

# La *pietà* como gesto de filmar y como gesto filmado

Antonio Rivera García

*Detrás del nombre hay lo que no se nombra.*

JORGE LUIS BORGES, «Una brújula»

Es evidente que los gestos<sup>1</sup> se miran cuando son producidos por un cuerpo, pero lo que no es tan obvio es que a través de ellos representamos, y en el fondo miramos, algo que no se ve, algo tan singular como una vivencia, un estado de ánimo, ya sea de un particular o incluso de una comunidad. En esta materia nos puede servir de guía una frase de Bernanos que Godard

<sup>1</sup> En el origen de este texto se halla la deuda contraída con la lectura de los textos que ha elaborado en torno al gesto el joven investigador Nicolás Ried, así como la deuda contraída con el arte chileno que ha sabido tratar con tanta sensibilidad el trauma de los desaparecidos.

§ Catedrático de Filosofía en la Universidad Complutense de Madrid. Director del departamento de Filosofía y Sociedad, como también del Grupo de Investigación UCM Estética Contemporánea: arte, política y sociedad. Codirige *Res Publica. Revista de Historia de las Ideas Políticas* y ha formado parte de todos los proyectos de investigación de la Biblioteca Saavedra Fajardo sobre filosofía y pensamiento político español y latinoamericano. Autor del libro *La crueldad de las imágenes. Estética y política del cine* (Guillermo Escolar Editor, 2022).

pronuncia en sus *Histoire(s) du cinéma*: «¡Oh, qué maravilla poder mirar lo que no se ve! ¡Oh, dulce milagro de nuestros ojos ciegos!». Que «mirar» no es solo «ver» significa que, en lugar de consumir imágenes, hemos de realizar el ejercicio crítico de relacionarlas con lo que no se ve, con lo que no son ellas mismas. Esta mirada es la del mejor cine porque no se limita a «verificar mis ojos», es decir, no se conforma con la imagen sola, completa y desvinculada de lo que está afuera. En este artículo pretendemos pensar en el cine como un gesto que nos ayuda sobre todo a acceder a ese afuera invisible, a esa oscuridad de la imagen, que puede coincidir tanto con lo más externo como con lo más interno del ser humano.

## 1. Agamben y la medialidad pura: el gesto neutro o la función fática del gesto

Si se trata del gesto de filmar y del gesto filmado, parece casi inevitable detenerse en las notas sobre el gesto que encontramos en *Medios sin fin* de Giorgio Agamben. El filósofo se aproxima al gesto a través de la etimología de la palabra (2001, 53), que nos proporciona por primera vez Varrón: en contraste con el actuar (*agere*) y el hacer (*facere*), gesto es una acción que etimológicamente deriva de *gerere* y tiene que ver con el emperador o magistrado que *gerit*, es decir, que desempeña y soporta (*sustinet*) un cargo y, en consecuencia, asume «por completo su responsabilidad». Se disuelve así la frontera entre actividad y pasividad. La distinción entre *facere* y *agere* alude, según Agamben (2001, 53-54), a la distinción que establece Aristóteles en la *Ética a Nicómaco* entre la praxis (el actuar) y la *poiesis* (el hacer), pero el filósofo no ha llevado su reflexión etimológica hasta el frecuentativo de *gerere*, es decir, hasta *gestare*, alumbrar, dar a luz.

Para Agamben, el gesto haría referencia a una acción que no tiene que ver ni con el actuar ni con el hacer. Recordemos que, según Aristóteles, el hacer (*poiesis*) alude al medio que se subordina a la consecución de un fin, mientras que el actuar (praxis) hace referencia a un «fin sin medios», pues la acción es ya un fin en sí mismo. A juicio del filósofo italiano, el gesto apuntaría a una tercera vía que rompería la alternativa entre fines y medios. Se caracteriza por presentar medios que se sustraen al ámbito de la medialidad, que dejan de estar subordinados a una meta y, por tanto, que afirman su autonomía, pero sin convertirse en fines. En resumen, Agamben (2001, 54) nos proporciona en cursiva la siguiente definición: «El gesto es la exhibición de una medialidad, el hacer visible un medio como tal». Así, se trata de un medio sin fin; un medio que, por limitarse a asumir y soportar, se identifica con la medialidad pura, con la comunicación de una comunicabilidad. No solo abre una senda contraria a la metafísica occidental fundamentada en la teleología (Ried 2023, 87), sino que funda la verdadera política: la política que es inoperante, pura potencia.

La condición de posibilidad de una acción consciente, la de la misma política, consiste en que haya cierta apertura al tiempo por venir. Solo si se siente inquietud por el tiempo futuro se puede actuar (praxis) y adquirir el estatus de sujeto político (Huyghe 2019, 18). En contraste con la conducta necesaria o determinada, la acción solo puede darse si existe la posibilidad de elegir una de las distintas opciones que se abren y, por tanto, si es el resultado de una deliberación. Huyghe (2019, 19) afirma que esta comprensión de la acción no solo se relaciona con la praxis, sino también con el hacer (*poiein*), con la *poiesis*, con la creación de un objeto y de una obra de arte. Esto implica que el hacer, la condición de medio impuro, de medio para

producir hechos, objetos, artefactos, no debe reducirse a algo inhumano, vergonzoso, mecánico o poco meditado.

Agamben ofrece un concepto muy restringido de gesto. No incluye en su noción todos esos gestos técnicos necesarios para fabricar un objeto cualquiera, para producir, por ejemplo, una obra de arte. Tales gestos técnicos no solo exigen un saber hacer, sino que además pueden ser evaluados en función de su eficacia y de su adecuación para la realización del producto o la obra. Tampoco agrega Agamben aquellos gestos codificados cuyo significado se da en el marco de la praxis, de la intersubjetividad o la interacción. Los gestos a los que se refieren autores como Vilém Flusser y Aby Warburg son más bien de este tipo, relacionados con la praxis y la *poiesis*. El primero, Flusser (1994), analiza, en su libro *Los gestos. Fenomenología y comunicación*, toda una serie de gestos que pueden ser considerados técnicos en la medida que exigen un saber hacer, como escribir, hablar, amar, destruir, pintar, fotografiar, filmar, darle la vuelta a la máscara, plantar, afeitarse, oír música, fumar en pipa, telefonar, manejar el video y buscar. Y Aby Warburg (2010) alude en su *Atlas Mnemosyne* a numerosos gestos o representaciones codificadas, especialmente las representaciones occidentales del pathos, que se repiten y transmiten, aunque siempre diferentes, a lo largo de la historia.

En realidad, para Agamben, el gesto –en tanto medio– no transmite un objeto ni expresa un mensaje, sino solo la posibilidad de la transmisión. Se diría que el gesto, como pura comunicación de una comunicabilidad, coincide con la función fática, relacional, del lenguaje, la que permite la relación entre emisor y receptor. Es verdad que esta noción tiene una evidente dimensión política, pues el gesto apela a aquel mínimo

necesario, la apertura del canal de comunicación, para que exista política, para que exista comunidad o un *être ensemble*. Pero todo ello nos parece insuficiente para pensar el gesto y, aún más, el gesto cinematográfico.

El hilo argumental que une las notas sobre el gesto con la crítica de Agamben (2008) a la teología económica en *El reino y la gloria* es el lema liberal que Peterson recupera para la teología (Schmitt 2009, 88): «El rey reina y no gobierna». En el fondo, la función fática del gesto es idéntica a la desempeñada por el poder neutro, *pouvoir neutre*, del monarca constitucional sobre la que teorizaron liberales como Benjamin Constant. Pues tal poder liberal, que reina y no gobierna, garantiza algo previo a la praxis política o al conflicto de los diferentes partidos: la neutralidad del medio o espacio público. El gesto del magistrado supremo constitucional, que «reina y no gobierna», hace posible la acción de los diferentes partidos políticos. El mismo espacio o medio público, que el magistrado supremo representa, es el soporte de acciones de color político muy diverso. La conclusión de que el gesto por excelencia, como medio puro sin fin, es el liberal, el gesto neutro, no es algo que Agamben haga explícito, pero el lector de sus obras difícilmente puede dejar de hacerlo. Y esto lleva a preguntarnos si realmente el pensamiento de Agamben es una poderosa alternativa al liberalismo y a su más poderosa declinación contemporánea, el neoliberalismo.

## 2. La tesis de Flusser: el gesto estético como representación de una *Stimmung*

Muy distinta es la aproximación de Vilém Flusser al gesto, ya que resulta compatible con el *facere* y el *agere*, con la *poiesis* y la praxis. El filósofo nos proporciona varios criterios para saber qué es un gesto. En primer lugar, gesto es el resultado del movimiento de un cuerpo. En segundo lugar, para que este movimiento se convierta en un gesto no le podemos dar una explicación causal satisfactoria. No es así un gesto el movimiento que explica la teoría. Flusser (1994, 10-11) proporciona el siguiente ejemplo: «Si alguien me pincha en el brazo, yo lo muevo, y esa reacción permitirá a un observador afirmar que el movimiento de mi brazo “expresa” o “articula” un dolor que yo he sentido. Habrá una concatenación causal entre dolor y movimiento», y el «observador entenderá el movimiento como síntoma del dolor». En cambio, no tenemos una teoría de la interpretación de los gestos. La lectura e interpretación de ellos siempre es empírica e intuitiva.

En tercer lugar, el gesto es un movimiento de carácter simbólico o representativo. Ciertamente, no tenemos una teoría, pero podemos codificar el movimiento y dotarlo de una estructura específica, de modo que quienes conocen el código pueden interpretar, dar un significado, a ese movimiento del cuerpo que es el gesto. Resulta evidente que esta codificación siempre conserva un grado de arbitrariedad que la teoría intenta suprimir. Volvamos a nuestro ejemplo: el movimiento del brazo constituye un gesto cuando representa algo, cuando se convierte en símbolo del dolor. Así que las apariencias o imágenes que el gesto contiene no deben ser leídas como síntomas sino como una representación.

El gesto es acción y representación, es decir, un símbolo codificado, y no reacción ni exteriorización. Sin embargo, a veces no resulta fácil distinguir entre acción y reacción, ni entre representación y exteriorización. Las lágrimas en los ojos no son un gesto cuando la persona que llora simplemente reacciona y exterioriza su estado de ánimo. En este caso, la persona adopta el rol paciente porque su disposición es pasiva. En cambio, se trata de un gesto cuando el sujeto adopta el rol de agente porque pretende que las lágrimas representen su estado de ánimo. En ocasiones se dan las dos cosas a la vez.

En cuarto lugar, lo que representa el gesto es un afuera del propio gesto que miramos o, si hablamos de cine, de la imagen o el plano que lo contiene. Este afuera invisible que representa el gesto es distinto del logos, de la razón. Flusser lo llama *Stimmung*. Esta palabra alemana es muy difícil de definir. Podría equivaler en castellano al estado de ánimo y creencias que influyen en los comportamientos del individuo y de la colectividad. También podría traducirse como la atmósfera o el ambiente de un tiempo histórico concreto que en el fondo se deriva de la «creencia» o confianza individual y colectiva en un conjunto de ideas. Tiene que ver con realidades extralingüísticas, con la esfera física de los fenómenos, esto es, con el efecto de presencia que producen las vivencias y creencias. Gumbrecht, que ha escrito un libro sobre las *Stimmungen*, piensa que, cuando leemos *La muerte en Venecia* de Thomas Mann atendiendo a su *Stimmung*, la trama o el argumento pasa a un plano secundario y, en cambio, cobra gran relevancia ese estado de ánimo *fin de siècle*, de crisis de la razón moderna, que se hace presente a través de la descripción de los constantes cambios del tiempo atmosférico de Venecia. Se trata, comenta Gumbrecht (2011, 92), «de favorecer la posibilidad de que el

lector pueda habitar mediante su imaginación el mundo de las sensaciones, un mundo que debe sentirse como si se tratara de un entorno físico». Asimismo, cuando escuchamos recitar los alejandrinos del teatro francés del siglo xvii, el de Corneille o Racine, podemos tener –afirma Gumbrecht (2011, 24)– una vivencia estética que es a la vez una experiencia directa, inmediata, del pasado, ya que el sonido de los alejandrinos nos envuelve de la misma manera que envolvió a los espectadores de aquel siglo. La *Stimmung*, como categoría filosófica que pertenece a la cultura de la presencia, a la filosofía de la vida, y que Gumbrecht contrapone a la cultura de la significación, tiene más que ver con la vivencia que con la verdad. La *Stimmung* alude a experiencias singulares que oponen resistencia a la abstracción y generalización de los conceptos. Por esta razón, los gestos, en la medida que suponen la representación simbólica de singulares estados de ánimo, se parecen a la figura retórica de la catacrexis, es decir, a la metáfora de algo que carece de otro nombre para expresarlo. Blumenberg diría que se trata de metáforas absolutas, ya que no pueden ser sustituidas por conceptos.

Por su parte, Flusser (1994, 12-13) reconoce la ambivalencia y dificultad que implica el concepto de *Stimmung*, pues «cubre una región de la realidad amplia y mal determinada, que va desde la percepción sensible, pasando por la emoción y la sensibilidad, hasta la idea». Cuando nos adentramos en este campo parece que incurrimos en un círculo vicioso, pues «para aproximarme al significado de *Stimmung* tengo que interpretar gestos», y al mismo tiempo la interpretación del gesto exige el previo conocimiento de la *Stimmung*. No obstante, no cree que sea tan difícil distinguir entre la reacción y el gesto o, en otras palabras, entre la exteriorización de vivencias y la



expresión codificada de la *Stimmung*. Basta hacer uso de los criterios del reconocimiento y de la introspección para saber si se trata de la exteriorización pasiva de una vivencia, de un estado de ánimo o, por el contrario, de una representación activa. En este último caso, nos podemos encontrar ante un gesto, una obra de arte o las dos cosas a la vez.

Según Flusser (1994, 13), «cuando contemplo una obra de arte, la interpreto como un gesto inmovilizado, que representa simbólicamente algo que es distinto de la razón» o que la razón expresa o articula de otra manera. Por eso, no se trata de saber si la obra de arte y el gesto que representa una *Stimmung* son engañosos o conformes a la verdad, sino de saber si nos afectan o no. Lo fundamental es saber cómo afecta al espectador o lector la obra artística y el gesto. Esta es la razón del carácter exagerado e incluso artificial que puede tener el gesto con respecto a la vida y la realidad. En relación con ese carácter, Flusser (1994, 15-16) nos invita a leer la siguiente frase de Pessoa: «El poeta es un fingidor, que finge tan perfectamente, que hasta finge el dolor que siente de veras». Pessoa quiere decir que «el dolor “real” es más difícil de representar simbólicamente que un dolor imaginario, y por ello constituye para el poeta un reto más fuerte». Las palabras de Pessoa están también profundamente vinculadas al cine, si es que pensamos en él como el lugar de encuentro del dispositivo técnico con un afuera que no pertenece al orden de lo imaginario, sino al mismo orden del dolor real.

Aquí es pertinente conectar el gesto con la gestación, con el alumbramiento, con ese exceso que supone la exhibición de la *Stimmung*. La conexión que establece Jean-Luc Nancy (2007, 20) entre *mostrare* y *monstruum*, entre el exceso de mostrar y lo

monstruoso, no estaría lejos de esto que queremos decir. Flusser añade que la crítica de la producción de gestos se realiza con criterios estéticos, como los de autenticidad y *kitsch*. Por este motivo, cuando los gestos de un actor pretenden expresar la *Stimmung* del amor paterno y no lo consiguen, hablamos de una interpretación *kitsch* y de inautenticidad. Flusser (1994, 16) reconoce, no obstante, que «a falta de una teoría de la interpretación de los gestos, cada juicio sigue siendo empírico e “intuitivo”». El filósofo de origen checo (1994, 15) está convencido de algo muy relevante: la verdad, en el arte y en el gesto, «significa tanto como lealtad al material manipulado». Intentaremos seguidamente aclarar esta frase. En el caso del cine, la materia que contiene el gesto son las imágenes o los planos inscritos en una película creada con la ayuda de un *appareil*, de un dispositivo técnico.

### **3. El cine «gesta»: el gesto filmico de mostrar y el metagesto de la piedad**

Probablemente sea exagerada la tesis de Agamben (2001, 53) vertida en *Medios sin fin*, la de que el cine tiene como centro «el gesto y no la imagen». Mucho antes que el italiano, el pionero en los estudios cinematográficos Béla Balázs (2010, 29; 41-42), en un texto titulado *La lengua visible* y que no puede dejar de recordarnos la semiología heterodoxa de Pasolini (Marguet 2019, 37-38), sostenía que el gesto era una especie de «palabra prelingüística» y que «la materia misma del filme, su sustancia, es el gesto que se ve». Ciertamente podemos aproximarnos a este medio y al arte cinematográfico a través del gesto. Para lograrlo hay otra línea etimológica que nos puede ayudar más que la desplegada por el filósofo italiano. Se trata de la línea

que subraya la relación de *gerere* con *gestare*, gestar, alumbrar, portar dentro algo que se da a luz, que se muestra (Martin 2019, 55). El gesto de filmar que hace posible nuestra mirada y el gesto filmado tendrían entonces que ver con mostrar o, lo que es lo mismo, con iluminar y exhibir aquello que, antes de ser alumbrado, ha permanecido invisible, oculto o en estado de mera potencia.

El gesto de filmar, el gesto cinematográfico, es doble. En primer lugar, cabe decir que el autor del gesto fílmico se sirve de una máquina, de un *apparail*, la cámara. De este modo, el gesto de filmar, en contra de la opinión de Agamben, sería un hacer técnico parecido al gesto de fotografiar. Estos dos gestos son el resultado de una mirada dirigida al mundo que no puede darse sin, al mismo tiempo, manipular y cambiar este mismo mundo. Compartimos, no obstante, la hipótesis que formula Godard en *Scénario du film Passion* (1982): antes de iniciarse el rodaje, debe producirse el gesto de mirar afuera, de mirar el mundo<sup>2</sup>:

Pienso que (...) se mira primero el mundo y se escribe después (...). Era preciso en primer lugar el ver, ver, ver, ver si existía, para poder filmarlo. (...) Y el cine que, por lo demás, copia la vida, el cine que ha venido de la vida, que representa la vida, el cine ha empezado así: al principio no se escribían

<sup>2</sup> Szendy (2017, 23) opone el punto de vista de Godard al de Deleuze. Para el cineasta, la «mirada» viene antes de la contabilidad –la anotación o el guion– y del mismo gesto de filmar, esto es, de rodar y montar. En cambio, para Deleuze, todo lo visible en el cine lo es porque el dinero –la anotación, la contabilidad– está allí desde el principio, como reverso de cada imagen o fotograma.

guiones, se partía y se rodaba. (...) El guion viene de la contabilidad: primero ha sido dejada una huella, una huella de cómo se ha gastado el dinero. Ahora bien, se miraba en primer lugar.

Desde este enfoque, el proceso de gestación del gesto de filmar incluye pasividad (mirada receptiva del mundo) y actividad (intervención sobre el mundo dado). Podría sintetizarse en los siguientes aspectos estudiados por Flusser (1994, 99-115) solo para el gesto de fotografiar: (1) el gesto de filmar supone elección, tras una previa deliberación, de uno de los puntos de vista posibles desde el que mirar el mundo, desde el que mirar una situación dada; (2) conlleva manipulación de la situación para acomodarla al punto de vista elegido; (3) implica el establecimiento de una distancia crítica que permita juzgar el éxito o fracaso de tal acomodación; (4) y, finalmente, exige la acción de grabar con la cámara. Esa acción de filmar, o más bien esa constelación de acciones, constituye un gesto porque representa una *Stimmung*. Téngase en cuenta que la deliberación que conduce a adoptar un punto de vista y a manipular la realidad para que se acomode o corresponda con ese punto de vista es algo que no puede ser reducido a la razón, al logos. Así lo han expresado los filósofos que reflexionan sobre la perspectiva, cuya historia alcanza su momento culminante en la obra de Max Weber (Koselleck 1993). La perspectiva preconceptual en el cine tiene que ver con el lugar donde se coloca la cámara para mirar el mundo, para que el dispositivo técnico entre en contacto con el afuera. Tal punto de vista resulta esencial para acceder a la *Stimmung*, al estado de ánimo que se deriva de las vivencias históricas de un sujeto o una colectividad.

Es importante tener en cuenta que el gesto de filmar es realizado con una máquina, que no hay gestación del filme sin intervención del aparato. Para comprender ese hacer técnico debemos complementar el pensamiento de Flusser con el de Huyghe (2019, 20-21) y, en lugar de remontarnos como Agamben a la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles, debemos hacerlo hasta el *Timeo* de Platón (2000, 193-199). En este diálogo filosófico, en la parte donde se aborda el proceso de hacer (*poiein*), se llama *khôra* a la materia, materialidad o matriz que —al igual que el espejo con respecto al reflejo y la madre al hijo— porta el objeto y la misma imagen que es una copia de la idea. *Khôra* es así el receptáculo que contiene aquella apariencia que se exhibe, y, por tanto, miramos. El aparato para fotografiar o filmar, la cámara, forma parte de esas materialidades que son capaces de la gestación de algo que no estaba, de algo que permanecía en la oscuridad y que no había sido previsto, en el sentido de no visto anteriormente. Está claro que la imagen creada con la máquina es siempre distinta a la realidad mirada.

En suma, con respecto a la fotografía y el cine, se produce la conjunción de un doble gestador: uno subjetivo, el sujeto fotógrafo o cineasta, y otro objetivo, el objeto de la cámara. A esta última materialidad debe ser leal el cineasta para que el gesto de filmar sea auténtico. Didi-Huberman (2015, 59) habla de la «*inocencia fundamental* del registro óptico». Esta fue la línea seguida por Kracauer y Bazin, que concedían una gran importancia al gesto deíctico e indicial de mirar el afuera y mostrarlo. El problema es que tendían a restarle importancia a la otra materialidad, la de la acción del sujeto que filma. Por esta razón, la lealtad con el material manipulado no puede resolverse en la regla que proporciona Kracauer (1996, 64) a propósito del cine: tendencia realista  $\geq$  tendencia formativa.

Esta ontología cinematográfica, que afirma que la imagen respeta lo que tiene delante, se transforma en una ética que prescribe que fotógrafo y cineasta no alteren ni deformen como deseen, antes de rodar con la cámara, la realidad dada de antemano o el mundo que miran.

Todo ello es un exceso que se desmarca del origen democrático de la estética contemporánea, hostil a todo precepto que limite la libertad del creador. No obstante, es conveniente reivindicar a los desacreditados Kracauer y Bazin y reconocer que la mirada que se halla en el origen del gesto de filmar parte del mundo que existe antes de que sea mirado por el cineasta y de que se gesticione una imagen con la ayuda de la cámara y tras elegir un determinado punto de vista. En esta línea de pensamiento, la «lealtad al material manipulado» implica para Nancy (2008, 90-91) abrirse «a la fuerza misma de lo real en su absoluta exterioridad», lo cual impide toda operación idólatra de dominación, de fusión de la imagen con lo invisible, con lo real.

El cineasta, cuando realiza el gesto de filmar, produce con la ayuda de la cámara una cinta o una película, que es la *khôra* que alberga imágenes de lo filmado. El cuerpo del individuo, sea actor o no, contiene el gesto filmado, mientras que el cuerpo de la película contiene el gesto de filmar. Flusser se equivoca cuando se limita a distinguir entre fotografiar y filmar, y no integra el rodar o grabar con la cámara dentro del filmar. Por eso, el gesto de filmar empieza para él cuando acaba el gesto prefilmico que «proporciona el material bruto de la filmación», antes de ser montado, y que «representa el tiempo histórico». Flusser (1994, 119) solo identifica el gesto de filmar con montar, con «cortar y pegar». En realidad, esta última acción no es más que el segundo gesto imprescindible, el de poner

en relación las imágenes o planos rodados para la gestación y nacimiento del filme.

Es preciso distinguir también entre los gestos filmados y el gesto de filmar que, para Blümlinger y Lavin (2018, 14-15), se divide a su vez en gestos profílmicos, ligados a la elaboración técnica de la película, y gestos fílmicos, más relacionados con la composición artística del espacio y el tiempo o con el estilo del cineasta. Entre los filmados hay un gesto que se convierte en el símbolo del gesto de filmar en sentido amplio y que, por tanto, alcanza el estatuto de metagesto. Se trata del gesto de la *pietà*. Tiene un carácter metalingüístico porque, con independencia del significado particular que tenga dentro del filme, permite pensar en la misma materialidad y gestación del cine.

En las páginas siguientes argumentaremos que el gesto de la *pietà*, cuya codificación canónica nos la proporciona Miguel Ángel, supone una representación del doble gesto en que consiste filmar. La *pietà* es la acción de una madre, de aquel sujeto que ha gestado al hijo en su útero, en esa *camera obscura* que es su matriz, pero es sobre todo la acción maternal en el momento del duelo, cuando ha desaparecido el hálito que insufla de vida a los cuerpos, cuando ya solo quedan las cenizas de ese fuego que es la vida. Así son las imágenes producidas por el gesto conjunto del cineasta que mira el mundo y del dispositivo técnico o *appareil*: nada más que huellas, cenizas de lo real o de la vida. Pero la *pietà*, el gesto que adquiere la apariencia de que el muerto aún duerme y descansa entre los brazos de la madre creadora, consiste en no dejar que veamos en la huella solo materia inanimada. Por el contrario, el gesto pone en relación el pasado –la huella dejada por el encuentro pretérito de lo real con el dispositivo técnico gestante– con

nuestro presente y futuro. Permite entonces que cada imagen se aproxime a lo que está por venir y, en definitiva, logra dar continuidad y movimiento a lo discontinuo e inmóvil. Poner en relación lo que está separado, como lo está la materia muerta o inorgánica con respecto a la materia viva, constituye una operación y un gesto de piedad porque hace revivir lo que ya está muerto, lo que pertenece al tiempo pretérito. Y esta operación se llama, obviamente, montaje.

Antes de abordar el gesto filmado de la *pietà* a través de un doble ejemplo proporcionado por un célebre filme del pasado y por otro reciente, vamos a dar un brevísimo rodeo, aprovechando el 50.º aniversario del golpe de Pinochet, y mostraremos el gesto secular de la piedad a través de una hermosa pintura que probablemente nos permita comprender mejor el gesto filmado.

#### 4. El gesto de dolor de la *pietà* en Eugenio Dittborn

La piedad es uno de los gestos codificados de dolor más conocidos. Didi-Huberman (2021, 11-22) le dedicó el libro *Ninfa dolorosa*, que partía de la escultura *Pietà de Kosovo* de Pascal Convert, realizada entre 1999 y 2000, con motivo de la guerra en la antigua Yugoslavia. La escultura está inspirada a su vez en una fotografía de Georges Méryllon, realizada en 1990, antes de la guerra de Kosovo, y que fotografía a un hombre muerto como consecuencia de los choques entre los jóvenes autonomistas y las fuerzas serbias. La piedad es un gesto que ha sobrevivido a lo largo del tiempo y que encontramos en los paneles del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg. La *Nachleben*, la supervivencia, es, como no se ha cansado de repetir su conocido intérprete Didi-Huberman, una de las claves del pensamiento



de Warburg (2010) sobre la imagen. Especialmente reseñable es a este respecto el panel 42, dedicado al dolor por la muerte.

Seguidamente proporcionaremos varios ejemplos del gesto de piedad, el primero pertenece a las artes plásticas y los demás al cine. Se trata del mismo gesto codificado de la piedad, pero resulta muy diferente según sea la obra analizada. Y ello se debe a que pretenden transmitir una *Stimmung* diversa. Que lo consigan es algo de lo que nunca podremos estar seguros cuando se trata de gestos y, aún más, si son artísticos. El gesto no es, en cualquier caso, pura medialidad, como dice Agamben.

Uno de los gestos más auténticos de *pietà*, que al mismo tiempo representa la *Stimmung* del Chile de los setenta y ochenta, de aquellos años siniestros marcados por una dictadura que asesinó e hizo desaparecer a tantos ciudadanos, es la pintura de Eugenio Dittborn *Aeropostal número 33* (1983), titulada también *Pietà*. Pablo Oyarzun (2008, 154), en su escrito de los años de la dictadura *Parpadeo y piedad*, señalaba que desde el 73 abundaban las producciones artísticas chilenas que estaban marcadas por el «paradigma gestual». Entre todos los gestos, el de piedad es el que mejor representaba la *Stimmung* de aquel tiempo.

Las aeropostales son pinturas y cartas con las que Dittborn pretendía exhumar, rescatar del olvido, de la fosa común de la historia, imágenes agónicas, pobres imágenes fotográficas. El artista traspasó a la pintura imágenes que ya existían previamente en otros formatos. En particular, utilizó para sus aeropostales fotos periodísticas que mostraban el cuerpo de deportistas, esto es, de púgiles, nadadores, tenistas o atletas. Según Paz López (2021, 53), tales cuerpos, que se parecían «al cuerpo siempre

herido de la imagen», terminaron representando la *Stimmung*, el estado de ánimo de dolor que dominó durante la tiránica y violenta dictadura iniciada el 11 de septiembre de 1973.

La aerpostal parte de una fotografía tomada de la pantalla del televisor por un fotógrafo de la UPI, quien la hizo llegar a la revista *Gol y Gol*. Dittborn la encontró quince años después en una librería de segunda mano. La pintura de Dittborn muestra la imagen «herida» –gastada, estropeada por los viajes y traspasos que ha sufrido desde otros formatos, fundamentalmente desde el video y la fotografía– de Benny Kid Paret, boxeador que agoniza sobre la lona y cuya parte superior del tronco apenas es sostenida por una cuerda del ring y los brazos del árbitro. Paz López (2021, 49) explica que «la materialidad de esta obra coincide (...) con sus motivos, como si su superficie fuera simultáneamente la imagen que nos llega desde su interior». En este solo gesto cabe apreciar una doble piedad, pues la sentimos tanto hacia la materia fotográfica rescatada, esto es, la *khôra* que alberga la imagen olvidada, como hacia el objeto de la fotografía, el boxeador.

Algo muy parecido a esta operación se puede encontrar en el cine de Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi. La pareja de cineastas italianos utiliza también «imágenes agónicas», películas deterioradas, desgastadas, maltratadas por el paso del tiempo, para denunciar gestos violentos que agreden a los seres vivos. Ricci Lucchi y Gianikian nunca restauran tales imágenes. Consideran importante que el espectador de sus obras sea consciente de que la materia reutilizada no solo está «enferma» debido al deterioro causado por el paso del tiempo, sino también porque tales imágenes hacen visibles los comportamientos más patológicos del ser humano. En

su filme más reconocido, *Dal Polo all'Equatore* (1986), en la parte dedicada al Ártico, la primera aparición del hombre blanco en el desierto helado es con un fusil y su primer gesto consiste en matar un oso. Un gesto que muestra la *Stimmung*, la atmósfera o el ánimo –más bien, el desánimo–, producidos por un tiempo marcado por el imperialismo y por su corolario, el colonialismo, y que al mismo tiempo transmite el estado de ánimo del presente de los Gianikian, de nuestro presente. Hay mucho de piedad en el gesto de rescatar películas antiguas –y evitar así que caigan en la amnesia química o que desaparezcan– para que miremos rostros que han perdido la mirada. Así sucede con las impactantes imágenes de rostros desfigurados, incluso con las cuencas vacías, que contiene el filme *Oh! Uomo* (2004), todas ellas imágenes que proceden de películas rodadas después de la Primera Guerra Mundial y que los Gianikian, al refilmarlas, convierten en un gesto que expresa el estado de ánimo suscitado por las guerras actuales.

Volvamos al gesto de la *pietà*, al de un cuerpo en trance de caer, pero suspendido en su caída por los brazos amorosos de la madre o de otro ser humano. Tal gesto nos permite apreciar la relación estrecha que existe entre visualidad y muerte, asunto muy abordado y sobre el que quizá baste referirse a *La chambre claire* de Barthes (1990). Oyarzun (2008, 153) decía, en el texto citado de los ochenta y pensando seguramente en los desaparecidos de la dictadura, que la piedad supone aceptar nuestra mortalidad, acoger a los muertos para que «nadie muera sin amor, sin tener quien lo entierre», quien le salvaguarde de la pérdida, de la desaparición, de la insignificancia, de la nada. Sabemos que las imágenes foto-cinematográficas han desempeñado muchas veces esta función piadosa, que es también, como saben Kracauer y Benjamin, la del anticuario

y la del coleccionista, la de quienes rescatan las cosas para que no caigan en la oscuridad del olvido.

### **5. El metagesto cinematográfico de la piedad: de *Roma, città aperta* a *Cerrar los ojos***

Pasemos a continuación a una *pietà* que encontramos en el cine y, en concreto, en la secuencia más importante de *Roma, ciudad abierta* (1945) de Roberto Rossellini. Tiene razón Rancière (2005, 148) cuando recuerda que el director italiano solía decir que construía sus películas a partir de una secuencia, un plano o un gesto. Por ejemplo, el vagabundeo de Edmund por las calles de Berlín está en el origen de *Alemania, año cero* (1948) y dos altos ingleses en medio de una multitud de napolitanos de poca estatura lo está en el de *Viaggio in Italia* (1954).

En el caso de *Roma, ciudad abierta*, la película se construye a partir de la caída por efecto de las balas alemanas de Pina, interpretada por Anna Magnani. Esta secuencia, la más importante del filme, está construida a partir de gestos que, aun siendo de gran autenticidad, resultan inverosímiles: Pina se lanza enloquecida detrás del camión que se lleva a su novio Francesco, pero no puede hacerlo sin antes lograr algo inverosímil, que es liberarse de los brazos de los nazis que la retienen. Rancière (2005, 149) escribe a este respecto que tenemos a una «criatura que rompe sus cadenas para precipitarse allí donde la llama el deseo de su creador». La belleza de la secuencia, debida a que el gesto se corresponde con la lealtad al material manipulado, tiene que ver con el hecho de que es el resultado del encuentro con aquello que el cineasta

no buscaba<sup>3</sup>. La belleza del cine, del arte que no se puede concebir sin el encuentro del dispositivo con el afuera, tiene que ver precisamente con ese encuentro con lo inesperado, con lo que viene del exterior y no está previsto. En el ámbito estético hablamos de belleza y en el teológico de gracia. Ese «encontrar sin buscar» es, como se sabe, la esencia del cine de la gracia de Robert Bresson (1997, 54)<sup>4</sup>.

En la secuencia comentada se produce la «oposición real», en el sentido kantiano de afirmación de dos cosas contrarias, entre un «narrar» inverosímil y el gesto de mostrar un gesto, el de la *pietà*, que tiene una gran autenticidad. Tras la caída de Pina por efecto de los disparos, Rossellini inserta varios planos en los que podemos ver primero los gestos de dolor del niño y después el gesto de piedad del sacerdote don Pietro, un gesto que reproduce la famosa imagen codificada por Miguel Ángel. Todos esos gestos expresan mucho mejor que la narración o la historia contada la *Stimmung*, el estado de ánimo, que sentían los europeos de 1945 ante las víctimas de la Guerra Mundial. Acerca de los gestos filmados por el cineasta italiano, cabe decir también que son leales con el material manipulado, con el hecho de que *Roma, città aperta* sea el resultado del encuentro del dispositivo con el afuera, con la realidad de 1945, más allá de que tales gestos sean finalmente una representación hecha a partir de una huella y no de lo real.

<sup>3</sup> Rancière (2005, 149) señala con razón que «para Rossellini no hay plano bello que no sea un momento de gracia en el sentido más literal, en el sentido paulino del término, que no pase por el absoluto consentimiento al encuentro de aquello o de aquel que uno no buscaba».

<sup>4</sup> El cinematógrafo –añade Bresson (1997, 56) en una de sus notas– se convierte en un método de descubrimiento «porque una mecánica hace surgir lo desconocido, y no porque hayamos encontrado eso desconocido de antemano».

La piedad vuelve a ser un gesto fundamental en la última película de Víctor Erice, *Cerrar los ojos* (2023). En el filme de Erice la condición metalingüística del gesto de piedad es más evidente, pues el mismo argumento trata de un cineasta que dejó interrumpido, sin terminar, un filme porque desapareció el actor protagonista, Julio Arenas. Solo se conservan dos fragmentos del filme fallido, titulado *La mirada del adiós*, precisamente las secuencias de inicio y clausura, que serán contempladas al principio y al final de *Cerrar los ojos*. La secuencia inicial del filme dentro del filme transcurre en la mansión francesa de Triste le Roy, llamada así por un cuento de Borges y por sentirse así, un rey triste, su dueño, que es un misterioso millonario de origen sefardita, Mr. Levy, muy parecido a los grandiosos personajes de Orson Welles. En esa secuencia de apertura, el millonario, que también es un enfermo terminal, contrata a un exiliado republicano que lo ha perdido todo, Mr. Franch, para que encuentre y traiga a su hija de doble procedencia y doble nombre: Qiao Shu por parte materna y Judith por parte paterna. Mr. Levy solo sabe que habita con su madre, una aventurera o una prostituta, en la mítica Shanghái, la misma ciudad que se halla en el centro del gran proyecto fallido de Erice (2001): la adaptación de la novela de Juan Marsé, *El embrujo de Shanghái*, una adaptación de la que solo conservamos el guion, *La promesa de Shanghái*.

Mr. Levy le confiesa al exiliado español, interpretado por el actor que desaparece durante el rodaje e impide la finalización de la película, la razón del encargo: desea la mirada de su hija, «la mirada del adiós», antes de morir. No lo dice expresamente, pero está claro que desea que, cuando muera, sea su hija la que le cierre los ojos, que es el gesto de piedad por excelencia y que también encontramos en *Roma, città aperta*. Rancière (2005,

150) habla a este respecto del «gesto infinitamente dulce con el que don Pietro, sosteniendo con sus dos manos la cabeza de Manfredi muerto, cierra con el pulgar el párpado que los verdugos todavía no han cerrado».

El gesto filmado de «cerrar los ojos» es un metagesto que sirve para pensar en el mismo gesto de filmar. Didi-Huberman ha utilizado precisamente las expresiones «abrir los ojos» y «cerrar los ojos» para pensar aquellas imágenes que representan la *Stimmung* de un tiempo, el del siglo xx, que está marcado por la guerra y por el nacimiento del cine. Se trata, en concreto, de las imágenes que se enfrentan a la historia y la memoria de los supervivientes. Lo importante es que concibe este doble gesto, «abrir y cerrar los ojos», como si fuera uno solo o quizá como la afirmación simultánea de dos gestos opuestos. Didi-Huberman (2015, 67) elogia todas esas obras que, «en un mismo gesto», logran «cerrar los ojos de los muertos (gesto ético especialmente necesario en la apertura de un campo)» y «mantener los ojos abiertos sobre los muertos» para no olvidarlos.

Que el gesto de «cerrar los ojos» es un acto de piedad nos lo muestra el sueño que Freud confiesa a Wilhelm Fliess el 2 de noviembre de 1896, un sueño que expresa el dolor por la reciente muerte de su padre (Didi-Huberman 2015, 65-66). En el sueño aparece un cartel que dice «se ruega cerrar los ojos (*die Augen zudrücken*) o se ruega cerrar un ojo (*ein Auge zudrücken*)». Con la expresión *die Augen zudrücken* el idioma alemán quiere decir «cerrar los ojos de un muerto» y, en sentido figurado, «asistir a alguien en sus últimos momentos». La expresión en singular, *ein Auge zudrücken*, significa «mostrar indulgencia». Se impone entonces la siguiente interpretación del sueño de Freud: «Uno debe cumplir con su deber hacia el

muerto». Cuando se emplea «cerrar los ojos» en este sentido, entonces sí es compatible con «abrir los ojos» ante las imágenes, a menudo insoportables, del pasado.

A propósito del gesto de «abrir los ojos», el mismo Erice nos ha ofrecido un cortometraje histórico, *Alumbramiento* (2002), en el que el metagesto del nacimiento, del dar a luz, del cordón umbilical –metáfora de las imágenes que conectan con el afuera– cortado y del ombligo que sangra y es preciso volver a coser, se convierte en representación de la *Stimmung* del 28 de junio de 1940 (un plano que muestra la imagen de un periódico proporciona la fecha exacta en la que transcurre el filme). Se trata de un tiempo de duelo, en el que acaba de terminar la terrible guerra civil española y los nazis empiezan a ocupar Francia, pero también se trata de un tiempo en el que «la vida continúa», como dice el título de uno de los mejores filmes del amigo de Erice, Kiarostami, que muestra la vuelta a la vida después del trauma del terremoto que provocó tantas víctimas en Irán.

Aquella dulzura que Rancière atribuye al gesto de don Pietro de «cerrar los ojos» en la película de Rossellini la volvemos a encontrar en la secuencia final de *La mirada del adiós*, con la que prácticamente termina el filme *Cerrar los ojos*. La hija acoge en sus brazos el cuerpo moribundo del padre, canta una dulce canción sefardita vinculada a su infancia y le ayuda a realizar el tránsito. Antes de que la hija reconozca al padre y realice ese gesto puro de piedad, de entrega, ha realizado con su abanico un gesto impuro de seducción que entronca con el filme de aventuras *The Shanghai Gesture* (1941), de Josef von Sternberg. El filme dentro del filme nos invita a pensar que el arte del cine es más una cuestión de gestos que de imágenes.



La secuencia final de *La mirada del adiós* es proyectada en una sala de cine, perteneciente a un pequeño pueblo andaluz, que ha cerrado hace años. El director del filme fallido, Miguel Garay, ha conseguido volver a abrirlo con el objetivo de que la proyección del filme truncado acabe con la amnesia del actor Julio Arenas, que ha sido reencontrado en un asilo de ancianos. Nunca sabremos si el actor ha logrado recuperar la memoria, pues el filme *Cerrar los ojos* acaba con un primer plano de Julio Arenas, atento a la pantalla, hasta que cierra los ojos. La amnesia del actor –otra forma de expresar el significado de «cerrar los ojos»– es un símbolo de la *Stimmung* de nuestro tiempo, de la época de lo visual, en la que se clausuran salas de cines e impera el visionado en las plataformas, en el que la imagen estándar es la «imagen sustitutiva» (*l'image de substitution*) (Daney 2015, 98), la imagen completa que nos ahorra mirar afuera para comprender el mundo.

Y, sin embargo, el ser humano siente la necesidad de tener un gesto de piedad con lo que desaparece o se pierde. No es otro el gesto de filmar que, por representar las vivencias del tiempo histórico, produce imágenes que «resucitan» el pasado, pero en su condición de pasado y no de presente. Godard lo expresa poéticamente: «L'image viendra au temps de la résurrection». El filme de Erice es en sí un gesto de piedad con la misma historia del cine y con una manera de entender este arte, la relacionada con la exhibición en salas de cine, que prácticamente ha desaparecido. Debemos hacer el duelo y despedirnos de esa historia para que sobreviva el mismo cine, entendido como el gesto de producir imágenes a partir tanto de una mirada subjetiva, singular y particular, dirigida al mundo, como del encuentro objetivo del dispositivo técnico con el afuera. Sabemos bien que, en cuanto ese afuera es iluminado, ya se ha perdido y es

preciso resucitarlo, aunque siempre respetando su alteridad, con el montaje y el pensamiento.

El jardín de Triste Le Roy está presidido por la estatua de Jano, el dios de los umbrales y del paso del tiempo. La estatua es a la vez melancólica y alegre, como la misma esencia del gesto de filmar. Por eso no debe extrañar que la estatua de Jano sea la última imagen que vemos en el filme de Erice mientras pasan los títulos de crédito. Las imágenes, o más bien los gestos, tienen esa dimensión ambivalente que caracteriza al rostro de Jano: la misma imagen puede ser utilizada para matar y salvar, para identificar al culpable y para reconocer el misterio irreductible de la alteridad. De igual modo, el mismo gesto puede serlo de piedad e impiedad. Especialmente llamativos son dos gestos de extremada violencia que aparecen en esas cumbres del cine de la memoria que son *Shoah* (1985) y *S-21, la machine de mort Khmère rouge* (2002). Esos gestos de impiedad terminan siendo subordinados al gesto de piedad de filmar o del poder sanador de la memoria.

Los cineastas Lanzmann y Panh han criticado en muchas ocasiones las imágenes de archivo y nos han dicho que la palabra llega más lejos que la imagen, que el narrar del testigo es preferible al mostrar de la imagen. Sin embargo, esa tesis es cuestionada cuando nos detenemos en dos gestos que adquieren particular importancia en las películas mencionadas, ya que en estos casos el gesto mudo, sin palabras, permite comprender algo que no ha sido expresado por las palabras de los testigos, sean víctimas o victimarios. Se trata de gestos de impiedad con los derrotados y los muertos, de gestos que representan el crimen, el trato violento y cruel con los detenidos, con los que no pueden defenderse.

El primero de ellos es el gesto manual de degüello que aparece en repetidas ocasiones en *Shoah*. Con este gesto, los campesinos polacos informaban sádicamente acerca del terrible destino que les esperaba a los pasajeros de los trenes de la muerte. Es un gesto vinculado al secular antisemitismo polaco y a los pogromos y masacres del pasado, pero que no expresa la novedad del genocidio, de la muerte industrial en cadena, que se caracteriza además por ser una máquina de olvidar, es decir, por no dejar huella. Dado que no hay gestos que representen la novedad del genocidio nazi, se impone entonces un filme en el que el gesto de filmar la recuperación de la memoria ha de hacerse a través de la palabra. El gesto de impiedad del degüello permite entonces comprender cómo ha de ser el gesto de piedad de filmar el genocidio judío: sin imágenes de archivo.

El filme de Rithy Panh también está hecho a partir de testimonios de víctimas y victimarios. Ahora bien, en una de sus secuencias centrales la palabra cede el lugar al gesto de Poeuv, uno de sus antiguos carceleros. Incapaz de expresar con palabras las torturas que ejecutó, quizá porque ello le llevaba a reconocer la culpa, Poeuv repite mecánicamente los gestos con los que maltrataba a los prisioneros, gestos que se convierten en la representación más exacta del crimen. De este modo, el gesto filmado de impiedad entra al servicio del gesto de piedad de filmar, para no olvidar y no caer en imágenes que banalizan el crimen y suprimen la alteridad del sujeto. Igualmente, las fotografías (*mug-shots*) tomadas a los detenidos, cuya función era la de clasificar e identificar a los culpables, son utilizadas por el cineasta camboyano para ensalzar el misterio de los rostros de las víctimas e incluso para acusar a los criminales. Así sucede con el antiguo director de la cárcel S-21, en el filme *Duch, le maître des forges de l'enfer* (2011),

que debe enfrentarse a la mirada acusadora que le devuelven las fotografías de sus víctimas.

## 6. Gesto y máscara en el cine de Hollywood: piedad con Marilyn Monroe

Tiene mucho de liberador, de emancipador, pensar en *Roma, città aperta* o en *Cerrar los ojos* como una una sucesión de gestos que interrumpen constantemente la historia narrada. Ello impide que tales filmes sean concebidos como un conjunto de imágenes o de planos que se hacen invisibles porque se parecen a las piedras con las que se construye una edificación o a las piezas de un puzle que encajan perfectamente para dar a ver algo distinto a cada pieza. En continuidad con la estética del autor de *El teatro y su doble*, podemos decir que es «cruel» ese gesto que consiste en deshacer la estructura teológica que subordina el mostrar a la función soberana de narrar, en deshacer la sumisión del gesto a la verosimilitud diegética.

Muy lejos de esta crueldad se halla el cine de Hollywood, cuyas historias –como ha expuesto Godard en su gran ensayo filmado *Histoire(s) du cinéma*– hacen invisibles la materia y los gestos o, lo que es lo mismo, hacen invisible la Historia, a la que se refieren tanto el contenedor material, la *khôra*, como las *Stimmungen* representadas por los gestos de filmar en 1945 Roma y en 2023 una sala de cine cerrada. Hollywood ha caminado siempre en el sentido contrario al marcado por el arte más avanzado, el de las vanguardias, el cual conducía a «la epifanía de la materia del arte» (Groys 2012, 61). Nos referimos seguidamente a gestos creados por Hollywood, a gestos cautivos, tan subordinados a la narración o historia con-

tada que necesitamos del ralentí para apreciarlos y, por tanto, opuestos a la emancipación estética-política que sugieren los gestos metalingüísticos de *Roma, città aperta* y *Cerrar los ojos*.

Si las películas de Rossellini y Erice nos muestran la belleza de los gestos de la *pietà*, Laura Mulvey, pionera en los estudios feministas sobre cine, ha analizado los gestos que producen los cineastas e intérpretes de Hollywood, gestos que representan las peores patologías individuales y sociales. Para ello, Mulvey hace algo parecido a los Gianikian, que también han denunciado algunos de los peores gestos del ser humano: hace uso del ralentí para que nos detengamos en los gestos, para que reflexionemos sobre ellos. Tanto en una película de tres minutos como en su ensayo «El gesto cinematográfico: el fantasma en la máquina» ha analizado los gestos de Marilyn Monroe en un número musical del filme *Los caballeros las prefieren rubias* (*Gentlemen Prefer Blondes*, 1953) de Howard Hawks. Los gestos de Marilyn se corresponden con la categoría del «entre-dos»: entre la imagen fija de su pose fotogénica y la imagen en movimiento de la danza. Mulvey (2017, 153) analiza diversos gestos, pero presta especial atención al primer plano de Marilyn que, con la boca abierta y los ojos medio cerrados, muestra un gesto de éxtasis. Esta imagen de un rostro sin mirada no solo tiene la evidente connotación del goce sexual, sino que también representa la *Stimmung* de un capitalismo que solo proporciona goce.

La imagen fotogénica del gesto comentado de Marilyn es, según Mulvey (2017, 158), exageradamente cosmética, hasta el punto de que detrás de su maquillaje y de su cabellera de un rubio artificial se ve la máscara del *clown*, la máscara que limita necesariamente la paleta de expresiones faciales y la

expresividad del gesto. Recordemos que Godard, en el capítulo «Une histoire seule» de sus *Histoire(s) du cinéma*, decía irónicamente que Hollywood ha pertenecido a la industria de los cosméticos:

Des histoires de beauté, en somme / la beauté, le maquillage, / dans le fond / le cinéma ne fait pas partie / de l'industrie / des communications / ni de celle du spectacle / mais de *l'industrie des cosmétiques / de l'industrie des masques* / qui n'est elle-même / qu'une mince succursale / de celle du mensonge<sup>5</sup>.

La performance gestual de Marilyn, vuelve a comentar Mulvey (2017, 159), hace que se parezca a los autómatas que imitan los movimientos humanos, y que su interpretación finalmente se corresponda con un arte, el cine, cuya belleza es, no obstante, también un efecto de la mecanización de lo humano. En Hollywood, donde todo es mascarada, el rostro se convierte inevitablemente en máscara que oculta lo que hace invisible el capitalismo. El tema de la máscara ha sido, por lo demás, el gran tema del cine crítico con la ideología capitalista. Ahora bien, la máscara, como casi todo, tiene un sentido ambivalente. Lo contrario de la máscara excesivamente cosmética de Marilyn es esa máscara con la que Jacques Lecoq se refiere al estado de neutralidad previo a la acción, a un estado de receptividad y de apertura que es «lo contrario de una máscara de muerte»<sup>6</sup>

<sup>5</sup> «Historias de belleza, en suma / la belleza, el maquillaje / en el fondo / el cine no forma parte / de la industria / de las comunicaciones / ni de la del espectáculo / sino de la industria de los cosméticos/ de la industria de las máscaras / la que a su vez solo es / una minúscula sucursal / de la industria de la mentira» (Godard 2014, 82-83).

<sup>6</sup> El método de enseñanza del mimo y del arte teatral se inspira en la comedia del arte, que Lecoq aprende con Giorgio Strehler (Campan 2019, 213).

y que, en lugar de parecerse a un medio sin fin, recuerda a la máscara invisible que portan los actores-modelo de Bresson.

Mulvey (2017, 156) no olvida mencionar que el acercamiento de Marilyn al Actors Studio era una forma de rebelarse contra la performance basada en lo gestual, con independencia de que ese método de interpretación casi siempre haya estado al servicio de lo que Fujita (2020) llama «cine-capital». Con su patético deseo de ser una actriz más que una *star*, Marilyn aspiraba a que su presencia en carne y hueso en la pantalla transmitiera una interioridad, no simplemente la de un personaje, sino la de un cuerpo femenino. Interioridad que lo mismo se puede conseguir con esa máscara neutra que portan los modelos bressonianos que con los excesos del cine de Cassavetes. La última película de Marilyn Monroe, *The Misfits* (1961) de John Huston, es quizá el intento más logrado de ese desesperado y fracasado intento. Recordar estas tristes historias tal vez sea también un gesto de piedad.

## Bibliografía

- Agamben, Giorgio. 2001. *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia: Pre-Textos.
- \_\_\_\_\_ 2008. *El reino y la gloria. Por una genealogía teológica de la economía y del gobierno*. Valencia: Pre-Textos.
- Aristóteles. 2001. *Ética a Nicómaco*. Madrid: Alianza.
- Balázs, Béla. 2010. *L'Homme visible et l'Esprit du cinéma*. Belval: Circé.
- Barthes, Roland. 1990. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.

- Blümlinger, Christa y Mathias Lavin (coords.). 2018. *Geste filmé, gestes filmiques*. Milán: Mimésis.
- Bresson, Robert. 1997. *Notas sobre el cinematógrafo*. Madrid: Árdora.
- Campan, Véronique, Marie Martin y Sylvie Rollet (coords.). 2019. *Qu'est-ce qu'un geste politique au cinéma?* Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Campan, Véronique. 2019. «Le geste de l'annonce: échographie du corps angélique». En *Qu'est-ce qu'un geste politique au cinéma?*, 201-215. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Daney, Serge. 2015. *La Maison cinéma et le monde. 4. Le moment Trafic 1991-1992*. París: P.O.L.
- Didi-Huberman, Georges. 2015. *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la historia 2*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- \_\_\_\_\_ 2021. *Ninfa dolorosa. Ensayo sobre la memoria de un gesto*. España: Shangrila.
- Erice, Víctor. 2001. *La promesa de Shanghái. Guion cinematográfico. Adaptación de la novela «El embrujo de Shanghái» de Juan Marsé*. Barcelona-Madrid: Plaza & Janés-Areté.
- Flusser, Vilém. 1994. *Los gestos. Fenomenología y comunicación*. Barcelona: Herder.
- Fujita, Jun. 2020. *Cine-capital. Cómo las imágenes devienen revolucionarias*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Godard, Jean-Luc. 2014. *Historia(s) del cine*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Groys, Boris. 2012. «La iconoclastia como procedimiento: estrategias iconoclastas en el cine». En *Iconoclastia. La ambivalencia de la mirada*, editado por Carlos Otero, 55-78. Madrid: La Oficina.



- Gumbrecht, Hans Ulrich. 2011. *Stimmungen/Estados de ánimo. Sobre una ontología de la literatura*. Murcia: Tres Fronteras.
- Huyghe, Pierre-Damien. 2019. «Des gestes sans fin». En *Qu'est-ce qu'un geste politique au cinéma?*, 17-26. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Koselleck, Reinhart. 1993. «Compromiso con la situación y temporalidad». En *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, 173-201. Barcelona: Paidós.
- López, Paz. 2021. *Velar la imagen. Figuras de la pietà en el arte chileno*. Santiago de Chile: Mundana Ediciones.
- Marguet, Damien. 2019. «Giorgio Agamben et Pier Paolo Pasolini, ou le film comme geste». En *Qu'est-ce qu'un geste politique au cinéma?*, 27-38. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Martin, Marie. 2019. «D'une gestation politique: donner (à voir la) naissance, de Stan Brakhage à Pauline Higgins». En *Qu'est-ce qu'un geste politique au cinéma?*, 55-74. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Mulvey, Laura. 2017. *Au-delà du plaisir visual. Féminisme, énigmes, cinéphilie*. Milán: Mimésis.
- Nancy, Jean-Luc. 2007. *Tre saggi sull'immagine*. Nápoles: Cronopio.
- \_\_\_\_\_. 2008. *La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami*. Madrid: Errata Naturae.
- Oyarzun, Pablo. 2008. *Arte, visualidad e historia*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- Platón. 2000. «Timeo». En *Diálogos VI*. Madrid: Biblioteca Básica Gredos.
- Rancière, Jacques. 2005. *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Paidós.

Ried, Nicolás. 2023. «Gestus. El lugar del gesto en el pensamiento filosófico contemporáneo». *Aporía. Revista Internacional de Investigaciones Filosóficas*, n.º 4: 86-101.

Schmitt, Carl. 2009. *Teología política*. Madrid: Trotta.

Szendy, Peter. 2017. *Le supermarché du visible. Essai d'iconomie*. París: Les Éditions de Minuit.

Warburg, Aby. 2010. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.