunda película, *In Titan Goblet*, Peter Hutton alude a un cuadro de Thomas Cole, *The Titan's Goblet* (1833). En las dos películas, el documentalista muestra una mirada atenta a las cualidades de la luz y los cambios atmosféricos del paisaje con claras reminiscencias al Luminismo.

En estas cuatro obras, las tranquilas imágenes del paisaje y la naturaleza se interrumpen por la aparición inesperada de la huella del hombre. En las dos películas de Benning se ‘cuelan’ sonidos procedentes de fuera del encuadre. En el penúltimo plano de

13 *Lakes*, el lago Crater, y en el plano 8 de *Ten Skies*, oímos el sonido de un disparo procedente del espacio fuera de campo que trastorna la aparente paz que reinaba hasta ese momento en las imágenes. Pero también en *13 Lakes* la visión idílica de la naturaleza se rompe cuando, por ejemplo, una moto de agua aparece atravesando uno de los lagos; de igual manera, en el plano 7 de *Ten Skies*, podemos observar cómo el humo de la chimenea de una fábrica fuera del encuadre se confunde con las propias nubes. En *In Titan Goblet*, en el medio de los sublimes amaneceres y misteriosos anocheceres románticos de la montaña de Castkill, Hutton intercala un plano que, en un principio, parece ser un misterioso paisaje enieblado, pero que acaba revelando la inesperada presencia de un *bulldozer* recorriendo el terreno. *Landscape (For Manon)* también comienza con la imagen de un tren de juguete moviéndose por una vía vista desde arriba. Estas irrupciones de la acción del hombre y de la tecnología, en esas imágenes idílicas de la naturaleza y en los sublimes paisajes luministas, nos remiten al “tropo del idilio interrumpido” que, en palabras de Alberto Santamaría, “es una imagen que la cultura o parte de la cultura norteamericana crea al unir en un continuo paisaje natural y el desarrollo tecnológico” (2005: 147).



Plano 7 de *Ten Skies* (2004) y *bulldozer* en *In Titan Goblet* (1991): el idilio interrumpido.

En su contemplación del ferrocarril en *RR*, la actitud de James Benning oscila entre *Lluvia vapor y velocidad* (*Rain, Steam and Speed, The Great Western Railway*, 1844), de J. M. W. Turner (1775-1851) y *E valle de Lakawanna* (*The Lackawanna Valley*, 1855), de George Inness (1825-1894). En muchos de los 43 planos de *RR* existe una clara fascinación por el ferrocarril y la máquina que lecturas demasiado europeas han desdibujado. En la tradición norteamericana pictórica y poética, la máquina y la naturaleza formaban un mismo paisaje. En los escritos de Ralph Waldo Emerson (1803-1882) o Henry David Thoreau (1817-1862) el tren se muestra como un punto más, como

un objeto idéntico a la de la naturaleza. James Benning siempre ha señalado la influencia teórica de Emerson y Thoreau en su obra. Por lo tanto, a nadie debería extrañarle que en muchos de los planos de *RR* resuenen las palabras de fascinación de sus maestros.

Como explica Alberto Santamaría (2005), el ferrocarril fue el emblema de la imbricación paisaje-técnica. Ese continuo entre la tecnología y la naturaleza estuvo representado durante mucho tiempo por la expansión del ferrocarril a lo largo del territorio norteamericano. Ese carácter reconciliador entre el jardín y la máquina se hizo evidente a través del arte y la literatura del siglo XIX en Norteamérica. Por ejemplo, Emerson en su texto “El poeta” escribió:

Los lectores de poesía ven la fábrica, y la vía del tren, y les parece que la poeticidad del paisaje se rompe porque estos avances de la tecnología aún no están consagrados en su lectura. Pero el poeta ve cómo caen dentro de una misma red geométrica de la araña. La naturaleza los adopta con rapidez dentro de sus círculos vitales, y ama al convoy de vagones relucientes como propio. Además en una mente en equilibrio, no significa nada cuántas invenciones mecánicas se exhiban (Emerson, 2010: 229).

Naturaleza y técnica para Emerson forman un mismo ciclo vital. Lo mismo sugería el pintor paisajista George Inness con su cuadro *El valle de Lakawann* 1855. En este cuadro ‘el caballo de hierro’ no rompe la armonía del paisaje pastoril. Como bien señala Santamaría “la máquina es una parte integral del paisaje” (2005: 148). Esa postura ambivalente se hace evidente en muchos planos de trenes que filma James Benning y en los que parecen resonar las palabras de otro de sus maestros, Henry David Thoreau, en *Walden*:

Cuando me encuentro con la máquina y su serie de vagones con movimiento planetario— o más bien como un cometa, porque el espectador no sabe a qué velocidad y en qué dirección volverá a visitar este sistema, ya que su órbita no parece tener curva de vuelta—, con su nube de vapor como una bandera ondea con guirnaldas doradas o plateadas, como las nubes vellosas que he visto en lo alto del cielo, desplegando su masa en el aire, como si este semidiós viajero, este conductor de nubes, hubiera tomado el cielo crepuscular por la librea de su séquito; cuando oigo las colinas que hacen eco al resoplido tronador del caballo



de hierro, que agita la tierra con sus pies y respira fuego y humo por sus narices [...], parece como si la tierra tuviera por fin una raza digna de habitarla (2009: 161-162).



RR (2007): el ferrocarril atravesando el paisaje.

En estos planos, como en muchos otros, existe una clara fascinación por la máquina. Los trenes atravesando los paisajes y la naturaleza nos muestran la americanización de lo sublime. Son el paradigma de la retórica de lo “sublime tecnológico que implicaba tanto la preservación como la transformación del mundo natural” (Santamaría, 2005: 163). La incorporación de la técnica no produce ninguna escisión ni fractura en la naturaleza.<sup>90</sup> Su contemplación provoca placer y emoción positiva en el espectador. También en *Study of a River* (1997) y *Time and Tide* (2000), Peter Hutton muestran un encadenamiento entre la industria y el río que nada tiene que ver una simple denuncia medioambiental. La irrupción de la industria a las orillas del río Hudson no rompe el equilibrio natural en ningún momento. El paisaje ha cambiado, pero no hay ningún drama. En estas dos películas, Hutton se remite a otra de sus influencias pictóricas: la Hudson River School.<sup>91</sup> En las imágenes de estas películas encontramos los vínculos

---

<sup>90</sup> Sin embargo, al final de *RR*, la postura de Benning parece estar más cerca a la visión de J. M. W. Turner y su cuadro *Lluvia vapor y velocidad* (1844) que de Thomas Cole. Este cuadro muestra la visión romántica europea de la tecnología y la naturaleza. Lejos de mostrarnos, como en el cuadro de Cole, una unión armonizada, Turner muestra un paisaje desdibujado por la irrupción del ferrocarril: “La naturaleza ya no es más que ese marrón y descolorido fondo, ajeno, imposible de ver en una concreta y limitada representación objetual” (Santamaría, 2005:139). En el último plano, el cineasta observa las consecuencias negativas de esa incorporación tecnológica en la naturaleza. En ese paisaje seco, la imagen es partida en dos por el tren de carga; si en la parte baja vemos un vertedero de neumáticos, en la parte superior una central eólica con sus gigantescos molinos de viento. Dos partes, de alguna manera, antitéticas, atravesadas por el ferrocarril.

<sup>91</sup> Sobre la influencia de la Hudson River School en la obra de Peter Hutton, véase León (2014).

entre sublimidad-paisaje-mercancía de los primeros estadios tecnológicos de lo sublime americano. Como en la poesía de Walt Whitman, la naturaleza y la técnica forman un mismo ciclo vital. Los barcos que navegan por el río cargados de mercancía, las industrias que hay diseminadas por las orillas y la naturaleza acaban formando un todo unificado.



*Time and Tide* (2002): industria y paisaje en el río Hudson.



## 2.12. Espacios sensoriales

Los cineastas posnarrativos crean en sus películas espacios sensoriales en las imágenes fusionando nuestra percepción con el registro temporal continuo del espacio. El paisaje no solo se ve, sino que siente, se toca. No estamos frente a las imágenes, sino que da la impresión de que estamos dentro. Ya el escultor alemán Adolf Von Hildebrand (1847-1921) destacaba que la vista podía transformarse tacto y que la imagen podía provocar en el observador una experiencia similar a la que experimentaría estando en la naturaleza:

Cuanto más fuerte sea el sentimiento espacial, la plenitud de espacio en la imagen, cuanto más positivamente se esfuerza en la representación del espacio a través de la apariencia, tanto más intensa será para nosotros la vivencia, tanto más realmente representará la imagen a la naturaleza (Hildebrand, 1988: 44).

En la primera parte de *Honor de cavallería* (2006), de Albert Serra, en muchos planos en los que la cámara está situada baja, casi a ras de suelo, vemos que delante de la lente aparecen algunos tallos y hierbas desenfocadas. Gracias a ellos, el cineasta logra amplificar la sensación de estar inmersos en el paisaje, de compartirlo con los personajes. Además, esas hierbas en primer plano delante de la cámara “compensa la superficialidad de la imagen digital DV, dando así la sensación de volumen, de espacio, de profundidad” (Serra, 2010: 27). En la escena del baño, la inmersión en el paisaje es literal. Vemos a Sancho parado en medio de un río con su lanza en la mano. Camina despacio por el agua moviéndose en dirección hacia la cámara. En el siguiente plano, vemos a don Quijote apoyado en una roca quitándose los pantalones y a Sancho delante de él, completamente vestido, con el agua cubriéndole los pies. El sol pega fuerte contra las rocas, casi podemos sentir el calor que desprende. El Quijote le pregunta si quiere bañarse, pero este lo ignora mientras se refresca la cabeza y la nuca con el agua del río. Don Quijote se quita su camiseta y vuelve a insistirle “¿Te quieres bañar? ¿No quieres?” Sancho se ve obligado a contestar y le dice que no. El Quijote le dice que lo vigile que no sabe nadar. Después de comprobar con su mano que no está fría, lo vemos zambullirse en el río. La cámara realiza una panorámica hacia la derecha y lo vemos pegar unas brazadas rudimentarias.



*Honor de Cavalleria* (2006): el Quijote y Sancho en el río y el Quijote nadando.

El Quijote le dice a Sancho que estaba cansado, pero que esta agua es el paraíso: “Una creación de Dios”. Por eso vuelve a insistirle en que se bañe; quiere que su escudero también participe de esa gracia de la naturaleza. Al final Sancho accede y se mete en el agua con él. Por fin vemos a los dos nadando en ese trozo del río, en contacto con el agua, y tenemos la sensación de estar refrescándonos con ellos. Este tratamiento tan sensitivo del agua recuerda a lo que comentaba Andre Bazin<sup>92</sup> sobre la última escena de *Boudu salvado de las aguas* (*Boudu sauvé des eaux*, Jean Renoir, 1932). Albert Serra dota a toda la escena de ese realismo sensitivo que, según Thiago Magalhães de Luca (2010), es una tendencia dentro del cine contemporáneo.<sup>93</sup>

Esta materialidad y sensorialidad del baño y el agua conecta bien con otro momento ‘renoiriano’ filmado por el cineasta tailandés Apichatpong Weerasethakul en su película *Blissfully Yours* (*Sud sanaeha*, 2002). Una película de imágenes sensoriales que parece una reescritura moderna del clásico de Jean Renoir: *Una partida de campo* (*Partie de champagne*, 1936). Para Kim Jihoon (2010), Weerasethakul filma paisajes y espacios de manera no solo visual, sino también táctil. Sus paisajes, como en *Honor de*

---

<sup>92</sup> “The water is no longer ‘water’ but more specifically the water of the Marne in August yellow and glau•cous. Michel Simon floats on it, turns over sprays like a seal; and as he plays we begin to perceive the depth the quality even the tepid warmth of that water. When he comes up on the bank an extraordinary slow 360-degree pan shows us the countryside he sees before him. But this effect, by nature banally descriptive, which could indicate space and liberty regained, is of unequalled poetry precisely because what moves us is not the fact that this countryside is once again Boudll’s domain, but that the banks of the Marne, in all the richness of their detail are intrinsically beautiful” (Bazin, 1974: 84- 85).

<sup>93</sup> En su tesis, de Luca analizaba el trabajo de Carlos Reygadas, Gus Van Sant y Tsai Ming-Liang porque decía que eran representativos de esta tendencia: “That purports to restore the traditional tenets of cinematic realism, such as location shooting, non-professional acting and depth offield. More remarkably, this new realist aesthetics is steeped in the hyperbolic application of the long take, which promotes a contemplative viewing experience anchored in phenomenological presence and duration. In other words, these are cinemas characterized by a sensory mode of address based on the protracted inspection of physical reality” (2010: 9).

*cavallería*, son inmersivos. En sus películas, los espectadores somos capaces casi de sentir el paisaje, de tocarlo y olerlo. *Blissfully Yours* nos muestra una historia de amor entre Min, un inmigrante birmano que vive clandestinamente en Tailandia y padece una rara enfermedad de la piel, y Roong, una joven trabajadora tailandesa que se ocupa de él. Los dos deciden ir a pasar el día de picnic en la selva. A medida que los jóvenes se adentran en la vegetación, una extraña y potente sensualidad y sensorialidad se apoderan de las imágenes. Min y Roong deciden darse también un baño en el río. Pero en la selva también está pasando el día Ong, la otra mujer que se encarga de Min, que ha ido con su amante. Los tres acaban bañándose juntos en el río. El tailandés Apichatpong Weerasethakul, en un texto sobre sus primeras experiencias cinematográficas en la sala de cine, señalaba que lo que le gustaba de ciertas películas tailandesas de finales de los 70 y principios de los 80 era cómo filmaban la belleza del paisaje de Tailandia: “Podías oler la tierra” (Weerasethakul, 2009: 178). Esas propiedades sensitivas y táctiles, que algunos directores tailandeses de la época lograban con las imágenes de los paisajes en sus películas, reaparecen en toda su obra, hasta el punto de haber convertido al sol y a la jungla casi en actores protagonistas. Santiago Rubín de Celis, en una crítica sobre *Blissfully Yours*, comentaba que una de sus mayores virtudes y lo “que la convierte en un filme tan hermoso, es su capacidad evocativa, su sensorialidad. A medida que la película avanza, con calma, poco a poco, vamos sintiéndonos cada vez más atrapados dentro de él” (2010: web).

Laura U. Mark (2000), en su estudio sobre “la piel de la película”, afirma que las imágenes hápticas obligan al espectador a contemplar la imagen en sí misma en lugar de en la narración. Siguiendo a Deleuze, Mark señala que este tipo de imágenes sensoriales pueden entenderse como una imagen afección que “se prestaba a sí misma al cine de la imagen tiempo”. Estas imágenes-afección fuerzan a una contemplación emocional de los espacios desprovistos de acción. El cine posnarrativo al haber diluido la narración y la acción ha revaluado la experiencia sensorial y poliestética de las imágenes.



*Bisfully Yours* (2002): Roong, Ming y Ong, bañándose en el río.

El arquitecto Juhani Pallasmaa destaca que “todos los sentidos, incluida la vista, son prolongaciones del sentido del tacto” (2006: 10). Y muchos de estos cineastas, sin duda, conciben la visión como una continuación del tacto, proponiendo un retorno de lo sensorial y lo háptico con sus imágenes. En un cine tan sensorial como el de Lisandro Alonso, encontramos dos insólitos y extraños *travellings* en los que combina la visión óptica con la háptica. En la comentada secuencia de *La libertad*, la imagen nos muestra a Misael, el hachero de la Pampa que protagoniza la película, en la oscuridad, recostado dentro de la tienda, pero con una luz artificial que le ilumina recortándole parte del rostro. Los ojos entrecerrados parecen lanzar una mirada sesgada a cámara. De repente, la cámara realiza un giro y sale de la tienda. Como si cobrase vida propia, se lanza a una exploración inesperada, a un vuelo libre, por los alrededores. Emancipada, la cámara se desplaza realizando un travelling de izquierda a derecha, bordeando árboles, desplazándose por la hierba y las plantas, mirando arriba y abajo, como si fuese un insecto o un pájaro. Pero su movimiento no es continuado, en la imagen hay cortes y bruscos cambios de *raccord*. Los rápidos contrapicados de las ramas secas de los árboles dibujan formas abstractas contra el cielo: “Imágenes que se sirven de la luz, los volúmenes y las formas para dar cuenta de la materia. Es decir que exhiben [...] una especie de “cámara palpadora” que se desliza morosa y consecutivamente rápida por los relieves, las texturas, los colores [...] (Martins, 2010: web).



*La libertad* (2001): secuencia del vuelo háptico de la cámara.

También en la conocida escena de apertura de *Los muertos*, de Lisandro Alonso, encontramos un buen ejemplo del retorno de la tactilidad del espacio en el cine posnarrativo. La película comienza: la cámara avanza a través del espesor de jungla rozando y tocando los troncos y las hojas de los árboles. La imagen enfoca y desenfoca las diferentes materias que encuentra a su paso creando visiones hápticas donde el fondo y la forma se confunden en un todo de texturas acuosas. La cámara va realizando ejercicios de distancias variables que, como la secuencia de *La libertad*, ponen en juego una visión óptica y una visión háptica. Una cámara palpadora que se desliza morosa y con movimientos variables, aproximando la visión al tacto y revelando con sus roces las texturas, los colores. “Un principio materialista de la imagen donde la luz hace aparecer las cosas bajo circunstancias favorables” (Navarro, 2011a: 25). Por el sinuoso movimiento que la cámara realiza a través de la vegetación, en la imagen entrevemos unos cuerpos que yacen en el suelo asesinados. Primero vemos boca abajo a un niño con la espalda ensangrentada, después las piernas y el culo de otro cuyo cuerpo permanece parcialmente oculto por las ramas y las hojas. Son rastros, fragmentos y evidencias de un brutal crimen. Pero la cámara en su trayecto se cruza con la mano asesina que porta el arma homicida: “Formas de cuerpos goyescos, formas de la naturaleza según la factura



impresionista, formas a lo Rousseau (el Aduanero), aparecen condensadas en este vuelo plástico y táctil que vuelve denso o pesado al tiempo y cercano al espacio” (Martins, 2010: web). Estas imágenes borrosas parecen el recuerdo del brutal crimen por el que Vargas ha estado preso. Imágenes que intentará dejar atrás cuando salga de la cárcel, emprendiendo un viaje redentor en barca y remontando el río hasta el interior de la selva para reencontrarse con su hija.



*Los muertos* (2004): secuencia de apertura. Entre lo óptico y lo háptico.

### 2.13. Paisajes sonoros

David Toop afirma “que el tacto y el sonido van juntos” (2013: 92). Por este motivo, a la tactilidad del espacio del cine posnarrativo que acabamos de estudiar, hay que sumarle una tactilidad del sonido. El calor de las películas de Albert Serra y de Apichatpong Weerasethakul no solo era visual, sino también auditivo. En *Honor de Cavallaria* oímos el continuo canto de las cigarras y los grillos mezclado con el sonido del riachuelo; en *Blissfully Yours* el fluir del agua se mezcla con el incesante zumbido de los mosquitos e insectos de la selva. “Estos sonidos parecen amplificados inyectando en el espectador la sensación de tranquilidad y quietud, la impresión que parecen tener los propios protagonistas en ese lugar. Compartimos con ellos la naturaleza y nos embriagamos en una duermevela sensorial (Barea, 2008: 10).

Parte de los cineastas posnarrativos han revalorizado los ruidos y los silencios de los espacios. Según Michel Chion, en el cine los ruidos siempre habían estado relegados a un segundo plano, pero que con su grabación se puede conferir materialidad a las cosas y sensorialidad a las películas (1993: 122). Esta importancia que el cine posnarrativo confiere a los ruidos va pareja a la disminución de la palabra y el habla<sup>94</sup> que percibimos en muchas de estas películas. La ausencia o escasez de diálogos provoca que muchos cineastas posnarrativos hayan revalorizado los sonidos de los espacios, los ruidos ambientales o el silencio. Por ejemplo en *La libertad*, de Lisandro Alonso, se escuchan múltiples sonidos “del monte, pájaros, insectos, el viento, los truenos, y siempre los ruidos producidos por el trabajo del personaje: el hacha, la sierra electrónica, el movimiento de los troncos, el prendido del fogón” (Bongers, 2011: web). Apichatpong Weerasethakul también confiere a los sonidos del ambiente de la jungla un gran materialismo con el que consigue aumentar la sensación de inmersión sensorial. En *Tío Boonmee recuerda sus vidas pasadas* (Lung Boonmee raluek chat, 2010) los sonidos naturales de la selva, los insectos, los pájaros, el agua están amplificadas de una manera pocas veces oída en una película. Hay un trabajo muy consciente a través del cual el cineasta busca crear un paisaje sonoro sensorial muy evocativo. Los sonidos atmosféricos y ambientales son constantes

---

<sup>94</sup> Chion explica que “con el nuevo lugar que ocupan los ruidos, la palabra cinematográfica ya no es central, tiende a reinscribirse en un continuum sensorial global que la absorbe, y que ocupa los dos espacios, sonoro y visual, mientras que en un primer período del cine hablado, la pobreza acústica del soporte llevaba a privilegiar los elementos sonoros precodificados (lenguaje, música), en detrimento de los que eran puros indicios de realidad y de materialidad, es decir, los ruidos” (1993: 122).

y predominantes durante toda la película. Podemos oírlos incluso antes de que aparezca la primera imagen de la película, durante los títulos de crédito del inicio. Philippa Lovatt (2013) explica que los sonidos ambientales en la obra del cineasta Tailandés suelen ser tan predominantes que de alguna forma desmantelan nuestra dependencia en lo verbal y lo lingüístico para entender qué sucede en la película. En su lugar estos ruidos ambientales impulsan la corporalidad y favorecen la sensualidad y la sensorialidad de las imágenes. Este abandono del sonido centrado de manera exclusiva en el habla, en favor de un materialismo de los sonidos ambientales para promover una experiencia casi sinestésica de las imágenes y los espacios sería el rasgo común que agruparía a los cineastas posnarrativos de los que estamos hablando.

*Aita*, aunque menos sensorial, también es una película sobre los ruidos y los silencios de una casa deshabitada. En varias ocasiones durante la película, José María de Orbe nos ofrece imágenes del hombre que se encarga de cuidar el caserón con su oído pegado a las paredes. Y para David Toop “quien escucha con atención es como un médium que descubre la sustancia de lo que no está del todo allí” (2013: 20). En estas escenas, el cuidador parece que estuviese intentado auscultar las presencias espectrales de la casa a través de los sonidos que ésta emite. Los silencios que intenta descifrar el hombre acaban teniendo algo espiritual porque de fondo escuchamos el opaco canto del coro de la iglesia que está pegada a la casa.

Un silencio ciertamente espiritual y devoto es el que filma Philipp Gröning en su película *El gran silencio*. El cineasta alemán nos muestra la vida cotidiana de unos monjes de la Orden de los Cartujos en el monasterio de la Grande Chartreuse.<sup>95</sup> Uno de los votos de los cartujos consiste en hablar lo menos posible. En muchos lugares del monasterio incluso está totalmente prohibido hacerlo. Lo recóndito del lugar y el voto de silencio de los monjes provoca, paradójicamente, una amplificación de los sonidos y los ruidos,<sup>96</sup> porque “cuanto más vacío de sonidos esté un espacio, mayores parecerán los sonidos que se propaguen en su interior, cuanto menos sea el nivel de sonoridad, más atento estará el oyente a las más mínimas interferencias” (*ibid.*: 251-252). Por eso podemos oír de manera casi amplificada el sonido del viento, de la lluvia, del agua en el deshielo, de los pasos de los monjes para ir al rezo, de sus respiraciones, del roce de sus túnicas, de las hojas de las biblias, el ruido de unas tijeras cortando la tela, el crujir de la madera, las sillas... Y en

---

<sup>95</sup> Situado en un recóndito lugar de las montañas de Chartreuse, al norte de la ciudad de Grenoble.

<sup>96</sup> Así describía David Toop el silencio en su libro *Resonancia Siniestra*; y curiosamente, justo después, hablaba de la película que estamos comentado.



eso consiste el silencio según Michel Chion (1993): en hacer oír ruidos. Ruidos tenues que asociamos a la idea de calma porque no atraen nuestra atención normalmente. Si como rezaba el famoso aforismo de Robert Bresson fue el cine sonoro el que inventó el silencio, podemos decir que ha sido el cine más allá de la narración el que nos permitió oírlo finalmente.

Una de las características comunes del cine moderno fue la tendencia a separar el sonido de la imagen o la imagen del sonido de una manera dialéctica. El sonido no era redundante<sup>97</sup> y en muchas ocasiones expresaba una información independiente u opuesta a la imagen (Kovács, 2007: 298). En el cine posnarrativo no encontramos este uso dialéctico, pero sí que existen disyunciones entre lo que vemos y lo que oímos, desde donde lo vemos y desde donde lo oímos. En su primer largometraje, *Lois Patiño* utiliza una disyunción perceptiva entre la imagen del paisaje, capturado y filmado con grandes planos generales y desde mucha distancia, y el sonido y las voces, que las oímos próximas y cercanas. En *A Costa da Morte* (2013), las figuras humanas aparecen siempre diminutas y empuñecidas en contraste romántico con la inmensidad del paisaje y la naturaleza. En cambio, las voces y los diálogos suenan próximos: “A través de una doble distancia perceptiva con respecto a la figura humana (lejana en la imagen, próxima en el sonido) buscaba poner en relación la inmensidad del espacio natural con la experiencia íntima de las personas”, explica el cineasta.<sup>98</sup> Esto provoca una cierta indeterminación en la procedencia exacta de las voces que a veces parecen emanar del paisaje mismo. A través del contenido de las conversaciones (leyendas, historias, mitos) el cineasta consigue evocar un sustrato mítico del paisaje de la zona. El contenido cultural de ese espacio y su imaginario colectivo se transmiten principalmente a través del sonido, al que también ha querido acentuar su dimensión física, material. Podemos oír los ruidos que las mariscadoras, los pescadores y los trabajadores tradicionales de la zona producen al trabajar.

Pedro Costa también consigue una disyunción entre el espacio que vemos y el espacio que oímos en *No Quarto da Vanda*. Las conversaciones entre Vanda y su hermana Zita dentro de la oscura y pequeña habitación contrastan con los gritos y el ruido de los

---

<sup>97</sup> Este fue según Gilles Deleuze un problema del sonoro desde el principio: “¿Cómo hacer para que el Sonido y la palabra no sean una simple redundancia de lo que se ve? Este problema no negaba que lo sonoro y lo parlante fuesen un componente de la imagen visual, al contrario; era por su condición de componente específico por lo que el sonido no debía producir redundancia con lo que se veía en lo visuales” (1987: 310).

<sup>98</sup> En <http://loispatino.com/Costa-da-Morte>, (28/04/14).

trabajos de demolición que proceden del exterior. Como él mismo declara a Aurelien Gerbault en el documental *Todo reflorecido* (Tout Refleurit, 2006), el cuarto de Vanda es también el lugar donde lo público y lo privado se disuelven: “Es un espacio que es portador de un estatuto paradójico; es al mismo tiempo íntimo y colectivo; público y privado”.<sup>99</sup> Pedro Costa logra que comprendamos el barrio y la vida de Fontainhas a partir de la claustrofóbica habitación de Vanda. El cuarto se convierte en “el centro de gravedad y epitome relacional de todo lo que le rodea” (Castro, 2011: 58). El espacio íntimo y privado de la habitación acaba resultando una sinécdoque: a través de un espacio tan reducido y pequeño, el cineasta capta la esencia de todo un barrio a punto de desaparecer engullido por los *bulldozers*. La habitación convoca desde el inicio ese temido fuera de campo<sup>100</sup> a través de los sonidos de los obreros y las máquinas. Costa logra, a la manera de los Straub, una especie “de inflamamiento del espacio a través de todo lo que no se ve directamente en él” (Perais, 2011: web).

Con *Honor de cavallería*, Albert Serra entraría dentro de ese reducido grupo de cineastas que ha sabido filmar el viento. Recordemos lo que decía Serge Daney en 1982 acerca *Trop tôt, trop tard* (1982), de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet. La película de los Straub, para el crítico francés, era una de esas raras obras en la historia del cine que habían logrado filmarlo. Solo Victor Sjöström, en *El viento* (The Wind, 1928), lo había logrado antes que ellos. “Hay que verlo -y oírlo- para creerlo. Es como si la cámara y el frágil equipo tomaran el viento como una vela, y el paisaje como un mar” (Daney, 2004: 132). En la película de Serra, como en la de Straub-Huillet, también hay algunos momentos que “se comienza por ver” (la hierba, los árboles, las hojas que se mueven y se inclinan por el viento<sup>101</sup>) “antes de oír” (el viento responsable de esa inclinación). Esta

---

<sup>99</sup> “Es también la idea espacial de un lugar en el que es muy difícil guardar un secreto entre cuatro paredes y una puerta muy frágil, siempre abierta. Todo el mundo puede entrar. El sentimiento de intimidad es muy tenue. La frontera entre el espacio público y el privado verdaderamente no existe. Y al mismo tiempo es un medio propicio para los grandes secretos” (Neyrat, 2008: 123).

<sup>100</sup> Sobre el fuera de campo, Jean-Marie Straub señalaba algo que sin duda podría decir Pedro Costa. “Es algo que descubrimos cuando rodamos con sonido. Los que ruedan en mudo no pueden saberlo [...] no puede evitarse que escuchemos lo que hay detrás y lo que hay delante: es el sonido el que da el espacio. Así que un tipo que rueda sin sonido puede olvidarse que ocupa un espacio” (Straub y Huillet, 1970: web).

<sup>101</sup> Aunque haya escenas (como el combate) en la que la imagen y sonido, al contrario que en el filme de los Straub, no sean sincrónicos, podemos decir que Serra ha sido capaz de filmar el viento también, recuperando así la belleza del “hermoso movimiento de las hojas y las flores de los árboles”. Por esta razón podemos situar *Honor de cavallería* en el pliegue de esa genealogía de películas contemporáneas de las que hablaba Francisco Algarín Navarro (2011b): entre las que están fuertemente influenciadas por *Trop tot, trop tard* [Five (Abbas Kiarostami, 2003), *D’Est* (Chantal Akerman, 1993), *Profit Motive and the Whispering Wind* (John Gianvito, 2007), *Autohystoria* (Raya Martin 2007) y la obra de James Bennig] y las influenciadas por *Dalla nube alla resistenza* (1978) [*Inquietude* (Manoel de Oliveria, 1998), *Vai e vem* (João

disyunción entre lo que vemos y lo que oímos se hace palpable en la escena del combate del Quijote contra el viento. En esta lucha resuena el célebre enfrentamiento contra los molinos de viento de la novela de Miguel de Cervantes. Serra también quería mostrar “el desacuerdo existente entre la realidad objetiva y la percepción del héroe” (2010: 81), hacer visible la locura del Quijote a través de la naturaleza, pero lo logra sin apenas ningún trucaje, con una solución sencilla: filmando un combate cuerpo a cuerpo entre el viento y al actor. Al inicio de la escena, Sancho y don Quijote están en un campo abierto y el escudero le está ayudando a ponerse las piezas de su armadura. El viento comienza a soplar de manera un tanto súbita.<sup>102</sup> El Quijote avanza y retrocede, pero no parece que sea el viento el que lo mueva. Tiene su espada agarrada en la mano como si se estuviera preparando para desenfundarla para un combate inminente. Pero el viento, como escribía el filósofo Gaston Bachelard (1884-1962), “en su exceso, en su cólera, está en todos lados y en ninguna parte que nace y renace en sí mismo que gira y se vuelca” (1993: 278-279). De ahí que don Quijote parezca desorientado. Incluso Serra se pregunta: “¿Está quizá luchando contra enemigos invisibles?” (2010: 82). Acto seguido don Quijote aparece en un campo de olivos. Un campo de olivos al que, como señala el cineasta, llega “así, sin razón alguna, convirtiéndolo también en un espacio mental circular del que no se sale” (*ibid.*: 83). El viento sigue soplando muy fuerte y el héroe camina entre los árboles hasta que amaina finalmente. Serra señala que en un primer momento la única consigna que le había dado al actor fue que luchara contra el viento, pero en el montaje se dieron cuenta de que no podían utilizar el sonido directo por culpa de un avión. Así que grabaron sonido de viento de otra parte y lo sincronizaron con los movimientos del Quijote y de los árboles y la naturaleza. Pero el resultado no les acababa de convencer así que “decidí desincronizar el sonido y la imagen para que las ráfagas de viento sonoras no coincidieran con la ráfagas de viento visibles. Aparece entonces ese entredós de naturalismo y artificio abstracto, esa dimensión imaginaria, un poco fantástica” (Neyrat: 2010: 82).

---

Cesar, 2003), *Juventude em marcha* (Pedro Costa, 2006) y la siguiente película de Albert Serra, *El cants del ocells* (2008)].

<sup>102</sup> “Aquí, como otras veces, la película inventa una realidad ambigua, intermediaria entre la realidad objetiva y la visión subjetiva del Quijote. Todo parece gratuito, sucede súbitamente, sin que una cosa sea la consecuencia de otra. Esta gratuidad un poco absurda es debido tanto al azar de la realidad objetiva como al funcionamiento del cerebro [...] Nunca sabemos si avanzamos en un sueño del Quijote o en de otra persona” (Serra, 2010: 81).

## 2.14. Hacia la desfiguración sensorial del espacio

Fue Robert Rosemblaum, en su conocida obra *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico: de Friedrich a Rothko* (1978), el primero en ver una relación entre el paisajismo romántico y el expresionismo abstracto norteamericano del siglo XX. Según el crítico norteamericano, la herencia romántica estaba muy presente en la obras de Still, Newman, Pollock o Rothko. En el cine posnarrativo podemos trazar una línea similar a la propuesta por Rosemblaum: desde el paisaje romántico al paisaje abstracto, pero sin trascendencias de por medio. Sin embargo, nosotros no hemos querido realizar el vínculo directo entre uno y otro, sin antes analizar las resonancias y las referencias al paisajismo norteamericano que aparecen en las obras de Peter Hutton o James Benning. Rosemblaum había subestimado esta tradición “para dar a los expresionistas abstractos la sensación de que pertenecían a una tradición internacional más que a la tradición indígena local del arte americano” (2008: 243).<sup>103</sup>

El cielo en el romanticismo era “el símbolo del espacio del retorno a la unidad” (Molinuevo, 2008: 171). Los estudios del cielo fueron habituales entre pintores románticos como John Constable o J. M. W. Turner. Por esta razón en el gesto de James Benning de filmar el cielo en *Ten Skies* existe una clara herencia romántica. Sin embargo, estamos ante una de las películas más abstracta del cineasta norteamericano. Las variaciones de color de los cielos, las formas de las nubes y su movimiento provocan que la imagen cambie de manera lenta, pero continua. No solo de un plano a otro, sino que en cada plano somos capaces de percibir las distintas graduaciones de luz o las texturas de las nubes. El aspecto del cielo siempre ha sido el conjunto de sus variaciones. Imágenes de luz inseparables del paisaje y el momento. Los cambios y movimientos a veces se suceden de manera rápida y dramática y otras de manera lenta y sosegada. Las similitudes en las imágenes ocasionan un aturdimiento visual que desorientan brevemente nuestro sentido del tiempo y espacio. El cielo en esta obra representa el concepto de la naturaleza como un “ready made”, como un objeto ya existente que se convierte en una obra de arte mediante una firma artística” (Slanar, 2008: 174). Esta firma es la duración de los planos y el encuadre que delimita la porción de espacio que ha sido elegido para aparecer en la imagen frente al resto.

---

<sup>103</sup> Como él mismo confiesa, relacionar Rothko, Pollock o Newman con Church y Bierstad no era tan exótico como relacionarlos con Caspar David Friedrich.



Cielos románticos y abstractos en *Ten Skies* (2004).

Más allá de la cuestión de cómo se inscribe el tiempo en los espacios y el paso del tiempo por ellos, en *One Way Boogie Woogie/27 Years Later* James Benning se muestra interesado en dotar a muchas imágenes de una apariencia bidimensional al mismo tiempo que realiza juegos con perspectivas engañosas. Desde el título de la película, el cineasta norteamericano alude al pintor Piet Mondrain (1872-1944) y a una de sus últimas obras *Brodway Boogie Woogie* (1943). Benning toma prestado de Mondrain una forma de composición que tiende a la geometrización y la abstracción espacial. El carácter bidimensional de muchas de las imágenes de la película consigue una especie de revalorización de las formas geométricas del espacio y de los colores. Este aplanamiento de la imagen es utilizado por Benning para crear imágenes engañosas con ciertos toques de humor; por ejemplo, un puente por el que circulan los vehículos parece que atraviesa una ventana. Pero también esa falta de profundidad le sirve al cineasta para que los espacios de las paredes luzcan como cuadros abstractos. Este tipo pintura rompe la noción de espacialidad implícita en la perspectiva al fijarse solo en los valores plásticos como el color, la forma y la composición. James Benning, como Mondrain, aplanar la imagen gracias a la poca profundidad de campo de la Bólex 16mm que utiliza, haciendo resaltar, de esta forma, los elementos plásticos de los espacios.<sup>104</sup>

---

<sup>104</sup> Javier Maderuelo señala que para que la pintura de Kandinsky, Mondrain, Klee o Malevich “pudieran ser abstractos había tenido que renunciar a los aspectos representativos, es decir a sus cualidades paisajísticas, para operar solo desde la autonomía pictórica del libre juego de sus elementos plásticos” (2008: 247).



*One Way Boogie Woogie/27 Years Later*: bidimensionalidad de la imagen.

Sin embargo, la imagen analógica todavía testificaba la realidad. La analogía presuponía la existencia de una causalidad entre la imagen y el referente. Como bien apuntaba Àngel Quintana, la literatura o la pintura pueden liberarse de la idea copia, porque el mundo es una realidad preexistente que ha sido transformada en otra de carácter semiótico. En cambio, al cine no le resulta tan fácil desprenderse del mundo referencial, porque este se halla registrado en el celuloide.

Mientras una de las grandes revoluciones de la pintura moderna ha consistido en resaltar la materialidad de los elementos plásticos que integran la tela, la imagen fotoquímica ha pasado a ser considerada como una imagen que permite un régimen de analogía respecto al mundo, y su materialidad no ha pasado a depender tanto del celuloide que ha dejado impresas sus huellas. Este régimen de analogía ha apartado la imagen de su potencial artístico (Quintana, 2003: 55).

La imagen siempre reproducía el mundo físico de manera que se encontraba condenada a una especie de régimen de inmanencia respecto a la realidad. ¿Cómo puede el cine tender a la abstracción espacial si ontológicamente está atado al registro del mundo físico? La imagen analógica se producía por medio de un proceso mecánico automático donde la luz transformaba la superficie química sensible y registraba el objeto. Pero con el digital la imagen ha dejado de ser una copia física del mundo. La película ya no es una huella indéxical. La digitalización de la imagen ha comportado un proceso de fragmentación de los índices de la realidad ya que estos se han transformado en pequeños datos que pueden ser manipulables debido a que funcionan como informaciones (Quintana, 2011). Aunque la digitalización provoque que la imagen ya no sea

ontológicamente una copia directa del mundo, la analogía, según D.N. Rodowick (2007), sigue existiendo como una función de “reconocimiento espacial que ha perdido su anclaje indéxical”. A pesar de esto, el cine posnarrativo digital, liberado del automatismo mimético, parece haber iniciado un proceso en busca de una mayor expresividad de la imagen sin por ello haber renunciado a cierto carácter documental.<sup>105</sup> Por ejemplo, en una película tan ‘realista’ como *Honor de cavallería*, Albert Serra filma algunos planos del Quijote y Sancho completamente en la oscuridad. Incluso Albert Serra comentando el plano 33 de la película señala: “¿Qué hacen los actores? Nadie lo supo nunca, ni siquiera ellos mismos. Producen realidad... Me gusta esta gran calidad gráfica [...] que puede llegar a la abstracción” (2010: 52). En esa secuencia nocturna, podemos ver las llamas de la hoguera que surgen de debajo del encuadre, como si casi estuviesen pegadas a la lente. Justo detrás, en la oscuridad, vislumbramos la silueta de medio cuerpo del Quijote. Está de perfil, seguramente sentado sobre la hierba y, a pesar de la oscuridad, podemos atisbar cómo sostiene una copa que levanta; incluso parece que cuando la mueve pronuncie algún tipo de palabra que no oímos. Es un plano abstracto y misterioso, como si el personaje estuviese haciendo algún tipo de conjuro u ofrenda en la noche. Por este motivo, el crítico y cineasta Daniel Villamediana escribía: “La noche también toma posesión de este filme, y el director la sabe filmar como algo extraordinario” (2006a: 18). En *Honor de cavallería* la noche se representa en clave romántica: como un mundo misterioso, trágico y repleto de flujos invisibles. Serra filma más planos en los que visibilidad del paisaje y los cuerpos de don Quijote y Sancho quedan reducidos al mínimo. Al respecto, el cineasta cuenta una anécdota muy reveladora que le ocurrió cuando envió una copia de la película a la televisión catalana. Los responsables se la devolvieron con el argumento de que había algunos planos en los que no se veía absolutamente nada:

Les respondía que se veía muy bien y que el director había tomado la decisión artística de dejar tal cual esa gran oscuridad. Aceptaron a regañadientes, gracias a las opiniones elogiosas sobre la película de los festivales y del público especializado. Pero me quedé con esta importante oposición entre el estándar del

---

<sup>105</sup> Àngel Quintana califica de paradójica esta situación: “Aunque lo propio de la imagen informática sea la simulación y no la reproducción, se ha experimentado una revalorización de la capacidad de la imagen como sistema de documentación. Con el cambio de siglo, lo que ha perecido definitivamente ha sido el culto al valor de la huella como depósito de la verdad de la imagen. En nuestro presente no existen imágenes únicas y originales” (2011: 80).

cine y el estándar de la televisión: lo que para mí era un gran éxito artístico (osado y eficaz), para ellos era un error técnico (Serra, 2010: 52).



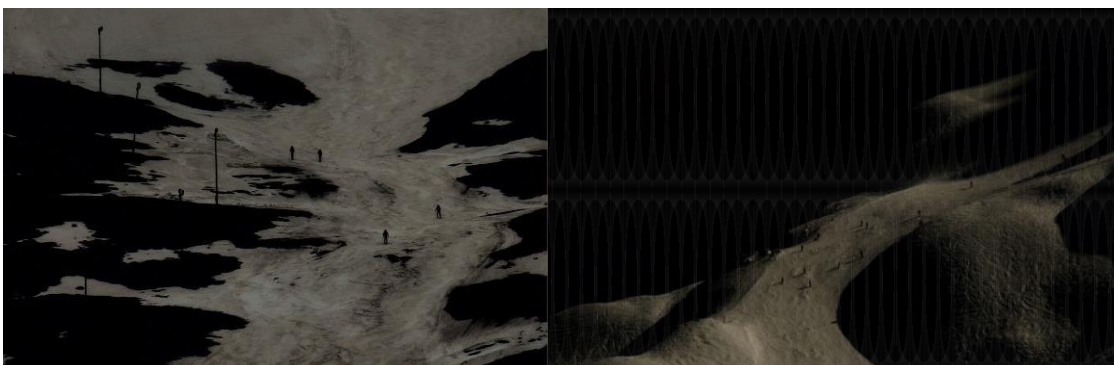
*Honor de cavallería* (2006): planos oscuros y misteriosos.

Ya vimos cómo Lisandro Alonso en los insólitos travellings de *La libertad* y en el inicio de *Los muertos* combinaba una visión óptica y una háptica. Las imágenes hápticas crean una imagen tan detallada y próxima que elimina la distancia visual e impone una visión muy cercana. Según Laura U Mark (2000), mientras las imágenes ópticas privilegian la representación y la figuración, la hápticas busca el materialismo de la imagen. En su corto *Montaña en Sombra* (2012), Lois Patiño apuesta más por la hapticidad y la abstracción del paisaje que por la figuración y las referencias románticas que aparecen en el resto de su obra. El cineasta gallego contempla desde lejos a unos esquiadores que se deslizan sobre la ladera de una montaña nevada. En esta pieza, a través de las extrañas e indeterminadas posiciones en donde sitúa la cámara y del enorme contraste que posee la imagen, Patiño consigue producir un logrado efecto de extrañamiento en el paisaje: percibimos la montaña como un paisaje amenazador y siniestro. El enorme contraste en el color aplana la imagen y aumenta sus cualidades hápticas, provocando que el paisaje se vuelva más abstracto:

Partiendo desde el blanco de la nieve, la imagen de la película se va volviendo cada vez más oscura, transformando el espacio en algo irreal, impreciso. La imagen se aplana perdiendo toda profundidad, en busca de una abstracción pictórica, y la percepción de las escalas se vuelve contradictoria. Este tratamiento permite hacer de la visión del paisaje una experiencia táctil: subrayando la textura de la nieve, alterando la percepción de su materia o las dimensiones del espacio.



De algún modo experimentar la imagen del paisaje como algo tangible: una visión táctil (Patiño, 2012: web).<sup>106</sup>



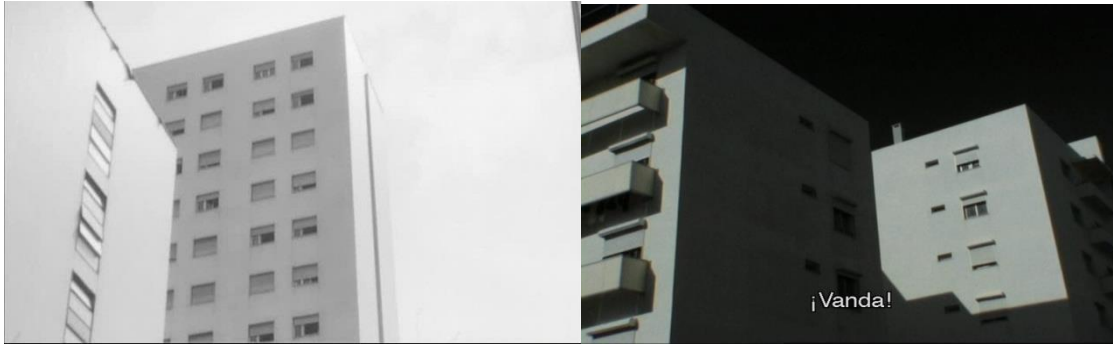
*Montaña en sombra* (2012): tactilidades abstractas y amenazadoras.

Como bien señala Àngel Quintana, también Pedro Costa en *Juventude en Marcha* da un paso desde la imagen real de *No Quarto da Vanda* hasta la abstracción: “Los planos de *Juventude en Marcha* buscan los flujos internos de la imagen a partir de contraluces, contrapicados, contrastes bruscos y juegos formales” (2011: 160). La estética de la película ya no “pasa por la observación documental, sino por la reescritura que se apodera de la imagen” (*idem.*). El cineasta utiliza unas composiciones muy pictóricas y antinaturalistas, con unas abstracciones y geometrías muy marcadas que hacen de O Casal da Boba un espacio más abstracto que Fontainhas. El nuevo espacio al que se enfrentan los vecinos es un espacio desarraigado que no conforma un lugar habitable, aunque sus condiciones sean mejores. “De ahí que la composición que hace el cineasta sea tan agresiva” (Urbina, 2010: 80). Una composición que, aunque sigue optando por la inmovilidad y el plano fijo, utiliza contrapicados muy acentuados. Costa muestra un gusto notable por los encuadres con fuertes diagonales y líneas en perspectiva que recuerdan un tanto a Michelangelo Antonioni, pero con un rigor compositivo muy próximo a los Straub.<sup>107</sup> El cineasta filma en contrapicado, arrinconado en el borde inferior del plano la

<sup>106</sup>En: <http://www.loispatino.com/Montana-en-Sombra/> (28/04/14).

<sup>107</sup> El crítico australiano Adrian Martin explica de la siguiente manera el rigor compositivo de Costa: “Fuertes diagonales, líneas en perspectiva que caen descarnadamente, agrupaciones de figuras y formas que definen con audacia cada imagen. Existe una geografía dinámica, una solidez en los ángulos y en las composiciones. Pero para evitar la trampa del mortal pictoralismo del póster meramente estático, Costa concibe sus encuadres en términos de secuencias editadas, de planos y contraplanos: el efecto que produce es verdaremate eisensteiniano. Se detiene justo antes de ser un efecto barroco (del tipo que vemos en Ruiz o Welles), pero la geometría no es menos alucinatoria para su rigor straubiano-eisensteiniano; un constante choque de perspectivas, siempre móviles [...]” (Martin, 2008: 2004).

figura de Ventura que ha ido al nuevo barrio a buscar a Vanda. Pero este se encuentra totalmente norteado en un espacio tan desangelado como el que forman las viviendas de construcción social de O Casal da Boba. El emigrante caboverdiano parece tan desorientado y alienado como Lidia en *La noche*, de Michelangelo Antonioni. En ambas películas se muestra a unos personajes aturridos por unos espacios y unas construcciones que parecen una inmensa clínica blanca.<sup>108</sup>



Edificios de *La noche* (1961) y *Juventude en Marcha*.

Una búsqueda similar la encontramos también en *Aita*. En la película, el cineasta español tendía a crear composiciones muy simétricas a través de las geometrías de los marcos de las puertas y de las ventanas del caserón familiar. En muchas ocasiones, José María de Orbe conseguía filmar auténticos murales abstractos con los que buscaba resaltar las texturas y los colores de las paredes de la casa. El cineasta no ocultaba en ningún momento las influencias de la obra de Giotto y Mark Rothko a la hora de componer muchos de estos planos: “Todo eso está en el film, el rojo, el verde, el contraste entre las distintas habitaciones. Las composiciones planas, sin fugas, sin diagonales” (Herederó, 2010: 10).

---

<sup>108</sup> Domènec Font describía de esta forma el paisaje urbano de *La noche* (1960), de Michelangelo Antonioni. Y, sin duda, estas composiciones de Pedro Costa están cercanas a las abstracciones de Antonioni y a su “estética del muro”. Una idea que Domènec Font cita a propósito de *Desserto Rosso* (1964): “No menos fascinante es la predisposición del cineasta hacia una pintura de lo inmóvil, de la quietud y del silencio, de una poderosa sensación física; ahí están las composiciones estancadas de las salinas de Rávena, un paisajismo abstracto cercano a las texturas lógicas de Dubuffet, o el recurso sistemático a las paredes informes y con protuberancias ocreas, esa estética del muro que hace referencia Roger Taillieur” (Font, 2003: 177).

Sin embargo, a diferencia de Rothko, aquí no nos encontramos con un objeto reducido a su forma, a su figuración más esencial, sino que en esa búsqueda geométrica en el plano hace acto de presencia lo orgánico [...] del paso del tiempo. Plantas, hierbajos, enredaderas que deforman la geometría con su barroquismo. Transforman la nada que en su día propuso Rothko como un espejo de la muerte en algo más material y plástico (Arantzazu, 2011: web).



*Aita*: geometrías y planos abstractos con toques de Rothko.

Rothko también había sido una de las influencias estéticas de Michelangelo Antonioni. Hasta el punto de que el cineasta italiano llegaría a escribirle una carta al pintor norteamericano después de visitar, en la Galería de Arte Moderno de Roma, la primera gran exposición dedicada a Rothko en el año 1962. En la carta, el cineasta italiano elogiaba con gran entusiasmo el uso de los colores en sus cuadros. Antonioni consideraba que la obra del pintor abstracto norteamericano era el límite máximo al que podía llegar la pintura. El cineasta italiano confesaba que después de visitar la exposición había sentido una gran afinidad con su obra: “Es para mí una alegría que se me haya brindado la ocasión de establecer, en cierto modo y aunque sea de lejos, una relación con usted y poder decirle hasta qué punto siento cercana [...] su pintura a mi trabajo, aunque tan solo fuera como experiencia fantástica” (citado en Di Carlo, 2010: 13). La afinidad entre Rothko y Antonioni demuestra que la vinculación entre la pintura abstracta y el cine ya se había explorado anteriormente en la modernidad. Sin embargo, el trabajo que Antonioni realizaba con los colores en sus películas todavía mantenía motivaciones narrativas.<sup>109</sup> Como él mismo le había confesado a Jean-Luc Godard durante su célebre

---

<sup>109</sup> Jean Luc Godard le decía a Michelangelo Antonioni sobre *El desierto rojo* que “el drama ya no es psicológico, sino plástico” y el cineasta italiano le respondía “Son una misma cosa”. Después Godard le preguntaba si el color en la película no tenía la función tradicional de comentario y Antonioni respondía:

entrevista en el Festival de Venecia de 1964: “Ciertas exigencias que en pintura carecen de contenido narrativo alguno, lo encuentran en el cine”. Estas exigencias formales sin contenido narrativo las comenzaría a desarrollar a partir de ese mismo año. Después *El desierto rojo* (Il Deserto Rosso, 1964) el cineasta retomó<sup>110</sup> los pinceles para pintar manchas de colores. El inicio y el final de *Gabbla*, de Tariq Teguia, guardan similitudes estéticas con las acuarelas ampliadas<sup>111</sup> de Michelangelo Antonioni. Según Fernando Ganzo, el comienzo estético de la película era sorprendente porque *Gabbla*, como *Las Montañas Encantadas* del cineasta italiano, estaba construida a base de manchas:

El uso, suponemos, de filtros de escasa sensibilidad cromática o de un etalonaje digital con ese fin genera una imagen en la que (por momentos incluso podemos pensar estar ante planos en blanco y negro) solo parecen ser reconocidos cuatro colores: el blanco de las nubes o de la arena, el azul del cielo, el negro de los cabellos, de las sombras, de los cuerpos opacos creando siluetas, y el rojo arcilloso, parduzco, de los ladrillos, de la tierra, de la piel de los argelinos (Ganzo, 2009: 54).

Los rápidos travelling laterales del inicio y del final de la película reducen el paisaje a pura materia sensible. Las imágenes se han convertido en un espacio de percepción donde ya no se proporciona simplemente una información visual, sino también existencial, vivencial y afectiva de desierto de Argelia. En su huida Maleck y la emigrante africana intentan llegar a la frontera de Marruecos montados en un *quad*. Han subido por una ladera para poder descansar y tomar el sol escondidos. La imagen nos muestra a ambos sentados sobre las rocas, pero la cámara comienza a realizar una panorámica sobre el eje mostrándonos el paisaje desértico. Cuando se detiene, la luz del

---

“Sí, creo que eso es cierto. Digamos que aquí el diálogo se ha reducido al mínimo indispensable y que, en este sentido, está relacionado con el color. Por ejemplo, sin utilizar el rojo nunca habrían hecho la escena de la cabaña [...] El rojo pone al espectador en un estado de ánimo que le permite aceptar el diálogo. El color es apropiado para los personajes (éstos están justificados por él) y para los espectadores” (Sarris, 1969, 34-35).

<sup>110</sup> “Pintaba de pequeño y también de estudiante; me entretenía. No tenía ninguna ambición artística. Trabajando en *El desierto rojo* retomé los pinceles para familiarizarme con los colores. En estos últimos años (a mediados de los setenta y principios de los ochenta -N. del A.-), me he puesto a pintar aprovechando que no podía rodar, visto que mi ritmo interior no se corresponde con el que me impone la industria cinematográfica” (Citado en Di Carlo, 2010: 17).

<sup>111</sup> En sus *Montañas Encantadas* el cineasta italiano utilizaba un procedimiento de ampliación fotográfica similar al que empleaba el protagonista de *Blow Up* (1966). Un día recomponiendo los trozos de un cuadro roto se percató de que eran montañas. Decidió fotografiarlo y después ampliar la imagen.

desierto parece eclipsar la imagen todavía más que al principio. A partir de este momento el cineasta argelino renuncia a los aspectos representativos y miméticos en favor los elementos plásticos y subjetivos de la imagen. Estamos ante unas imágenes atmosféricas y lumínicas donde las formas pierden sus delimitaciones.



*Inland* (Gabbla, 2008): planos acuarela donde las formas pierden sus delimitaciones.

Apenas podemos entrever el movimiento en la imagen. El paisaje aparece totalmente desdibujado y amorfo por la fuerte luz del desierto. Todo queda reducido a manchas de colores. El paisaje ya no es una reproducción objetiva, sino una pura impresión sensorial. Esa rarefacción luminosa que consigue con esos filtros de escasa sensibilidad reduce todo a una sensorial percepción cromática. Tegua ha transformado el caluroso paisaje desértico en una suave acuarela de tonos ocre y amarillos. Alberto Ruiz de Samaniego, comentando *Las montañas encantadas* de Michelangelo Antonioni, afirmaba que el cineasta nos colocaba fuera de toda coordenada espacio-temporal: “Como si de tanto mirar, la propia intensidad visiva borrara los contornos del mundo, o los quemase” (2010: 58). Algo similar ocurre en esas imágenes finales de *Gabbla*. Las formas también han perdido toda delimitación para fundirse en un fondo indiferenciado. Tanto Antonioni como Tegua buscan la realidad a través de su descomposición. El paisaje desértico es una atmósfera luminosa donde las figuras aparecen desdibujadas. En sus pinturas abstractas, conseguidas a base de ampliaciones fotográficas, el cineasta había decantado el paisaje “a pura cualidad evocativa” (*ibid.*: 65). Tegua persigue lo mismo que Antonioni con sus montañas mágicas: alcanzar lo sensible y lo intangible del paisaje y del espacio.

En este sentido, sin duda, son Lucien Castaing-Taylor y Véréna Paravel con *Leviathan* (2012), los que han llevado al espacio a mayor nivel de abstracción. En esta

película sobre la pesca en alta mar, la información deja paso a la inmersión y lo óptico a la háptico. La película que comenzó como un documental etnográfico sobre el puerto en New Bedford se acabó transformando en una expresión estética de lo que ambos directores sintieron en un barco pesquero en alta mar. Las imágenes de *Leviathan* más que una representación de la realidad entrarían dentro de la lógica de la sensación de la que hablaba Gilles Deleuze (2002) acerca de la obra de Francis Bacon. Los cineastas, a través de las más inusitadas, estudiadas y variadas colocaciones de pequeñas cámaras digitales de alta definición GoPro consiguen filmar imágenes de una sensorialidad abstracta que desconcierta al espectador. Lo que filman esas 12 cámaras distribuidas por todo el barco, y que parecen haber evacuado por completo la autoría<sup>112</sup> del film, ya no es un barco pesquero ni el mar, sino su sensación y su experiencia monstruosa, casi terrorífica: “Es un experimento fílmico que bosqueja una especie de terror que emerge de la profundidad del mar y que, dentro de su evidente querencia por ofrecer una forma novedosa y visceral, consigue introducir al espectador en ese sueño oscuro y fantasmagórico del mar” (Medina, 2013: web). En algunos planos, una de las cámaras se sumerge bajo esa salvaje oscuridad del océano que narraba Herman Melville (1819-1891) en *Moby Dick* (1851) y nos ofrece desconcertantes imágenes marítimas. Cuando la cámara vuelve a la superficie, la terrible negrura de la noche y el mar contrasta con la blancura fantasmagórica de miles de gaviotas que sobrevuelan amenazantes el barco. Toda la película es un viaje para los sentidos del espectador, que literalmente queda abrumado por el cúmulo de texturas visuales que ofrecen los planos. *Leviathan* es un violento caos de intensidades donde los cineastas han quebrado la soberanía óptica: “No se ve nada, como en una catástrofe, un caos”.<sup>113</sup> No es raro entonces que el infierno haya sido uno de los conceptos que han guiado la película:

La metáfora del propio infierno, en manos de un monstruo destructor, es el concepto que se ha tomado como guía, proyectado de todas las formas posibles en este espacio, propicio para ello, ofrece. Bajo la visión de las sensaciones del

---

<sup>112</sup> “Los directores han afirmado que vieron la distribución de una docena de cámaras GoPro a lo largo del barco como una manera de “distribuir la autoría del filme”, aseveración que juega inteligentemente con este debate y que elimina la figura del autor omnisciente para dar relevancia al material físico, a las cámaras y lo azaroso de esas imágenes recogidas. Aún así, los directores no se cierran en torno a este “material encontrado” (Medina, 2013: web).

<sup>113</sup> Así describía el filósofo francés la pintura de Francis Bacon: “La mano del pintor se interpone, para trastornar su propia dependencia y para quebrar la organización soberana óptica: no se ve nada, como en una catástrofe, un caos” (2002: 103).

infierno dantesco, la película tiene cuadros realmente barrocos en el cúmulo de vísceras, resuellos de sangre, cabezas cortadas y despieces de pescado en general, agua salpicada y suciedad que es buscada por la cámara como recurso formal (Moreno, 2013: web).

La enorme fuerza de la película, su enorme verosimilitud, no procede del mimetismo de la imagen con el espacio real, sino de una fuerza acumulativa sensorial, conseguida a través de la confrontación con los elementos: el agua, la noche, el viento, la sangre, las vísceras. Por eso la obra de Lucien Castaing-Taylor y Véréna Paravel guarda tantas vinculaciones estéticas con la del francés Philippe Grandrieux:<sup>114</sup> un cine corporal y sensitivo antes que intelectual, cuya forma artística se estructura a través de la pura materialidad de los elementos antes que por la figuración y por la superficie antes que por la profundidad.



*Leviathan* (2012): la abstracción sensorial del paisaje en alta mar y planos inmersivos.

---

<sup>114</sup> Además, señalan que son amigos del cineasta: “We have quite a number of mutual friends. We’ve only met him two years ago in France. We both adore his films. We were blown away by his work because they are so visceral and haptic and deranged and disturbing and courageous and risky ... and because of all the common things we pursue artistically, we wanted to meet him. So we did and that’s how we became friends” (Chang, 2013: web).





### **3. TIEMPO POSNARRATIVO**

---

- 3.1. Introducción
- 3.2. Tiempo cotidiano
- 3.3. Tiempo de espera
- 3.4. El retorno del Método de Representación Primitivo
  - 3.4.1. Excurso sobre lo primitivo
- 3.5. Epifanías de la duración y la contemplación temporal
  - 3.5.1. Excurso sobre la contemplación
- 3.6. El retorno de la contingencia
- 3.7. Slow cinema
- 3.8. Tiempo sin movimiento
- 3.9. Hacia una imagen no tiempo



### 3. Tiempo posnarrativo

#### 3.1. Introducción

El problema que tuvo que abordar el cine a principios del siglo XX fue la capacidad de registrar lo singular y darle significado. El cine era capaz de registrar todo, por eso tuvo que confeccionar un acontecimiento. Así que el cine adoptó la narrativa como el principal medio para hacer legible el tiempo. Pese al predominio de la realidad en los diez primeros años y a la fascinación por el tiempo real y el movimiento, “enseguida la narrativa se convierte en el método predominante de estructurar el tiempo (Doane, 2013: 101). Hasta la modernidad, el cine mostraría siempre el tiempo como un efecto. La tradición aristotélica sobre la que se sustentaba el cine clásico, y el teatro dramático, había perseguido la aparición del tiempo como tiempo: “El tiempo como tal debería desaparecer, quedar reducido a una desatendida condición de ser de la acción y las reglas estaban puestas al servicio de que pasara inadvertido” (Lehmann, 2013: 344).

Fue Gilles Deleuze quien señaló que la imagen directa del tiempo era el fantasma que había acosado al cine desde su inicio, y que se necesitó al cine moderno para dar cuerpo a ese fantasma (1987: 64). La principal diferencia entre el cine clásico y el moderno era que este último rompía los vínculos causales y colocaba los sentidos emancipados en una relación directa con el tiempo (*ibid.*: 32). El cine clásico nos daba una representación indirecta del tiempo porque se encontraba subordinado al movimiento. El cine moderno, según Deleuze, rompe esta subordinación: “Ya no es el tiempo el que está subordinado al movimiento, es el tiempo el que emana de movimiento” (1987: 360). El tiempo ya no es la medida del movimiento, sino el movimiento la perspectiva del tiempo. No obstante, el conocido estudio del cine del filósofo francés donde teorizaba la diferencia entre dos tipos de imágenes (Imagen-movimiento e Imagen-tiempo) no correspondía a ninguna ruptura real en la historia de las imágenes cinematográficas. El filósofo Jacques Rancière (2005a), por ejemplo, ha expresado sus reservas ante esta división que calificaba propiamente de “trascendental”. En su opinión, resulta imposible encontrar ninguna ruptura entre esos dos tipos de imágenes de las que hablaba Deleuze: “La oposición entre imagen-movimiento e imagen tiempo es, pues, ficticia” (2005a: 143). También José Luis Molinuevo, en su libro *Retorno a la imagen*, señala que la dicotomía entre imagen movimiento e imagen tiempo no se mantiene hoy en día y propone la

necesidad de revisar “toda la tradición de la teoría cinematográfica que va de Bergson a Deleuze, pasando por Bazin (2010: 59).<sup>115</sup>

En su estudio, Hans–Thies Lehmann habla de la aparición de una estética del tiempo en el teatro posdramático. De un modo similar a la imagen-tiempo teorizada por Deleuze, Lehmann dice que algunas propuestas del teatro posdramático ofrecen una imagen directa del tiempo en estado puro. El tiempo se percibe de manera directa y “asciende desde la condición inexpresiva de mero acompañante de la actuación al rango de tema”.

Con ello se da un nuevo fenómeno estético teatral: al volverse central la intención de utilizar la especificidad del teatro como modo de presentación para hacer del tiempo como tal -el tiempo como tiempo-, objeto de una experiencia estético-teatral, se transforma por primera vez el tiempo efectivamente medible del acontecimiento teatral en objeto de elaboración y reflexión artística (Lehmann, 2013: 319).

En el cine más allá de la narración el tiempo también se convierte en objeto de elaboración y reflexión artística. El esquema de causas y efectos ha desaparecido, en muchas ocasiones, en favor de un continuo temporal. Estamos ante un tiempo que se percibe lento por el espectador.

András Balint Kovács (2013) habla de cuatro estrategias estéticas con las que se consigue dar esa sensación de lentitud temporal a la imagen. La primera consiste en mostrar monótonos movimientos durante mucho tiempo; la segunda, filmar lo cotidiano; la tercera, representar extensos periodos de tiempo entre los eventos, los llamados tiempos muertos; y por último, a través de la repetición de los mismos eventos o acciones. Las cuatro técnicas, como veremos, son utilizadas de manera habitual por los cineastas lentos posnarrativos. El tiempo en estas películas, al igual que el tiempo en algunas obras de arte contemporáneo, nos obliga a invertir tiempo para devolvérselo; a perderlo con el

---

<sup>115</sup> “Hoy día es insostenible la dicotomía y oposición entre tiempo de la ciencia y tiempo de la vida; segundo, lo es también la de tiempo y espacio vitales y físicos, lo que pone en cuestión la división entre imagen tiempo e imagen movimiento; tercero, tampoco funciona la dicotomía entre concepto (ciencia) e intuición (vida); cuarto, por ello la imagen no tiene el papel de mediador entre concepto e intuición, lo que obliga a un replanteamiento de la estética de la imagen; quinto, la imagen es absoluta en las imágenes de tiempo lento y su percepción es inmediata; sexto, habría que valorar la postura de Tarkovski cuando afirma que música y cine tienen en común que no son lenguajes, sino percepciones inmediatas, que no necesitan de mediaciones” (Molinuevo, 2010: 59-60).

propósito de encontrarlo; retrasarlo para acelerar su percepción: “Nos muestra qué significa el tiempo para los demás, para las cosas y para el mundo natural” (Smith, 2012: 268).

El digital ha permitido a muchos cineastas reducir considerablemente los costes de producción, rodar una gran cantidad de horas de material bruto y hacer planos más largos al no estar limitados por la longitud de la película. “El cine digital crea una relación con el espacio de memoria que posee la cámara a partir del exceso de material y también establece otros lazos con el tiempo” (Quintana, 2011: 149). Ha modificado la relación entre el acto de registro y la selección posterior en el montaje. La ligereza y el bajo coste de los materiales permiten tener un tiempo de rodaje abierto. Como bien señala Quintana, ésta es una de las conquistas fundamentales para el desarrollo del cine contemporáneo, ya que permite capturar acontecimientos en su devenir temporal: las metamorfosis del paisaje, el cambio de las estaciones (*ibid.*: 151). Por ejemplo, Pedro Costa, gracias a una pequeña cámara Panasonic Dvx 100, pudo rodar durante dos años *No Quarto da Vanda* y durante un año y medio *Juventude en Marcha*. En total acumuló 150 horas en la primera y 300 en la segunda. Costa afirma que el vídeo le daba una serie de cosas que no tiene el 35 mm, “pero sobre todo me da posibilidad del tiempo, de ser más paciente, de estar disponible para los otros en cualquier momento” (Reviriego, 2008: 85).<sup>116</sup> Después de *Ossos* (1997) Pedro Costa realizó un brusco giro en su carrera. Aunque la película había tenido éxito, el cineasta no se encontraba satisfecho con el resultado final porque no había sido capaz de representar el barrio de manera adecuada. Para Costa, *Ossos* era una película cobarde e incompleta porque estuvo protegida por una gran infraestructura de producción: “La organización del trabajo, todos los camiones, aquello no casaba con el barrio” (Neyrat, 2008: 37). El cineasta había impuesto una temporalidad industrial al barrio y a los habitantes de Fontainhas. En *No Quarto da Vanda*, Costa cambió el analógico por lo digital, reduciendo así todos los artificios y las presiones de un sistema convencional de rodaje. El cineasta pasó dos años filmando la película y un año montando las 130 horas de material bruto. Para Nabuhiro Suwa (2005), Costa había elegido filmar volviendo al ritmo de la vida humana: un ritmo que no está puntuado por el número de días disponibles para la producción, del comienzo del

---

<sup>116</sup> En la misma dirección apunta el cineasta chino Jia Zhangke. Estuvo rodando durante seis meses *Naturaleza muerta*, y con todo el material que filmó podría haber hecho dos o tres películas más. El HD le proporciona una nueva relación con el tiempo y con el espacio: “Puedo filmar sin estrés, esperar, empezar de nuevo. Hay menos presión que cuando trabajaba en Super 16mm o en 35mm” (Frodon, 2007: 27).

rodaje al final. Costa afirma que lo que le proporcionaba el digital era tiempo y la posibilidad “de ser más paciente, de estar disponible para los otros en cualquier momento”. Incluso le permitía perder el tiempo, “rodar por rodar y más despacio y hacer como si no pasará nada” (Neyrat, 2008: 113). La pequeña cámara Dv le facilitó el registro la vida cotidiana de Vanda y le permitió convertir su habitación en el epítome de todo un barrio a punto de ser derruido por los *bulldozer*. El tiempo no estaba predeterminado de antemano por un plan de rodaje. Así el cineasta pudo acomodarse a los tiempos del barrio; no impuso los suyos. El cineasta se sentía cómodo con esta nueva temporalidad porque él también necesita mucho tiempo para filmar.<sup>117</sup> Costa cree en un cine del tiempo cotidiano y de la fidelidad a los ritmos de la vida de las personas. De ahí que el crítico Gonzalo de Lucas (2009) haya escrito que *No Quarto da Vanda* nos muestra algo que no habíamos visto nunca en el cine: el tiempo que lleva acoplarse al ritmo de una mujer, a otra vida, a otro lugar.<sup>118</sup> A partir de esta película, Pedro Costa comenzará a comprender el cine como una actividad de rutinas y hábitos:

La rutina. Es algo que adoro. Mañana será como hoy, con lo que tiene de oficina o de fábrica. No creo en esa especie de cuento de hadas de las siete semanas de rodaje: “Mañana haremos esta escena maravillosa y después habrá una escena de amor y... No me gusta esa falsa variedad, artificial, eso no existe, es provocar una falsa energía y un falso estado de ánimo. Creo que un cineasta no debería moverse, debería ser exactamente el mismo hombre o la misma mujer todos los días (Neyrat, 2008: 87).

Wang Bing pasó 18 meses filmando con una pequeña cámara digital *West of the Tracks*. La película tiene una duración total de nada menos que de 556 minutos. Pero la duración de *Crude Oil* (Caiyou Riji, 2008) todavía es mayor: 840 minutos. 14 horas

---

<sup>117</sup> “Es evidente que trabajando así, con esta disponibilidad, con esta paciencia sin límites, hay muchas cosas del cine tradicional que no caben, tienen que ser abandonadas, naturalmente son apartadas. Surgen otras nuevas y las que surgen curiosamente son las que más faltan hacen, yo creo, en el cine corriente (Gil, 2009: web).

<sup>118</sup> “No es el intenso tiempo de la felicidad (con el que ya sabemos que no se hacen las películas), pero todavía menos el de la desdicha y el drama (no hay ficción en ese sentido en estos filmes). No es algo enteramente moroso, ni banal, ni una sucesión de gestos, palabras, silencios. Se trata, más bien, de una auténtica historia, de la forma en la que experiencia va dejando sedimentos imperceptibles en nuestro cuerpo: la historia de un intercambio real, o mejor dicho de un espacio y un tiempo compartido, de lo que hay “entre” dos, entre ella y la cámara, entre el hombre y la mujer, o entre la película y ellos (Lucas, 2009: 19).

durante las que Wang Bing nos muestra las duras condiciones de trabajo de los obreros de una explotación petrolífera en la remota provincia Qinghai, al este de China. La ligera cámara digital permite al cineasta chino captar el tiempo cotidiano de los trabajadores en un paisaje casi lunar y desértico. La película se concibió inicialmente como una instalación para museo para el Festival de Rotterdam. Wang Bing quería filmar “duración real de la vida” de un grupo de personas que llevaban a cabo una serie de investigaciones geográficas para saber dónde se encontraba el petróleo en el desierto. “La idea era seguir a estos hombres, registrar durante horas a lo largo de diez días y mostrar cómo trabajan y viven en el desierto” (Navarro, 2010: 123). Sin embargo, como consecuencia de las duras condiciones por la altitud, solo pudo rodar tres días.

Al final, la idea era cómo hacerlo en tres días como base, puesto que había filmado bastante cada día. El problema era cómo preservar claramente la idea principal filmando solo tres días. La idea inicial era mostrar la duración real de la vida. Como filmé en tres días, quería sacar algo igualmente a partir de la idea inicial. Por eso decidí hacer un montaje de catorce horas, donde cada día constaba de siete horas (Navarro, 2010: 123).

Sin el digital<sup>119</sup> sería imposible que el filipino Lav Diaz pudiese filmar obras con una duración tan elevada: *Heremias* (Unang aklat: Ang alamat ng prinsesang bayawak, 2006): 540 minutos; *Death in the Land of Encantos* (Kagadanan sa banwaan ning mga Engkanto, 2007): 543 minutos; *Melancholia* (2008): 450 minutos.<sup>120</sup> La idea de duración y tiempo es primordial en la obra del cineasta. Además, Díaz insiste en proyectar sus películas sin cortes ni paradas para que la película ocupe un tiempo real de la vida del

---

<sup>119</sup> “We did not have much money to do 16mm anymore. It was too expensive. Digital is here and now. Its advent and ascent in the field of filmmaking has become formidable. Nobody can escape digital because it is part of cinema now. You just have to embrace and accept it, and even be a part of it. I struggled. You know, a 16mm image can be quite imposing in its depth and reach. The argument at first would start with issues of logistics but it would then go on to traverse all of cinema’s discourses such that the exercise would be pointless. Film is expensive and digital video is cheap. You would need more people in film but you can shoot alone with digital. Film has more depth. Digital is flexible. The prophets of both issues can cite, recite and preach their treatises, theses, hypotheses, agendas and commandments, but the argument must stop because in the end, as in all processes of creation and of doing art, application is the key. Practice is the real medium ultimately. It is up to the maker, the creator, or the artist. You qualify 16mm by application. You qualify 35mm by application. And you qualify digital by application. I have embraced digital video as an inherent part of cinema. There is only cinema” (Wee, 2005: web).

<sup>120</sup> *Death in Land of Encantos* y *Melancholia* contienen solo 166 y 145 planos cada una, y tienen una media 196,1 y 180.2 segundos respectivamente (Flanagan, 2012: 210).

espectador. Los programadores de los festivales se acomodan a sus peticiones y proyectan las películas en espacios en los que se pueda comer, beber y la gente pueda entrar y salir cuando quiera.<sup>121</sup> El cineasta filipino quiere que la gente experimente sus películas de la misma forma que sus vidas.

La ligereza y el abaratamiento de costes permiten que los cineastas atrapen o exploren el peso de la temporalidad a la vez que redefinen las fronteras que separan el documental de la ficción o la ficción de la imagen de vanguardia (Quintana, 2011: 108). Pero el digital en manos de algunos cineastas posnarrativos es la herramienta de descomposición de la imagen-tiempo enunciada por Gilles Deleuze. Olivier Assayas, Richard Kelly o David Lynch no tratan de generar experiencias duracionales en el espectador o captar los azarosos procesos atmosféricos buscando recuperar una esencia perdida del cine como James Benning, Peter Hutton y Abbas Kiarotami entre otros, sino crear una imagen no-tiempo que acabe siendo un reflejo de nuestra realidad dominada por simulación, los flujos de capital, de imágenes y de poder, y el tiempo atemporal.<sup>122</sup>

---

<sup>121</sup>“Alternatively, programmers and projectionist tend to intervene by positioning an interval when DigiBeta tapes are changed, which occurs every two hours. Diaz is always careful to structure the narration of his films to conform to the two-hour capacity of the DigiBeta L Tap, which explains the evenness of his films hourly running times, and means that each two hour segment tends to act as a discrete chapter of narration (as well as helping to ensure that no long takes are interrupted or curtailed by the transition between tapes). Hence, the content of Diaz’s works are constructed with the duration of their unique exhibition in mind, and are designed to be quite lived with (either through endurance or distraction) as they are projected” (Flanagan, 2012: 209-210).

<sup>122</sup> Manuel Castells definía el tiempo atemporal como “la temporalidad dominante en nuestra sociedad, se da cuando las características de un contexto determinado, a saber, el paradigma informacional y la sociedad red, provocan una perturbación sistémica en el orden secuencial de los fenómenos realizados en ese contexto. Esta perturbación puede tomar la forma de condensar la secuencia de los fenómenos con el fin de lograr la instantaneidad, o también introducir una discontinuidad aleatoria en la secuencia” (1997: 537).



### 3.2. *El tiempo cotidiano*

Después de la posguerra lo cotidiano se había transformado en el espacio donde poder estudiar los cambios sociales. En el neorrealismo italiano, la *Nouvelle Vague*, el cine vanguardista norteamericano o el cine de autor de los años 60-70, la representación de la realidad cotidiana supuso una nueva exploración temporal. Como explica Ivone Margulies (1996), en las películas de estos periodos las estrategias fílmicas iban encaminadas a mostrar lo cotidiano y la realidad material de la vida y la película. Algunas de estas estrategias consistían en la no diferenciación entre sucesos significantes e insignificantes, la materialidad y la concreción visual que usaban cineastas como Robert Bresson o Jean-Marie Straub y Danièle Huillet; la utilización de actores no profesionales por parte de Vittorio de Sica, Roberto Rossellini o Pier Paolo Pasolini; la reconstrucción de la propia experiencia en Jean Rouch o Cesare Zavattini; y la representación literal del tiempo en Andy Warhol o Chantal Akerman.

Ivone Margulies señala que la definición más habitual de lo cotidiano en el cine y la literatura es: nada ocurre. La representación de lo cotidiano siempre aparece en desacuerdo con su duración: “Demasiado celuloide, demasiadas palabras, demasiado tiempo consagrado a nada de interés (*ibid.*: 21). De manera que lo cotidiano sería fundamentalmente una experiencia temporal. Un tiempo excesivo con respecto a su contenido. El cine habitualmente construye lo cotidiano a base de tiempos muertos. Como explica José Luis Molinuevo (2010), en los tiempos muertos no hay acción, ni narración, no sucede nada.<sup>123</sup> En la modernidad cinematográfica los tiempos muertos eran tiempos estancos que saltaban de una imagen a otra como si fueran compartimentos. En el cine posnarrativo ya no hay esa dicotomía. Los tiempos muertos no vienen a detener la narración ni la acción porque no existía. No hay oposición entre el tiempo de las cosas y de los sujetos, pero tampoco la mezcla que daba lugar a los tiempos a destiempo. El cine posnarrativo es un cine de lo cotidiano en donde no sucede nada, por este motivo a veces

---

<sup>123</sup> “Hay una cierta contraposición, pero lo cierto es que están hibridados. La vida se vive en los tiempos vivos, pero se juega en los tiempos muertos. Son los tiempos continuos, de plano fijo en el que van apareciendo imágenes al ojo. Son los menos importantes en que se corta la acción, pasa lo cotidiano de la vida, la narración condensa, abrevia, va a lo esencial. Es el tiempo de las cosas, de los demás, el que te deja frío, que contemplas gélidamente, de la gente y las cosas ensimismadas. La mezcla de esos tiempos da lugar a otro modo de tiempo especialmente interesante, el tiempo a destiempo. Es el tiempo de las cosas y de las imágenes, en oposición al de los sujetos y las historias. Son los tiempos muertos de los objetos, frente a los tiempos vivos de los sujetos” (Molinuevo, 2010: 75).

provoca aburrimiento en el espectador.<sup>124</sup> El aburrimiento siempre ha sido la experiencia temporal por excelencia y por lo tanto una de las marcas de lo cotidiano en la película. Según Luigi Amara, durante el tedio “el comportamiento del tiempo nos parece aberrante, su ritmo se antoja desobediente y se resiste a avanzar como suele” (2012: 236). El tedio, el aburrimiento, se convierte en el campo abonado para una imagen-tiempo que ha dejado atrás la duración bergsoniana para adaptarse a la intuición del instante<sup>125</sup> de la que hablaba Gaston Bachelard (Sánchez, 2013: 77). Así mismo, el aburrimiento también funciona como la marca de la presencia de uno mismo, el rechazo a ser absorbido y superado por la temporalidad regulada de la cultura de masas (Doane, 2013: 243). El cine posnarrativo no intenta evadir el tiempo de lo cotidiano, sino representarlo en toda su aburrida y monótona extensión.

Pero lo cotidiano también es todo aquello que pasa desapercibido, las acciones triviales y repetitivas que, sin embargo, forman la base de nuestro día a día. En su antología sobre lo cotidiano, Stephen Johnstone (2008) señala que el arte contemporáneo durante los años 90 estaba saturado de referencias a lo cotidiano. Y que este auge que se percibía en numerosas bienales internacionales, proyectos de artistas y exhibiciones, tenía que ver con el deseo de hacer visible acciones, situaciones y aspectos de la existencia que normalmente pasan desapercibidos en nuestra vida y a las que el arte no suele prestarle atención. La obra de la china Liu Jiayin se sitúa en esta línea de lo cotidiano. En sus películas *Oxhide* y *Oxhide II*, la cineasta estaba interesada en mostrar esos detalles de la vida que normalmente no aparecen en las películas y pasan desapercibidos en el arte. Para Jiayin lo cotidiano tiene interés en sí mismo: “Las rutinas cotidianas no son el telón de fondo de mis películas, son el tema y son muy importantes” (Cornell, 2011: web). Pero no se trata solo de mostrar acciones banales y cotidianas con su familia dentro de su pequeño apartamento, a través de planos estáticos muy cercanos y opresivos y sin apenas profundidad de campo, sino filmarlas y mostrarlas también en toda en su integridad

---

<sup>124</sup> Domin Choi señalaba que una de las características del cine moderno había sido el “debilitamiento de la narración [...] y que esto ha implicado la producción de un nuevo sentimiento en el cine el aburrimiento. Es notorio que la mayoría de los espectadores van al cine para no aburrirse, incluso se suele decir que una película es mala porque es aburrida. Por otro lado, la crítica que se inscribe en la tradición moderna suele descalificar a un film definiéndolo como puro entretenimiento” (2009: 143).

<sup>125</sup> “El tiempo es una realidad afianzada en el instante y suspendida entre dos nada. No hay duda de que el tiempo podrá renacer, pero antes tendrá que morir. No podrá transportar su ser de uno a otro instante para hacer de él una duración. Ya el instante es soledad... Es la soledad más desnuda en su valor metafísico. Pero una soledad de orden más sentimental, confirma el aislamiento trágico del instante: mediante una especie de violencia creadora, el tiempo limitado al instante nos aísla no solo de los demás, sino también de nosotros mismos” (Bachelard, 1986: 28).

temporal. Según la cineasta una de las cuestiones que más tuvo en cuenta a la hora de rodar fue el tiempo y cómo debía emplearlo en las tomas. *Oxhide* dura 110 minutos y consta de 23 planos y *Oxhide II*, con 133 minutos de duración, tiene 9 planos en total. Estos datos nos proporcionan una idea de la longitud media de cada toma así como el respeto por la continuidad espacio-temporal de lo cotidiano que persigue cada una de las películas. Una de las razones que aporta la propia cineasta para explicar su propuesta y su interés por lo cotidiano es que en nuestro día a día no podemos borrar o ignorar un momento aburrido:

Según mi opinión todos los días, todos los momentos, son de igual importancia. Tú no puedes decir no me gustan estos últimos veinte minutos y como no tiene valor voy a cortarlos de mi vida. Eso es imposible. Todo existe, todo es igual. Esta es una forma de mirar la vida, y si la coges y la pones en una película se transforma en un nuevo método de filmar (Cornell, 2011: web).

A través de este método en el que cualquier momento es igual de importante, Liu Jiayin acaba eliminado el histórico antropomorfismo cinematográfico. Como analizamos, en sus películas, lo cotidiano se capta en muchas ocasiones a través de la duración de las cosas. La segunda toma de *Oxhide* es una imagen ligeramente picada de un fragmento de un escritorio. En los bordes del plano sobresalen las partes de una impresora, un bote con unos bolígrafos y un marco con una foto de la cineasta de pequeña. Fuera de campo, oímos que el padre y la hija están eligiendo una tipografía y confeccionado un cartel publicitario para su negocio de bolsos. Cuando dejan de hablar, oímos el sonido del teclado y del ratón del ordenador. Después de unos instantes, la impresora se pone en marcha y comienza a imprimir folios rojos con la inscripción “50% de descuento”. En este cartel de rebajas se condensa el motivo de la crisis familiar que recorre toda la película. El padre cree que los bolsos que fábrica son buenos y por eso no debería rebajarlos. Para él cualquier descuento en el precio supondría minusvalorar su trabajo. La película gira entorno a la confección de un nuevo bolso y las rutinas diarias de la familia. En muchos planos vemos las manos del padre trabajando el cuero recién comprado o marcando la piel de los bolsos con su propio sello. En otros, Liu nos muestra a su familia sentada, comiendo en la mesa y hablando entre ellos. La cineasta china se queja de que en las películas nunca se muestra a la gente comiendo o cocinando. Y que si aparecen

estas acciones cotidianas se usan como *backdrop* para decir algo más o mostrar otra cosa.<sup>126</sup>



*Oxhide* (2005): cartel 50% de descuento y marcando el cuero con el sello.

En su siguiente película filma a los tres miembros de la familia preparando unos buñuelos chinos para la cena y conversando entre ellos en 9 planos en tiempo real: “Pienso que estas rutinas diarias son interesantes en ellas mismas. No necesito añadir nada más a esos momentos para que me interesen” (*ídem.*) En *Oxhide II*, la joven cineasta china nos muestra cómo las actividades banales y los pequeños rituales diarios que conforman el tiempo cotidiano de una familia son la base sólida para “estar juntos” (Maffesoli, 2002). La primera imagen de *Oxhide II* enlaza con la anterior película: un estático plano medio, a la altura de una mesa, en donde vemos parte del cuerpo del padre y sus manos estirando y trabajando el cuero para la confección de los bolsos. Cuando termina de realizar su trabajo comienza a recoger todo el material y las herramientas de la mesa. Su mujer aparece y le ayuda a girarla hasta que queda en vertical frente a la cámara. Salen de la habitación y traen un cuenco y un saco de harina para empezar a preparar los buñuelos. El plano dura 21 minutos. En los siguientes 8, la cámara ira girando alrededor de la mesa en ángulos de 45°, mostrándonos el proceso de preparación de los buñuelos en tiempo real: hacer la masa, cortar las verduras, picar la carne, rellenarlos... Cada miembro de la familia tiene una tarea asignada. En el octavo plano, la cámara aparece situada debajo de la mesa para mostrarnos cómo hierven los buñuelos en pequeño hornillo que está instalado ahí. El apartamento es tan minúsculo que necesitan utilizar el suelo como

---

<sup>126</sup> “So for example during dinner two people have a fight; or somebody announces they’re pregnant; or somebody announces they’re having an affair. And cooking scenes are often used to express that a couple are happy together; or to say something about a family; or the relationship between two people. These scenes are hardly ever about the cooking or eating” (Cornell, 2011: web).

espacio. En último plano, la cámara vuelve a la posición de inicio y vemos a la familia comiendo el plato que han preparado durante casi dos horas todos juntos.



*Oxhide II* (2009): preparando los buñuelos y cocinando en el suelo.

Este hiperrealismo de lo cotidiano que la cineasta china consigue por medio del tiempo real de la representación o la literalidad temporal de lo representado, unido al estatismo compositivo y lo rutinario de las acciones dentro del hogar, tendrían un precedente en la película de la cineasta belga Chantal Akerman: *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975). En su estudio sobre la obra de la cineasta belga, Ivone Margulies (1996) señalaba que la película era uno de los mejores “textos” en cualquier consideración sobre el tratamiento de lo cotidiano en la modernidad. En la película, Akerman filmaba la rutinaria y monótona vida de una ama de casa, interpretada por Delphine Seyrig, a través un perturbador estilo hiperrealista. Pero el tiempo de lo cotidiano que la cineasta belga intentaba captar y representar en su película estaba “canalizado dentro de una narrativa con resonancias políticas”. Chantal Akerman nos mostraba a Jeanne Dielman inmersa en su rutina cotidiana en tres días. Durante las tres horas de película, el ama de casa realizaba sus tareas domésticas habituales, como limpiar, hacer las camas, cocinar, fregar, prepararle el desayuno y la comida a su hijo. Además, Dielman se sacaba un dinero extra cuidando bebés y prostituyéndose en su casa con algunos clientes mientras su hijo estaba en la escuela. De esta manera, la cineasta belga nos sugería que lo cotidiano era un tiempo alienante y opresivo para la mujer. A través de las rutinarias labores domésticas que Jeanne Dielman realizaba durante tres días de manera muy estructurada, la cineasta elaboraba una crítica de lo cotidiano de las amas de

casa muy influenciada por el discurso marxista y feminista<sup>127</sup> de aquellos años. La película sugería que las actividades diarias de una mujer en su casa no eran exclusivamente privadas y que, de alguna forma, éstas mantenían conexión con el espacio público porque la temporalidad cotidiana perpetuaba y reproducía la dominación de la mujer.

*Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* no solo nos hacía conscientes de la repetición de las tareas cotidianas del hogar, sino también de su duración. Patricia Patterson y Manny Farber, en una reseña de la película, se sorprendían de lo “maravilloso que es sentir el transcurso del tiempo” que tardaba el agua en filtrarse a través de la máquina de café (1977: 49). Este plano al que se refieren los críticos norteamericanos forma parte de una secuencia que ocurre en el tercer día y que da buena muestra de la experiencia de lo cotidiano y su temporalidad que busca la cineasta. A continuación de preparar la carne para la comida, Jeanne Dielman se sienta en una silla delante de la mesa de la cocina a no hacer nada. Después de 1 minuto y 10 segundos se levanta, remueve una olla, abre una puerta, sale al patio y vuelve a entrar. Acto seguido, vuelve a remover y se sienta, pero esta vez se levanta rápido para coger un vaso de dentro de un armario para echarse café del termo. Llena el vaso y se levanta de nuevo a por una botella de leche. El plano cambia y nos muestra a la mujer de frente en plano medio. Echa la leche en el café, le da un sorbo, pero de repente se levanta y lo tira por el fregadero. Se vuelve a sentar y echa la leche sola en un vaso. La huele y prueba que está buena. Se llena otro vaso con el café del termo y lo mezcla con la leche. Se levanta de nuevo, sale del encuadre y vuelve con cuenco con terrones de azúcar. Lo abre y selecciona dos iguales con unas pinzas. Los mete en el vaso y remueve el café hasta que se disuelven. Se lo bebe, coge el termo y lo vacía en el fregadero. El plano vuelve al encuadre de inicio. Jean busca un recipiente donde guarda los granos de café que va a moler con la máquina eléctrica. Termina, coge la cafetera y echa el café molido sobre el filtro. La cámara vuelve a cambiar a la segunda posición desde el interior de la cocina. La mujer ahora se gira para agarrar la olla en donde está hirviendo el agua. Vacía el agua poco a poco sobre el filtro de la cafetera. Oímos el agua gotear en el interior. Mira sin moverse y espera a que termine el proceso. Ivonne Margulies afirmaba que la extrema temporalidad cotidiana de la escena ponía a prueba su paciencia como espectadores:

---

<sup>127</sup> Véanse la obra del filósofo marxista Henry Lefebvre *Critica de la vida cotidiana* (1972) o las películas de Martha Rosler: *Semiotics of the Kitchen* (1975) y *Domination and the Everyday* (1978).

Ella continúa pacientemente mirando y esperando. Yo asimismo miro y espero. Ella y yo estamos mirando y esperando juntas. Pero a diferencia de esta mujer, mi paciencia se pone a prueba. Me inquieto y muevo en mi asiento. No puedo evitar sentir una pequeña ansiedad. El filtrado del café parece llevar una eternidad (Margulies, 1996: 79).



*Jeanne Dileman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles (1975): Jeanne Dileman fregando y esperando que el café se filtre.*

Sobre las implicaciones políticas de nuestras rutinas y nuestros hábitos trata *Exit* (2008), de Sharon Lockhart. La película consta de únicamente de 5 planos estáticos de 8 minutos de duración cada uno que nos muestran la imagen ‘lumieresca’ de unos trabajadores saliendo de la fábrica al final de su jornada de trabajo. La película se divide con 5 intertítulos que nos informan del día de la semana que corresponde a cada plano (Lunes, Martes...). En los cinco días, la cineasta norteamericana coloca la cámara en el mismo lugar y con el mismo encuadre. Los cinco planos en tiempo real de los trabajadores saliendo de la fábrica juegan “con los parámetros de la repetición y la diferencia, la elección de la composición y el encuentro casual, el estructuralismo fílmico y la rutina de todos los días” (Ekman, 2010: 26). En *Exit* resuena de manera evidente la *Salida de los obreros de la fábrica* (La sortie des usines: Lumière, 1895), de Louis y Aguste Lumière. Pero existen diferencias estéticas sustanciales entre ambas películas. En la película de Lockhart los trabajadores no salen del plano, sino que entran por el margen derecho de la imagen. La posición la cámara nos permite ver en profundidad la entrada y el túnel por donde los trabajadores caminan para salir de la fábrica y desaparecer de la imagen. Lokchart se centra más en el ritmo liberado del tiempo de trabajo que en el rápido movimiento de unos trabajadores que salen corriendo en tromba de la fábrica porque no tienen tiempo que perder cuando abandonan “los confines del tiempo regulado”. Como



señala Ekmann, esta película de Sharon Lockhart, más allá de sus posibles lecturas políticas, se centra en la experiencia del paso del tiempo y la duración.

A diferencia de la obsesión de la modernidad con la velocidad y el movimiento, los cambios continuos y lo efímero que se resaltaban en la película de los hermanos Lumière [...] Lockhart en su lugar resalta cómo el ritmo fluido y la duración, la repetición y la diferencia estructuran nuestro mundo contemporáneo y nuestras habituales prácticas cotidianas (Ekmann, 2010: 28).



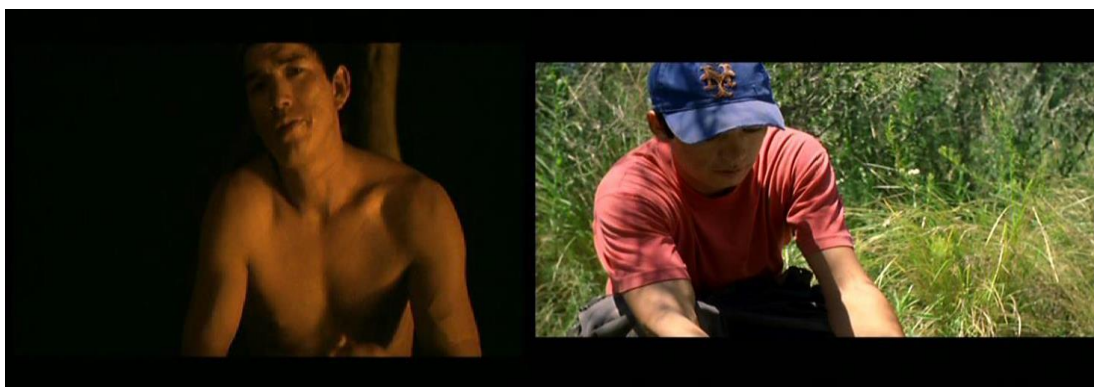
*Exit* (2008): salida de los trabajadores de la fábrica.

El cine de Lisandro Alonso también consiste en observar y mostrar la relación cotidiana que mantiene el hombre con el paisaje y la naturaleza. Alonso cree que mostrar al hombre en su ambiente es la mejor manera de entender lo que necesita para sobrevivir: “Y comprender cómo es su manera de estar en el mundo- cómo vive, como existe, con cuántos elementos es capaz de vivir” (West y West, 2011: 37). A Alonso no le interesa contar una historia, le basta con observar: “Que la película genere una incertidumbre, o en todo caso que sugiera. Quiero que el espectador invente su película en la cabeza. Se trata de observar acciones, comportamientos, movimientos” (Quintin, 2001: 4). De ahí que sus películas estén pobladas de hombres rodeados de misterios. No sabemos nada de ellos: qué ha pasado con sus familias, por qué motivo viven marginalizados y exiliados de la vida comunitaria. Apenas unas pequeñas pistas y datos a los que agarrarnos. En *La libertad*, Alonso filma la jornada de trabajo de Misael Savedra, un hachero que vive en La Pampa, haciendo realidad el sueño de Cesare Zavattini “filmar noventa minutos de un hombre al que no le sucede absolutamente nada”. En *Los muertos* nos muestra la salida de la cárcel y el viaje de regreso a casa de Argentino Vargas. En *Fantasmas* observa a los dos personajes de sus anteriores películas, Misael y Vargas, deambulando por los



espectrales pasillos y espacios del cine Lugones de Buenos Aires durante un estreno vacío de *Los muertos*. En *Liverpool Farrel*, un marinero errante, realiza un viaje hasta su aislado y frío hogar para reencontrarse con su madre y su hija, y desaparecer de nuevo. Películas minimalistas, sin apenas trama y desprovistas de cualquier sentido que no sea “la mera mostración de una serie de actos cotidianos observados con distancia y precaución” (Losilla, 2009: 27). El mismo Alonso lo señala: “No pasa mucho en mis películas” (West y West, 2011: 27). Y esta era la descripción habitual de lo cotidiano a la que aludíamos al principio: nada ocurre.

Pero lo cotidiano en el cine posnarrativo es sinónimo de tiempo real. El inicio de *La libertad* es un plano medio de Misael en la oscuridad con la cámara estática. En su cuerpo se refleja la intermitente luz de una hoguera que queda fuera de campo. Oímos el sonido lejano de una tormenta que se aproxima, y la centelleante luz de los relámpagos ilumina brevemente la negrura que cerca del personaje, permitiéndonos vislumbrar, fugazmente, la figura recortada de unos árboles al fondo. El hombre, con el torso desnudo, solo en medio de la naturaleza, parece no darle importancia a la tormenta, está demasiado absorto en masticar, cortar trozos de carne con un cuchillo y rascarse. Así es como empieza y así es como acabará la película del día de este hachero de la Pampa Argentina. En el cine de Alonso, sin duda, hay algo pos-neorrealista o pos-baziniano. Un respeto a lo cotidiano en su integridad espacio-temporal que le lleva incluso a filmar a Misael defecando en el campo en tiempo real.



*La libertad* (2001): Misael delante de la hoguera y defecando en el campo.

También en su segunda película, *Los muertos*, en el viaje de regreso a casa de Argentino Vargas por el río Paraná, Alonso nos muestra la interacción cotidiana y directa del expreso con la naturaleza: “La extracción de la miel silvestre, el manejo de la canoa

por arroyos y brazos, captados en largos planos flotantes, compuestos literalmente sobre la velocidad de la corriente, sus remolinos y derivas” (Andermann, 2007: 299). Esta observación de las relaciones y habilidades que el personaje despliega para relacionarse y habitar el espacio es uno de los objetivos fundamentales que Alonso persigue con su cine mostrativo. Las destrezas desplegadas por Vargas y Misael son tanto formas de supervivencia como de relación/interacción con el entorno. En *Los muertos* vemos la caza, muerte y limpieza de una cabra que Argentino Vargas realiza con sus propias manos, y que Alonso, siguiendo los principios bazinianos,<sup>128</sup> filma con el más estricto respeto espacio-temporal, en la estela de Robert Flaherty y la famosa caza de la foca de *Nanuk el esquimal* (Nanook of the North, 1922). Lo que contaba para Flaherty delante de Nanuk cazando la foca era la relación entre Nanuk y el animal: el valor de la espera. El montaje podría sugerirnos el tiempo, pero Flaherty, al igual que Alonso, se limita a mostrarnos la espera, la duración de la caza es la sustancia misma de la imagen, su objeto verdadero.



*Los muertos*: Vargas atrapando y matando a la cabra.

---

<sup>128</sup> Aquí nos referimos a la ley del montaje prohibido promulgada por Andre Bazin y que en la película de Alonso permite filmar la muerte del animal en continuidad.

### 3.3. El tiempo de espera

El cine más allá de la narración también nos ha mostrado lo cotidiano como un tiempo de espera en el que no sucede nada. Ya analizamos cómo *In Public* mostraba los espacios vacíos posmaoístas. Pero el documental de Jia Zhangke también es una película sobre el tiempo de espera y la incertidumbre por algo que no acaba de llegar. Al inicio de la película, la cámara realiza una lenta panorámica hasta encuadrar una sala de espera de una estación de tren en donde vemos a dos hombres sentados enfrente, pero sin mantener ningún tipo de contacto. De nuevo oímos el sonido de un tren que pasa: el sonido de la libertad y del progreso. Con la utilización del digital, la cámara de Jia se siente más ligera que en su anterior película, con más movimiento, pero la imagen se ve muy pixelada por la baja resolución.



*In Public* (2001): hombre esperando en la estación.

Uno de los hombres está esperando por alguien. Se le nota intranquilo. Sentado, el movimiento nervioso de una de sus piernas transmite la ansiedad por la espera. Se levanta, mira al exterior y se vuelve a sentar. Va y viene de un lado a otro de la sala mientras la cámara de Jia lo sigue. De la estación pasamos a una parada de autobús al borde de una concurrida carretera. La gente transmite el mismo estado de indeterminación e incertidumbre en la espera. Algunos se muestran incomodados por el objetivo y lanzan miradas desafiantes a la cámara. Otros, en cambio, parecen totalmente indiferentes. A través de la filmación de los tiempos y los espacios de espera, Jia Zhangke consigue transmitir la ausencia de dirección clara, de una meta precisa que padece la sociedad china. Un sentimiento de estar esperando algo, pero para dirigirse a ninguna parte. En la parada de autobús la gente viene y va, pero la cámara se mantiene

allí cambiando su encuadre. No pasa nada: hombres y mujeres esperando. Sin embargo, “con la misma facilidad con que perdemos de vista a alguno de los personajes, encontramos a otros en los que volver a fijar nuestra atención, como la chica que pierde el autobús y a la que no le queda más remedio que convertirse en objeto de nuestra atenta observación” (Quinto, 2007: web). La cámara de Jia dentro del autobús en tránsito hacia ninguna parte escruta de cerca los rostros de esas personas cuyo pasado está siendo borrado a pasos acelerados, el presente es una incertidumbre y el futuro no existe. Es un tiempo de transición, de trayecto. Todos van montados en la misma línea sin un destino claro. Por eso no queda más que esperar.

*La hamaca paraguaya* (2006), de Paz Enzina, nos muestra de manera más radical el tiempo de espera y la ausencia de futuro de una pareja de ancianos campesinos que conversan sentados en una hamaca mientras esperan a que su hijo Máximo regrese de la guerra. La película comienza casi a oscuras. Lo único que oímos son el canto de los pájaros y el constante ladrido del perro que su hijo les dejó antes de irse. La cineasta filma las conversaciones<sup>129</sup> de Ramón y Cándida muy alejados y con la cámara estática. Por la distancia a la que la cineasta sitúa su cámara nos cuesta incluso verles las caras. La pareja ha llegado a ese lugar buscando una sombra en la que colocar la hamaca para guarecerse del calor que todavía hace. Empiezan hablando del tiempo, pero enseguida se acuerdan del hijo ausente: “Yo le extraño. Ya quiero que venga. Esa guerra de porquería que no sirve para nada”, dice la madre. Aunque la película está ambientada en un tiempo inconcreto podríamos situarla en un momento histórico muy preciso: la guerra del Chaco, que enfrentó a Bolivia y a Paraguay entre 1932 y 1945. Esa guerra, dicen los ancianos, ha provocado que no tengan ganas de hacer nada: “Pero igual seguimos haciendo de todo. Para que el tiempo pase, así el tiempo pasa más rápido”. Sin embargo, el tiempo de la

---

<sup>129</sup> En cuanto a los diálogos de la película hay dos cosas que debemos destacar. La primera es que los dos protagonistas no hablan en castellano sino en guaraní, una lengua indígena de Paraguay que se habla en muchas zonas rurales. Y la segunda es que esos diálogos nunca son pronunciados. Como bien explica Eva Karene Romero, en un detallado análisis sobre la película: “Within the first scene it is possible that the spectator may have noticed that during the couple’s “conversations” neither character’s mouths are moving. the spectator may be unsure if the protagonists are in fact communicating non-verbally, if these are interior dialogues, or if these are the conversations they have had or would be having. Whatever the viewer’s speculations, it is clear that this is not a traditional formal choice. The entire rest of the Film continues this way: the audience never sees a mouth pronounce a Word” (2012: 313). Oímos diálogos y no vemos a los personajes. Como las conversaciones de los padres con su hijo antes de que este se marche a la guerra, la conversación que Cándida mantiene con el mensajero que le informa de la muerte de su hijo o la conversación de Ramón con el veterinario al que lleva al perro. No vemos a ninguno de estos personajes, solo oímos sus voces. Estos diálogos ocurren en los momentos en los que los dos ancianos no están sentados en la hamaca.

película pasa lento porque está compuesta de muy pocos planos y con muy poco movimiento: “Casi fotos fijas que nos hablan de un tiempo detenido y ralentizado, de una espera permanente que no sabríamos datar, algo que la distancia con la que la cámara se sitúa con respecto a sus personajes sentados en la hamaca parece amplificar” (Pena, 2007: 30).

La película transmite una sensación de circularidad a través de la repetición de los temas de las conversaciones de los dos ancianos. Fuera de estas conversaciones en la hamaca hay pocas acciones. El tiempo en *La hamaca paraguaya* parece empantanado. La cineasta explica que cuando concibió la estética temporal de la película decidió que cada imagen duraría el tiempo que fuera necesario y no el tiempo necesario para que los demás la vieran. Los actos cotidianos en cada plano se muestran en su integridad: “Un suspiro que termina una abanico que se agita y termina por refrescar el ambiente, el canto de una cigarra. A la cineasta le interesa captar la belleza exacta de las cosas en su duración”.

Decidí que no debía tenerle miedo al tiempo y, aunque paradójicamente se trata de una historia con pocos diálogos, creo que recreo un mundo que, por encima de todo, es el mío. Un mundo silencioso, en el que el tiempo separa las palabras, un tiempo definido por la palabra “silencio” con el que intento abarcar sutilmente todos los límites entre el presente y el pasado. Las secuencias temporales se superponen y la memoria engañosa del presente desaparece. Semánticas nuevas y gritos silenciosos dejan al descubierto los malentendidos que no se dicen pero que se expresan, y las respuestas pendientes nos permiten vislumbrar emociones que nunca se revelarán. Los silencios elocuentes, lanzados al aire, sugieren lo que puede desaparecer en cualquier momento, dejándonos un instante sonoro como un trazo, una huella, u eco, un vacío siniestro. Eso es "Hamaca paraguaya" (Enzina, 2007: web).

Toda la película gira en torno a una ausencia y a la espera. Ramón y Cándida esperan a que el calor amaine, a que la lluvia llegue, a que el perro deje de ladrar, a que el hijo regrese... Los constantes comentarios sobre la lluvia que no acaba de descargar, puntuados con imágenes del cielo encapotado y nuboso, representan un tiempo rural dependiente de la naturaleza. Al final Cándida, resignada, señala que no hay nada que hacer. Se enteran de que la guerra terminó, pero se niegan a dar por muerto a su hijo. Hoy es 14 de julio, dice Ramón:



*La hamaca paraguaya* (2006).

La última, y quizás definitiva,<sup>130</sup> película de Béla Tarr también nos muestra a dos personajes, padre (János Derzsi) e hija (Erika Bók), esperando, encerrados, en el interior de su pobre y pequeña casa durante seis días. En *El caballo de Turín* (*A torinói ló*, 2011), el cineasta nos muestra la rutina de esta pareja de manera sinestésica, como un elemento de acción misma (Molinuevo, 2013: 52). Si en *La hamaca paraguaya* la repetición se producía en los temas que hablaban, aquí es en las acciones rutinarias que realizan, porque el padre e hija apenas hablan durante toda la película. Durante los seis días, los personajes repiten prácticamente las mismas tareas y acciones. No hay otra película de Béla Tarr en donde la repetición sea tan marcada y evidente. La hija ayuda al padre a vestirse y a desvestirse, limpia las sábanas y la cuadra, se encarga de poner la mesa y preparar la comida: unas míseras patatas cocidas que pelan con sus dedos encima de unos sencillos platos. A pesar de que es manco, el padre las come con tanta ansia que se quema los dedos. Su rapidez en ingerirlas contrasta con la lentitud de su hija en comerlas. Cuando termina se dirige hacia el taburete situado enfrente de la ventana. Ambos, padre e hija, se sientan allí durante varios momentos de la película a observar el violento temporal que “amenaza con barrer sin cesar la tierra”. Al cuarto día el padre se empeña en irse. Le dice a su hija que recoja las pocas cosas que tienen: patatas, mantas, platos y palinka, el padre insiste bastante en el licor. Ella mete la ropa en un baúl de madera. Salen a fuera, sacan la carreta y montan las demás cosas. El padre va a por el caballo que lleva días sin comer metido en la cuadra. El segundo día ya habían intentado marcharse de allí, pero el animal

---

<sup>130</sup> András Bálint Kovács señala que, curiosamente, el cineasta: “Made this announcement when he was already a national and international celebrity, known and respected by many in the international art-film world: T-shirts with his name on are on sale in Los Angeles, his style is imitated by other filmmakers, and he has become a cult figure for art-film audiences all over the world. In short, when Tarr ceased to be a marginalised outsider and became one of the touchstones of the mainstream high-brow art-film culture, he decided it was time to stop” (2013: 11).



se había negado a moverse y a tirar del carro por mucho que le insistiesen. Ahora el padre está obcecado en irse. El pozo se ha derrumbado y no pueden sacar más agua. Si el caballo no tira del carro ahora será la hija la que haga de caballo y arrastre el carro colina arriba con su padre enfermo apoyado sobre uno de los lados y el animal siguiéndolos atado. Vemos que desaparecen en el horizonte, pero al cabo de unos instantes vuelven a reaparecer camino de vuelta a casa: la hija, el padre, el carro y el caballo. Parece que no hay escapatoria. Solo les queda esperar a que la oscuridad y un “silencio mortal” se apoderen de la casa.

Bálints Kovács (2013), en su estudio sobre el cineasta húngaro, explica que los tiempos muertos eran poco frecuentes en el cine de Tarr. Sus personajes siempre están haciendo algo por muy insignificante que sea. Y rara vez los vemos sentados y esperando. Por este motivo *El caballo de Turín* es la película más radical de toda su filmografía. Todos los elementos han sido reducidos al mínimo. Los personajes no tiene ninguna motivación narrativa ni objetivos: simplemente sobrevivir resignados mientras esperan a la Nada. Kovács habla de narrativa lenta, pero en *El caballo de Turín*, Tarr no narra nada.<sup>131</sup> No hay progresión narrativa ni circularidad, solo espera. Es un tiempo de lo cotidiano que no es interrumpido por ninguna promesa: “Es el tiempo después de las historias, el tiempo en el que uno se interesa directamente sobre la materia sensible en la que ellas tallaban sus atajos entre un objetivo proyectado y un objetivo cumplido. No es el tiempo donde construye bellas frases o bellos proyectos para compensar el vacío de toda espera. Es el tiempo en el que uno se interesa en la espera en sí misma” (Rancière, 2013: 70).



*El caballo de Turín* (2012): la hija ayudando a vestirse a su padre y ambos comiendo patatas cuando la oscuridad se ha apoderado de la casa.

---

<sup>131</sup> Jacques Rancière, en su libro sobre Béla Tarr, afirma esto mismo: “*El caballo de Turín* [al contrario que *El hombre de Londres* (A londoni férfi, 2007)] no inserta la situación en ninguna historia” (2013: 82).

### *3.4. El retorno del Método de Representación Primitivo*

Algunos cineastas posnarrativos buscan deliberadamente emparentarse con el cine primitivo de los hermanos Lumière, aunque en algunos casos sus trabajos también pueden remitir a George Méliès. Todas las características que, según Noël Burch (1990), definían el modo de representación primitivo (M. R. P.) son utilizadas de forma habitual por James Benning, Peter Hutton o Sharon Lockhart: la autarquía del cuadro, la conservación del cuadro en conjunto, el plano secuencia, la necesidad de una lectura topográfica de la imagen. Los tres documentalistas sienten fascinación por la toma única. En sus películas proponen una vuelta a la estética de la “vista” de los hermanos Lumière. Ésta, según Emmanuel Siety, consistía en elegir un motivo, un emplazamiento y un momento, y una vez fijados y determinados “el operador giraba la manivela de la cámara sin interrupción hasta agotar los diecisiete metros de la película” (2004: 50). James Benning, en sus conversaciones con Scott MacDonald, afirma que aunque sus rollos de película sean más largos y le permitan rodar durante más tiempo que a los Lumière, “la idea es la misma” (MacDonald, 2006: 249). Por ejemplo, en su trilogía californiana Benning sigue lo que según Noël Burch era la regla general de las películas de los Lumière: que el plano termine cuando no quede rollo en la película (1990: 222). Aunque Peter Hutton no filma hasta terminar el rollo de película también dice que le gusta volver “a lo que son los orígenes del cine, al comienzo del cinematógrafo” (Hutton, 2011: 41). Ambos cineastas a través de sus obras proponen un retorno estético a los orígenes del cine y a los modos de representación primitivos. Benning señala que lo que comparte con los hermanos Lumière es el deseo de filmar como si fuese la primera vez y con una fuerte conciencia del tiempo (Yáñez, 2009: 81). En las películas de los Lumière la duración de la proyección de la obra coincidía con la duración del discurso y la duración del acontecimiento que filmaban. La acción se desarrollaba en perfecta continuidad sin intervención discursiva externa. Benning y Hutton retoman parte de los métodos de representación primitivos (la continuidad, el estatismo, lo toma única...), pero aplicando una mayor duración a cada uno de planos y centrando, como ya hemos visto, su obra en el paisaje.

Hay una fuerte relación entre el uso de la bólex y la duración de los planos. En primer lugar porque, como explica R. D. Rodowick (2007), la verdadera fuerza del dispositivo cinematográfico analógico no está tanto en la representación o la mimesis



espacial como en la duración. Segundo, porque el uso de este tipo de cámara impone unas limitaciones temporales a la hora de filmar. En sus primeras obras,<sup>132</sup> Peter Hutton no podría rodar más de 22 segundos con su cámara. Pero cuando cambió su cámara por una bólex eléctrica tuvo la posibilidad de filmar hasta tres minutos (Hutton, 2011: 43). En algunos trabajos de Sharon Lockhart como *Pine Flat* (2006), la duración también viene determinada por la limitación del celuloide y las cámaras de 16mm. Los doce planos de *Pine Flat* duraban exactamente los diez minutos del rollo. Los estáticos planos de la película nos muestran una especie de retratos idílicos de niños y adolescentes que interactúan con la naturaleza y el paisaje de la zona (*Pine Flat* es pequeño pueblo en las colinas de las montañas de Sierra Nevada de California). Sin embargo, el rasgo principal de la película era su fuerte dimensión temporal, su duración y su absoluto rechazo a cualquier tipo de narración. Aunque en el documental *Circling the Image* (2003) Benning le comenta a Reinhard Wulf que su intención era filmar como los pioneros de la historia del cine, volviendo a la estética de la vista del rollo de película por toma,<sup>133</sup> en su filmografía la duración de los planos puede venir determinada por: a) la longitud del rollo de película (trilogía californiana, *Ten Skies, 13 Lakes*); b) aquello que está filmando (RR); c) decisión propia desde que se utiliza cámara digital (*Ruhr, Twenty Cigarettes...*).

---

<sup>132</sup> *July'71 in San Francisco, Living at Beach Street, Working at Canyon Cinema, Swimming in the Valley of the Moon* (1971); *New York Near Sleep for Saskia* (1972); *Images of Asian Music (A Diary from Life 1973-1974)* (1973-1974); *Florence* (1975); *Boston Fire* (1979); *New York Portrait, Chapter I* (1978-1979); *New York Portrait: Chapter Two* (1980-1981); *Budapest Portrait (Memories of a City)* (1984-1986).

<sup>133</sup> "If you look at the California Trilogy it's 35 shots each shot 2 1/2 minutes long like a 16 mm film reel My intention was to shoot as the pioneers at the dawn of cinema history. In order to film the arrival of a train or a kiss they simply put up the camera and shot an entire reel. The reason why I wanted to go back to the beginning is because I thought filmmaking grew up to quickly. Narratives got introduced and replaced the essence of the image. So I wanted to go back and do these one take rolls. Right from the beginning I started filmmaking as an individual artist. And I really thought of myself as an artist first that used film equipment. I do everything on my own without any help from others. I carry the equipment myself, a Nagara tape recorder which is pretty heavy, and an electric Bolex camera. I own it since 1975 so I've been using it for 27 years now, it takes 400 ft magazine load So I can do 11 min shots if I desire that. Perhaps my films absolutely would look better in 35 or even 70 mm IMAX, but I wouldn't be able to work as I do. My equipment needs to be transportable, and I have to be able to move around quickly. I also need to reflect on what I capture on film without other people being around me. Not to mention the costs. Politically I couldn't justify spending so much money. I believe I'll be that one filmmaker who's going to try to keep 16 mm filmmaking alive" (Wulf, 2003). Aunque dijese que quería mantener vivo el 16mm, la realidad es que al final ha acabado pasándose al digital.

### 3.4.1. Excurso sobre lo primitivo

Como vemos, en sus declaraciones y en sus películas estos cineastas proponen un evidente retorno estético a los orígenes del cine y a los modos de representación primitivos. Pero ¿por qué motivo? La filiación de estos cineastas con los Lumière responde a una concepción edénica de los orígenes del cine. En todos los primitivismos estéticos contemporáneos el encanto de la regresión está fundamentado en la ilusión de un origen intocado. Debemos recordar que el tema del primitivismo no atañe únicamente al cine, sino que ha sido uno de los grandes debates que han girado en torno al arte moderno. Desde que en 1984 el Moma de Nueva York organizase la famosa exposición *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and Modern* muchos han sido los autores que han tratado el tema (Foster, 1985; Clifford, 1984; Torgovnick, 1991). Lo primitivo, como titulaba Hal Foster su conocido artículo, formó parte del inconsciente del arte moderno. Peter Hutton y Jame Benning se remiten a los Lumière de la misma manera que Pablo Picasso a las esculturas negras, Henri Matisse a la tradición decorativa persa, Paul Gauguin a la cultura tahitiana o Costantin Brancusi a la escultura primitiva.

Al igual que en el arte, también el cine el término primitivo ha sido objeto de debates nominalistas que trataban de dilucidar las diferentes connotaciones negativas y positivas que implicaba su uso. En el arte la etiqueta de primitivo podía implicar una posición de superioridad desde la que se contemplaba modos artísticos diferentes de los occidentales. Si lo primitivo en el arte moderno tenía una connotación poscolonial y de dominación, lo primitivo también tiene connotaciones peyorativas en el cine. Thom Gunning ha sido uno de los teóricos que más ha insistido en la inconveniencia de la noción primitivo para referirnos a las primeras décadas del cine. Aquellos que emplean el término primitivo con insinuaciones negativas verían esta etapa del cine como un periodo de falta con respecto a la evolución del cine: “Esta falta se ha especificado a menudo como una relativa ausencia de edición, cercana al monolítico concepto de plano no subordinado a ningún esquema de edición” (Gunning, 1990: 96). Para Gunning, esta primera etapa del cine no puede verse como un momento previo en el desarrollo natural de los modos clásicos. La antiteológica visión histórica de Tom Gunning negaría lo primitivo como periodo simple o elemental opuesto a la posterior complejidad cinematográfica. Es decir, al descartar la explicación evolucionista el cine primitivo no podría ser la imagen de la pureza y la inocencia precinematográficas a las que aluden Hutton y Benning. Para estos

directores, por lo tanto, lo primitivo va siempre asociado a connotaciones positivas que derivan de su visión romántica de los orígenes.

Aunque el primitivismo estético cinematográfico no vaya asociado a las ideas de exótico, colonial, tribal, sí que se vincula a las ideas de autenticidad, sencillez, pureza, simplicidad. Lo primitivo, por lo tanto, no deja de ser más que un tropo cultural. Robert Goldwater (1938), en uno de los libros pioneros sobre la relación entre primitivismo y arte moderno, señalaba que a pesar de todas las diferencias temáticas y formales que existían entre el primitivismo de Picasso, Gauguin, Braucusi, Klee, Giacometti... en todos ellos, lo primitivo se asociaba a una idea de simplicidad. No es extraño, por lo tanto, que Peter Hutton apunte a esta idea cuando explica sus influencias y gustos primitivos.

Buscar siempre simplificar los procesos del cine, buscar una gramática simple, simplificar lo que puede ser el cine, como los Lumière. La toma única es, de alguna manera la forma más excitante de hacer cine. Limitando el material, ¿qué es lo que puede ocurrir en el curso o a lo largo de una sola toma? Siendo una película en sí misma, es algo muy hermoso. En lo concerniente a lo que se desarrolla el propio lenguaje del cine, hay algo que pierde esta apreciación por la realización simple. (Navarro, *et al.*, 2011: 50).

En su declaración, Peter Hutton insiste en uno de los lugares comunes más habituales en los primitivismos estéticos: lo simple, lo sencillo y lo primitivo se siente y considera como más auténtico y artístico que lo complejo y lo moderno. Este deseo de regresión a los orígenes es un intento de recuperar la esencia perdida del cine. James Benning lo deja claro en el documental *Circling the Image*: la razón por cual filma como los pioneros es porque el cine creció muy rápido y “la narración consiguió introducirse y reemplazar la esencia de la imagen”. Lo primitivo se percibe como un breve, pero bello momento, en donde el cine no había sido corrompido por la narración y los intereses industriales del capitalismo. Para Peter Hutton y James Benning lo primitivo sería como el jardín del Edén del cine: un momento incontaminado y mítico antes de la posterior corrupción de las esencias y la perversión de la pureza. De manera que el retorno al origen que proponen ambos respondería a un intento de recuperación de la ontología perdida del cine en esta época de ‘prostitución audiovisual’ generalizada. Como vemos, esta concepción de lo primitivo, aparte de melancólica, sería bastante reaccionaria.

Pedro A. Sánchez Cruz asegura que toda afirmación de índole ontológica en torno al arte constituye hoy en día una “estrategia perversa”, y que seguir recurriendo a conceptos como esencia o identidad es en el “mejor de los casos ingenuo y en el peor reaccionario y fundamentalista” (2005: 91). Según Sánchez Cruz, resulta imposible aseverar a estas alturas que “el arte es” porque este ha perdido el límite ontológico de lo artístico que le permitía diferenciarse y definirse: “Lo que ha perdido el arte en el tránsito de la modernidad a la posmodernidad es lo que nunca ha poseído ni ha querido poseer: su no-ser” (*ibid*: 97). El cine, como el arte en general, en nuestra era de la cultura visual e internet, también ha perdido su estatuto ontológico. Por este motivo, autores como Vincz Hediger (2012) o Victor Burgin (2012) han argumentado sobre la necesidad de sustituir la vieja pregunta ontológica baziniana, ¿qué es el cine?, por otra más acorde con los tiempos ¿dónde está el cine?<sup>134</sup>

Si lo primitivo como pureza ontológica es criticable por reaccionario y melancólico, la adopción de la estética primitiva siempre es simulada e ilusoria porque no hay ningún origen puro, sino solo reencuentros (Porta, 2008). Marianna Torgovnick afirma que lo primitivo en nuestra época se encuentra en todas partes: “En nuestras casas, en nuestras joyas, en nuestros corazones y nuestras cabezas”. Lo primitivo, en la modernidad y la posmodernidad está todos los lugares: “Un interés voyeurístico por lo primitivo nos rodea, en lo que vemos y oímos, en lo que aprendemos y leemos, desde que nacemos hasta que morimos”. Según Torgovnick no podemos ir a lo primitivo, básicamente porque ya estamos en él, forma parte de nuestra cultura (1991: 246). Como ya hemos señalado en otro lugar (Muñoz, 2013), este retorno a lo primitivo que proponen tanto Benning como Hutton sería igual de ‘falso’ que el pastiche primitivo con clara intención retro que encontramos en películas recientes como *Blancanieves* (Pablo Berger, 2012) o *The Artist* (Michel Hazanavicius, 2011), o el primitivismo hautológico del cineasta canadiense Guy Maddin. Lo primitivo en Benning y Hutton no es más que *fake* de autenticidad elaborado a base de sobriedad estética y romanticismo de tecnología *low tech*. El grano de la bólex 16mm “ofrece un perfecto simulacro de Verdad creativa, inacabada y sin barniz” alejado de toda esa brillante e inauténtica perfección moderna (Porta, 2008: 122). Y la austeridad, la sencillez, la sobriedad estética en el cine siempre

---

<sup>134</sup> Esta modificación de la pregunta esencialista también sucedió en el arte a finales de los años 70. Nelson Goodman, en su conocido libro *Maneras de hacer mundos* (1978), ante la frustración que suponía intentar definir qué era el arte, propuso modificar la pregunta por: ¿Cuándo hay arte?

han sido valores apreciados por la cinefilia que normalmente los relacionan y vinculan con aspectos morales y cívicos del artista.

Para Marianna Torgovnic uno de los fundamentos de lo primitivo en occidente era la ilusión temporal (1991: 46). En James Benning, Peter Hutton y Sharon Lockhart, la estética primitiva también se sustenta en buena medida en una melancolía temporal: “Creo que comparto con los hermanos Lumière el deseo de filmar como si se tratara de la primera y con una fuerte consciencia del transcurso del tiempo”, dice Benning (Yáñez, 2009: 81). Como comentábamos, en las películas de los Lumière la duración de la proyección de la obra coincidía con la duración del discurso y la duración del acontecimiento que filmaban. La acción se desarrollaba en perfecta continuidad sin intervención discursiva externa. Benning y Hutton retoman parte de los métodos de representación primitivos (la continuidad, el estatismo, lo toma única...), pero aplicando una mayor duración a cada uno de planos y centrando su obra en el paisaje. Sin embargo, su idealización de los orígenes les lleva a confundir y a falsificar el pasado. El público que asistía a las primeras proyecciones no iba a ver las películas de los Lumière por la experiencia temporal. Los inventores del cine no tenían ninguna fuerte consciencia del tiempo cuando filmaban. Como bien apuntaba Josep María Català, el fenómeno cinematográfico, en su nacimiento, tiene que ver más con los *ready-mades* de Marcel Duchamp o con la exhibición del esplendor industrial que se produjo en las sucesivas exposiciones internacionales de la época, que con las diferentes formas de representación de la realidad en las que se basa el documentalismo sacramental y de las que Benning y Hutton son representantes. Según Català, el cine nació como una experiencia objetual y no como una experiencia objetiva. No había ninguna experiencia duracional en las películas de los Lumière porque el tiempo era extremadamente corto (Català, 2005: 116). Lo primitivo siempre se imagina como aquello completamente opuesto a nuestra experiencia del mundo, como la alternativa a los desmanes de modernidad. Surge como una especie de reacción melancólica frente a lo contemporáneo, como un acto de resistencia estética. Por ejemplo, Peter Hutton afirma: “Hace años, cuando me cambié a una cámara eléctrica, era muy consciente del hecho que la velocidad de la cultura estaba siendo incrementada por la MTV, la introducción de los ordenadores en casa y por una variedad de novedades” (MacDonald, 2009: 218). En su declaración, el cineasta norteamericano deja muy claro el motivo que le llevó a decantarse por una estética primitiva. El encanto por los orígenes del cine surge como oposición a la hiperaceleración del mundo: “Incluso las películas de Hollywood” tenían cada vez “un menor sentido del

tiempo y la duración” (*ídem.*). La justificación que esgrime Hutton para la adopción de un sistema primitivo con un fuerte componente de duración en los planos se sustenta sobre el tópico de la desaparición de la experiencia temporal y la duración en nuestras vidas. Eloy Fernández Porta ha señalado que esta idea es uno de los principales lugares comunes de la aproximación de las humanidades al problema del tiempo: “Al menos desde la Escuela de Frankfurt y hasta Zygmunt Bauman se extiende una larga tradición que lamenta el carácter pasajero de nuestros tiempos y clama por un retorno a formas de vida premodernas de vivencia de los mismos” (2008: 159). Como veremos, esta idea es la base en la que se apoyan muchas de las propuestas y los debates teóricos del llamado *slow cinema* que analizaremos más adelante.

### 3.5. Epifanías de la duración y la contemplación temporal

James Benning y Peter Hutton basan su idea del tiempo fílmico en una concepción epifánica de la duración, cuyo corolario sería que cuanto más tiempo destinamos a mirar algo más se revela ese algo de un modo inesperado. Es probable que esta idea de la duración epifánica esté influenciada por la figura del compositor vanguardista norteamericano John Cage. En más de una ocasión Hutton y Benning han declarado el impacto y la fascinación que sienten por él.<sup>135</sup> La razón por la que estos dos documentalistas paisajistas observacionales se sienten atraídos por el compositor norteamericano no tiene ningún misterio. Cage fue el mentor de varias generaciones de artistas practicantes de *Land Art* y constructores de *earthworks*, como Robert Morris, Walter de Maria, Richard Long o Robert Smithson, y autor de cinco obras musicales que llevan por título *Imaginary Landscape* con las que buscaba transformar la música de ambiente, en puro paisaje sonoro (Maderuelo, 2008: 248). Pero, además de la vinculación paisajista, el artista y compositor vanguardista norteamericano era un fuerte defensor de estas epifanías de la duración que tanto defienden James Benning y Peter Hutton: “Si algo te aburre después de dos minutos, inténtalo durante cuatro. Si aún te aburre inténtalo durante ocho, dieciséis, treinta y dos, y así sucesivamente. Finalmente descubrimos que no es aburrido en absoluto, sino muy interesante” (2002: 18). Con esta aparente *boutade* de aires Zen, John Cage sugiere que detrás de muchas de las experiencias que habitualmente nos parecen aburridas y tediosas se esconden cosas apasionantes en las que nunca nos habíamos detenido, solo hace falta tiempo para apreciarlas. James Benning y Peter Hutton retoman parte de la pedagogía oriental de su maestro y la aplican a sus películas: “Cuanto más tiempo te pases observando las cosas, ellas se te revelan de una manera que tú no esperas. La mayor parte de las veces, las personas no se permiten el tiempo o las circunstancias para entrar a relacionarse con el mundo que ofrece la libertad de mirar hacia cosas” (MacDonald, 1998: 243-244).

Las epifanías de la duración, la elevada temporalidad y la ausencia de movimiento en los planos buscan activar una mirada contempladora en el espectador cinematográfico.

---

<sup>135</sup> James Benning comenta que “Cage se convirtió en un referente cuando asistí a una de sus lecturas de su artículo *Writing for the Second Time Through Finnegans Wake*, en las que realizaba una deconstrucción del texto de Joyce. Truncando las frases y los motivos literarios, Cage destruía los significados y trabajaba con el sonido de las palabras. Aquella experiencia me arrebató por completo” (Yáñez, 2008: 81). Peter Hutton señala que una de sus obsesiones es John Cage: “una figura fascinante” (Muguiro, 2010: 20).

Como bien explica Thiago de Luca, los largos planos que nos muestran paisajes vacíos o los planos continuos en los que vemos a personajes caminar y deambular disipan la narración en favor de la contemplación: “Como espectadores se nos invitada a adoptar el punto de vista de la cámara y a concentrarnos de manera prolongada en las imágenes mientras aparecen en la pantalla en su inexplicable literalidad” (2011: 24). Más allá de las estéticas y las iconografías románticas paisajísticas que analizamos, Albert Serra potenciaba la experiencia contemplativa de las imágenes a través de la duración, la calma y la inmovilidad que había en los planos. En uno los más largos de *Honor de cavallería*, Serra nos muestra a don Quijote y Sancho detenidos en el campo para hacer la noche y descansar. Una cruz de madera, que podría señalar que están sentados sobre una tumba, prácticamente oculta a Sancho de nuestra vista. Ambos están totalmente inmóviles y en silencio. El plano dura más de cinco minutos sin cortes. El tiempo real de la toma nos permite contemplar una brillante luna amarilla que, poco a poco, comienza a alzarse por encima de su cabezas surgiendo de detrás de los árboles. La escena se oscurece progresivamente hasta el punto de que las figuras de los dos personajes ya no son visibles. Como señala Matthew Flanagan, Serra alarga nuestra sensación de duración de los planos liberando el tiempo fílmico de la abstracción del montaje porque lo que le interesa al cineasta es poner en primer plano la duración y el paso del tiempo en la escena.<sup>136</sup>



*Honor de cavallería* (2006): contemplación temporal.

---

<sup>136</sup> “Serra elongates our sense of duration, liberating filmic time from the abstraction of intensified continuity or montage. Movement is slowed to a stage at which it becomes barely perceptible, and our intermittent awareness of the modulation of mise-en-scène marks the passage of time within the shot. Dramatic time is halted and reclaimed for us to engage with and reflect on our sensitivity to light and sound. Individual instances of this foregrounding of duration abound in contemporary slow cinema: the four-and-a-half minute take in *Honor de cavallería* which offsets the motionlessness of Don and Sancho with the moon’s progressive arc across the sky; the opening and closing sequences of *Stellet Licht* (two six-minute time-lapse shots charting the break of day and onset of night) or perhaps even the real-time teasing of Min’s erection in *Blissfully Yours*” (Flanagan, 2008:web).



Esta idea de la contemplación del paso del tiempo, la encontramos formulada de manera todavía más radical en algunas películas de James Benning o Sharon Lockhart. *Nightfall* (2011), de James Benning, consta de un único y estático plano de 98 minutos filmado en un lugar de los bosques de Sierra Nevada (Estados Unidos). Rodada en alta definición, en la imagen estática solo vemos partes de los troncos de los árboles. Como la escena que comentábamos de Albert Serra, la película consiste en la contemplación del paso del tiempo. La noche poco a poco comienza a descender y el bosque progresivamente se va oscureciendo. Escuchamos algunos pájaros y los sonidos del bosque, pero no ocurre nada más. Lo que propone James Benning con la película es contemplación temporal y atmosférica de un paisaje en tiempo real en un bosque mientras anochece, que algunos críticos perciben como iluminadora o epifánica.<sup>137</sup> Un estudio temporal de la luz en donde lo que cuenta, como en *Double Tide* (2009), de Sharon Lockhart, es el intermedio: entre el atardecer y el anochecer.



*Nightfall* (2012): entre el atardecer y el anochecer.

En sus películas, Sharon Lockhart extiende la dimensión temporal de los planos con la intención de “desvelar la esperada trayectoria del tiempo”. La cineasta norteamericana señala que la gente está acostumbrada a experimentar el tiempo como dinero, como trabajo: “No se detienen y contemplan lo cotidiano. Me interesa crear esa oportunidad para la contemplación” (Holte, 2010: web). *Double Tide* consiste,

---

<sup>137</sup> “When I first saw *Nightfall*, I was grateful to experience the heightened consciousness of time passing that the film induces. How often do we get to sit and watch night descend over a patch of mountaintop forest? While watching, my mind ran the gamut, from extreme focus to enchantment to aimless wandering to tranquility, restlessness, and sleepiness. Three-quarters or so in, the experience intensified moments of muting illumination that may well have been synchronized with the actuality of twilight becoming dusk. I was stunned by the excitement of the event the incidence of nightfall and the event of the film, which struck me on the spot as a tour de force, compelling for its clarity, subtlety, and quietude. Observing the gradual darkness felt like a revelation. I was sorry when *Nightfall* ended” (Ault, 2013: web).

aparentemente, en dos planos continuos en tiempo real de cuarenta y sesenta minutos cada uno, en los que vemos a una mariscadora recolectando almejas entre el amanecer y el atardecer durante un periodo de doble marea.<sup>138</sup> Lockhart y su equipo filmaron durante cinco días en tres localizaciones distintas en las marismas costeras próximas a Tremont, Maine. Lockhart explica que una marea generalmente dura entre tres o cuatro horas, de manera que la película estaba capturado “únicamente una parte de cada una de esas mareas”: “Hay solo unos pocos días al año en los que puedes hacer esta película. El trabajo de Jean como mariscadora depende del sol y la luna y sus efectos sobre la tierra. Ella solo puede recoger las almejas cuando ve las pequeñas burbujas que hacen en el barro” (*idem.*). La mariscadora busca los rastros de las almejas moviéndose lentamente y “los espectadores observamos los signos de su movimiento a través de los cambios de luz en el paisaje” (*idem.*). Sin embargo, Lockhart ‘falsea’ la ilusión de continuidad temporal en la película. Lo que realmente hizo la cineasta fue ocultar los cortes de los 10 planos de 10 minutos rodados inicialmente con 16 mm para que en el resultado final se crease la ilusión de dos tomas únicas en tiempo real. La cineasta se mantenía en contacto con la mariscadora a través de un *walkie talkie* y un micro que ésta tenía escondido en los pantalones: “De este modo, le podíamos decir: bien estamos llegando al final de los diez minutos, así que ya sabes encuentra una posición confortable y trata de mantenerla” (Lockhart, 2011: 146). Así, a la hora de montar y editar, la cineasta pudo disimular fácilmente los cortes.



*Double Tide* (2009): entre el amanecer y el atardecer.

---

<sup>138</sup> “Filmamos durante una doble marea, cuando la comunidad hace más dinero, puesto que hay dos mareas dentro de un mismo día durante el solsticio de verano” (Lockhart, 2011: 145).

Lockhart ya había usado esta misma estrategia en *NO* (2003). Una película de 31 minutos donde la cineasta norteamericana observa a dos granjeros japoneses cogiendo pacos de heno y esparciéndolos sobre un campo. La actividad se desarrolla de manera muy estructurada. Primero van depositando los pacos en cinco filas de tres desde el fondo hacia adelante. Luego esparcen el heno con unos rastrillos sobre la tierra negra. La película también fue filmada en 16mm, de manera que la cineasta aprovechaba las salidas de fuera de cuadro de los granjeros para cambiar el rollo de película. Aunque ambas películas disimulen los cortes de los planos para dar la sensación de continuidad temporal los objetivos de la cineasta eran distintos. Como explica James Benning (2010), en *NO* la cineasta buscaba representar el campo como un trapezoide. Para conseguirlo, Lockhart había diseñado los pacos de heno con diferente tamaño dependiendo de su colocación en el plano. Los más cercanos, pequeños, y los más lejanos, grandes. De esta manera todos parecían de igual tamaño dentro de la imagen y luego era más fácil capturarlos en el encuadre como un rectángulo. Por este motivo, Matthew Flanagan describía *NO* como “un experimento estructural en la relación dialéctica entre espacio, perspectiva y tiempo” (2012: 191), y James Benning vinculaba la película con la escultura. *Double Tide*, por el contrario, es una obra con claras vinculaciones pictóricas, tanto de contenido como formales. Lockhart utiliza algunos de los elementos características de la pintura impresionista de Monet; “Concretamente, el mismo estudio de la luz y del paisaje que, por medio de la repetición, constituyeron las más famosas series de cuadros del pintor francés: *Meules* (Pajares), *Peupliers* (Álamos), *La Cathédrale de Rouen* (La catedral de Rouen) o *Les Nymphéas* (Los nenúfares). En ellas, Monet vuelve al mismo motivo, una y otra vez, en diferentes condiciones lumínicas, pero con muy pocas variaciones en el encuadre” (Cayuela, 2010: web). Como en la pintura impresionista de Monet, la película Lockhart también es un estudio de la luz medioambiental y la figura humana en la naturaleza. La duración nos permite contemplar esos cambios de luz y color en el paisaje que con esmero intentaba capturar el pintor francés en sus cuadros.



*NO* (2003): granjeros esparciendo heno.

Otra película que abandona la narración en favor de la contemplación temporal es *Five: Dedicated to Ozu* (2003), de Abbas Kiarostami. El particular tributo que el cineasta iraní realiza al cineasta japonés<sup>139</sup> consiste en cinco largos planos secuencia, cuatro de ellos estáticos, separados por interludios musicales, que nos muestran paisajes, objetos, animales y personas. La película fue filmada en completa soledad por el cineasta frente al mar Caspio con una pequeña cámara Dv. Ya vimos cómo Gilles Deleuze diferenciaba entre los espacios vacíos y las naturalezas muertas de Yasujiro Ozu. Estas últimas se definían por la presencia de objetos que se envolvían en sí mismos y se transformaban en su propio continente (1987: 31). Las naturalezas muertas, según el filósofo francés, eran el tiempo porque duraban.<sup>140</sup> Éstas funcionaban como suspensiones narrativas en la película. En Kiarostami no encontramos ningún atisbo de narración. Sus naturalezas no funcionan como tiempos muertos dentro de una trama. No hay contraposición, como en Yasujiro Ozu, entre el tiempo de las personas y el tiempo de las cosas. Las imágenes de *Five* y su duración están destinadas a su contemplación. Los cinco planos de *Five* “apelan a la libertad y capacidad de disfrute del que contempla la naturaleza sin esperar nada a cambio y en las que la presencia humana es visualmente accesoria” (Natche, 2006: web).

---

<sup>139</sup> “This is my tribute to Yasujiro Ozu. Ozu’s cinema is a kindly cinema. He values interactions, natural relationships, the natural human in all his films. His long shots, are everlasting and respectful. The interactions between people happen in the long shots and this is the respect that believe Ozu felt for his audience. Maybe one of the reasons for Ozu’s everlasting appeal is that he worked on simple subjects and in his mise en scène, he respected the rights of the audience as an intelligent audience. His films were not usually very technical, which would make them appear nervous and melodramatic which you find with today’s montage facilities”. <http://www.a2pcinema.com/ozu-san/ozu/influence/kiarostami.htm> (14/05/14).

<sup>140</sup> “Las naturalezas muertas de Ozu duran, tiene duración, los diez segundos del jarrón: esta duración es precisamente la representación de lo que permanece, a través de la sucesión de los estados cambiantes. Una bicicleta también puede durar, es decir, representar la forma inmutable de lo que se mueve, a condición de permanecer, de quedarse inmóvil, apoyada contra la pared. La bicicleta, el jarrón, las naturalezas muertas son las imágenes puras y directas del tiempo” (Deleuze 1997: 31-32).

El último plano de *Five* dura casi veintiocho minutos y nos muestra, simplemente, la luna reflejada sobre el agua de un estanque antes, durante y después de una tormenta. La toma comienza con unos ladridos de perros y el croar de unas ranas. Durante los primeros instantes, oímos más que vemos. La luna aparece reflejada sobre el estanque brevemente. Solo es un punto de luz intermitente sobre el agua. A partir del minuto cuarenta y nueve de película, la nube que debía estar cubriendo la luna desaparece y su luz se refleja finalmente sobre el agua. La película continúa con la luna apareciendo y desapareciendo, y las ranas croando de fondo, hasta que sobrepasamos la hora de duración. Pero por culpa de la lluvia y los truenos de una inesperada tormenta, el reflejo de luna vuelve desaparecer. Cuando todo regresa a la calma, la luna reaparece de nuevo reflejada sobre el agua del estanque y las ranas vuelven a croar. A partir de la hora y once minutos, la luna queda oculta por una nube y la imagen empieza a oscurecerse. La ‘música’ de las ranas se mezcla con el canto de un gallo y el piar de algunos pájaros. En poco tiempo, la imagen cambia progresivamente de la oscuridad de la noche a un verde azulado de la superficie de la charca por la mañana. “Noviembre 2003” se inscribe sobre la imagen y la película acaba. Aunque haya parecido un largo y único plano, Kiarostami, como Lockhart, disimuló y escondió los cortes. Esta última pieza de la película se rodó en diferentes momentos durante cuatro meses. Tal y como explica Matthew Flanagan (2012), durante la grabación Kiarostami se percató de que la posición de la luna cambiaba dentro del plano después de unos pocos minutos y que este hecho afectaba a la inmovilidad, a la quietud y al balance necesarios para filmar una naturaleza muerta. Esta contingencia se vio complicada, además, por dos factores añadidos: la localización de la charca y el ciclo lunar. Kiarostami solo podía rodar durante dos horas a la noche para captar el reflejo de la luna bajo unas condiciones óptimas. Así que el cineasta tuvo que volver al mismo lugar en diferentes ocasiones durante varios meses para poder filmar una serie de planos que después pudiese unir para dar la ilusión temporal de continuidad.

Tiempo Posnarrativo



*Five, Dedicated to Ozu (2003): luna reflejada en la charca antes y después de la tormenta.*

### 3.5.1. Excurso sobre la contemplación

Como vemos, muchos de estos cineastas a través de las referencias al paisajismo romántico que hemos estudiado, el estatismo compositivo y la fuerte dimensión temporal de los planos buscan activar de alguna manera una actitud contempladora en el espectador frente a las imágenes. Pero la idea de contemplación (temporal) que proponen también procede de un intento de asimilar sus obras a la experiencia que un espectador tendría frente a un cuadro. Por ejemplo, el cineasta gallego Lois Patiño<sup>141</sup> afirma que la mayor diferencia entre el cine y la pintura y la fotografía es el factor temporal de contemplación.<sup>142</sup> La principal diferencia estaría en que en la pintura es el espectador el que decide el tiempo que dedica a contemplar un cuadro o una obra y en el cine contemplativo es el cineasta el que determina y marca el tiempo al espectador. En esta línea el crítico Mitchell J. Anderson afirmaba que la experiencia visual de *Ten Skies y 13 Lakes* estaba cercana a la pintura: “Uno mira esos paisajes como miraría un cuadro de la misma temática” (2005: web).<sup>143</sup> También Peter Hutton justificaba la duración de sus planos a partir de una relación pictórica: “Como pintor lo que más le gusta es dedicarle tiempo y atención a una obra”, “observarla durante horas”, y que por este motivo cada vez le gusta expandir más el tiempo en sus películas “para que el espectador tenga la oportunidad de contemplar lo que está en el encuadre” (Moradeira, 2010: web). Por su parte, el cineasta filipino Lav Diaz explica que por la larga duración de sus películas, el

---

<sup>141</sup> Las propuestas de Lois Patiño están muy influenciadas por los cineastas a los que nos referíamos anteriormente: “I use to say that Peter Hutton, James Benning or Sharon Lockhart have been a big influence in my work. I learnt from them not only to make films, also to contemplate landscape. Some films as *Double Tide* of Sharon Lockhart shows you clearly how a single image can change its meanings just because the length of your view over it. How deep your view over a landscape can be” (Dumitru, 2014).

<sup>142</sup> Sin embargo, estos cineastas se olvidan de que el espectador cinematográfico al contrario que el espectador de un cuadro no es solo una presencia latente sino necesaria y real para su funcionamiento. Como explica Català, el dispositivo cinematográfico nunca estuvo “completo sin la presencia del cuerpo, puesto que en el cine no hay movimiento sin la colaboración del cuerpo del espectador que aporte al aparato cinematográfico una serie de mecanismos fisiológicos (2009: 60).

<sup>143</sup> “It goes without saying that most viewers are ill-prepared to view film according to this rubric: *13 Lakes* is an extremely challenging work, not only because it dispenses with those traditional narrative modes most closely associated with theatre and the novel, but also for the exceptional patience and attenuation to detail that it demands of its viewers. As such, the experience of viewing *13 Lakes* is closer to that of the plastic arts, and especially to painting, than it is to literature or the theatre. One looks at these landscapes as they would a painting of the same subject matter. Then again, the control of duration that is central to the medium’s ontology distinguishes it from this medium, reaffirming its association with theatre and especially music. Like these two, the experience of cinema is an experience of a specific duration. It possesses a rhythm by virtue of its design. In the case of painting, on the other hand, the experience of time is controlled by the viewer, not the artist” (Anderson, 2005: web).

estatismo compositivo y el poco movimiento y acción en los planos, sus películas se asemejan a contemplar un cuadro: aunque pase el tiempo nada cambia en ellas: “Puedes irte de casa, ir a trabajar, y que cuando regreses seguirán allí (Baumgärtel, 2007: web).

Estas vinculaciones con la pintura, que deliberadamente persiguen estos cineastas, son una de las causas del aburrimiento que producen muchas de estas películas en los espectadores, los críticos e incluso los propios cineastas. No obstante, el aburrimiento no tendría por qué ser un juicio o una valoración negativa si no creemos que el cine tenga como función principal entretener. Ya el filósofo Arthur Schopenhauer (1788-1860) advertía de que quien no fuese predispuesto a la contemplación pagaría, “con humillante denigración el precio del vacío de la voluntad desocupada y el tormento del tedio” (2003: 295). Por este motivo, algunos críticos han cuestionado que la sala del cine sea el espacio más adecuado para este tipo de propuestas cinematográficas. Nadin Mai (2014) argumenta que este cine difumina las diferencias entre el cine y las artes estáticas, como la pintura, y que por este motivo deberían proyectarse en ambientes o espacios apropiados para la contemplación como las galerías o los museos de arte.<sup>144</sup> En un contexto adecuado, y alejadas de las expectativas de entretenimiento y diversión de las salas de cine, estas obras serían mejor recibidas porque el público iría predispuesto a una experiencia estética contemplativa. En esta misma línea, Anna Petrus afirma que la concepción temporal y espacial del cine de Albert Serra, que se asemeja a la forma como debería contemplarse un cuadro o una escultura, está destinado “invariablemente al espacio, o al olimpo, expositivo del museo” (2010: 80).

Las distancias que separan al cine de la pintura habían quedado perfectamente evidenciadas en el duelo Víctor Erice versus Antonio López al que asistíamos en *El sol del membrillo* (1992). En aquella obra, el cineasta se instalaba en el taller del pintor hiperrealista que se había propuesto capturar los efectos de la luz en un membrillero plantado en el jardín de su casa en Madrid. Erice filmaba todos los pasos del artista pintando el árbol. No obstante, para José Luis Molinuevo, la mirada del director y el pintor contrastaban. El primero adecuaba los objetos a los ojos y el segundo adaptaba el ojo a los objetos: “La mirada de Erice es esencial: se trata de la pintura del árbol, mientras que la de Antonio López es concreta, de este árbol, que tiene su vida propia, independiente de los deseos del pintor, que se acomoda a ellos” (2010: 87). La vinculación del cine con

---

<sup>144</sup> “Slow films share characteristics with static art forms based on the almost complete absence of kinetic objects or kinesis in general, and the lack of rhythmic speech or music, which demands our eyes to view a film in similar ways we would view a painting” (Mai, 2014: web).



la pintura que Erice quiere establecer acompañando al pintor mientras trabaja, acaba demostrando, muy a pesar del propio cineasta,<sup>145</sup> que el cine no puede convertirse en pintura porque le sobreviene una teoría ajena (*ibid.*: 91).<sup>146</sup> Pero además, esa búsqueda de una actitud contempladora sería un anacronismo estético porque se fundamenta sobre unos presupuestos que han desaparecido del arte y de la vida. La contemplación, como explica Adolfo Sánchez Vázquez (2005), era la actitud adecuada para la obra de arte autónoma que estaba desvinculada de cualquier interés o fin externo a ella. La vieja relación contemplativa entre la obra y el espectador ya no existe. No mantenemos una relación teológica y dogmática con las obras. El modelo actual, como señala José Luis Molinuevo, “ya no es el espectador ante la pantalla que reproduce el viejo modelo de relación teórica, sino el espectador interactivo que tiene experiencias, no de hechos sino de lo que se está produciendo” (1998: 19).

A principios del siglo XX en el arte se produjo un rechazo de la contemplación como actitud predominante a la hora de acercarse al obra. Luis Puelles Romero (2011) ha explicado cómo a lo largo de todo el siglo XX los diferentes movimientos artísticos realizan una restitución del cuerpo en la experiencia estética. El espectador, poco a poco, fue incorporándose a la obra. El modo de percepción contemplativo era el característico de la relación obra-público en la sociedad moderna (Vázquez Sánchez, 2005: 104). Ese modelo hace mucho que ha desaparecido: “Antes y después de la modernidad no cabe postular la existencia del espectador y sí de los receptores”, de los usuarios, de los consumidores (Romero, 2011: 324). El cine participó de ese rechazo a la experiencia contemplativa que solicitan o que buscan muchos cineastas posnarrativos como James Benning, Peter Hutton o Albert Serra. Como explica Boris Groys (2008), el cine, producto de la modernidad, demostró la superioridad de la *vita* activa por encima de la *vita* contemplativa. Además, según Groys, el cine y el espectador cinematográfico encarnaban

---

<sup>145</sup> “Antonio López menea la cabeza cuando Erice aventura que el cine tiene que asemejarse a la pintura: no es posible. Erice cree (tiene que creer) que el cine “se encamina a ello” a un cine no productivo, que sabe esperar, y es entonces cuando la realidad se entrega. De ahí su cita de Rosellini: hay que tener fe en la realidad. Y añade que Antonio López le ha dicho que el árbol es un universo, que el universo está ahí. Sin embargo, y esto es lo fundamental, para Antonio López su pintura muestra el lado luminoso del mundo” (Molinuevo, 2010: 89).

<sup>146</sup> Sin embargo, críticos como Àngel Quintana mantienen una opinión contraria a la nuestra; el que fracasa en la película es Antonio López: “La cámara sigue todos los pasos que realiza el pintor junto al árbol. Su objetivo consiste en observar el movimiento de la panta. A medida que avanza en su proyecto, el pintor fracasa. Los movimientos imperceptibles de la naturaleza y el destello efímero de los rayos de la luz impiden fijar lo perecedero. Todo fluye y la pintura es estática. El cine, en cambio, puede capturar el paso del tiempo y enseñar, junto al pintor, la posibilidad de observar los detalles de la vida natural” (2011:107).

una parodia de lo que denunciaban. Al mismo tiempo que el cine celebraba el movimiento, obligaba a su audiencia a unos grados de inmovilidad que nunca antes se habían alcanzado en el arte tradicional donde el espectador podía moverse cuando quisiese. Como el espectador cinematográfico está obligado a mantenerse pegado a su butaca en plena oscuridad, su situación parece una parodia de “la vida contemplativa que la película en sí misma denuncia” (2008: 72). De manera que el sistema cinematográfico reproducía la *vita* contemplativa al mismo tiempo que se presentaba como su crítico más radical.



*El sol del membrillo* (1992): Antonio López pintando y la cámara de Víctor Erice filmando el membrillero.

Encontramos que muchos de estos cineastas buscan promover una experiencia en el espectador que no existe hoy día en el arte y que no ha existido nunca en el cine. Ya Hannah Arendt (1906-1970), en su obra *La condición humana* (1958), afirmaba que en la Edad Moderna se había producido una inversión jerárquica entre la vida activa y la vida contemplativa. La vida activa tenía unas connotaciones negativas relacionadas con la distinción griega entre cosas que son por sí mismas lo que son y cosas que deben su existencia al hombre. Como explicaba Arendt, la superioridad de la vida contemplativa sobre la activa residía en la convicción de que ningún trabajo puede igualar en belleza y verdad a la eternidad del cosmos. Esta eternidad solo se revelaría a los humanos cuando consigue una actitud total de reposo. Con la modernidad, el conocimiento y la verdad ya no se alcanzarían mediante la contemplación, sino a través de la acción. El hombre comenzó a desconfiar de que la verdad se revelara al ojo cuando el ser estaba en reposo. Y se instauró la convicción de que la verdad solo puede conocerse a través de lo que él mismo hace. Se produjo, por lo tanto, una inversión que consistió en “elevar la acción al rango de contemplarla como el estado más elevado” (2009: 319). De manera que estos cineastas contemplativos quieren operar una nueva inversión que consistiría en devolver

a la contemplación su dignidad retornando al argumento platónico de que solo en la inmovilidad puede el hombre hallar la verdad. Para estos cineastas la pérdida de la capacidad contemplativa es la responsable de la aceleración y el nerviosismo modernos. De ahí la necesidad de revitalizar de nuevo la *vita* contemplativa.<sup>147</sup>

---

<sup>147</sup> Este mismo argumento lo utiliza el filósofo Byung-Chul Han, que cita a Nietzsche, para criticar la inversión jerárquica de la que habla Hannah Arendt. “[Arendt] No se percató de que precisamente la pérdida de la capacidad contemplativa, que, y no en último término, está vinculada a la absolutización de la vida activa es corresponsable de la histeria y el nerviosismo de la moderna sociedad activa” (Han, 2012: 51).

### 3.6. El retorno de la contingencia

Noël Burch decía que si el azar figuraba como un intruso en el arte, por el contrario estaba en su casa en el cine. Desde los inicios, los cineastas siempre habían sabido sacarle partido. Los pioneros intentaban filmar lo imprevisible. En las primeras películas el azar tuvo una influencia total. Cuando los Lumière instalaban su cámara en algún punto, el azar era el que tenía “en sus manos la puesta en escena” (2004: 115). Sin embargo, ya en los inicios, los Lumière entablaron una lucha contra el azar que caracterizaría a todo el cine de los siguientes sesenta años. El acto de colocar la cámara en un sitio y no en otro, y encuadrar un espacio y no otro, era una forma de controlar o domesticar el azar. Pero esta batalla contra el azar no se ganaría hasta la entronización progresiva del cine clásico<sup>148</sup> y el grado cero de escritura. En esta misma línea, Mary Ann Doane (2013) señala que a medida que la narración comenzó a dominar el cine y la temporalidad del visionado la contingencia y el azar disminuían. En cambio, en las películas de Lumière y Méliès, al concederles protagonismo, constituían formas de resistencia a la lógica estadística y a las ideas de ley, necesidad y determinismo que comenzaron a popularizarse a partir siglo XIX (*ibid.*: 53). Según Doane, el cine clásico estructuró la contingencia con métodos similares a la racionalización y la abstracción temporal que se habían producido en la modernidad. Los métodos tayloristas intentaban eliminar los tiempos no productivos. Esta racionalización del tiempo entrañaba una disminución de la contingencia. En el taylorismo, cada uno de los movimientos del trabajador debe tener un sentido para que, en condiciones ideales, no haya pérdidas ni excesos en el sistema. Para Mary Ann Doane a la racionalización del tiempo propia de la industrialización y el desarrollo del capitalismo le acompañó una estructuración de la contingencia y la temporalidad gracias a las nuevas tecnologías de representación, como la fotografía y el cine. La importancia del cine estuvo en su capacidad para representar con total perfección lo contingente y facilitar la grabación pura del tiempo (*ibid.*: 45).

Dai Vaughan (1990) veía en *Barca saliendo del puerto* (Barque sortant du port, 1897) la prueba del potencial no realizado del cine para registrar la belleza de lo contingente y lo imprevisto.<sup>149</sup> En la pequeña película de los hermanos Lumière una barca

<sup>148</sup> Burch señala que quizás no fuese accidental que el redescubrimiento del azar, que habían realizado cineastas como Godard o Andy Warhol, estuviese relacionado con ese rechazo al clasicismo (2004:115).

<sup>149</sup> “Yet every time I have seen this film I have been overwhelmed by a sense of the potentiality of the médium: as if it had just been invented and lay waiting still to be explored” (Vaughan, 1990: 64).

con tres hombres, dos remando y uno al timón, sale del margen derecho del encuadre dirigiéndose a mar abierto. En el trozo de muelle, a la derecha del encuadre, vemos a dos mujeres de negro con dos niños pequeños de blanco. La barca pasa por el lado del muelle alejándose del puerto. Aunque el oleaje no parece muy fuerte, el avance de la barca se ve entorpecido por el mar. Las mujeres que están en el muelle con sus hijos se giran para mirar a los hombres que reman para intentar luchar contra la fuerza de las inesperadas e imprevistas olas. Esas olas, para Vaughan, encarnarían el potencial perdido del cine.

Esa irrupción de lo espontáneo, al ser algo tan insólito, debió de considerarse como un peligro no solo para los actores, sino también para la idea misma de comunicación controlada, deseada y maleable. Y a la inversa, dado que hasta ese momento la idea de comunicación había sido inseparable de la asunción de un control voluntario, tal irrupción debió de verse como una verdadera regresión del mundo hacia su propia imagería, una negación del orden de un sistema codificado, el objeto representado huye del acto de representación. [Barca saliendo del puerto] sobrevive como recuerdo de una época en que se planteaba la cuestión de la espontaneidad, pero todavía no se consideraba irresoluble: una época en la que el cine parecía libre, no solo de sus propias connotaciones, sino también del peligro de ser absorbido por significados que lo superaban (Vaughan, 1990: 20).



*Barca saliendo del puerto* (Barque sortan du port, 1987): remando contra el oleaje.

Tal y como señala Mary Ann Doane, Vaughan percibe en esta espontaneidad y en esta capacidad de captar y filmar lo imprevisto el “estimulante potencial del cine que, posteriormente, se destruyó con la gestión y el control al que fueron sometidos los significados filmicos” (*ibid.*: 99). Sin embargo, la contingencia también produce ansiedad y representa una amenaza a la representación. La imprevisibilidad que origina el tiempo real del plano ofrece una libertad que abrumba al espectador porque no sabe a dónde tiene que mirar y por qué razón: “Si es posible regístralo todo, nada importa, salvo el acto mismo de registrar” (*ídem.*). La duración del plano permitía que los hermanos Lumière hiciesen intervenir lo aleatorio y lo contingente. Esta representación del tiempo lleva consigo el estremecimiento y la ansiedad de lo inesperado. En el cine clásico el montaje se utilizó para atajar el problema del azar y la aleatoriedad excesiva. El tiempo en sí mismo era sinónimo la disolución de la organización, del predominio de lo aleatorio y de lo incontrolado (*ibid.*: 204). La forma clásica sirvió para devolver la estabilidad a un tiempo que, en la confrontación del siglo XIX con las implicaciones epistemológicas de la pérdida del determinismo y la ley, se había visto sometido a múltiples interrupciones. Pero las huellas de esas interrupciones, afirma Mary Ann Doane, pueden leerse todavía en muchas películas de los comienzos del cine (*ibid.*: 207). Por este motivo el retorno de lo primitivo del que hemos hablado también traería aparejado consigo un retorno de la contingencia.

Esa fascinación que le producía a Vaughan la mezcla de representación e imprevisibilidad de lo real en forma de ola que aparecía en la película de los Lumière, y que veía como la potencia expresiva perdida del cine reaparece en muchas películas de los cineastas que estamos analizando. El primer plano de *Five*, de Abbas Kiarostami, es un buen ejemplo de esa búsqueda de la belleza de la contingencia y el azar captada gracias a la (ilimitada) duración del plano. En las películas de los Lumière, la duración venía determinada por la duración de las cinta. Sin embargo, como explica Sergi Sánchez, al eliminar la limitación del rodaje por el celuloide el digital ha “transfigurado” el sistema de representación primitivo permitiendo capturar el devenir del tiempo de las cosas (2013: 137). Desde los títulos de crédito, y con la pantalla todavía en negro, oímos el sonido de las olas que tanto fascinaban Vaughan en la película de los Lumière, y que Kiarostami convierte en las protagonistas de este primer plano. Las débiles olas del mar Caspio que llegan a la playa mueven aleatoriamente un pequeño trozo de madera. Durante los casi diez minutos que dura el plano, el cineasta únicamente filma con su cámara el azaroso movimiento de este fragmento de madera por la arena. Las olas que llegan a la costa,

impulsan hacia adelante el pequeño trozo. Pero la redondez y la pendiente provocan que la madera rueda de nuevo en dirección al agua. Este azaroso movimiento de vaivén se sucederá hasta que las olas arrastren a la madera de nuevo hacia el mar. En el minuto cinco, el agua deposita un segundo trozo sobre la arena que se quedará inmóvil hasta el final del plano.



*Five, Dedicated a Ozu: olas meciendo el trozo de madera.*

Dai Vaughan (1990) recordaba que lo que más llamaba la atención a los primeros espectadores de las películas de los Lumière eran los accidentes casuales y fortuitos de la imagen y las escenas como el humo del forjado, el vapor de la locomotora, el polvo del muro derruido. Algunos cineastas contemporáneos han buscado en sus obras captar esa belleza primitiva de este tipo de elementos y pequeños detalles de realidad fortuita. El viento y sus efectos visibles sobre la naturaleza o los objetos se han convertido casi en el tropo visual de un cine donde la captación de las contingencias medioambientales es casi un fin en sí mismo.

Francisco Algarín Navarro (2011) enumeraba una interesante genealogía de películas contemporáneas, a la que ya nos hemos referido, que estaban muy influenciadas por *Trop tôt, trop tard*, de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet. Entre ellas citaba *Five*, *Autohystoria* (2007), de Raya Martin, varias obras de James Benning de las que hemos hablando (*One Way Boogie Woogie/27 Years Later*, *Ten Skies* y *13 Lakes*, *Casting a Glimpse* y *RR*) o *Profit Motive and the Whispering Wind* (2007), de John Gianvito. Estos cineastas, con sus películas, han intentado captar ese talento variable y azaroso del paisaje del que hablaba Daney sobre *Trop tôt, trop tard*: “La nube que pasa, una repentina bandada de pájaros, un grupo de árboles mecidos por el viento, un color en el cielo, de todo esto está hecho el juego actoral del paisaje” (Daney, 2004: 131). Por ejemplo, en *La*

*libertad*, Misael después de vender “su fuerza de trabajo” e ir hasta la casa del capataz y comprobar que este no está decide volver a casa andando. La imagen nos muestra al hachero cruzando un campo desde lejos. La cámara se independiza y deja de encuadrar al personaje para enfocar el cielo y las nubes. Es una nueva quiebra en la naturalización de la imagen en la película que intenta captar ese talento variable y azaroso del paisaje al que se refería el crítico francés en la película de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet.



Arriba: *La libertad* (2001); abajo: *Trop tôt, trop tard* (1982).

*Profit Motive and the Whispering Wind*, de John Gianvito, también parece recuperar esa belleza perdida de lo contingente. En apenas una hora de duración, el cineasta norteamericano nos invita a hacer una especie de recorrido histórico y cronológico, a través de las tumbas, monumentos, lápidas y estatuas pertenecientes a activistas vinculados los movimientos progresistas de los EEUU: lucha por los derechos de las mujeres, de los inmigrantes, de los afro-americanos, de los latinos. Gianvito filma estos lugares con una cámara bólex 16mm. No hay voz en *off* que guíe las visitas a los panteones. La única información procede de las inscripciones de los monumentos fúnebres. Desde la tumba de Anne Marbury Hutchiman (1591-1643) hasta la de Dorothy Day (1897-1980), Gianvito se centra en 500 años de la historia reciente de América y toma como punto de partida el libro de *A people history of the United States* de Howard Zinn. Sin embargo, entre tumba y tumba, visita y vista, y como si de un estribillo se tratase, el cineasta intercala imágenes de las hojas y las copas de los árboles zarandeadas por el viento. Estas imágenes buscan crear un impacto lírico y poético en el espectador.



La cámara realiza panorámicas desde la solemnidad de las lápidas hasta las ramas y copas de los árboles que son batidas por la azarosa fuerza del viento. El cineasta norteamericano filma estos movimientos como una manifestación mística o telúrica del paisaje: “Créase o no, existe la vida más allá de la muerte. Incluso en un nivel más materialista, hay una energía en el suelo y los árboles, es un ciclo espiritual que conecta las imágenes del viento con las piedras de las tumbas”, dice Ganvito (Varea, 2008: web).



*Profit Motive and the Whispering Wind* (2007): copas de los árboles mecidas por el viento.

Sin rastro de espiritualidad, volvemos a encontrar el imprevisible movimiento de los árboles por el viento en el tercer plano de *Ruhr* (2009), de James Benning. La primera película en digital del cineasta norteamericano y la primera que filmó fuera de su país (en Alemania en el valle del Ruhr), consta únicamente de 7 planos estáticos en dos horas de duración. La cámara, ligeramente contrapicada, encuadra unos árboles. El plano dura más de 21 minutos. Comienza en el minuto 17:17 y finaliza en el 38. En el transcurso del tiempo vemos cómo cinco aviones, que parten o llegan al Aeropuerto Internacional de Düsseldorf, pasan sobrevolando muy cerca de la imagen provocando el mismo resultado. Al cabo de unos instantes, casi como con retardo, los árboles comienzan a moverse y algunas hojas se desprenden cayendo al suelo. Esta vibración azarosa de los árboles es lo que perseguía el cineasta colocando su cámara ahí durante tanto tiempo.



*Ruhr* (2009): árboles moviéndose por el viento generado tras el paso de un avión.

A mayor duración de un plano más fácil es que intervenga el azar y lo inesperado. Como vemos, muchos de estos cineastas parecen buscar deliberadamente la aparición de lo contingente en sus planos a través de la duración. Esta belleza,<sup>150</sup> que algunos perciben en la aparición de lo contingente y lo imprevisible en la imagen, se fundamenta, paradójicamente<sup>151</sup>, en una concepción romántica del arte y del cine. Como explica Mary Ann Doane, el atractivo de la contingencia reside en su oposición al sistematismo y a la racionalización. Pero estos detalles azarosos que podían tener cierta carga ideológica en los comienzos,<sup>152</sup> han acabado siendo idolatrados por la cinefilia. Estos momentos cinéfilos, como los han denominado Christian Keathley (2006), son una fetichización de esos fragmentos, detalles, evanescentes, efímeros, azarosos y marginales dentro de una película que no eran intencionados ni buscados por el propio cineasta. Estos momentos, los gestos de una mano, la expresión súbita de un rostro, una ráfaga de viento,<sup>153</sup> son experimentados por el cinéfilo poco menos que como una epifanía, o una revelación (Keathley, 2006: 8). Keathley en su estudio, que no por casualidad se subtitula “The Wind in the Trees”, daba varias razones para justificar su interés por estos momentos de

---

<sup>150</sup> Por ejemplo, el crítico y cineasta gallego Ángel Santos Touza en una crítica sobre la película escribía que la belleza del cine de Benning residía en un acontecimiento tan minúsculo como que en un determinado momento una hoja llevada por el viento cruce parte del encuadre. Y sobre el plano que estamos analizado escribía: “Cómo hablar sin parecer exagerados del estremecimiento que pudimos sentir al contemplar la natural vibración de las copas de los árboles a las afueras de un aeropuerto” (2010: web).

<sup>151</sup> Decimos paradójicamente porque el azar y lo imprevisible se opondrían a la idea romántica de genio creador que recibía la inspiración de poderes imaginarios.

<sup>152</sup> “Frente a la abstracción y la racionalización, se concede al azar y a lo contingente el papel ideológico fundamental de representar un exterior, de sugerir que el tiempo sigue estando asociado a lo libre indefinible. La contingencia y lo efímero tienen lugar como algo compresible y representable, aunque asistemático. La definición de la contingencia como algo que encarna la forma pura de una aspiración, un deseo utópico” (Doane, 2013:328).

<sup>153</sup> Sobre algunas imágenes del viento véase (Amaba, 2013): <http://www.kinodelirio.com/justo-una-imagen/imagenes-del-viento/>

contingencia. Una de ellas era de tipo ontológica. Según Keathley, estos momentos cinéfilos eran una marca de la indexicalidad de la película y por lo tanto donde lo real se manifestaba de manera más intensa.<sup>154</sup> El momento cinéfilo se describe y se percibe como una fascinante irrupción repentina y azarosa de lo real en un universo regulado y codificado de una película.<sup>155</sup> Es decir, lo que atrae de estos momentos es la garantía de accesibilidad a lo particular, a lo singular y a lo imprevisible. Lo indexical, como señalaba Doane, se entiende como la inscripción fílmica de la contingencia en la película. Este destello de lo real, de autenticidad fuera del control del demiurgo que construye un universo cerrado, alejado del mundo real, es lo que produce el afecto y la fetichización del fragmento por parte del cinéfilo o el crítico. Àngel Quintana explica que, aunque la presencia de cualquier elemento azaroso en el interior de la imagen fílmica se pudiese manifestar sin ser percibida por el creador, su aparición puede provocar un nueva significación, “induciendo a una nueva relectura de la imagen” por parte del espectador (2003: 210). Este nuevo proceso de revalorización de lo aleatorio que efectúan algunos cineastas posnarrativos responde a una búsqueda, un tanto desfasada y anacrónica, de la belleza que tendría su origen en lo natural y lo real.

Pero la estética de la contingencia y el azar pueden convertirse en una forma de abandonar el punto de vista antropomórfico. Esto mismo es lo que hicieron Lucien Castaing-Taylor en Véréna Paravel en su sensorial *Leviathan*. Los cineastas colocaron cámaras por distintas partes del barco y sobre las cabezas de los marineros<sup>156</sup> porque no querían que la película fuese una imposición de sus intenciones, y después montaron todo el material que habían registrado las cámaras. Noël Buch, en referencia a algunas películas de Serguei M. Eisenstein, escribía que “habiendo soltado riendas casi totalmente en la fase de rodaje, habiendo abandonado así algunas de sus prerrogativas en manos del

---

<sup>154</sup> Esta opinión también la comparten tanto Willemen como Doane.

<sup>155</sup> “[I]n order for notions of revelation and excess to happen, to be noticeable at all, they have to be demarcated or demarcatable, in some sense, from what else is happening in the film. So it is no accident, indeed it is highly necessary, that cinephilia should operate particularly strongly in relation to a form of cinema that is perceived as being highly coded, highly commercial, formalised and ritualised. For it is only there that the moment of revelation or excess, a dimension other than what is being programmed, becomes noticeable” (Willemen, 1994: 238).

<sup>156</sup> “Maybe because we attached those cameras to the fisherman themselves the result is an embodiment of this very cephalic point of view. It’s not only the body that’s moving, you’re literally in their head, you’re with them, you’re a part of their actions, but your spatial and temporal orientation disappears and this is how you feel on a fishing vessel. So, we wanted to privilege this unique perspective, but we didn’t want to limit it to the fisherman. Unlike in most documentaries where it’s only the human subjects’ perspective, we wanted to give the same ontological weight to the fishermen and their catch and it spread to the elements as well” (Cook, 2012: web).

azar, el realizador las recupera centuplicadas en la fase del montaje” (2004: 118). En *Leviathan*, el azar no se asocia tanto a esa revalorización de lo real que hemos estudiado, sino a la sustracción del control del artista. Una búsqueda de lo imprevisible que pretende liberar las imágenes del determinismo subjetivo en favor de una experiencia poliestética y figural de las imágenes.<sup>157</sup>

---

<sup>157</sup> Las estéticas del azar han estado muy presentes en el arte en todas las disciplinas desde los años veinte y treinta. Artistas como Marcel Duchamp, Jean Arp, André Breton, Jackson Pollock, John Cage y movimientos como el Dadaísmo, Surrealismo, Expresionismo Abstracto, Nouveau Réalisme o Fluxus utilizaron y propusieron el azar como base para crear sus obras.

### 3.7. *Slow cinema*

La unión de todos estos rasgos que estamos analizando (la extensa duración de los planos, la filmación o la representación de lo cotidiano en toda su integridad temporal, el empleo de las tomas largas, el retorno de lo primitivo, la contemplación) ha provocado que en los ámbitos críticos anglosajones,<sup>158</sup> festivales de cine<sup>159</sup> y páginas digitales<sup>160</sup> se haya popularizado la etiqueta *slow cinema*. Con este término se intenta agrupar a un heterogéneo grupo de cineastas posnarrativos de diferentes nacionalidades que comparten muchas o algunas de estas características estéticas. Matthew Flanagan, uno de los que más han estudiado esta corriente y defendido el término, señalaba que con la etiqueta *slow* nos referimos a un tipo de cine que alarga la duración de los planos, nos hace conscientes del paso del tiempo, utiliza narrativas no-dramáticas o formas no-narrativas y “composiciones formales muy estructuradas con las que buscan activar una mirada contemplativa en el espectador” (2012: 5).

A pesar de la evidencia terminológica de la propia categoría (cine lento), el término ha generado numerosos debates. Nadin Mai, autora del blog *the art(s) of slow cinema*, señalaba que el *slow cinema* se fundamentaba en demasiados factores relativos que dificultaban una estricta definición. Mai, incluso, se atrevía a afirmar que por más que recopilaras todo el material vertido en blogs, revistas, conferencias sobre el tema para intentar entender el fenómeno, paradójicamente no comprenderías nada (2013: web). El problema de la categoría, parece, no estaría tanto en definir una serie de características estéticas comunes que compartirían diferentes cineastas, sino en el propio término *slow*.

Para calificar un cine como lento hay que compararlo u oponerlo con otro que es más rápido. Este sería el principal punto de conflicto teórico que ha provocado que a la hora de argumentar y justificar la importancia de la duración y el tiempo para estos cineastas haya dos vertientes. Una, representada por Matthew Flanagan, veía el *slow cinema* como una corriente cinematográfica continuadora de los presupuestos estéticos del cine moderno originado después de la Segunda Guerra Mundial, pero que surgiría

---

<sup>158</sup> En la revista *Sight and Sound* o en el periódico de *The Guardian* han aparecido artículos y críticas en los que se habla de *slow cinema*. Véase (James, 2010; Leight, 2010; Sandhu; 2012; Rose; 2012).

<sup>159</sup> El festival bianual AV de marzo de 2012, que se celebra en las ciudades de Newcastle y Gateshead, organizó: “The Slow Cinema Weekend”. Una sección dentro del festival en donde se proyectaron películas de Lav Diaz, Lisandro Alonso, Fred Keleman, Béla Tarr. También se organizaron mesas de discusión donde cineastas, críticos y programadores debatieron sobre esta corriente. En la edición de 2014, dedicaron una retrospectiva a Wang Bing.

<sup>160</sup> En *Mubi* hay listas y foros de debate dedicados al *slow cinema*: <https://mubi.com/topics/slow-films>

como consecuencia del acelerado contexto neoliberal en el que vivimos. Así que la distendida temporalidad del *slow cinema* sería una especie de reacción frente a la velocidad de la vida contemporánea y los acelerados montajes de las películas de Hollywood. La otra vertiente, cuyos principales representantes serían Harry Tuttle y Nadin Mai, en principio, no quiere ver el *slow cinema* como una oposición a la temporalidad *mainstream* y buscan sus raíces en el cine primitivo o en la similitud con las artes estáticas. Harry Tuttle niega que este cine aparezca como una oposición al cine de Hollywood y prefiere verlo más como un retorno a las estéticas prenarrativas de los orígenes del cine. Por su parte, el retorno a la temporalidad preindustrial que defiende Nadin Mai se fundamenta principalmente en la vinculación pictórica que mantienen muchos de estos cineastas. Para Mai una de las características que tiene la pintura como medio, y lo que la diferencia del resto, es su lentitud. El *slow cinema* tomaría prestadas estéticas pictóricas con la intención de conseguir un tratamiento temporal similar al de las artes estáticas. Por este motivo, cree que el museo es el espacio más adecuado para proyectar este tipo de películas. Los tres, Flanagan, Tuttle y Mai, parecen estar acuerdo en que los cineastas que forman parte del *slow cinema* intensifican el paso del tiempo en la imagen mediante la utilización (y extensión) del plano secuencia. Alargan nuestro sentido de la duración liberando al tiempo de la abstracción del montaje. Y a través de la mayor duración de los planos buscan conseguir un mayor realismo en la imagen.

El bloguero Harry Tuttle, autor del blog *unsponken cinema*, encuentra muy restrictiva la dicotomía velocidad/lentitud propuesta por Matthew Flanagan. Tuttle señala, con razón, que no todo el cine artístico y no-mainstream tiene que ser cine lento: “La oposición de Flanagan es errónea porque si nosotros no podemos afirmar que la narrativa *mainstream* fue tan rápida como es hoy, sí que podríamos argumentar que esta lentitud ha estado presente en la historia del cine desde el inicio” (2010: web). Para el blogger, la lentitud que Flanagan distingue como el rasgo esencial y principal del *slow cinema* existía en el cine desde sus inicios. Por lo que ésta no puede surgir como una reacción contra la rapidez y la velocidad contemporáneas:

Haciendo una la consecuencia de la otra (mientras que son caminos separados en la historia de la representación) se subestima la originalidad de esta tendencia. Yo insisto en darle el papel que le corresponde, como generador de una representación original de la realidad, en lugar de una reacción coyuntural a una forma de representación posterior (Tuttle, 2010: web).

Para Tuttle, por lo tanto, son dos economías del tiempo diferentes. Además, rechaza la etiqueta de *slow cinema* y prefiere hablar de cine contemplativo contemporáneo (Contemporary Contemplative Cinema o CCC) porque opina que la lentitud es un término demasiado vago, abierto a distintas interpretaciones según las percepciones de subjetivas de cada espectador.<sup>161</sup> Aunque se oponga a la retórica de la duración que defiende Matthew Flanagan y quiera apartarse de la etiqueta de *slow cinema*, lo cierto es que Tuttle acaba señalando lo mismo, pero a través de un retorno de lo primitivo: este cine restaura nuestra experiencia temporal volviendo a estéticas contemplativas *lumierescas* o pre-narrativas *griffthianas*. Nadin Mai adopta una postura similar a la de Tuttle, aunque todavía va más lejos y afirma que la característica fundamental de este cine sería que propone un retorno a la temporalidad pre-industrial.

Como estamos analizando, la distancia entre los argumentos de Flanagan y Tuttle, Mai no es tanta como aparenta. La mayor diferencia procedería de sus distintas posturas ante la historia del cine. Tuttle y Mai mantienen una visión de la historia del cine antiteológica, muy en la línea de lo que defienden, por ejemplo, los teóricos Thom Gunning (1990) o Noël Burch (1990). Por su parte, Matthew Flanagan tiene una visión del *slow cinema* que se mueve de manera un poco contradictoria entre lo que Andrés Bálint Kovács calificaba como los dos grandes modos de teorizar la modernidad cinematográfica: analista de estilo y evolucionista.

[style analysts] mantienen que el modernismo es un estilo y/o ideología alternativa al cine clásico, tanto si entienden por clásico una forma premoderna o una norma estándar superviviente [...]. Los evolucionistas sostienen que el cine moderno (un tiempo nuevo como opuesto al clásico) es siempre ‘moderno’, esto es, actual y válido. Los analistas de estilo sugieren, al contrario, que el modernismo es un tipo de práctica fílmica relacionada con ciertos periodos de la historia del cine, por lo tanto no necesariamente moderna todo el tiempo (Kovács, 2007: 34).

---

<sup>161</sup> “What is slower exactly? Is it the filmic representation or is it life itself? Reversing the problem here is disingenuous. Only dramatic effects such as ellipse or intensified continuity make the screen representation of life much faster, denser and more discontinuous than it is in actuality. Storytelling is a process of summarization of a given timeline, in order to save the meaningful moments and their causal succession. Like literature, like theatre, like television, like history books, narrative cinema uses a selective memory and dramatises key events in an engaging fashion. Reality is rarely dramatic in a narrative sense” (Tuttle, 2010: web).

Al contrario que Flanagan, Tuttle y Mai no quieren ver la estética de este cine como el resultado de una simple oposición al cine *mainstream* y a la velocidad e instantaneidad modernas. En el fondo, los dos blogueros tratan el cine contemplativo de la misma manera que Burch trataba el moderno: como coexistencia y no como oposición del institucional. En cambio, Flanagan percibe el *slow cinema* como una continuación o una evolución de ciertos principios estéticos impulsados por el neorrealismo, el cine moderno y el cine experimental norteamericano. Para Matthew Flanagan, el *slow cinema* es el resultado de dinámicas similares a las que impulsaron el cine moderno.<sup>162</sup> Este cine lento contemporáneo sería un descendiente del cine moderno internacional que apareció después de la II Guerra Mundial, y que según Gilles Deleuze (1987) intentaba restaurar nuestra creencia en el mundo creando una estética que reconectase con una realidad destrozada. Para Flanagan, los rasgos que definen el *slow cinema* -el uso de la toma larga, la extensión del plano, el estatismo, la desdramatización, el carácter no narrativo, la eliminación de las fronteras entre el documental y la ficción o el hiperrealismo- proceden de una evolución o una revisión de los métodos estéticos que empezaron a fraguarse a partir del neorrealismo italiano.<sup>163</sup> En cambio, Harry Tuttle separa totalmente el cine contemplativo contemporáneo de esa herencia moderna. Rechaza esa vinculación con el cine neorrealista porque afirma que sería una forma muy “embrionaria de cine lento”. Y afirma que si comparamos películas neorrealistas con películas contemplativas resulta “obvio que existe una brecha generacional” entre obras como: *Roma, ciudad abierta* (*Roma, città aperta*, 1945), de Roberto Rossellini y *Naturaleza muerta* de Jia Zhangke; entre *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, 1948), de Vittorio de Sica, y *Juventud en Marcha* de Pedro Costa; entre *La tierra trema* (*La terra trema* 1948), de Luchino Visconti, y *Sátántangó* (1994), de Bèla Tarr; entre *Stromboli* de Roberto Rossellini y *Japón* (2002), de Carlos Reygadas. Además rebate su relación con el cine moderno. En su opinión, aunque Theo Angelopoulos o Jean-Marie Straub utilizarasen una estética de toma larga y plano continuo son cineastas “de un discurso intelectual” que conciben el tiempo muerto y los planos vacíos de una manera totalmente diferente a Pedro Costa, Jia Zhangke o Albert Serra (2010: web). En su explicación, Tuttle cita una frase que Jean-

---

<sup>162</sup> “The post-war encounter between modern art and different cultural backgrounds in cinema gave rise to a fullness of style too diverse and fragmented to be boiled down to a stylistic model defined by its oppositional institutional role, and a similar dynamic is still at work in what I am referring to as slow cinema her” (Flanagan, 2012: 19).

<sup>163</sup> Flanagan incluso habla de un neo-neorrealismo contemporáneo en la obra de Lisandro Alonso o Jia Zhangke.



Marie Straub le dice a Pedro Costa en el documental *Où gít votre sourire enfoui?* (2001): “Si tú tienes tiempo y paciencia, un signo puede convertirse en una novela”. Para el autor de *unsponken cinema*, en el cine contemplativo el signo es siempre un signo: “El poeta no intelectualiza la simple belleza de la naturaleza, el poeta la observa y la toma su conjunto” (*ídem.*). Si en las películas de Angelopoulos, por ejemplo, a veces hay un narrador que, a través de sus palabras, nos permite comprender su mundo interior, en las películas de Lisandro Alonso, Jia Zhangke o Tsai Ming-liang sus personajes no explican los conflictos que tienen que afrontar. Los problemas se muestran a través de las imágenes y no se verbalizan o dramatizan. Esta es la razón por la que Tuttle cree que Philippe Garrel, Theo Angelopoulos o Jean-Marie Straub pertenecen a “otra familia, anterior al CCC, en la intersección entre el existencialismo intelectual del cine moderno y la contemplación visual de la condición humana de hoy”. Tuttle termina su argumento afirmando que si queremos comprender el cine contemplativo contemporáneo necesitamos ir más allá de la herencia del neorrealismo y el cine moderno: “Hasta ese momento, no aprenderemos nada nuevo de estos cineastas innovadores”.

A pesar de los intentos y las justificaciones, lo cierto es que resulta prácticamente imposible situar el *slow cinema* como heredero o continuador de una sola línea genealógica. Porque, realmente, lo único que une a estos cineastas es una determinada concepción temporal opuesta o distinta a la dominante. Dependiendo del cineasta que escojamos sus vinculaciones serán (más) modernas, primitivas o pictóricas. Como decíamos en la introducción, parte de los hallazgos estéticos de la modernidad europea han migrado y reaparecido en la obra de cineastas asiáticos contemporáneos considerados como lentos.<sup>164</sup> La figura de Michelangelo Antonioni está muy presente en la obra de Tsai Ming-liang, como ya hemos visto; hasta el punto de que el crítico argentino Eduardo Russo opina que “la puesta en escena de Tsai Ming-liang es como la de un Antonioni a la que se le ha cambiado -para mejor- el énfasis en la composición del cuadro o en la paleta cromática por un magistral dominio de los tiempos internos del plano” (2001: 13). Pero también encontramos al cineasta italiano en la obra del tailandés Apichatpong Weeresathakul, que al final de su *Syndromes and a Century* (Sang sattawat 2006) parecía

---

<sup>164</sup> Àngel Quintana en un texto que trataba precisamente sobre la migración estética europea al cine asiático contemporáneo recordaba que cuando “hablamos de la influencia de la modernidad europea en el cine asiático contemporáneo conviene no olvidar que en los setenta ya existió una modernidad asiática que bebía directamente de las transformaciones del cine europeo”. Quintana ponía como ejemplo la obra de Nagisa Oshima o Yoshishige Yoshida “marcada por una clara voluntad política y por un deseo de provocación y de reivindicación sexual” (2007a: 62).

recrear *El eclipse*. La errancia a través de las ruinas del presente hiperacelerado de los protagonistas de las películas de Jia Zhangke recuerda al vagabundeo por las ruinas de la II Guerra Mundial que filmó Roberto Rossellini. En el cine de Lisandro Alonso resuena la poética de la propuesta de Cesare Zavattini o los principios documentales de Robert Flaherty. La propuesta estética de Pedro Costa tiene una clara herencia de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, a los que no por casualidad filmó montando *Sicilia* (1999) en el documental *Donde yace tu sonrisa escondida (Où gît votre sourire enfouit?, 2001)*<sup>165</sup>. En cambio, como ya hemos visto, en la obra de Sharon Lockhart, Peter Hutton, James Benning o Lois Patiño, estaríamos ante un claro retorno del cine primitivo que en ocasiones posee una fuerte influencia pictórica y que recurre con frecuencia a estéticas y moldes románticos. Algo que también encontramos en cineastas lentos de ficción como Albert Serra, Alexander Sokurov, Bruno Dumont o Lav Diaz.

En muchas ocasiones resultaría cuando menos atrevido deducir o extrapolar una crítica a la temporalidad contemporánea por el (simple) hecho de que la mayoría de estos cineastas hayan adoptado el plano secuencia como principio estético y estructural básico o sean contemplativos. En las películas de Albert Serra, Apitchapong Weerasethakul o Lisandro Alonso la alargada duración de los planos es un modo de intensificar la sensorialidad y la hapticidad del espacio que ya hemos estudiado. La dimensión espacial de la duración adquiere una especie de profundidad y longitud fenomenológica cuando la percepción del espectador y el registro temporal de la imagen son inseparables (Jihoon, 2010: 128). La dilatación temporal sirve para favorecer la sensación de inmersión espacial del espectador al mismo tiempo que nos hace conscientes del paso del tiempo.

Sin embargo, si tenemos en cuenta que la inmensa mayoría de las películas que pertenecen a *slow cinema* están filmadas en ambientes naturales y rurales, y que en muchas ocasiones las oposiciones entre rápido/lento; moderno/primitivo; urbano/rural, artificial/natural están representadas explícitamente o forman parte del tema de la obra, entonces sí sería lícito pensar que muchos de estos cineastas mantienen una oposición antimoderna como la mantienen sus defensores. Por ejemplo, en el corto de *Walker* (2012), de Tsai Ming-liang, la dicotomía rápido/lento se visibiliza de manera evidente a

<sup>165</sup> Carlos Losilla incluso se atreve a señalar que *Juventude en Marcha* surge de esa película: “Sin duda, los constantes obstáculos que se pone a sí misma la moviola de la pareja, las dudas, la sensación de extranjería, las propias imágenes graníticas de *Sicilia!*, el refugio en la sala de montaje contra los lugares-simulacros del sistema, la soledad del creador, la concepción de las imágenes contemporáneas como algo fugitivo que fijar lo más minuciosamente posible, todo eso confluye en *Juventude em Marcha* para convertirla a la vez en un cementerio y una manantial, el principio y el fin, el alfa y el omega” (2007: 52).

través del lento caminar que realiza un monje por la ciudad de Taipei ante la atónita mirada de los transeúntes. Con esta especie de performance *slow motion*, el cineasta busca denunciar la velocidad de la vida moderna en la urbe introduciendo un elemento de contraste en ella. Al inicio del corto, vemos que el monje desciende por unas estrechas escaleras con tal lentitud que, hasta que no tenemos otros elementos de contraste, creemos que es la imagen la que ha sido ralentizada. Ya en la calle veremos cómo, al igual que en ciertas propuestas de teatro posdramático, “el acto de caminar se descompone en el acto de elevar un pie, avanzar una pierna, trasladar el peso, colocar en el suelo la planta del pie” (Lehmann, 2013: 357). No obstante, la lentitud con la que avanza el monje no busca tanto una revalorización enfática del cuerpo a través ralentización de los movimientos, como una contraposición de dos temporalidades. El monje, interpretado por Lee Kang-sheng, vestido con una túnica roja avanza cabizbajo por la ciudad con una bolsa y un bocadillo en cada mano. Lo vemos bajar escaleras luminosas, atravesar concurridas calles peatonales ante la incrédula y sorprendida mirada de la gente, a un constante ritmo de tortuga. El monje parece tan concentrado en su lento caminar que ningún estímulo externo parece llamar su atención. Aunque el corto acabe dejando un regusto humorístico (después de ver cómo el monje, una vez ha llegado a un almacén apartado, se lleva a la boca lentamente el bocadillo que no ha soltado durante todo su peregrinaje urbano) es evidente que Tsai Ming-liang realiza una melancólica crítica a la temporalidad contemporánea y sus acelerados ritmos de vida que continuará en *Journey to the West* (Xīyóu, 2014).



*The Walker* (2012): monje caminando ante la atónita mirada de los transeúntes y llevándose el bocadillo lentamente a la boca.

Otro elogio de la lentitud es *Lunch Break* (2008), de Sharon Lockhart. La película consta de un único plano de 80 minutos: un travelling filmado a través de un estrecho pasillo de una fábrica en uno de los astilleros más grandes de los Estados Unidos (Bath Iron Works<sup>166</sup>) durante la hora del almuerzo. En un primer momento, el plano, rodado en 35 mm, duraba 10 minutos. Pero la cineasta pasó la copia analógica a digital y lentificó la imagen haciéndola durar ocho veces más. El movimiento de la cámara se hace extremadamente lento. En los primeros instantes, la imagen incluso da la impresión de que está congelada. A través de esta extrema ralentización, la cineasta buscaba que el espectador fuese más allá de sus primeras impresiones y pudiese prestar una atención más detallada en la imagen y en el espacio: “Cuando ves el plano en tiempo real, es más probable que cedas a esas primeras impresiones y no percibas las sutilezas de los espacios y los gestos de las personas”, señala Lockhart (Benning, 2010: 106). El movimiento es tan extremadamente lento que nuestra mirada parece haberse emancipado de la cámara. “Mientras que la cámara y el ojo habían sido equiparados desde los inicios del cine [...] la velocidad en *Lunch Break* contradice nuestra experiencia visual cotidiana de una manera que permite a los espectadores mirar libremente” (Mitchalka, 2010: 43). Más allá de la alteración de la percepción sobre el espacio que provoca la extrema ralentización de la imagen, con *Lunch Break* Sharon Lockhart buscaba confrontar a los espectadores con la economía del tiempo y con su significado político y estético. En la película hay implícita una crítica a una de las causas fundamentales para el impulso de la aceleración social desde los inicios del capitalismo industrial: la racionalización y la capitalización temporal impulsados por la implantación del modelo fordista-taylorista de optimización. Este modelo industrial transformaría el tiempo en moneda de cambio.<sup>167</sup> El valor de la

---

<sup>166</sup> “Bath Iron Works. Perched on the shore of the Kennebec River, the town of Bath is one of the country’s most attractive tourist destinations, and the region is known to have the oldest shipbuilding history in the United States, its line of production beginning in the mid-eighteenth century. Itself dating back to the nineteenth century, Bath Iron Works is also Maine’s largest private employer. About six thousand people populate the facilities of the huge shipyard. Since its founding, more than 245 military ships, torpedoes, destroyers, and other warships have been designed, built, and maintained there in support of the country’s war efforts and its status as a world power. Currently the company is involved in constructing new Navy transport amphibious ships and the next generation of surface combatant ships. The factory workers are specialized craftsmen—shipfitters, welders, fabricators, pipefitters—many of whom have recently been laid off as a consequence of the 2008–9 worldwide financial downturn” (Eckamann, 2010: 23).

<sup>167</sup> “Como el tiempo se vuelve moneda de cambio: no transcurre, sino que se gasta. Tanto el tiempo como el dinero se pueden usar, desperdiciar, gastar, acaudalar. Y, lo que es más importante, ambos ilustran un proceso de desmaterialización y abstracción que impulsa una economía capitalista [...] El tiempo se exterioriza, pasa a ser un fenómeno de superficie, y el individuo moderno debe intentar recuperarlo constantemente por medio de sus diversas representaciones (Doane, 2012: 25).

mercancía venía determinado en gran parte por el tiempo de trabajo empleado en fabricarlo. Así el tiempo de la producción podía trasladarse en ganancia: cuanto menos tiempo tardase un empresario en producir un bien, menos tiempo de trabajo emplearía, por lo tanto más posibilidades de generar ganancias. Así, la productividad quedó definida como el incremento de la cantidad por unidad de tiempo. Y la aceleración de la producción, a través de la compresión del trabajo, se transformó en un elemento básico de la economía capitalista (Rosa, 2013: 162).

A medida que la cámara avanza lentamente por el estrecho pasillo del astillero, iremos viendo a 23 trabajadores que aprovechan su tiempo del almuerzo para comer, dormir, descansar, escuchar la radio, conversar, leer el periódico o tomar café. Todos se mantienen ajenos al continuo movimiento de la cámara. Ninguno muestra ningún tipo de reacción, como si la cámara no existiese para ellos. A pesar de su estricta regulación, el tiempo del almuerzo de los trabajadores es un *time break* dentro de la eficiencia productiva industrial que busca transformar el tiempo en dinero. Desacelerando este momento, Lockhart parece estar quebrando la lógica de reificación temporal industrial del modelo fordista-taylorista de optimización que describíamos anteriormente. La extrema ralentización de los movimientos de los trabajadores, la extensión de un momento no productivo, de descanso, dentro del abstracto y capitalizado tiempo industrial, acaba adquiriendo verdaderas connotaciones políticas. Sharon Lockhart señala que, aunque el cine refleja y opera dentro del régimen reglamentado del tiempo industrial, su intención, como vimos en *Double Tide* o *Exit*, es desentrañar la trayectoria del tiempo: “La gente está acostumbrada a experimentar el tiempo como dinero, como trabajo. No se detiene y contempla lo cotidiano. Me interesa crear esa oportunidad para la contemplación” (Holte, 2010: web).



*Lunch Break* (2008): el pasillo y los trabajadores en la hora del almuerzo.

Pero no hace falta que el *slow cinema* haga explícitas sus críticas contra la velocidad contemporánea o la reificación temporal industrial para que en muchas ocasiones la denuncia también esté presente. Algunas películas utilizan la clásica dicotomía ciudad/campo o civilización/naturaleza para representar o aludir a dos temporalidades opuestas: una moderna, acelerada y alienante, y otra natural, tranquila y libre. Esta última es la que experimentan muchos de los solitarios personajes que aparecen en los cortos (*This is My Land*, 2005; *A World Rattled Of Habit*, 2008; *I Know Where I'm Going*, 2009) o las películas de Ben Rivers (*Two Years at the Sea*, 2012). En esta última, el cineasta nos muestra a un hombre llamado Jakes Williams,<sup>168</sup> al que ya había filmado en *This is My Land*, que vive solo en plena y sublime naturaleza escocesa. El personaje es muy similar al que aparece en la segunda parte del tríptico filmado junto a su amigo Ben Russel, *A Spell to Ward of Darkness* (2013): un anacoreta de los bosques que ha decidido refugiarse o huir de la modernidad y el mundanal ruido, renunciando a las comodidades y a la familia, en busca de una serenidad casi espiritual que solo se encuentra cuando uno se retira a plena naturaleza.<sup>169</sup> Ciertamente, la propuesta de Ben Rivers parece una apología del tiempo de provincias al que Martin Heidegger aludía en 1934 para justificar la decisión de rechazar por segunda vez una cátedra en la Universidad de Berlín. Esa auténtica soledad que en lugar de aislarnos nos arroja a la extensa vecindad de todas las cosas, y que el filósofo alemán sentía cuando estaba rodeado del paisaje<sup>170</sup> de la Selva Negra, no parece muy distinta de la que disfruta Jakes. Ben Rivers nos muestra a este

---

<sup>168</sup> Rivers explica de la siguiente manera cómo encontró al protagonista: "Originally I was looking for somebody who lived in a hut in the woods. I was quite specifically looking for that because I was reading this book called PAN by Knut Hamsun, which is about a guy who lives in a hut in the woods with his dog Aesop. He's really socially inept. He's overwhelmed by the nature around him, almost to the point of madness. That was the original catalyst, but I didn't find anyone like the person in that book. I just started asking friends if they knew anyone who lived in the wilderness, and a good friend told me about Jake. I went to visit him in 2005 and made THIS IS MY LAND. He was very welcoming. It was just chance, really, that drew me to him. I think he's a very charismatic guy. I really like his face, I think his face has got a lot in it and that's half the battle in a way" (Hattrick, 2012: web).

<sup>169</sup> El cineasta con sus declaraciones contradice esta visión. Señala que él no está interesado en la gente que vive solo en la naturaleza por alguna razón ecológica o espiritual. Que le gusta verlos como personas que habitan un futuro postapocalíptico: "*Two Years at the Sea* could be like post-apocalyptic movie. I like books and films about the last man on earth, and it could easily be read like that. I quite like that as a Reading" (Hattrick, 2012: web).

<sup>170</sup> "Siento su transformación continua, de día y de noche, en el gran ir y venir de las estaciones. La pesadez de la montaña y la dureza de la roca primitiva, el contenido crecer de los abetos, la gala luminosa y sencilla de los prados florecientes, el murmullo del arroyo de la montaña en la vasta noche del otoño, la austera sencillez de los llanos totalmente recubiertos de nieve, todo esto se apiña y se agolpa y vibra allá arriba a través de la existencia diaria. Y, nuevamente, esto no ocurre en los instantes deseados de una sumersión gozosa o de una compenetración artificial, sino, solamente, cuando la propia existencia se encuentra en su trabajo. Solo el trabajo abre el ámbito de la realidad de la montaña. La marcha del trabajo permanece hundida en el acontecer del paisaje" (Heidegger, 1963: web).

hombre como si estuviese en posesión de la auténtica libertad. Una libertad que solo se encuentra a través de una disidencia temporal que consistiría en no estar preso de los ajetreados ritmos vitales de nuestra época, no someterse a las exigencias de las aceleraciones productivas, informativas, laborales o vitales. Por esta razón Jakes disfruta de un verdadero tiempo existencial, más humano. Reconfortantes caminatas por la naturaleza y el campo, largas siestas dentro de la cabaña en el árbol, lecturas, trabajos de reparación, Jakes está constantemente haciendo cosas a lo largo de las cuatro estaciones del año. Lejos de un tiempo ocioso o vacío por la ausencia de obligaciones, Rivers nos presenta a su personaje experimentando un tiempo lleno. En una de las secuencias más representativas de la película, el cineasta no muestra a su personaje tumbado en una barca que él mismo ha construido sobre un lago con los materiales que ha llevado hasta allí. Flotando sobre el agua con una caña echada, Jakes disfruta de la tranquilidad del hombre soberano de su tiempo.



*Two Years at the Sea* (2012): la cabaña en el árbol y Jakes flotando sobre el lago.

Por estos motivos, el personaje de Rivers no es diferente del monje de Tsai: ambos, a través de la disidencia, se han hecho dueños de su tiempo. Practican una desaceleración consciente y disfrutan de esa experiencia en peligro de extinción: la duración. En estas películas y estos cineastas, existe sin duda una evidente “melancolía de la cueva”. Definida como una emoción que surge al contemplar el contraste entre la inhumanidad contemporánea y la pureza de lo incivilizado (Fernández Porta, 2008: 85). La postura estética adoptada por ciertos autores asociados al *slow cinema* peca, por lo tanto, de una evidente melancolía temporal primitiva. El cine del tiempo lento de los años 60 y 70 también proponía una búsqueda inocente de la mirada como un remedio frente a la inflación de las imágenes de consumo. Como bien explica José Luis Molinuevo, este tipo de cine diagnosticaba la muerte del cine por culpa de la sobredosis de imágenes de

la industria cultural, de la misma manera que antes lo habían hecho la filosofía y la literatura en sus respectivos ámbitos:

A la imagen consumo contraponen la imagen poética. Ahora bien, a diferencia del planteamiento cartesiano, que creía en la posibilidad de llegar a la verdad porque teníamos una mirada limpia en origen y solo no había que errar en el método, el camino desde el romanticismo muestra, por el contrario, que la mirada del sentimiento no es una mirada pura sino dialéctica, es decir, contextual e histórica. En filosofía se quiere salir de la crisis de la filosofía volviendo a los presocráticos, al pensamiento primero antes de que tomara la deriva de la filosofía racionalista, al mito como palabra verdadera. En la crisis del cine la reflexión posterior lanza una mirada ambigua sobre las condiciones de esa vuelta en el cine, de esa odisea de la cultura occidental. En ese sentido se trata de películas y libros personales, de autor. Concebidos como viajes de ida, lo son de retorno. En la apuesta por la imagen (como en Kundera por la belleza) lo es por una imagen que ya nadie quiere, en la “sobredosis de imágenes (Molinuevo, 2010: 120)

Como hemos visto, algunos autores del *slow cinema* también pretenden salir de la crisis volviendo a los presocráticos, es decir, a los hermanos Lumière. Además, como todos los movimientos que abogan por la desaceleración, el *slow cinema* se fundamentaría sobre uno de los lugares comunes en la aproximación humanista al tiempo, como es que el mundo moderno ha sustituido completamente la duración y la demora por el culto a lo efímero y el goce instantáneo.<sup>171</sup> Eloy Fernández Porta señala que desde la Escuela de Frankfurt hasta Zygmunt Bauman se extiende una tradición de pensamiento que se lamenta por el carácter pasajero y acelerado de nuestro tiempo y propone un retorno al tiempo premoderno. La justificación de la extensión temporal de los planos del *slow cinema* parte de ese tópico: si estos cineastas alargan la duración de sus planos y utilizan el plano secuencia se debe a que están intentado devolver al espectador una experiencia que, por las condiciones de vida modernas, la tecnología, etc., ha sido desterrada de su vida. El *slow cinema* se presenta como una respuesta a la rapidez, la brevedad y la

---

<sup>171</sup> “De entre los abundantes corolarios que tiene ese postulado nos interesa aquí una en particular: el retrato del presente como un lugar sin duración, donde se nos niega el don del tiempo (Derrida), se nos hurta el intervalo para meditar sobre la experiencia (Dorfles) o se nos arroja a una vida de usar y tirar (Bauman), todo ello y causado por el estratégico de los medios, que diluyen la presencia humana en la telegrafía (Lyotard)” (Fernández Porta, 2008: 159).



instantaneidad del cine hollywoodiense nacido bajo el prisma neoliberal o una solución contra la aceleración del ritmo vital. El mundo moderno nos ha desposeído de nuestra experiencia temporal convirtiendo nuestro presente en un lugar sin duración. Pero las películas de estos cineastas son capaces de devolvernos aquellas gozosas experiencias perdidas: el tiempo y la duración. Esta tradición, como bien apunta Eloy Fernández Porta, aunque siempre se ha presentado como resistente, como un pensamiento alternativo contra la rapidez y la instantaneidad, es en realidad un discurso bastante popular y exitoso.

En su página personal, el filósofo Steven Shaviro (2010) escribió una polémica entrada (“*Slow Cinema vs Fast Film*”) en la que atacaba este tipo de cine contemporáneo. Aunque el título de la entrada podría hacernos pensar que se dirigía concretamente a Matthew Flanagan, lo cierto es que Shaviro utilizaba (para posterior cabreo de Tuttle<sup>172</sup>) indistintamente los términos *slow* y *contemplative*. Shaviro iniciaba su texto citando un editorial escrito por Nick James para la revista *Sight and Sound* en agosto de 2010, y que había sido duramente atacado por Harry Tuttle en su blog el mismo día que Shaviro publica su entrada.<sup>173</sup> En este, Nick James expresaba su admiración por muchas de estas películas y cineastas, pero se preguntaba si al final este tipo de cine no había convertido su estética lenta y de planos largos en una especie cliché artístico que hacía la vida de los críticos y los programadores de los festivales mucho más fácil. Shaviro comparte plenamente la acusación de cliché estético, pero iba todavía más lejos que James y afirmaba que muchas de estas películas tenían un estilo nostálgico y retrogrado.<sup>174</sup> Para Shaviro, además, uno de los problemas que presenta este cine lento es que en demasiadas ocasiones sus películas y autores parecen completamente ajenos a todos los cambios sociológicos, tecnológicos y globales que se han producido en los últimos 30 o 40 años

---

<sup>172</sup> Solo un día después de que Steven Shaviro publicase el texto, Harry Tuttle escribió en su blog una entrada en la que intenta rebatir al filósofo por ciertos “malentendidos” en su argumentación. Sin duda, Tuttle lleva razón en alguna de sus recriminaciones: como la confusión que hace Shaviro del cine moderno y el cine contemplativo o la utilización de autores que no forman parte de este tipo de cine en su texto (Takeshi Mike, Bong Joon-ho, Park Chan-wook y Kim Ki-Duk). Sin embargo, Tuttle muestra una defensa débil contra la verdadera preocupación de Steven Shaviro: este cine es nostálgico y retrogrado: “¿Nostálgico? Quizás, cualquier cinéfilo que ame la historia del cine lo suficiente para ver películas no actuales puede ser algo nostálgico y “retrogrado”. Todo depende de si le atribuyes un significado peyorativo”, señala. Pero, como hemos visto, la concepción histórica antievolucionista que mantiene Harry Tuttle le imposibilita ver la adopción de estéticas prenarrativas lumierescas como algo negativo. Él no considera lo primitivo como una etapa previa al natural desarrollo o evolución del cine. Por este motivo habla de dos economías del tiempo diferentes desde el inicio de la historia del cine.

<sup>173</sup> “Reject-oriented antilogy (Shaviro) <http://unspokencinema.blogspot.com.es/2010/05/reject-oriented-antilogy-shaviro.html>

<sup>174</sup> Aunque matizaba: “Cuando digo que el CCC es retrogrado, no estoy diciendo que todos los cambios automáticamente constituyan progreso, o que tal progreso es algo automáticamente bueno” (Shaviro, 2010: web).

en nuestro planeta. Sin duda el filósofo tiene razón en sus afirmaciones. Pero si el *slow cinema* parece ajeno a los cambios tecnológicos es porque como todos los movimientos o corrientes *slow*, culpa, directa o indirectamente, a la tecnología de aquello contra lo que se opone o contra lo que en apariencia surge: la velocidad. Incluso algunos cineastas hacen declaraciones abiertamente tecnofóbicas. Alexander Sokurov, cuando Paul Schrader le preguntó qué le parecían los pintores que trabajan con el ordenador, contestó que no quería que la tecnología le influyese en su trabajo: “La pintura nació como pintura debido al uso de determinados instrumentos, pienso que debería permanecer siempre así. El arte hecho en ordenador es un arte visual completamente diferente. Ya no estamos hablando de arte puro, estamos hablando de otra cosa” (2004: 93). Aunque el que parece mantener una postura pública más clara al respecto es Tsai Ming-liang, que no usa ni reloj y tampoco móvil: “Tengo la sensación de que la tecnología es innecesaria en nuestras vidas” (Morse, 2011: web). Otros como Peter Hutton, Ben Rivers, y hasta hace bien poco James Benning, siguen usando primitivas cámaras bólex de 16mm a pesar del aumento de coste y los problemas que en muchas veces les ocasionan. Este apego a dispositivos analógicos en épocas digitales se fundamenta en una fetichización del celuloide de clara herencia baziniana. Lo analógico es garantía de indexicalidad, y por lo tanto de la realidad. Según Rodowick si el celuloide ha desaparecido por completo de las salas de cine, por el contrario, el 35 mm ha reaparecido en ciertas prácticas artísticas, y los formatos 16 mm y súper 8 persisten en propuestas de cine experimental o vanguardista. De esta manera, el celuloide se convierte en un objeto artístico en sí mismo que expresaría un sentimiento de nostalgia por la duración, el tiempo interrumpido, la profundidad de campo y la realidad física en un mundo dominado por la simulación y la informática.

Como bien explica el sociólogo alemán Hartmut Rosa (2013), el deseo de desaceleración del mundo siempre ha aparecido como una resistencia frente a la (nueva) tecnología desde la modernidad clásica. Los deseos de ralentización siempre van unidos a una crítica a la modernidad y a una protesta contra la modernización, ya que esta última siempre se ha vinculado como el proceso de aceleración. Por lo tanto, la nostalgia por un mundo en calma, tranquilo y lento es un sentimiento consustancial y constitutivo del proceso que estos movimientos y tendencias critican. Rosa explica que los movimientos *slow down* prometen un nuevo bienestar que solo se consigue por medio de la desaceleración. Estas ideas y representaciones nostálgicas y radicales que claman por la lentitud, la desaceleración y la vuelta a lo primitivo, como hemos visto, están muy presentes, tanto en las obras como en las argumentaciones teóricas, para defender las

## Posnarrativo, el cine más allá de la narración

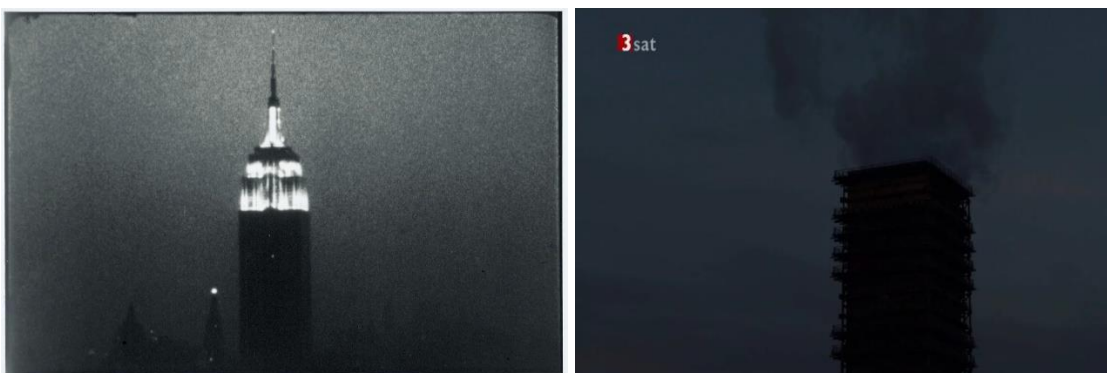
propuestas estéticas de muchos de los cineastas posnarrativos que utilizan planos de una longitud temporal muy elevada y que son calificados como lentos.

### 3.8. *Tiempo sin movimiento*

Boris Groys (2008) explica que en nuestra cultura hay dos maneras de controlar el tiempo que tardamos en mirar una imagen: una es inmovilizando la imagen en un espacio de exhibición, como en un museo, y la otra, inmovilizando al espectador en el cine. Ambos modelos confluyen cuando las películas se exhiben en espacios museísticos porque la imagen continúa moviéndose en la pantalla del museo aunque el espectador no esté presente. Según Groys, en la pasada década muchas propuestas de videoartistas habían intentado buscar soluciones a este antagonismo. Una de las estrategias más empleadas fue hacer los videos y las secuencias lo más corto posibles, y de esta forma asegurarse que el tiempo que pasaba el espectador frente a la obra no excediese sustancialmente el tiempo que como media un espectador podría pasar mirando un “buen cuadro en un museo”. Aunque para Groys no había nada objetable en esta solución, señalaba que era una oportunidad perdida para abordar la incertidumbre que le produce al espectador la presencia de imágenes en movimiento en el espacio museístico. Esta problemática la tratarían indirectamente las películas en donde la imagen cambia mínimamente o parece casi estática, coincidiendo en este sentido con la presentación tradicional de la imagen en el museo. Curiosamente, Groys ponía como ejemplo pionero de este tipo películas sin apenas movimiento en la imagen *Empire State Building* (1964), de Andy Warhol. La conocida obra del artista norteamericano, filmada el 25 de julio con una cámara de 16 mm Auricon desde el piso cuarenta y cuatro del edificio Time-Life, consistía únicamente en un plano estático del edificio Empire State Building. Warhol comenzó la grabación justo después de las ocho, cuando el sol se estaba poniendo, y terminó a las dos menos cuarto de la mañana, en plena oscuridad. Para Àngel Quintana la película se caracterizaba por el deseo de capturar el paso del tiempo, la reivindicación de la capacidad reproductiva de la cámara mediante el *long take* y el rechazo del cine como espacio narrativo (2011: 130). No obstante, en *Empire* la idea, el concepto de la película, se imponía a la propia visión de la película: no hace falta ver la película en su totalidad, únicamente es preciso ver un fragmento para comprender la intencionalidad (*ídem.*). Es decir, el tiempo de la película, las ocho horas y cinco minutos, no era experimentado directamente por el espectador. A diferencia del espectador cinematográfico, el visitante del espacio museístico veía la película de Warhol como parte de una instalación. Por este motivo, Boris Groys afirma que sería imposible que un espectador que no conociese la obra

podiese afirmar que la imagen tenía movimiento o por el contrario era una imagen estática: “El tiempo dejaba de experimentarse como el tiempo entendido como el movimiento en la imagen de una película y en su lugar se percibía como indefinible” (2008: 79).

El trabajo fílmico de Andy Warhol se ha convertido en una referencia para muchos cineastas posnarrativos con una fuerte conciencia temporal en sus películas, como Pedro Costa, Apichatpong Weerasethakul, Sharon Lockhart o James Benning. Algunos críticos, como Mark Peranson (2010) o Matthew Flanagan (2012), han visto en el último plano de *Ruhr* la influencia directa de *Empire*, de Andy Warhol. En este último plano, Benning filma una toma estática de una hora de duración de la torre de la fábrica de CocaCola en Schwelgen (Alemania), que expulsa enormes nubes de vapor en intervalos cíclicos. Este proceso ocurre cinco veces durante el plano: “Como *Empire*, la torre de *Ruhr* se filma mientras anochece [...] tanto la película de Warhol como el último plano de *Ruhr* son, en el fondo, estudios temporales de la luz” (Flanagan 2012: 55). Sin embargo, aunque iconográficamente las dos películas se parezcan y ambas filman estructuras similares, las propuestas son diferentes. La comparación entre las dos obras sería un claro ejemplo de pseudomorfismo (la aparición accidental en distintos momentos de la historia del arte de obras cuyas analogías formales falsifican el hecho de que su sentido es totalmente diferente) o *false friend*. La política (paisajística) de Benning contrasta con la extrema superficialidad y el vacío de las imágenes de Warhol, el romanticismo (temporal) de Benning con el antirromanticismo estético de Warhol, el primitivismo de uno con el (pos)modernismo del otro, el idealismo con el cinismo...



*Empire* (1964) y último plano de *Ruhr*.

Flanagan convierte a la película de Warhol en lo que no es: una obra romántica. Como explica Steven Shaviro, en la película de Warhol el sujeto había desaparecido por el simple hecho de que la cámara filmaba sin supervisión. *Empire* era una parodia “reductio ad absurdum” del realismo de Andre Bazin. Al literalizar el respeto espacio-temporal, Warhol arruinaba la idealizada visión de Bazin. La realidad a través de la más absoluta pasividad de la reproducción mecánica no era tanto preservada y prolongada como alterada. Para Shaviro, aunque en *Empire* se traten temas como la duración, la naturaleza de la percepción, la materialidad de la película o del mecanismo de reproducción y proyección, a diferencia de otras películas *avant-garde*, su tratamiento es siempre superficial (1993: 214). Es decir, en *Empire* de Andy Warhol, a pesar de su duración, no estamos ante un estudio temporal de la luz y el paso del tiempo como en *Ruhr*. La torre del *Empire State Building* no sería diferente de los rostros que Warhol filma en sus famosos *Screen Test*: iconos a los que el tiempo no aporta ninguna sustancia. Las imágenes de Warhol tenían una fuerza obsesiva porque no necesitaban de la percepción de sujeto activo, y porque eran completamente banales, planas e irrelevantes. No hay ninguna epifanía de la duración y ninguna política de la imagen como si encontramos en Benning. La duración de *Empire*, y de casi todas las obras fílmicas de Warhol, funciona como el mecanismo de serialización y repetición de sus cuadros: vacía su significado.

*Empire* es una película sin movimiento en la imagen. No hace falta que atendamos a ella porque nada se mueve, nada cambia. El filme de Warhol es ontológicamente una película, una *moving picture*, aunque fenomenológicamente podemos decir que es una fotografía: la imagen parece detenida, como suspendida en el tiempo. En algunos cineastas posnarrativos, como James Benning, Sharon Lockhart o Abbas Kiarostami también encontramos una decidida vinculación del cine con su antecedente fotográfico, pero también con la pintura, cuando filman imágenes sin movimiento. Christine Rosse, en su estudio sobre el giro temporal en el arte contemporáneo, hablaba de una estética de la intermedialidad y la intertemporalidad en algunas piezas fílmicas que se sitúan entre lo fotográfico y lo fílmico, entre lo pictórico y lo digital. Para Rosse estas películas que mantienen vinculaciones estéticas con la fotografía y la pintura logran de esta manera vincular las diferentes temporalidades de cada medio: “La suspensión (dimensión fotográfica), la inmovilidad (dimensión pictórica) y el movimiento (la dimensión fílmica)” (2014: 119). Estas tres temporalidades se corresponderían con dos de las tres edades de la imagen, según José Luis Brea: la imagen materia y filme. La imagen materia

es aquella que está inscrita en su soporte, soldada a él (2010: 11). Indisolublemente apegada a su forma materializada, la imagen “tiene que ocurrir sustanciada en objeto-cuadro, grabado dibujo, bajorrelieve, escultura- del que resulta inseparable. La imagen materia, según Brea, es la imagen que ha quedado fijada en su soporte de por vida y para la eternidad. Bajo esta condición, la imagen se vuelve permanente e inmutable. Para este tipo de imágenes, por lo tanto el tiempo ha dejado de pasar. Están detenidas y estatizadas: “Ellas capturan, y retienen, un tiempo único [...] para entregarlo a lo intemporal. Y si lo logran es porque su tiempo interno—no, para ellas no hay narración, no hay secuencialidad—es precisamente uno, único, un tiempo congelado, detenido, estático” (*ibid.*: 12). La imagen materia corresponde a la imagen pictórica. Hemos visto cómo algunos cineastas posnarrativos por medio de estéticas románticas y el estatismo en la imagen buscaban provocar una sensación similar en el espectador a la que este tendría contemplando un cuadro. La lentitud temporal y la quietud de la imagen permitirían que la película generase la sensación de presencia típica de las artes de la imagen materia, como la pintura y la escultura. De esta manera, el cine buscaría la representación más que el movimiento y el tiempo. Para Sergi Sánchez (2013), el romanticismo y la pintura estarían detrás de la creación de una imagen-no tiempo. El crítico pone el ejemplo de *Madre e hijo* (Mat i syn, 1997), de Alexander Sokurov. La propuesta cinematográfica del cineasta ruso siempre consistió en aproximar lo máximo posible el cine a la pintura. Hasta el punto de declarar que el cine está todavía lejos de convertirse en un arte, aunque aspira a ello: “Algunos pueden fabular, inventar historias sobre su muerte: yo considero por el contrario que no ha nacido aún. Le queda por aprender todo y muy especialmente de la pintura” (De Baecque y Joyard, 1998: 36). Sokurov es un cineasta-pintor que trabaja la imagen a modo de tela.<sup>176</sup> En *Madre e hijo* el cineasta rechaza la ilusión tridimensional y

---

<sup>176</sup> El filósofo Jacques Rancière calificaba de *trompe-l'oeil* teórico el intento de vincular la pantalla de cine con la superficie lisa de cuadro: “En efecto, durante cinco siglos la pintura cifó la demostración de sus poderes a la producción ficticia de esta tercera dimensión que le faltaba. También su revolución consistió sobre todo en oponer lo “real” de la visión a esa construcción ilusionista, transcrita en capas yuxtapuestas. Las artes basadas en la reproducción mecánica —la fotografía y el cine—, conocieron, a su vez, el problema inverso. Afirmarse como artes comenzó a significar para ellas rescatar el realismo de la imagen mecánica y de la insuficiencia de la profundidad óptica que la misma restituye. Y ese rescate implicaba un ilusionismo inverso al viejo ilusionismo pictórico. Imitar la pintura quería entonces decir: poner en juego los procedimientos de ilusión contrariando el realismo natural de la imagen mecánica, construir a través del artificio esa simetría plana que los impresionistas y pos- impresionistas habían producido en nombre de la verdad de la visión.

convierte la imagen en un *tableau vivant* donde las nociones de espacio y tiempo tradicionales se desdibujan (Sánchez, 2013: 140). Existe una búsqueda deliberada de aplanar la imagen a través de un complejo virtuosismo visual. En varias ocasiones, las imágenes fueron rodadas a partir del reflejo de un espejo inclinado. Motivo por el cual las figuras y los paisajes aparecen como ladeados. La sensación de planitud, además, venía favorecida por el tratamiento cromático, que hacía que los personajes se fundiesen con el paisaje, el estatismo compositivo y la utilización de lentes anamórficas y veladuras de pintura en los espejos. En su entrevista con el cineasta norteamericano Paul Schrader, Sokurov explica su procedimiento de la siguiente manera:

Dejé de fingir que la imagen en la pantalla es dimensional. Mi primer objetivo es que las imágenes sean achatadas, así como horizontales. En segundo lugar, procedo de una lectura exhaustiva de las tradiciones y estéticas: no hago un filme concreto sobre la naturaleza, la estoy creando. En [Madre e Hijo] uso un par de espejos simples, grandes paneles de cristal, pinceles y tintas, y después miro por la lente (Schrader, 2004: 87-88).

La imagen se filmaba en el reflejo de los espejos que habían sido pintados con pinceles de manera tradicional. La pintura creaba áreas de homogeneidad variable, que unidas a la diferencia de distribución y tamaño y a una profundidad de campo ajustada al infinito producían el aplanamiento de la imagen: “de modo que una arboleda lejana pueda parecer contigua al primer término o que, a la inversa, un detalle cercano enlace de forma ilusoria con el horizonte, al hallarse ambos recubiertos por una misma mancha o borrón” (de Luelmo, 2007: 161). Sokurov intentaba modificar el espacio para romper la ilusión eucladiana y la perspectiva favoreciendo la planitud icónica y transformar de esta manera la dimensión del tiempo: “El tiempo ha perdido extensión, de la misma forma que el espacio ha perdido volumen: no constituyen un sistema de coordenadas que permitiría enmarcar una narración (Oubiña, 2000: 162). Como bien señala David Oubiña, la película

---

Así, los procedimientos pictóricos de la fotografía a la vuelta de 1900 estuvieron ligados a la desrealización de la imagen fotográfica, negando, con sus propios medios, la profundidad de la imagen: apagando los relieves, mezclando los límites de las figuras y los fondos; pero también por el uso de los procedimientos de tirada, de papeles y tinturas para producir un doble efecto: por un lado, irrealizar la sustancia representada; por otro, conferir a la superficie de la imagen las propiedades de la nueva realidad pictórica: la textura de una materia atrapada en la realidad de sus metamorfosis” (2004: 60-61). Pero además, el sonido en el cine siempre confiere a la imagen volumen. El comentario de Rancière sobre Sokurov reafirmaría nuestra afirmación sobre el fracaso del cine cuando intenta asemejarse a la pintura.



no tiene ninguno de los componentes que le permitirían estructurarse como historia: no hay conflicto, ni progresión, ni climas: “La idea de narración le es completamente ajena” (*ídem.*). No es posible hablar de un transcurrir temporal en la película. No hay indicaciones temporales o espaciales precisas. “No hay ningún índice exterior que permita fijar la sucesión: es solo el tiempo de la relación” (*ídem.*).



*Madre e hijo* (Mat i syn, 1997): aplanamiento y deformación de la perspectiva.

En su libro *Hacia la imagen no-tiempo*, Sergi Sánchez se preguntaba qué había ocurrido con la imagen-tiempo en el cine contemporáneo y de qué manera había logrado sobrevivir medio siglo después de que Deleuze señalará su nacimiento. Según Sánchez, una de las características más relevantes de la imagen digital es su indiferencia con respecto a los efectos del tiempo: “su naturaleza volátil, la indiferencia a sus erosiones, inmaterialidad de su condición ontológica” (2013: 275). También D. N. Rodowick, en *The Virtual Life of Film*, cuestionaba que el cine digital realmente pudiese expresar o transmitir duración de la misma forma que lo hacía el analógico. Rodowick afirma que con el cine digital la concepción del plano como un bloque de duración y como un elemento irreductible de la expresión fílmica ha cambiado significativamente. En el cine digital la imagen es siempre un código, “una combinación de elementos lógicos completamente abiertos y disponibles al cambio de valor, tanto perceptual como semántico (2007: 172). En el cine digital ya no hay continuidad en el espacio y movimiento, sino solo montaje y combinación. Para Rodowick, el cine digital ya no puede ser la expresión del tiempo y la duración porque ontológicamente este no tiene nada que ver con el analógico. La experiencia de la duración ha perdido sus vínculos con la realidad física. Con lo digital desaparece la indexicalidad de la imagen que había sido garantía no solo de realismo, sino del tiempo en el cine. Como bien explica Rodowick, aunque las

cámaras digitales se diseñan para producir “outputs” que son espacialmente indistinguibles de las fotografías, en cuanto a la cuestión del tiempo y de la duración hay diferencias significativas. Lo digital se diferencia de lo analógico en que es un proceso de cálculo que convierte la luz en código. Por lo tanto, la causalidad física y la continuidad temporal analógica desaparecen. Sin embargo, esto no significaría que el modelo analógico del cine moderno propuesto por Andre Bazin no pudiese seguir siendo válido para entender el papel que el tiempo y la duración tienen para las películas contemporáneas. Dentro de los cineastas vinculados al *slow cinema* que hemos analizado, encontramos a nativos digitales como Liu Jiayin, Albert Serra o Lav Diaz; otros, a veces a contracorriente, continúan trabajando en celuloide (35mm o 16mm), como Lisandro Alonso, Peter Hutton o Béla Tarr; cineastas que utilizan ambos formatos como Apichatpong Weerasethakul, Raya Martin o Bruno Dumont; y finalmente encontramos a aquellos cineastas que durante años han trabajado en analógico, pero, por una razón u otra, parecen haberse decidido a dar el salto al formato digital, como James Benning o Tsai Ming-liang o Pedro Costa.

### 3.9. Hacia una imagen no tiempo

En el polo opuesto, encontramos que algunas películas posnarrativas buscan redefinir su relación con el tiempo porque las nuevas tecnologías de la comunicación han cambiado nuestra relación con dicho tiempo (Quintana, 2011: 122). Las imágenes de este cine posnarrativo estarían cerca del tercer tipo de imágenes (e-image) propuestas por José Luis Brea en su clasificación: “imágenes apenas temporales e incapaces como tales de dar testimonio de la duración” (2010: 68).

En el 2010, Steven Shaviro acuñó el término *postcontinuity* (postcontinuidad) para referirse a una serie de películas para las cuales la continuidad espacio-temporal clásica había dejado de tener importancia. Para el filósofo norteamericano estas películas nos sumergen de lleno en nuestro mundo moderno: “en el espacio de flujos, el tiempo de los microintervalos, y las transformaciones a la velocidad de la luz, que son características del neoliberalismo financiero *high-tech*”. Aunque la narración no se abandona completamente, se articula de una forma que no tiene nada que ver con las formas clásicas. Mientras que *slow cinema* era temporalmente melancólico y primitivo, el *postcontinuity* es el estilo de aceleración y la velocidad.<sup>177</sup> A diferencia del cine lento contemporáneo, no se trata de mostrar la duración o recuperar la duración, sino de mostrar y generar una serie de ‘ahoras’ intensificados e hipermediatizados que producen una sensación de aceleración y flujo continuo. Para Shaviro (2012), la postcontinuidad es una expresión del delirio del capitalismo financiero, de sus procesos de acumulación permanente, de la fragmentación de las viejas formas de subjetividad, de su multiplicación de tecnologías para el control de la percepción y el sentimiento en el nivel más íntimo. La masiva y evidente aceleración y dinamización que han sufrido los medios de transporte, las comunicaciones y la producción<sup>178</sup> en los últimos veinte años han

---

<sup>177</sup> Debemos destacar que esto mismo ocurre en el teatro posdramático. Hans-Thies Lehman habla de una estética de la velocidad: “En contraposición a la ralentización el estancamiento y la repetición, en otras formas teatrales posdramáticas existe la tentativa de asimilar, incluso de superar, la velocidad del tiempo que imprimen los medios de comunicación” (2013: 330).

<sup>178</sup> Harmut Rosa, huyendo del determinismo tecnológico del que habitualmente pecan estos diagnósticos, explica: “The diagnosed alterations of the space-time regime, of our social relationships, and of our relation to the material structures of our environment are not simply a result of technological inventions. The former are not logically implied by the latter; rather their empirical manifestations are indissolubly linked with the acceleration of social change and the pace of life. This can be seen especially in regard to the alteration of our relationship to other people or our social circumstances: rapidly changing and qualitatively transformed interaction patterns are, as will soon be shown, at least as much a form and result of accelerated social change as they are a consequence of the development of communications technology or, put otherwise, the specific effects of the latter first unfold in the context of the former. In

provocado una reconfiguración en nuestras experiencias con el espacio, las personas y el tiempo. El estilo de este cine sería la expresión estética de esas transformaciones y cambios que la tecnología ha ocasionado en nuestras relaciones espacio-temporales con el mundo en siglo XXI.<sup>179</sup>

La compleja trama de *Boarding Gate* (2007), de Olivier Assayas, describe “un mundo fragmentado y disperso, en el que parece no haber forma de ir más allá de nuestra limitada perspectiva como individuos aislados” (Shaviro, 2010: 54). Un mundo en el que el sexo, las drogas, el dinero, los negocios, las finanzas internacionales y la ropa conforman una espiral deslocalizada en donde las causalidades y las lógicas narrativas resultan insuficientes para reflejar estos cambios y transformaciones. *Boarding Gate* nos muestra un mundo globalizado donde las barreras espaciales estables han sido remplazadas por el perpetuo e invisible movimiento de corrientes y flujos (de poder, capital, personas, riesgos...) que cambian su dirección continuamente. Pero también un mundo temporalmente definido por la ubicuidad y la disolución de los ritmos estables, en donde las identidades se han convertido en situacionales e intercambiables. Olivier Assayas construye un thriller borroso con el que intenta dar cuenta de las liquideces contemporáneas<sup>180</sup> y sus consecuencias. *Boarding Gate* representa estas nuevas configuraciones y experiencias espacio-temporales neoliberales. La narrativa resulta fracturada porque, como bien señala Steven Shaviro, los espacios que explora la película ya no son euclidianos. De París a Hong Kong, la protagonista de *Boarding Gate* transcurre por un espacio de flujos en los que se encuentra a merced de fuerzas cuyo

---

a similar way, the ever faster revolutionizing of the structures of our material environment is not goal directed as such, so it is actually a manifestation of the acceleration of social change. Technical acceleration is therefore just the material basis of and a condition of possibility for the various social processes of acceleration that underlie those transformations and are discussed today primarily under the catchphrase globalization. It thereby forms at the same time the material basis for both the other forms of social acceleration, which then in turn serve as a “motivator” (Motivgeber) that drives technological acceleration” (2013:106).

<sup>179</sup> “Post-continuity stylistics are expressive both of technological changes (i.e. the rise of digital and Internet-based media) and of more general social, economic, and political conditions (i.e. globalized neoliberal capitalism, and the intensified financialization associated with it). Like any other stylistic norm, post-continuity involves films of the greatest diversity in terms of their interests, commitments, and aesthetic values. What unites, them, however, is not just a bunch of techniques and formal tics, but a kind of shared episteme (Michel Foucault) or structure of feeling (Raymond Williams). It is this larger structure that I would like to illuminate further: to work out how contemporary film styles are both expressive of, and productively contributory to, these new formations” (Shaviro, 2012: web).

<sup>180</sup> “Las realidades se han ido volviendo -tanto psicológica como físicamente, a través de su desmaterialización tecnológica- líquidas o continuas de forma progresiva. Los conceptos rectores de nuestro tiempo son los flujos, comunicación y circulación, todos ellos atinentes a una estructura fluida y continua, que puede trasladarse rápidamente de un punto a otro del globo” (Mora, 2012: 98).

origen o delimitación no puede discernirse. Según Manuel Castells, los espacios de los flujos expresarían la desarticulación de las sociedades y las democracias que pierden poder “frente a la habilidad del capital para circular globalmente, de la información para transferirse secretamente, de los mercados para ser penetrados o abandonados, de las estrategias planetarias de poder político militar para ser decididas sin el conocimiento de las naciones y de los mensajes culturales para ser comercializados, empaquetados, grabados y difundidos en las mentes de la gente” (Castells, 1997: 484-485). Para el sociólogo, este espacio de los flujos ha disuelto el tiempo (la duración) en la simultaneidad y la instantaneidad. A la nueva morfología espacial de los flujos le corresponde una nueva estructura social del tiempo. Sin embargo, el tiempo real no sustituye al espacio físico como habitualmente se repite en los discursos virilícos sobre la globalización.<sup>181</sup> Este tiempo atemporal pertenece a los espacios de los flujos, pero no niega el tiempo ni lo reemplaza. La película representa los nuevos flujos económicos globales y la consecuente descentralización empresarial. “Tienes empresas en lugares que no conoces”, le espeta Sandra (Asia Argento) a Miles (Michael Madsen) poco antes de acabar con su vida en su lujoso apartamento. Sandra lo describe como un empresario divorciado en juicio con su exmujer, que está perdiendo su antiguo poder. Ella había trabajado para él acostándose con sus clientes para socavarles información. Los dos mantuvieron ese juego mientras fueron amantes. Pero ahora Sandra hace el papel de *femme fatale* convencida por su nuevo novio hongkonés, Lester (Carl Ng). Con el dinero que saquen después de realizar el encargo se comprarán un club en Beijing. El peligroso triángulo en el que se ve envuelta Sandra termina siendo un fiel reflejo de los nuevos flujos económicos y de poder a los que aludíamos anteriormente. En medio de la belleza fría de los aeropuertos, las oficinas, las discotecas, las naves industriales, los puertos, Sandra ha de enfrentarse a la verdad: está sola y en peligro en medio de esos flujos económicos y de poder.

En *Boarding Gate*, la protagonista no para de moverse de un país a otro, de un espacio a otro. Es la única forma que tiene de sobrevivir. El tiempo de la película es el

---

<sup>181</sup> “La objeción de base al planteamiento de Virilio es que el tiempo real no sustituye a los otros tiempo de la vida y, pues que somos tiempo, vamos siendo la integración de tiempos. Tampoco hace desaparecer el espacio real, sino que es otra manera de su vivencia. La postura de Virilio sobre el tiempo real un tiempo globalizado se basa en realidad en una postura reduccionista. Significa reducir todos los tiempos a un tiempo como la obra de arte total romántica. Pero este no es el tiempo del ser humano sino del dios. Y así al tiempo real se le dota de características del dios de Spinoza: ubicuidad, simultaneidad, instantaneidad. Por otra parte la pretendida inmediatez es mental, no física. Es más, el tiempo real es una invitación, no necesariamente una sustitución, del tiempo y espacios físicos” (Molinuevo, 2006: 34).

del *just-in-time*. Un tiempo instantáneo característico de nuestra sociedad informacional, tecnológica y neoliberal, basado en instantes tan breves que están más allá de la conciencia humana; un tiempo en el que la simultaneidad de los sucesos reemplaza a la lógica lineal del tiempo cronológico, y donde las causas y los efectos están separados. La película nos muestra el triunfo del capital sobre el trabajo. El primero puede moverse a la velocidad de luz, el segundo tiene que estar localizado. Sandra tiene que adoptar una identidad situacional,<sup>182</sup> flexible y transitoria para poder sobrevivir a la peligrosa situación en la que se ha visto envuelta. Al final de la película le proporcionarán un nuevo pasaporte. Ahora se llama Flavia Trabaroni, norteamericana de origen italiano. Tiene visado a Shanghai por seis meses. La mujer que se lo consigue se dedica a la fabricación de ropa barata que encanta a los jóvenes occidentales: “No conocerías la marca porque las vendemos a las cadenas y las distribuyen bajo su propia firma”, le dice. La mujer le ofrecerá también dinero, 1.000 dólares. Pero Sandra lo rechaza en un principio porque se ha dado cuenta de que es el capital, el dinero, el principal culpable de la situación incierta en la que se encuentra. *Boarding Gate* no ofrece respuestas ni soluciones. La película explora más las consecuencias del nuevo régimen espacio-temporal que las causas, a la vez que intenta buscar una forma estética: ¿qué tipo de imágenes puede crearse cuando todo parece cuestión de tiempo y el tiempo más que nunca es oro?



*Boarding Gate* (2007): espacio de flujos y nueva identidad.

En *Inland Empire* (2006), David Lynch busca esta nueva temporalidad “a partir de los intersticios de la imagen, penetrando en sus trastiendas y mostrando lo que las

---

<sup>182</sup> Al respecto, Harmut Rosa afirma que este tipo de identidad situacional “is both philosophically and psychologically coherent and within the realm of the empirically possible in late modernity. It constitutes the personality-related correlate of the space of flows and timeless time, though it certainly does not define the social reality of all or even the majority of human beings in the globalized world. Rather, it describes the pattern of a form of selfhood that corresponds to the developmental logic that is structurally and culturally dominant in contemporary society” (2013: 241).

apariencias esconden” (Quintana, 2011: 122). Por la forma en la que *Inland Empire* rompe el continuo temporal y une diferentes mundos y espacios, se ha comparado la estructura temporal de la película con el hipervínculo (Taubin, 2007, Samardzija, 2010; Jerslev, 2012). Aquí la imagen-tiempo no tiene deuda alguna con la secuenciación lineal. Las imágenes son flujos que no tienen ya secuencia lineal: son *pura presentación*. Ejemplo de este fluir de la diferencia que, según Brea, caracteriza a las *e-imágenes*. En *Inland Empire* ya no podemos establecer causas y consecuencias, ni antes ni después. Delante del misterioso Mr K, que escucha impasible en un pequeño cuarto oscuro la historia que Nikki/Sue (Laura Dern) intenta articular, ella le dice: “No sé qué pasó antes o después. No sé qué sucedió primero. Es como si mi mente me jugará una mala pasada”. En una escena anterior (sobre el minuto 59), vemos a Nikki/Sue y a Devon/Billy (Justin Theroux) haciendo el amor escondidos debajo de la sábanas de la cama. Un plano subjetivo avanza por un pasillo que da a la puerta de la habitación iluminada en azul en la que ambos yacen en ese momento. Otro plano nos muestra la puerta desde dentro de la habitación y vemos aparecer al sujeto del plano anterior: el marido de Nikki. En ese momento la actriz le dice a su amante que recuerde: “Es una historia que sucedió ayer, pero yo sé que es mañana”; que recuerde una escena que hicieron ayer en la que ella estaba con el coche aparcado en el callejón para ir hacer la compra para él, Billy. Dice que vio algo escrito sobre el metal, empezó a recordar y “todo empezó a fluir”. En la escena, la realidad y la ficción ya están cortocircuitadas: Sue le dice a Billy que es Nikki. La línea espacio-temporal que, si obviamos las escenas del inicio, se habían sucedido de manera lógica, centrándose en el desarrollo de rodaje y los ensayos de *On High in Blue Tomorrow*, se comienza a resquebrajar y la narración lineal se transforma. En la siguiente escena, Nikki interpretando a Sue aparece caminando por el callejón hacia el coche con la bolsa de la compra agarrada en uno de sus brazos, tal y como le había dicho a Devon/Billy. En el mismo momento que la deposita en el interior del coche se queda mirando fijamente hacia algo fuera del encuadre. La imagen nos muestra una misteriosa inscripción en blanco sobre una puerta metálica: AXXoN N. El signo ya ha aparecido al inicio cuando la voz de un locutor de radio nos anuncia: “Nosotros estamos escuchando AXXoN N., el programa más antiguo de la historia, continúa esta noche en la región del Báltico...” Nikki atraviesa la puerta y la oscuridad y la desfiguración se apoderan de la imagen por unos instantes. Ella mira hacia adelante y se encuentra consigo misma sentada en una mesa del estudio con Devon, el director y Freddy mientras hacen una primera lectura del guion de *On High in Blue Tomorrow*. Los cuatro escuchan algo. Freddy parece verla. Interrumpen

la lectura porque “Hay alguien allí” y se suponía que ese plato era para ellos y tenían que estar solos. Entonces, Devon se levanta. Sue se queda mirando por unos instantes confundida y asustada hacia la mesa. ¿Cómo puede estar Nikki en un lado y Sue en otro si ambas son la misma persona? Sue escapa por la oscura parte de atrás del decorado. Devon oye su taconeo y la sigue. Sue comienza a gritar el nombre de Billy cuando ve que su marido está vigilando desde el interior de una ventana. Antes de que Devon la alcance, Sue abre la puerta blanca de una casa del decorado y se mete en su interior. Toda la escena parece la consumación desde el otro ángulo o desde la otra vida del ruido que habían escuchado los cuatro cuando estaban leyendo el guion al inicio. En esa escena, Devon regresaba a la mesa y les comunicaba: “Desapareció allí donde es imposible desaparecer”.



*Inland Empire* (2006): Sue ve a Nikki en la primera lectura de guion.

Lo que comparece a partir de ese momento es un modo de flujos<sup>183</sup> que obliga a romper la narrativa en todas las direcciones. El tiempo de *Inland Empire* se vuelve irracional y discontinuo. Estamos ante un formato de escritura diseminante, casi rizomático y matricial, que no tiene orden. Es el no-tiempo de la imagen electrónica “puramente intensivo, cualitativo, radial y extensible hacia otro punto de relevancia, hiperenlazado en toda suerte de direcciones” (Brea, 2010: 74). La construcción temporal de David Lynch adquiere la lógica del hiperenlace o el hipervínculo. El presente, el

---

<sup>183</sup> Michel Chion, en su obra monográfica sobre el cineasta, escribe que “el flujo, temporal o de otro tipo, es a menudo un todo o nada para Lynch, difícil e inagotable se comprueba también en deshago de los humores: personajes pétreos que luego lloran sin parar. [...] Para regular el flujo, Lynch recurre a las tijeras y fragmenta, se detiene cuando quiere y controla el flujo; quizá gracias a lo cual se puede atravesarlo sin ser arrastrado por él. El flujo [...] es una de las formas del continuum natural, del todo que se sustenta en círculo y que atraviesa todas las cosas. Los Kits que fabrica el artista están más o menos constituidos por cortes en ese flujo, cortes que no cesan de reafirmarle como alguien que atraviesa los límites que le asigna el arte humano. La obra es a la vez ejercicio de control y corte, y reafirmación del todo, más allá de los límites del marco creado por el artista” (Chion, 2003: 259). Pero no ha sido hasta *Inland Empire* que Lynch ha podido materializar, gracias al digital, esta idea de flujo temporal.



pasado y el futuro aparecen tan confundidos como los niveles de realidad y ficción. La figura clásica del *mise-en-abyme* que implicaba una cierta simetría es reemplazada por una estética digital donde lo real y lo virtual aparecen entrelazados en forma de espiral.<sup>184</sup> Los laberintos de la memoria de *Mulholland Drive* (2001) y *Carretera Perdida* (*Lost Highway*, 1997) acababan conectados de una u otra forma con lo real. Sin embargo, en *Inland Empire* “los procesos inconscientes no aparecen formalizados ni ligados a una supuesta realidad estable con la que conformarían una explicación racional, sino que se presentan en su acto constitutivo, inestable y recurrente (Català, 2009: 94). En una breve secuencia, Nikki y Devon descansan sentados en el interior del estudio después de haber rodado una escena de la película. En el medio de los dos está Freddy. Los tres personajes aparecen prácticamente en la penumbra. Freddy les pregunta si están disfrutando del rodaje. Nikki le hace la misma pregunta a él después de contestar, y Freddy responde: *Well there is a vast network, right? An ocean of possibilities*. Nikki y Devon se quedan sorprendidos con la extraña respuesta de Freddy, que, además, empezará a contarles que ama a los animales, que antes criaba conejos y que necesita dinero para pagar el alquiler. Podemos vincular esa extensa red de posibilidades a la que se refiere de manera enigmática el bueno de Freddy con la propia estructura de la película. Es el hiperenlace, como decíamos al inicio, la mejor metáfora para describir la experiencia temporal de la película: numerosas escenas resuenan unas en otras sin una línea casual, palabras e imágenes se vinculan entre ellas sin establecer algún tipo de coherencia u orden temporal (Samardzija, 2010).

Nikki/Sue en otro momento de la conversación con Mr. K., después de recordar el día que su marido se fue de casa hablando en un idioma extranjero y la paliza que le dio por un hijo que decía que no podía ser suyo, le comenta a su confidente que pensó que un día se despertaría y “sabría qué diablos había pasado ayer. No me gusta pensar demasiado en el mañana y el hoy pasa rápido”. Los fallos de memoria de la protagonista no tienen nada que ver con una *mémoire involontaire* cortocircuitada o extenuada como han querido ver algunos analistas (Fillol, 2010).<sup>185</sup> La memoria de Nikki/Sue encarna un

---

<sup>184</sup> Esto mismo señala David Lynch: “Pero *Inland Empire* no es un círculo. Más bien una espiral. Y hay que saber que *Inland Empire* es un barrio del este de Los Ángeles” (Aubron *et al.*, 2007).

<sup>185</sup> En su tesis, Santiago Fillol señala que “Allí donde la figuración de Proust, y aún la de *Vértigo* permitían el pasaje, y la transmisión de una vivencia, entre una y otra vida, *Inland* parece constatar que todo se extenua antes de llegar, ni siquiera, a esa instancia. Quizá por eso Niki-Sue se lanzó a la fuga entre los decorados a medio hacer de un plató de cine, apenas atisbó que su primera vida comenzaba a devolverle la mirada. Se lanzó a la fuga antes de intentar, siquiera, el pasaje entre una y otra vida... Quizá lo hizo,

tipo de memoria propiamente digital. Una memoria que es *diferencia de la diferencia* (Brea, 2010). La memoria digital es de tipo matricial. Ya no tiene la restricción secuenciada y sucesiva típica de los libros o las películas. Es la memoria de las imágenes digitales que se diferencia de la memoria analógica como duración: “la que enlaza cada tiempo con ella con su anterior y siguiente, pero también la de *ser duración*-amontonamiento del pasado sobre el pasado que prosigue sin tregua- todo *lo que es* (*ibid.*: 43). De manera que la estructura de *Inland Empire* y la memoria de Nikki manifiestan la atemporalidad del hipertexto en donde los tiempos se hacen sincrónicos.<sup>186</sup>

A las imágenes de este cine posnarrativo digital ya no les interesa producir duración, dejan de existir en el tiempo para existir en el espacio.<sup>187</sup> Un cine más allá de la narración que deja obsoleta la división tradicional entre artes del tiempo y artes del espacio, así como como la dicotomía de tiempo y espacio o imagen-movimiento e imagen-tiempo propuesta por Gilles Deleuze. Un cine para el que “ya no vale la obviedad de somos historia (siglo XX) sino que se pregunta de qué espacio y tiempo hablamos (siglo XXI)” (Molinuevo, 2010: 63).

---

porque ya saben, las figuras lyncheanas, cómo la Historia suele consumir esas prefiguradoras instancias” (2010: 258).

<sup>186</sup> Manuel Castells decía: “La atemporalidad del hipertexto de los multimedia es una característica decisiva de nuestra cultura, que moldea las mentes y memorias de los niños educados en el nuevo contexto cultural. La historia se organiza en primer lugar según la disponibilidad de material visual, luego se somete a la posibilidad informatizada de seleccionar segundos de estructuras para que se unan o separen según los discursos específicos. La educación escolar, el entretenimiento de los medios de comunicación, los reportajes de noticias especiales o la publicidad se organizan temporalmente como convenga para que el efecto general sea un tiempo a secuencial de los productos culturales disponibles de todo el ámbito de la experiencia humana” (1997: 535).

<sup>187</sup> Al respecto, José Luis Brea señala en cuanto a las imágenes electrónicas: “Para que las cosas -los *acontecimientos*, con toda su fuerza metafísica- *tengan lugar*, han de, en cierta forma, *dejar de existir en el tiempo*. O, por lo menos sustrae parte de la energía como tal -como existentes- tenían en tanto que eventos desplegados en esa dimensión -la de ser en el tiempo, la de ser tiempo- para adquirirla o transformarla en otra -la de ser en el espacio-. Lo que adviene a *-el espacio de-* la representación, en efecto, no lo hace sino a costa de despojarse -cuando menos por un tiempo- de su potencia de *existir como duración*, temporalizadamente” (2011: 77).

## **4. CUERPO POSNARRATIVO**

---

- 4.1. Introducción
- 4.2. Caminantes
- 4.3. Cuerpo y texto
- 4.4. El cuerpo liminal y el devenir animal
- 4.5. El cuerpo como síntoma
- 4.6. El cuerpo ausente
- 4.7. De nuevo el rostro
- 4.8. El cuerpo del otro o el cuerpo como otro
- 4.9. Hacia la desfiguración sensorial del cuerpo



## 4. Cuerpo posnarrativo

### 4.1. Introducción

Como explicó Domènec Font, el cine mudo nos mostró “una procesión de cuerpos excepcionales en trance de desaparecer”. Cuerpos conscientes de la cualidad espectral que siempre se le ha atribuido al cine. *Nosferatu*, *Drácula*, *El hombre invisible*... no eran más que figuras corpóreas que intentaban encontrar una estabilidad en las imágenes proyectadas (2012: 20). Pero esos cuerpos fantasmales y monstruosos pronto fueron modelados por los cánones de belleza y fealdad de los estudios de Hollywood: convertidos en un imagen que transmitiría “menos una verdad de la figura humana que un tramado económico, sociológico y cultural para atraer a los espectadores del mundo entero” (*ibid.*: 21). El cuerpo clásico, al igual que sus rostros, era un soporte narrativo para hacer pasar el sentido. “Un valor de cambio destinado a circular en el mercado de la representación cinematográfica, una figura intercambiable (Aumont, 1998: 52). Lo que caracterizaba, según Aumont, a los cuerpos de Hollywood era que, a pesar de su físico, su belleza y su salud pasaban la mayoría de la veces desapercibidos “en un amable *no man’s land* de la corporeidad en el que se escabulle intentado no llamar mucho la atención” (*ibid.*: 54). El cine moderno se constituyó sobre el rechazo a ese cuerpo ordinario y glamuroso, y reivindicó la necesidad de utilizar “cuerpos reales extraídos de la vida y no de los platós de maquillaje” (Font, 2012: 21). Así, el cuerpo del actor se convertiría en “un fragmento de realidad incrustado en la ficción” (Nacache, 2006: 149). Ya no se trataba de hacer actuar a los actores, sino al mundo, llenando la película de cuerpos reales y no de cuerpos prestados (*ibid.*: 156). El neorrealismo fue uno de los momentos esenciales donde se produjo este cambio. Los rostros glamurosos del cine clásico se cambiaron por rostros humanos cargados de humanidad que encarnaban la necesidad de humanismo después de la posguerra. El rostro humano, antes de ser el rostro de alguien, era el rostro de un hombre, en general. Y por muy característico y singular que fuese seguía siendo “siempre un poco un rostro anónimo” (Aumont, 1998: 122).

La confusión entre el actor y el personaje, que siempre ha sido uno de los pilares de la transparencia de la ficción, también se quebrará con la modernidad. En contra de la

naturalidad actoral surgirán dramaturgias distanciadas de herencia brechtiana.<sup>188</sup> El trabajo del actor ya no consistirá en la identificación con su personaje. Uno de los ejemplos más conocidos y evidentes de esta suspensión la encontramos al inicio de *Dos o tres cosas que sea de ella* (*Deux ou trois choses que je sais d'elle*, 1966), de Jean-Luc Godard:

Ella es Marina Vlady. Es actriz. Lleva chándal azul oscuro con dos rayas amarillas. Es de origen ruso. Tiene el cabello de color castaño oscuro o moreno claro, no lo sabría decir exactamente... Ahora vuelve la cabeza a la derecha, pero eso no tiene importancia. Ella es Juliette Jeanson. Vive aquí. Lleva un chándal azul oscuro con dos rayas amarillas. Tiene el cabello de color castaño oscuro o tal vez moreno claro, no lo sabría decir exactamente... Es de origen ruso.

Godard utiliza la técnica de distanciamiento o extrañamiento de Brecht, convirtiendo a la actriz en una especie de intermediaria a su personaje.<sup>189</sup>: “prevaleciendo la noción de mostrar sobre la de encarnar, la transformación parcial sobre la transformación total, la distancia sobre la empatía” (Ruiz, 2012: 328). De esta forma, el espectador no queda atrapado por la ilusión y la identificación emocional y puede desarrollar una actitud crítica y distanciada frente a la obra. Tanto el teatro de Brecht como el cine que bebe de sus teorías contienen una tesis muy tradicional: consideran la fábula como punto central de la obra. Además, las teorías de Bertolt Brecht, sostiene Hans-Thies Lehmann, no pueden entenderse como “un contrapunto revolucionario respecto a la tradición, sino que se ve cada vez más claramente que en la teoría del teatro épico se produjo una renovación y un perfeccionamiento de la dramaturgia clásica” (2013: 59).

En el cine posnarrativo encontramos que el personaje y la persona, la ficción y el documental aparecen profundamente fusionados hasta el punto de “poner cuestión el pacto que usualmente liga a un actor con el personaje en el que debe convertirse” (Neyrat, 2009: 16). En su desmitificadora novela-ensayo del *enfant terrible* español, Albert Forns

---

<sup>188</sup> Dentro de los cineastas de filiación brechtiana podemos incluir a algunos de los representantes del llamado Nuevo Cine alemán: Alexander Kluge, Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, Syberberg o Rainer Werner Fassbinder.

<sup>189</sup> “El actor no se permite en el escenario llegar a la transformación total en el personaje que representa. No es Lear, Rapagón, Schwejk, etc., sino que muestra a estas personas. Dicen sus frases con la mayor verdad posible, presenta sus comportamientos lo mejor que le permite su conocimiento, del ser humano, pero no intenta convencerse a sí mismo (y a otros) de que se ha transformado en ellos” (Brecht citado en Ruiz, 2012: 328).

señala que en *Honor de cavallería* los actores no profesionales no hacen del Quijote y Sancho, les encarnan; y en *El cant dels ocells* no vemos a “Luis Carbo, Lluís Serrat junior y Luis Serrat senior disfrazados de reyes magos, sino a Melchor, Gaspar y Baltasar” (2013: 60). El cineasta español, en uno de sus exabruptos dalinianos, afirmaba que había inventado un método de dirección de actores que se fundamentaba en tres normas. En los rodajes: 1) no pueden mirar a cámara nunca; 2) no pueden contestarle ni parar de actuar; 3) pueden hacer lo que les dé la gana, si están cansados sentarse, si tienen sed, beber. Los personajes no actúan porque no tiene ningún papel que aprender o memorizar. Lo vemos en el *making-off* de *El cant dels ocells, Waiting for Sancho* (2008), de Mark Peranson, Serra comienza a pasar las páginas del escueto guion frente a la cámara hasta que se detiene en una página en blanco: “¡justo lo que necesito!” El sistema de actores de Serra se basa fundamentalmente en eso: la improvisación, la página en blanco. Gracias al rodaje en digital, en Dv o HD, el cineasta puede rodar durante horas cada plano hasta que consigue captar un momento de verdad plena.<sup>190</sup> Pero la verdad hay que controlarla y sacarla. Serra la provoca soltando frases sin sentido a sus actores no profesionales para que reaccionen de manera espontánea o incluso permitiendo el alcohol para que se suelten durante el rodaje.<sup>191</sup> La técnica se pone al servicio de los actores, preparada para captar la inspiración que puede llegar en cualquier momento (Serra, 2014: 94). De esta manera, Serra consigue que *Honor de cavallería* parezca un documental ficcionado que nos muestra al Quijote y a Sancho<sup>192</sup> a la espera de una aventura que nunca acaba por llegar. Y en *El cant dels ocells* los personajes se reducen a meras figuras que atraviesan un paisaje. Serra explica que su deseo “es hacer un cine tan simple que, en su interior, no exista ningún peso de humanismo. Un cine en el que los seres sean figuras, que no tengan connotaciones humanas. Los tres reyes no tienen nombre, ni poseen ninguna personalidad

---

<sup>190</sup> “Lo importante con estos actores es que el digital permite una cosa, que es la continuidad de concentración y esto es básico, porque en el rodaje convencional se corta constantemente” (Villamediana, 2006b: 16).

<sup>191</sup> Albert Forns, que asistió al rodaje de *Historias de la meva mort* (2013), afirma en su novela: “Para mi l’ Albert Serra dirigint els seus actors és la veritable performance. És l’ obra d’art debò, el que caldria immortalitzar. Si jo fos director d’un museu no compraria les seves pel·lícules d’ara, no exposaria El cant dels ocells o Història de la meva mort: projectaria els vídeos dels seus making of. Als museus no hi faria entrar la pel·lícula convencional, hi faria entrar l’acció mateixa, ja fos en persona, l’ Albert Serra dirigint els actors en una sala blanca amb el públic per allà, mirant-los i xafardejant, o bé en vídeo, projectats. El making of d’ell dirigint el Sancho, el videoart definitiu” (2013: 259).

<sup>192</sup> “Uno es profesor de tenis, el que hace de Quijote. Yo había hecho otra película con él. Pero a Sancho lo había no lo conocía de nada. Lo había visto por la calle, trabajaba en una obra delante de mi casa. Lo que no me gusta es hacer pruebas. No hice ningún ensayo. A palo seco, es imprescindible. Claro, que esto es algo que te permite el video digital, ir haciendo sobre la marcha. Estos actores no profesionales, no saben hacer nada. Si les dices “haz algo” no hacen nada” (Villamediana, 2006b: 14).

psicológica” (Quintana, 2008b: 13). Los actores no son más que materia física que el cineasta utiliza casi como elementos plásticos. Personajes al límite de la indefinición ante la ausencia de profundidad psicológica y narrativa que responden a una dramaturgia de la presencia. Sus películas no son más que “un mero encadenamiento de espléndidas superficies gráficas habitadas por la pura presencia burlesca de cuerpos aficionados”. Como explica el crítico Cyril Neyrat, en *Honor de cavallería* “sus embriones de personajes” están animados por la densidad novelesca de la que proceden; en “*El cant dels ocells* se contenta con exponerlos apostando por que eso sea suficiente para que nos los creamos. No es un camino hacia la ficción, sino la búsqueda arriesgada y conseguida de su grado cero” (2009: 14-17). El grado cero de lo documental será lo que rompa el protagonista de *La libertad*, de Lisandro Alonso, con sus miradas sesgadas a cámara, en varios momentos de la película. El cineasta observa y sigue la jornada de trabajo de un solitario hachero de la pampa argentina: cómo selecciona y corta los troncos, cómo vende la madera, cómo se prepara la cena. El trabajo físico real y el tiempo continuo proporcionan un aspecto de realidad en bruto. Pero el registro documental se mezcla con la ficción porque Misael Saavedra se representa a sí mismo. Como explica Domin Choi, “Misael en su vida cotidiana no va a vender la madera a ningún puesto” (2009: 177).

Alonso no quiere que sus actores no profesionales actúen, que se hagan actores. Por este motivo no les proporciona ninguna información sobre sus personajes. Así no pueden construirlo, y la unidad actor-personaje se puede dar de manera más pura. Nacache explica que para proteger a este tipo de no-actor de la impureza de la profesionalización hay dos líneas. La de Robert Flaherty que consiste en hacer una reconstitución del sujeto adecuado a través de pequeños ajustes con la realidad. La otra, que sigue la tradición de Vertov, Vigo, Resnais o Marker, “trabaja el conjunto visual y sonoro, evitando todo efecto escénico susceptible de convertirse en el espacio de una interpretación” (2006: 117). Como vimos, el cineasta argentino se sitúa más en la línea de Flaherty que en la de Vigo. En las dos primeras películas Alonso parte de un impulso documental: “Se trata, dice, de intentar encontrar a la gente que no se ve todos los días en la ciudad o en la televisión o en los periódicos. Hacer una película es una excusa para vivir con ellos durante cuatro o cinco semanas. Pasar tiempo con ellos me hace una mejor persona” (West and West, 2011: 33). En *Fantasmas* Alonso traslada a los dos protagonistas de *La libertad* y *Los muertos*, Misael Saavedra y Argentino Vargas, al espacio del cine Lugones de Buenos Aires. Allí Vargas asiste a un estreno casi vacío de su película. Alonso persigue de esta forma objetivos similares a los de Roberto Rossellini



en *Stromboli, tierra de Dios* (*Stromboli, terra di Dio*, 1950) o Jean Renoir en *El río* (*The River*, 1951): desplazar a los actores a un espacio donde se sienten extranjeros, a un entorno completamente desconocido y nuevo. Pero el cineasta argentino también busca confrontar la imagen real de los actores con su imagen fílmica; mostrar “la dislocación ladina de la conciencia de identidad”, “la imagen como el advenimiento de yo mismo como otro” (Barthes, 1989: 44). En *Liverpool* a Farrel lo interpreta un actor (Juan Fernández), pero lo filma de la misma manera que a Misael y Vargas: son los cuerpos los que están al servicio de la cámara (ficción) y no la cámara al servicio de los cuerpos (documental). Los tres protagonistas son personajes misteriosos y solitarios de los que apenas sabemos nada. Farrel regresaba al hogar como un hombre errante hasta su pasado y sus raíces para saber qué fue de su madre y su hija después de varios años sin verlas. En *Liverpool*, Alonso parece “aproximarse con paso firme a estructuras narrativas genéricas. Eso sí, un género, el western en este caso, entendido en su esencialidad: un hombre y un paisaje, el mar primero, luego la nieve” (Pena 2008: 20). Sin duda la forma de dirigir de Alonso entroncaría, en muchos aspectos, con la ficción documental contemporánea en la que se sitúa Pedro Costa. El cineasta portugués explica que el punto de partida de *No Quarto da Vanda* está en el deseo de afrontar una realidad real, pero que realmente la película comenzó con una pequeña ficción personal, una invitación personal de Vanda.<sup>193</sup> Costa cree profundamente en la presencia de las personas: “Eso viene de lejos, del origen del teatro, que debió de empezar así: bastaba que un tipo estuviera de pie y hablara y que otro creyera en él. Que haya alguien que cuente. Es necesario que esté ahí, puesto que es el que define el espacio” (Neyrat, 2008: 27). Sin embargo, los monólogos o las conversaciones que oímos en la habitación de Vanda mientras fuman heroína o realizan cualquier actividad cotidiana no surgieron de manera espontánea como en Albert Serra. Las historias se ensayaban muchas veces a través de la repetición de las tomas. También el gallo Bruno Dumont casi siempre trabaja con actores no profesionales: desempleados que encuentra en las oficinas de empleo; personas con rasgos particulares y rostros humanos. Cuando los encuentra hace una pequeña prueba o ensayo para comprobar que la persona puede hacer el papel. Dumont comenta que, a veces, no es fácil

---

<sup>193</sup> “Está, pues, esa pequeña ficción personal y me digo que *No Quarto da Vanda* empieza por una invitación de Vanda. Aun cuando ella no lo formulara así, era algo como: “Ven a hacer cine a mi cuarto, yo soy una chica, tú eres un chico, evidentemente te gustamos mucho mi hermana y yo. Somos dos en el cuarto y tú vienes a pasar un rato con dos chicas en una habitación para hacer algo que te gusta, el cine”. Esta invitación es el sueño de todo cineasta –heterosexual, al menos–” (Neyrat, 2008: 47).

tratar con ellos porque tienen muchos problemas familiares o judiciales. Aunque tampoco se queja porque sabe con quién trabaja:

En *Flandres* había muchos con causas judiciales. Los entiendo, y me arriesgo, son personas con muchos problemas, muy frágiles psicológicamente. Tienen problemas de violencia familiar, por ejemplo. Cuando vemos al albañil, cuando vemos su rostro, vemos su vida. No hablo de psicología con ellos, sino de acciones. Les digo que hagan esto o aquello. La alegría, la tristeza, el enojo, ya está en ellos. Filmar es muy rápido, hago dos o tres tomas nada más. No ensayo, no hablo mucho con ellos en el set. Hablo con ellos para la primera toma; hablo menos para la segunda, y para la tercera no les digo nada y es la que mejor sale. Por eso el mutismo de mis películas. Si se habla mucho en una toma, yo voy recortando el diálogo hasta que queda lo mínimo. Lo que tienen que decir está en sus caras; no hay necesidad de decirlo porque se ve (Sabbat, 2010: web).

Parte del trabajo de Bruno Dumont se concentra en los rostros. En este sentido su obra se podría emparentar con otros cineastas para los que el rostro humano de sus actores era lo primero: Dreyer, Bergman o Passolini. Como a Alonso o Serra, al cineasta francés no le gusta darles información para que no interpreten o tomen conciencia de su papel: “creo que el actor no tiene necesidad de comprender. Por el contrario, cuanto más ignora el actor sobre el guion, mejor actúa” (Sabbat, 2010: web).

Gilles Deleuze sostenía que la grandeza del cine John Cassavetes era haber disuelto, la historia, la intriga o la acción en las actitudes del cuerpo. Los personajes no venían de la historia o la intriga, sino que la historia era producida por los personajes: “el personaje se reduce a sus propias actitudes corporales, y lo que debe surgir de ellas es el *gestus*,<sup>194</sup> es decir, un espectáculo, una teatralización o una dramatización que vale por cualquier intriga” (1987: 255). Pero en el cine posnarrativo no hay necesidad de historia ni de drama. El cuerpo del actor ya no vale por lo que interpreta, sino por su presencia, su corporalidad. No estamos ante personajes, sino ante figuras sin psicología que valen más por su condición estética, plástica que narrativa, como en Tsai Ming-liang, Gus Van

---

<sup>194</sup>“Lo que llamamos *gestus* en general es el vínculo o el nudo de las actitudes entre sí, su coordinación recíproca pero en cuanto no depende de una historia previa, de una intriga preexistente o de una imagen-acción. Por el contrario, el *gestus* es el desarrollo de las actitudes mismas y, con este carácter, opera una teatralización directa de los cuerpos, a menudo muy discreta, pues se efectúa independientemente de cualquier rol” (Deleuze, 1987: 255).

Santo o Claire Denis. Como bien explica Alfonso Crespo, esta emergencia del valor plástico del cuerpo es causa y efecto de la quiebra de un modelo narrativo basado en la representación transparente de un universo diegético que estaba regido por la causalidad y que se fortalecía “por la empatía del espectador con un personaje psicológicamente desarrollado que percibe, comprende, incluso se emociona” (2005: 82). El cine posnarrativo parte de esa materia física, de esa resistencia, que nace en el cuerpo cuando los cuerpos de los personajes no son vehículos de narratividad y significado.<sup>195</sup>

El cineasta francés Philippe Grandrieux explica que él no trata tanto de encarnar una “idea” en el cuerpo del personaje como de transmitir lo que acontece en el cuerpo. Transmitir pensamiento, pero un pensamiento que pasa “por el cuerpo” (Masotta, 2010: web); de filmar sensaciones corporales y físicas en los cuerpos. La película, además, se presenta como un proceso corporal porque “se lleva a cabo también (sobre todo) con las manos, con la piel, con todo el cuerpo, mediante la fatiga, el aliento, la pulsación de la sangre, del corazón, con los músculos” (Grandrieux, 2000: web). La palpitante cámara en mano de Grandrieux ataca a los cuerpos de cerca, hasta el punto de que estos se mueven en la más pura lógica de la sensación: entre lo abstracto y lo figurativo. Trazos de sensaciones confusas, no representativas ni narrativas. La distancia entre el objetivo y el cuerpo siempre hasta el límite de la disolución:

Unas veces estamos demasiado pegados, cercanos, casi absorbidos. Otras, permanecemos alejados, como separados, desaparece toda emoción posible. La distancia justa es siempre problemática. En verdad no existe. Además, esta distancia muda, también en el seno del tiempo, en la misma naturaleza de las relaciones. Es desde esta perspectiva que es esencial esta cuestión de la distancia. Pero también lo es en la relación que construyes con los actores, con los cuerpos de los actores; en la elección del foco que usas para filmar, si es de 40 o 50 mm, pues la distancia no es exactamente la misma. Y esta variación de la distancia que en algunos casos proviene de la misma técnica, del objetivo de la cámara, es también una variación mental, una variación psíquica, afectiva (Massota, 2010: web).

---

<sup>195</sup> “Cuando en la lectura de los filmes deja de pesar lo longitudinal (la pregunta por el qué pasará) y toca explorar el plano y sus nuevas rimas, el cuerpo es esa resistencia que habita la duración y desde la que se invocan nuevos espacios entre la realidad y la imaginación, la vigilia y el sueño” (Crespo, 2005: 82).

## 4.2. Caminantes

Para Jacqueline Nacache el cuerpo clásico era un cuerpo infatigable que caminaba poco. Sus desplazamientos siempre estaban orquestados dentro de un decorado y tenían un motivo. Fue necesario que el actor saliese del estudio para poder desplazarse, otorgando al espacio un nuevo sentido. Pasear, caminar, vagabundear y deambular por espacios reales y naturales fueron acciones repetidas por los personajes en muchas películas de Roberto Rossellini, Michelangelo Antonioni, Agnes Varda, Andrei Tarkovski o Monte Hellmann. Pero la verdadera poetisa del caminar fue la belga Chantal Akerman: “Sus personajes cubren el rango de las variaciones posibles de este gesto. Marchan en líneas rectas y vagan en círculos. Sus humildes pasos, en el contexto correcto, artificial, pueden convertirse en arte performativo, o baile y canto” (Martin 2008a: 158). Un caminar urbano que se muestra de manera íntegra, con todo el peso del tiempo, en toda su duración. El caminar funciona como puente que une o separa lo cotidiano de lo fantástico o la intriga de la ficción. Otras veces el caminar provee a los personajes “de un hilo de Ariadna que los devuelve a algún estado precario de estabilidad” (*ídem.*).

En el cine posnarrativo encontramos una clara emergencia del caminar en numerosas películas, pero como un acto completamente desdramatizado, reducido a la mera actividad corporal, mostrado en muchas ocasiones en una extrema continuidad temporal. Ya analizamos en el capítulo del espacio el caminar entre las ruinas postcomunistas y de un presente hiperacelerado en Jia Zhangke y Wang Bing. En Albert Serra y Lisandro Alonso el movimiento de sus personajes nos permite experimentar de manera sinestésica el paisaje por el que caminan. Pere Giménez describía *Honor de cavallería* y *El cant dels ocells* como la contemplación de una errancia, y que por su propia naturaleza estas películas “solo pueden empezar ex abrupto y deben terminar en suspenso o devanadas sobre sí mismas en un movimiento circular” (2010: 8). Esa movilidad sin rumbo es una de las bases *Honor de cavallería*. La película, como señala Serra, es un bucle, “una verdadera errancia, sin otro objetivo que el de errar. No hay destino, no hay final, no hay nada. Solo caminar en círculo para avanzar en vano (2010: 58). Esta poética de la errancia y del caminar le permite al cineasta intensificar el paisaje. El caminar, señala David Le Breton en su *Elogio del caminar*, es un reencantamiento del mundo sensible “un método de inmersión en el mundo, un medio para dejarse penetrar por la naturaleza que nos pone en contacto con un universo a veces cercano pero

inaccesible (2011: 36). Muchas veces los personajes parecen perdidos y no saben a dónde dirigirse: “Es la pura errancia de caballeros errantes, y decidí que en la mayoría de los planos los mostraría a través de los campos, con paradas y cambios de dirección” (Serra, 2010: 38). Si la película tiene una estructura esa es la de caminar, descansar y dormir. Como señala Albert Serra (2010), los dos personajes no siguen ningún trayecto narrativo simplemente están colocados en el paisaje. De manera que a veces ese movimiento continuo consigue que las dos figuras no sean un añadido al paisaje, sino que emanen de él. Normalmente, Serra hace que los personajes se muevan en profundidad de campo en vez de atravesar el paisaje lateralmente porque esta forma le resultaba menos narrativa. Este continuo movimiento les permite (y nos permite) disfrutar estéticamente del paisaje que atraviesan. El caminar contemplando “es uno de los más loables proyectos de la vida estética”, afirma Rafael Milani (2007: 98). En *Honor de cavallería* vemos cómo el Quijote disfruta estéticamente del paisaje que le rodea e intenta educar a Sancho para que él también pueda hacerlo. Es una mirada móvil, atenta a todas las impresiones y sensaciones que brotan de la naturaleza. El Quijote le dice a Sancho que mire qué bonito es el sol saliendo o que contemple la belleza de un árbol que encuentran por el camino. Para el Quijote la naturaleza parece un regalo de divino. En una escena don Quijote y Sancho caminan por el campo hasta que se detienen frente a un árbol. No parece que haya nada extraordinario, pero el Quijote se coloca debajo de sus ramas mirando hacia arriba. Una música comienza a sonar. Es la única vez que Albert Serra utiliza música en toda la película. Es una música melódica<sup>196</sup> con dos guitarras. El personaje parece petrificado por algo. El plano cambia y vemos a Sancho con la lanza en la mano manteniendo la misma postura hierática que su amo mientras mira concentrado el árbol. Ahora un plano medio nos muestra a don Quijote de perfil. Su rostro está absorto contemplando las ramas y las hojas que han comenzado a moverse ligeramente por el viento. De nuevo pasamos al mismo encuadre de Sancho que continúa con esa postura estatutaria. La composición de la escena resulta muy “straubiana”, no solo por el hieratismo<sup>197</sup> de los personajes, sino

---

<sup>196</sup> Serra da algunos datos interesantes sobre la música: “Trabajamos mucho con el compositor, nos vimos todas las semanas durante seis meses. Es una música melódica, pero con cierta dispersión, no es una melodía repetitiva. Yo quería mostrar, esa ambigüedad, encontrar la calidad errante y abstracta de la película [...] Al principio, la música no sabe a dónde va. Busca una dirección, y cuando la encuentra, la sigue. También da la sensación de haberse producido. Hay dos guitarras, grabadas separadamente y mezcladas. A lo Ry Cooder. Al compositor también le gusta Will Oldham, o Smog. Dejamos algunos sonidos ambiente al principio que luego desaparecen para volver hacia el final” (Serra, 2010: 107).

<sup>197</sup> “Hicimos un verdadero trabajo de composición. No es verdaderamente naturalista la manera como los personajes llegan y se ponen bajo un árbol, ni su postura” (Serra, 2010: 106).

también por el materialismo con el que Albert Serra filma la naturaleza. El panteísmo y el misticismo de la escena crea, en palabras de Serra, “un halo, un aura” que provoca un sentimiento de comunión con la naturaleza (2010: 106). El cineasta incluso habla de la gracia que baña toda la escena. Una gracia que, en palabras de Rafael Milani, indica en la naturaleza o en el arte, “una propiedad innata o adquirida que está estrechamente vinculada con el ritmo de la composición. Un hálito magnífico, delicado, misterioso e inexplicable espira la belleza” (2007: 138). La naturaleza en esta escena aparece como un espectáculo que exige una participación viva y absorta. Por este motivo los dos personajes se han quedado como embelesados en una contemplación profunda: para participar de la gracia de la naturaleza.

En la tienda de Misael en *La libertad*, de Lisandro Alonso, a uno de sus lados, en una tipografía infantil, podíamos leer: Los errantes. La palabra define a la perfección el estatuto de los protagonistas de sus películas. Misael, Vargas o Farrel, personajes misteriosos de los que apenas conocemos nada, cuerpos que se mueven por el paisaje realizando trayectos y viajes que no tienen conclusión. En *La Libertad*, la jornada de trabajo de Misael Saavedra, haciendo realidad el sueño de Cesare Zavattini “filmar noventa minutos de un hombre al que no le sucede absolutamente nada”; en *Los Muertos*, la salida de la cárcel y el viaje de regreso a casa de Argentino Vargas remontando el río en barca; en *Fantasmas*, observa a los dos personajes de sus anteriores películas, Misael y Vargas deambulando perdidos por los espectrales pasillos del cine Lugones de Buenos Aires durante un estreno vacío de *Los muertos*; en *Liverpool*, Farrel, el marinero errante, realiza un viaje hasta su aislado y frío hogar en Ushuaia para encontrarse con su madre enferma y su hija, y desaparecer de nuevo. El protagonista de la película “vive en ese viaje al fin del mundo su propia errancia” (Imbert, 2010: 547). Alberto Ruiz de Samaniego señala que el hombre errante siempre es un intempestivo. “Alguien que se halla a contratiempo. En verdad, el errante desea salir fuera de la continuidad temporal, escapar de la(s) historia(s); ser un nómada de los significados (2007: 74). Como los dos amigos de *Gerry*, de Gus Van Sant, que acaban perdidos en el desierto. Caminan sin rumbo, pero al mismo ritmo, acompañando su caminar y coordinando su respiración hasta formar casi un solo cuerpo. Y no por casualidad ambos personajes tienen el mismo nombre: Gerry. Un caminar sincronizado, a veces seguido de cerca por la cámara en plano continuo. Sus rostros casi en primer plano con el sonido de sus pasos sobre la arena del desierto marcando el mismo tempo. La imagen recuerda a *Werckmeister Harmonies*

(*Werckmeister harmóniák*, 2000), de Bela Tarr.<sup>198</sup> Los rostros de los János Valuska (Lars Rudolph) y Peter Fitz (György Eszter) caminando durante largo rato con un fuerte viento soplando de cara. O a los largos travellings que acompañan el andar de Maloin (Miroslav Krobot) por el oscuro puerto en *El hombre de Londres* (A Londoni férfi, 2007). Estamos ante la experiencia temporal del caminar como deambular físico, pero también espiritual.



*Gerry* (2002) y *Werckmeister Harmonies* (2002): Gerrys, János Valuska y János Valuska.

En *Gerry* asistimos a la agónica errancia de dos cuerpos confinados en un espacio sin confines que han perdido su vínculo con el tiempo. “Cuerpos extemporáneos anclados en el presente indefinido, sin límites del que no pueden salir” (Imbert, 2010: 70). El paisaje, como vimos, amenaza con tragárselos. Son minúsculas figuras calcinadas bajo un sol abrasador. Puntos insignificantes frente a la inmensidad de la naturaleza. ¿Qué hacen ahí? ¿Cómo han llegado a esa situación? Al inicio, los vimos viajando en el coche hasta que llegaron al desierto. Todo empezaba como un paseo por la naturaleza para buscar “una cosa”. Manos en los bolsillos mientras caminaban, hablaban, bromeaban y reían. La tranquilidad y el buen humor desaparecen cuando se percatan que se han perdido. Y como ellos, los espectadores estaremos obligados a marchar y a caminar hasta extenuarnos en la “letargia de un espacio que solo parece emitir un rumor fósil y un tiempo horizontal sin futuro” (Font, 2013: 305).

Los personajes de la trilogía de la muerte son errantes sin sustancia y psicología. Elementos de luz, figuras y masas que describen trayectorias y movimientos antes que agentes de una narración. Como los jóvenes que deambulan por el pasillo del instituto Columbine minutos antes de la tragedia en *Elephant* (2003). Cuerpos que vagan levitando

---

<sup>198</sup> Gus Van Sant no ha ocultado su fascinación por el cineasta húngaro. En los créditos finales de *Gerry* hay un *special thank* a Bela Tarr. El cineasta americano, en un ensayo incluido en el catálogo de la retrospectiva que organizó el MOMA de Nueva York en 2001, describía su encuentro con la obra de Tarr como un punto y aparte en su carrera. Y no hay duda de que en las composiciones y en la manera de filmar a sus caminantes perdidos encontramos la influencia del cineasta húngaro.

en círculos, en *loops*, como si el tiempo se hubiese ralentizado o detenido momentos antes de la muerte. Largos *travellings* siguiendo por la espalda el trayecto de los cuerpos autómatas por los interminables y fantasmales pasillos del instituto. Por ejemplo, el paseo de Nathan, desde el campo de rugby hasta que se encuentra con su novia Carrie, y ambos continúan hasta la sala de préstamo. Su cuerpo, mientras camina por los pasillos y traspasa las puertas acompañado de *Sonata del Claro de Luna* de Beethoven, aparece oscurecido con un siniestro aire premonitorio. Los movimientos flotantes con *steadycam* siguen los pasos de los adolescentes que se encaminan hacia la tragedia como fantasmas vagando por el instituto: “Las víctimas de la matanza se entrecruzan en una especie de coreografía tenebrosa, una ceremonia tanática cuyo acompasado movimiento ensaya, antes de que se produzca, la danza de la muerte” (Sánchez, 2013: 37).



Elephant (2003): figuras fantasmales vagando por los pasillos del instituto.

Según el sociólogo Michael Maffesoli uno de los aprendizajes de la vida errante es la incitación a romper el enclaustramiento (2004: 168). Y esto es lo que de alguna forma buscan los personajes de Tsai Ming-liang cuando deambulan por los espacios urbanos y las salas de cine: salir de su aislamiento y soledad. Se mueven y vagabundean buscando algún tipo de contacto o encuentro con el otro. Como bien señala Adrian Martin, el cine de Tsai podría reducirse a eso: “al trazado de puntos y movimientos en el espacio urbano” (2008: 225). El cineasta revela una posibilidad fundamental en esta estructura argumental “que a través de la repetición y circulación de los pasos de los personajes estos lugares se convierten en espacios cargados de algo que podríamos definir, no como un simple cruce potencial, sino, más poderosamente, como un encuentro total (*ídem.*). Pero frente al cálido entusiasmo posmoderno de Maffesoli, el nomadismo de Tsai se sitúa en el polo opuesto: el nihilismo. Como analizamos, la visión del espacio urbano del cineasta linda en muchas ocasiones con lo distópico: espacios vacíos y desolados, arquitecturas frías y funcionales, apartamentos claustrofóbicos y aislados o solitarias y



fantasmales zonas de cruising. Por este motivo sería incorrecto calificar a sus protagonistas como *flâneurs*. Aquel paseante ocioso que se sentía en la ciudad como en casa mientras callejeaba por el París de Haussman contemplando los bulevares y deleitándose en los escaparates, el hombre de la multitud y de los pasajes que intentaba capturar esa belleza fugitiva de la modernidad, en las ciudades contemporáneas del siglo XXI ya no encuentra ninguna revelación, ninguna sorpresa. La obra del escritor argentino Sergio Chejfec refleja este réquiem del paseo urbano, reducido ahora a “una suerte de tic físico y social” (2008: 16). El caminante de *Mis dos mundos* se siente completamente defraudado porque el caminar se ha vaciado del misterio y significado iniciales. O su capacidad de sorpresa y fascinación han mermado con los años o en las ciudades no hay nada con lo que pueda sorprenderse. Al caminante solo le queda el antiguo entusiasmo con el que iniciaba sus caminatas aunque por lo general, señala, “se disipa a la media hora como un humo demasiado liviano” (2008: 14). Para Chejfec la experiencia del paseante hoy “se relaciona con el vacío y la repetición. Las ciudades ya no muestran en primer lugar lo particular y los matices, sino lo adocenado, lo generalizado y los contrastes” (Giménez, 2009: web). Tsai Ming-liang comparte una sensación similar sobre las ciudades. Dice que cuando viaja no recuerda nada de lo que ha visto. Tiene la impresión de que las ciudades son tan semejantes que parecen hoteles.<sup>199</sup> Si los personajes caminan y se mueven es porque no se sienten en casa en la ciudad. Los espacios urbanos que podrían llegar a crear un lugar desaparecen dejando a los personajes sin puntos de referencia. Lo vemos en el corto *The Skywalk is Gone* (Tianqiao bu jian le, 2002). Chiyin regresa de París, busca la pasarela en la que Khang vendía sus relojes, pero no la encuentra porque ha desaparecido. La joven se encuentra perdida en un espacio urbano que no reconoce. Tsai Ming-liang nos muestra una ciudad que suprime los lugares y produce como resultado un individuo completamente desorientado. Sin lugares (la pasarela) no es posible un encuentro entre los personajes. Lo explica el arquitecto Antonio Fernández Alba, las ciudades “han convertido al sujeto urbano en un individuo, ambivalente y ambiguo, contaminado con el valor de la mercancía, trashumante de metrópolis, donde soporta la experiencia de la derrota del espacio y convive con el éxito de la mitificación telemática” (2011: 42). Es este sentimiento de desarraigo espacial que sienten los

---

<sup>199</sup> “It’s more about how I feel about the cities it’s not just a backdrop, though these elements are there. It’s the same thing about Vancouver. I have been here a few times before, but I cannot remember anything, no landmarks or particular elements of beauty. My impression of the city is just the hotel in which I stayed” (Peranson, 2002: web).

personajes es el que les obliga al movimiento, al vagabundeo, de un lado para otro. Recordemos que la pasión y el amor en el cine clásico siempre estaban relacionados temáticamente con el tener un hogar.<sup>200</sup> Al no sentir que tiene un hogar los personajes no poseen ese espacio necesario para que nazca el amor en sus películas.

Tsai filma siempre el lento caminar de sus personajes en planos largos y en un riguroso estatismo compositivo. En *Goodbye Dragon Inn* el cineasta nos muestra en toda su integridad el andar renco y trabado de la taquillera por los pasillos vacíos y las escaleras del cine Hu-so buscando al desaparecido proyccionista. El caminar lento, unido a la duración de los planos, evoca una especie de resistencia o larga despedida antes de echar el cierre definitivo de la sala.<sup>201</sup> Un caminar melancólico y fúnebre con el que busca poner de manifiesto la presencia del cuerpo, su singularidad al andar. Como ya analizamos, Tsai convertirá el lento caminar de un monje interpretado por su actor fetiche, Lee Khang-sheng, casi en un acto performativo que utiliza para denunciar los acelerados ritmos de la vida moderna. En *Journey to the West* (Xi you, 2014) vuelve a filmar el lento peregrinaje urbano de este monje con túnica roja por la calles de Marsella. El cineasta convierte al caminante en la reencarnación Xuanzang, un conocido monje Chino del siglo VII que pasó 17 años viajando por toda Asia buscando el vacío. El caminar casi en *slow motion* por la calles de Marsella enfatiza su corporalidad y sus movimientos, al mismo tiempo que se convierte en una especie de acto de resistencia y liberación.<sup>202</sup> Porque a eso ha venido el monje a occidente: a liberar a Denis Lavant de la tiranía de la velocidad. Con su rostro de perfil en primerísimo plano abre Tsai la película, creando con la imagen una analogía entre la orografía de la montaña situada justo detrás y la geografía del perfil de la cara. El cineasta transforma el performativo y lento caminar de este monje budista de túnica roja por Marsella y Taiwan en un anacronismo en un mundo en el que reina el hombre apresurado, el *runner*. Tan concentrado está en su caminar, en su peregrinaje, completamente ajeno a todo lo que le rodea, que este monje parece una artista del tiempo que se ha instalado en un tiempo ralentizado a la medida de su cuerpo (Le Breton, 2011: 31).

---

<sup>200</sup> “El hogar era el espacio de resolución y contención del impulso amoroso” (Bou, 2002: 28).

<sup>201</sup> “Las salas de cine tienen su biografía. Se inauguran en un momento dado con su primera película, se reforman... [...] en algún momento los cines cierran, porque vienen demasiado pocos espectadores o ya no pueden proyectarse las películas adecuadas... o porque las personas que dirigían estos cines han envejecido con ellos y se ven obligadas a renunciar al negocio. Las salas de cine cobijan las biografías de aquellos que ellas encontraron trabajo y sustento” (Paech y Paech, 2002: 390).

<sup>202</sup> “Caminar, en el contexto del mundo contemporáneo, podría suponer una forma de nostalgia o de resistencia” (Le Breton, 2011: 18).

Posnarrativo, el cine más allá de la narración



*Journey to the West* (2014): Lee Khang-sheng caminando lentamente por las calles de Marsella seguido, de cerca, por Denis Lavant.

### 4.3. Cuerpo y texto

Mallarmè quiso hacer del texto un objeto que crease su propio espaciamento, su corporalidad (Lehmann, 2013). Por este motivo siempre ha resultado muy significativo que los Straub realizasen un corto de 10 minutos (*Toute révolution est un coup de dés*, 1977) a partir de la conocida obra de Stephan Mallarmè: *Un coup de dés jamais n'abolira le hazard* (Una tirada de dados jamás abolirá el azar). La obra del poeta francés, publicada en 1897, provocó una verdadera revolución estética (cuyos ecos todavía resuenan en la obra de poetas, como Vicente Luis Mora, y escritores contemporáneos, como Mark Danielewski) en la poesía gracias a su inusitado tratamiento plástico y material de la propia escritura, que Mallarmè había conseguido por medio la estructuración de las páginas, la tipografía, la trayectoria de la escritura y la revalorización de los espacios en blancos. En la película de los Straub vemos a un grupo de nueve personas que recitan en voz alta el poema de Mallarmè sentados enfrente del Muro de los Federados del Cementerio del Père-Lachaise de París. Como siempre en la obra de la pareja, el lugar ha sido escogido por su sustrato histórico: el 28 de mayo de 1871, 147 federados combatientes de la Comuna de París fueron fusilados y tirados a una fosa abierta al pie del muro. El contenido del plano en el cine de los Straub siempre fue: los cadáveres bajo tierra. La pieza más sencilla y misteriosa de toda la obra de los Straub también es la que mejor condensa lo que es el plano straubiano: “el producto, el resto, lo que queda más bien de una triple resistencia: la resistencia de los textos a los cuerpos, la de los lugares a los textos y la de los cuerpos a los lugares” (Daney, 2004: 60). Los Straub buscaban crear un equivalente de la escritura materialista, visual y diseminante de *Un coup de dés jamais n'abolira le hazard* por medio del materialismo fonético y distribuyendo a los actores como “una escritura viviente sobre la pendiente de una pequeña colina”. Si en la obra del poeta francés, el texto tenía una realidad física, material y plástica, los Straub, a través del sonido directo, el privilegio de la palabra filmada y el respeto al texto obtienen una imagen materialista “en la que pesan los cuerpos y el espacio que ocupan, pero también los acentos y las formas del habla” (Zunzunegui, 2007: 106).

La política y la estética textual de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet tienen como principal *héretier* al portugués Pedro Costa. En *Juventude en Marcha*, el cineasta repitió muchas veces las escenas hasta que la voz de Ventura adquirió también una cierta

cualidad mecánica y autónoma. Este método de trabajo straubiano supuso una radicalización del que ya había empleado en su anterior película *No Quarto da Vanda*:

Nuestro método de trabajo producía un texto escrito. Es un proceso mental sorprendente: quizás la memoria seleccionase algunos elementos y eliminara otros muy rápidamente, a pesar de que hacíamos cuatro, cinco, seis tomas y en apariencia nada se movía. Trabajábamos mecánicamente. Ahora me doy cuenta de ello: mi idea no era mejorar o buscar una variante, sino que al hacerlo, ellos memorizaran, que se convirtiera en un texto escrito, inscrito, incorporado, y así eliminar toda dimensión de improvisación, de espontaneidad (Neyrat, 2008: 67).

Como comentábamos, los Straub también ensayaban los textos hasta evitar cualquier tipo de emocionalidad y naturalidad actoral, consiguiendo de esta manera que la voz adquiriera una entidad sonora independiente, “un acto de habla puro”, en palabras de Gilles Deleuze. La directora de fotografía Caroline Champetier afirmaba que los Straub les pedían a los actores una cosa muy complicada y que por esta razón repetían tantas veces la toma. Según Champetier, lo que le solicitaban Jean-Marie Straub y Danièle Huille a los actores era que tenían que estar ausentes y presentes en el texto al mismo tiempo: “Es necesario que el texto exista, con su propia autonomía, y es preciso que el cuerpo del actor exista también en su propia anatomía en relación al texto” (citado en Bergala, 1984: web). Lo que conseguían de la representación era “acto cinematográfico” y “del texto un ritmo”. Por eso decía Gilles Deleuze: “Lo visual y lo sonoro en el cine de los Straub darán lugar a dos imágenes heautónomas, una imagen auditiva y una imagen óptica, constantemente separadas, disociadas”. Vemos y oímos al mismo tiempo. El cine de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet nos obliga a leer lo visual y oír el acto de habla de una manera diferente. Y así “un nuevo sentido de “legible” aparece para la imagen visual al mismo tiempo que el acto de habla deviene por sí mismo imagen autónoma” (Deleuze, 1987: 327).

*Juventude en Marcha* debe mucho a la peculiar política del texto que mantuvieron y defendieron la pareja de cineastas y que, desde el fallecimiento de Danièle, continúa en solitario Jean-Marie Straub. El ejemplo más evidente de esta herencia lo encontraríamos cada vez que Ventura le recita la carta a Lento para que este se la aprenda

de memoria y se la pueda enviar a su mujer, que está en Cabo Verde. Esa carta<sup>203</sup> que, como apunta Jacques Rancière, “sirve como un estribillo para la película” (2012: 127), tiene su momento cumbre cuando Ventura entra en la casa calcinada de su amigo. Lento le abre la puerta quemada como si ya lo estuviese esperando. En el siguiente plano, los dos aparecen como dos estatuas fantasmagóricas clavadas en el salón mirando hacia el frente. Ventura agarra por la mano a Lento y comienza a hablar: “Dicen que te tiraste por la ventana con tus cuatro hijos y tu mujer y que caíste encima de un coche”. Lento le cuenta a Ventura cómo sucedió todo realmente y cuánto sufrió: “Ves mis manos están quemadas”. Su amigo muerto guía a Ventura por todo el piso y en cada estancia relata los hechos: “Este era el cuarto de los niños donde nos encerramos con llave”. Ventura avanza unos pasos por el cuarto agarrando de la mano a Lento y le pregunta cómo ha podido suceder si ni la policía, ni la milicia, ni los gitanos, ni los blancos les habían podido quemar la barraca anteriormente. La sospecha de Ventura se confirma: él mismo ha quemado el piso acercando una cerilla al colchón “por los problemas que teníamos”. Lento recuerda detalles de una vida anterior con Ventura mientras ve a “los hijos” de este en la ventana de su piso. Pero Ventura le señala que es imposible porque “Duermo solo, Lento”. En el momento que Ventura se gira para salir de la habitación, Lento se queda parado. Los dos siguen agarrados de la mano y Ventura parece tirar de él hasta que Lento, casi fuera del encuadre, comienza a recitar la carta totalmente inmóvil en el espacio. Jean-Marie Straub decía que “solo cuando el texto ha penetrado, el actor es capaz de estar de pie sin moverse. Y el texto también se tiene en pie” (Rodrigues, 1998: web). Podríamos comprender el estatismo de Lento a la luz de las declaraciones del cineasta: la carta, el texto, ha penetrado, se ha inscrito en el cuerpo, por eso la pronuncia sin moverse bajo la

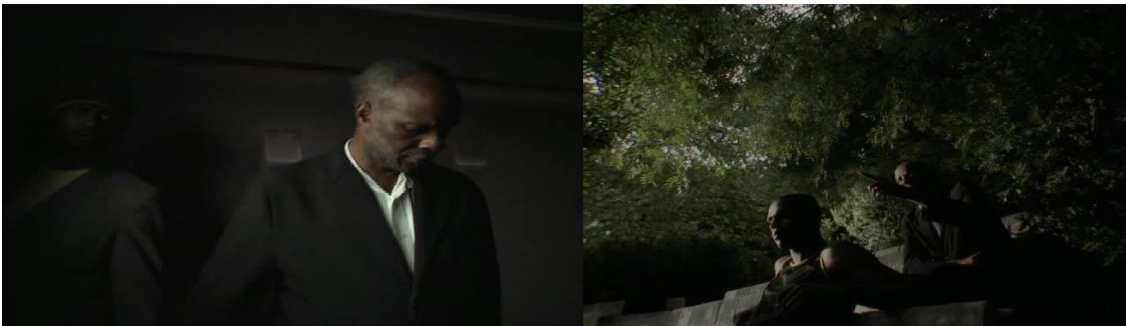
---

<sup>203</sup> La carta ya había aparecido en su película *A Casa de Lava* (1998). El texto es una elaboración del propio Costa a partir de dos fuentes auténticas: las cartas de emigrantes caboverdianos a las que tuvo acceso y una carta que el poeta Robert Desnos le envió a su mujer, Youki, desde el campo de concentración nazi de Floosenbürg. Véase (Rancière, 2007): “Nha cretcheu, meu amor. O nosso encontro vai tornar a nossa vida mais bonita por mais trinta anos. Pela minha parte, volto mais novo e cheio de força. Eu gostava de te oferecer 100.000 cigarros, uma dúzia de vestidos daqueles mais modernos, um automóvel, uma casinha de lava que tu tanto querias, um ramalhete de flores de quatro tostões. Mas antes de todas as coisas bebe uma garrafa de vinho do bom, e pensa em mim. Aqui o trabalho nunca pára. Agora somos mais de cem. Anteontem, no meu aniversário foi altura de um longo pensamento para ti. A carta que te levaram chegou bem? Não tive resposta tua. Fico à espera. Todos os dias, todos os minutos, aprendo umas palavras novas, bonitas, só para nós dois. Mesmo assim à nossa medida, como um pijama de seda fina. Não queres? Só te posso chegar uma carta por mês. Ainda sempre nada da tua mão. Fica para a próxima. Às vezes tenho medo de construir esas paredes. Eu com a picareta e o cimento. E tu, com o teu silêncio. Uma vala tão funda que te empurra para um longo esquecimento. Até dói cá ver estas coisas mas que não queria ver. O teu cabelo tão lindo cai-me das mãos como erva seca. Às vezes perco as forças e julgo que vou esquecer-me”,

atenta (y ¿sorprendida?) mirada de Ventura. Como explica Iván Villarrea, al igual que ocurre con esta carta, “las palabras y relatos de los modelos/personajes estuvieron sonando durante semanas dentro de las mismas paredes, fijándose en esas habitaciones hasta que cada escena se daba por concluida. Sus parlamentos iban creciendo y enriqueciéndose con cada repetición” (2014a: 42). Costa consigue que junto al cuerpo de Ventura, la voz y la gestualidad, el principio de exposición, se apoderen de alguna forma de lo propiamente lingüístico y ataque la función representativa del lenguaje. “En vez de la re-presentación lingüística de hechos, se impone la posición de sonidos, palabras, frases y tonos que no están dirigidos por tanto por un sentido como por la composición escénica (Lehmann, 2013: 260). Como en la escena en los jardines de la Fundación Gulbenkian. Ventura es guiado allí por el vigilante del museo. La imagen siguiente nos muestra un plano contrapicado de las ramas de los árboles moviéndose con el viento mientras escuchamos la voz de Ventura narrando la historia de su llegada a Portugal. Es un plano de un materialismo muy straubiano, en donde la cámara realiza un movimiento inusual en Pedro Costa. La cámara hace una panorámica bastante compleja y larga desde arriba (las copas de los árboles) hacia abajo. En su trayecto vemos brevemente las piernas de Ventura, que llega caminado por una especie de sendero, mientras escuchamos cómo le cuenta su historia al guardia de seguridad del museo. Cuando la cámara se detiene finalmente vemos cómo el emigrante caboverdiano queda encuadrado en un plano ligeramente contrapicado, sentado sobre las gradas del anfiteatro de la Fundación Gulbenkian y con una espesa vegetación verde detrás de él. Como en la obra de Straub-Huillet, este “movimiento de cámara traza la curva de lo que sucedió” (Deleuze, 1987: 323). Y lo que descubrimos que sucedió es que Ventura ha participado en la construcción de ese espacio del que ha sido expulsado porque su presencia se percibe como un problema (“Los problemas solo aparecen cuando alguien como tú entra”, le dice el guardia). Por esta razón, para Jacques Rancière el episodio sería como la ilustración del poema de Bertolt Brecht *Las preguntas de un obrero ante un libro*: “Ventura representaría entonces a todos los que han construido, al precio de su propia salud y de sus vidas, los edificios cuyo prestigio y goce quedan reservados para otros” (2012a: 132). El monólogo de Ventura recuerda al mecanismo utilizado por Jean-Marie Straub y Danièle Huillet en sus películas:

La gente habla en un espacio vacío y, mientras la palabra asciende, el espacio se hunde en la tierra, y no deja ver sino que hace leer sus sepultamientos arqueológicos, sus espesores estratigráficos, certifica los trabajos que fueron necesarios y las víctimas que hubo que inmolar para fertilizar un campo, las luchas que se libraron y los cadáveres arrojados (Deleuze, 1987: 336).

La palabra de Ventura nos certifica los trabajos que fueron necesarios para levantar el espacio de la Fundación Gulbenkian. Cuando llegó allí por primera vez, solo había matorrales. Él y su primo lo despejaron todo: pusieron las tuberías, las losas, los ladrillos; colocaron la estatua del fundador, plantaron el césped y lo regaron. Pero Ventura nos desvela que allí también fue víctima de un accidente; y señalando con el dedo hacia un lugar que no vemos le dice al guardia del museo: “Me escurrí y me caí del andamio”.<sup>204</sup> Pero la dicción de Ventura tiene algo de declamación lírica. Es una voz literaria que, en palabras de Villarrea, viene del más allá, de alguien que está dentro y fuera del presente al mismo tiempo” (2014a: 43).



*Juventude em Marcha*: Lento recitando la carta en su casa calcinada y Ventura señalando con el dedo hacia el lugar donde se escurrió del andamio.

---

<sup>204</sup> No obstante, Rancière afirma que el cineasta con esta escena no pretende únicamente denunciar las condiciones laborales para que una minoría pueda disfrutar del goce estético: “El museo no es, de entrada, el lugar de la riqueza artística opuesta a la pobreza del trabajador [...] Lugar del arte avaro que excluye al trabajador que lo ha construido, porque excluye de entrada lo que vive de desplazamientos e intercambios: la luz, las formas y los colores que se mueven” (2012: 133).



#### 4.4. *El cuerpo liminal y el devenir animal*

Anna Backman afirma que hay varias lecturas posibles de *Last Days* (2005): la primera, ver la película como un inusual *biopic* sobre los últimos días de la vida del cantante de Nirvana, Kurt Cobain; la segunda, como un estudio sobre la desintegración del cuerpo. No obstante, ninguna de estas dos lecturas clarifican ni complementan las elecciones formales que utiliza el cineasta en la película. En *Last Days* no hay historia ni psicología, y tampoco hay seguimiento cronológico desmenuzado en una serie de repeticiones de algunas escenas desde puntos de vistas alternativos. El tiempo se diluye tanto en su aspecto duracional como en la ordenación de su devenir. Los acontecimientos se suceden en un deambular sin fin o se acumulan en una estructura interminable (Losilla, 2007b: 53). Como Pedro Costa, lo que nos muestra Gus Van Sant es un cuerpo en estado liminal. Según Pedro A. Sánchez Cruz, la liminalidad debe entenderse como la condición del cuerpo situado en varios lugares. El cuerpo liminal se encuentra en un estado del *entre*. En el cine Gus Van Sant, concretamente en trilogía de la muerte, encontramos una representación del motivo de la liminalidad corporal. Aunque no será hasta después de haber eliminado esa especie de intriga de *Gerry* y la acción de *Elephant* cuando Van Sant nos muestre el puro movimiento de cadáver ambulante, de un cuerpo en el limen (*idem.*). Liminal procede del latín limen, que significa umbral. Así es como debemos caracterizar a Blake (Michael Pitt): como una criatura del umbral, un personaje que está situado entre la vida y la muerte. Esta condición viene resaltada por los numerosos reencuadres y espacios liminales que atraviesa en un estado somnoliento como puertas, esquinas, pasillos. Después de su paseo inicial por el bosque, vemos cómo Blake llega a su mansión y se prepara el desayuno en la cocina. Un plano casi cenital nos muestra el hueco de las escaleras; por el borde de la imagen, Blake sube lentamente con su tazón de cereales en la mano. En el siguiente plano, lo vemos de espaldas caminando lentamente por el pasillo hasta que atraviesa la puerta de su habitación y su cuerpo queda reencuadrado por el marco. Blake se detiene, se gira colocándose de perfil, y lentamente se agacha para depositar el cuenco de cereales sobre el suelo. Poco a poco lo vemos erguirse, pero su cuerpo parece desestabilizarse y se cae hacia atrás sobre un cama, quedando solo sus piernas visibles en el encuadre. En el umbral de la puerta, Blake parece haber sido absorbido por alguna fuerza. Según Cruz Sánchez, las puertas y las ventanas funcionan al contrario que los espejos: en lugar de devolver la imagen del cuerpo la absorben,

determinando “el umbral más allá del cual el yo desaparece en tanto que marca la diferencia”.

Las puertas y ventanas se destacan por favorecer la transición a zonas de realidades indeterminadas, confusas, con las cuales el cuerpo no puede establecer ninguna relación de confianza y de reafirmación identitaria. A través de ellas, el espacio se retira, se torna oscuro e inescrutable ni siquiera para la imaginación (Cruz Sánchez, 2013: 91).



*Last Days*: Blake, un ser en el umbral: entre puertas y ventanas.

En una de las escenas más memorables y extrañas de la película, la cámara, situada en el exterior de la casa, nos muestra el interior de una sala con instrumentos a través de las ventanas. Los cristales están abiertos hasta la mitad, de manera que la parte inferior nos permite vislumbrar su interior y la parte superior refleja la naturaleza exterior de la casa, concretamente las hojas y las ramas del árbol situado enfrente. Justo al inicio, en el interior de la habitación no hay nadie. La cámara entonces inicia lentamente su movimiento hacia atrás, Blake entra en la sala, coge una guitarra y se pone a tocar. El travelling de la cámara continúa, Blake incorpora unos gritos a los acordes de su guitarra eléctrica. La escena dura cinco minutos de plano continuo. La música y los sonidos que Blake va creando en el interior de la habitación se incorporan como *loops* o *samplers*. No desaparecen después de que deje de tocar la guitarra y se ponga a tocar la batería. La música crea un extraño efecto acusmático a pesar de percibir su procedencia. La cámara, por su parte, sigue moviéndose, provocando que el cuerpo de Blake sea cada vez menos visible en el interior de la habitación. El viento comienza a soplar y el movimiento de las hojas del árbol se refleja en el cristal. La conjunción de todos los elementos, el movimiento de la cámara, la música y la naturaleza provocan la sensación de estar asistiendo a un extraño ritual, que se resalta musicalmente con la incorporación de un

tema de *musiqué concrete* de Westerkamp que acentúa el carácter ritual con sonidos de campanas y relojes.



Imágenes de la escena de los instrumentos desde el exterior de la casa.

Gus Van Sant nos muestra a un cuerpo ausente y presente, despierto y dormido, vivo y muerto. Blake oscila entre la somnolencia y el insomnio. Y es en este tipo de estado recíproco, según Klossowski, por su condición liberadora y antirracional, cuando el sujeto puede des-incorporar el cuerpo: “la imaginación restablece sus márgenes, el sujeto desenmascara su máscara de sujeto y descubre la desnudez de su cuerpo desestructurado” (Gonzalo, 2011a: 137). Y como decíamos, el cuerpo de Blake está en tránsito hacia su desnudez, hacia su disolución, hacia su no-ser. Los movimientos lentos y aletargados de Blake apuntan hacia un cuerpo en estado de mínimos en tránsito hacia la desmaterialización angelical: “El ángel supone el paso desde el ser al dejar (de) ser” (Cruz Sánchez, 2013: 93).<sup>205</sup> Gus Van Sant, justo al inicio, nos muestra a Blake disuelto en la naturaleza mientras pasea por los exteriores de su mansión. La pequeña figura aparece casi indiferenciada y absorbida por la vegetación. Blake es ya una forma a punto de confundirse con el lugar. Casi al final de la película, somos testigos directos del final de la metamorfosis. El cuerpo de Blake yace en el suelo del interior de una caseta. El ángel, el alma, se despegaba de la materia, de su ser, y desnudo lo podemos ver cómo asciende. La cámara encuadra la escena a través de una puerta acristalada. Estamos ante el umbral del paso de lo visible, el cuerpo, hacia lo invisible, inmaterial e ingravido, el alma. Blake

---

<sup>205</sup> “Esta última forma –dejar (de) ser– expresa un doble paradigma experiencial de enorme calado: de un lado, el cese del cuerpo como identidad específica; y de otro, la manera en que el ser deja de ser por la realidad, como si se tratara de un flujo no intervenido por la rectitud de sentido alguno y que solo sabe desviarse de su forma. El ángel constituye, a tal respecto, la manifestación máxima de la meta-morfosis” (Cruz Sánchez, 2013: 93).

finaliza su ritual hacia la desaparición, la disolución y la desmaterialización. El cuerpo por fin ha dejado de ser.



Blake, disuelto en la naturaleza y su alma ascendiendo de su cuerpo.

Otra película que nos muestra un cuerpo liminal hacia el no-ser es *El tío Boomnee recuerda sus vidas pasadas* (Loong Boonmee Raluek Chat, 2010), de Apichatpong Weerasethakul. Si en *Last Days* Gus Van Sant representaba la condición liminal situando el cuerpo despsicologizado y desnarrativizado de su personaje en las ventanas, las puertas y las esquinas de la casa, en su película, el cineasta tailandés utiliza la selva como un personaje<sup>206</sup> y un espacio liminal.<sup>207</sup> Pero además la región de Tailandia donde está filmada la película, Isarn, tiene una evidente condición de liminalidad etnográfica e identitaria en la que subyace un pasado violento y traumático que aflora en la película. Boomnee, como Blake, inicia un tránsito hacia el no-ser de carácter ritual a través de la jungla. Victor Tuner, en su estudio sobre los procesos rituales, señala que los atributos de la persona liminal son siempre ambiguos porque su condición elude las clasificaciones:

Las entidades liminales no están ni aquí ni allí; están *en medio* y *entre* las posiciones asignadas por las leyes, las costumbres y las convenciones [...] Así, la liminalidad frecuentemente se vincula a la muerte, a estar en útero, a la

---

<sup>206</sup> En la obra de Apichatpong Weerasethakul, la selva es personaje y escenario a la vez: “Emotions are revealed by the jungle, it becomes a kind of mindscape. Sometimes It is a character- passive in *Blissfully Yours*, active in *Tropical Malady*. It is also a stage, a 360 setting, which gives me great freedom. But the jungle is also challenging because it no easy to block the actors in that space and sunlight” (Quandt, 2009: 126).

<sup>207</sup> “The jungle as non-domesticated landscape is an in-between space that invites liminality, providing a setting for the transgression of these boundaries. Its role refers to that which is, in official discourse, usually marginalised and othered: obscurity, the irrational, the repressed, and the sensual” (Boehler, 2011:333).

invisibilidad, a la oscuridad, a la bisexualidad, a la naturaleza y al eclipse del sol y la luna (Turner, 1977: 95).

El cuerpo de Boomnee está también ralentizado como el de Blake. Sus movimientos expresan un estado de mínimos. Como él mismo dice, su organismo está al 20%. Boomne está enfermo del riñón y sabe que no le queda mucho tiempo. Después de salir del hospital ha decidido retirarse a su finca en la selva para pasar sus últimos días junto con su cuñada Jen y Jaai, un emigrante de Laos que se ocupa de cuidarlo. En una escena, los vemos cenando a los tres juntos por la noche, en el porche de la casa. De repente, en una de las sillas vacías, vemos aparecerse al fantasma de su mujer, Huay, que falleció hace 19 años. Justo después se une a la cena Boomsong, el hijo desaparecido de Boomnee, que se ha transformado en un mono fantasma. Los fantasmas y los espíritus sienten la enfermedad de Boomnee. Él piensa que han venido a buscarlo para llevárselo. La película nos muestra una coexistencia no dramática entre fantasmas, espíritus y hombres. La frontera entre lo sobrenatural y lo natural es fluida. Boomnee iniciará un peregrinaje por la selva hasta una cueva guiado por todos los miembros. Como Blake en *Last Days*, los cuerpos son absorbidos por la espesa naturaleza y la oscuridad en un caminar de tintes rituales. Es un acto de transición, de pasaje, de un estado a otro. En la cueva, Boomnee finalmente cruzará el umbral hacia el no-ser. En su interior, acompañado de sus seres queridos y el fantasma de su mujer, el cuerpo pierde su consistencia en busca de la extinción que lo conducirá a la reencarnación y la transformación.



*El tío Boomnee recuerda sus vidas pasadas* (2010): imágenes de la cena entre fantasmas y la cueva.

Lo señala el propio cineasta en unas declaraciones incluidas en el *press kitt* de la película: “creo en la transmigración de las almas entre los humanos, las plantas, los animales y los fantasmas. La historia del tío Boomne muestra la relación entre el hombre y lo animal, al mismo tiempo borra la línea que los separa”. Así que Apichatpong

Weerasethakul nos muestra un cuerpo en continuo devenir. Hay dos episodios desconectados dentro de la película en los que se muestran esas vidas pasadas del tío Boomnee a las que se aluden en el título. El primero ocurre al inicio de la película. Vemos a un Buey en la oscuridad atado con una cuerda a un árbol, que se escapará a la selva hasta que finalmente su dueño lo encuentre. En el otro, una princesa que está triste porque su belleza ha desaparecido con los años termina teniendo relaciones sexuales en el agua con un bagre que habita en el cuerpo de un pez.

Originalmente, el guion era más explícito explicando cuáles fueron las vidas [de Boomnee] y cuáles no. Pero en la película, decidí respetar la imaginación de la audiencia. Por supuesto, después de verla, puedes decir que pudo ser un búfalo y una princesa. Pero, para mí, podría ser cualquier cosa viva en la película, bugs, abejas, el soldado, el pez etc.

En *Tropical Malady* (Sud pralad, 2004), el cineasta tailandés trataba de manera bastante directa el cuerpo y su devenir animal. La película comenzaba con una cita de un escritor japonés, Tom Nakijama, en la que quedaba plasmada la relación entre lo animal y lo humano que desarrolla *Tropical Malady*: “Todos nosotros somos, por naturaleza, animales salvajes. Nuestro deber como seres humanos es llegar a ser como domadores, que mantienen a sus animales bajo control e incluso les enseña a hacer funciones más allá de su condición de bestias”. En esta obra, Apichatpong examina las distancias y las relaciones que existen entre lo humano y lo animal a través de dos partes que, aunque sin relación diegética, funcionan como un extraño espejo en el que se reflejan.<sup>208</sup> Si la primera parte, con un estilo más documental, nos muestra la relación incipiente entre un soldado, Keng, y un joven, Tong, que trabaja en una fábrica de hielo y vive en una zona rural, la segunda parte es una especie de fábula en la que un cazador se adentra en las profundidades de la selva para dar caza a un tigre-chamán. Los mismos actores que vimos en la primera parte encarnan ahora los papeles de cazador y chamán. La interconexión entre ambas partes no es narrativa, aunque existe una evidente complementación: Apichatpong nos cuenta lo mismo con dos estilos diferentes. Para el cineasta no existe oposición entre el realismo documental de la primera parte y el realismo fantástico de la segunda: “En Tailandia la realidad es de esta manera”, señala (Quandt, 2009). La selva

---

<sup>208</sup> “The break in the middle of the film is mirror in the centre that reflects both way. I based the two characters in *Tropical Malady* on the two actors” (Quandt, 2009: 129).

en la leyenda nos acaba revelando el contenido emocional de la primera. Las partes son autónomas y relacionadas al mismo tiempo. Apichapong intenta plasmar la parte animal del deseo amoroso. El nacimiento del amor entre Keng y Tong aparece representado de manera metafórica como una caza en la leyenda, como un juego entre el cazador y la presa, donde no se trata de matar al animal, sino en aceptar ser devorado por él. El devenir animal nos abre un campo de percepciones y sensaciones desconocidas: “Pasamos de la magia encantatoria a la cacería en el corazón de la jungla, del encuentro naif en el paisaje contemporáneo a la frondosidad de la selva, de sueño diurno a la oscuridad letárgica” (Font, 2012: 317). La jungla sigue siendo un umbral que nos remite a una naturaleza primitiva. Antes de que veamos cómo Tong es absorbido por la oscuridad y se inicie “El camino de los espíritus”, Apichatpong nos había mostrado la primera manifestación del instinto animal. En su despedida, el joven empieza a lamer y a morder insistentemente la mano de Keng. Para el filósofo Michael Onfray (2002), el deseo recuerda a los amnésicos nuestro parentesco con la bestia, con el animal.<sup>209</sup> Debemos remarcar que este devenir animal que estamos analizando no tiene nada que ver con el propuesto por Gilles Deleuze. Más allá de las particularidades folclóricas tailandesas, la transformación a la que asistimos es una representación casi literal de un estado metafórico. El devenir animal en Apichatpong no propone una visión alternativa o redefinición del deseo. La transformación animal responde a un deseo de “retorno hacia lo primitivo” que celebra la feliz comunión entre los humanos, los animales y la naturaleza (Font, 2012: 315). Un retorno que queda perfectamente plasmado gracias a la estructura bicefálica que utiliza el cineasta en casi todas sus películas, y que le sirve para plasmar un juego de clásicas oposiciones conceptuales: ciudad/campo; civilización/naturaleza; racional/irracional; visible/invisible... Aquí la figura del animal se vincula a lo fantástico.

Como tampoco nada tiene que ver con el manido devenir animal<sup>210</sup> *O Fantasma* (2000), de João Pedro Rodrigues. En su primera película, el cineasta portugués nos muestra al animal, al perro, como el fantasma del deseo sadomasoquista de su

---

<sup>209</sup> Sin embargo, el filósofo Félix Guattari señala que el deseo amoroso nada tiene que ver con la bestialidad: “Cuando este asume esa forma estamos ante algo que pertenece precisamente a la naturaleza del tratamiento del deseo en la subjetividad capitalista. Hay cierto tratamiento serial y universalizante el deseo que consiste precisamente en educir el sentimiento amoroso a esa suerte de apropiación de lo otro, apropiación de la imagen del otro, apropiación del cuerpo del otro, del devenir del otro, del sentir del otro. Y a través de este mecanismo de apropiación se produce la constitución de territorios cerrados y opacos, inaccesibles precisamente a los procesos de singularización” (Guattari y Rolnik, 2006: 316).

<sup>210</sup> Véase Salvadó Corretger (2012).

protagonista. En la primera escena, en un pasillo oscuro un perro aparece corriendo. El animal se detiene enfrente de una puerta cerrada que rasca con su patas para intentar abrirla mientras emite unos quejidos agudos. João Pedro Rodrigues corta y nos muestra de espaldas a un hombre enfundado en un brillante traje de látex negro sodomizando a otro al que mantiene atado con unas esposas, con una pierna subida encima de una silla y la otra en el suelo. Aunque la cámara ahora nos los muestra de frente, uno detrás de otro, la cara del hombre que lleva el ceñido traje no es visible; solo su boca, sus ojos y su culo quedan al descubierto. Vemos que el rostro negro muerde en la yugular a su *parternaire* en el momento de máximo goce al tiempo que le mantiene la boca tapada con un pañuelo. Somos testigos de una escena de sadomasoquismo a la que no le falta su habitual parafernalia visual y fetichista. El perro ansioso que rasca la puerta tras la cual dos cuerpos representan los papeles de amo y esclavo, sugiere una vinculación entre el deseo y el animal que a lo largo de la película se irá haciendo cada vez más evidente. El perro, como diría Lacan, encarna el fantasma de su deseo.<sup>211</sup> Sérgio se obsesiona con el cuerpo de un joven después de ir a recoger trastos a su garaje. La pulsión irrefrenable lo llevará a revolver en la basura buscando algún objeto que le pertenezca, bañarse en la piscina donde lo ha visto nadando o lamer la ducha donde el otro se ha duchado. Pero estas consolaciones fetichistas no colman el deseo animal de Sérgio. Onfray afirma que desear “supone experimentar la misma necesidad que forma los cristales de cuarzo, estructura la rotación de los heliotropos” (2002: 85). Y Rodrigues nos muestra el deseo de Sérgio de esa misma forma: como una necesidad imperiosa, como un impulso irreprímible. Lo espía por la ventana de su habitación o va hasta las duchas de la piscina para ver su cuerpo desnudo. Pero esto no hace más que aumentar su angustia; ese término intermedio entre el deseo y el placer. El otro no es que sea indiferente a sus demandas sexuales, sino que se muestra claramente incomodado; acosado como si fuese la presa de un animal en celo. Sérgio manifestará toda su frustración cuando penetre a hurtadillas en su cuarto para mear sobre su cama. Gesto animal para marcar territorio, señalar su presencia, sí, pero también una forma de exteriorizar la angustia de su deseo. Cuando queda todavía media hora, la película adquiere cierta abstracción con aires de pesadilla. Rodrigues nos mostrará la realización del sueño sadomasoquista de Sérgio y el cumplimiento de su deseo perverso.

---

<sup>211</sup> “Es por eso, porque el perro justamente no es un animal hablante, que puede ser aquí un modelo e imagen, y que el sujeto puede ver en él lo que él desea ver, que se le muestra lo que debe hacer, lo que puede hacer, y esto, en tanto está fuera de la vista del Otro del que puede entrar y de aquel que habla (Lacan, 1959: 14).”



Pero sabemos que la voluntad de goce en el perverso es una voluntad que fracasa, que encuentra su propio límite, su propio freno, en el ejercicio mismo del deseo. Y esto será lo que le ocurra a Sérgio cuando se disponga a gozar del cuerpo que le obsesiona. No podrá hacer otra cosa que arrastrarlo, atado y amordazado, como un objeto por el suelo, en medio de la noche, sin poder satisfacer y colmar su deseo. En las imágenes finales de Sérgio en el vertedero, cual Musidora con su traje negro, deslizándose entre los escombros, trepando por montañas de basura, bebiendo de charcos y alimentándose de sobras, Rodrigues nos muestra al personaje preso del fantasma que se esconde detrás del deseo sadomasoquista. Si por un lado lo que busca el sádico “es aparecerse a sí mismo como objeto, como puro fetiche negro”, (¿en qué se ha convertido si no Sérgio?) el masoquista, por su parte, “quiere tener la apariencia de lo ‘deyectado’ (déjeté), de lo arrojado (jeté) al perro, a la basura, al trasto, al desecho del objeto común, por no poder ponerlo en otra parte” (Lacan, 2006: 120). Un cuerpo reificado, alienado, es decir cosificado. Sérgio, el objetualizador objetualizado, queda preso dentro de su propia máscara perversa; fetichizado, su destino no puede ser otro que el de toda mercancía: la basura. Pero también Rodrigues nos muestra a Sérgio como los cuerpos de los cuadros de Francis Bacon, es decir, en esa zona de indiscernibilidad, de indecidibilidad, entre el hombre y el animal.



*O Fantasma* (2000): Sérgio en el basurero. Entre el hombre y el animal.

#### 4.5. *El cuerpo como síntoma*

En el cine de Tsai Ming-liang el malestar de los espacios modernos y la sociedad contemporánea tienen su expresión en el cuerpo de sus personajes, prácticamente mudos e inexpresivos. A pesar de su pérdida casi beckettiana del lenguaje o su incapacidad para expresar lo que sienten, los cuerpos ausentes de sus protagonistas están dotados de una gran densidad y de una especie de expresividad negativa. La falta de psicologismo y su marcado laconismo tienen como consecuencia una revalorización de la corporalidad, las características físicas y las necesidades fisiológicas, como mear, beber, lavarse o comer. El espacio urbano, público y privado, mantiene a los personajes aislados. La derrota del espacio contemporáneo está detrás de la tristeza y la soledad de los protagonistas de sus películas. Una tristeza que, como apunta Kent Jones (2010), no tiene nada que ver con sentirse perdido o fuera de la sociedad, sino que uno se siente demasiado parte de ella. En toda su filmografía, Tsai Ming-liang muestra a sus personajes en muchos momentos completamente solos y aislados. Los dos protagonistas de *The Hole* parecen los únicos supervivientes de una epidemia que ha obligado a evacuar la ciudad de Taipei siete días antes del año 2000. El vecino de arriba y la vecina de abajo de un bloque de edificios pasan aislados prácticamente toda la película, intentando sobrevivir en el interior de sus pequeños apartamentos en unas condiciones y una atmósfera apocalípticas. Ya vimos cómo un creciente agujero que conectaba sus casas funcionaba como una manifestación espacial de sus deseos de contacto. Todos los personajes en las películas de Tsai desean salir de su confinamiento espacial y de su soledad corporal. Añoran algún tipo de contacto emocional con otra persona que llene el vacío de sus cuerpos. El crítico australiano Adrian Martin señala que en los planos del cineasta taiwanés vibran el deseo de un encuentro o “una conexión latente que en cualquier momento puede hacerse manifiesta” (2008: 221). Por esta razón, es habitual ver a los personajes de Tsai Ming-liang deambulando solos buscando algún tipo de encuentro de tipo sexual. Al inicio de *Vive l’amour* (Ai qing wan sui, 1994), la trabajadora de la inmobiliaria, May Lin, y el vendedor de telas callejero, Ah-Jung, están sentados solos en una cafetería. Ambos no se conocen todavía. Ah-Jung la seguirá por la calle, mientras May Lin mira los escaparates de las tiendas hasta que ésta se percata de su presencia y de sus deseos. Los dos terminan practicando sexo en la cama de uno de los apartamentos que ella tiene a la venta. En *The River* (He liu, 1997), vemos al padre de Hsiao Khang sentado solo en un MacDonald hasta que, por el cristal, ve a un

joven con el que acabará manteniendo relaciones sexuales. Los pocos espectadores que asisten a la última proyección antes del cierre de la sala Hu-So en *Goodbye Dragon Inn* también lo hacen con la intención de establecer algún tipo de encuentro<sup>212</sup> sexual en ese espacio encantando. Sin embargo en el cine de Tsai Ming-liang se produce una cierta paradoja en las uniones: los momentos de máxima cercanía corporal son siempre los de máxima distancia emocional.

En pocas películas de Tsai Ming-liang, el ansía de salir de la soledad corporal y el deseo de establecer un contacto con el otro se retrata mejor que en *What time it is there?* (Ni na bian ji dian, 2001). Hsiao Kang es un vendedor de relojes callejero al que le acaba de fallecer recientemente su padre. Un día conoce a Shiang-Chyin, una chica que días antes de irse a París decide comprarle un reloj en la pasarela donde Hsiao Kang tiene su puesto habitual. Shiang-Chyin quiere el reloj que Kang lleva puesto, pero este no puede vendérselo porque dice que trae mala suerte vender algo propio cuando alguien de tu familia acaba de morir. Kang le dice a Chyin que le vuelva a llamar y que le conseguirá uno como ese. Pero Kang y Chyin no se volverán a ver. Como consecuencia, el joven comenzará a realizar un extraño acto de subversión temporal que consiste en modificar la hora de todos los relojes que encuentre en Taipei para ajustarlos a la hora de París. Con esa modificación horaria, Kang pretende disminuir la distancia que le separa de Chyin que ahora se encuentra en París. La extraña acción emprendida por Kang recuerda mucho a un gag que Buster Keaton realizaba en su corto *Pamplinas y los fantasmas* (The Haunted House, 1921). Keaton, que interpretaba a un servicial empleado de banca, no duda en modificar la hora del reloj situado encima de la puerta de la caja fuerte para complacer los deseos de una bella joven que quería retirar su dinero en ese momento. Pero la caja solo se abría automáticamente a partir de las 21:00 horas. La joven desplegaba toda su coquetería con la intención de presionar a Keaton para que hiciese algo al respecto. Así que el solícito empleado decidía adelantar el tiempo para complacer los deseos de la chica y ganarse, de paso, su simpatía. De esta forma, Keaton conseguía una cita con ella. Con su acto de sincronización temporal, Khang perseguiría lo mismo que el empleado del banco del corto: un acercamiento corporal y emocional con la mujer que desea (Chyin).

---

<sup>212</sup> Anne Paech y Joachim Paech, en el estudio sobre la sala del cine en la literatura y el cine, comentan: "Con toda seguridad después de misión de proyectar películas, el objetivo más importante del cine es servir de lugar de encuentro" (2002: 379).



Pamplinas y Khang cambiando las horas.

Sin embargo, el discurso de Tsai Ming-liang en la película es viriliano<sup>213</sup> en varios sentidos. El acto de Khang, de igualar todos los relojes con la hora de París, nos estaría hablando de la compresión de las distancias a través de la sincronización y estandarización temporal, que para Paul Virilio son los dos aspectos espacio-tiempo de la construcción de la modernidad.<sup>214</sup> Según el filósofo y arquitecto francés: “El espacio-tiempo de las distancias locales en las que uno vive está inscrito en una percepción de las distancias globales que lo rodean” (2003: 82).

Por ejemplo, en este momento París está en mí. No necesito mapas o referencias. Tengo a París en mí [...] Tengo una imagen mental de un mapa mental que se fue constituyendo en mis viajes, con mis experiencias, con mis trayectos. [...] En último término es una contracción en el sentido de la compresión entre el exterior del cuerpo y el interior del cuerpo propio. El cuerpo propio ya no tiene la misma relación con el mundo propio que en la época de las Cruzadas o la de Marco Polo (Virilio, 2003: 82).

---

<sup>213</sup> La tesis virilianas han sido precisadas por Luis Castro Nogueira (1992) y criticadas por José Luis Molinuevo. Este último señala: “La objeción de base al planteamiento de Virilio es que el tiempo real no sustituye a los otros tiempo de la vida y, pues que somos tiempo, vamos siendo la integración de tiempos. Tampoco hace desaparecer el espacio real, sino que es otra manera de su vivencia. La postura de Virilio sobre el tiempo real un tiempo globalizado se basa en realidad en una postura reduccionista. Significa reducir todos los tiempos a un tiempo como la obra de arte total romántica. Pero este no es el tiempo del ser humano sino del dios. Y así al tiempo real se le dota de características del dios de Spinoza: ubicuidad, simultaneidad, instantaneidad. Por otra parte la pretendida inmediatez es mental, no física. Es más, el tiempo real es una invitación, no necesariamente un sustitución, del tiempo y espacios físicos (2006: 34).

<sup>214</sup> “El polo principal para la arquitectura de la globalización es la compresión temporal. A diferencia de los años cincuenta y sesenta, cuando se hablaba esencialmente del espacio, ahora estamos obligados a hablar del tiempo. La compresión temporal es un término técnico que ilustra el hecho de que ahora en adelante el tiempo real es un elemento determinante del poder. La compresión temporal es lo que también llamo “presión dromosférica”, con respecto a la presión atmosférica” (Virilio, 2003: 78).

Hsiao también tiene una imagen mental de París que procede de los visionados que hace en su habitación de *Los 400 golpes* (*Les Quatre cents coups*, 1959), de François Truffaut. El cuerpo, como consecuencia de la reducción de las distancias y la sincronización temporal, adquiere un peso excesivo y provoca malestar. A pesar de que Hsiao celebre con champán en una azotea de un edificio su acto de sincronizar la hora de Taipei con la de París, el contacto con Chyin no será posible. El tiempo real global, lejos de unir a los protagonistas, los separa y los aísla todavía más. Ambos intentarán calmar de manera frustrada la soledad que sienten en sus respectivas ciudades con otras personas: Chyin dormirá con una mujer en un hotel y Hsiao mantendrá sexo con una prostituta en su coche. El rostro lloroso de Chyin en el Jardín de las Tullerías de París al final de la película es la expresión que confirma la paradoja de la que hablamos, aunque en *What time it is there?* el cineasta la represente de manera global. También al final de *El sabor de la sandía* (*The Wayward Cloud*, *Tian bian yi duo yun*, 2004) el rostro de Chyin será el lugar en donde se condense la desesperación de las distancias físicas y emocionales. En la película, cuando Chyin sale a pasear con la intención de recoger botellas de agua por la sequía que sufre Taipei se encontrará, de nuevo, con Hsiao durmiendo sobre un columpio en un parque de la ciudad. Los deseos de relación de ambos personajes, a lo largo de la película, se expresan por medio de coloridos momentos musicales de estética camp. La unión entre ellos parece posible cuando los vemos juntos cenando en el apartamento de Chyin o paseando abrazados por la ciudad después de un apasionado encuentro en el videoclub. Sus cuerpos transmiten la felicidad por la unión, y las canciones expresan sus deseos y sentimientos más íntimos. Pero como siempre en Tsai, la unión entre los personajes ‘hace agua’ por alguna razón. Chyin, después de poner un video porno en la televisión, descubre que la joven que ha encontrado desmayada en el ascensor y que ha arrastrado hasta su piso es la actriz porno de la película que, seguramente, comparte escena con Hsiao. Hasta ese momento, la joven no sabía a qué se dedicaba su posible pareja después de la venta de relojes. La sorpresa y la decepción se hacen evidentes en su rostro. Después vendrán a recoger el cuerpo inerte de la actriz para llevarlo al set de rodaje en donde Hsiao tiene que filmar una escena. Cuando se ven, ninguno de los dos pronuncia ni una palabra. Una actitud corporal de reproche o decepción puede leerse en Chyin, que en lugar de irse de allí, se queda a mirar la escena porno. Mientras Hsiao graba la escena con el cuerpo inerte de la actriz intercambia miradas con Chyin a través de una apertura en la pared, a modo de ventana. Pero ella no solo mantiene una pasiva actitud voyeurística, sino que comienza a emitir los gemidos

que el cuerpo de la actriz no emite. Es el primer plano/contraplano que se produce entre ellos. Pero este intercambio de miradas, lejos de suponer un verdadero comienzo de la pasión, muestra la distancia emocional que los separa. En el cine clásico, la utilización del plano/contraplano servía para anular las distancias espaciales que separaban a los personajes. El sentimiento amoroso convertía el espacio en una estructura moldeable. A través de la confrontación de los rostros, el espacio se anulaba y se reducía momentáneamente. Como apunta Núria Bou:

El espacio se convierte entonces en una materia perfectamente dúctil, gobernada por las miradas que emanan de los rostros, sacudida por las mismas vibraciones emocionales que los embargan [...] a través de la confrontación de los rostros, ese suceso singular que une las miradas de los personajes en una ceremonia fugaz que altera sin remedio el entramado espacial y temporal del filme (Bou, 2002: 39).



*El sabor de la sandía* (2004): intercambio de miradas entre Hsiao-Kang y Shiang-Chyin, y lágrima en el rostro con el pene en la boca.

No obstante, si el plano/contraplano en el cine clásico representa la distancia física y emocional mínima y el inicio de la pasión, en Tsai Ming-liang es al contrario: el momento de menos distancia física, pero el de mayor distancia emocional entre los personajes. De manera que cuando Tsai introduzca el pene en la boca de Chen Shiang-chyi para eyacular veremos cómo una lágrima comienza a caer por su mejilla expresando, como en *What time it there?*, la desesperación de la soledad contemporánea y la imposibilidad de la unión amorosa.<sup>215</sup>

---

<sup>215</sup> El crítico australiano Adrian Martin ve cierta similitud entre la lágrima que cae por la mejilla y el sudor en las nalgas de Hsiao cuando este ha introducido su pene en la boca de Chyin (2008: 223).

El porno, como afirma el filósofo Byung-Chul Han (2014), es la antípoda de Eros. Cuando percibimos al otro como objeto sexual, la distancia necesaria para hacer aparecer la alteridad desaparece. La eliminación de la distancias, en lugar de favorecer la cercanía emocional entre las personas, la dificulta o la obstruye. Las bizarras y frías escenas porno que filma Hsiao Khang en el interior de sombrío bloque de edificios a lo largo de la película ejemplifican a la perfección esta idea. Para Tsai Ming-liang, lo obsceno del porno consistiría en que aniquila la sexualidad misma.



*What Time is it There?* y *Vive l'amour*: llantos de Shiang-chyin y May Lin.

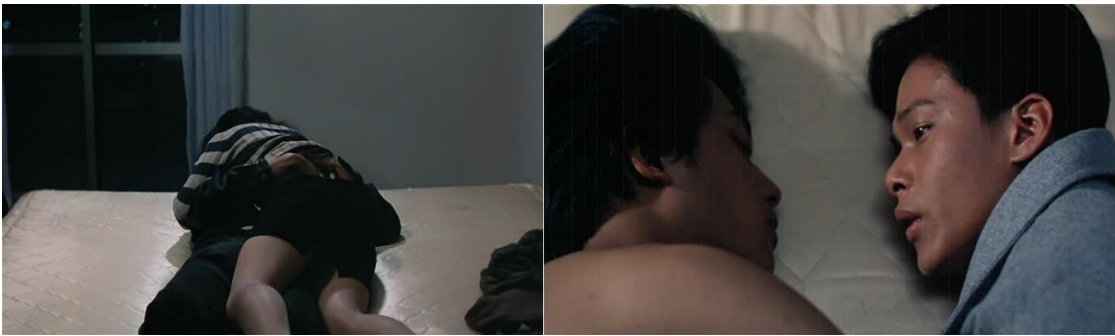
En las lágrimas finales de la actriz Chen Shiang-chyin, en ambas películas, resuena el llanto desconsolado de May Lin en un anfiteatro de un desolado y ruinoso parque suburbial, al final de *Vive l'amour*; obra con un título sin duda irónico porque el amor en la película difícilmente formará parte de una expresión de júbilo. Los tres protagonistas se refugian en el mismo espacio: un apartamento deshabitado que May tiene para alquilar. Hsiao Khang ha conseguido robar unas llaves de la puerta al inicio de la película, y vive allí casi como un polizón. Ah-Jung y May Lin lo utilizan como lugar de encuentro sexual. Tsai Ming-liang describe de la siguiente manera su relación:

En *Vive l'amour*, el hombre y la mujer tienen una relación de una noche- es una relación muy íntima por una parte, pero por otra, el problema obvio es que es muy distante. Ellos parece que nunca serán capaces de construir relación íntima. Simplemente no pueden superar la distancia y establecer una cercanía real (Rapfogel, 2004: 28).

En el último encuentro sexual que tienen en el apartamento, Hsiao Khang está escondido debajo de la cama. Mientras los dos follan justo encima, Hsiao aprovecha para



masturbarse debajo. Cuando Mai se va deja Ah Jung durmiendo. Es entonces cuando el polizón aprovecha para salir de su escondrijo; pero en lugar de marcharse, Hsiao decide tumbarse en la cama, al lado del cuerpo del hombre que desea, y contemplar en silencio a su amigo mientras duerme. Cuando Ah Jung se gira dormido, los rostros de ambos quedan uno enfrente de otro. En toda la escena la distancia entre los personajes es mínima: sus cuerpos y sus rostros están muy próximos, pero la brecha emocional que los separa es máxima.<sup>216</sup>



*Vive l'amour*: Ah Jung y Mai Lin en la cama. Hsiao Khang mirando Ah Jung mientras duerme.

Pero en Tsai, la soledad no está solo en las situaciones, sino que también se refleja en los cuerpos y los procesos corporales, cuyas expresiones muchas veces son un síntoma del vacío y el malestar que sienten los personajes. *The River* es sin duda la película donde los síntomas de la soledad se hacen más visibles y palpables a través del cuerpo. Un día Hsiao Khang comienza a padecer un inexplicable y profundo dolor en el cuello. Podría ser un tortícolis pasajero, pero el dolor persiste y hasta parece empeorar con el paso de los días. A lo largo de la película vemos al joven, acompañando por sus padres, acudir a todo tipo de especialistas buscando algún tipo de solución o remedio para su extraño dolor en el cuello. La familia lo prueba todo: medicina ortodoxa, acupuntura, curanderos, ceremonias budistas, pero Hsiao no experimenta ningún tipo de mejora.<sup>217</sup> Como bien escribe Gerard Imbert, el personaje no lo sabe, pero “sufre de una variante negativa de la

---

<sup>216</sup> Como escribía Michael Houellebecq en *Ampliación del campo de batalla* “el amor solo puede nacer condiciones mentales especiales, que pocas veces se reúnen, y que son de todo punto opuestas a la libertad de costumbres que caracteriza la época moderna” (2006: 147).

<sup>217</sup> El crítico argentino Pablo Shanton (2004) sostiene que la mejor manera de ver la película era dejar solo al síntoma y no verlo como un síntoma de la soledad. De esta manera se garantiza un “viso de misterio”. Aunque es cierto que en la película los personajes simplemente tratan de curarlo, los espectadores tratamos de interpretarlo, porque un síntoma puede ser solo un síntoma en la vida real, pero cuando haces del síntoma el motivo de una película, este siempre ha de ser algo más.



*maladie d'amour*, la falta de amor, un mal genérico, muy extendido, pero poco tratado, temido porque su origen es difícil diagnóstico” (2010: 63). La ausencia de amor en *The River* se suscribe al ámbito familiar. La falta de contacto, de ternura y comunicación entre los tres miembros de la familia es manifiesta en toda la película. El padre, prácticamente mudo, asiste con asiduidad a saunas gays buscando algún tipo de contacto humano. La madre, por su parte, intenta desahogarse en casa viendo películas porno en sus ratos libres. Ante la imposibilidad de mostrar algún tipo de ternura o amor en el ámbito familiar, el contacto con su hijo solo puede darse mediante un inesperado encuentro incestuoso. En una escena vemos cómo la madre, después de ver unas imágenes pornográficas en la televisión, se tumba en el sofá donde está durmiendo su hijo. La madre, excitada, comienza a refregar su cuerpo contra el de su hijo. Este primer acercamiento familiar fracasa. Justo después, Hsiao entra a la sauna homosexual y penetra por casualidad en la habitación en la que se encuentra su padre. La oscuridad mantiene las identidades de padre e hijo veladas. Así que el padre comienza a abrazar y masturbar a su hijo. Aunque el padre descubre cabreado que es Hsiao el hombre con el que estaba, este encuentro sí que parece haber servido de cura. A la mañana siguiente, los dolores de cuello del joven parecen que han desaparecido por completo.



*The River* (1997): Hsiao Khang en un masajista y su madre excitada encima de él mientras duerme en el sofá.

Un cuerpo enfermo, necesitados de curas y cuidados, es el motivo principal de *I' Don't Want Sleep Alone* (Hei yan quan, 2006). El actor fetiche de Tsai Ming-liang interpreta a dos personajes que parecen las mitades de uno mismo o la proyección de los deseos de un hombre comatoso en su doble. Este alter ego es un inmigrante chino que, después de ser brutalmente apaleado por una pandilla de delincuentes, es recogido por un

grupo de trabajadores en Kuala Lumpur<sup>218</sup> cuando regresan al edificio en el que viven después de haber encontrado un colchón en la basura. Rwang, un joven emigrante birmano, se hará cargo de cuidar y velar el cuerpo herido de Hsiao, mientras que el cuerpo de su alter ego comatoso es cuidado por su madre y su hermana. Por su extrema debilidad, los cuerpos de estos dos personajes interpretados por Lee Khang-sheng poseen una fuerte presencia y visibilidad. Son cuerpos improductivos y enfermos necesitados de atenciones y curas. Tal y como explica Pedro A. Cruz Sánchez, la enfermedad es siempre *cantidad de cuerpo*:

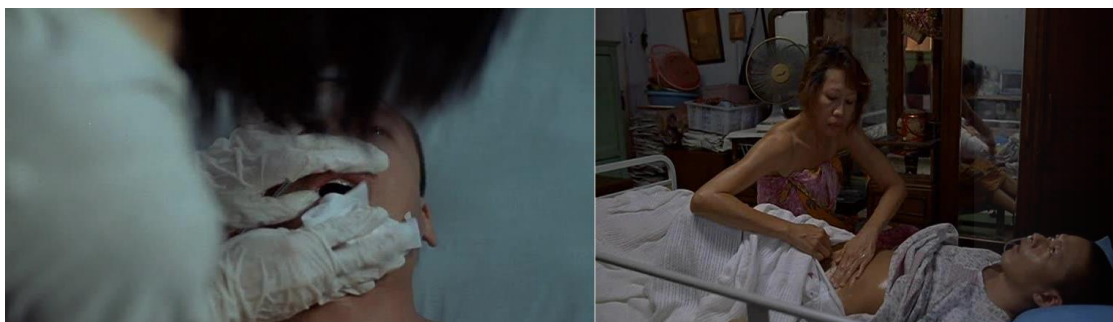
Todo aquello que no cae satisfactoriamente del lado de la productividad se hace visible en forma de un cuerpo que no es compartible con la comunidad, que pertenece en exclusiva a la subjetividad paciente. Mientras que el peso general del cuerpo mecánico se reparte entre el conjunto de la sociedad, el peso específico del cuerpo enfermo se focaliza sobre el yo (Cruz Sánchez, 2013: 70).

El cuerpo sano es un cuerpo ausente. En cambio, la enfermedad conlleva una corporeidad o materialidad excesiva. Cualquier herida o padecimiento, en la medida que nos dificulten realizar una actividad, conducen a una visibilidad del cuerpo para el yo, como sucedía en *The River*. La enfermedad, por lo tanto, se presenta como la imposibilidad de olvidar el cuerpo (*ibid.*: 71).<sup>219</sup> Y todo recuerdo del cuerpo nos aparta de los otros. En este sentido, la enfermedad de los dos personajes de *I Don't Want Sleep Alone* sería la manifestación de la soledad de los cuerpos que venimos comentando. La corporalidad se hace patente en los momentos en los que podemos ver cómo la hermana limpia el cuerpo comatoso en la cama o la madre masajea con crema el vientre de su hijo. Un cuerpo inerte, excesivamente presente por su inmovilidad, cuya materialidad, además, se enfatiza a través de los sonidos de la respiración.

---

<sup>218</sup> Con esta película Tsai vuelve a Malasia, su país de origen, después de 20 años viviendo en Taiwan. Como señala Cyril Neyrat (2007), este regreso no supone ninguna revolución estética, sino simplemente un desplazamiento geográfico que produce algunos cambios en su cine.

<sup>219</sup> “La enfermedad es la imposibilidad de olvidar: el cuerpo de todo – aquel en el que el yo diluye la responsabilidad de su sentido específico- es reabsorbido por ese cuerpo único que carga con crudeza sobre la soledad inconsolable del individuo” (Cruz Sánchez, 2013: 71).



*I Don't Want Sleep Alone* (2006): hermana y madre limpiando y cuidando el cuerpo comatoso.

No es la primera vez que Tsai Ming-liang nos muestra lo que pesa un cuerpo sin vida, su gravedad. Al inicio de *The River* vemos cómo un equipo intenta rodar una escena con un cuerpo sin vida flotando sobre el río. La directora no parece muy satisfecha con el efecto que da el muñeco boca abajo sobre el agua. Por casualidad, ofrecerán a Hsiao hacer de doble en esta escena. El peso de su cuerpo inerte flotando sobre el río da un resultado más realista que el maniquí. En *El sabor de la sandía*, el cineasta quiere hacernos consciente del peso del cuerpo cuando Chen Shiang-chyin encuentra en el ascensor el cuerpo inconsciente de la actriz porno. Tsai nos muestra el esfuerzo de la joven arrastrándolo hasta su piso por los estrechos pasillo. La corporalidad se hace también muy patente en los largos planos en los que vemos el andar renco de la trabajadora por los pasillos del cine Hu-So en *Goodbye Dragon Inn* o en *Rebeldes del Dios Neón* (Qing shao nian nuo zha, 1992) cuando vemos a los dos jóvenes cargando con el cuerpo inconsciente de su amiga por las escaleras de un hostel.

En toda su filmografía encontramos una fijación permanente por mostrar a sus personajes realizando procesos corporales íntimos y/o cotidianos como mear, defecar, beber, comer, masturbarse:

Si he filmado escenas con gente meando... es porque para mí es una parte importante de la vida real. Lo único cierto es que son cosas que tradicionalmente no se muestran en las películas porque se consideran privadas. Pero ese es justo el punto: lo que yo quiero mostrar, lo que siento, puedo y debo mostrar, es algo muy importante es nuestras vidas diarias. Por ejemplo, la escena donde May mea fue simplemente si debería cerrar la puerta o dejar abierta. Mientras estaba preparando esa escena pregunté a muchas mujeres: ¿qué haces cuando estás sola en tu cuarto y quieres mear? ¿Cierras las puerta o la dejas abierta? (Rehm *et al*, 1999: 114).



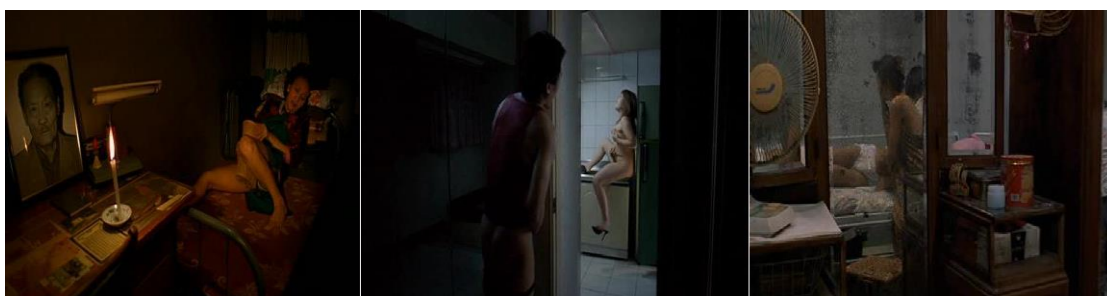
Arriba imágenes de: *Rebeldes del dios neón*, *What time it is there?* y *I don't want sleep alone*; abajo: *Rebeldes del dios neón*, *Vive L'amour* y *The Hole*.

En *Rebeldes del dios Neón* uno de los jóvenes intenta entrar en el servicio sin saber que su compañera está dentro meando; en *What Time it is There?* Hsiao Khang mea dentro de una botella porque tiene miedo de salir de la habitación por las noches por si se encuentra con el espíritu de su padre fallecido; en *I Don't Want Sleep Alone* Hsiao Khang necesita de la ayuda de Rwang para poder ir al servicio después de la brutal paliza; en *Vive l'amour* May Lin aprovecha para retocarse el maquillaje mientras mea y en *The Hole*, la vecina de abajo tiene que mear con un cubo tapándose la cabeza por culpa de las goteras que hay en el techo. Para Tsai Ming-liang, es únicamente en estos momentos de privacidad cuando el cuerpo pertenece realmente a sus protagonistas.

Comer es otra de las actividades corporales habituales en los personajes de Tsai Ming-liang. Como explica Thiago de Luca (2012), esta actividad cotidiana en la cultura china tiene una importante dimensión ritual y familiar. Este componente ha desaparecido aunque, por ejemplo, en *The River* y *What time it is there?* veamos a Hsiao Khang comiendo con su padre y su madre, respectivamente. Los personajes comen, normalmente, solos en las películas de Tsai, ya sea dentro de sus casas o en puestos callejeros. La insistencia con la que el cineasta filma a sus protagonistas comiendo y bebiendo agua adquiere una significación notable. En muchas ocasiones, los vemos asaltando la nevera y devorando con ansia los alimentos, como Hsiao Khang en *Rebeldes del Dios Neón*; May Lin en *Vive l'amour*; Hsiao Khang en *The River* o Shiang-chyi en *What Time is it There* o *El sabor de la sandía*; otras veces, comen con una marcada actitud

de aburrimiento y apatía. Comen y beben de manera compulsiva, como si realizando estas actividades el cuerpo pudiese de alguna forma llenar el vacío que sienten en sus vidas.

Si la comida llena, la masturbación alivia el cuerpo. Ante la imposibilidad de encontrar pareja en los desolados e inhumanos espacios urbanos, a los personajes no les queda otra que practicar el onanismo. Ya comentamos la escena de *Vive l'amour* en donde May Lin y Ah-Jung practican sexo y, debajo de la cama, vemos cómo se masturba Hsiao Khang. Al final de *What time is it there?* Tsai Ming-liang nos muestra a la madre encerrada en su cuarto realizando una sesión casi de espiritismo masturbatorio mirando la foto de su reciente marido fallecido; en *El sabor de la sandía* también encontramos varios momentos en donde vemos a Khang masturbándose ojeando alguna revista porno o incluso haciéndolo escondido mirando cómo se masturba la actriz porno sentada sobre la encimera de la cocina; en *I Don't Want Sleep Alone* la masturbación, como consecuencia del estado comatoso, tiene que ser realizada por otro. En una ocasión vemos, a través del reflejo del cristal de un armario, cómo la madre, después de aplicar una crema sobre el vientre de su hijo, agarra la mano de la hermana y la obliga a masturbarlo. También, en otra imagen de la película, Tsai nos muestra a Hsiao Khang masturbando en un callejón oscuro a la madre. Alivios momentáneos del cuerpo que, por la insistencia y la repetición con la que aparecen a lo largo de la filmografía del cineasta taiwanés, no pueden verse como la expresión de una mera necesidad fisiológica, sino como la expresión corporal del deseo que se agota en uno mismo en la medida que el otro es sexualizado o cosificado.<sup>220</sup>



Masturbaciones: *What time is it there?*, *El sabor de la sandía* y *I don't want sleep alone*.

---

<sup>220</sup> “Si el otro se percibe como objeto sexual, se erosiona aquella distancia originaria que, según Buber, es el principio del ser humano y constituye la condición trascendental de la posibilidad de la *alteridad*” (Han, 2013: 24).

#### 4.6. *El cuerpo ausente*

Cuando el cuerpo deja de ser, se ausenta del mundo y se convierte en recuerdo para los vivos. La memoria es nuestro gran teatro de los espectros. El lugar donde los que se han ido (per)viven. Los fantasmas serían entonces recuerdos que se obstinan en permanecer. La obra de la cineasta Naomi Kawase busca la materialización del espacio que dejan aquellos que desaparecen de nuestras vidas. Su obra representa “el itinerario de rumbo incierto que trata de lidiar con lo que ya no está o quizás nunca estuvo en nuestras vidas” (López Fernández, 2007b: 34). Por lo tanto, a Kawase lo que le interesa no es mostrar un cuerpo en tránsito del ser al no ser, sino su ausencia. Las huellas, los rastros que este deja en el mundo de los vivos. Una presencia invisible que vive en forma de recuerdo doloroso del que es necesario desprenderse. De ahí que el crítico y programador Gonzalo de Lucas (2005) diga que Kawase no cuenta historia: ella y sus personajes poseen una de la que quieren deshacerse. Tanto su obra documental como la ficcional, difícil saber cuál es una u otra,<sup>221</sup> está atravesada por el sentimiento de pérdida. La cineasta, cuando era pequeña, fue abandonada por sus padres después de que estos se divorciarán, quedando al cuidado de su tía abuela, que fue la persona que la crío y se hizo cargo de ella hasta la mayoría de edad. De manera que esta ausencia real del padre, motivo de exploración en algunos de sus trabajos documentales, en sus obras de ficción adquiere diferentes avatares: la desaparición, la muerte, la separación, la ausencia. En *Suzaku* (Moe no Sukazo, 1997), Eisuke sufre la misma condición de orfandad y sentimiento de pérdida que la propia cineasta. Hace 15 años, el tío Kozo lleva a Eisuke y a su prima Michiu a ver las obras del túnel del tren. La imagen nos muestra sus cuerpos caminando de espaldas a contraluz por el túnel después de unos primeros momentos de incertidumbre y miedo del joven Eisuke. La luz verdosa y el lugar dan a la escena un aire espectral, como si los tres cuerpos cogidos de la mano estuviesen atravesando un umbral que los fuese hacer desaparecer o a desunir.

---

<sup>221</sup> “En esta misma línea el crítico australiano Adrian Martin señala: “Uno de los aspectos más destacables de la carrera de Kawase es el trasvase constante que se produce entre los autorretratos- y documentales en pequeño formato- que continúa filmando y sus largometrajes de ficción. Aunque estos largometrajes tienen, en apariencia, aspectos convencionales en cuanto a su producción ya la manera en que son abordados, ningún espectador atento a la evolución de su trabajo puede dejar de notar las encantadoras filtraciones de sus obras pequeñas dentro de las grandes: un marcado cariz documental (¿dónde termina el documental y empieza la ficción; una textura de realidad bruta en la grabación de gente o muy vieja o muy joven, o la presencia de actores no profesionales; una intensa sensación de intimidad (para muchos espectadores, una intimidad muy femenina), que impregna tanto el relato como el modo de narrarlo” (2008: 51-52).



En esta imagen se condensa toda la película porque el tío Kozo desaparecerá en el bosque años después.



*Suzaku* (1997): el tío Kozo, Eisuke y su prima Michiu en las obras del túnel hace 15 años.

La desaparición y ausencia son motivos que también están presentes en *Shara* (Sharasoju, 2003) desde el inicio. La película comienza con una cámara en mano que escruta lentamente una habitación vacía. Solo oímos el ligero y continuo tintineo de una pequeña campana mecida por el viento. La cámara sale poco a poco de la habitación hacia un patio exterior. Se demora observando las paredes y las habitaciones a través de las ventanas. Cuando se gira, dos hermanos gemelos, cuyas voces ya hemos oído, juegan agachados en el patio. De nuevo la luz exterior parece “encandilar a sus personajes y arrebatarlos hacia el umbral de una desaparición” (Pintor, 2008: 81). Shun se levanta y sale corriendo del patio. La imagen en ese momento se ralentiza y dejamos de oír sonidos. Su hermano Reiko lo persigue. La cámara en mano los sigue por los estrechos pasillos hasta el exterior. El único sonido es el continuo golpeteo sobre una campana y una voz entonando una especie de canto religioso u oración que se mantendrá hasta que Shun, finalmente, desaparezca corriendo entre las laberínticas calles de Nara, hace 17 años. Como el tío Kozo, Shun también parece haber sido absorbido por un umbral que lo ha hecho desaparecer, dejando entre los vivos la dolorosa e imborrable huella de su ausencia. Estos personajes eclipsados,<sup>222</sup> como los califica Manuel Yáñez, “generan un profundo agujero negro que tiñe de dolor el relato, perfilando el tono elegíaco de la acción y situando en el centro de la obra un esfuerzo de representación de lo invisible” (2008: 108).

---

<sup>222</sup> Como bien señala Yáñez, estas rupturas generadas por estos personajes eclipsados recogen la herencia moderna del relato truncado y la narración fracturada que tiene como referente *La aventura* (1961), de Michelangelo Antonioni y continúa en “los rodajes truncados de *Irma Vep* (1996. Olivier Assayas) y *H/Story* (2001. Nobuhiro Suwa), o de las transmutaciones mitológicas-existenciales de *Tropical Malady* (Sud Pralad, 2004), de Apichapong Weerasetakul” (2008: 106-107).

Eisuke regresará al túnel del tren 15 años después de que el tío Kozo los llevase a él y a su prima, y este le preguntase, mientras caminaban por su interior en la oscuridad, si echaba de menos a su madre. Volver allí es una forma de revivir al espectro de su tío recientemente fallecido en el bosque. Aunque el túnel está cerrado, Eisuke está dispuesto a abrir la puerta y a penetrar en su interior como si fuese una especie de túnel del tiempo. El joven atraviesa el umbral, “un pasaje a media luz que habita entre lo visible y lo invisible” (*ibid*: 20). Poco después encontraran la cámara que llevaba el tío Kozo cuando este, presumiblemente, se suicidó en el bosque. Los cuatro miembros se sentaran a ver juntos esas imágenes filmadas que parecen cartas visuales enviadas desde el más allá. El hijo, el marido, el padre y el tío han desaparecido dejando una familia rota y desolada. Sin embargo estas imágenes *amateur* en súper 8, con las que se cerrará también la película, son el testimonio del pasado evanescente y feliz, así como una forma de consuelo melancólico; una presencia material de la ausencia. La nostalgia de un tiempo pasado y de un cuerpo que no está.

Como bien señala Aaron Gerow, en el cine Kawase la aceptación solo puede ocurrir “a través de la repetición que toma en cuenta la ruptura y el cambio temporal ya que ni uno mismo ni el mundo permanecen iguales” (2008: 96). Esto es lo que hará Reiko pintando en un cuadro el cuerpo de su hermano gemelo desaparecido: exorcizar su fantasma enfrentándose a su imagen. No se trata de olvido, sino de duelo. Como le dice su padre: hay cosas que se olvidan y cosas que no se pueden ni deben olvidar. El cuadro, como el tatuaje que la cineasta se hacía en su documental, es la forma de grabar la existencia de aquel que no está: una despedida, un funeral en su honor como señala Naomi Kawase. Sin embargo, en la película también asistimos a un exorcismo comunitario que se materializa en la escena del baile del festival de primavera Basara. El punto focal de la escena no está situado en Reiko, sino en Shun, que tiene su misma edad, 17 años. Shun es adoptada, su padre también desapareció. Su madre le cuenta la historia caminando por los laberínticos y estrechos pasillos de Nara. Ella siempre quiso contárselo pero esperó a que fuese mayor. La madre termina su relato regalándole a su hija adoptiva las sandalias de su hermano, su padre. Shun y Reiko, al igual que Michiu y Eisuke en *Suzaku*, sufren y padecen ese sentimiento de vacío provocado por unos cuerpos que ya no están. El poder de la reparación comunal de la pérdida se articula a través de esta joven enamorada de Reiko, que también sufre la ausencia de padre biológico. La alegría del baile y la fuerza de la coreografía tienen una especie de efecto catárquico en los personajes. Es entonces a



través del cuerpo,<sup>223</sup> de su expresión corporal a través de la danza, como se cicatriza la herida de la ausencia. El baile es la consumación del duelo, la aceptación de la pérdida irreparable. Kawase con el baile intentó “crear un ritmo que pudiera representar los sentimientos de los personajes de la película, un baile lleno de energía y vitalidad, y la lluvia sirvió como elemento catalizador para esos sentimientos que terminan empapando a los personajes y al público asistente” (López Fernández, 2008: 140). La alegría y la vitalidad del baile comunal ayudan a desprenderse de los fantasmas. Finalmente, el hueco y el vacío dejados por el hermano serán llenados gracias el nacimiento de un nuevo hermano. La ausencia es redimida por la maternidad como la propia cineasta se encargará de mostrar en su documental *Tarachime*<sup>224</sup> (2006), donde la cineasta filmó el nacimiento de su primer hijo.



*Shara*: Reiko contemplando la pintura de su hermano gemelo y baile redentor del festival.

También en *El bosque del luto* (Mongari no mori, 2007) vuelve a tratar la ausencia y el vacío que dejan la muerte de los seres queridos. Shigeki, un anciano que sufre demencia senil y vive en una residencia en las montañas de Nara, y Machico, su cuidadora, comparten y sufren el mismo dolor y abatimiento por la pérdida: la joven Machico perdió a su hijo en un accidente. Y Shigeki sigue echando en falta a su mujer fallecida hace 33 años, a la que sigue escribiendo cartas desde entonces, “a modo de registro notarial de la pérdida” (López Fernández, 2007: 34). La reparación de la pérdida se produce a través de la naturaleza y de la tradición. Como se explica en los títulos de crédito, el término “mogari” del título original designa el periodo que en Japón se dedica a honrar a los difuntos, pero también el lugar del luto, aunque la etimología de la palabra

---

<sup>223</sup> El cuerpo como vehículo de expresión de los sentimientos y de unión es el motivo central de *Nanayo* (Nanayomachi, 2008). En esta película rodada en Tailandia, los personajes consiguen cruzar la distancia idiomática que los separa a través de la práctica de los masajes tradicional tailandeses.

<sup>224</sup> *Tarachime* significa madre en japonés arcaico.

define Mogari como fin del luto. La esposa del señor Shigeki, Mako, falleció hace 33 años. Según el budismo, a los 33 años el difunto entra en el mundo de Buda. “Ella ya volverá aquí abajo”, le dice un monje a Shigeki en la residencia. Cuando él y su cuidadora Machico salgan a dar un paseo por el campo para celebrar su cumpleaños, el señor Shigeki huirá hacia el interior del bosque, porque allí, como sabremos, se encuentra la tumba de Mako. Los dos emprenden un viaje de dos días a través de la naturaleza que la cineasta representa como un tránsito reparador. El trauma y la falta encuentran su solución y su reparo en el interior del bosque. Como la selva en Apichatpong Weerasethakul, aquí también el bosque es el espacio en donde los fantasmas y los vivos se encuentran. El ser ausente que ha desaparecido *se aparece* bajo la forma de fantasma, “que no ha de ser confundido con un puro y simple no ser, ni por supuesto tampoco con el muerto o lo muerto, sino con una alteración de lo humano que se halla en una condición particularmente ambigua; como participando, aunque no del todo, tanto de la vida como de la muerte, de la carne como del espíritu, del aquí y del allá, del ahora y del antes” (de Samaniego, 2013: 47-48). En una escena, justo cuando está amaneciendo en el bosque, vemos cómo Shigeki, después de despertarse, comienza a bailar con el fantasma de su mujer. El cine de Kawase, como señalaba Domènec Font, siempre ha sido eso: “un cine del fantasma, siempre al vuelo de la extinción que levanta el vuelo merced de su tejido emocional y su melancolía huidiza” (2012: 322). Cuando finalmente Machico y él lleguen a su tumba, podrá honrarla como desea. Una vez allí, comienza a cavar un agujero sobre la tierra en el que depositará las cartas que ha estado escribiendo desde que ella falleció. De su preciada e inseparable mochila, también sacará una pequeña caja de música que contiene la melodía que más le gustaba a su esposa. Una vez hechas las exequias terminan allí su peregrinación. Este viaje a través del bosque ha permitido a los personajes superar el trauma, la ausencia y la culpa que arrastraban. La naturaleza tiene el mismo efecto en los cuerpos y en las almas que el baile en *Shara*: liberación y armonía.

La naturaleza es grandiosa, maravillosa. Los seres humanos pensamos que podemos realizar cualquier cosa que nos proponamos que podemos crear nuestro propio camino con absoluta libertad. No es cierto, creo que no existe nada tan insignificante como el ser humano. Pero también se puede decir, al mismo tiempo, que reconocer esa pequeñez nos hace grandes. Intento que mis personajes personifiquen el crecimiento humano en esos términos. Por ejemplo, algunas veces, al pasear por el bosque y observar las hojas mecidas por el viento, se me

han saltado las lágrimas, esas “lágrimas de la tierra” por así decirlo, expresan el respeto y el temor que los seres humanos profesamos a la naturaleza (López Fernández, 2008: 141).

Este respeto y temor aparecen plasmados en diferentes momentos en una especie de mística<sup>225</sup> de la disolución bastante inocente, entendiéndolo por ello una (comun)unión con la naturaleza inmediata. Por ejemplo, en una escena podemos ver al señor Shigeki abrazándose a un gigantesco tronco de un árbol milenario ante la emocionada mirada de su cuidadora. Al final, ambos dan gracias a la naturaleza entre lágrimas de alegría por haberles permitido desprenderse del dolor de la pérdida.



Shigeki bailando con el fantasma de su esposa y abrazado el tronco gigante.

Como vemos, la obra de Kawase siempre plantea un viaje interior hacia la aceptación del cuerpo ausente de un ser querido que sucede siempre dentro del marco de los rituales y la naturaleza. El objetivo de Kawase es filmar y materializar el vacío y la ausencia que dejan los cuerpos de los seres queridos cuando desaparecen o mueren en el curso de lo cotidiano, mientras que el de sus personajes es aceptarlo y superarlo. Proceso de duelo en donde la repetición, los rituales y las tradiciones son los mecanismos y las herramientas que sirven para paliar o saldar la pérdida a través de un proceso de introspección y de memoria que se mueve entre lo individual y lo comunal.

En *The Brown Bunny* (2004), de Vicente Gallo, un motorista semiprofesional está atravesando una situación similar a la de los personajes de Kawase. Sin embargo, si en la obra de la japonesa la pérdida o la desaparición tiñe sus obras desde el inicio, en la de Gallo no conocemos hasta casi el final, ¿por qué motivo Bud Clay (Vicent Gallo)

---

<sup>225</sup> Domènec Font (2012) señala que la tradición sintoísta y el paisaje japonés alientan una mística de la disolución espiritual en el paisaje que podemos seguir en muchas películas contemporáneas japonesas como *Eureka* (2000), de Shinji Aoyama, y *El bosque del luto*.

emprende un viaje por los Estados Unidos en su furgoneta?, ¿por qué razón está tan abatido?, ¿por qué pregunta por Daisy?, ¿por qué intenta acercarse a todas las mujeres con las que se cruza en su *road movie*, pero parece incapaz de hacer nada más que no sea un par de besos y unos piropos? No hay explicaciones, ni motivos, ni información en la primera hora de película, solo un rostro abatido y melancólico que viaja solo en una furgoneta para reencontrarse con el fantasma de su amada en la habitación de un hotel, Daisy (Chloë Sevigny).

Cuando la muerte del objeto amado no se supera puede desencadenar una especie de psicosis alucinatoria del deseo. El cuerpo ausente se transforma en fantasma a través de un proceso melancólico. Lo vimos ya en *El bosque del luto* en la escena del baile en el bosque o también al inicio cuando Shegeki ve a su mujer tocando el piano en la habitación de la residencia. Pero, al contrario que los personajes de Kawase, Bud Clay no va a encontrar ayuda y consuelo en las tradiciones y la naturaleza. Ésta parece completamente indiferente a su sufrimiento. El desierto incluso amenaza con tragárselo, como a los dos Gerrys de la película de Gus Van Sant, cuando lo recorre con su moto: su cuerpo diluyéndose en el horizonte abrasador hasta que no es más que una mancha acuosa.

Según el filósofo Giorgio Agamben, el objeto de amor se convierte en fantasma por medio de un proceso melancólico en el cual el objeto perdido es la apariencia que el deseo crea para cortejar el fantasma. Por lo que si el mundo externo es negado por el melancólico, el fantasma recibe de ese negar un principio de realidad: “Recubriendo su objeto de ornamentos fúnebres de luto, la melancolía les confiere la fantasmagórica realidad de lo perdido” (Agamben, 1995: 53). Eso mismo le pasará a Bud en la habitación del hotel en California. Daisy, su novia muerta, reaparece a su lado por una especie de psicosis alucinatoria del deseo, con felación incluida. Esta aparición (mental o física) tendrá un carácter reparatorio para Bud. A través de la conversación con el fantasma de Daisy descubriremos un pasado turbulento y las faltas que le atormentan. Por tanto, todo el viaje de Bud y la aparición fantasmal de Daisy tendrá como objetivo reconciliarse con ella por su infidelidad y la pérdida de su hijo. Pero también significa perdonarse la muerte de Daisy, de la que se siente culpable: cuando vio que su novia estaba follando borracha con tres tíos en una habitación salió corriendo y no hizo nada para evitarlo; ella moriría poco después en esa fiesta. *The Brown Bunny* comienza con Bud dando vueltas sobre la moto en un circuito y termina con él conduciendo su coche por una recta autopista. Casi una representación visual de la superación del duelo y la pérdida que lo mantenía dando vueltas sobre sí mismo.

#### 4.7. De nuevo el rostro

La invención de la fotografía supuso el declive del retrato como género artístico. La pintura no podía rivalizar con el hiperrealismo mimético de la fotografía. A partir de ese momento, el retrato pictórico ya no tendería a la imitación de las apariencias. En las vanguardias el sujeto retratado se (con)funde con los demás elementos: “Los fauves y los cubistas utilizan al hombre como hacen con una botella o una guitarra, como simple accidente de lo sensible, sin otorgar ninguna acción al carácter individual de este objeto ni a la posibilidad de que encarne algo diferente a ellos mismos” (Francastel, 1978: 239). En un primer momento, el cine terminaría siendo el salvador del rostro. Aunque con el fin del clasicismo el rostro se volvió a consumir en una muerte sin esperanza. Jacques Aumont pronosticó la defunción del rostro en 1995. En su estudio, *El rostro en el cine*, afirmaba que el rostro estaba llegando a su fin y que podíamos hablar de un derrota del rostro que expresaría factores como una vuelta del tipo y de lo genérico: “El individuo solo interesa en cuanto pertenece a una clase o a un grupo; la representación del rostro excluye la expresión, o solo la incluye si fortalece el tipo, lo transindividual”. Pero también en una disgregación del mismo: “partes del rostro recortadas, pegadas, devueltas a la superficie de la imagen. Magnificación infinita, monstruosidad del tamaño, o a veces por el contrario, liliputización. Toda suerte de daños, tachaduras, desgarraduras” (Aumont, 1998: 20). Sin duda esta distorsión y borrado del rostro se percibe de manera evidente en la pintura contemporánea: los rostros explosionados por el cubismo de Braque o Picasso; los rostros esparcidos de Duchamp; los rostros retorcidos y mordidos de Francis Bacon; los rostros tachados de Atan, Dubuffet o Lam; los rostros desenfocados de las pinturas de Gerhard Richter; los rostros ampliados y repetidos de Andy Warhol; los rostros maniquí con forma de huevo De Chirico... En los retratos contemporáneos se pone fin al mito de la identidad del sujeto.

Según Jacques Aumont, por culpa de su sobreexposición, el rostro había perdido su individualidad: “El rostro ha de ser idéntico, no al sujeto, sino a su definición. Ya no es la ventana del alma, sino un cartel, un eslogan, una etiqueta” (*ibid.*: 190). Pero el cine posnarrativo está lejos de confirmar esta derrota o muerte del rostro diagnosticada por Aumont. Recientemente, Josep Lambies, en un estudio sobre el futuro del rostro en el cine contemporáneo, afirmaba que el rostro no ha muerto: “Es un rostro amenazado pero a su vez poderoso y repleto de información [...] todavía sujeto a los pasos de una

evolución que con cada estremecimiento toma una nueva perspectiva” (2013: 80). También en el ámbito de la filosofía Belen Altuna señala: “Frente a los voceros de la “derrota del rostro, que afirman cosas tales como que la larga época histórica de los caracteres plenos y de los rostros reales ya ha pasado, absorbida por la época sin-historia de las máscaras vacías y los rostros virtuales, me inclino a pensar que la sociedad contemporánea, urbanita, mediática y masificada, ofrece tanto la oportunidad de dignificar como de tipificar el rostro” (2010: 79). En lugar de filmar las cenizas del rostro provocadas por sobrexposición mediática, el cine posnarrativo intenta recuperar la dignidad del rostro, su valor plástico y ético, en obras donde el rostro es el elemento principal de la película.

Uno de los ejemplos más conocidos es *Shirin* (2008), de Abbas Kiarostami. En esta película, el cineasta iraní filma los rostros de 113 actrices que aparentemente están sentadas en las butacas de un cine mientras ven “La leyenda de Shirin”, una historia de amor, estilo Romeo y Julieta, con una princesa Armenia atrapada en un triángulo amoroso. En ningún momento vemos desarrollarse la historia en la pantalla. Solo oímos la película y vemos los rostros de las mujeres tapadas con sus velos islámicos. Si la película fuese realmente lo que parece, el cineasta iraní documentaría las reacciones y las emociones condensadas en los rostros de unas espectadoras mientras ven una película de amor. Sin embargo, como ha revelado el propio cineasta, las actrices no estaban viendo nada cuando fueron filmadas una a una. Kiarostami filmó a las actrices frente a un papel en blanco. Ninguna de ellas sabía qué película tenía que imaginar o qué expresiones debía poner.<sup>226</sup> Kiarostami simplemente les indicó que tenían cinco minutos para proyectar una película personal sobre la pantalla, el papel en blanco, y que lo más rápido y fácil sería que recordasen un momento de su propia vida. El audio de la película que oímos los espectadores se añadió a posteriori y sirvió de guía para el montaje de los rostros.

De alguna manera, lo que hace el cineasta iraní es reactualizar el famoso experimento Kulechov. Según Gilles Deleuze, este se explicaba menos por las asociaciones del rostro con un objeto variable que por una indiferenciación de las expresiones “que siempre convienen diferentes afectos” (1984: 161). El efecto-Kulechov siempre ha tenido dos lecturas posibles: contaminación o globalización. El rostro de Mosjugin ante los diferentes planos de un plato de sopa, un cadáver y una mujer desnuda

---

<sup>226</sup> “In *Shirin*, all the actresses are imagining the film they are supposedly watching. You should know that they were sitting in front of a blank sheet of paper; they were not shown any image. Even I didn’t have any idea what film they were imagining” (Khoshbakht, 2013: web).

se podría leer, por contaminación, como una sucesión de expresiones de hambre, miedo y deseo respectivamente: “O bien se podría simplemente comprender una lógica de la mirada y restituir una más o menos compleja situación diegética” (Aumont, 1998: 52). Es la última, como explica Aumont, la que se ha privilegiado en algunos dispositivos experimentales y algunos escritos teóricos. Esta ambigüedad de la lectura es la que provoca que el experimento sea tan interesante ya que “delimita con mucha exactitud, aunque de modo muy esquemático, la división entre dos valores del rostro, entre los que osciló constantemente el cine de la época muda” (*ibid.*: 52): la expresiva y la narrativa.

En *Shirin* los rostros sí que cambian de expresión de acuerdo a la parte de la película que oímos en ese momento. No son expresiones inmóviles como la de Mosjukin que se vean afectadas por la vecindad de algo gracias al montaje. Si en el audio se oye un momento de tensión, los rostros muestran una expresión de expectación; si es un momento triste lo que se oye, vemos rostros emocionados. El audio, la narrativa de la película marca el orden de los rostros y sus expresiones. Kiarostami podría cambiar el cuarto rostro por el sexto porque ambos reflejan un mismo estado, pero no podría cambiar rostros relacionados con el cuarto por el sesentavo “porque hay un patrón dentro de la narrativa. Comienza con indiferencia. Luego vienen algunos signos de alegría y felicidad, seguidos por la curiosidad y las reacciones nerviosas, y finalmente el dolor y la pena [...] Es el relato de Khosrow y Shirin el que define las reacciones y la disposición de los planos” (Khoshbakht, 2013: web).

Deleuze señalaba que “el primer plano hace del rostro puro material del afecto y que de ahí venían las extrañas nupcias cinematográficas en que la actriz presta su rostro y la capacidad material de sus partes mientras el director inventa el afecto o la forma de expresarlo” (1984: 153). Para Kiarostami, la forma ideal de su película sería una videoinstalación con una pantalla para cada una de las más de cien actrices con los planos de entre cinco y seis minutos en los que miraban el papel blanco, un largo pasillo negro de casi dos metros de largo con las pantallas a cada uno de los lados. El público entraría por un lado y saldría por el otro: “No podrían saber en qué está pensado cada uno de esos rostros, ya que no habría ninguna historia de Romeo y Julieta o Khosrow y Shirin. Lo que me interesa es cómo los espectadores se sentirían cuando salieran de ese espacio” (Khoshbakht, 2013: web). Es decir, lo que le interesa realmente al cineasta en *Shirin* son las emociones que el propio espectador proyecta en los rostros de esas mujeres, no la historia que oímos. Según Deleuze, a un rostro se le pueden formular dos tipos de pregunta en qué piensas o bien qué te pasa. Normalmente en el cine estas preguntas son

respondidas a través de un plano contraplano o el desarrollo de la escena. Sin embargo, Kiarostami consigue que esas cuestiones se vuelvan hacia el espectador para que nos interroguemos sobre nosotros mismos y nuestras emociones. Por este motivo, Sergi Sánchez (2013) calificaba *Shirin* como el primer filme de la historia íntegramente dedicado a la experiencia espectral. El cineasta logra esta reflexión no solo desvelando o mostrando a ese fantasma que siempre ha sido el espectador, sino a través de una doble proyección. Por un lado se proyecta (nos proyectamos) en la expresión facial de las actrices, y por otro, en la pantalla que supuestamente están mirando, “logrando de esta manera que el espectador se convierta en el proyector mental de la película” (2013: 262). Lo que pone de manifiesto Kiarostami, con los rostros de Shirin, es que en cine el espectador proyecta sobre la pantalla todo su *background* emocional.<sup>227</sup>



*Shirin* (2008): rostros de las actrices.

En *Twenty Cigarettes* (2011), James Benning aplica su estética estructuralista, matemática y duracional a las personas, a los rostros, en lugar de a los paisajes. La película, como evidencia su título, nos muestra veinte planos de veinte personas diferentes, amigos y conocidos del cineasta, mientras se fuman un cigarro. Podríamos considerar *Twenty Cigarettes* como una vuelta al efímero retrato vivo de los inicios del cine que, como explica Jacques Aumont en su libro, no tuvo continuidad porque pronto se vio desbordado por el documental (paisajes) y las fantasmagorías (ficciones): “Una historia del cine bloqueada rápidamente por las excesivas exigencias de la industria, y todo lo que se le acerca se mantuvo cuidadosamente en los márgenes (1998: 37). Benning quería hacer un película de retratos con tomas largas. La idea de hacerlos fumar surgió para mantenerlos entretenidos mientras estaban siendo filmados, y que de esta manera no

---

<sup>227</sup> Jacques Aumont apunta algo parecido, aunque con un tono más pesimista: “El cine no nos muestra, pues, más que a nosotros mismos, y aun así en nuestra regiones más inciertas. Lo que proyectamos sobre la pantalla, o lo que es lo mismo, lo que nos proyecta sobre la pantalla, es del alma, ahora y siempre, y a fin de cuentas, toda esa alma, de la que el cine y nuestra época en general están embadurnadas, no nos dejan ver” (1998: 144).



fuesen tan conscientes de la presencia de la cámara frente a ellos. La dinámica de la película nos puede recordar a los famosos *Screen Test* (1964- 1966), de Andy Warhol. El cuerpo de una persona inmóvil, en plano medio-corto, durante un largo periodo de tiempo. Sin embargo, usando las mismas estrategias, el resultado de ambos proyectos es diferente. Aunque Benning diga que su película homenajea a la de Warhol, las analogías formales entre ambas falsifican un sentido completamente diferente. Como en el caso de *Ruhr* y *Empire*, la vinculación entre ambas es un *false friend* o pseudomorfismo. En sus *Screen Test*, como en sus retratos, Warhol transformó la identidad de sus personajes en una imagen despersonalizada y sin psicología. Más que retratos, Warhol creaba máscaras vacías sin superficie ni fondo psicológico. Entre 1963 y 1966, Warhol hizo más de cuatrocientos retratos vivos de diferentes personajes famosos, artistas, escritores o músicos. En todos ellos colocaba a la persona delante de la cámara sin moverse en plano medio. Warhol usó para esos retratos una bólex 16 mm de 100 pies cada rollo. Cada *screen test* tenía la misma duración porque se filmaba hasta el final del rollo.<sup>228</sup>

En el anterior capítulo nos hemos referido a *Empire* como una especie de parodia del realismo fotográfico baziniano. La larguísima película del famoso rascacielos de Nueva York anulaba la idílica visión del realismo del crítico francés gracias a su extrema fidelidad a sus principios: la pasividad de la reproducción mecánica. En palabras del filósofo Steven Shaviro, las películas de Andy Warhol no son nada más que trazos o rastros sin mediación de realidad visual: “Residuos cadavéricos que están muy lejos de manifestar ninguna transferencia de realidad desde el objeto a su reproducción” (1993: 18). La realidad en las películas del artistas “no es preservada y retenida como alterada por el simple hecho de su reproducción pasiva y literal” (*ibid.*: 19). Para Shaviro, la decadente belleza de las películas de Warhol procede de su fracaso como copias. Los rostros de los *Screen Test* están completamente objetualizados por medio de la más extrema y absoluta literalidad. No hay nada más allá de la propia apariencia. “No hay significación más allá de su silenciosa y obsesiva evidencia de su propia imagen”. En Warhol no hay nada detrás de las apariencias, ninguna lectura: “Repite imágenes para drenar su pathos, significación y memoria” (*ibid.*: 203). No hay nada oculto detrás de los famosos y conocidos rostros de los *Screen Test*. Nada que descifrar en los detalles inconscientes de los gestos, ni nada que leer en los rostros. La subjetividad ha sido suspendida y vaciada. Warhol no busca representar la personalidad de sus modelos por

---

<sup>228</sup> Algo que, como ya hemos visto, también hacía James Benning en su trilogía californiana, *Ten Skies* y *13 Lakes*. En estas obras la duración del plano venía determinada por la longitud de la película.

medio de retratos vivos o temporales. La cámara no accede a la interioridad y a ninguna esencia a través del rostro: “En los retratos de Warhol el cuerpo de los modelos, el objeto de la mirada de la cámara, se ha transformado en imagen en el momento de la grabación. El cuerpo ante la cámara es una apariencia muda, privada de consciencia, voluntad, o interioridad. Los sujetos warholianos están vacíos, distanciados y ausentes de ellos mismos” (*ibid.*: 212).

En *Twenty Cigarettes*, James Benning hace veinte retratos de veinte personas diferentes en sus lugares de origen o ciudades en las que viven. No filma como Warhol en su estudio con un fondo neutro. Los veinte planos tienen fondos diferentes con los sonidos ambientes de ese lugar. Benning filma los retratos de sus conocidos fumando con la intención de desvelar o captar la esencia de cada una de esas personas:

Cuando conoces a alguien muy bien, no puedes realmente describirlo con palabras pero tienes una sensación de quién es esa persona. Porque conozco a toda la gente de la película, para mí hay momentos en los que ese sentimiento aparece, y pienso de repente es ahí cuando han dejado de actuar o de sentirse nerviosos. Es un tipo de idea un poco romántica pensar que uno puede captar la esencia de alguien, pero tal vez, en ese sentido, soy un romántico (Lim, 2011: web).

En *Twenty Cigarettes*, Benning concibe el rostro como un espejo del alma. La cara revela el ser o el carácter de la persona. Belen Altuna, en su *Historia moral del rostro*, explica que si seguimos afirmado eso, debemos añadir que es un espejo para los demás. Como señala la filósofa, la principal forma de exteriorización del alma es a través de las acciones y de la verbalización: “Sin embargo las palabras y los hechos no bastan porque su materialización o su exteriorización es demasiado extendida en el tiempo, demasiado profunda para ser aprehendida de un solo vistazo” (2010: 21). James Benning convierte ese instante, ese vistazo en el que captamos la personalidad de un persona en su rostro, en una larga extensión variable. Cada retrato, cada rostro, dura lo que tarda la persona en terminarse el cigarro (6:15+ 4:32+ 4:53+ 7:42+ 3:22+ 2:55+ 4:51+ 4:37+ 4:50+ 7:43+ 3:49+ 3:56+ 5:39+ 2:39+ 4:24+ 4:17+ 4:08+ 3:06+ 7:01+ 5:36= 96:15). Con los veinte retratos vivos de *Twenty Cigarettes*, James Benning quiere hacer una síntesis de esas personas de diferentes nacionalidades y continentes. “El rostro se nos aparece como un texto más o menos fijo, singular y singularizante y tendemos a leerlos instintivamente. Como si a través de su lectura pudiésemos deducir la psicología de cada portador (*ibid.*:

21). Primero vemos el rostro y después la forma en la que fuma cada uno: cómo enciende el cigarro, cómo lo coge entre los dedos, cómo inspira el humo y cómo lo expira, la velocidad con la que da las caladas... Los gestos vienen a confirmar o a desmentir la apariencia de los rostros. Descubrimos fumadores primerizos, como el hombre asiático del primer plano (Spot Chigarsonpongse de Bangkok). La manera en la que coge el cigarro, entre el índice y el medio pero con los dos dedos hacia arriba; la cara de desagrado y asco que muestra cada vez que le da una calada al cigarro; el hecho de que no aspire el humo hasta los pulmones y lo deje en la boca para expulsarlo rápidamente y esas miradas de curiosidad y rechazo hacia el cigarro son los gestos que nos desvelan un fumador novel. Cada manera de fumar nos descubre una personalidad o forma de ser, tranquilos, nerviosos, coquetos, reflexivos... Normalmente todos sus rostros se mantienen más o menos ensimismados y tranquilos; con sus miradas perdidas hacia las diagonales de fuera del encuadre para no cruzarse con el cercano objetivo de la cámara. Otros, en cambio, parecen pendientes de lo que sucede en el off. Incluso el trabajador con bigote y gorra, que aparece en el plano duodécimo, dentro de su taller, entabla conversaciones con algún tipo de mascota que no vemos. La cineasta Sharon Lockhart, plano noveno, es la que más mueve el rostro de los veinte retratados. Pendiente de algo que sucede detrás de ella, llega en algún momento a darle la espalda a la cámara.



*Twenty Cigarettes* (2011): planos retrato de Spot Chigarsonpongse y Sharon Lockhart.

Pero el cigarro también nos remitiría a la historia del cine. Como explican Nuria Bou y Xavier Pérez, en el cine negro el cigarrillo fue un recurso esencial para vehicular la emotividad contenida: “Creador de intimidad, metonimia del hombre mismo, el cigarrillo deviene hipnótico elemento de la indumentaria masculina y se convierte, en un caso paradigmático, como el de Bogart, en una prolongación natural de su cuerpo, en una auténtica prótesis anímica” (200: 151). Por eso no debe extrañarnos que Benning haga fumar a sus modelos. Gracias al tabaco puede captar mejor su esencia, su verdad. *Twenty*

*Cigarettes* entronca con la idea de retrato como exteriorización o captación de la personalidad. James Benning no filma rostros bellos ni máscaras vacías como Warhol sino la verdad. Según Aumont, es esta necesidad fundamental de una suposición de verdad depositada en la representación la que vincula el retrato al rostro. El retrato tiene relación con la verdad por eso “es el acto más importante que se pueda concebir respecto al rostro ya que implica la unidad de ese rostro en su verdad, o al menos con vistas a ello (1998: 27).

El rostro durante muchos siglos fue también la encarnación del Bien, la Belleza y la Verdad. Este ideal platónico del rostro es el que, por ejemplo, persigue el personaje de *En la ciudad de Sylvia* (2007), de José Luis Guerin, por la laberínticas calles de Estrasburgo. No sabemos nada de ese joven extranjero, ni quién es ni qué hace allí. Guerin declara que le interesaba crear un personaje que no tuviera el estatuto de personaje:

Es decir, un rostro de alguien que mira, pero del que no se conoce absolutamente nada, del que no se tuviera ninguna información. Es un individuo en una habitación de un hotel, en una ciudad que no es la suya, no se sabe nada de su entorno doméstico o laboral; puede ser un pintor, un poeta, un cineasta que busca una actriz. No se sabe nada. Es la experiencia de filmar a un espectador en la pantalla. Un icono, un espejo del estatuto de espectador. A partir de la experiencia individual de cada uno se proyectará la noción de personaje en este ícono completamente vaciado que está en la pantalla. Es un personaje que se va definiendo solo por aquello que ve. Es una experiencia de la mirada, con todo aquello que intuimos del personaje más que por lo que sabemos (Russo, 2008: web).

Más que un personaje es una mirada que busca una belleza ideal en los rostros de la mujeres de la ciudad. Pero ese ideal de belleza que persigue no existe. Es una fantasma proyectado en el rostro de una joven a la que ve en un café. Estamos ante un mezcla de *flâneur* soñador que cree que está en “posesión de la verdad porque ve, pero se da cuenta de que algo se le escapa” (Losilla *et al.*, 2007). Una vez que consigue detener a la joven descubre con horror que ella no es esa presencia mítica y luminosa que busca. Toda la película parece construida para filmar el rostro de Pilar López de Ayala en ese momento en el tranvía. El protagonista masculino no es más que una mirada al personaje femenino, no es más que un rostro, un trazo en la libreta de su personaje o un esbozo en el guion de

su director. Guerin señala que le gusta concebir el cine como un arte del rostro e intentar transmitir su belleza, preguntarse cómo capturarlo o buscar las mejores condiciones de rodaje es algo básico (*ídem.*). Y es que filmar un rostro siempre supuso plantearse todos los problemas de la película: todos sus problemas estéticos y todos sus problemas éticos (Aumont, 1998: 88).

No es raro que *En la ciudad de Sylvia*, Guerin nos muestre la belleza como un fantasma huidizo. El ideal de la belleza a partir del siglo XX no ha sido más que una *ghost-story*, tal y como reconoce el filósofo Federico Vercellone (2013: 17). El joven *flâneur* de *En la ciudad de Sylvia* persigue un ideal que proyecta en el rostro de una mujer. Cuando descubre que ha estado siguiendo a un fantasma por las calles y que el rostro de la mujer con la que habla en el tranvía no es Sylvia, la decepción se manifestará en el surgimiento de lo feo en el bar Les Aviateurs, en el que hace seis años conoció a esa mujer ideal, o a ese ideal de mujer, con el que sueña. Esos tres rostros femeninos, caracterizados de manera gótica, que aparecen de repente ante la mirada del voyeur en una esquina del bar, podrían representar la muerte de su ideal. Pero como bien explica José Luis Molinuevo: “El ideal es siempre el sueño insatisfecho de lo real. El no ser capaces de alcanzarlo, lejos de servir en contra, les refuerza, pues todo ideal lo es en la medida que reclama su realización, pero no se realiza” (2009: 50). Por este motivo, después de la tercera noche, volverá al café. Desde su interior cree ver a la joven del tranvía. Así inicia de nuevo la búsqueda de ese rostro mítico e ideal encarnado, esta vez, en otra mujer. Este *flâneur* seguirá dibujando rostros ideales a carboncillo en su libreta, persiguiendo esa belleza fugitiva<sup>229</sup> desde los cafés, sin percatarse, a pesar de su cercanía, de que la belleza que busca solo existe en la publicidad. Entre todos esos rostros de mujeres anónimas que Guerin filma al final, después de que su dandi se ponga de nuevo en movimiento, aparecen otros rostros radiantes en las marquesinas de publicidad de las paradas del tranvía. De esta manera, el cineasta proyecta una coincidencia entre los ideales del consumidor y el consumidor de ideales que es su personaje:<sup>230</sup> “Lo valioso en

---

<sup>229</sup> “Un relámpago... ¡y la noche otra vez! Fugitiva belleza/cuya mirada me ha hecho de pronto, renacer/ ¿no volveré ya a verte más que en la eternidad?/¡En otra parte, muy lejos de aquí! ¡Demasiado tarde!, ¡tal vez nunca!” (Baudelaire, 2007: 128).

<sup>230</sup> Guerin parece realizar esta vinculación de manera inconsciente. Como él mismo afirma: “Hay un soneto de Petrarca en el que habla de *estar buscando en otras vuestra deseada forma verdadera*. La película propone la búsqueda de esa idea mítica a través de distintos rostros de mujer. Tal como lo vive el personaje [...] una vez se ha revelado por el equívoco creado por él mismo, pasa a ser deseada al día siguiente, mediante las evocaciones” (Losilla *et al.*, 2007: 27). La película no nos muestra lo bello de la actualidad sino la actualidad de lo bello.

la publicidad no son los productos sino el ideal asociado a ellos, que se hace sensible a través de la belleza atrayente. Ese algo más de lo real en que consiste el ideal que se consume pero no se agota” (Molinuevo, 2009: 50).



En la ciudad de Sylvia (2007): Pilar López de Ayala en el tranvía y rostro publicitario en la marquesina de la parada.

El rostro pierde la posibilidad de encarnar el ideal de belleza por su sobreexposición. La difusión de los rostros por la publicidad y la televisión tiene como consecuencia un efecto de masificación, de saturación, a la vez que de conformación (Aumont, 1998: 191). Para Aumont esos rostros, millones de veces exhibidos, son “una abyecta y absurda marabunta”. Pero ¿qué puede hacer el cine contra esa mercantilización y cosificación del rostro humano? Aumentar su duración como James Benning o hacer de los rostros espejos de ese tiempo que arrastran (*ibid.*: 198). Esta última posibilidad la esbozó Truffaut en su serie de Antonie Doinel con Jean-Pierre Léaud en la modernidad cinematográfica. En el cine hay que ir más allá de la narración, este camino lo seguirá Tsai Ming-liang con su actor fetiche Lee Khang-sheng, que ha actuado en todas sus películas. El cineasta siempre ha declarado que gracias al rostro de Lee ha descubierto el sentido de filmar. Y que sin él no podría hacer más películas.

He descubierto el sentido de filmar por Lee Khang-sheng. He tenido la oportunidad de mirar una cara y sus mínimos cambios, los mínimos cambios en el tiempo. Esos cambios son irreversibles. Revelan la verdad de la vida sin pausas. Me siento muy afortunado de filmar a Lee Khang-sheng. Sin su rostro, no querría hacer más películas (Morse, 2011: web).

Aunque Tsai declare su amor incondicional al inexpresivo rostro de Lee serán pocos los primeros planos que le filme hasta su película *Visages* (Faces, 2009). Como ya

hemos visto, los pocos rostros que había filmado pertenecían a sus desoladas protagonistas femeninas. En *Visages*, Hsiao Khang, el personaje de Lee Khang-sheng en la mayoría de las películas de Tsai, es un director de cine que está rodando una especie de adaptación del mito de Salomé en el Louvre con Jean-Pierre Léaud en el papel de Herodes y Leticia Casta como la reina Salomè. Este breve argumento se presenta como la mera excusa narrativa que inventó Tsai para poder filmar los rostros de Khang y Léaud juntos después de que en *What Time is There?* no pudiera hacerlo porque uno estaba en Taipei y otro en París. El cineasta siempre ha declarado su admiración por el rostro del actor francés.<sup>231</sup> Pero *Visage*, más que un simple homenaje a los rostros de Lee Khang-sheng y Jean-Pierre Léaud o al propio cine, resulta una especie de respuesta cinematográfica contra la indiferencia del rostro provocada por la saturación mediática, su mercantilización y su banalización. No solo por la insistencia y la destreza técnica que muestra Tsai a lo largo de la película filmándolos, sino también por el discurso y la solución que parece proponer. No sería difícil ver en el personaje de Hsiao Khang una especie de alter ego del propio cineasta. El director en la película desea que el rostro de su actriz, Leticia Casta, sea tan traslucido que se le vean las venas y que su piel evoque el jade. Declaración poética del artista que busca convertir de nuevo el rostro en el lugar del ser y de la apariencia, devolviéndole su olvidado estatuto metafísico. Por este motivo, no es raro que Tsai Ming-liang nos muestre en varias ocasiones a la actriz tapando con cinta negra los espejos de su camerino:

El reflejo es de sí, se mire por donde se mire, es inquietante. Promueva o no, en mayor o menor medida, un giro autorreflexivo [...] El estudio clásico de James Frazer (1890) declara prácticamente universal la creencia de que el reflejo en el agua o el espejo (al igual que la propia sombra) es una manifestación del alma o del espíritu. En muchas culturas se cree además que los espejos pueden atrapar ese alma y que, tras la muerte de una persona, no solo el espíritu del fallecido mora en el espejo, sino que puede desde su interior atrapar las almas de los vivos que se reflejan en él. Ello explicaría la extendida costumbre de cubrir los espejos de la

---

<sup>231</sup> “Cuando vi por primera vez el rostro de Léaud en *Los 400 golpes* (1949) tenía 20 años y cambió mi manera de ver las películas. Su cara no tenía nada que ver con ser un ídolo juvenil; era completamente diferente a los rostros que había adorado en el pasado – cantantes femeninas y estrellas de mi juventud. En la pantalla, la cara de Léaud tenía una afinidad mágica con la película fotográfica; es casi como si fuese elegido por ella para convertirse en su tutelador. Así que cuando el Louvre me preguntó lo que quería rodar, le dije Léaud pero también con el rostro de Hsiao Kang en mente” (Morse, 2011: web).

casa o de volverlos contra la pared tras un fallecimiento en el hogar (Altuna, 2010: 47).

Los espejos pasaron de reflejar la sabiduría a ser objetos de vanidad.<sup>232</sup> De manera que se presentan como objetos privilegiados de la era de la imagen y las apariencias. No parece casualidad, tampoco, que la escogida para tapar su reflejo, además de actriz, sea una modelo de reconocido prestigio mundial, cuyo rostro ha aparecido como reclamo de incontables productos cosméticos. Ejemplo de belleza del rostro mercantilizada, destinada únicamente a incentivar el consumo de ideales. Un rostro en el que ha desaparecido cualquier idea moral y que es solo apariencia vacía.



*Visages* (Faces, 2008): Leticia Casta tapando un espejo y rostro ‘embalsamado’.

Para Tsai el sentido del cine está en el rostro de los actores: “Es un regalo del cielo al director, al público. Esos rostros no son productos del *star system*. Tampoco son imágenes de idolatría. Permiten observar el paso del tiempo, el cambio del orden natural de la vida. Gracias a los actores el cine llega a otra dimensión” (Ming-Liang, 2009: web). Como para Bazin, el cine para Tsai Ming-liang tiene la capacidad de embalsamar los rostros al tiempo que lo singulariza. Esta idea del embalsamamiento baziniano del rostro y su singularidad aparecería literalmente representada en la película, en un plano en el que vemos el rostro del actor que interpreta a Juan Bautista (Norman Antun) con su rostro cubierto de escayola:

---

<sup>232</sup> Como detalla Belen Altuna, en un principio fue un auxiliar de la máxima socrática: “Conócete a ti mismo. Generadores de la vida moral, de autoconocimiento, deberían ayudar al hombre a vencer los vicios. El espejo mostraría simultáneamente aquello que el hombre es y aquello que debería de ser; remitiría a la reflexión, a la especulación” (Altuna, 2010: 44). Más tarde con el cristianismo, el espejo se vería como un perverso objeto multiplicador de los poderes de la mirada, uniendo la vanidad con otra serie de pecados (la envidia, el orgullo, la codicia, la lujuria).



Tan pronto como la imagen o el rostro es capturado en la película, ya no envejecerá. Estoy buscando un rostro que se eligió para vivir en esa realidad y para mí Hsiao-Kang y Jean-Pierre poseen esa cualidad especial. Sus rostros fueron elegidos por sus directores que hacían películas para crear arte. Cuando Truffaut escogió a Léaud de entre más de 1000 niños, o cuando conocí a Hsiao-kang en una calle de salas recreativas en Taipei, reconocimos que ese es el rostro para la película que realmente queríamos crear (Morse, 2011: web).

Pero, ¿qué puede hacer el cine contra esa derrota de la belleza del rostro, contra su idolatría mediática? ¿Puede el cine seguir filmando rostros que no sean consumidos por el espectador? ¿Qué puede hacer el cine para que las caras de los actores no pierdan su rostro más allá de documentar el paso del tiempo en ellos? ¿Qué puede hacer para que los rostros no se conviertan en esas cabezas de ciervo disecadas<sup>233</sup> que aparecen en la película colgadas de la pared? ¿Qué puede hacer Tsai para que el rostro recobre esa cualidad especial que los diferencia de los demás rostros? Si la singularización del rostro parece la estrategia empleada por la publicidad para su cosificación, ¿qué deber hacer el cine para mantener la condición artística del rostro? La solución que propone Tsai Ming-liang para devolverle el aura al rostro en el cine no podía ser otra que introducirlo en el espacio aurático por excelencia: el museo.<sup>234</sup> Al final de la película vemos cómo Jean-Pierre Léaud sale de una trampilla a ras de suelo y entra en una sala del museo del Louvre. Antes de que salga, Fanny Ardant cruza el plano vestida con su traje. En la escena anterior, Salome bailaba delante de Hsiao Khang una extravagante coreografía con un extraño decorado que parecía una nevera glacial, mientras este estaba tumbado en una bañera cubierto de tomate con un trozo de carne colgado a su lado. Khang sustituye de manera inesperada a Norman en el papel de San Juan Bautista y Salomé baila su sensual danza de la muerte antes de ser decapitado. Es evidente que Tsai Ming-liang no ha escogido el mito de Salomé de manera azarosa. La belleza fría de Salomé y su provocativa danza han sido motivo de numerosas obras pictóricas, literarias o cinematográficas. Es un mito que encarna la idea de belleza fatal que tendrá en el cine una amplia representación

---

<sup>233</sup> “Podríamos decir que, puesto que los animales no se singularizan no tienen rostro; o puesto que no tienen rostro, no se singularizan. Julián Marías lo explicaba así: La ‘cara’ aparte de su estado psíquico, no es significativa; lo equivalente de ello no sería individual, sino la facies de la especie” (Altuna, 2010: 222).

<sup>234</sup> “I believe that if film is shown in museums it might separate it from the market and return to its original purpose as art. Film has to be reasserted as an aesthetic medium. Artists don’t see film directors as fellow artists or respect them as such; by introducing film into museums, it will provide them with greater creative freedom and garner directors more deserved respect” (Morse, 2011: web).

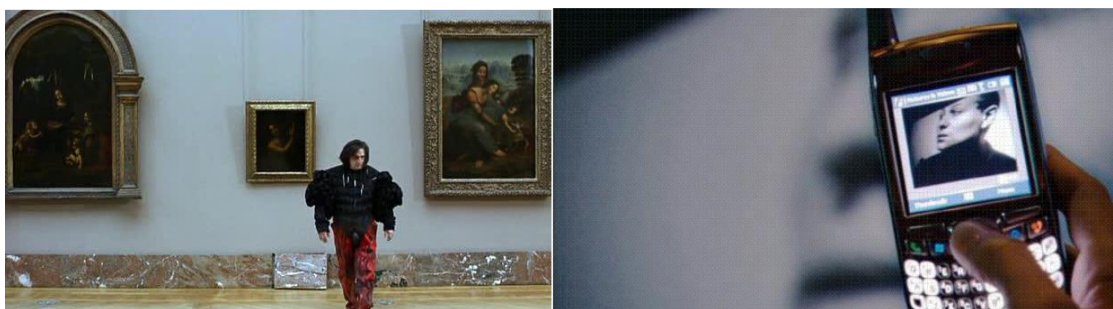
en el arquetipo de la *Femme Fatale*. Sin embargo, Tsai no lo utiliza como mera intertextualidad artística, sino como una alegoría del destino del rostro en el cine. Ese ideal de belleza, vanidoso y narcisista, es el que para Tsai ha decapitado al rostro en el cine arrebatándole su aura. Por eso Jean-Pierre Léaud parece huir de su papel refugiándose en el interior del Louvre: qué mejor lugar para poner el rostro a salvo, para devolverle al rostro su valor artístico que en un museo decimonónico. Sin duda, el discurso de Tsai peca de ingenuo e idealista. El museo hoy no escapa de la lógica de la mercantilización, el espectáculo y el consumo sino que participa activamente a fomentarlos. Los museos, como comenta la historiadora del arte Estrella del Diego, se parecen cada vez más a un parque temático: “entretener al visitante, darle de comer, ofrecerle productos para consumir” (2014: 102).

La salvación del rostro cinematográfico no se producirá en el museo<sup>235</sup>, a no ser que lo que pretenda Tsai sea su momificación gracias al trabajo de taxidermia del canon y la tradición; si así fuese no hay duda de que los rostros de Léaud y Hsiao Khang lucirían tan muertos y estériles como las cabezas de ciervo que cuelgan de una de las paredes en un plano de la película. Si el rostro cinematográfico puede salvarse no será gracias a la institución museística, sino a la era de la productibilidad técnica, un régimen que, como bien explicaba José Luis Brea (2010), invalida la tradicional distribución de la diferencia alrededor de la promesa de individuación e identidad. Pocas obras lo han reflejado mejor que el corto *Artaud Double Bill* (2007), del cineasta canadiense Atom Egoyan. En la pieza, dos amigas se intercambian mensajes mientras están en el cine. Una está viendo *Vivir su vida* (*Vivre sa vie* 1962), de Jean-Luc Godard, la otra *El liquidador* (*The Adjuster*, 1991), de Atom Egoyan. Más allá del juego intertextual que el cineasta quiere establecer entre ambas cintas, lo que pone de manifiesto el corto es el nuevo tipo de recepción estética que posibilitan las nuevas tecnologías. Las dos amigas se envían mensajes a través del teléfono móvil informándose sobre lo que ven. Cuando una de ellas le pregunte cómo de bello es el rostro de Artaud en la *La pasión de Juana de Arco* (*La Passion de Jeanne d’Arc*, 1928), Carl Th. Dreyer –el fragmento de *Vivir su vida* corresponde al momento en el que Nana (Ana Karina) va al cine a ver la película de Dreyer– la amiga le contesta enviándole un fragmento de la película que graba con su

---

<sup>235</sup> Esta solución debemos relacionarla con ese paso de la sala del cine al museo que analizábamos al inicio del trabajo. Para Tsai, el museo es el espacio que salvará al cine de su muerte.

móvil.<sup>236</sup> La tecnología ha alterado las condiciones de distribución haciendo posible una recepción deslocalizada. Aquel modo de recepción simultánea y colectiva, que Benjamin describía como característica del cine y diferencial de la pictórica, da paso a una recepción disimultánea “donde el receptor interactúa, consume y comparte haciendo el papel simultáneo de emisor, de productor y de proveedor de la información que él mismo consume” (Brea, 2010: 90-91).



Jean-Pierre Lèaud poniendo su rostro a salvo en el Louvre. Rostro de Rene Falconetti a punto de ser enviado por el teléfono móvil.

La fotografía del rostro de Falconetti tenía en la obra de Godard como contracampo el rostro de Nana llorando entre lágrimas. En esa película, escribía Aumont, “todavía era posible el encuentro entre esos dos rostros de mujer, con tal de que un empalme los uniese” (1998: 14). Nana se sumergía hasta el extremo de las lágrimas en la utópica perfección del rostro humano, la transparencia. Pero ese efusivo encuentro ya no volverá a ser posible “porque la carga de humanidad, de alma ya no son un don en el cine” (*ídem.*). Para Aumont el rostro humano del cine buscado por el neorrealismo había acabado perdiendo su humanidad por no haber sido bastante ideal (*ibid.*: 168). La obra del cineasta francés Bruno Dumont parece confeccionarse a partir este diagnóstico. Ya no vale con filmar rostros humanos como Rossellini o Pasolini, ahora tienen que ser humanos, demasiado humanos. Si la derrota del rostro se inicia a finales del periodo moderno,<sup>237</sup> el cine más allá de la narración parece empeñado en devolverle su humanidad perdida. Una humanidad que en el caso de Dumont se mira en el espejo del arte.

<sup>236</sup> Por sus declaraciones queda claro que Tsai no es muy entusiasta con el nuevo tipo de recepción cinematográfica: “The other day I met a Chinese student who told me he watched all movies on his computer, one with very small screen. So I asked him: “Do you even know what a close-up is, and what the effect can be if you use a close-up on a BIG screen?”. And he didn't. That is really a sign of the times, and in a sense I think these film academies are in fact damaging film itself” (Vijn, 2010: web).

<sup>237</sup> “La derrota del rostro sobreviene en las imágenes a fines del periodo moderno, o al menos se inicia en ese fin de la modernidad [...] La modernidad podría definirse entonces como el momento en el que

La fisonomía de los rostros que filma Dumont, en alguna de sus obras, guarda bastantes similitudes con la de los rostros del subproletariado que tanto atraían a Pier Paolo Pasolini. Para el cineasta italiano estos rostros contrastaban con los del burgués porque estaban distanciados del consumo. Eran rostros verdaderos porque parecían excluidos de todo y todavía no habían sido colonizados por los valores hedonísticos del neocapitalismo.

Porque es limpio (mientras que el del burgués es sucio); porque es inocente (mientras que el del burgués es culpable); porque es puro (mientras que el del burgués es vulgar); porque es religioso (mientras que el del burgués es hipócrita); porque es loco (mientras que el del burgués es prudente); porque es sensual (mientras que el del burgués es frío); porque es infantil (mientras que el del burgués es adulto); porque es inmediato (mientras que el del burgués es previsor); porque es amable (mientras que el del burgués es insolente); porque es vulnerable (mientras que el del burgués es altivo); porque es incompleto (mientras que el del burgués es aquilatado); porque es confiado (mientras que el del burgués es duro); porque es tierno (mientras que el del burgués es irónico); porque es peligroso (mientras que el del burgués es blando); porque es feroz (mientras que el del burgués es chantajista); porque tiene color (mientras que el del burgués es blanco) (Dragazde, 2005: 322-323).

Si Pasolini amaba tanto aquellos rostros era porque veía en ellos una humildad heredera de la cultura campesina. Pero con el boom del consumo, esos rostros humildes del subproletariado y del pueblo serían solo cosa del recuerdo. Aquellos rostros populares que tanto amaba serían también consumidos. Aunque quisiese volver a filmarlos, Pasolini sabía que no los encontraría porque se habían aburguesado antes de incluso de serlo. Sin embargo estos rostros representaron para el cineasta una humanidad que se estaba perdiendo por el avance del nuevo fascismo que representaba el consumo. Eran, como señala Georges Didi-Huberman, “ejemplo de una humanidad irreductiblemente singular, y no obstante perfectamente sustituible por uno de sus semejantes” (2014: 217).

En la obra del cineasta francés Bruno Dumont podemos encontrar rostros muy similares a los de Pasolini. Son rostros también irreductiblemente singulares que encarnan

comienza un derrota universal del rostro, sin duda mucho más allá de la simple esfera del arte” (Aumont, 1998: 189).

la elevación de lo humano contra la violencia, el mal y la inhumanidad. Los personajes apenas hablan o se expresan porque todo lo que tienen que decir, toda su interioridad, se refleja en sus caras. El cineasta francés elige a no-actores por su aspecto físico, por lo que expresa su rostro. A Emmanuel Schotté, que interpreta al inspector Pharaoh de Winter en *L'humanité* (1999), lo escogió porque era la humanidad encarnada.<sup>238</sup> El rostro de Schotte encarna en la película una mezcla de humanismo benevolente y heroico, que sin duda podemos calificar de trascendental o metafísico. Pharaoh de Winter es el encargado de investigar el brutal crimen y violación de una niña. Su cuerpo desnudo y su sexo agredido aparecen casi en primer plano en una imagen que guarda similitudes con la conocida obra de Marcel Duchamp, *Étant donnés* (1946–1966). Del horror de esa vagina huye Pharaoh de Winter por el alto de una colina al inicio de la película, justo momentos antes de que su rostro quede literalmente estampado contra el barro. El tímido inspector de Dumont es un perfecto ejemplo de ese humanismo heroico del que hablaba Goethe en su poema “Los Misterios”.<sup>239</sup> Pharaoh es ese débil barro, en el que tiene la cara metida, que ha soportado estoicamente las prueba de la vida (su mujer y su hijo fallecieron) pero que la naturaleza elevará para que pueda hacer frente a la violencia del mundo externo superándose a sí mismo. Aunque es el encargado de investigar el caso, a Bruno Dumont no le interesa mostrar a su personaje realizando las habituales pesquisas policiales. Como escribía Jacques Rancière, “el movimiento *in situ* de este policía a contrapelo, cuya palabra difícil, su voyeurismo estático y sus irrisorias investigaciones tienen como objetivo demostrarnos que no hay nada que buscar: porque el criminal y la víctima, el juez y el testigo son una sola y misma persona” (2005b: 174). Más que un thriller en el que se trata de resolver el crimen *L'humanité* se presenta como una búsqueda de la humanidad.<sup>240</sup>

---

<sup>238</sup> “I saw the strength he had in his voice and in his look. I knew I had found what I was looking for: humanity incarnate, or just about” (Peranson and Picard, 2000: web).

<sup>239</sup> “Cuando naturaleza eleva a un hombre,/que muchas cosas logre no es extraño ;/del Creador la fuerza en él se alabe,/que ha alzado a tanto honor un débil barro;/Mas cuando, de las pruebas todas de la vida, un hombre/la más cruda soporta, a sí mismo forzando,/cabe entonces con gozo a los demás mostrarlo, diciendo: "¡ Tal es él, eso es lo suyo y propio !" /Pues a expandirse empuja toda fuerza, a vivir y a obrar, en uno u otro lado;/en cambio por doquier angosta y frena/la corriente del mundo, arrebatándonos./En la interna tormenta y en el conflicto externo,/el espíritu escucha una dura palabra:/De la violencia, de todo ser cadena./Solo el hombre superador de sí mismo se libera”(citado en Duque, 2003: 80-81).

<sup>240</sup> Por lo tanto, no es extraño por lo tanto que su director compare el trabajo del detective con el del filósofo: “The police officer is a detective, and a detective is a man who searches for the truth in his own way. And this is a nice expression of the search for truth. So I prefer to film a police inspector to a philosopher. I think that a philosopher is too complex, whereas the policeman does exactly the same thing--plays exactly the same role. The policier is very interesting because it is based on a search. Someone is looking for something. Every policier story is about the struggle between good and evil; it's more primitive than intellectual (Peranson y Picard, 2000: web).

Creo que Pharaoh es alguien que sabe en qué consiste la humanidad. La humanidad está en el centro de la película. Él es demasiado humano, en el sentido nietzscheano. Él saca todo lo que está dentro de nosotros. Así que naturalmente modifica su manera de actuar con los demás y con el mundo por su excesiva humanidad (Peranson y Picard, 2000: web).

Pharaoh, como el Idiota de Dostovieski, representa a un hombre absolutamente bueno. Su rostro de ojos grandes y boca pequeña son la exteriorización de un carácter dócil, sencillo, paciente, con una sensibilidad primitiva, infantil e incluso patética. Este inspector descendiente del pintor francés Pharaoh de Winter, que vive todavía con su madre, no combate la inhumanidad y al mal en un pequeño pueblo del norte de Francia con el castigo y las armas, como cualquier policía, sino con la compasión y la indulgencia.<sup>241</sup> Cuando atrapan a su amigo Josep como el autor del brutal crimen, Pharaoh no le reprocha nada en el despacho del cuartel de policía. En lugar de recriminarle su acto, le dará un largo beso en la boca justo después de que este confiese entre sollozos. Es un acto absurdo que no debemos ver con ninguna connotación homoerótica, sino como una especie de sacrificio: “Su sacrificio es que siente por los otros demasiado. Toma a los otros en sus brazos, se fusiona con ellos, los comprende. Esa es la humanidad. Es la capacidad de sentir por los demás, tanto que fusionamos con ellos. Es por eso que no puede dejar de tocar a los que están a su alrededor, que quiere fusionarse con ellos” (*ídem.*). Como Dostovieski con Mishkin, Bruno Dumont busca transformar la presencia inofensiva de su idiota en una especie de intensidad transfiguradora cuya misión no es “transmitir una misiva sino crear una proximidad en la que sujetos perfilados pierdan sus contornos y se puedan constituir de nuevo” (Sloterdijk, 2003: 429).<sup>242</sup>



*L'humanité* (2000): rostro de Pharaoh en el barro y beso final a Josep.

<sup>241</sup> En esta misma línea, Jacques Rancière ve a Pharaon como un “Cristo o Mychkin proporcionando a las víctimas-culpables” de una humanidad shopehauriana: “el gesto de la compasión” (2005:175).

<sup>242</sup> Para el filósofo alemán el idiota era un ángel sin mensaje.

El problema del humanismo que Bruno Dumont busca proyectar en el rostro de Pharaoh es el problema de todos los humanismos, como ha explicado perfectamente Félix Duque: “Su relación con una instancia normativa y la autonomía que el hombre debiera darse a sí mismo. Y que justamente es este problema el que conduce a rebasar lo humano en nombre del superhombre” (2003: 82). Siguiendo con esta afirmación, no es raro entonces que 12 años después Bruno Dumont convierta al idiota de *L’humanité* en una especie de Zaratrusta en *Hors Satan* (2011). El salto de Dostovieski a Nietzsche se presentaría como la evolución natural del rostro humano, demasiado humano en la obra del cineasta francés.<sup>243</sup> En el rostro duro de entrecejo poblado de David Dewaele, Dumont encontraría la culminación de su humanismo. El enigmático tipo (Le gars), así se le nombra en los títulos de crédito, vive solo en el bosque como un ermitaño sin ermita que duerme en el suelo al lado de un trozo de pared de ladrillos detrás de una duna y disfruta de largos paseos por la naturaleza. Si Pharaoh tenía la compasión como arma, este ‘tipo’, en cambio, porta una escopeta que no duda en usar contra todo aquel que se atreva a hacerle daño a su joven amiga y discípula de rostro blanquecino y puro, Ella (Alexandra Lematre).

Este misterioso hombre con aires de nuevo profeta, que nos puede recordar al visitante de *Teorema* (1968), de Pier Paolo Pasolini, es un ser vengativo, capaz de matar al padrastro de la chica de un certero tiro con su arma o pegarle una brutal paliza al guardabosques que la acosa. Sin embargo, no debemos interpretar los actos de venganza efectuados por este enigmático sujeto como acciones propias de un western sino en clave nietzscheana. La venganza en *Así hablo Zaratrusta* se define como una voluntad contrariada. Para Nietzsche, la venganza nombra el modo en cómo el hombre se relaciona con el ser.<sup>244</sup> Como el profeta del filósofo alemán es difícil saber qué o quién es realmente este enigmático y vengativo personaje de rostro tan humano.

Y menudo os habéis preguntado: ¿Quién es para nosotros Zaratrusta? ¿Cómo hemos de llamarle? Y al igual que yo, vosotros os habéis dado preguntas por

---

<sup>243</sup> Y más si tenemos en cuenta que Nietzsche sentía una especial fascinación por la sublimidad, la enfermedad e infantilismo de *El Idiota* del Dostovieski.

<sup>244</sup> “La venganza no es tratada bajo la óptica de la moral o de la psicología, sino que posee un rango y una consideración metafísica [...] La venganza nombra el modo de relación del hombre con la vida [...] La venganza se opone al tiempo y a lo propio del tiempo [...] La contravoluntad contra el tiempo, es la venganza” (Ávila, 2000: 192-194).

respuestas. ¿Es alguien que hace promesas? ¿O alguien que cumple? ¿Un conquistador? ¿O un heredero? ¿Un otoño? ¿O la reja de un arado? ¿Un médico? ¿O un convaleciente? ¿Es un poeta? ¿O un subyugador? ¿Una persona buena? ¿O una persona mala? (Nietzsche, 2008: 293).

Para Dumont el paisaje natural es fundamental para comprender qué sucede en el interior de sus personajes.<sup>245</sup> El cineasta nos muestra en muchas ocasiones a “Ella” y “al tipo” rezando de rodillas mientras contemplan la naturaleza sublime del País de Calais. También Pharaon se quedaba ensimismado contemplando el horizonte desde su pequeño huerto, buscando, seguramente, algún tipo de fuerza moral interior que le ayudase en su lucha contra el mal. Su rostro emergía lentamente de la parte inferior del encuadre, elevándose por un espectáculo sublime.<sup>246</sup> En Kant el sentimiento de lo sublime en la naturaleza expresaba la atención a la propia determinación. Como explica José Luis Molinuevo en lo sublime “la razón experimenta un placer infinito al verse reflejada a sí misma” (Molinuevo, 1998: 141).<sup>247</sup> De manera que lo que ven esos rostros cuando miran al paisaje es la naturaleza sublime dentro de sí mismos: su humanidad o sobrehumanidad. Pero el humanismo heroico que encarnaba el rostro de Pharaoh deja paso al ultrahumanismo del tipo de *Hors Satan*. El cineasta, siguiendo la enseñanza de Nietzsche, invitaría al hombre a sobrepasarse a sí mismo a través de un doble movimiento: “el ‘descenso’ del Ultrahombre nietzscheano hacia lo terrestre y de elevada ‘tensión’ del mismo hasta acercarse al modelo de un semidiós también forjado por él mismo (Duque, 2003: 83). Un semidiós que puede resucitar a su amiga después de que un hombre del pueblo la asesine. La resurrección no se produce por acción de Dios como en *La palabra* (Ordet, 1955) de Carl Th. Dreyer. El hombre se ha divinizado escuchando el sentido de la tierra y ahora tiene ‘la voluntad de poder’ para realizar milagros y combatir al diablo

---

<sup>245</sup> “The landscape is preponderant within the comprehension of the emotions. I try to work like an artist, which means to photograph landscapes which are ways of expressing the emotions of my characters And that when one says that a landscape is beautiful, it’s within ourselves that something is occurring, rather than outside (Peranson y Picard, 2010: web).

<sup>246</sup> “Como si de un campo de batalla se tratase, lo sublime es tal, para Kant, porque arranca violentamente al hombre -al menos, en la imaginación y por un momento- del bajo lugar que inadecuadamente ocupa (como si él fuera un cuerpo entre otros: un vástago de la naturaleza), para *elevarlo* a la contemplación de un lugar que -de nuevo - debiera corresponderle en cuanto ha *monoumenon*, pero que resulta siempre postergado, desplazado y a la vez exigido como postulado (la inmortalidad del alma): el lugar -ya añorado en el Fedro de Platón- de la contemplación nuda de las ideas (Duque, 2003: 95)

<sup>247</sup> Para una un análisis detallado de las paradojas de lo sublime en Kant véase (Molinuevo, 1998; Molinuevo, 2009; Bürger, 1996).



que habita dentro del cuerpo de una joven del pueblo o de una peregrina, porque él, como el superhombre nietzscheano, parece estar más allá del bien y del mal.

En su siguiente película, *Camille Claudel 1915* (2013), nos muestra a la escultora francesa ex amante de Rodin encerrada en el asilo de Montevergues con mujeres con trastorno mentales. Pero en esta ocasión, a la artista le pone rostro la actriz francesa Juliette Binoche. Aunque el rostro glamuroso de Binoche aparezca filmado sin maquillajes y de manera todavía más directa y frontal que los de Emmanuel Schotté o David Dewale no posee un verdadero estatuto de rostro humanista: “El rostro humano, antes de ser el rostro de alguien, es el rostro del hombre en general”, escribía Aumont en su estudio sobre el rostro (1998: 123). El rostro humano es un rostro anónimo que no opone individuo a personaje. Los rostros Schotté y Dewale no necesitaban actuar, eran. Juliette Binoche en cambio actúa para dar rostro a Camille: sus expresiones cambian y tienen un significado a lo largo de la película: la vemos pasar de la pena a la alegría, de la desesperación a la esperanza, del llanto a la sonrisa. Por este motivo, Àngel Quintana vería en *Camille Claudel 1915* un giro de tuerca en la obra del cineasta francés:

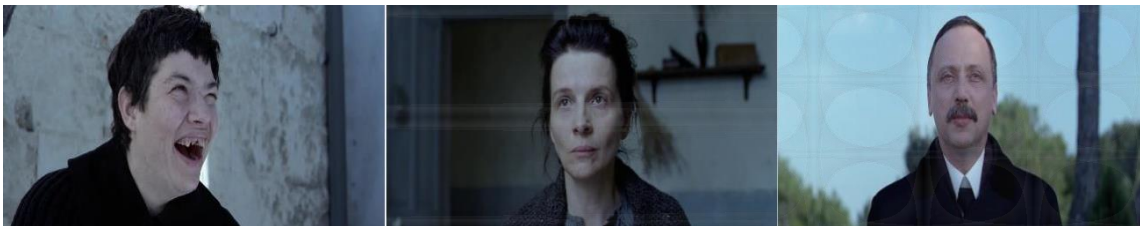
Dumont trabaja por primera vez con una gran actriz (Juliette Binoche), la sitúa en el epicentro de su dramaturgia y la traslada a un mundo inhóspito habitado por un grupo de enfermas mentales. Su objetivo es recrear un personaje histórico cuya palabra surge siempre de textos literarios. Camille Claudel es una intrusa en la filmografía de Dumont, pero la articula algo que la pone en relación con otras figuras de su universo (Quintana, 2013: 7).

No obstante, lo que la une a los otros personajes no es, como señala Quintana, “su condición de prisionera de sus frustraciones, su dolor frente a una idea del arte”, sino que como el rostro de Pharaoh o el del tipo, el de Camille sigue siendo el lugar donde Dumont proyecta su sublime ideal humanista a pesar de que el modelo de interpretativo cambie. En *Camille Claudel 1915* no estamos ante el humanismo heroico ni sobrehumano sino un humanismo de la dignidad. En esta ocasión, los rostros que son y no actúan pertenecen a las enfermas mentales que comparten encierro con la artista. Son rostros de discapacidades psíquicas reales que Dumont opone constantemente al rostro humano, demasiado humano de la artista.<sup>248</sup> Pero si Claudel es humana, ¿qué hace rodeada de todos esos rostros,

---

<sup>248</sup> Ya Foucault en su *Historia de la locura* nos advirtió de que a través del cuerpo del loco el hombre descubre lo que implica el concepto de humanidad.

incomunicada y aislada de la humanidad? Ahí parece estar el misterio de la película para el cineasta. Como en *Hadewijch* (2009), Dumont contrapone de manera irreconciliable la creencia en Dios de su hermano, Paul Claudel, y la creencia en el hombre encarnada por Camille; el amor alienante a Dios al liberador amor en el hombre. El cineasta nos muestra el fervoroso rostro del poeta, hermano de Camille, ciego por su fanatismo en Dios. Incapaz de ver la humanidad de su hermana se negará a dejarla salir del asilo en contra, incluso, de la opinión de los propios médicos. No es extraño que Dumont enfrente el humanismo del rostro Camille a la religiosidad del rostro de su hermano, como explica Félix Duque, “los ‘humanismos’ han constituido de siempre una reacción, una vigorosa oposición a doctrinas religiosas o metafísicas que, en su afán de peraltación del Dios o del ser, amenazaban con ahogar el sentido de lo humano” (2003: 64). Y es eso lo que quiere mostrar Dumont: la afirmación de la humanidad de Claudel frente al fanatismo religioso de Paul en un espacio donde lo humano, sino ha desaparecido del todo, se encuentra en un estado primitivo que se expresa solo mediante gritos o una lengua incomprensible. Por otra parte, en esto ha consistido el humanismo: “la confianza en el poder humano para salvarse a sí mismo de la eventual hostilidad de las circunstancias sean éstas, o no, producto de la propia actividad de los hombres (Proa, 2001: 1). Y qué mejor para un humanista como Dumont que ver la humanidad encarnada en el rostro de una mujer que reafirma su humanidad no porque el hombre sea la medida de todas las cosas sino porque es la medida de sus ideas.



*Camille Claudel 1915* (2013): los tres tipos de rostros: loco, humano y religioso.

Aunque el cineasta francés parta de la misma materia facial, de un mismo tipo de rostro que Pasolini, el resultado de sus rostros como estamos viendo difieren. Los rostros humanos de Dumont quieren condensar una esencia, un ideal. En cambio, los de Pasolini aparecen como ejemplos singulares e irreductibles, *rostros cualquiera*s en su diversidad. Georges Didi-Huberman escribía que para el cineasta italiano con el rostro pasa lo mismo que con la desnudez: “son los lugares por excelencia donde la miseria del ser- su pobreza esencia- deviene aparición, fuerza reveladora” (2014: 198). Continuando con la explicación de Huberman, podemos concluir que si Pasolini filma los rostros humanos para exponer al pueblo, para devolverles la palabra, Dumont filma rostros humanos para exponer en ellos un humanismo idealista y neoplatónico. Si comparamos los rostros de Enrique Irazoqui, *En el evangelio según San Mateo* (Il Vangelo secondo Matteo, 1964), de Pier Paolo Pasolini, y el de David Delawale en *Hors Santan* quedan claras las diferencias: Pasolini busca humanizar al hijo de Dios y Dumont divinizar al hombre. Por este motivo sus rostros son tan contradictorios. Escoge y filma rostros humanos de individuos comunes pero lo hace con la intención de hacerlos portadores de un ideal. Dice que cree en su individualidad pero los transforma en una idea para filmarlos como si fuesen paisajes: sublimes. Sin embargo Dumont no parece darse cuenta que justamente el trampantojo de lo sublime “saca a relucir la herida mortal de todo humanismo: el presentimiento de que, no solo es el hombre el que no coincide consigo mismo (a pesar de todos los subterfugios que inventa para olvidar esa caída originaria), sino que tampoco lo hacen la Naturaleza” (Duque, 2003: 102).

Si Dumont filma rostros humanos, demasiados humanos, Tsai Ming-liang busca, por el contrario, condensar en sus rostros toda la inhumanidad, la desesperación y el nihilismo contemporáneo. Ya analizamos los rostros llorosos de algunas de sus protagonistas femeninas al final de *Vive l'amour* y *What Times it is There?*, pero es en *Stray Dogs* en la película donde el cineasta utiliza el rostro de manera más dilatada y extensa, en dos planos que juntos duran 20 minutos de película. En el primero, el rostro de su actor fetiche, Lee Kang-sheng, en primer plano durante seis minutos, entona entre lágrimas un himno patriótico. Cubierto con un plástico amarillo en medio de la carretera, soporta impasible el fuerte temporal y viento mientras sostiene un cartel publicitario que anuncia pisos de lujo. Es el rostro de un padre con dos hijos que han sido desahuciados de su antigua casa ante la imposibilidad de pagar la hipoteca. Nunca sabremos las causas reales por las que esta antigua familia acomodada se ha visto obligada a tener que lavarse los dientes en los servicios públicos, comer en la calle y dormir en un miserable refugio

improvisado y oculto en medio de la ciudad. El rostro de Lee Kang-sheng expresa la inhumanidad de un despiadado sistema neoliberalista e hipotecario que trata a las personas peor que a perros callejeros. El penúltimo plano de la película dura 14 minutos. En la imagen podemos ver los rostros, casi fantasmales, de la madre (Chen Shiang-chyi) y el padre (Lee Kang-sheng) contemplando, en silencio y profundamente afectados, un mural de un paisaje montañoso dentro de una habitación abandonada en un solar vacío y medio derruido.<sup>249</sup> A través de este larguísimo plano de dos rostros, Tsai Ming-liang quiere provocar una emoción por contraste: frente a la inhumanidad de la urbe contemporánea y el capitalismo salvaje, la pureza idílica de un paisaje pastoril. Las imágenes, inusuales en la obra de Tsai, de los niños rodeando un árbol enorme o los paseos por la playa vistos desde la distancia, y que habían quedado descontextualizadas por su estilo elíptico, adquieren todo su significado después de este plano que pone la paciencia del espectador al límite: el amor y la felicidad familiar solo son posibles en un entorno natural, en el campo.<sup>250</sup>



*Stray Dogs* (2013): los rostros de la inhumanidad contemporánea y la desesperación.

Pero ¿puede el cine más allá de la narración y mostrar la humanidad en el rostro sin caer ni la idealización ni el nihilismo? Según Georges Didi-Huberman las reflexiones de Hannah Arendt sobre la necesidad de un punto de vista humanistas en tiempos de oscuridad son suficientes para evitar “la doble trampa del angelismo y el cinismo, el encantamiento ingenuo y el desencantamiento radical ligado al uso de las palabras *humanismo o humanidad* (2014: 55). Se trata de crear y ver, *pese a todo*, parcelas de

---

<sup>249</sup> Sobre el mural, que pertenecía al artista Kao Junn Honn, el cineasta declara: “While scouting for locations, I discovered a large landscape painting on a wall of one of these buildings, which was quite a surprise. It was a very moving sight. Perhaps this painting was the facial expression of this lonely city. Or perhaps it was a mirror, reflecting both the illusion and the reality of our human world” (Ming-Liang, 2013: web).

<sup>250</sup> El título original de la película (Jiao you), que significa “hacia el campo” o “tomar un viaje al campo”.

humanidad en los rostros. Pero la humanidad solo se aprehende al revelar su casi siempre olvidada y violenta dimensión histórica, social, colectiva, política (*ibid.*: 52) Pero ¿puede un rostro tener lecturas políticas? Eso es a lo que intenta responder la cineasta portuguesa Susana de Sousa Dias en su obra *48* (2009): ¿Qué puede decirnos un rostro de un sistema político? La película surgió de su anterior obra *Natureza Morta* (2005). En ésta, entre los materiales del archivo del régimen de Salazar, Sousa intercalaba imágenes de fotografías de presos políticos. En *Natureza Morta* no había ninguna narración ni ningún discurso sobre las imágenes. La cineasta buscaba mostrar la cara oculta de la dictadura a través de las imágenes fabricadas y creadas por el propio régimen. Para ello había que forzar una relectura de los materiales ajenos: imágenes de propaganda y las fotografías de los presos. La cineasta lo conseguía por medio del reencuadramiento, la ralentización, el montaje de los materiales y el sonido. En *48* solo utiliza las fotografías de los presos, pero en esta ocasión superpone el relato de las víctimas rememorando las torturas a las que fueron sometidos por el PIDE (Policia Internacional e de Defesa do Estado), su encarcelamiento, la dictadura... De este modo, Susana de Sousa Dias utiliza el rostro como catalizador de la memoria relegada al olvido (Ambrunheiras, 2013: 179). Estas imágenes de rostros de encarcelados políticos nos remiten a la estética de la fotografía judicial que convierte el rostro en documento de identificación, control social y disciplina. Como explica Iván Ambrunheiras en un texto sobre la obra de la cineasta portuguesa, la película fuerza esa estética objetiva de dos maneras. La primera, a través de la exploración intensiva de los rostros: “Cada pequeña fotografía es magnificada por las dimensiones de la pantalla y por la duración en la imagen” (*ibid.*: 178). La ralentización de los rostros es una de las claves de la película para forzar la relectura de los documentos.<sup>251</sup> Las fotos están filmadas con pequeños movimientos que reencuadran las imágenes que impugnan el encuadramiento institucional positivista, así como el anonimato de los rostros.<sup>252</sup> Sousa consiguió que estos movimientos fuesen casi imperceptibles lentificando al 1% las imágenes en la sala de montaje. La película a velocidad normal duraría siete minutos en lugar de 93: “Estos siete minutos fueron por lo tanto estirados en función de la duración de las entrevistas”, señala (Sousa Dias, 2012: web). La segunda forma en la que se altera el estatus policial

---

<sup>251</sup> Recordemos que este uso de la ralentización de la imagen para provocar una lectura política de la imagen estaba presente en *Lunch Break* de Sharon Lockhart.

<sup>252</sup> “El más simple de los juegos mediante los cuales el aparato fotográfico siembra la crisis en el aparato institucional es sin duda *el juego del encuadre*. Basta desplazarse apenas- voluntariamente o no-, alejarse o acercarse *un poco en demasía*, para ver surgir, el exceso del sistema. O para producir, en el *encuadramiento* simbólico, un *desencuadre* que deja lugar a la imaginación” (Huberman, 2014: 72).

de las imágenes es por medio de los testimonios y los recuerdos de las víctimas que reaccionan a las fotos de sus rostros. La memoria sitúa la fotografía en el momento en la que fue tomada. Cada rostro tiene una historia personal y unos recuerdos. Después, la cineasta montó los relatos y las fotografías policiales creando una macroestructura cronológica:

Empieza con una mujer que fue encarcelada en los años 40 y recorre los puntos más importantes de la historia, es decir, los prisioneros de los años 40, el principio de la guerra colonial, el fin del régimen con el 25 de abril, etc., y termina con un prisionero que fue encarcelado en los años 70. Se trata de una cronología histórica, siempre ligada a la cronología personal de cada entrevistado, pero a la vez cada secuencia no es cronológica, porque cada uno hablaba en el orden que quería. Sin embargo, me parecía importante crear ese orden y mantener una cierta cronología (Sousa Dias, 2012: web).

En lugar de espacios de memoria que ya analizamos en el capítulo del espacio, en 48 estamos antes rostros de memoria que permiten sacar a la luz los recuerdos que habían sido sepultados o reprimidos por la historia oficial. El trabajo de la cineasta portuguesa con los archivos entraría perfectamente en la categoría de *El artista como historiador benjaminiano* analizado por Miguel Á. Hernández-Navarro. Hacer historia para este tipo de artistas es un acto de memoria, “una actuación en el pasado y una toma de postura en desde el presente, pero también un acto de historia, una escritura del tiempo, una materialización del pasado en el presente” (2012: 42). Sousa, a través de la exploración de los archivos policiales de presos políticos y el testimonio, el recuerdo desde el presente de las víctimas, nos muestra que el verdadero rostro de la historia siempre ha sido el olvido y las víctimas.



48 (2008): rostros fichas policiales.

En *Fengming* (2007), el cineasta chino Wang Bing también desentierra un rostro para que recuerde con la intención de poner en juego su memoria oral y transformar el relato íntimo y personal de una anciana china en un acto de justicia. Durante casi tres horas asistimos a la narración oral de los recuerdos de una superviviente de las terribles persecuciones antiderechistas que se pusieron en marcha durante la Revolución Cultural China. La cámara estática encuadra en plano general a la mujer de frente, sentada en el sofá del salón de su pequeña casa, mientras nos relata su historia desde el comienzo. La puesta en escena como constructora de narratividad queda reducida a su mínima expresión (Iglesia, 2007: web). A medida que avanza en su relato, la habitación se irá oscureciendo progresivamente hasta que tenga que levantarse a encender la luz. A lo largo de la película y sin cambiar la posición de la cámara y el encuadre, Bing utilizará tres tipos de plano para filmar a He Fengming: plano general, plano medio corto y primer plano, que cambian dependiendo de la emotividad del relato de la anciana.

Wang Bing señala que cuando filmaba tenía la sensación de que la casa era como una tumba enterrada en la tierra (Koheler, 2007: web). Con esta declaración, el cineasta chino deja claro que en *He Fenming* asistimos a un desenterramiento de la memoria casi en sentido literal. La cámara funciona como una herramienta arqueológica de escritura del tiempo. Wang Bing graba y documenta el testimonio, el recuerdo de la anciana, casi en tiempo real y en toda su duración. Por eso podemos vincularla con otra película de un rostro parlante y tiempo real:<sup>253</sup> *Numéro zéro* (1971), de Jean Eustache. En esta película, que se creyó desaparecida durante casi treinta años, el cineasta francés filmaba a su abuela Odette Robert en una sola toma con dos cámaras durante 110 minutos mientras ésta

---

<sup>253</sup> Entre el 4 y 14 de agosto de 2011, el Anthology Film Archives de Nueva York organizó un ciclo titulado "Talking head" en el que se proyectaron una selección de 24 obras que tenían en común la única presencia de un rostro hablando frente a la cámara. Entre las películas seleccionadas se encontraban tanto *Numéro zéro* como *Fengming: A Chinese Memoir*. En la información del programa podíamos leer la siguiente explicación: "Within the context of the art of film, the term "talking heads" has almost come to represent a dirty word, signifying a type of documentary filmmaking that, however informative and intelligent, is prosaic, artistically unimaginative, and resolutely un-cinematic. But one of the paradoxes of the medium is the existence of films that are profoundly cinematic despite rejecting almost everything we associate with the term. And there may be no clearer proof of this than the fact that filmmakers as varied as Jean Eustache, Shirley Clarke, Martin Scorsese, Andy Warhol, and Wang Bing, among many others, have constructed unforgettable films out of nothing more than the unvarnished testimony of a single individual. Whether their motivations are aesthetic or ethical (given the genre's recurring preoccupation with war crimes and other atrocities), these filmmakers have chosen to focus on men and women whose eloquence and charisma, and the momentousness of the events they've experienced or witnessed, render their testimony so compelling that the usual documentary affectations would only serve as distractions. In doing so, they've demonstrated the immense, and paradoxically cinematic, power of the "talking head". [http://anthologyfilmarchives.org/film\\_screenings/series/37703](http://anthologyfilmarchives.org/film_screenings/series/37703), (14/07/14).

relataba sus recuerdos. Como bien explica D. N. Rodowick, la película documentaba la afinidad fílmica con dos tipos de duración:

Por un lado, hay una memoria o testimonio histórico, cuyo medio es el habla. El testimonio de Odette presenta una disyunción cronológica, cuyos saltos discontinuos en el tiempo son tan complejos y organizados como en cualquiera de las primeras películas de Alain Resnais. Lo más importante aquí es la histórica singularidad del testimonio de Odette, expresado como la evocación fílmica de un pasado no repetible redoblado en el acto de filmar, y estructurado como un suceso no repetible. En el otro, hay un tiempo real, esto es, una duración continua de registro ininterrumpido por dos cámaras de manera que se preserve la singularidad del presente que pasa (Rodowick: 2007: 81-82).

Aunque ya hemos tratado la temporalidad en el anterior capítulo, es evidente que en muchos de los rostros que estamos analizando el tiempo y la temporalidad aparecen como una de las cuestiones fundamentales sobre las que pivotan las obras, ya sea a través del registro continuo de los retratos, la ralentización de los documentos policiales para provocar una relectura de los mismos o la filmación de los testimonios y los recuerdos. En su película, Eustache buscaba equiparar el tiempo del relato de su abuela con el tiempo fílmico, de manera que el relato, la palabra, no se viera interrumpida. Pero más que la duración continua en sí misma, lo verdaderamente valioso de la película era la documentación del testimonio, la preservación de la frágil memoria de su abuela en el celuloide. Lo mismo ocurre en la película de Wang Bing: lo importante es el relato, el recuerdo de la anciana. Además, el cineasta chino no filmó la película, el testimonio, de manera ininterrumpida como se cree habitualmente. Wang Bing rodó durante tres días y la película está dividida en tres secciones.<sup>254</sup> La importancia que tanto Eustache como

---

<sup>254</sup> Es importante destacar esto porque es un error frecuente en las reseñas y críticas de la película: "In fact, the whole process stretches not just over one day, but three. The first shot following her into her apartment takes place during the evening of the first day [...] Then most of the story is told over the expanse of the second day, from the morning into the evening. Her story goes right on through to 1978 and the end of the Cultural Revolution when she's rehabilitated. The third day is when she talks about 1991, when she looks to find her husband's grave, and then ends in the evening [...] Her story from 1949 to 1978 is a complete self-contained segment without break. The second segment is in 1991. There's also a break in history, so we decided to break it up this way, and film it the next day. And then the final segment is when she's walking through her flat and takes the phone call. I wanted to include this little piece to show her life now, and use more traditionally cinematic means to convey that" (Koehler, 2007: web).



Bing dan al relato oral, a la palabra y al testimonio directo de un rostro parlante permite vincular ambas propuestas con la obra de Claude Lanzmann. Los tres cineastas nos muestran el carácter perturbador de la memoria y su vinculación benjaminiana con el conocimiento. Sin embargo, como bien señala Georges Didi-Huberman en *Imágenes pese a todo*, las opciones formales de Claude Lanzmann en sus películas “han servido de coartada para todo tipo de discursos morales y estéticos sobre lo irrepresentable, lo infigurable, lo invisible y lo inimaginable” (2004: 50). Wang Bing no filma el terrible relato oral de la anciana porque piense que el extremo sufrimiento que ha padecido sea irrepresentable, ni que la realidad de los campos de trabajo chinos haya sido tan monstruosa que no se pueda imaginar. Esto queda claro en su película *The Ditch* (Jiabianguo, 2010): una ficción sobre las inhumanas condiciones de vida que padecieron los presos políticos en el campo de trabajo y reducción de Jiabianguo, en el desierto del Gobi, entre 1957 y 1961. *The Ditch* es la primera obra de Bing con actores y guion. Es una representación, una ficción, en la que vemos cómo la terrible lucha por la supervivencia y la hambruna obliga a los trabajadores del campo a comerse sus vómitos, practicar el canibalismo con cadáveres o ingerir semillas para llenar el estómago. Ambas películas se complementan y reflejan. La mujer que en *The Ditch* va a buscar a su marido al campo para cuidarlo pero cuando llega allí ha muerto, guarda bastantes similitudes con el relato de la propia anciana.<sup>255</sup> De manera que queda claro que con *He Fengming* el cineasta chino no estaba proponiendo ese giro ético de la estética<sup>256</sup> que critica el filósofo Jacques Rancière. Si atendemos a sus diferentes dispositivos (documental/ficción, testimonio/representación) es evidente que para Wang Bing “el problema no consiste en saber si se puede o si se debe o no representar, sino en saber qué es lo que se quiere representar y qué modo de representación debe elegirse” (Rancière, 2012b: 152). En *The Ditch* asistimos a la más extrema deshumanización que sufren las víctimas del Movimiento Antiderechista por las condiciones extremas y la falta de alimentos en un

---

<sup>255</sup> *The Ditch* es una adaptación de una obra de relatos cortos basada en entrevistas a los supervivientes de los campos de trabajo y reducción de Ganse. Después de comprar los derechos, Bing buscó alguna de esas personas reales con la intención de recopilar información para una película. Fue así como conoció a He Fengming. Su historia aparecía en uno de los relatos del libro. Por eso, aunque la mujer *The Ditch* no se llame He Fengming, su historia es la misma que nos relata la anciana. Ella también fue a buscar a su marido a un campo de trabajo pero cuando llegó allí este ya había muerto y nadie le dijo dónde estaba realmente enterrado.

<sup>256</sup> “Lo irrepresentable es la categoría central del giro ético en la reflexión estética, como el terror lo es en el plano político, porque es, él también, una categoría de indistinción entre el derecho y el hecho. En la idea de lo irrepresentable, en efecto, se confunden dos nociones: una imposibilidad y una prohibición” (Rancière, 2012b: 150).

campo de trabajo en el desierto del Gobi. En un análisis de la película, Sebastiang Veg percibe cómo en la meticulosa reconstrucción ficcional, Wang Bing evita individualizar a los prisioneros, “los rostros de los personajes aparecen casi siempre irreconocibles, envueltos en capas de bufandas y cubiertos por las largas orejeras de los sombreros militares” (Veg, 2012: 184). Podíamos leer esta opción formal del cineasta como un intento de reflejar una de las claves de todo mecanismo totalitario: quitar el rostro. Sin rostro, explica la filósofa Belen Altuna (2010), la persona queda liquidada. Todos los individuos parecen intercambiables y su individualidad, su alma, o su transcendencia son inexistentes. Su hacinamiento en esa cueva helada, las duras condiciones de trabajo, la ausencia de comida, hace que los presos de ese brutal campo de reeducación “estén atrapados en sus necesidades fisiológicas”. Como nos relató Robert Anteleme, el hambre y la fatiga en los campos de exterminio nazi deformaban el rostro hasta el punto de que unos y otros ya no se diferenciaban. Pero una vez liberados “las caras de los supervivientes fueron en muchos casos irreconocibles hasta para sus allegados [...] solo quedaba un vestigio de rostro” (*ibid.*: 235). Teniendo en cuenta esta explicación, la decisión estética de individualizar el rostro de una superviviente y respetar al máximo la duración de su testimonio se nos presenta como una verdadera decisión ética y política.

En el rostro parlante de la anciana china y en el estremecedor relato de su vida podemos detectar el resentimiento de una persona que ha sido víctima de todo tipo de injusticias y ha sobrevivido para contarlo. Este resentimiento, como explica el filósofo Reyes Mate, no tiene que ver ni con la venganza ni con la expiación, sino una categoría moral (2008: 174).<sup>257</sup> Como ella misma señala, su familia no ha sido la única que ha estado perseguida y ha tenido que sobrevivir en campos de trabajo o en comunas por la paranoia antiderechista. En 1989, He Fengming comenzó a escribir un libro para sacar a la luz toda la verdad. Al principio su hermana y sus amigos no comprendían el motivo: “¿Por qué escribir sobre algo que nunca va a ser publicado?”, ¿Por qué revivir algo que fue tan doloroso?

---

<sup>257</sup> “La víctima no quiere que el otro sufra, sino que comprenda la inmoralidad de su acción, se enfrente a ella y saque las oportunas consecuencias [...] El resentimiento es una solicitud de ayuda para salir del desamparo que supone sufrir, siendo inocente, y ser tomado casi por culpable, o al menos por aguafiestas. [...] Este resentimiento es una categoría moral que no tiene que ver con la venganza y la expiación [...] La víctima tiene todo el derecho al resentimiento porque es una forma de protesta, ante la indiferencia general, de la injusticia que se le ha hecho” (Mates, 2008: 174).



*He Fengming* (2007): justificando su testimonio.

He Fengming es víctima y testigo a la vez: que el 99.68 % de los condenados en los campos de trabajo y reeducación fueran rehabilitados o declarados inocentes años después no borra las injusticias cometidas y sufridas. He Fengming nos relata que en 1991 fue con sus hijos a Gaota a buscar la tumba de su marido pero los nombres, 30 años después, estaban borrados. Encima de muchas tumbas vieron esquelas, restos y calaveras que parecían “gritar por las injusticias que habían sufrido y que no les dejaban descansar en paz”. Esta es la razón por la que vuelve a recordar desde el principio toda su vida frente a la cámara; la memoria para ella es un acto de justicia y deber. Si no lo cuenta ella quién lo va a contar, dice. Como testigo directo, su palabra y su testimonio “nos desvelan un continente de horror que cuestiona radicalmente las categorías establecidas de nuestro mundo cultural”.<sup>258</sup>Tanto Wang Bing en *He Fengming* o Susana de Sousa Dias en *48* nos muestran la parcela de humanidad del rostro sin caer ni en el idealismo ni en el nihilismo. Sousa devolviendo la individualidad a los rostros al rescatarlos del anonimato del dispositivo policial y darles la palabra,<sup>259</sup> y Wang Bing aproximándose al rostro de una anciana como el historiador materialista benjaminiano a su objeto histórico: como una mónada donde reconoce la oportunidad para combatir por las injusticias del pasado. Ambos parece compartir la idea de que sin memoria de la injusticia no hay justicia posible. Una justicia que parte del rostro.

<sup>258</sup> Sobre la palabra del testigo Reyes Mates afirma que “el testigo no viene a hablarnos de sí mismo, sino del que no puede hablar. Lo que nos quiere decir de ese silencio mortal es que clama al cielo pidiendo justicia. Como él sabe demasiado bien que el cielo no responde directamente, coloca en las manos del hombre la responsabilidad de hacerse cargo de las injusticias del mundo [...] El silencio que alberga la palabra del testigo coloca ante la injusticia humana una nueva dimensión” (2006: 71).

<sup>259</sup> Como explica Aumont: “El catálogo, el rostro, genérico, la tipología, tienen en común que el rostro se hace en ellos anónimo, ya no pertenecen a un sujeto, apenas a un individuo [...]. El rostro no se ve forzosamente afectado por la inhumanidad, es la humanidad misma la que se hace sospechosa [...]. Este intento de cortar el antiguo vínculo entre rostro e individuo, continúa y se amplía en el siglo XX. Una noción como la de identidad hoyo enteramente policial [...], oculta perfectamente un aspecto de esta pérdida: el rostro ha de ser idéntico, no al sujeto, sino a su definición” (Aumont, 1998: 190)

#### 4.8. El cuerpo del otro o el cuerpo como otro

La obra de la cineasta francesa Claire Denis siempre representa un movimiento hacia el otro desconocido, hacia lo desconocido que siempre se encuentra en el otro, o hacia la presencia del otro en uno mismo. Adrian Martin (2005) detecta en su filmografía cuatro fases que no se superan o reemplazan sino que se superponen. La primera fase trata el tema de la raza y las relaciones entre blancos y negros en las sociedades poscoloniales. La segunda, abre un lado más antropológico o etnográfico que retrata la vida de los desposeídos. La tercera, el tema del deseo pero no como impulso animal, como señala Martin, sino como encuentro con el otro, como goce del otro y goce en el otro. La última, la comunidad y la presencia del extranjero y el extraño en ella. Aunque en todas las fases Claire Denis trate de una forma u otra el encuentro con el cuerpo del otro, a nosotros nos interesa su obra a partir de *Beau Travail* (1999) porque es a partir de esta película cuando Denis deja de narrar el cuerpo como personaje y lo muestra como cuerpo, adopta un estilo más elíptico y entrecortado, menos narrativo y más sensorial,<sup>260</sup> en resumen, cuando su obra comienza a estar más allá de la narración.

Parte de las preocupaciones y los acercamientos al cuerpo que la cineasta muestra a lo largo de su obra están influenciados por el pensamiento del filósofo francés Jean-Luc Nancy. Las trayectorias y las obras de ambos están unidas por algo más que la admiración mutua. Para la cineasta francesa, Nancy reflexiona sobre cuestiones del cuerpo, el extranjero y el otro que siempre le habían interesado. Por su parte, Nancy encontraría en la obra de Denis la representación visual de muchos de sus pensamientos. Denis filmaría al filósofo francés en su corto *Vers Nancy* (2002), para el filme colectivo *Ten Minutes Older: The Cello*. La película consistía en una conversación en tren entre Nancy y una estudiante polaca, Anna Smardrija, que tenía un lejano eco de aquella conversación que mantuvieron Anne Wiazemsky y el filósofo Francis Jeanson al final de *La Chinoise* (1967), de Jean-Luc Godard. Finalmente en 2004, Denis realizaría una adopción, en palabras de Nancy, de su ensayo *El intruso* que daría como resultado su película *L'intrus* (2004).

---

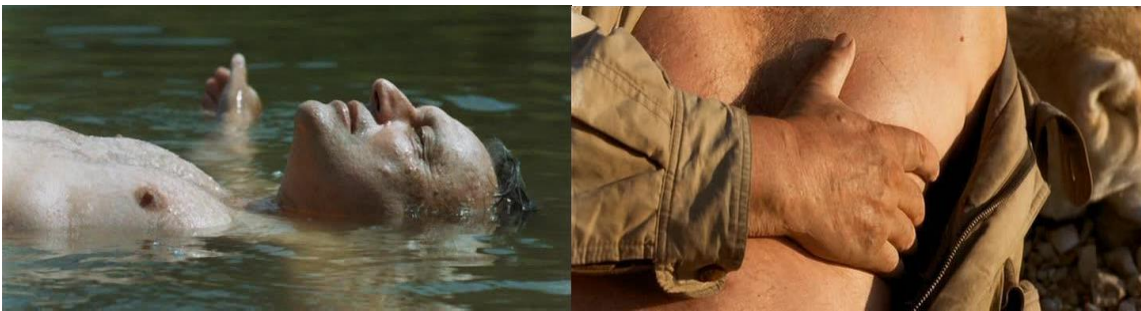
<sup>260</sup> Además, como explica el crítico y cineasta Daniel Villamediana, a partir de *Beau Travail*: “La cámara está mucho más viva, adopta una actitud más intensa. Espera menos y entra más de lleno en los cuerpos. Ahora los planos son más cortos y cerrados y el cromatismo [...] Son filmes menos argumentales, más fragmentados, en los que interesa más la abstracción de la imagen y de las situaciones” (2005: 48).

En *Vers Nancy*, Anna Smardija le comenta al filósofo francés que cuando llegue a Francia le gustaría pasar desapercibida porque no quiere que la miren como a una extranjera. Ambos están sentados uno frente a otro con la ventanilla en el medio. Nancy le dice que el extranjero siempre lleva consigo una intrusión. El filósofo cuestiona y critica el tópico de la asimilación y la acogida presente en los discursos sobre inmigración, porque la aceptación de las diferencias del otro supone comportarse como si éstas no existieran: “Es como si se quisiera hacer ver que un negro no es un negro”, dice. La conversación entre ellos está puntuada con las imágenes del actor negro Alex Descas parado de pie en el pasillo del vagón mirando por la ventana. Cuando el tren se acerca a su destino, Descas entra el vagón consciente de que se está entrometiendo en su conversación. A través de esta puesta en escena, Denis refleja el discurso de Nancy sobre la asimilación del extranjero. Para ambos, la autenticidad del extranjero radica en la imposibilidad de reducir o borrar las diferencias sin negar su existencia al mismo tiempo.

Es indispensable que en el extranjero haya algo del intruso, pues sin ello pierde su ajenidad. Si ya tiene derecho de entrada y de residencia, si es esperado y recibido sin que nada de él quede al margen de la espera y la recepción, ya no es el intruso, pero tampoco es ya el extranjero. Por eso no es ni lógicamente procedente ni éticamente admisible excluir toda intrusión en la llegada del extranjero (Nancy 2007: 12).

En su ensayo, Nancy partía de un trágico suceso personal: el trasplante de corazón al que se había sometido hace años años. El filósofo establecía una analogía entre el fallo de su corazón y la aparición del extranjero en su propio cuerpo: “Mi corazón se convertía en mi extranjero: justamente extranjero porque estaba adentro. Si la ajenidad venía de fuera, era porque antes había aparecido adentro” (*ibid.*: 18). Como en el libro, en la película de Denis, el extranjero, el extraño, hace aparición en el interior. Luis Trebor (Michel Subor), su protagonista, un enigmático hombre de sesenta y tantos años, también necesita un trasplante de corazón para sobrevivir. Trebor tiene su residencia en el interior de los bosques de Jura, en la frontera franco-suiza. Al inicio lo vemos disfrutar de la naturaleza en compañía de sus perros. La zona es un espacio de tránsito de contrabandistas e inmigrantes ilegales. Las idílicas estampas de Trebor desnudo tomando el sol entre los árboles o los paseos con los perros por la naturaleza están desmentidas por la forma en la que Denis las filma; sugiriendo a través del extrañamiento de la imagen, la presencia

inquietante de alguien vigilando al personaje. Cuando lo vemos nadando en el lago, Trebor se detiene llevándose repentinamente la mano al hombro y emitiendo un quejido de dolor. La siguiente imagen nos muestra a un extraño escondido detrás de los árboles espíandolo a lo lejos. Trebor se tira sobre la arena de la orilla casi sin fuerza. La imagen nos muestra sus manos agarrando la tierra en un gesto de impotencia. En otro plano fragmentado y pegado al cuerpo, Denis muestra su mano sobre su pecho. Como el corazón de Nancy, el suyo también se ha vuelto extranjero, un intruso en su propio cuerpo. Podríamos decir, entonces, que si la ajenidad aparece fuera, en el bosque, es porque antes había aparecido en su interior.



*L'intrus* (2004): Trebor nadando tranquilamente en el lago y su mano sobre su corazón enfermo.

Trebor necesita conseguir un corazón de otro sino sabe que morirá. Lo vemos entrar a un banco en Ginebra y retirar una buena cantidad de dinero, seguramente ilegal, que utilizará para comprar un corazón en el mercado negro de tráfico de órganos. En una habitación de un hotel de la ciudad se cita con una mujer rusa que parece ser la intermediaria que le conseguirá el corazón para empezar una nueva vida o una vida de nuevo. Cuando le entrega la bolsa con el dinero, Trebor le recuerda a la mujer que quiere un corazón joven: “No el corazón de un viejo o de una mujer. Quiero conservar mi carácter”.

Como bien decía Miguel Marías, es dudoso o discutible si *L'intrus* “cuenta realmente algo porque gran parte de lo que sucede, más que contársenos, hemos de adivinarlo”. La cámara casi nunca enfoca directamente al personaje de esta historia que “está siempre en proceso de incoación, inacabada” (2005: 24). Los planos descentrados y asimétricos, la ausencia de continuidad y *raccord*, y esa atmósfera muchas veces de duermevela que confunde el sueño y la realidad, dificultan enormemente hacer un resumen de una trama o contar qué sucede. Estamos ante un cine de sensaciones antes que de palabras y de discursos, corporal antes que narrativo. Sin embargo, sabemos que

Trebor ha pagado a alguien para que le consiga un corazón nuevo. Y para que haya corazón alguien debe morir. Justo después de que la chica rusa deje a Trebor solo en la habitación, pasamos a una serie de planos de un grupo de cazadores caminando por un campo y entre los árboles. Entre ellos, la imagen de una chica fumando tranquilamente y después, el sonido de unos disparos. Acto seguido, vemos a Trebor comprándose un reloj nuevo en una joyería y después regresar al hotel por la noche. Pero en la siguiente escena estamos en un paisaje nevado. El cuerpo de Trebor es arrastrado por la nieve por dos caballos montados por dos jinetes. Cuando se detienen, reconocemos a la mujer: es la joven rusa intermediaria. Se baja del caballo y se acerca al cuerpo de Trebor tirado sobre la nieve para desatarle las cuerdas de sus tobillos. Le toca el cuello para comprobar que sigue vivo y Trebor le dice: “Ya he pagado”. Ella contesta: “no, nunca pagarás lo suficiente”. La escena de la nieve es un sueño de Trebor. Denis lo ha introducido casi sin avisar. Saltamos de un plano de Louis entrando en su hotel a la escena de la nieve. Justo en ese momento, la cámara realiza un movimiento como de pérdida de conciencia. Empieza a girar sobre sí misma y una música comienza a sonar. Cuando termina el sueño, Denis nos muestra a Trebor tumbado sobre la cama del hotel quitándose el reloj que ha comprado y cogiendo su cuchillo de la mesa. De nuevo volvemos a la nieve. Pero la escena, el sueño, es diferente. Ahora ya no sale Trebor en él. Vemos a la muchacha que Denis nos mostró fumando brevemente en el bosque, en la escena de los cazadores, caminando por la nieve con unos perros, y una escopeta en la espalda; y colándose en una cabaña para pegarse un baño en una tina. Luego dos hombres con escopetas depositan un cuerpo envuelto en unas sábanas ensangrentadas sobre la nieve y se van. En el siguiente plano, una temblorosa cámara en mano enfoca un corazón sobre la nieve y luego, al lado, el cuerpo de la joven. En el siguiente corte, los perros de la joven muerta comienzan a morder y a comer su corazón. Aquí termina el segundo sueño de Trebor. En el siguiente plano, lo vemos durmiendo tumbado sobre una cama. Pero la habitación no es la misma que la de Ginebra. Trebor se despierta y se quita el antifaz que le tapa los ojos. Pasamos a unos planos del exterior: la cruz de la torre de una iglesia, unas casas y en el siguiente podemos ver una calle. En una de las tiendas el nombre está en coreano. Así que de estar en Ginebra a estar en Pusan y entre medias dos sueños-pesadillas. La película está llena de elipsis y fragmentos que nos desorientan. En la habitación del hotel de Pusan, Trebor recibe a una masajista asiática. La acción está filmada con planos muy cercanos a la piel. Vemos las manos de la mujer trabajando y apretando las diferentes partes del cuerpo de Louis. La masajista ciega y nosotros, los

espectadores, nos percatamos de que una enorme cicatriz divide su cuerpo en dos. Deducimos entonces que Trebor ya ha sido operado y que ha recibido el trasplante de corazón que necesitaba. Denis ha omitido la operación. No hemos visto a Trebor en ningún hospital ni hablando con ningún médico. Solo ese corazón de otro que en su sueño aparecía ensangrentado sobre la nieve antes de que lo devoraran los perros.



Cicatriz en el pecho y el corazón en la nieve en su pesadilla.

Una de las cuestiones fundamentales sobre las que giraba el ensayo de Nancy era el rechazo inmunológico de su cuerpo al nuevo corazón. El trasplante, escribe Nancy, se presenta como un *resitutio ad integrum* porque se ha vuelto a encontrar un corazón que palpita (2007: 30). Pero en este aspecto, la cuestión de una intimidad o una complicidad secreta entre el otro el donante y uno mismo se desmoronaba muy rápidamente porque “el otro como extranjero puede manifestarse [...] el otro insustituible a quien, empero se ha sustituido. Esto se denomina rechazo: mi sistema inmunitario rechaza el sistema del otro” (*ibid.*: 31).

La posibilidad del rechazo, nos instala en una doble ajenidad: por una parte, la del corazón trasplantado, que el organismo identifica y ataca en cuanto ajeno; por otra, la del estado en que la medicina instala al trasplantado para protegerlo. Reduce su inmunidad para que soporte al extranjero. Lo convierte, entonces, en extranjero para sí mismo [...] El intruso está en mí, y me convierto en extranjero para mí mismo [...] Pero el hecho de convertirme en un extranjero para mí mismo no me acerca al intruso (Nancy, 2007: 32).

En la película de Denis no asistimos a ningún rechazo inmunológico, por una parte sería difícil filmarlo, sin embargo sí que asistimos a una doble ajenidad en la película. El corazón de Trebor pertenece, casi con total seguridad, a la joven que fumaba en el bosque y que en su sueño aparece muerta sobre la nieve. Él ha pagado dinero para que le



Posnarrativo, el cine más allá de la narración consiguieran uno en el mercado negro. El órgano que le ha salvado la vida no le pertenece y, es probable, que hayan asesinado a una joven para obtenerlo. Trebor es una presencia oscura e impenetrable durante toda la película: ¿Quién es? ¿A qué se dedica? ¿Qué piensa? ¿Qué siente? El verdadero extraño en la película es él. La falta de psicologismo, el estilo entrecortado, los planos descentrados y asimétricos en los que su presencia siempre aparece al margen no permiten que empaticemos en ningún momento con él, no sentimos ni siquiera compasión por su situación. Claire Denis afirma que el personaje representa un tipo de mentalidad egoísta y autosuficiente que odia profundamente. “No es un hombre agradable”, dice. Incluso cuando escribía el guion su nombre provisional era: “El hombre sin corazón”.<sup>261</sup>

El personaje sufre una especie de rechazo moral que se manifiesta en forma de sueños y pesadillas, pero también a través del personaje de la joven rusa que hace de intermediaria y que parece seguirlo allí donde va para recordarle la culpa que nunca llegará a pagar por la muerte de la joven. Por las calles de Pusan, incluso Trebor le grita que se marche y que deje de seguirlo porque tiene un corazón débil. A lo que ella responde, confirmando nuestras impresiones y las palabras de la cineasta: “tu corazón no está débil, solo está vacío”. La segunda ajenidad se produce también en Pusan. Tiene que ver con la extranjería. Trebor está tomando una cerveza en una terraza y en la mesa de al lado tres jóvenes coreanos comienzan a burlarse de él: “Mira un extranjero. Está tan solo. Lejos de su casa”. ¿Qué hace Trebor en Corea? Ha ido a Pusan a comprar un barco, para su hijo dice, y empezar una nueva vida en los mares de sur. Trebor viajará a las islas Polinesias, en donde vivió en su juventud, a buscar a un hijo desconocido. La intrusión de un corazón de otro le obliga a viajar intentando buscar algún refugio. Como bien explica Àngel Quintana, con este viaje Denis “nos remite al viaje romántico del paraíso perdido como forma de conocimiento, como refugio e inicio de otra vida en la que se ejerce no es el domino sino la esperanza de una igualdad (2005: 68). Pero en este refugio

---

<sup>261</sup> “So I think Trebor is not a very lovable man. Politically, I would say he represents everything I dislike in my country, this sort of selfish-solitude mentality. “I care only for myself”. So I’m happy that he is condemned at the end: He is defeated, and I think it’s only fair. But it’s interesting to me that this main character is someone I do not respect. I understand I can suffer from his anxiety, but I don’t like him. When I wrote the script, I called him A Man With No Heart, a heartless man” (Smith, 2005: web)

idílico, en el que busca a un hijo inexistente, no encontrará ningún paraíso perdido. Louis Trebor busca en los mares del sur dejar atrás esa doble ajenidad que le persigue desde que se trasplantó su corazón. Quiere dejar de sentirse como un extranjero y experimentar la intrusión del otro en su interior. Sin embargo, como decía el cura en el entierro al que asistió al inicio: “para los cobardes, los renegados, los corrompidos, los asesinos, los impuros, los idólatras, en una palabra, para todos los falsos, su lugar y su parte es el lago que arde con fuego de azufre...que es la segunda muerte”. Aunque Trebor quiera empezar una nueva vida en el otro hemisferio no podrá expulsar al otro de su propio cuerpo porque él mismo se ha convertido en el otro para sí mismo.

Su dinero le ha permitido comprar un corazón y prolongar su vida, pero ¿cómo llenarlo después de recoger el cuerpo de su hijo de la morgue en Polinesia? Trebor busca refugio en las islas de Gaugin y Stevenson y se encuentra que finalmente lo más familiar, su hijo, ha muerto. No sabemos las causas ni las razones. Denis nos había mostrado la relación entre ambos de manera fría y distante en una de las escenas del inicio. La última vez que vemos al hijo de Trebor con vida estaba leyendo una carta de su padre en la que este parecía lamentarse de haber estado ausente de su vida durante mucho tiempo. Parece que Trebor y su hijo han sido también extraños entre ellos. Su hijo sería, usando las palabras de Nancy: “una ajenidad en el corazón de lo más familiar; “en el corazón de lo que nunca se designa como corazón” (2007: 19). Cuando identifica el cadáver desaparece la posibilidad de perdón y reconciliación. Trebor añoraba a un hijo y lo ha perdido. Desconocemos que hacía allí y por qué ha muerto. Sin embargo poco importan las razones y la historia porque “por encima de la narración siempre está la textura visual de los encuadres, la atmósfera sensual de sus imágenes, la cualidad rítmica y sensorial de sus movimientos punteados por los bucles de guitarra de Stuart Staples (Font, 2012: 363). Trebor quiso expulsar la ajenidad que apareció en su cuerpo comprando un corazón nuevo, pero terminó siendo él mismo el extraño con un corazón vacío en el otro hemisferio del mundo. Por eso, Louis Trebor será un cuerpo muerto mientras viva. Un Frankenstein, un Drácula que lleva consigo una llaga que le abre el pecho en dos (hemisferios). Una llaga, que como señala Jean-Luc Nancy en su *Corpus*, no es otra cosa que el sufrimiento donde el cuerpo se retrae encogido:

No es la desgracia (que constituye un signo de tragedia, por otra parte indescifrable), y no es la enfermedad (que constituye un signo apuntando hacia su causa y hacia su salud): sino que es el mal, absolutamente el mal, una llaga abierta

sobre sí mismo, signo de sí reabsorbido en sí hasta no ser ya signo, ni sí mismo”  
(Nancy, 2003a: 56).

Martine Beugnet, que ha estudiado a fondo la obra de Claire Denis en un libro monográfico (2004) y algún artículo (2008), afirma que en *L'intrus* la cineasta francesa crea una elíptica evocación del *zeitgeist* poscolonial y transnacional a través del cuerpo enfermo de Trebor (2007: 85). No obstante, aunque la película aborde el tema de la ajenidad en lo íntimo, la experiencia poscolonial en el cuerpo y la extranjería habían sido tratados por la cineasta francesa de manera bastante más directa, como veremos, en sus películas *Beau Travail* y *Una mujer en África* (White Material, 2008). Si Beugnet percibe el espíritu poscolonial en el cuerpo de Trebor es porque la autora traza cierta intratextualidad entre las dos obras, *Beau Travail* y *L'intrus*, por la presencia en ambas, de los actores Michel Subor (Louis Trebor) y Grégoire Colin (el hijo de Trebor). La película había nacido como una contribución para una serie comisariada por el canal Arte que tenía como tema la extranjería y las tierras extranjeras. Basada libremente en la novela *Billy Budd* (1889), de Herman Melville, en *Beau Travail*, un antiguo oficial de la Legión Extranjera Francesa recuerda sus días como líder de las tropas en el desierto de Djibouti desde su forzoso exilio en Marsella tras haber sido expulsado del ejército. Uno de los puntos estéticos sobre los que pivota la película es la representación de los disciplinados cuerpos de los legionarios en tierras africanas. Los entrenamientos y los movimientos de los soldados bajo el abrasador sol africano lucen como estilizadas y disciplinadas coreografías. Justo al inicio, los cuerpos de los soldados, con sus torsos desnudos y los brazos levantados, proyectan sus sombras sobre la arena. La música de la ópera de Billy Budd suena en todos los momentos de la película en los que los soldados realizan esos reglamentados movimientos corporales, mezcla de artes marciales, tai chi, danza y disciplina militar. La cineasta plasmaría su interés por las relaciones entre el cuerpo y la danza en el documental *Vers Mathilde* (2005). En este, Denis filmaba el trabajo y los ensayos de la coreógrafa contemporánea Mathilde Monnier en el Centro Coreográfico de Montpellier preparando su última obra. Al inicio, mientras Monnier practica una serie de rápidos movimientos con sus brazos y la cámara intenta seguirlos de cerca, la artista expone lo siguiente:

Siempre que haces una incursión en el espacio, ese espacio es alterado. Me gusta la idea de rayar porque una vez rayado, el espacio ya no es el mismo. Es como una

hoja blanca con una mancha. Deja de ser blanca. Hay algo que la ensucia. La idea de rayar tiene más cosas: La energía que pones en ello, el peso, la respiración... Es infinito. Eso crea una huella, una memoria. La historia de la huella, la memoria. Hay muchas maneras. Esa huella deja una marca en el cuerpo.

El cuerpo, como nos dice la coreógrafa, espacia. Y eso es lo que hacen estos cuerpos poscoloniales de la legión en sus entrenamientos y maniobras militares en un país africano: espaciar con sus cuerpos y alterar el espacio. La cámara enfoca sus sombras alargadas proyectadas sobre la arena hasta que encuadra lentamente, con una panorámica, sus cuerpos con los brazos levantados hacia arriba y los ojos cerrados. Los sincronizados movimientos de sus cuerpos y los ecos de sus sombras, unidos a la música de ópera, hacen del conjunto una danza contemporánea. También los veremos cavando a lo lejos la tierra volcánica con sus picos y sus palas, casi confundidos y entremezclados con las rocas. Ante la falta de conflictos militares solo queda hacer carreteras ante la atenta y recelosa mirada de los nativos africanos. El cuerpo de Legión Extranjera en la películas es un cuerpo extraño en Djibuti aunque intente “hacer como si perteneciera a la geografía africana de manera natural” (Möller, 2005: 32). Antes eran los representantes de la defensa de lo propio frente a lo extraño, ahora los extraños son ellos.



*Beau Travail* (1999): coreografía militar y trabajos sobre el terreno.

Esta transición es la que nos muestra la cineasta francesa en *Una mujer en África*. La crónica fragmentada y elíptica de la caída de una familia blanca, propietarios de una plantación de café, en un país africano indeterminado por el estallido de la guerra. Como los cuerpos de la Legión espaciando y marcando el territorio africano como si este formase parte de él, Marie (Isabella Huppert) cree que ella pertenece a ese continente. Por eso se niega a abandonar la plantación de su familia a pesar de la escalada de violencia. Esta resistencia queda plasmada en diferentes momentos a lo largo de la película. Al

inicio, desde un helicóptero, unos soldados la advierten de que deber huir inmediatamente porque el ejército francés está en retirada y la situación se está poniendo peligrosa. En su plantación los trabajadores también han huido. El encargado de abrir la puerta tampoco está. Los pocos que se han quedado lo hacen porque ya son demasiado viejos para escapar. Marie, en cambio, no se marcha porque no quiere que le quiten lo que ha construido. Ella cree que pertenece a África, que esta guerra no va con ella y que si sigue trabajando duro en la cosecha y la saca adelante los africanos olvidarán que ella es extranjera.<sup>262</sup> Sin embargo, ella y su familia ahora son el blanco de los insurgentes y están en peligro. Por la radio, un enigmático dj, que lanza mensajes revolucionarios a lo largo de la película, afirma que: “el material blanco se acabó. No más cócteles en terrazas con sombra mientras sudamos agua y sangre. Están escapando y tienen razón para huir asustados”. Marie ignora y oculta las evidencias del peligro. Como cuando aparece una cabeza cortada de un carnero dentro de los granos de café recién recogidos, y la entierra debajo de la arena. Su exmarido sabe lo que significa esa señal: o se van del país o morirán. José intenta protegerla de su peligroso empeñamiento vendiendo una plantación que ya ni siquiera da beneficios: “No vale la pena ser masacrado por un poco de café”, le dice al alcalde.

Claire Denis nació en París, pero pasó su infancia y parte de su adolescencia en África. Su padre trabajaba para la administración colonial francesa. Según la cineasta, África es mucho más denso y complicado de lo que la gente piensa.

Quería mostrar en la película cómo ser blanco en África te da un estatus especial, casi un aura mágica. Te protege de la miseria y el hambre. Pero aunque puede protegerte también puede ser peligroso. Esto es lo que Marie tiene que aprender. El peligro es que ella piensa que pertenece a África porque está muy cerca de la tierra y de la gente (Hussey, 2010: web).

Pero esa especie de inocente burbuja colonial que recubría a Marie y a su familia queda desmentida no solo por el clima social de tensión y violencia que rodea la plantación, sino por los hechos que afectan a su propio cuerpo. Un ejemplo claro le sucede al hijo de Marie, Manuel, cuando los niños soldado lo dejan desnudo en medio del campo

---

<sup>262</sup> “In a way she’s brave because she wants to believe that maybe by working hard everyone will forget she is not from the country, that, unlike the other white people, she will be absorbed by the land. When the guerrilla soldiers tell her that the country is corrupt because of people like her, I’m sure she feels, “I’m stronger than that, he doesn’t know me, I’m not that type of white person” (Ratner, 2010: 37).

después de cortarle un mechón de pelo. Es un acto de humillación para el que no estaba preparado mentalmente: despertarse un día y sufrir en tu cuerpo la falta de interpelación que el colonizador le dispensaba a los colonizados. Su madre también percibirá poco a poco el cambio a través de las miradas de la gente. Como cuando va en busca de trabajadores para la plantación y en la mirada de una de las mujeres podemos ver condensado todo el odio hacia los blancos. Un desprecio que una voz *over* femenina expresaba, justo después de que el helicóptero tirase el material de supervivencia, después de avisar a Marie de que debían marcharse, de la siguiente manera: “Esos blancos, esos sucios blancos. Nos desprecian mientras nosotros arriesgamos nuestras vidas por ellos. Son una pandilla de nuevos ricos, pretenciosos, arrogantes, ignorantes. No se merecen esta tierra extraordinaria”.



*Una mujer en África* (2008): Manuel humillado por dos niños soldados y miradas de desprecio a Marie.

*Una mujer en África* se inicia con unas imágenes que se situarían al final de la película. Unos soldados encuentran el cuerpo del líder de los rebeldes, el boxeador, dentro de la habitación del hijo de Marie. Vemos a Manuel atrapado por las llamas que seguramente él mismo ha provocado en uno de los cobertizos de la plantación. A éstas habría que añadirles las otras dos del final: Marie matando a garrotazos a su padre dentro de una nave llena de humo. Y un joven rebelde herido guardando en sus pantalones la gorra roja del mítico boxeador. Al habitual montaje fragmentado y elíptico de la cineasta, tenemos que sumarle los continuos saltos entre el antes y el ahora. Los diferentes vestidos que Marie luce a lo largo de la película nos permiten situar las escenas dentro de una lógica temporal. Sin embargo, su ordenamiento en ningún momento sirve para encontrar una explicación a lo que sucede dentro de la película. No hay ninguna escena en la que se muestre la gota que colma el vaso de la indignación de los colonizados. Las películas de Denis no funcionan como puzzles en los que, una vez unidas todas las piezas podemos

contemplar la fotografía entera. Por eso no podemos pensar la película solo a partir de la reconstrucción de una trama fragmentada o la identificación con los personajes. Claire Denis no intenta hacer un discurso moral sobre la colonización francesa como por ejemplo *Un Barrage Contre Le Pacifique* (2007), de Rithy Pahn. Ambas películas con Isabella Huppert en el papel de colona. Una de un país africano y otra en Camboya. En la de Rithy Pahn sí que se muestran esos cócteles en terrazas que denuncia el locutor por la radio en *Una mujer en África*. Pahn también recrea los abusos de los franceses con los camboyanos: como estos les roban las tierras y les obligan a cultivar el arroz para ellos. Sin embargo, como reflexiona la protagonista, “quemar las aldeas o expulsar a la gente de su tierra no es la peor parte. Lo que hizo mal la Oficina Colonial fue negarles a los hombres su dignidad, lo que conduce a consecuencias fatales”. Sin duda, esta deshumanización que se produce en los otros en el colonialismo es la que provoca la violencia y la guerra en la película de Denis. Pero la cineasta francesa no quiere hacer un discurso sobre la emancipación colonial. Lo narrativo es secundario en *Una mujer en África*. Las imágenes, los cuerpos y la música son las materias principales de la película. Es la dimensión material y sensorial de la película, más que su contenido, la que hace pensar en la situación de Marie.<sup>263</sup>

Como señalamos al inicio, una de las fases de la obra de Claire Denis tiene que ver con el deseo de los cuerpos y con sus contactos. Entre los entrenamientos, las guardias, los descansos y la rutina militar de *Beau Travail* aparecían no solo las miradas infiltradas de los nativos sino también las miradas de deseo que definían un triángulo pasional reprimido entre Galoup, Bruno Forestier y el joven soldado recién llegado, Gilles Sentain. Desde su retiro en Marsella, Galoup recuerda con remordimiento su llegada a la legión. Pronto comenzaría a sentir una mezcla de celos y deseos reprimidos por el joven porque su superior también se siente atraído por él. Así que Galoup intenta mantener a Sentain lejos de Bruno Forestier saliendo fuera de Djibouti, montando campamentos en zonas áridas o arreglando una carretera. Galoup ve a Sentain como el intruso que se ha interpuesto entre él y Forestier, por eso debe destruirlo. Así que lo

---

<sup>263</sup> En este sentido, son apropiadas las palabras de Beugnet sobre el cine de sensaciones francés: “More than the content of the scenes, it is thus their concrete and aesthetic qualities as film matter – the choice of framing and camera movements; the variations in light and sound; the rhythm of the editing – that shape the conception of art and spectatorship suggested in the extracts discussed here. Modernist in the way it foregrounds its own materiality, this kind of cinema does not, however, subordinate formal experimentation to the denunciation of set forms of discourse (although such critique takes place by inference); rather, it reassesses the significance of sensual perception as that which pre-empt the (‘molar’) discursive level”(2007: 8).

enviará al desierto con una brújula manipulada. Pero Sentain sobrevive. Unos beduinos los subirán a su caravana después de encontrarlo completamente deshidratado. Galoup intenta eliminar a Sentain porque su presencia pone en peligro el orden disciplinario de la legión.

Poco sabemos de los personajes. Casi nada de Bruno Forestier. Quizás es el mismo Bruno Forestier que también interpretaba Michel Subor en *El soldadito* (*Le petit soldat*, 1963), de Jean-Luc Godard.<sup>264</sup> Galoup dice que le acompaña un rumor desde la guerra de Argelia. En la película de Godard era un desertor del ejército francés refugiado en Ginebra que trabajaba para una organización antiterrorista para el país Africano. Ahora es un hombre sin ambición y sin ideales. Galoup lo admira pero no sabe por qué. De Sentain sabemos todavía menos. Se alistó en la Legión y dice que fue abandonado por sus padres. Para Alfonso Crespo, el cine de Denis se realiza a partir de “cuerpos que habitan el espacio, miran, presencia y a veces entran en contacto con otros cuerpos con la intención de saciar el deseo que nació tras el reconocimiento” (2005: 83). La cineasta no nos narra un reprimido triángulo homoerótico dentro de un universo tan masculino y militar como la Legión. Lo que le interesa son las miradas, los cuerpos y sus distancias, no la psicología de los personajes ni la historia de sus deseos reprimidos. A través de la materialidad y la sensorialidad de todos estos elementos, la cineasta nos sugiere la violencia que se esconde detrás del deseo. Los cuerpos al sol, sus entrenamientos, sus peleas, sus rituales serían una forma de expresar la fuerza de la sexualidad fuera del acto sexual.<sup>265</sup>

En las películas de Claire Denis sus protagonistas siempre manifiestan una mezcla de deseo/miedo al contacto con el otro. Hay algo a veces perturbador, salvaje en las miradas que Galoup lanza a Sentain. Una angustia reprimida que nace de la propia impenetrabilidad del cuerpo de Sentain. La verdad del deseo, afirma Jean-Luc Nancy, es monstruosa: “La exasperación que produce la impenetrabilidad del otro conduce al deseo a la destrucción y a ser destruido por el deseo (2008: 3). Esta furiosa verdad del deseo de

---

<sup>264</sup> “But the voiceover is a third text I wrote from my memory of Godard’s *Le Petit Soldat*. In *Le Petit Soldat* Michel Subor’s character has deserted from the French army -he’s killed a member of the FLN [the Algerian anti-colonialist Front de Libération Nationale] in Geneva- so it seemed logical he should resurface in the Foreign Legion. I didn’t want to take the character’s name from *Le Petit Soldat* - Bruno Forestier - and emphasise it, so I used the bracelet he wore in Godard’s film. It’s more than a homage because it’s one of my favourite films and Michel Subor is one of my favourite actors” (Darke, 2000: web).

<sup>265</sup> “Sex between characters doesn’t interest me. What’s important is the sexual charge that passes between the actors and the spectators. Filming sex scenes is very difficult. There must be violence for there to be desire, I think - and that’s what’s so beautiful about Oshima’s films. I expect if I went into analysis I’d be found to be abnormal - I think sexuality isn’t gentle, nor is desire. Desire is violence” (Darke, 2007: web).



la que habla Nancy, y que aparecía soterrada o reprimida por la disciplina militar y los rituales corporales en *Beau Travail*, es la que muestra Claire Denis en *Trouble Every Day* a través de la enfermedad de resonancias vampíricas que sufren dos de sus protagonistas. Una película “sobre lo que es el beso o sobre lo que es follar”, afirma el filósofo francés en su texto sobre la película. Una obra sobre el tocar y ver al otro. Un ver que es un devorar y un tocar llevado a lo absoluto: “el tocar-lo-otro como tocar-se, uno por el otro absorbido, devorado” (Nancy, 2003b: 35). De manera que como el resto de películas de la cineasta, *Trouble Every Day* trata la ambivalente relación que tenemos con el otro.

Shane (Vicente Gallo) y Coré (Béatrice Dalle) están infectados por una extraña enfermedad que despierta en ellos un irresistible deseo caníbal. Mientras Shane a duras penas consigue mantener controlado este irrefrenable instinto a base de fármacos, Coré aparece como un ser animalizado que su marido intenta mantener encerrado bajo llave mientras busca alguna tipo de cura. Pero no hay puertas que cierren su deseo. Al inicio, su marido Leo (Alex Descas) la encuentra sentada cubierta de sangre en una zona periférica de París después de haber devorado a un camionero cuyo cuerpo sin vida yace sobre el campo.

Los besos que Shane le da en el avión a June (Tricia Vessey) en la muñeca excitan el deseo caníbal que intentará ocultar a su nueva mujer durante toda la película. Shane se imagina a su joven esposa en un baño de sangre después de que ya hayamos visto cómo Core devoraba a su primera víctima. Ese es su gran miedo: que su deseo se coma aquello que ama. Shane acabará saciando su instinto con una chica del personal de limpieza del hotel de París en el que pasan su luna de miel. Los besos y los abrazos desenfrenados contra las taquillas terminan en mordiscos y sangre. En el suelo del pequeño cuarto, Shane devora el sexo de la joven a dentelladas. Su deseo necesita desgarrar la carne y la piel para ser consumado. Sin embargo, sería inocente pensar que el deseo de Shane queda saciado después de esta escena.

El sujeto del deseo es insaciable, no porque no alcance la saciedad, sino porque no responde a una lógica a una economía a una energética de la saciedad. Se alimenta de sí mismo, por eso no responde ni a una repleción ni a una vuelta en sí. Antes bien una intimación, a una exigencia urgente de ir siempre más al fondo o a lo más recóndito (Nancy, 2003b: 44).

Esta reflexión de Jean-Luc Nancy, en *El “hay” de la relación sexual*, queda sugerida con la penúltima imagen de la película: el plano de una gota de sangre resbalando por la mampara de la ducha mientras Shane abraza a su mujer. El deseo se apacigua pero no se extingue porque “el placer supuestamente final no termina más que una secuencia dentro de un movimiento que carece propiamente de término. Por lo demás, dicho placer está, de idéntico modo, en exceso respecto del placer (*ibid.*: 45). De manera que no existen en *Trouble Every Day* dos tipos de canibalismo: uno que puede ser saciado y otro que no, como afirma el crítico y cineasta Daniel Villamediana (2005: 49). La pequeña marca de un mordisco en uno de los hombros de Jane, que la cámara enfoca en un momento de la película, es la muestra de que la separación entre el deseo y el amor para Shane está condenada al fracaso. La orgía de sangre con la que fantaseaba al inicio encerrado en el baño del avión es la imagen fatídica del presagio. No hay cura para su enfermedad porque su deseo es tan insaciable como el de Coré. Así que o se prende fuego a sí mismo, como hace con su antigua amante, o parece claro que el deseo caníbal volverá a aparecer devorando aquello que más ama.



*Trouble Every Day* (2001): Shane devorando el sexo de su víctima y plano detalle de la gota de sangre en la ducha.

El deseo de contacto o el deseo como apertura hacia el otro aparecen representados en *Vendredi Soir* (2002). En *Trouble Every Day* la verdad del cuerpo aparecía en su desmembramiento, cuando la sangre salía chorreando: “El cuerpo mutilado mostraba su interioridad, su profundidad, el secreto de su vida”, escribía Nancy en su texto sobre la película.<sup>266</sup> Sin embargo, tocar el cuerpo del otro no es desgarrarlo.

---

<sup>266</sup> En su *Corpus* el filósofo francés escribe: “Un cuerpo jamás penetra la apertura de otro excepto dándole muerte (de ahí que haya todo un pobre léxico sexual que no es otra cosa que un léxico de asesinato y muerte) (2003: 24).

En *Vendredi Soir*, Laura (Valérie Lemercier), una parisina de treinta y tantos, se queda atrapada en un atasco por culpa de una huelga de transporte público la noche antes de comenzar su nueva vida en común con su novio François. Después de meter todas sus cosas en cajas y dejar todo listo para iniciar al día siguiente la mudanza, Laura coge el coche para dirigirse a una cena con sus amigos Bernard y Marie. Pero París está paralizado por el tráfico. La lentitud con la que avanzan los coches provoca que Laura se convierta en el objeto de miradas intrusas. El vehículo es un lugar al mismo tiempo público y privado, abierto y cerrado, interior y exterior. Por eso el otro se percibe como una amenaza que no hay que dejar entrar.



*Vendredi Soir* (2002): miradas intrusas durante el atasco.

Lo vemos casi al inicio. Laura está en el coche secándose un poco el pelo. Un hombre golpea el cristal para decirle algo, seguramente para pedirle si lo puede acercar a algún sitio por la huelga. Su mano pegada a la ventanilla, como si quisiese entrar a la fuerza. Ella se asusta y rápidamente baja el pestillo de la puerta. Arranca el coche y se va. Cuando encienda la radio, una voz anima a los conductores a recoger a gente en coche como un gesto de amabilidad. Laure termina subiendo a un enigmático hombre al interior de su vehículo que se llama Jean (Vincent Lindon). Denis nos ha mostrado un evidente cambio de actitud en su protagonista: del rechazo y miedo inicial al otro, a su aceptación. No sabremos nada de este hombre: ¿En qué trabaja? ¿Está casado? ¿Tiene hijos? Puede que incluso sea una ensoñación de Laure fruto del atasco y del miedo al compromiso con su novio. A la cineasta tampoco le interesa hacer un desarrollo psicológico y narrativo de sus personajes. El trayecto en coche es una evocación de sensaciones del contacto con el otro a través de la materialidad de los gestos. Planos cerrados y en detalle de las manos agarrando el volante, de las miradas de reojo, de los pequeños movimientos del otro dentro del vehículo, incluso de los olores. Como cuando Jean se enciende un cigarrillo dentro del coche y la primera bocanada golpea en el rostro de Laura de una manera

sensorial. Estos gestos producen una evocación táctil y corporal de las imágenes que nada tiene que ver con el desarrollo narrativo. Pero también esos gestos “como movimientos del cuerpo, son como una forma de apertura. Una forma de escuchar al otro. Como ruidos cuya intención y sentido huyen de la conciencia de quien los emite” (Antich, 2013: 75).

A Laura, el extraño la atrae y la asusta al mismo tiempo. Aprovechando el atasco, Laura sale a una cabina a llamar a sus amigos para decirles que no va a poder ir a cenar. Ha dejado a Jean solo dentro del coche. Cuando vuelve no lo encuentra. Se alarma y pregunta a un conductor si ha visto su coche. Después de unos instantes de nerviosismo, Jean la encuentra y la mete dentro. Ahora es él quien va al volante. La música delicada, casi como cuento de hadas, compuesta por Dickon Hinchliffe, cambia repentinamente a una melodía de tensión al más puro estilo Bernard Herrmann. Jean conduce rápido y el paisaje urbano se desdibuja. Laura se inquieta, le grita que detenga el coche y que por favor la deje bajar. A pesar del incidente y el susto, ambos terminarán pasando la noche en el hotel. Laura encuentra la calidez en el abrazo de un desconocido, de la misma manera que Marie encontraba consuelo en el cuerpo de una negra cuando intentaba volver a su plantación buscando a su hijo. La planificación cerrada, con planos cercanos a los cuerpos y atentos a los detalles y a los gestos, crea una especie de éxtasis espacio-temporal que no busca objetivizar los cuerpos a través de la fetichización de sus partes. Estos planos no operan como complementos narrativos de los planos medios o largos, al contrario: libres de cualquier necesidad narrativa transforman los cuerpos en paisajes (Beugnet, 2007: 95). Con la exploración de la piel, las ropas, los gestos y las miradas Agnès Godard y Claire Denis buscan transmitir una sensación de sensualidad y amor físico entre dos personas que se unen por primera vez. Los planos cerrados y cercanos crean una visión háptica del momento íntimo y de los cuerpos. Más que la claridad, la escena transmite sensaciones a través de la proximidad. Y más que la identificación con sus protagonistas, Denis busca la corporalidad de la imagen eliminando las distancias entre el sujeto, el espectador, y el objeto, los cuerpos. No hay conversación ni intercambio de palabras. Los dos personajes se conocen a través del contacto de sus cuerpos. Aceden a su intimidad a través de la piel<sup>267</sup> y la apertura de la desnudez. Para Denis, como para Nancy, el cuerpo,

---

<sup>267</sup> Jean-Luc Nancy señala que “el cuerpo accede a sí mismo como de fuera. Hace falta que el cuerpo esté en exterioridad, expuesto. Y es este el punto difícil. El cuerpo está siempre fuera de la intimidad del cuerpo mismo [...] Eso quiere decir que vosotros al igual que yo solo accedemos a nosotros mismo de fuera. Yo soy para mí mismo un afuera. No es simplemente por el hecho, reconocido y repetido desde hace mucho, de que el ojo no se ve a sí mismo, de que el rostro es algo vuelto hacia el exterior y que jamás, ve, que jamás se apropia, no solamente el rostro, sino todo el cuerpo. Con la piel, se trata de eso. Por mi piel yo me toco. Y me toco de fuera, no me toco de dentro” (Nancy: 2003, 92).

el ser, existe por su exterioridad. Reflejo de una ontología ser-con y no del ser-ahí que da vuelta la metafísica clásica en la que el ser es lo incorpóreo: “El cuerpo siempre se proyecta hacia fuera, no hacia dentro. Hace falta que el cuerpo esté expuesto para acceder a nosotros mismos” (Nancy, 2003: 92).

Como si el cuerpo tuviese memoria, Laure recordará el momento mientras cenan. Los cuerpos desnudos se sobreimpresionan en la imagen. Regresan las caricias, los besos, los abrazos, el roce de los cuerpos, el olor del preservativo, las respiraciones. Si Lisandro Alonso, Albert Serra o Apichatpong Weerasethakul buscaban la sensorialidad del paisaje a través de imágenes audiovisuales sinestésicas, Claire Denis busca la sensorialidad de los cuerpos transformando nuestra visión en tacto.



*Vendredi soir*: visiones hápticas de los cuerpos desnudos y recuerdo durante la cena.

#### 4.9. Hacia la desfiguración sensorial del cuerpo

Pero la transformación de la vista en tacto puede perturbar las jerarquías y las diferencias en favor de la pura materialidad de los cuerpos y la imagen. Cuando la distancia entre la cámara y el cuerpo desaparece se produce una fusión entre lo óptico y lo táctil, lo nítido y lo borroso, lo abstracto y lo figurativo, que da como resultado un cine más allá de la narración que no busca tanto la representación figurativa de los cuerpos como sensaciones audiovisuales. El cine de Philippe Grandrieux, al igual de la ya analizada *Leviathan*, de Lucien Castaing-Taylor y Véréna Paravel o *Inland Empire* de David Lynch, entraría dentro de la lógica de la sensación: un cine corporal y sensitivo antes que intelectual, cuya forma artística se estructura a través de la pura materialidad de los elementos antes que por la figuración y por la superficie que por la profundidad. Un cine que se sustrae de lo figurativo para dar testimonio de un mundo que quiebra lo óptico en favor de lo háptico. En Grandrieux, la búsqueda de la fisicidad de la imagen rompe las dicotomías entre objeto y sujeto, fondo y figura, en favor de una experiencia sensorial. El sueño del cineasta francés sería hacer “una película spinozista construida sobre categorías éticas: rabia, alegría y que cada una de estas fuese un puro bloque de sensaciones, pasando de una a otra con gran rapidez. Sería una continua vibración de emociones y afectos” que nos conduciría a nuestros primeros momentos en la infancia (Brenez, 2002: web). Pero el cine de Grandrieux no solo es un cine del cuerpo sino hecho con el cuerpo. Un cine donde el propio cineasta participa físicamente en el proceso:

No concibo otra manera de hacer películas que situándome en ese lugar preciso, participando corporal y físicamente, en el sentido literal, hasta el agotamiento. Cuando rodaba *La vie nouvelle* cargaba sobre la espalda una cámara réflex de 27 o 30 kg. Eso exige una gran implicación física, lo cual te lleva a captar las cosas de otra manera, desde esa extenuación. En ese sentido es algo muy concreto. Lo cual nos lleva a tu cuestión acerca del cuerpo. Pues el cuerpo está presente todo el tiempo, en todas las etapas de la construcción del filme” (Masotta, 2010: web).

Grandrieux involucra su cuerpo cuando filma porque es él mismo el que encuadra y lleva la cámara. Como señala: “la película se lleva cabo también (sobre todo) con las manos, con la piel, con todo el cuerpo, mediante la fatiga, el aliento, la pulsación de la

sangre, del corazón, con los músculos” (2000: web). Philippe Grandrieux es un cineasta del cuerpo y de los cuerpos que nos confronta por medio de sensaciones como el terror, el mal y el caos que se esconden en el ser humano. Un cine donde los personajes son figuras no sometidas a la psicología sino vehículos de emociones y no de ideas a través del habla.<sup>268</sup> Un cine que, como bien explica Adrian Martin, es de intensidades y no de discursos intelectualizados. Estas intensidades emergen “de las sensaciones corporales, que a continuación alcanzan los estratos profundos de los agitados impulsos y fantasmas de la mente humana” (2007: 166). Un reino de sensaciones pre-lingüísticas que tienen su origen en el mundo informe de nuestras primeras percepciones y miedos cervales. De ahí la secuencia al inicio de *Sombre* (1998): niños chillando, aterrorizados en sus asientos en plena oscuridad por el espectáculo de marionetas que representa el asesino en serie de la película. Pero en este momento su presencia se mantiene fuera de campo. Grandrieux solo muestra los rostros de los niños cuyas expresiones pasan de una hipnótica y silenciosa fascinación ante lo que están viendo a chillidos de terror y pánico. Toda la secuencia está acompañada de una corriente inquietante y perturbadora provocada por el rumor incesante e *in crescendo* de una música siniestra que se superpondrá finalmente a los gritos de los atemorizados niños, dejándolos en una expresión muda al mismo tiempo que la imagen parece acelerarse. Una secuencia, que en palabras de Cloe Masotta, es “una brecha a través de la que se introduce el cuerpo del espectador en el universo cerrado de la película y una herida que alumbra un cuerpo de imágenes de nuevo alejadas del hilo narrativo” (2012: 28).



*Sombre* (1998): niños gritando aterrorizados por el espectáculo de títeres.

---

<sup>268</sup> “Se sitúa más bien del lado del cine mudo, del expresionismo alemán y de toda esa cinematografía que hunde sus raíces en el cine ruso. No es un cine sometido a la psicología, que defendería cierta creencia en las ideas o en unos personajes que existen como portadores de esas ideas. El mío no es para nada un cine psicológico. Es, desde cierto punto de vista, un cine extremadamente brutal. Las cosas tienen lugar. El mío es un cine de acontecimientos” (Masotta, 2010: web).

En un apasionado artículo sobre el futuro del cine, publicado en *Cahiers du Cinéma* en el año 2000, el cineasta señalaba que este tendría que ser capaz de transmitir el caos del que tratamos de protegernos cada día. Guiado por una imparable fuerza del deseo, el futuro del cine tendría que ser la infancia:

El niño es aquel que no habla, que se coloca fuera de las convenciones sociales, delante del caos fuera del lenguaje, del sentido, sin distancia [...] Esa es la infancia, ser completamente arrastrados por la sensación, abrumados por las emociones, sometidos a la omnipotencia de los afectos de uno. Y este es el cine, su futuro (Grandrieux, 2000: web).

Para el cineasta francés, los niños tienen la capacidad de vivir de manera directa e inmediata las emociones. En *Sombre* lo que busca es “reencontrar a sus personajes con este estado, un estado que les sumerge en sus emociones más profundas y en el que al igual que los niños son incapaces de hablar, por lo que las sensaciones vividas y mostradas resultan la única vía de comunicación” (Grandrieux, 2010: web).<sup>269</sup> El niño encarna la creación de un cine que apela a un universo prelingüístico o predípico. Por eso podemos detectar en el cine de Grandrieux una clara influencia artaudiana. Como Artaud, Grandrieux persigue “la creación de un lenguaje no constituido, informe, ligado aún a las fuerzas libidinales en estado puro, al cuerpo y a sus signos no dominados por la razón” (Gonzalo, 2011b: web). El cineasta francés crea también un cine de la crueldad en donde violentas imágenes físicas hipnotizan la sensibilidad del espectador y lo arrastran a un torbellino de fuerzas superiores. Y como Artaud busca mostrar: “al azar bestial de la inconsciente animalidad humana en cualquier parte donde se la pueda encontrar” (Artaud, 1975: 29). Y ahí reside la cuestión, según Grandrieux:

en cómo nos relacionamos, en qué tipo de relación tenemos con nuestra animalidad. Y también con los animales. Pues al fin y al cabo estamos muy cerca de ellos. Tenemos sensaciones que son las suyas. Podemos estar alerta, sentir miedo, vivir cierto estado de espera... Basta con mirar cómo estamos los unos con

---

<sup>269</sup> “Aplico en este sentido las palabras del filósofo Vicko quien afirma que la poesía viene principalmente de los pastores y de los hombres que viven en contacto directo con la naturaleza, ya que las pocas palabras disponibles que tenían les obligaba a construir y fabricar metáforas y precisamente el cine, es el arte de la metáfora” (Grandrieux, 2010: web).



los otros, cómo movemos los ojos, la cabeza, algo que pertenece a un territorio común, a un fondo común, que compartimos con los animales (Masotta, 2010: web).

Esta animalidad de lo humano de la que habla el cineasta la encarna Jean (Marc Barbé), el asesino en serie de *Sombre*. “Su dimensión animal está ligada al cuento, es algo así como la figura del lobo o una bestia”, explica Grandrieux (*ídem.*) Esta condición se materializa en varios momentos en la película. El más claro sucede cuando la bella y virginal Claire (Elina Löwensohn) se cuelga a hurtadillas en la habitación de la bestia. Dentro descubre sus títeres y un disfraz de lobo que no duda en ponerse, haciendo literal con su imagen la manida expresión meterse en la boca del lobo, antes de que Jean la descubra. Otro momento en el que Grandrieux nos muestra la condición animal de su protagonista ocurre justo después de que Jean intente asesinar a la hermana de Claire, Christine (Géraldine Voillat), en el la orilla del lago donde los tres se estaban bañando. Jean, incapaz de aguantar por más tiempo su instinto animal, intenta violar a la desnuda Christine cuando los dos salen del agua. Se produce un forcejo de sus cuerpos en el agua a plena luz del día que transmite la violencia sexual del protagonista. Claire escucha los gritos de su hermana cuando está todavía dentro del agua. Cuando llega al lugar, el cuerpo de Christine yace con vida inmóvil sobre el barro, y Jean está dentro del agua de espaldas a cámara. Claire le grita que no se acerque y este, obedeciendo, se aleja de ellas sumergiéndose, poco a poco, en el agua de lago. La postura de su cuerpo (su espalda arqueada, sus brazos en el agua...) acompañada, además, de una especie de gruñidos transmite la expresión de un animal herido o asustado.



*Sombre*: Jean forcejeando con Christine y expresión corporal de animal herido.

En *La vie nouvelle* (2002) el cineasta francés nos muestra la inquietante naturaleza hobbesiana del hombre a través de la reducción de la vida humana a vida animal despojada de cualquier derecho. Lo vemos cuando Boyan (Zsolt Nagy), el próxeneta, escoge a Melania (Anna Moulalis) entre una fila de mujeres como si fuera ganado. A partir de ese instante, la existencia de la joven se transforma en *nuda vida* expuesta la maldad del ser humano. La deshumanización de Melania comienza con el sádico corte de pelo con navaja que le hace su comprador y continúa con su segundo cliente, un francés sádico que solo encuentra la excitación haciendo surgir la *nuda vida* en la prostituta, a la que asusta y golpea con una violencia atroz. Pero el auténtico descenso a los infiernos se materializa al final de la película: cuando el próxeneta haga descender al joven militar Seymour (Zachary Knighton), que como Orfeo intenta rescatar a Euricide (Melania), por un oscuro laberinto de escaleras que desembocan en una orgía dantesca de cuerpos reducidos a su mera expresión calorífica. En el instante en el que Seymour va a tocar con la mirada a Melania ve el infierno, la muerte, la noche de los cuerpos (Blanchot, 2002: 77).<sup>270</sup> Grandieux filma la escena con una cámara térmica y consigue de esta manera conjurar “las infernales endogamias de la tecnología científica con el ser humano como laboratorio que han marcado la película de terror que ha sido nuestro siglo XX” (Martin, 2007: 175).<sup>271</sup>



*La vie nouvelle* (2002): orgía dantesca de cuerpos reducidos a su mera expresión calorífica.

---

<sup>270</sup> Para Blanchot, la mirada de Orfeo constituía el acto fundador de la escritura y del arte: “Orfeo desciende hacia Eurídice: para él, Eurídice es el extremo que el arte puede alcanzar, bajo un nombre que la disimula y bajo un velo que la cubre, es el punto profundamente oscuro hacia el cual parecen tender el arte, el deseo la muerte, la noche. Ella es el instante en que la esencia de la noche se acerca como la otra noche” (2002: 77).

<sup>271</sup> La escena se filmó en completa oscuridad con los actores; solo el cineasta podía ver a través de la cámara. En un inicio, la *performance* de cuerpos iba a formar parte de un proyecto diferente que Grandrieux estaba elaborando con el escritor Eric Vuillard y que se titulaba: “A Natural History of Evil”.

La escena va acompañada de un sonido impactante que parece creado a partir de ruidos y gritos de horror. Los rostros y los cuerpos, con evidentes gestos de desesperación y angustia, contemplados a través de la cámara térmica se transforman en fantasmales y monstruosas criaturas, parte humana parte animal, que expresan todo el horror<sup>272</sup> y el caos de un territorio devastado por los terribles acontecimientos de la historia (Bosnia, Rumania, Bulgaria):

En *La vie nouvelle* una correlación muy fuerte con el caos concebido como acontecimiento histórico, de algo atravesado por un territorio de los cuerpos, de los rostros, un paisaje que lleva las huellas de una herida profunda. Es el Este, esos países como Rumania, Bulgaria, países marcados por el poder de los acontecimientos históricos. Al mismo tiempo, existe el caos, psíquico, íntimo que es nuestro fundamento. Ambas vibraciones de lo real, de lo que nos erige a través de emociones, sensaciones y afectos, y que es en el fondo la historia, cómo estos dos eventos caóticos constituyen la doble cara de la moneda de *La vie nouvelle*, eso es lo que trato de filmar constantemente en la película (Grandrieux citado en Masotta, 2012: 83).

La escena, la imagen, de ese caos de cuerpos condenados e infernales de los que solo percibimos su emanación de calor es la muestra de esa búsqueda de la sustracción de lo figurativo en el cine de Grandrieux a través de la noche de los cuerpos y sus sensaciones. Los cuerpos en sus películas aparecen representados como masas opacas, absorbidos por una oscuridad maliciosa o desenfocados hasta quedar reducidos a manchas o “trazos de sensaciones”. En *Sombre*, Grandrieux encuadra en muchas ocasiones el cuerpo del asesino de espaldas. Como cuando conduce buscando una nueva víctima en su coche. El cineasta francés lo filma desde el asiento de atrás de manera que su cabeza forma una siniestra masa negra. No es que *Sombre* sea una película con una iluminación muy oscura, sino que parece que la oscuridad emanase del propio cuerpo de Jean hasta el límite de la opacidad.<sup>273</sup> Es una oscuridad que esculpe un cuerpo y oculta una personalidad

---

<sup>272</sup> Martine Beugnet hace una buena descripción de la sinestesia de la escena y la relaciona con lo informe, la abyección y el horror ‘bateillano’. Véase Beugnet (2007: 97).

<sup>273</sup> “Y de opacidad, que es una palabra que utilizo mucho cuando pienso en el trabajo que trato de hacer. Intento que el núcleo más resistente del filme resulte opaco de tal manera que ni yo pueda conocerlo [...] se trata de llegar a batirse con ese agujero negro, que tenemos en nuestro interior. Pues, desde cierto punto de vista, estamos llenos de oquedades. Pienso que vivir una relación de artista con el mundo es aceptar situarse en ese lugar en el que precisamente no sabemos nada y nos sentimos amenazados, a la

monstruosa y bestial a la que Grandrieux no le busca explicaciones ni causas. El tratamiento material, concreto,<sup>274</sup> de los cuerpos en sus películas producen “una absoluta confluencia o indiscernibilidad entre el contenido y el estilo, la forma y el soporte (Hainge, 2007: 17). Lo vemos en la escena de inicio de *La vie nouvelle*. Ese grupo de personas paradas en medio de la noche como cuerpos sacados de un cuadro del Greco o un aquelarre goyesco. Una masa desenfocada en la oscuridad, filmada con una temblorosa cámara en mano que realiza sucesivos travellings hacia los rostros de cada individuo. Sus ojos abiertos, hipnotizados o asustados por algo fuera del encuadre. Los acercamientos permiten que los cuerpos recuperen la nitidez. Por los detalles y movimientos de sus rostros, el parpadeo, la respiración, notamos que la imagen está acelerada. Una música que suena como un murmullo siniestro acompaña y completa esta inquietante escena que, como el inicio de *Sombre*, está completamente desconectada de la película. Ninguna de esas personas aperecerán de nuevo. No tienen función narrativa ni relación con los personajes. La imagen de sus cuerpos abrigados en un noche helada expresa, en palabras del cineasta, una sensación compleja y densa. Nos hace pensar en sucesos trágicos del siglo XX, la Shoah, las deportaciones, en el terror humano del pasado siglo.



*La vie nouvelle*: cuerpos desenfocados en la noche y rostros.

Grandrieux señala que lo que le motiva a hacer películas son “una serie de cuestiones acerca de las modificaciones de las intensidades psíquicas del cuerpo” (Massotta, 2010: web). Los cuerpos en sus películas se representan como lugares de impulsos. Una corporalidad artaudiana en la que el cuerpo es una superficie sobre la que

---

vez que libramos con todas nuestras fuerzas un combate contra nosotros mismos. Y es un extraño ir y venir desde lo que podríamos saber a lo que nunca” (Masotta, 2010: web).

<sup>274</sup> Greg Hainge relaciona el tratamiento material de los cuerpos en la obra del cineasta francés con la *musique concrète*. Véase (Hainge, 2007).

se deslizan las percepciones, los espasmos y las pasiones. Casi cuerpos sin órganos por los que circulan flujos de intensidades. “Mis personajes son más bien entidades sometidas a intensidades, energías múltiples, a afectos que los atraviesan de forma totalmente repentina” (*ídem*). No se trata de personaje ni cuerpos con propiedad. Más bien canales de energía en el flujo imaginario de relaciones. La terminología empleada para referirse a los cuerpos en sus películas nos remite a una genealogía de autores clara: Nietzsche, Artaud, Klossowski y Deleuze-Guattari. El cuerpo para estos autores era un flujo antes que una propiedad:

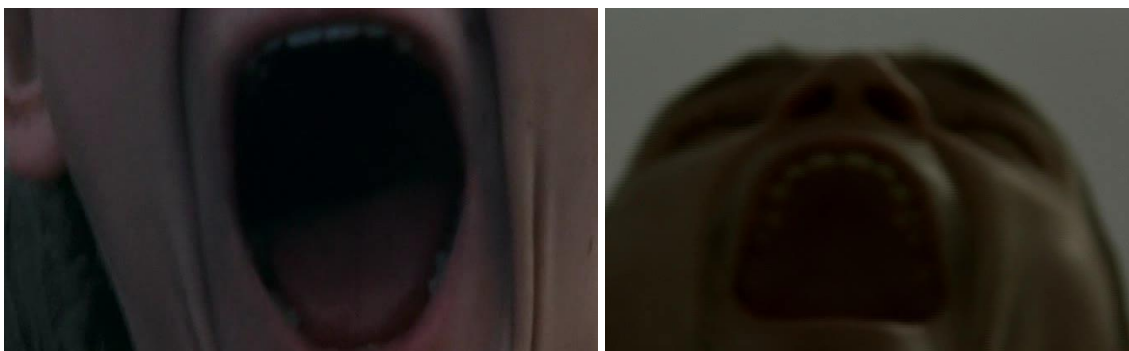
Lo considerado ya no es el cuerpo en cuanto propiedad del yo, sino el cuerpo en cuanto lugar de los impulsos, de su encuentro: producto de los impulsos, el cuerpo, se vuelve fortuito: no es a partir de ahí más irreversible que reversible, porque no tiene otra historia que la de los impulsos. Éstos precisamente van y vienen, y el movimiento circular que describen se tanto en los estados de humor como en el pensamiento, tanto en las tonalidades del alma como en las depresiones corporales (Klossowski, 2004: 54).

Como en las escenas de bailes de *La vie nouvelle* o *Sombre*, el cuerpo es el recipiente donde van a parar los impulsos. Para Artaud, la danza era “aquello a lo que hay que arrojar a cuerpo perdido, cuando todo está perdido” (Dumouliè, 1996: 148). Y Melania o Claire son dos mujeres en peligro que no tienen nada que perder porque están ambas dentro de la boca del lobo. La música techno o punk hace entrar los cuerpos de las mujeres en un estado de trance. Lo señala Adrian Martin (2004): en las películas de Grandrieux la mujer busca escapar a través de la danza-trance de su propio cuerpo. En *La vie nouvelle*, Melania gira sobre sí misma como una bailarina degasiana a ritmo de techno. Las manos de su captor la hacen bailar como si fuese una marioneta guiada por hilos invisibles en la pista vacía. Pero la danza “indica cómo el cuerpo ha pasado a ser el camino hacia tierras desconocidas: nuevos territorios de la corporalidad (Dumouliè, 1996: 148). En ese instante de trance, en donde el cuerpo de la joven parece desvanecerse, la música también desaparece. Pero en esta acelerada y vibrante desfiguración se produce casi una transición lírica, dice Martin. Mientras los ojos en blanco de Melania reflejan todavía un estado de trance, otra música techno comienza a sonar. De repente, estamos en una pista de baile de una discoteca repleta de gente, con Rosco haciendo de maestro de ceremonias y animando con sus brazos, y la joven, en el medio, bailando arrebatada a un ritmo

frenético. Como Alexei (Dmitriy Kubasov) en *Un Lac* (2008) cuando sufre los repentinos ataques epilépticos, Grandrieux nos muestra un cuerpo convulsionado, sin subjetividad, casi volcado hacia fuera. Este es el cine que ama el cineasta: el que conecta con fuerzas arcaicas, donde el cuerpo funciona como sentido y como signo: un receptáculo viviente donde las energías se imprimen. Y donde esas fuerzas tienen a veces la forma de grito afáxico. En una “breve genealogía del grito cinematográfico”, Adrian Martin situaba al cineasta francés dentro de la categoría de “El grito plástico” en la que se incluían a cineastas como David Lynch o Teresa Villaverde. El crítico australiano señala que aunque pensó llamar a esta categoría como grito mudo, finalmente se decidió por plástico porque lo que nos muestran esos cineastas es el grito como algo maleable:

El grito desencadena pliegues subterráneos y metamorfosis; el propio rostro se convierte en un *blur*, una mancha, un objeto cinético como todos los objetos móviles del mundo [...] el cine reinventa la plasticidad pictórica del famoso grito de Edvard Munch y le añade toda las posibilidades de la mezcla y el diseño de sonidos. Algunos de esos gritos son vistos pero no escuchados: su sonido es desplazado y reimaginado en otro nivel (2013: 410).

Algunos de los primerísimos planos de gritos mudos que filma el cineasta francés en su obra, como el de Boyan en *La vie nouvelle* o el de Alexei en *Un Lac*, son expresiones profundamente desgarradoras. Esos gritos nos hacen pensar en la poética artaudiana donde el grito no era más que un signo visual o sonoro anterior al lenguaje que manifestaba un fondo dionisíaco (Dumoulié, 1996: 134). O a los gritos impenetrables de algunos cuadros de Francis Bacon: gritos reducidos a su fuerza primitiva en los que no podemos identificar o resolver las causas que provocan esa expresión de malestar o dolor: “Más animales que humanos, son tan excesivos que llegan a ignorar las propias implicaciones expresivas: no son capaces de comunicar nada inteligible” (Ficcaci, 2003: 16).



*Un Lac* (2008) y *La vie nouvelle*: Gritos mudos de Alexei y Boyan.

El cine de Grandrieux no muestra una realidad, ni representa personajes ni cuenta historias, sino cuerpos que forman ejes de fuerzas e intensidades que modulan emociones perceptivas por agrupamientos de esos cuerpos en contacto, flujos, ráfagas de sensaciones: “Cuerpos y pensamientos, cuerpos y sensaciones, son los mismos agenciamientos que el cine trabaja con profundidad (Grandrieux, 2000: web). Hay sin duda en esta declaración, y en su cine, una postura fenomenológica. Recordemos brevemente la aportación de Maurice Merleau-Ponty y su deconstrucción del binomio mente-cuerpo. Para el filósofo francés no somos un cuerpo que se piensa en la distancia. El cuerpo no es un objeto. “Por la misma razón, la conciencia que yo tengo de él no es un pensamiento [...] La experiencia del propio cuerpo se opone al movimiento reflexivo que separa el objeto del sujeto y al sujeto del objeto” (Merleau-Ponty, 1985: 215). Para Grandrieux el cuerpo también es el origen del pensamiento. Busca, como vimos, “transmitir pensamiento, pero un pensamiento que pasa por el cuerpo”. Un pensamiento encarnado en el cuerpo: “Es el cuerpo. Pero es el cuerpo para todo, tanto para el cine como la filosofía. Son los cuerpos, es el ritmo, es la carne, el peso corporal, son los huesos” (Grandrieux citado en Hainge, 2007: 1). Nada de historia ni de personajes.<sup>275</sup> Su cine es una constante vibración de emociones y afectos reunidos. Una experiencia física y sensorial donde las historias y los personajes no tienen importancia.<sup>276</sup> En su documental sobre el artista japonés Masao Adachi, *Il se peut que la beauté ait renforcé notre résolution - Masao Adachi* (2011), este lo dejaba claro al final de su entrevista.

---

<sup>275</sup> Según Hainge, las dos claves para comprender el cine de Grandrieux se resumen: “i) the body is everything; ii) the story is nothing” (2007:1).

<sup>276</sup> “Con mis películas antepongo hacerle vivir una experiencia física al espectador que al hecho de contarle simplemente una historia. No es la psicología de los personajes lo que precisamente me interesa. Opino que en el cine llevamos años, décadas de retraso. Con el actual concepto de cine estamos ante un arte antiguo que persigue siempre las mismas formas. El cine no es únicamente construir planos y contar historias” (Grandrieux, 2010: web).

Cuando Grandrieux le preguntaba por la relación entre ideas y sensaciones (que es lo mismo que si le preguntase por la relación entre las historias y los cuerpos, los personajes y las figuras) el artista le contesta:

Debemos devolver la película al mundo de las sensaciones. Ya que filmamos desde nuestras sensaciones, debemos terminar la película desde ellas, no como prisioneros de nuestras ideas. La sensación fluye, es algo muy fluido. El mundo de las ideas, en cambio, está hecho de pensamientos fragmentados. El mundo de las sensaciones está relacionado con el mundo de las ideas, lo único que necesitamos es devolverlo al de las sensaciones. Digo esto porque pienso que tú, Philippe, haces lo mismo.



## **5. CONCLUSIONES**

---

## Conclusiones

## 5. Conclusiones

En la introducción afirmamos que nuestra investigación no buscaba definir lo posnarrativo por lo que es, sino por cómo lo es. A lo largo de las páginas hemos ido esbozando algunos rasgos que nos han permitido señalar que “esto y cosas similares son posnarrativas”. Así, en el capítulo dedicado al espacio comprobamos cómo en el cine después de las historias, la emancipación narrativa del mismo conduce a la aparición del paisaje. Al no estar supeditado a las demandas narrativas los escenarios se autonomizan, transformándose prácticamente en los protagonistas de las películas. Lo narrativo se torna en topográfico en muchos cineastas que ya no hacen sus películas a partir de los guiones y las historias, sino a partir de los espacios. De la misma manera que ocurre con el espacio, los objetos ya no funcionan como simples complementos o adornos de un escenario. Pero en el cine después de las historias ya no detienen la narración, como en Yasujiro Ozu, sino que son filmados por sí mismos. La diferencia entre el tiempo de los objetos y el tiempo de los sujetos, clave en el cine moderno, se diluye hasta el punto de que encontramos realizada una mirada de los objetos sobre los humanos. Hemos demostrado cómo los filtros y las estéticas románticas resultan determinantes a la hora de representar los paisajes. Se recurre con frecuencia al contraste entre el diminuto tamaño de los cuerpos de los personajes y la grandeza del paisaje. También comprobamos cómo los paisajes del cine más allá de la narración no son solo visuales, sino también táctiles. Esta búsqueda de la sinestesia conduce a algunos cineastas a una revalorización de los sonidos atmosféricos. Se abandona una concepción del sonido centrado de manera exclusiva en el habla en favor del materialismo sensorial de los ruidos. Como consecuencia, los silencios cobran una inusitada importancia; hasta el punto de que si Bresson afirmó que fue el cine sonoro el que lo inventó podemos decir que fue el cine más allá de la narración el que nos ha permitido oírlo.

En el capítulo dedicado al tiempo hemos visto cómo este se convertía en objeto de elaboración y reflexión artística propia; pasando de inadvertido acompañante de la película a experiencia estética. Un tiempo que ya no tiene que ver con aquella imagen tiempo teorizada por Deleuze a mediados de los 80 y que diluye las oposiciones entre cine moderno y vanguardia, “movimiento y tranquilidad, tiempo detenido y tiempo en duración” (Mulvey, 2006: 30). La escasa o ausente narración de este cine refleja, en la mayoría de las ocasiones, una concepción del tiempo anclado en el presente y en el

instante, en donde el aburrimiento no está estigmatizado o prohibido, sino que es una de las experiencias estéticas (temporales) habituales que padecen los espectadores. Vimos cómo este cine nos muestra el tiempo de lo cotidiano como aquel en el que no sucede nada y en donde la duración de los planos aparece excesiva con respecto a su contenido. La filmación del acto de espera se presenta como una experiencia del tiempo privilegiada. Un tiempo en donde lo que se muestra es la espera misma: un tiempo después de la historias. Hemos constatado un retorno de la contingencia que está íntimamente relacionado con el retorno del Método de Representación Primitiva. La estética primitiva surge como una reacción melancólica y de resistencia contra la acelerada temporalidad contemporánea, vital y visual. Pero demostramos cómo esta regresión se apoya en una idealización de los orígenes del cine y en el tópico de la desaparición de la duración en nuestras vidas. También los debates y las propuestas de algunas obras del denominado *slow cinema* transmiten una evidente melancolía temporal. Contienen o aluden a visiones bucólicas del pasado en busca de una autenticidad temporal que nos redima o salve de nuestro (acelerado) presente. En este aspecto, el *slow cinema* mantendría similitudes con otros conocidos movimientos *slow down* (*slow food*, *slow medicine*, *slow cities*). Todos abogan o prometen un nuevo bienestar que solo se consigue por medio de la desaceleración. Sin embargo, creemos que una verdadera estética de lentitud no debería proponer la duración como respuesta a los ritmos vitales. Lutz Koepnick, en su estudio *On Slowness* (2014), mantiene que la estética de la lentitud no consiste (solo) en buscar la tranquilidad y la calma fuera de nuestra cultura de la velocidad, sino que debería investigar qué significa experimentar la aceleración y abrir nuestros sentidos a los múltiples ritmos y duraciones que estructuran nuestro presente en toda su contingencia y en cada uno de sus momentos. Concluimos, por lo tanto, que la lentitud no puede reducirse a una estética temporal que únicamente busque transmitir la nostalgia por un pasado preindustrial intocado y puro.

En lo que concierne al cuerpo comprobamos cómo en el cine posnarrativo, el personaje y la persona, la ficción y el documental aparecían íntimamente fusionados, reflejando esa condición *entre* a la que aludíamos en la Introducción. Los actores no valen tanto por lo que interpretan como por lo que encarnan o por la presencia física, su corporalidad. Ya no son tanto personajes con los que nos identificamos como figuras sin psicología que funcionan más por su condición estética, plástica, que como agentes causales o vehículos de una narración. Actores, que en palabras de Albert Serra, ya no representan, sino que son y hacen simbiosis con el paisaje, “con el ritmo, con el color” de

la película, “pero que no ofrecen significados” (2014: 95). Por eso, el caminar aparece como una actividad habitual en numerosas películas más allá de la narración. Un movimiento físico desdramatizado, reducido a la mera actividad corporal. Constatamos, también, un claro retorno del rostro cinematográfico después de que se hubiese pronosticado su defunción. Parafraseando de nuevo a la filósofa Belen Altuna, podemos decir que el cine posnarrativo, lejos de confirmar la derrota del rostro, intenta devolver al rostro su dignidad estética y ética: rostros en los que proyectamos nuestras emociones; retratos que persiguen captar la esencia de la persona; caras evanescentes y fantasmales que se pierden por laberínticas calles encarnado un ideal platónico; semblantes embalsamados que intentan devolver al rostro su capacidad aurática en la era de la idolatría mediática; caras que buscan ser contempladas pero no consumidas; rostros singulares que encarnan la elevación de lo humano frente la deshumanización; caras inexpresivas que evocan la desesperación y el dolor del neoliberalismo. Pero frente al idealismo y el nihilismo, el angelismo y el cinismo, el encantamiento ingenuo y el desencantamiento radical, documentamos otros rostros que trataban de crear y ver, pese a todo, parcelas de humanidad.

En los tres capítulos hemos reflejado el mismo itinerario: la emancipación narrativa de los materiales proffilmicos conduce a su desfiguración, disolución o abstracción. Los espacios quedan restringidos a los aspectos formales y materiales; los paisajes reducidos y decantados a la pura impresión sensorial y evocativa; el tiempo ya no es testimonio de la duración, sino de la aceleración y el flujo. Un tiempo atemporal y discontinuo que adquiere la lógica del hiperenlace; un no tiempo electrónico que, como señalaba Brea, es “puramente intensivo, cualitativo, radial y extensible”. Lo mismo ocurre con el cuerpo, los personajes ya no representan personajes sino que forman ejes de fuerza e intensidades que modulan emociones a través del contacto y el flujo de sensaciones. A través de esta desfiguración, algunos cineastas, más allá de la narración, intentan captar una realidad sensible antes que narrativa y figurativa. Sus imágenes suscitan nuestra imaginación y nuestra emotividad antes que nuestra comprensión. Oscurecen la representación en favor de la opacidad y sensorialidad de los materiales proffilmicos.

En el 2014, hemos constatado evoluciones y cambios sustanciales en algunos cineastas que han aparecido de manera constante a lo largo de nuestra investigación y que, por las modificaciones que realizan con respecto al estilo que hemos analizado, creemos necesario dejar acta notarial de algunos de ellos. En *Un toque de violencia* (A

Touch of Sin, Tian zhu ding, 2013), Jia Zhangke no hace una película a partir de los espacios, sino a partir de los personajes y el guion. La estética de la inmediatez se actualiza en favor de elaborados movimientos con *steadicam*. Las tensiones y las mezclas entre el documental y la ficción, que hasta ahora habían sido una de las características de su obra, desaparecen en favor de estructuras genéricas del *wuxia* con las que busca dramatizar y evidenciar la violencia (subjetiva y sistemática) que sufre la sociedad china. “Un toque de violencia propone un retorno a un cine de personajes en el que el discurso se vehicula a través de sus vicisitudes y no viene predeterminado por los escenarios de una presa que ha borrado toda la memoria del lugar (*Naturaleza muerta*) o por una vieja fábrica transformada en un conjunto residencial de lujo (*24 City*)” (Pena, 2014: 20). En *Jauja* (2014), Lisandro Alonso abandona el carácter observacional y mostrativo que, como hemos visto, han caracterizado su cine y apuesta más por la narración. En *Liverpool*, podíamos encontrar de manera inconsciente y muy diluida la estructura genérica del western. Pero lo que antes aparecía de manera instintiva o automática, ahora es completamente intencional y deliberada. Si en *Liverpool* resonaba como un eco lejano los hombres errantes de Nicholas Ray, en *Jauja* la llamativa e inusual fotografía de Timo Salminen tiene unos colores y encuadres decididamente fordianos y el guion, escrito junto al escritor Fabián Casas, nos remitiría a un paisaje de western casi existencial, al estilo Monte Hellman. Aunque el viaje que emprende Gunnar Dinnesen (Viggo Mortensen) en busca de su hija por el desierto de la Patagonia argentina pueda recordar a los trayectos de sus anteriores personajes que hemos estudiado, la apuesta en esta ocasión es claramente ficcional. Con la presencia de un actor de talla internacional en el papel protagonista, el cineasta ya no trata de introducir lo documental en la ficción ni la ficción en lo documental, sino abrir la ficción hacia el mundo de los sueños para desvelar el inconsciente del tiempo. Lo que queda de sus anteriores obras son los objetos. La última imagen de *Los muertos* era un juguete tirado sobre la arena delante de la tienda de la hija de Argentino Vargas. El reencuentro con su hija, que serviría como la esperada imagen de reparación o perdón de la culpa, quedaba, de esta manera, fuera del marco narrativo de la película. Lo único que dejaba Farrel después de su fugaz visita era un llavero con una palabra: Liverpool. Este *souvenir*, funcionaba casi como una metonimia del Otro. Su hija lo agarraba entre sus manos como si fuese un banal fetiche mientras su padre se perdía en el horizonte del paisaje nevado dejando tras de sí la huella de sus pisadas. Pero como todo *souvenir* no era más que el reflejo de un viaje que ha sido un espejismo. En cambio, el soldadito de madera que aparece en varios momentos en *Jauja* funciona como el objeto

que conecta el sueño con la realidad, la fantasía con lo cotidiano, desmontando la razón de la historia desde la actualidad del presente.

En *Història de la meva mort* (2013), Albert Serra vuelve a recurrir a la estética romántica de sus anteriores dos películas, aunque en esta ocasión con una justificación histórica y narrativa. La película representa un viaje desde el racionalismo ilustrado hasta el romanticismo. Serra quiere mostrarnos ese periodo de transición epocal a través de los últimos días de un decadente Casanova, un hombre de razón y letras, que viaja desde su castillo hasta un pueblo de los Cárpatos por el que ronda el oscuro y romántico personaje de Drácula. A través de esta premisa ficcional, la película intenta mostrar el abismo que se abría entre la razón (Ilustración) y la sensibilidad poética (Romanticismo), estableciendo un juego de oposiciones que se corresponden a dos maneras de entender el mundo: racional/irracional; razón/sensibilidad; sensual/sexual. Serra vuelve a recurrir al imaginario romántico de la noche como manifestación de la primacía del inconsciente. Los flujos nocturnos y misteriosos esconden un mundo de pasiones irracionales, terrores y supersticiones que se contraponen al del racionalismo ilustrado del que procede Casanova. Pero a diferencia de *Honor de cavallería* y *El cant dels ocells*, no estamos ante una película que incida en la relación entre los paisajes y las figuras. Los planos de estas obras eran más abiertos y largos mostrando, en muchas ocasiones, de manera continua el trayecto de los personajes a través del paisaje. El Método de Dirección de Actores Albert Serra® que hemos analizado sin duda le había dado muy buenos resultados con Lluís Carò y Lluís Serrat en sus anteriores obras porque las pocas líneas de diálogo que pronunciaban sonaban espontáneas y naturales. *Història de la meva mort* es una obra más elaborada y compleja que las anteriores. Hay más diálogo, los planos son más cerrados, cercanos a los cuerpos y los rostros, y se filma en interiores. Mucha de las conversaciones que oímos y vemos en la película nunca sucedieron realmente o si lo hicieron no fue en ese orden. Serra crea las escenas a partir de fragmentos de tomas distintas (nunca rueda dos veces igual): una pregunta de un lado, una respuesta de otro, una frase de aquí, una frase de allí. Con este método, Albert Serra consigue la coherencia y significado de los diálogos. Sin embargo, el *découpage* resultante se revela, en ocasiones, arrítmico y extraño. El sistema de Albert Serra se queda a medio camino entre el artificio bressoniano y el antinaturalismo straubiano. Los que hasta ahora habían sido los actores fetiche de Serra tienen un papel más secundario, mínimo en el caso de Carò. Además, el actor que interpreta a Casanova (el poeta y comisario Vicenç Altaió) lo hace de forma afectada.

Nada que ver con la frescura y la espontaneidad que destilaban Luis Carbò y Luis Serrat en las anteriores películas. El grado cero de la ficción, por lo tanto, desaparece.

Estos tres ejemplos abrirían nuevas líneas de investigación en el futuro, pero en ningún caso creemos que indiquen una defunción del estilo posnarrativo que hemos analizado. El estilo vive y sobrevive de tendencias heterodoxas en su interior, la moda nunca lo permite. Además, el estilo es “un testimonio de ver las cosas y del operar técnico sobre ellas. Es una nueva sintaxis formal que nace para describir o representar una realidad que escapaba al lenguaje anterior” (Ventós 2007: 121-122). Por este motivo, en un momento puntual de su filmografía, cineastas predominantemente narrativos como Gus Van Sant, Oliver Assayas o David Lynch optaron por ir más allá de la narración: cuando las historias encorsetan a las imágenes hasta el punto de impedir que sensaciones, emociones y realidades que no residen tanto en la articulación del discurso ni en la intelectualización puedan ser filmadas y representadas entonces es necesario ir más allá de las historias a través de la revalorización del espacio, del tiempo y el cuerpo. Lo posnarrativo no nace de las ensoñaciones de un cineasta ni de las exigencias del mercado y los festivales. Por eso, la necesidad de hacer un cine más allá de las historias pero que no caiga en el mero formalismo ni la abstracción vanguardista continuará en el futuro porque las posibilidades de los materiales profílmicos de la imagen son infinitas. La tensión entre las historias y las imágenes seguirá funcionando como motor creativo para muchos cineastas. No obstante, si el cine narrativo sufre del convencionalismo de los significados, los temas y las historias, el posnarrativo corre el riesgo de padecer el convencionalismo de los significantes, las formas y el estilo.



## **6. BIBLIOGRAFÍA**

---

## Bibliografía

## 6. Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio (1995). *Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-textos.
- (1998). *Homo Sacer*. Valencia: Pre-Textos.
- (2010). *Infancia e Historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- ALBA FERNÁNDEZ, Antonio (2011). *Las primaveras de Ilión. (Escritos sobre arquitectura y ciudad, 1990-2010)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ALTUNA, Belén (2010). *Una historia moral del rostro*. Valencia: Pre-textos.
- AMABA, Roberto (2013). “Imágenes del viento”. *Kinodelirio*, <http://www.kinodelirio.com/justo-una-imagen/imagenes-del-viento/> (16/04/14).
- AMARA, Luigi (2012). *La escuela del aburrimiento*. México DF; Barcelona: Sexo Piso.
- AMBRUÑERIAS, Iván G. (2014). “Explorando la memoria traumática: Susana de Sousa Dias y el archivo salazarista”. Horacio Muñoz Fernández e Iván Villarrea Álvarez (ed.). *Jugar con la memoria: el cine portugués en el siglo XXI* (pp. 162-186). Cantabria: Shangrila.
- AMIEL, Vicente (2003). “Placeres Desconocidos”. *Positif*, N° 504 (Enero) <http://www.zinema.com/textos/placeres.htm> (21/04/14).
- ANDERMAN, Jens (2007). “La imagen Limítrofe: Naturaleza, economía y política en dos filmes de Lisandro Alonso”. *Estudios*, 15: 30 (diciembre) (pp. 279-304). <http://www.revestudio.ll.usb.ve/PDF/30/Andermann.pdf> (7/05/14).
- ANDERSON, Michael J. (2005). “Benning’s Art of Landscape: Ontological, Pedagogical, Sacrilegious”. *Senses of Cinema*, Issue 32, [http://sensesofcinema.com/2005/36/james\\_benning-2/](http://sensesofcinema.com/2005/36/james_benning-2/) (16/05/14).
- ANDREW, Dudley (2009). “Interview with Jia ZhangKe”. *Film Quarterly*, Vol. 62, N° 4, (pp. 80-84).
- ANTICH, Xavier (2013). “Variaciones e intermitencias del gesto que permanece y retorna (Miradas oblicuas a partir del archivo Warburg)”. Benavente, Fran, y Salavadó Corretger, Glòria (eds.). *Poéticas del gesto en el cine europeo contemporáneo* (pp. 25-77) Barcelona: Intermedio.
- APITCHAPONG, Weerasethakul (2009). “The Folly and Future of Thai Cinema Under Military Dictatorship”. James Quandt (ed.). *Apichatpong Weerasethakul* (pp. 178-182). Viena: Filmmuseum Synema Publikationen.
- ARACIL, Alfredo (2012). “Las aventuras de Peter Hutton”. *Lumière*, N° 4, [http://www.elumiere.net/numeros\\_pdf/Lumiere\\_num4.pdf](http://www.elumiere.net/numeros_pdf/Lumiere_num4.pdf) (26/04/14).
- ARANTZAZU, Paula (2011). “‘Aita’ (José María de Orbe, 2010)”. *Contrapicado*, <http://contrapicado.net/tag/cine-vasco/> (26/04/14).
- ARGULLOL, Rafael (2006). *La Atracción del Abismo: Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Acanalado.
- (2008). *El Héroe y el Único. El espíritu trágico del Romanticismo*. Barcelona: Acanalado.
- ARTAUD, Antoin (1975). *Para terminar con el juicio de dios y otros poemas*. Buenos Aires: Caldén.
- AUBRON, Hervé; DELORME, Stephane y TESSÉ, Jean-Philippe (2008). “Entrevista a David Lynch. Una esfinge sonriente”. *Cahiers du Cinema: España*, N° 8 (enero) (pp. 8-11).
- AUGÉ, Mark (2000). *Los no-lugares: Espacios de anonimato. Una antropología urbana*. Barcelona: Gedisa Editorial.

- AULT, Julie (2013). "James Benning's Nightfall". *Brown paper tickets*, <http://es.brownpapertickets.com/event/486833> (12/05/14).
- AUMONT, Jacques (1998). *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós.
- ÁVILA, Remedios (2000). "¿Quién es el Zaratrusta de Heidegger? La interpretación heideggeriana del Zaratrusta de Nietzsche". *Contrastes. Revista Interdisciplinar de Filosofía*, vol. V (pp. 181-208), <http://www.uma.es/contrastes/pdfs/005/Contrastes005-13.pdf> (15/08/14).
- BACHELARD, Gaston (1986). *La intuición del instante*. México: Fondo de Cultura Económica.  
(1993). *El Aire y los Sueños*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BACKMAN, Anna R. (2013). "The body of dissolution: Becoming-imperceptible in Gus Van Sant's *Last Days* (2004)". *European Journal of American Culture*, 32: 1 (pp. 25-41).
- BAECQUE, Antoine de y JOUSSE, Thierre (2001). "Entrevista a Jacques Derrida. El cine y sus fantasmas". *Cahiers du cinéma*, N° 556 (abril), <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/cine.htm> (23/04/14).
- BALLÓ, Jordi (2011). "Un formato es una forma". *Cahiers du Cinéma: España*, N° 49, (octubre) (pp. 84-85).
- BALSOM, Erika (2013). *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- BAO, Weihong (2007). 'Biomechanics of Love: Reinventing the Avant-garde in Tsai Ming-liang' Wayward "Pornographic Musical". *Journal of Chinese Cinemas*, 1:2 (pp. 139-160).
- BAREA, Milagros Expósito (2008). "El sonido en el cine de Apichatpong Weerasethakul". *Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, N° 3 (pp. 25-43), <http://fama2.us.es/fco/frame/frame3/estudios/1.2.pdf> (21/04/14).
- BARTHES, Roland (1989). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- BATEMAN, Conor (2014). "An Interview with James Benning—Filmmaker/Artist". *Four three film*, 13 de junio, <http://fourthreefilm.com/> (5/12/14).
- BAUDELAIRE, Charles (2007). *Las flores del mal*. Madrid: Edimat.
- BAUDRILLARD, Jean (2007). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairos.
- BAUMGÄRTEL, Tilman (2007). "Lav Diaz: 'Digital is liberation theology'". *Green Cine*, <http://www.greencine.com/central/lavdiaz> (16/05/14).
- BAZIN, André (1974). *Jean Renoir*. New York: Dell.
- BENAVENTE, Fran (2007a). "Migraciones". *Platform*, un film de Jia Zhangke [Dvd]. Barcelona: Intermedio.  
(2007b). "Civilización en transición". *The World*, un film de Jia Zhangke [Dvd]. Barcelona: Intermedio.
- BENNING, James (2010). "James Benning Interviews Sharon Lockhart". *Sharon Lockhart: 'Lunch Break'*. St. Louis: Mildred Lane Kemper Art Museum (pp. 100-108), [http://lockhartstudio.com/Interviews/Benning\\_Lockhart\\_Interview.pdf](http://lockhartstudio.com/Interviews/Benning_Lockhart_Interview.pdf) (18/05/14).
- BERGALA, Alain (1984). "La plus petite planète du monde". *Cahiers du Cinéma*, N° 364 (octubre), [http://www.elumiere.net/exclusivo\\_web/internacional\\_straub/textos/straub-huillet\\_bergala.php](http://www.elumiere.net/exclusivo_web/internacional_straub/textos/straub-huillet_bergala.php) (15/07/14).
- BEUGNET, Martine (2004). *Claire Denis*. Manchester: Manchester University Press.  
(2007). *Cinema and Sensation. French Film and the Art of Transgression*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

- (2008). "The Practice of Strangeness: *L'Intrus*–Claire Denis (2004) and Jean-Luc Nancy (2000)". *Film-Philosophy*, 12.1 (April) (pp. 31-48), <http://www.film-philosophy.com/2008v12n1/beugnet.pdf> (15/08/14).
- BLANCHOT, Maurice (2006). *El espacio literario*. Madrid: Editora Nacional.
- BODEI, Remo (2013). *La vida de las cosas*. Amorrortu: Buenos Aires.
- BOEHLER, Natalie (2011). "The Jungle as Border Zone: The Aesthetics of Nature in the Work of Apichatpong Weerasethakul". *ASEAS-Austrian Journal of South-East Asian Studies*, 4(2), (pp. 290-304), [http://www.seas.at/aseas/4\\_2/ASEAS\\_4\\_2\\_A6.pdf](http://www.seas.at/aseas/4_2/ASEAS_4_2_A6.pdf) (2/07/14).
- BONGERS, Wolfgang (2011). "Topografías accidentales y voluntarias en el cine de Lucrecia Marte y Lisandro Alonso". *La fuga*, <http://www.lafuga.cl/topografias-accidentales-y-voluntarias-en-el-cine-de-lucrecia-martel-y-lisandro-alonso/438> (23/04/14).
- BONITZER, Pascal (2007). *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- (2010). "La desaparición (a propósito de Antonioni)". VV.AA. *Michelangelo Antonioni y Las Montañas Encantadas. La intuición del hielo* (pp. 121-125). Madrid: Maia Edición.
- BORDWELL, David (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- (2009). "Wantons and wontons". *David Bordwell's website on cinema*, 12 de octubre, <http://www.davidbordwell.net/blog/2009/10/12/wantons-and-wontons/> (26/04/14).
- (2012). "Got those death-of-film/movies/cinema blues? *David Bordwell's website on cinema*, 15 de octubre, <http://www.davidbordwell.net/blog/2012/10/15/got-those-death-of-filmmoviescinema-blues/> (5/12/14).
- BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin (1995). *El arte cinematográfico: una introducción*. Barcelona: Paidós.
- BORJA, Jordi y MUXI, Zaida (2003). *Espacio público: Ciudad y ciudadanía*. Diputació Xarxa: Electa.
- BOU, Nuria (2002). *Plano/Contraplano. De la mirada clásica al universo de Michelangelo Antonioni*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- BOU, Nuria y PÉREZ, Xavier (2000). *El tiempo del héroe: épica y masculinidad en el cine de Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- BRAESTER, Yomi (2007). "Tracing the city's scars: Demolition and the Limits of The Documentary". Zhang Zhen (ed.). *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-First Century* (pp. 161-181). Durham and London: Duke University Press.
- BREA, José Luis (2002). *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas. (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Salamanca: Editorial CASA.
- (2010). *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-imagens*. Madrid: Akal.
- BRÉNEZ, Nicole (2003). "The Body's Night An Interview with Philippe Grandrieux". *Rouge 1*, <http://www.rouge.com.au/1/grandrieux.html> (18/08/14).
- (2008). "El mundo al revés y las vanguardias francesas". *Cahiers du Cinéma: España*, N° 8 (enero) (pp. 90-91).
- BRYSON, Norman (2005). *Volver a mirar: cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*. Madrid: Alianza Editorial.
- BUCHAN, Noah (2010). "Interview: Film's death and resurrection". *Taipei Times*, <http://www.taipeitimes.com/News/feat/archives/2010/03/25/2003468911> (16/05/14).

- BURCH, Noël (1990). "A Primitive Mode of Representation?". Thomas Elsaesser (ed.). *Early cinema: Space, Frame, Narrative* (pp. 220-228). London: British Film Institute.
- (1999). *El tragaluz infinito: contribución a la genealogía del lenguaje*. Madrid: Cátedra.
- (2004). *La praxis del cine*. Madrid: Fundamentos.
- BÜRGER, Peter (1996). *Crítica de la estética idealista*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- BURGIN, Victor (2012). "Interactive Cinema and The Uncinematic". Gertud Kochs; Volker Pantenburg & Simotn Rothöhler (eds.). *Screen Dynamics: Mapping the Borders of Cinema* (pp. 93-108). Viena: Filmmuseum Synema Publikationen.
- CAGE, John (2002). *Silencio: escritos y conferencias*. Madrid: Ardora.
- CARERI, Francesco (2002). *Walkscapes: El andar como práctica estética*. Barcelona, Gustavo Gili.
- CARRION, Jorge (2011). *Teleshakespeare*. Madrid: Errata Naturae.
- CASTELLS, Manuel (1997). *La era de la información: economía, sociedad y cultura, Volumen I*. Madrid: Alianza Editorial.
- CASTRO NOGUEIRA, Luis (1992). "Contra el tiempo, espacio. Del frenesí Virílico a los territorios de E. W. Soja". *Archipiélagos Cuaderno Crítico de la cultura* N° 10-11 (pp. 87-95).
- CASTRO, Aurelio (2011). *La fábrica sensible de Fontainhas*. Trebal de Recerca. Departament de Comunicació: Universidad Pompeu Fabra.
- CATALÀ, Josep M. (2005). "Film ensayo y vanguardia". Casimiro Toreiro y Jostexo Cerdán (eds.). *Documental y Vanguardia* (pp. 109-145). Madrid: Cátedra.
- (2009). *Pasión y conocimiento: El nuevo realismo melodramático*. Madrid: Cátedra.
- CAYUELA, Pablo (2010). "Double Tide ¿cine impresionista?". *Blogs and Docs*, <http://www.blogsanddocs.com/?p=558> (14/05/14).
- CHANG, Dustin (2013). "Interview: Lucien Castaing-Taylor and Véréna Paravel on LEVIATHAN and the Possibilities of Cinema". *Twitch film*, February 26, <http://twitchfilm.com/2013/02/lucien-castaing-taylor-verena-paravel-interview.html#ixzz3DOMSWidR> (26/04/14).
- CHION, Michel (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.
- CHOI, Domin (2009). *Transiciones del cine. De lo moderno a lo contemporáneo*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- CLIFFORD James (1988). "Histories of the Tribal and the Modern Art". *Predicament of Culture: Twentieth-century Ethnography, Literature and Art*. UEA: Harvard UP.
- COMPANY, David (2008). *Photography and Cinema*. London: Reaktion Books.
- COOK, Adam (2012). "Heavy Metal: An Interview with 'Leviathan' Co-Director Véréna Paravel". *Mubi*, <https://mubi.com/notebook/posts/heavy-metal-an-interview-with-leviathan-co-director-verena-paravel> (18/04/14).
- CORNELL, Christen (2011). "Fly on the Wall: Interview with Liu Jiayin". *Blogs.usyd.edu*, [http://blogs.usyd.edu.au/artspacechina/2011/06/the\\_universal\\_in\\_particular\\_in.html](http://blogs.usyd.edu.au/artspacechina/2011/06/the_universal_in_particular_in.html) (7/05/14).
- CRESPO, Alfonso (2005). "Claire Denis: pasiones corporales". Álvaro Arroba (ed.). *Claire Denis: fusión fría* (pp. 81-95). Oviedo: Festival de Gijón; Ocho y Medio.
- CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A (2005). "El arte en su fase poscrítica: de la ontología a la cultura visual". José Luis Brea (ed.). *Estudios visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalidad* (pp. 91-105). Akal: Madrid.
- (2014). *Cuerpo, ingravidez y enfermedad*. Barcelona: Bellaterra.



- D'ANGELO, Paolo (1999). *La estética del romanticismo*. Madrid: Balsa de la Medusa.
- DANEY, Serge (2004). *Cine, arte del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- DARKE, Chris (2000). "Desire Is Violence [Interview with Claire Denis]". *Sight and Sound*, 10 (July) (pp. 16-18), <http://old.bfi.org.uk/sightandsound/feature/30> (18/08/14).
- DE BAECQUE, A. & JOYARD, O. (1998). "Nostalgia. Entretien avec Alexandre Sokourov". *Cahiers du cinéma*, N° 521.
- DE CELIS, Santiago Rubín (2010). "Blissfully Yours. El fuego del hogar". *Miradas*, N° 105 (diciembre), <http://miradas.net/2010/12/actualidad/blissfully-yours.html> (21/04/14).
- DE DIEGO, Estrella (2014). *Rincones de postales. Turismo y hospitalidad*. Madrid: Cátedra.
- DE LA CALLE, Román (2012). *A propósito de la crítica de arte. Teoría y práctica. Cultura y política*. Valencia: Universitat de Valencia.
- DE LUCA, Tiago Magalhães (2012). *Realism of the Senses: A Tendency in Contemporary World Cinema*. PhD thesis. University of Leed.
- DE LUCAS, Gonzalo (2008). "El cine tiembla". José M. Fernández López (ed.). *Noami Kawase: el cine en el umbral* (pp. 31-43). Madrid: T&B Editores, Festival de Las Palmas, CGAI.
- DE LUELMO, José María (2007). "Más acá de lo real: la pintura en el cine de Alexander Sokourov". *Revista Latente: revista de historia y estética del audiovisual*, N° 5, (pp. 155-162).
- DE SAMANIEGO, Alberto Ruiz (2007). "Revelación del lugar. Apuntes sobre el caminar". Javier Maderuelo (dir.). *Paisaje y arte* (pp. 53-77). Madrid: Abada, Cendeac.
- (2010). "Revelar lo visible. Sobre las Montañas Encantadas de Antonioni". VV.AA. *Michelangelo Antonioni y Las Montañas Encantadas. La intuición del hielo* (pp. 57-73). Madrid: Maia Ediciones.
- (2013). *Ser y no ser. Figuras en el dominio de lo espectral*. Murcia: Micromegas.
- DELEUZE, Gilles (1984). *Imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- (1987). *Imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- (2002). *Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros.
- DELGADO, Manuel (2007). *La ciudad mentirosa: fraude y miseria del "modelo Barcelona"*. Madrid: La Catarata.
- DELGADO, María (2009). "The London Film Festival: Liverpool-Interview". *Sight and Sound*, <http://old.bfi.org.uk/sightandsound/feature/49487> (21/04/14).
- DI CARLO, Carlo (2010). "La Montaña Encantada y la fascinación del color: Michelangelo Antonioni entre la pintura y el cine". VV.AA. *Michelangelo Antonioni y Las Montañas Encantadas. La intuición del hielo* (pp. 9-19). Madrid: Maia Ediciones.
- DILLON, Brian (ed.). (2011). *Ruins*. London and Cambridge, MA: Whitechapel/MIT.
- DOANE, Mary A. (2013). *La emergencia del tiempo cinematográfico: la modernidad, la contingencia y el archivo*. Murcia: Cendeac.
- DOUMULIÈ, Camille (1996). *Nietzsche y Artaud. Por una ética de la crueldad*. Madrid: Siglo XXI.
- DRAZGAZDE, Peter (2005). "Casi un testamento. Encuentros con Pasolini". VV.AA. *Pier Paolo Pasolini. Palabra de Corsario* (pp. 313-324). Madrid: Circulo de Bellas Artes.

- DUMITRU, Luciana (2013). "Mountain in Shadow–Interview with Lois Patiño". *Bieff*, <http://bieff.wordpress.com/2014/01/11/mountain-in-shadow-interview-with-lois-patino/> (14/05/14).
- DUQUE, Félix (2001). *Arte público y espacio político*. Madrid: Akal.  
(2003). *Contra el humanismo*. Madrid: Abada.
- ECKMANN, Sabine (2010). "Times and Places to Rest". Sabine Eckmann (ed.). *Sharon Lockhart: 'Lunch Brea'*. St. Louis: Mildred Lane Kemper Art Museum, (pp. 23-29), [http://lockhartstudio.com/Essays/Eckmann\\_LB.pdf](http://lockhartstudio.com/Essays/Eckmann_LB.pdf) (18/05/14).
- EMERSON, Ralph Waldo (2010). *Obra ensayística*. Valencia: Artemisa.
- ENZINA, Paz (2010). "'La hamaca paraguaya', notas de la directora Paz Encina". *Filmin*, <https://www.filmin.es/blog/la-hamaca-paraguaya-notas-de-la-directora-paz-encina> (7/05/14).
- EPSTEIN, Jean (2009). "Buenos días, cine". *Archivos de la filmoteca*, N° 63, (pp. 98-116).
- FERNÁNDEZ PORTA, Eloy (2008). *Homo Sampler. Tiempo y consumo en la Era Afterpop*. Barcelona: Anagrama.
- FICACCI, Luigi (2003). *Bacon*. Madrid: Taschen.
- FILLOL, Santiago (2010). *Manifestación de una lejanía (por cercana que pueda estar). Una historia del fuera de campo cinematográfico, desde el fuera de campo tourneuriano*. [Tesis]. Departament de Periodisme i Comunicació Audiovisual: Universitat Pompeu Fabra.
- FLANAGAN, Matthew (2008). "Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema". *16:9*, [http://www.16-9.dk/2008-11/side11\\_inenglish.htm](http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm) (12/05/14).
- FLANAGAN, Matthew (2012). *'Slow Cinema': Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film*. PhD thesis, University of Exeter. <http://hdl.handle.net/10036/4432> (20/08/14).
- FONT, Domènec (2003). *Michelangelo Antonioni*. Madrid: Cátedra.  
(2002). *Paisajes de la modernidad: cine europeo, 1960-1980*. Barcelona: Paidós.  
(2012). *Cuerpo a cuerpo: radiografías del cine contemporáneo*. Barcelona: Galaxia.
- FOSTER, Hal (1985). "The 'Primitive' Unconscious of Modern Art". *October*, Vol. 34 (Autumn) (pp. 45-70).  
(2001) "Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo". P. Blanco; J. Carrillo; J. Claramonte y M. Expósito (eds.). *Modos de hacer, Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- FOUCAULT, Michel (1999). "Espacios diferentes". *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales Vol. II*. Barcelona: Paidós.
- FRANCASTEL, Pierre (1978). *El retrato*. Madrid: Cátedra.
- FRANÇOIS, Cécile (2009). "El cine de Lucrecia Martel. Una estética de la opacidad". *Espéculo. Revista de estudios literarios*, N° 43, <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero43/lucmarte.html> (21/04/14).
- FRESAN, Rodrigo (2010). "Apuntes para una teoría de la ciudad movediza". Eduardo Berra (ed.). *Ciudades posibles: arte y ficción en la constitución del espacio urbano* (pp. 75-99). Madrid: 451 Editores.
- FRIEDBERG, Anne (2006). *Virtual Window: From Alberti To Microsoft*. Cambridge, MA: MIT.
- FRODON, Jean-Michel (2007). "Jia Zhangke de una aventura a otra". *Cahiers du Cinéma: España*, N° 3 (julio-agosto) (pp. 26-28).



- GANZO, Fernando (2009). “Salpicaduras de la arena. Inland de Tariq Tegua”. *Lumière*, N° 2, (pp. 54-55), [http://www.elumiere.net/numeros\\_pdf/Lumiere\\_num2.pdf](http://www.elumiere.net/numeros_pdf/Lumiere_num2.pdf) (26/04/14).
- GEROW, Aaron (2008). “Repetición y ruptura en las películas de Naomi Kawase”. José Manuel López (ed.). *El cine en el umbral* (pp. 115-134) Madrid: T&B.
- José GIL, Miguel (2009). “Entrevista a Pedro Costa. Credit in the straight world”. *Miradas*. N° 85, <http://miradas.net/2009/04/media/entrevista-pedro-costa.html> (7/05/14).
- GIMEFERRER, Pere (2010). “Prólogo”. Cyril Neyrat (ed.). *Honor de Cavallería: Plano a Plano*. Barcelona: Intermedio.
- GIMÉNEZ, Diego (2009): “Sergio Chejfec. Toda escritura es una combinación”. *Revista de Letras*, 16 de enero de 2009, <http://revistadeletras.net/sergio-chejfec-toda-escritura-es-una-combinacion/> (7/05/14).
- GODARD, Jean-Luc (2007). *Histoire (s) du Cinéma*. Buenos Aires: Caja Negra.
- GOLDWATER, Robert (1986). *Primitivism in the Modern Art*. Harvard UP.
- GONZALO, Jorge Fernández (2011a). *La muerte de Acteón: Hacia una arqueología del cuerpo*. Madrid: Eutelequia.
- GONZALO, Jorge Fernández (2011b). “El devenir artaudiano. Lectura de Deleuze sobre Artaud”. *A Parte Rei: Revista de Filosofía*, N° 75, <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/gonzalo75.pdf> (18/08/14).
- GRANDRIEUX, Philippe (2000). “Entre Sade et Artaud, une evocation de l’horizon insense du cinema”. *Cahiers du cinéma hors série: Le siècle du cinema* (novembre), <http://www.diagonalthoughts.com/?p=1423> (18/04/14).
- GRANJAVIE, Amir (2012). “Representation of Space/Place in Tsai Ming Liang’s The Hole”. *Cross-Cultural Communication*, Vol. 8, N° 3, (pp. 37-45). <http://www.cscanada.net/index.php/ccc/article/viewFile/j.ccc.1923670020120803.1199/2685> (21/04/14).
- GRAO, Antoni Peris i (2010). “Aita. Arquitecturas de la memoria”. *Miradas*, N° 104 (noviembre), <http://miradas.net/2010/11/actualidad/criticas/aita.html> (23/04/14).
- GROYS, Boris (2008). *Art Power*. Cambridge, Massachusetts: Mit Press.
- GUATTARI, Felix y ROLNIK, Suely (2006). *Micropolítica: Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- GUNNING, Tom (1990). “Primitive cinema: a frame-up? Or, the trick’s on Us”. Thomas Elsaesser (ed.). *Early cinema: Space, Frame, Narrative* (pp. 86-95). London: British Film Institute.
- HAINGE, Greg (2007). “Le corps concret: Of bodily and filmic material excess in Philippe Grandrieux’s cinema”. *Australian Journal of French Studies*, Vol. 44, (pp. 153-171), <https://espace.library.uq.edu.au/eserv/UQ:120064/HAINGE.pdf> (18/08/14).
- HAN, Byung-Chul (2012). *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder. (2014). *La agonía del Eros*. Barcelona: Herder.
- HATTRICK, Alice (2012). “Interview with Ben Rivers”. *The white review*, <http://www.thewhitereview.org/art/interview-with-ben-rivers/> (18/05/14).
- HEDIGER, Vinzenz (2012). “Lost in Space and Found in a Fold. Cinema in the Irony Media”. Gertud Kochs, Volker Pantenburg and Simon Rothöhler (eds.). *Screen Dynamics: Mapping the Borders of Cinema* (pp. 61-78). Viena: Filmmuseum Synema Publikationen.
- HEIDEGGER, Martin (1963) “¿Por qué permanecemos en la provincia?”. *Revista Eco*, Tomo VI, (marzo), [http://www.heideggeriana.com.ar/textos/en\\_provincia.htm](http://www.heideggeriana.com.ar/textos/en_provincia.htm) (18/05/14).

- (1994). “Construir, Habitar, Pensar”. *Conferencias y Artículos*. Barcelona: Serbal.
- (2009). *Die kunst und der raum/El arte y el espacio*. Barcelona: Herder.
- HEREDERO, Carlos F. (2010). “Entrevista a José María de Orbe: Lo cotidiano y lo extraordinario conviven sin fisuras en Euskadi”. *Cahiers du cinéma: España*, Nº 37 (septiembre) (pp. 8-10).
- (2012). “Naturalezas vivas: Historias de Shangai, de Jia Zhangke”. *Caimán cuadernos de cine*, Nº 1 (enero) (p. 28).
- HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel Á. (2012). *El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia: Micromegas.
- HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo (2009). *La comedia de lo sublime*. Cantabria: Quélea Editorial.
- HILDEBRAND A. von (1988). *El problema de la forma en la obra de arte*. Barcelona: Visor.
- HOLL, Ute (2012). “Cinema on the web and newer psychology”. Gertud Kochs, Volker Pantenburg and Simon Rothöhler (eds.). *Screen Dynamics: Mapping the Borders of Cinema* (pp. 150-169). Viena: Filmmuseum Synema Publikationen.
- HOLTE, Michael Ned (2010). “A Few Questions About Place and Time: Sharon Lockhart and Michael Ned Holte in Conversation”. *Jan Mot*. 13.73. (August), [http://lockhartstudio.com/Interviews/NedHolte\\_DT.pdf](http://lockhartstudio.com/Interviews/NedHolte_DT.pdf) (18/05/14).
- HOUELLEBECQ, Michael (2006). *Ampliación del campo de batalla*. Barcelona: Anagrama.
- HUBERMAN, Georges-Didi (2004). *Imágenes pese a todo*. Barcelona: Paidós.
- (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- HUSSEY, Andrew (2010). “Claire Denis: ‘For me, film-making is a journey into the impossible’”. *The Guardian*, <http://www.theguardian.com/film/2010/jul/04/claire-denis-white-material-interview> (15/08/14).
- HUTTON, Peter (2011): “Peter Hutton por Peter Hutton”. *Lumière*, Nº 4 (pp. 41-44). [http://www.elumiere.net/lumiere\\_num4.php](http://www.elumiere.net/lumiere_num4.php) (10/05/14).
- IGLESIAS, Eulalia (2007). “He Fengming: del relato oral como una de las bellas artes”. *Blogs and Docs*, <http://www.blogsanddocs.com/?p=224> (15/07/14).
- IMBERT, Gerard (2010). *Cine e imaginarios sociales: El cine postmoderno como experiencia de los límites (1990-2010)*. Madrid: Cátedra.
- JAMES, Nick (2010). “Passive Aggressive”. *Sight and Sound* 2.4.
- JAMESON, Fredric (1992). *La estética geopolítica: cine y espacio en el sistema mundial*. Barcelona: Paidós.
- JERSLEV, Anne (2012). “The post-perspectival: screens and time in David Lynch’s Inland Empire”. *Journal of Aesthetics & Culture*, Vol. 4, <http://www.aestheticsandculture.net/index.php/jac/article/view/17298> (18/05/14).
- JIMENEZ, Marc (2010). *La querrela del arte contemporáneo*. Buenos Aires, Madrid: Amorrortu.
- JONES, Kent (2010). “Occidente y Oriente... aquí y allí. Ensayo sobre el cine de Tsai Ming-liang”. Jonathan Rosemabaum y Adrian Martin (Coord.). *Mutaciones del cine contemporáneo* (pp. 99-113) Barcelona: Errata Naturae.
- KEATHLEY, Christina (2006). *Cinephilia and History, or The Wind in the Trees*. Bloomington: Indiana University Press.
- KHOSHBASKTH, Ehsan (2013). “Abbas Kiarostami, Up Close”. *Fandor*, <http://www.fandor.com/keyframe/abbas-kiarostami-up-close> (15/07/14).
- KIM, Jihoon (2010). “Between Auditorium and Gallery: Perception in Apichatpong Weerasethakul’s Films and Installations”. Rosalind Galt and Karl Schoonover

- (eds.). *Global Art Cinema: New Theories and Histories* (pp. 125-145). New York: Oxford University Press.
- KLOSSOWSKI, Pierre (2004). *Nietzsche y el círculo vicioso*. Madrid: Arena Libros.
- KOEHLER, Robert (2007). "Interviews | Ghost Stories: Wang Bing's Startling New Cinema". *Cinemascope*, <http://cinema-scope.com/cinema-scope-magazine/interviews-ghost-stories-wang-bings-startling-new-cinema/> (15/08/14).
- KOEPNICK, Lutz (2014). *On Slowness: Toward an Aesthetic of the Contemporary*. New York: Columbia University Press.
- KOVÁCS, Balint András (2007). *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980*. Chicago: University of Chicago Press.
- (2013). *The Cinema of Béla Tarr: The Circle Closes*. London: Wallflower Press.
- LACAN, Jacques (1959) "El seminario de Jacques Lacan 6. El deseo y su interpretación". *Convergencia freudlacan*, [www.convergenciafreudlacan.org/web\\_files/.../JL-06-09-pdf-88.pdf](http://www.convergenciafreudlacan.org/web_files/.../JL-06-09-pdf-88.pdf)
- (2006). *El seminario de Jacques Lacan. Libro 10. La Angustia 1962-1963*. Buenos Aires: Paidós.
- LAHERA, Covadonga G. (2009). "Figuras en el paisaje: Gerry or not to Gerry". *Transit. Cine y otros desvíos*, <http://cinentransit.com/to-gerry-or-not-to-gerry> (26/04/14).
- LE BRETON, David (2011). *El elogio del caminar*. Madrid: Siruela.
- LEFEBVRE, Henri (1972). *Crítica de la Vida Cotidiana*. México: Siglo XXI.
- LEFEVBRE, Martin (2006). "Between setting and landscape in the cinema". Martin Lefebvre (ed.). *Landscape and Film* (pp. 19-71). New York: Routledge.
- (2011). "On Landscape in Narrative Cinema". *Canadian Journal Of Film Studies. Revue Canadienne D'études Cinématographiques*, Vol. 20, N° 1 (spring) (pp. 61-78). [http://www.academia.edu/824667/On\\_Landscape\\_in\\_Narrative\\_Cinema](http://www.academia.edu/824667/On_Landscape_in_Narrative_Cinema) (21/04/14).
- LEHMANN, Hans-Thies (2013). *Teatro posdramático*. Murcia: Cendeac.
- LEIGH, Danny (2010). "The view: Is it OK to be a film philistine?". *The Guardian*, 21 May, <http://www.theguardian.com/film/filmblog/2010/may/21/film-philistine> (18/04/14).
- LEÓN, Benjamin (2014). "Peter Hutton et les fantômes de l'Hudson River School: L'image suspendue (espace, regard, mythe), *La Furia Humana*, N° 21, <http://www.lafuriaumana.it/?id=228> (5/11/14).
- LEOPOLD, Nanuk (2002). "Confined Space—Interview with Tsai Ming-Liang". *Sense of Cinema*, Issue 20, [http://sensesofcinema.com/2002/20/tsai\\_interview/](http://sensesofcinema.com/2002/20/tsai_interview/) (21/04/14).
- LIM, Dennis (2011). "Smoking a Cigarette, Making a Film". *Artsbeat*, [http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2011/09/12/smoking-a-cigarette-making-a-film/?\\_php=true&\\_type=blogs&\\_r=0](http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2011/09/12/smoking-a-cigarette-making-a-film/?_php=true&_type=blogs&_r=0) (15/07/14).
- LIZHI, Ren (2010): "Breve historia de la arquitectura de Shanghai". *Revista Occidente* N° 349-350 (pp. 163-198).
- LOCKHART, Sharon (2011). "El espacio interior por Sharon Lockhart". *Lumière*, N° 4, (pp. 144-145), [http://www.elumiere.net/numeros\\_pdf/Lumiere\\_num4.pdf](http://www.elumiere.net/numeros_pdf/Lumiere_num4.pdf) (14/05/14).
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, José Manuel (2007a). "La épica de la urgencia". *Cahiers du Cinéma*, N° 3 (julio-agosto) (pp. 33).
- (2007b). "Cicatrices de la ausencia: El bosque del luto, de Naomi Kawase". *Cahiers du Cinéma: España*, N° 6 (noviembre) (pp. 35-35).
- (2008). "Solo consigo expresarme a través del cine. Entrevista con Naomi Kawase (2001-2008)". José M. Fernández López (ed.). *Noami Kawase: el cine en el umbral* (pp. 135-145). Madrid: T&B Editores, Festival de Las Palmas, CGAI.

- LOSILLA, Carlos (2007a). “Breve nota sobre una estética de la ausencia o panfleto por un cine extremo”. *Archivos de la filmoteca*, N° 55 (pp. 114-125).
- (2007b). “Difusión, difuminación, disolución. La vida de los otros cines europeos”. Domènec Font y Carlos Losilla (eds.). *Derivas del cine europeo contemporáneo* (pp. 37-53). Valencia: Muestra Internacional de Cine Europeo Contemporáneo (MICEC)-Filmoteca de Catalunya-Centro Galego de Artes da Imaxe-IVAC La Filmoteca.
- (2009a). “Vientos de cambio”. *Cahiers du Cinéma: España*, N° 22 (abril) (pp. 26-27).
- (2009b). “De la disolución al monumento”. *Cahiers du Cinéma: España*, N° Extra 6, (mayo) (pp. 22-23).
- (2010). *La invención de la modernidad. Historia y melancolía en el relato del cine* [Tesis]. Departament de Comunicació: Universitat Pompeu Fabra.
- LOSILLA, Carlos; QUINTANA, Àngel; DE LUCAS, Gonzalo (2007). “Sobre esbozos y Retratos. Entrevista a José Luis Guerin”. *Cahiers du Cinéma: España*, N °4, (septiembre) (pp. 26-28).
- LOVATT, Philippa (2013). “Every drop of my blood sings our song. There, can you hear it?": Haptic sound and embodied memory in the films of Apichatpong Weerasethakul”. *The New Soundtrack 3.1* (pp. 61-79). Edinburgh University Press.
- LU, Sheldon H (2007). “Tear down the city: Reconstructing Urban Space in Contemporary Chinese Popular Cinema and Avant-Garde Art”. Zhang, Zhen (ed.). *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-First Century* (pp. 137-161). Durham and London: Duke University Press.
- LUCAS, Gonzalo de (2007). “Longitud de onda”. *Placeres desconocidos* un film de Jia Zhangke [Dvd]. Barcelona: Intermedio.
- (2009). “Los años de Vanda”. *Cahiers du Cinéma: España*, especial N° 6 (pp. 16-19).
- LYNCH, David (2003). *David Lynch*. Barcelona: Paidós.
- GEROW, Aaron (2006). “Repetición y ruptura en las películas de Naomi Kawase”. José M. Fernández López (ed.). *Noami Kawase: el cine en el umbral* (pp. 91-101). Madrid: T&B Editores, Festival de Las Palmas, CGAI.
- MACDONALD, Scott (1998). *A Critical Cinema 3: Interviews with Independent Cinema*. Berkeley; Los Angeles; London: California UP.
- (2001). *The Garden in the Machine: A Field Guide to Independent Films about Place*. Berkeley; Los Angeles; London: California UP.
- (2008). “James Benning’s 13 LAKES and TEN SKIES, and the culture of distraction”. Barbara Pilcher and Claudia Slanar (ed.). *James Benning: American Filmmaker* (pp. 218-232). Viena: Filmmuseum Synema Publikationen
- (2006). *A Critical Cinema 5: Interviews with Independent Cinema*. Berkeley; Los Angeles; London: California UP.
- MADERUELO, Javier, (1996). *Nuevas visiones de lo pintoresco: el paisaje como arte*. Lanzarote: Fundación Cesar Manrique.
- (2007). “Paisaje: un término artístico”. Javier Maderuelo (dir.). *Paisaje y arte* (pp. 11-37). Madrid: Abada, Cendeac.
- (2008). *La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo, 1960-1989*. Madrid: Akal.
- MAFFESOLI, Michel (2009). “Walking in the Margins”. Stephen Johnstone (ed.). *The everyday* (pp. 77-78). London and Cambridge, MA: Whitechapel/MIT.

- MAI, Nadin (2012). "What is Slow Cinema?". *The art of slow cinema*, December 20, <http://theartofslowcinema.com/2012/12/20/what-is-slow-cinema/> (16/05/14).
- (2013). "What is Slow Cinema 2.0". *The art of slow cinema*, February 12, <http://theartofslowcinema.com/2013/02/12/what-is-slow-cinema-2-0/> (16/05/14).
- (2014). "Cinema at the Museum!?". *The art of slow cinema*, April 2, <http://theartofslowcinema.com/2014/04/02/slow-cinema-at-the-museum-paper/> (16/05/14).
- MAK, Edwin (2008). "Postsocialist Grit: Contending Realisms in Jia Zhangke's Platform and Unknown Pleasures". *Off Screen*, Vol. 12, Issue 7, [http://www.offscreen.com/index.php/pages/essays/postsocialist\\_grit/](http://www.offscreen.com/index.php/pages/essays/postsocialist_grit/) (21/04/2014).
- MARGULIES, Ivone (1996). *Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*. Durham, London: Duke UP.
- MARÍAS, Miguel (2005). "Claire Denis, La Dama del Tiempo". Álvaro Arroba (ed.) *Claire Denis: fusión fría* (pp. 17-29). Oviedo: Festival de Gijón; Ocho y Medio.
- (2011). "Cualquier tiempo pasado no fue mejor". *Transit, Cine y otros desvíos*, 13 de junio, <http://cinentransit.com/cualquier-tiempo-pasado-no-fue-mejor/> (6/10/14).
- MARKS, Laura U. (2000). *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham/London: Duke University Press.
- MARTIN, Adrian (2004). "Dance, Girl, Dance: Philippe Grandrieux's La Vie Nouvelle". *Kinoeye: New Perspectives on European film*, 4.3, <http://www.kinoeye.org/04/03/martin03.php> (18/08/14).
- (2007). "Grandrieux en el underground". *Archivos de la filmoteca*, Nº 55, (pp. 158-175).
- (2008a). *¿Qué es el cine moderno?* Chile: Festival Internacional de cine de Valdivia: Uqbar Editores.
- (2008b). "Cierto rincón oscuro del cine moderno". José M. Fernández López (ed.). *Noami Kawase: el cine en el umbral* (pp. 45-55). Madrid: T&B Editores, Festival de Las Palmas, CGAI.
- (2013). "Breve genealogía del grito cinematográfico". Fran Benavente y Glòria Salvadó Corretger (eds.). *Poéticas del gesto en el cine europeo contemporáneo* (pp. 399-416). Barcelona: Intermedio.
- MARTINS Laura M. (2010). "Cine, política y (post)estado. La libertad de Lisandro Alonso". *Nuevo Mundo*, Nº 10, <http://nuevomundo.revues.org/58374?lang=en> (21/04/14).
- MARX, Karl (1976). *El capital: crítica de la economía política. Libro I, El proceso de producción del capital*. Barcelona: Grijalbo.
- MASOTTA, Cloe (2010). "La plástica del deseo. Entrevista a Philippe Grandrieux". *Transit, Cine y otros desvíos*, <http://cinentransit.com/entrevista-a-philippe-grandrieux/> (18/08/14).
- (2012). *Variaciones de lo figural. El pensamiento plástico de Jean Epstein, Stephen Dwoskin y Philippe Grandrieux*. Treballs de recerca dels programes de postgrau: Universitat Pompeu Fabra <http://hdl.handle.net/10230/20710> (15/08/14).
- MATES, Reyes (2003). *Memoria de Auschwitz. Actualidad moral y política*. Madrid: Trotta.
- (2006). *Contra lo políticamente correcto. Política, memoria y justicia*. Buenos Aires: Almira.



- (2006). *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamín "Sobre el concepto de historia"*. Madrid: Trotta.
- (2008). *La herencia del olvido*. Madrid: Errata Naturae.
- HALBWACHS, Maurice (2004). *La memoria colectiva*. Prensas Universitarias de Zaragoza: Zaragoza.
- MÁRTINEZ, Chus (2006). "Take a Moment to Find Out... In Search of an Autonomous Visual Context". *Pine Flat, Sharon Lockhart*. Frankfurt: Revolver Books; Bilbao, Spain: Sala Rekalde, [http://lockhartstudio.com/Martinez\\_PF.pdf](http://lockhartstudio.com/Martinez_PF.pdf) (6/10/14).
- MEDINA, Aurelio (2013). "Leviathan". *Blogs and Docs*, 26 de marzo, <http://www.blogsandocs.com/?p=4936> (26/04/14).
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1985). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta.
- MICHALKA, Matthias (2010). "Realities of Time: Notes on The Fictionality of Lunch Break". *Sharon Lockhart: 'Lunch Break'*. St. Louis: Mildred Lane Kemper Art Museum (pp 43-52), [http://lockhartstudio.com/Essays/Michalka\\_LB.pdf](http://lockhartstudio.com/Essays/Michalka_LB.pdf) (16/08/14).
- MILANI, Raffael (2007). *El arte del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- MING-LIANG, Tsai (2009). "Visage (Faces) [Press kit]". *Festival Cannes*, <http://www.festival-cannes.com/assets/Image/Direct/029843.pdf> (20/07/14).
- (2013). "Of Cabbages and Kings: Tsai Ming-Ling's Stray Dgs". *Jigsawlounge*, <http://www.jigsawlounge.co.uk/film/reviews/straydogs/> (20/07/14)
- MOLINUEVO, José Luis (1998). *La experiencia estética moderna*. Madrid: Síntesis.
- (2006). *La vida en tiempo real. La crisis de las utopías digitales*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- (2008). *Magnífica miseria: Dialéctica del romanticismo*. Murcia: Cendeac.
- (2010). *Retorno a la Imagen: Estética del cine en la modernidad melancólica*. Salamanca: Archipiélagos, <https://app.box.com/shared/c0m6yyo66o> (20/04/14).
- (2011). *Guía de complejos: Estética de teleseries*. Salamanca: Archipiélagos. <https://app.box.com/shared/opfjmcxppc> (22/10/14).
- (2012). *Estética del interesante*. Salamanca: Archipiélagos, <https://app.box.com/s/f0c459b11d3b8f61592c> (22/10/14).
- (2013). *Mutaciones en Arte y Literatura. Del creador al trabajador*. Salamanca: Archipiélagos, <https://app.box.com/s/nbvhi8n4u0lhgi2meis4> (10/05/14).
- (2014). *Responsabilidad con la imagen (Wang Bing)*. Salamanca: Archipiélagos, [https://app.box.com/s/60bcfaw88m7sgy\\_maxjil](https://app.box.com/s/60bcfaw88m7sgy_maxjil) (22/10/14).
- MONTANER, Josep M. y Muxi, Zaida (2011). *Arquitectura y política: Ensayos para mundos alternativos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MORA, Vicente Luis (2012). *El lectoespectador. Deslizamientos entre literatura e imagen*. Barcelona: Seix Barral.
- MORENO, Alberto (2013). "Indie Lisboa 2013 (3): memoria de pez, ojo de cámara". *Contrapicado*, 3 de junio, <http://contrapicado.net/2013/06/indielisboa-2013-3/> (26/04/14).
- MORIENTE, David (2010). *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo*. Madrid: Cátedra.
- MORSE, Erik (2011). "Time & Again. Interview with Tsai Ming Liang". *Frieze*, Issue 137 (March), <http://www.frieze.com/issue/article/time-again/> (15/07/14).
- MOURENZA, Daniel Urbina (2009). *Espacio global/Identidades inestables. Un estudio sobre el espacio en el cine contemporáneo*. Trebal de Recerca: Departament Comunicació: Universitat Pompe Fabra.

- MUGUIRO, Carlos (2010). "El ojo de la tormenta. Entrevista Peter Hutton". *Cahiers du cinéma: España*, Nº Extra 11 (mayo) (18-20).
- MULVEY, Laura (2006). *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. London: Reaktion Books.
- MUÑOZ FERNÁNDEZ, Horacio (2013). "El pasado: el eterno retorno de lo mismo". A *Cuarta Pared*, Nº 15, <http://www.acuartapared.com/eterno-retorno/?lang=es> (13/05/14).
- (2014). "Perfiles críticos de la crítica acrítica". A *Cuarta Pared*, Nº 21, <http://www.acuartapared.com/perfis-critica-acritica/?lang=es> (06/10/14).
- NACACHE, Jacqueline (2006). *El actor en el cine*, Barcelona: Paidós.
- NANCY, Jean-Luc (2003a). *Corpus*. Madrid: Arena Libros.
- (2003b). *El "hay" de la relación sexual*. Madrid: Síntesis.
- (2007). *El intruso*. Buenos Aires: Amorrortu.
- (2008). "Icon of Fury: Claire Denis's Trouble Every Day". *Film-philosophy*, 12.1 (april), <http://www.film-philosophy.com/index.php/f-p/article/view/68/53> (18/08/14).
- NATCHE, Jaime (2006). "Five dedicated to ozu (2003). Sobre la ecología del vídeo". *Miradas*, Nº 49 (abril), <http://www.miradas.net/2006/n49/estudio/five.html> (14/05/14).
- NAVARRO, Francisco Algarín (2010). "Entrevista con Wang Bing". *Lumière*, Nº 3. [http://www.elumiere.net/numeros\\_pdf/Lumiere\\_num3.pdf](http://www.elumiere.net/numeros_pdf/Lumiere_num3.pdf) (20/08/14).
- (2011a). "Misael y Vargas van en barco". *Pack Lisandro Alonso* [Dvd]. Barcelona: Intermedio.
- (2011b). "Aquí y en otro tiempo". *Lumière: Internacional Straub*, [http://www.elumiere.net/exclusivo\\_web/internacional\\_straub/textos/troptot.php](http://www.elumiere.net/exclusivo_web/internacional_straub/textos/troptot.php) (21/04/14).
- NAVARRO, Francisco Algarin y VILLEGAS Rey, F.G (2011). "Entrevista con Peter Hutton". *Lumière*, Nº 4 (pp. 45-57), [http://www.elumiere.net/lumiere\\_num4.php](http://www.elumiere.net/lumiere_num4.php) (16/08/14).
- NGAI, Sianne (2012). *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting*. Cambridge, Massachusetts, and London: Harvard University Press.
- NEYRAT, Cyril (2007). "I don't want sleep alone". *Cahier du Cinema*, Nº 623 (mai), <http://www.cahiersducinema.com/Critique-I-don-t-want-to-sleep,1169.html> (2/07/14).
- (2008). *Un mirlo dorado, un ramo de flores y una cuchara de plata*. Barcelona: Intermedio.
- (2009). "Sin etiquetas". *Cahiers du cinéma: España*, Nº 19 (enero) (pp 14-17).
- NICHOLS, Bill (2007). "El documental y el giro de la vanguardia". *Archivos de la filmoteca*, Nº 56, (pp. 16-46).
- NIETZSCHE, Friedrich (2008). *Así habló Zaratrusta*. Madrid: Cátedra.
- OLLÉ, Manel (2005). *Made in China. El despertar social, político y cultural en la China contemporánea*. Barcelona: Ediciones Destino.
- ONFRAY, Michel (2002). *Teoría del cuerpo enamorado. Por una erótica solar*. Valencia: Pre-textos.
- ORELLANA, Juan (2006). "Entrevista a Philip Grönin, director de 'El gran silencio'". *Libertad Digital*, 22 de noviembre, <http://www.libertaddigital.com/opinion/iglesia/entrevista-a-philip-gronin-director-de-el-gran-silencio-1276232617.html> (26/04/14).
- OUBIÑA, David (2000). *Filmología: ensayos con el cine*. Buenos Aires: Manantial.
- PAECH, Anne y PAECH, Joachim (2002). *Gente en el cine*. Madrid: Cátedra.

- PALLASMAA, Juhani (2006). *Los ojos de la piel: La arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- PARDO, José Luis (1991). *Sobre los espacios pintar, escribir, pensar*. Barcelona: Serbal.
- PATENBURG, Volker (2012). "1970 and Beyond. Experimental Cinema and Art Spaces". Gertud Kochs, Volker Pantenburg and Simon Rothöhler (eds.). *Screen Dynamics: Mapping the Borders of Cinema* (pp. 78-93). Viena: Filmmuseum Synema Publikationen.
- PATTERSON, Patricia and FARBER, Many (1977). "Kitchen without Kitsch". *Film Comment*, 13: 6 (November-December) (pp. 47-50).
- PAZ, Victor Moradeira. (2010). "Entrevista a Peter Hutton". *Transit. Cine y otros desvíos*, <http://cinentransit.com/entrevista-a-peter-hutton/> (14/05/14).
- PEDRO, Gonzalo de (2008). "En tres direcciones. El cants del ocells". *Cahiers du Cinéma: España*, Nº 18 (diciembre) (pp. 36-37).
- PENA, Jaime (2007). "Oceanografía de la ausencia. La hamaca paraguaya, de Paz Encina". *Cahiers du cinéma: España*, Nº 2 (junio) (p. 30).
- (2009). "4251 caracteres". *Cahiers du Cinéma: España*, Nº 22 (abril) (p.82).
- (2014). "Un toque de violencia: Érase una vez en China...". *Caimán cuadernos de cine*, Nº 29 (julio-agosto) (pp. 18-20).
- PERANSON, Mark (?). "Interviews | Trainspotting with James Benning". *Cinema-Scope*, <http://cinema-scope.com/cinema-scope-magazine/interviews-trainspotting-with-james-benning/> (21/04/14).
- (2002). "Interview. Cities and Loneliness: Tsai Ming-Liang's What Time Is It There?". *Indiewire*, 22 de enero, <http://www.indiewire.com/article/interview-cities-and-loneliness-tsai-ming-liangs-what-time-is-it-there> (14/06/14).
- (2010). "Ruhr". *Cinema Scope*, 41 (pp. 46-47).
- PERANSON, Mark and PICARD, Andrea (2000). "Humanist philosophy: interview(s) with Bruno Dumont". *The Free Library* (February, 1), [http://www.thefreelibrary.com/Humanist+philosophy%3a+interview\(s\)+with+Bruno+Dumont.-a030311586](http://www.thefreelibrary.com/Humanist+philosophy%3a+interview(s)+with+Bruno+Dumont.-a030311586) (15/08/14).
- PERRAIS, Ágnes (2010). "Les Yeux ne veulent pas en tout temps se fermer ou Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour ou Othon, Pierre Corneille, Danièle Huillet, Jean-Marie Straub, 1664-1969". *Lumière*, Internacional Straub, [http://www.elumiere.net/exclusivo\\_web/internacional\\_straub/textos/othon\\_parra\\_is.php](http://www.elumiere.net/exclusivo_web/internacional_straub/textos/othon_parra_is.php) (23/04/14).
- PETRUS, Anna (2010). "Albert Serra o la materia del cine". *Dirigido por*, Nº 402 (julio-agosto) (pp. 80-81).
- GRANDRIEUX, Philippe (2010). "Entrevista a Philippe Grandrieux, director de *Un lac*". *Filmin*, <https://www.filmin.es/blog/entrevista-a-philippe-grandrieux-director-de-un-lac> (18/08/14).
- PIGLIA, Ricardo (2011). "El perro ciego". *El País*, 12 de febrero de 2011, [http://elpais.com/diario/2011/02/12/babelia/1297473173\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2011/02/12/babelia/1297473173_850215.html) (6/10/14).
- PINTOR, Iván (2008). "El fulgor en el rostro: el desfile del festival de Basara en Shara (2003)". José M. Fernández López (ed.). *Noami Kawase: el cine en el umbral* (pp. 81-85). Madrid: T&B Editores, Festival de Las Palmas, CGAI.
- PROA, Sergio Espinosa (2000). "El humanismo en el fin de la modernidad". *A Parte Rei. Revista de filosofía*, Nº 10. <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/espinosa.pdf> (15/08/14).
- PUJAL, Alfonso (2012). "Cineasta en el museo: José Luis Guerin". *Archivos de la filмотeca*, Nº 69, (pp. 105-119).



- PUJOL, Cristina (2007). “La cinefilia en la era digital”. *Archivos de la filmoteca*, N° 55, (pp. 202-204).
- QUANDT, James (2009). “Exquisite Corpus. An Interview with Apichatpong Weerasethakul”. James Quandt (ed.). *Apichatpong Weerasethakul* (pp. 125-132). Viena: Filmmuseum Synema Publikationen.
- QUÍLEZ, Luis Bagué y SANTAMARÍA, Alberto (2013). “2001-2012: Una odisea en el tiempo”. Luis Bagué Quílez y Alberto Santamaría (ed.). *Malos tiempos para la épica: Última poesía española (2001-2012)* (pp. 11-35). Madrid: Visor Libros.
- QUINTANA, Àngel (2003). *Fábulas de lo visible: El cine como creador de realidades*. Barcelona: Acantilado.
- (2005). “A propósito de ciertas formas de intrusión”. Álvaro Arroba (ed.). *Claire Denis: fusión fría* (pp. 57-68). Oviedo: Festival de Gijón; Ocho y Medio.
- (2007a). “La modernidad europea en el cine asiático: Reflexiones sobre una migración estética”. Domènec Font y Carlos Losilla (eds.). *Derivas del cine europeo contemporáneo* (pp. 53-69). Valencia: Muestra Internacional de Cine Europeo Contemporáneo (MICEC)-Filmoteca de Catalunya-Centro Galego de Artes da Imaxe-IVAC La Filmoteca.
- (2007b). “No solo el cine cambia, la crítica de cine también”. *Cahiers du Cinéma: España*, N° 1 (mayo) (pp.6-7)
- (2008a). “Más allá del documental y de la vanguardia: el cine en la galería”. *Secuencias: Revista del historia del cine*, N° 27 (pp. 90-104).
- (2008b). “Tras el misterio de lo mítico. Entrevista a Albert Serra”. *Cahiers du Cinéma: España*, N° 12 (mayo) (pp. 12-13).
- (2009a). “Cuando la ficción estalla desde el documental”. *Cahiers du Cinéma: España*, N° 19 (enero) (pp. 9-10).
- (2009b). “Encuentros y desencuentros: cine experimental, video arte, vanguardia fílmica...”. *Cahiers du Cinéma: España*, N° 22 (abril) (pp.VI-X).
- (2011). *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital*. Barcelona: Acantilado.
- (2013). “*Blue Jasmine; Camille Claudel: Dos mujeres encarceladas*”. *Caimán cuadernos de cine*, N° 21 (noviembre) (pp. 6-8).
- QUINTIN (2001). “El misterio del leñador solitario”. *El amante*, N° 111 (junio).
- QUINTO, Jaime (2007). “In Public”. *Blogs and Docs*, <http://www.blogsandocs.com/?p=154> (10/02/13).
- RANCIÈRE, Jacques (2004). “¿El cine como pintura?”. VV.AA. *Aleksandr Sokurov. Elegías Visuales* (pp. 57-65). Maldoror ediciones.
- (2005a). *La fábula cinematográfica: reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Paidós.
- (2005b). “El ruido del pueblo, la imagen del arte (A propósito de Rosetta y de L’humanité)”. Antoine de Baecque y Gabrielle Lucantonio (Comp.). *Teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia* (pp. 170-175). Barcelona: Paidós.
- (2007). “La lettre de Ventura”. *Traffic 61* (Printemps). *Revue du cinema*.
- (2010). *El espectador emancipado*. Pontevedra: Ellago Ediciones.
- (2012a). *Las distancias del cine*. Castellón: Ellago Ediciones.
- (2012b). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Clave Intelectual.
- (2013). *Béla Tarr, el tiempo del después*. Cantabria: Shangrila.
- RAPFOGEL, Jared (2004). “Taiwan’s Poet of Solitude: An Interview with Tsai Ming-liang”. *Cineaste* (Fall) (pp. 26-29).
- RATNER, Megan (2010). “Moving Toward the Unknown Other: An Interview with Claire Denis”. *Cineaste* (winter) (pp. 36.-40).

- REHM, Jean-Pierre; JOYARD, Olivier y RIVIÈRE, Danièle (1999). *Tsai Ming-liang*. Paris: Editions Dis Voir.
- REHM, Jean-Pierre (2009). “(Continuará...)”. *Cahiers du cinema: España*, Nº 19 (enero) (pp. 12-13).
- RENDUELES, César (2013). *Sociofobia. El cambio político en la era digital*. Madrid: Capitán Swing.
- REVIRIEGO, Carlos (2008). “El arte en una prisión: entrevista a Pedro Costa”. *Cahiers du Cinéma: España*, Nº 14 (julio-agosto) (pp-84-87).
- RICO CLAVELINO, Celia (2009). *El cine entre la inmediatez y la memoria: los motivos de la naturaleza muerta y de la ruina a partir de Still Life (2006) de Jia ZhangKe*. Trabajo de investigación. Departament de Periodismo i Comunicació Audiovisual: Universitat Pompeu Fabra, <http://hdl.handle.net/10230/5910> (12/04/14)
- RIST, Peter (2009). “Interview with Liu Jiayin”. *Off Screen*, Vol. 13, Issue 12. [http://offscreen.com/view/interview\\_liu\\_jiayin](http://offscreen.com/view/interview_liu_jiayin) (21/04/14).
- RIVAS SÁNZ, Juan Luis de las (1992). *El espacio como lugar: sobre la naturaleza de la forma urbana*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones, Universidad.
- RODOWICK, D.N. (2007). *The Virtual Life of Film*. Cambridge, Massachusetts: Harvard UP.
- RODRIGUES, Antonio (1998). “Jean-Marie Straub y Danièle Huillet. Sobre algún cine, algunos cineastas y otros asuntos, por Jean-Marie Straub y Danièle Huillet”. *Lumière, Internacional Straub*, [http://www.elumiere.net/exclusivo\\_web/internacional\\_straub/textos.php](http://www.elumiere.net/exclusivo_web/internacional_straub/textos.php) (13/02/14).
- ROMERO, E. K. (2012). “Hamaca Paraguaya (2006): Temporal Resistance and Its Impossibility”. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 16(16), (pp. 311-330). University of Arizona. [https://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/arizona\\_journal\\_of\\_hispanic\\_cultural\\_studies/v016/16.romero01.pdf](https://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/arizona_journal_of_hispanic_cultural_studies/v016/16.romero01.pdf) (7/05/14).
- ROMERO, Luis Puelles (2011). *Mirar al que mira: Teoría estética y sujeto espectador*. Madrid: Abada.
- ROSA, Hartmut (2013). *Social Acceleration: A New Theory of Modernity*. New York: Columbia University Press.
- ROSE, Steve (2012). “Two Years At Sea: little happens, nothing is explained”. *The Guardian*, 26 April <http://www.theguardian.com/film/2012/apr/26/two-years-at-sea-little-happens> (18/04/14).
- ROSENBLUM, Robert (2008) “Como si hubiésemos nacido el primer día del libro de Génesis o fuéramos la última persona sobre la faz de la tierra... (Una entrevista con Robert Rosenblum)”. VV. AA. *La abstracción del Paisaje: Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto* (pp. 234-246). Madrid: Fundación Juan March.
- ROUD, Richard (1972). *Jean-Marie Straub*. New York: Viking.
- RUIZ, Borja (2008). *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. Bilbao: Artezblai.
- RUSSO, A. Eduardo (2003). “Fábulas de disolución”. *El amante*, Nº 136 (agosto).
- RUSSO, Pablo (2008). “Entrevista al director José Luis Guerin”. *El ángel exterminador*, Nº 10 (otoño), [http://elangelexterminador.com.ar/articulosnro.10/entrevista\\_guerin.html](http://elangelexterminador.com.ar/articulosnro.10/entrevista_guerin.html) (15/07/14).
- SABBAT, Cynthia (2010). “Master Class: Diálogo con Bruno Dumont”. Grupo Kane, [http://grupokane.com.ar/index.php?option=com\\_content&view=article&id=211:artmasterbrunodumont&catid=44:catmaster&Itemid=59](http://grupokane.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=211:artmasterbrunodumont&catid=44:catmaster&Itemid=59)

- SALGADO, Diego y PLANES PEDREÑO, José Antonio (2013). “La crítica de cine y su supervivencia en el reino del audiovisual y las tecnologías 2.0”. *Detour*, Otoño 2013-Primavera 2014, <http://www.detour.es/tiempo/diego-salgado-jose-antonio-planes-pedreno-critica-supervivencia.htm> (06/10/14).
- SALVADÓ CORRETGER, Gloria (2012). *Espectres del cinema porrtugués contemporani: Història i fantasma en les imatges*. Mallorca: Lleonard Muntaner.
- SÁNCHEZ, Sergi (2005). “Gerry”. *El Cultural*, 19 de mayo, [http://www.elcultural.es/version\\_papel/CINE/12060/Gerry/](http://www.elcultural.es/version_papel/CINE/12060/Gerry/) (26/04/14).
- (2009). “El soñador y su reverso: Notas para una herencia cinematográfica de los arquetipos de don Quijote”. Carlos F. Heredero (ed.). *Espejos entre ficciones. El cine y el Quijote* (pp. 359-369). Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- (2013). *Hacia una imagen no-tiempo. Deleuze y el cine contemporáneo*. Asturias: Ediciones de la Universidad de Oviedo.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2004). *Cine y vanguardia artísticas: conflictos, encuentros, fronteras*. Barcelona: Paidós.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo (2005). *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. México: UNAM.
- SANTAMARÍA, Alberto (2005). *El idilio norteamericano. Ensayos sobre lo sublime*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- SANTOS, Antonio (2005). *Yasujiro Ozu*. Madrid: Cátedra.
- SARRIS, Andrew (1969). *Entrevistas a grandes directores I*. Madrid: Magisterio Español.
- SCHOPENHAUER, Arthur (2003). *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Círculo de Lectores.
- SCHRADER, Paul (2004). “Aleksandr Sokurov entrevistado por Paul Schrader. La historia del alma de un artista es una historia muy triste”. VV.AA. *Elegías visuales* (pp. 79-95). Maldoror ediciones. [http://www.maldororediciones.eu/pdfs/maldororediciones\\_Sokurov\\_Elegias\\_visuales.pdf](http://www.maldororediciones.eu/pdfs/maldororediciones_Sokurov_Elegias_visuales.pdf) (18/05/14).
- SELLERON, Julien (2005) “Made in China”. *The World*, un film de Jia Zhangke [Dvd]. Bcelona: intermedio.
- SERRA, Albert (2010). “Honor de Cavalleria. Plano a Plano”. Cyril Neyrat (ed.). *Honor de Cavallería. Plano a Plano*. Barcelona: Intermedio.
- (2014). “La dramaturgia de la presencia”. *Cinema Comparat/ive Cinema*, Vol. II, Núm 4 (pp. 93-96).
- SHANTON, Pablo (2004). “Apuntes sobre las tres primeras películas de Tsai Ming-liang durante las tres primeras semanas de lluvia de primavera de 2004. Lado B”. Marcelo Pannozo (ed.). *Una sandía es una sandía, las películas de Tsai Ming-Liang* (pp. 22-46). Gijón: Festival Internacional de Gijón.
- SHAPIRO, Gary (1997). *Earthwards/Robert Smithson and art after Babel*. Los Angeles: University California Press.
- SHAVIRO, Steven (1993). *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- (2007). “Southland Tales”. *The Pinocchio Theory*, December 10<sup>th</sup>, <http://www.shaviro.com/Blog/?p=611> (18/05/14).
- (2010). “Slow Cinema Vs Fast Films”. *The Pinocchio Theory*, May 12, <http://www.shaviro.com/Blog/?p=891> (18/05/14).
- (2010). “Post-Cinematic Affect: On Grace Jones, Boarding”. Gate and Southland Tales”. *Film-Philosophy*, 14.1, <http://www.film-philosophy.com/index.php/f-article/viewFile/220/173> (18/05/14).

- (2012). "Post-Continuity: full text of my talk". *The Pinocchio Theory*, March 26<sup>th</sup>, <http://www.shaviro.com/Blog/?p=1034> (18/05/14).
- SHIH, Alice (2006). "Jia Zhangke: life and times beyond The World". *Cine Action*, N°68 (winter) (pp. 53-58).
- SIETY, Emmanuel (2004). *El plano en el origen del cine*. Barcelona: Paidós.
- SITNEY P. Adams (2002). *Visionary Film: The American Avant-garde (1943-2000)*. New York: Oxford UP.
- SLANAR, Claudia (2008). "Landscape, History and Romantic Allusions El Valley Centro (1999) to RR (2007)". Barbara Pilcher and Claudia Slanar (ed.). *James Benning: American Filmmaker* (pp: 169-181). Viena: Filmmuseum Synema Publikationen.
- SLOTERDIJK, Peter (2003). *Esferas I (Burbujas)*. Madrid: Siruela.
- SMARDZIJA, Zoran (2010). "David Lynch.com: Authorship in the Age of the Internet and Digital Cinema". *Scope*, Issue 16, [http://www.academia.edu/5238922/David\\_Lynch.com\\_Auteurship\\_in\\_the\\_Age\\_of\\_the\\_Internet\\_and\\_Digital\\_Cinem](http://www.academia.edu/5238922/David_Lynch.com_Auteurship_in_the_Age_of_the_Internet_and_Digital_Cinem) (18/05/14).
- SMITH, Damon (2005). "L'Intrus: An Interview with Claire Denis". *Sense of Cinema*, Issue 35, [http://sensesofcinema.com/2005/conversations-with-filmmakers/claire\\_denis\\_interview/](http://sensesofcinema.com/2005/conversations-with-filmmakers/claire_denis_interview/) (15/08/14).
- SMITH, Terry (2012). *¿Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Siglo XXI.
- SOLNIT, Rebecca (2011). "Ruins of Memory". Brian Dillon (ed.). *Ruins* (pp. 150-152). London and Cambridge, MA: Whitechapel/MIT.
- SOUSA DIAS, Susana de (2010). "Cinéma du Réel: Susana de Sousa Dias (II) 48, de Susana de Sousa Dias por Susana de Sousa Dias". *Lumière*, [http://www.elumiere.net/exclusivo\\_web/reel12/sousa\\_02.php](http://www.elumiere.net/exclusivo_web/reel12/sousa_02.php) (15/08/14).
- STAM, Robert (2001). "Post-cine: la teoría digital y los nuevos medios". *Teorías del cine* (pp. 359-373). Barcelona: Paidós.
- STEPHEN, Johnstone (ed.). (2009). *The everyday*. London and Cambridge, MA Whitechapel/MIT.
- STEYER, Hito (2014). "Los condenados de la pantalla". Buenos Aires: Caja Negra.
- STRAUB, Jean-Marie y HUILLET, Danièle (1970). "Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer ou Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour (Othon). Entrevista con Jean-Marie Straub y Danièle Huillet". *Cahiers du cinema*, N° 224, [http://www.elumiere.net/exclusivo\\_web/internacional\\_straub/textos/othon\\_entrevista.php](http://www.elumiere.net/exclusivo_web/internacional_straub/textos/othon_entrevista.php) (23/04/14).
- SUKHDEV, Sandhu (2012). "'Slow cinema' fights back against Bourne's supremacy". *The Guardian*, 9 March <http://www.theguardian.com/film/2012/mar/09/slow-cinema-fights-bournes-supremacy> (18/04/14).
- SUWA, Nobuhiro (2005). "Cámara lúcida". *Film Retrospective in Sendai*. Japan: Mediateca de Sendai (pp. 44-48), <http://aindanaocomemos.blogspot.com.es/2006/11/camera-lucida-nobuhiro-suwa-sobre.html> (7/05/14).
- TAUBIN, Amy (2007). "The big rupture". *Film Comment*, (Jan/Feb) Vol. 43 Issue 1 (Jan/Feb).
- TEMBOURY, Pedro M. (2010). "Ave Fénix: del Shanghai de las Concesiones a la gran Expo Universal". *Revista de Occidente*, N° 349-350 (junio) (pp. 44-61).
- THOMPSON, Kristin y BORDWELL, David (1976). "Space and Narrative in the Films of Ozu". *Screen* 17.2 (pp. 41-73).
- THOREAU, Henry David (2008). *Walden*. Madrid: Cátedra.
- TOOP, David (2013). *Resonancia siniestra: el oyente como médium*. Buenos Aires: Caja Negra.



- TORGOVNICK, Mariana (1991). *Gone primitive: Savage Intellectuals, Modern Lives*. Chicago and London: Chicago UP.
- TOUZA, Ángel Santos (2010). “Ruhr”. *Miradas*, Nº 95 (febrero), <http://miradas.net/2010/02/actualidad/ruhr.html> (16/05/14).
- TUBAU, Daniel (2011). *El guion del siglo 21: El futuro de la narrativa en el mundo digital*. Barcelona: Alba.
- TURNER, Victor (1977). *The ritual process. Structure and anti-structure*. Ithaca, New York: Cornell Paperbacks.
- TUTTLE, Harry (2010). “Slower or Contemplative?”. *Unspoken cinema*, 17 de marzo, <http://unspokencinema.blogspot.com.es/2010/03/slower-or-contemplative.html> (18/04/14).
- (2010). “Reject-oriented antilogy (Shaviro)”. *Unspoken cinema*, 13 de mayo, <http://unspokencinema.blogspot.com.es/2010/05/reject-oriented-antilogy-shaviro.html> (18/05/14).
- UROSKIE, Andrew K. (2014). *Between the Black Box and the White Cube: Expanded Cinema and Postwar Art*. Chicago: The University of Chicago Press.
- VARCELLONE, Federico (2013). *Más allá de la belleza*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- VAREA, Fernando G. (2008). “John Gianvito: ‘Los muertos se comunican con nosotros pero no los escuchamos’”. *Espacio cine*, 24 de diciembre, <http://espaciocine.wordpress.com/2008/12/24/john-gianvito/> (16/05/14).
- VAUGHAN, Dai (1990). “Let There Be Lumière”. Thomas Elsaesser (ed.). *Early cinema: Space, Frame, Narrative* (pp. 66-67). London: British Film Institute.
- VECA, Alberto (2005). “La ‘puesta en escena’ del objeto”. *Exit: imagen y cultura*, Nº 18, <http://www.exitmedia.net/prueba/esp/articulo.php?id=143> (18/04/14).
- VEG, Sebastian (2012). “The limits of representation: wang bing’s labour camp films”. *Journal of Chinese Cinemas*, Vol. 6, Nº 2 (pp. 173-187).
- VENTÓS, Xavier Rubert de (2007). *Teoría de la sensibilidad*. Barcelona: Ediciones Península.
- VIJN, Ard (2010). “IFFR 2010: an interview with Tsai Ming-liang!”. *Twitchfilm*, <http://twitchfilm.com/2010/12/iff-2010-an-interview-with-tsai-ming-liang.html> (15/07/14).
- VILLAMEDIANA, Daniel V. (2005). “La carne y el corte”. Álvaro Arroba (ed.). *Claire Denis: fusión fría* (pp. 47-57). Oviedo: Festival de Gijón; Ocho y Medio.
- (2006a). “Honor de Cavallería. El cielo del Quijote”. *Letras de Cine*, Nº 11 (p.18).
- (2006b). “Entrevista con Albert Serra. La glorificación del mini Dv”. *Letras de cine*, Nº11 (pp. 14-17).
- VILLARMEA ÁLVAREZ, Iván (2014a). “El hallazgo de una nueva ficción documental: la Trilogía de Fontainhas de Pedro Costa”. Horacio Muñoz Fernández e Iván VillarMEA Álvarez (ed.). *Jugar con la memoria: el cine portugués en el siglo XXI* (pp. 20-52). Cantabria: Shangrila.
- (2014b). “El paisajismo observacional de James Benning: la representación de Los Ángeles en Los (2000)”. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 9, (pp. 35-64), <http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema>.
- VIRILIO, Paul (2003). *Amanecer Crepuscular: Paul Virilio en diálogo con Sylvère Lostringer*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- WEE, Brandon (2005). “The Decade of Living Dangerously: A Chronicle from Lav Diaz”. *Senses of Cinema*, Issue 34, [http://sensesofcinema.com/2005/filipino-cinema/lav\\_diaz/](http://sensesofcinema.com/2005/filipino-cinema/lav_diaz/) (20/08/14).

- WEINRICHTER, Antonio (2004). *Desvíos de lo real. El cine de no-ficción*. Madrid: Editorial T&B.
- (2007). “Festivales, museos y otras orillas del audiovisual: Notas sobre el estado de salud del documental y la ficción”. Domènec Font y Carlos Losilla (eds.). *Derivas del cine europeo contemporáneo* (pp. 69-81). Valencia: Muestra Internacional de Cine Europeo Contemporáneo (MICEC)-Filmoteca de Catalunya-Centro Galego de Artes da Imaxe-IVAC La Filmoteca.
- (2010). “El dulce porvenir de un artefacto. Notas sobre cine/arte/museo”. *Secuencias: Revista de historia del cine*, N° 32 (segundo semestre) (pp. 11-33).
- WEST, Dennis and WEST, Joan M. (2011). “Joan W. Cinema Beyond Words An Interview with Lisandro Alonso”. *Cineaste*, Vol 36 (spring) (pp. 30-38).
- WILLEMEN, Paul (1994). “Through the Glass Darkly”. *Looks and Frictions: Essays in Cultural Studies and Film Theory* (pp. 223-257). Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1999). *Investigaciones filosóficas*. España: Atalaya. Ebook, <https://dl.dropboxusercontent.com/u/12451177/PDF/W/WitgensteinLudwig-Investigacionesfilosoficas.pdf> (17/11/14).
- XIAO, Jiwei (2011). “The Quest for Memory: Documentary and Fiction in Jia Zhangke’s Films”. *Senses of Cinema*, Issue 59, <http://sensesofcinema.com/2011/feature-articles/the-quest-for-memory-documentary-and-fiction-in-jia-zhangke%E2%80%99s-films/> (23/04/14).
- YÁÑEZ, Manuel (2008). “Dialécticas de un cine habitable: La hibridación del documental y la ficción en el cine de Naomi Kawase”. José M. Fernández López (ed.). *Noami Kawase: el cine en el umbral* (pp. 101-113). Madrid: T&B Editores, Festival de Las Palmas, CGAI.
- (2009). “Entrevista a James Benning. Mirar y Escuchar”. *Cahiers du Cinéma España*, N° 22 (abril) (pp. 80-81).
- ZHANGKE, Jia (2006). “Notas del director [Press book]”. *Golem*, [http://www.golem.es/naturalezamuerta/Naturaleza\\_Muerta.pdf](http://www.golem.es/naturalezamuerta/Naturaleza_Muerta.pdf) (26/04/14).
- ZUNZUNEGUI, Santos (2007). “La mariposa y el crimen. A propósito del cinema de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet”. *Archivos de la filmoteca*, N° 55, (pp. 100-113).
- (2010). “Alianza y condena: El cine y el museo”. *Secuencias: Revista de historia del cine*, N° 32 (segundo semestre) (pp. 75-88).

## **7. FILMOGRAFÍA**

---

### 7.1. Otras películas

## Filmografía



## 7. Filmografía

- AKERMAN, Chantal (1976). *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*.
- ALONSO, Lisandro (2001). *La libertad*.  
(2004). *Los muertos*.  
(2006). *Fantasma*.  
(2008). *Liverpool*.  
(2014). *Jauja*.
- ASSAYAS, Olivier (2007). *Boarding Gate*.
- BENNING, James (2000). *El Valley Centro*.  
(2001). *Sogobi*.  
(2004). *13 Lakes*.  
(2004). *Los*.  
(2004). *Ten Skies*.  
(2005). *One Way Boogie Woogie /27 Years Later*.  
(2007). *Casting a glace*.  
(2007). *RR*.  
(2009). *Ruhr*.  
(2010). *Two Faces*.  
(2011). *Twenty Cigarettes*.  
(2012). *Nightfall*.  
(2012). *Easy Rider*.  
(2012). *Faces*.
- BING, Wang (2003). *West of the tracks* (Tie Xi Qu).  
(2007). *He Fengming*.  
(2008). *Crude Oil* (Caiyou Riji).  
(2010). *The Ditch* (Jiabiangu).
- CASTAING-TAYLOR, Lucien y PARAVEL, Véréna (2012): *Leviathan*.
- COSTA, Pedro (1997). *Ossos*.  
(2000). *No Quarto da Vanda*.  
(2006). *Juventude em Marcha*.  
(2007). *Tarrafal*.
- DENIS, Claire (1999). *Beau travail*.  
(2001). *Trouble Every Day*.  
(2002). *Vendredi soir*.  
(2004). *El intruso* (L'intrus).  
(2005). *Vers Mathilde*.  
(2009). *Una mujer en África* (White Material).
- DIAZ, Lav (2006). *Heremias* (Unang aklat: Ang alamat ng prinsesang bayawak).  
(2007). *Death in the Land of Encantos* (Kagadanan sa banwaan ning mga Engkanto).  
(2008). *Melancholia*.
- DUMONT, Bruno (1999). *L'humanité*.  
(2009). *Hadewijch*.  
(2011). *Hors Satan* (L'empire).  
(2013). *Camille Claudel 1915*.
- GALLO, Vincent (2003). *The Brown Bunny*.
- GIANVITO, John (2007). *Profit Motive and the Whispering Wind*.
- GRANDRIEUX, Philippe (1999). *Sombre*.

- (2002). *La vie nouvelle*.  
 (2008). *Un Lac*.  
 (2011). *Il se peut que la beauté ait renforcé notre résolution-Masao Adachi*.  
 GRÖNING, Philip (2005). *El gran silencio* (Die Grosse Stille).  
 GUERIN, José Luis (2007). *En la ciudad de Sylvia*.  
 (2007). *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*.  
 (2010). *La dama de Corinto*.  
 HUTTON, Peter (1987). *Landscape (for Manon)*.  
 (1991). *In Titan Goblet*  
 (1997). *Study of a River*.  
 (2000). *Time and Tide*.  
 (2007). *At sea*.  
 JIANYING, Liu (2005). *Oxhide* (Niu pi).  
 (2009). *Oxhide II* (Niupi er)  
 KAWASE, Naomi (1997). *Suzaku* (Moe no suzaku).  
 (2003). *Shara* (Sharasoju).  
 (2006). *El bosque del luto* (Mogari no mori).  
 (2008). *Nanayo* (Nanayomachi).  
 KIAROSTAMI, Abbas (2003). *Five, Dedicated to Ozu*.  
 (2008). *Shirin*.  
 LOCKHART, Sharon (2003). *Nô*.  
 (2006). *Pine Flat*.  
 (2008). *Exit*.  
 (2008). *Lunch Break*.  
 (2010). *Double Tide*.  
 LYNCH, David (1997). *Carretera Perdida* (Lost Highway).  
 (2001). *Muholland Drive*.  
 (2006). *Inland Empire*.  
 MARTEL, Lucrecia (2001). *La ciénaga*.  
 (2004). *La niña santa*.  
 MING-liang, Tsai (1992). *Rebeldes del dios neón* (Qing shao nian nuo zha).  
 (1994). *Vive, L'Amour* (Ai qing wan sui).  
 (1997). *The River* (He liu).  
 (1998). *The Hole* (Dong).  
 (2001). *What Time Is It There?* (Ni na bian ji dian).  
 (2002). *The Skywalk is Gone* (Tianqiao bu jian le).  
 (2003). *Good Bye, Dragon Inn* (Bu san).  
 (2005). *El sabor de la sandía* (The Wayward Cloud, Tian bian yi duo yun).  
 (2006). *I Don't Want to Sleep Alone* (Hei yan quan).  
 (2007). *It's dream*.  
 (2009). *Visage (Faces)*.  
 (2012). *The Walker*.  
 (2013). *Stray Dogs* (Jiaoyou).  
 (2014). *Journey to the West* (Xi You).  
 ORBE, José María de (2010). *Aita*.  
 PATIÑO, Lois (2012). *En el movimiento en el paisaje*.  
 (2012). *Montaña en sombra*.  
 (2012). *Na vibración*.  
 (2013). *A Costa da Morte*.  
 RIVERS, BEN. (2005). *This is my land*.

- (2008). *A World Rattled Of Habit*.  
(2009). *I Know Where I'm Going*.  
(2012). *Two Years at the Sea*.  
(2013). *A Spell to Ward of Darkness*.
- SCHANELEC, Angela. (2010). *Orly*.
- SERRA, Albert (2008). (2006). *Honor de cavallería*.  
(2006). *Honor de cavallería*.  
(2014). *Històrias de la meva mort*.
- SOKUROV, Alexander (1997). *Madre e hijo* (Mat i syn).
- SOUSA DIAS, Susana de (2004): *Natureza Morta*.  
(2008): 48.
- TARR, Béla (2000). *Armonías de Werckmeister* (Werckmeister harmóniák).  
(2007). *El hombre de Londres* (A Londoni férfi).  
(2011). *El caballo de Turín* (A torinói ló).
- TEGUIA, Tariq (2008). *Inland* (Gabbla).
- VAN SANT, Gus (2002). *Gerry*.  
(2003). *Elephant*.  
(2005). *Last Days*.
- WARHOL, Andy (1964). *Empire*.  
(1964-1966). *Screen Test*.
- WEERASETHAKUL, Apichatpong (2002). *Blissfully Yours* (Sud sanaeha).  
(2004). *Tropical Malady* (Sud pralad).  
(2012). *Tío Boonmee recuerda sus vidas pasadas* (Lung Boonmee raluek chat)  
(2012). *Cactus River* (Khong Lang Nam).
- ZHANGKE, Jia (2000). *Platform* (Zhantai).  
(2001). *In Public* (Gong gong chang suo).  
(2002). *Unknown Pleasures* (Ren xiao yao).  
(2004). *The World* (Shijie).  
(2006). *Dong*.  
(2006). *Naturaleza muerta* (Sanxia haoren).  
(2008). *24 City* (Er shi si cheng ji).  
(2010). *Historias de Shangai* (Hai shang chuan qi).  
(2014). *Un toque de violencia* (A Touch of Sin, Tian zhu ding, 2013).

### 7.1. Otras películas

- BERGER, Pablo (2012). *Blancanieves*.
- CASSAVETES, John (1968). *Faces*.
- DREYER, Carl Th. (1955). *La palabra* (The Ordet).
- ERICE, Víctor (1992). *El sol del membrillo*.
- EUTACHE, Jean (1971). *Número Zero*.
- FLAHERTY, Robert (1922). *Nanuk el esquimal* (Nanook of the North).
- GERBAUL, Aurelien (2006). *Todo reflorecido* (Tout Refleurit).
- GODARD, Jean-Luc (1963). *El desprecio* (Le Mépris).
- (1964). *Banda aparte* (Bande à part).
- (1966). *Dos o tres cosas que sea de ella* (Deux ou trois choses que je sais d'elle).
- (1967). *La Chinoise*.
- (1982). *Pasión* (Passion).
- (1988-1998). *Historie(s) du cinéma*.
- GORDON, Douglas (1993). *24 Hour Psycho*.
- HAZANAVICIUS, Michel (2011). *The Artist*.
- HITCHCOCK, Alfred (1935). *Treinta y nueve escalones* (The 39 Steps).
- (1941). *Sospecha* (Suspicion).
- (1946). *Encadenados* (Notorious).
- (1954). *La ventana indiscreta* (Rear Window).
- (1954). *Crimen perfecto* (Dial M for Murder).
- (1958). *Con la muerte en los talones* (North by Northwest).
- HOPPER, Denis (1969). *Easy Rider: buscando mi destino* (Easy Rider).
- LUMIÈRE, Louis y LUMIÈRE, Auguste (1895). *Salida de los obreros de la fábrica* (La sortie des usines).
- (1897). *Barca saliendo del puerto* (Barque sortant du port).
- OZU, Yasujiro (1959). *La hierba errante* (Ukigusa).
- PANH, Rithy (2008). *Un barrage contre le Pacifique*.
- PASOLINI, Pier Paolo (1964). *En el evangelio según San Mateo* (Il Vangelo secondo Matteo).
- (1968). *Teorema*.
- PERANSON, Mark (2008). *Waiting for Sancho*.
- SELLERON, Julien (2005). *Made in China*.
- SJÖSTROM, Victor (1928). *El viento* (The Wind).
- STRAUB, Jean-Marie y HUILLET, Danièle (1982). *Trop tôt, trop tard*.
- (2003). *Una visita al Louvre* (Une visite au Louvre).
- WULF, Reinhard (2003). *James Benning: Circling the Image*.



