

El escalofrío

Cuerpo e imagen en el
cine de Andrés Duque

THE CHILL

BODY AND IMAGE IN ANDRÉS DUQUE'S CINEMA

ABSTRACT

The starting point and the theoretical axis of the text is the chill, an emotion that goes through the body of the viewer, but also of the image. This notion is related to various approaches to the nature of vision and the visible developed by such theoreticians as Rosalind Krauss and Jacques Lacan, but also refers to a concept forged by Raymond Bellour: the shudder. From these theoretical contributions the chill can be thought of as a footprint in the image, but also as an emotion of the beholder, which connects this viewer with the image through a relationship of desire. Using this formulation of the chill, we will regard Andrés Duque's cinema as an epidermal screen—an image guided by an emotional, non-representational, logic. Additional concepts to be explored throughout are the image conceived as an hypnotic device, the representation of the body, its shadow and its fading image, and the figure and disfigurement of faces in Duque's cinema.

Keywords

Andrés Duque, Iván Zulueta, chill, body, avantgarde, figure.

RESUMEN

El punto de partida y eje teórico de este texto es una emoción que atraviesa el cuerpo del espectador, pero también el de la imagen: el escalofrío. Esta noción se relaciona con diversas reflexiones sobre lo visible y la visión que han elaborado teóricos como Rosalind Krauss o Jacques Lacan, y también con la noción de estremecimiento de Raymond Bellour. A partir de estas aportaciones teóricas el escalofrío puede ser pensado como una huella en la imagen, pero también como una emoción del que la mira, que conecta a este espectador con dicha imagen a través de una relación de deseo. A partir de esta noción proponemos pensar las imágenes del cine de Andrés Duque como una pantalla epidérmica, como una imagen regida por una lógica emocional, y no representacional. Algo que analizaremos a través de la imagen concebida como dispositivo hipnótico, la representación del cuerpo, su sombra y su desvanecimiento en la imagen, y la figuración y desfiguración del rostro.

Palabras Clave

Andrés Duque, Iván Zulueta, escalofrío, cuerpo, experimental, figura.

1 INTRODUCCIÓN. EL ESCALOFRÍO. DEL CUERPO DEL ESPECTADOR AL DE LA IMAGEN

Desde documentales como *Iván Z* (2004) sobre el cineasta Iván Zulueta, y *Paralelo 10* (2005), un fascinante fresco sobre el ritual cotidiano de una inmigrante filipina en Barcelona, o piezas de ciencia ficción como *La constelación Bartleby* (2007) hasta las aproximaciones de corte más autobiográfico como *Color Perro que huye* (2011) y *Ensayo final para utopía* (2012), el realizador venezolano afincado en Barcelona, Andrés Duque, experimenta en sus películas con las potencialidades de de la tecnología digital, a través de diversos dispositivos de captación y reapropiación, de imágenes. La suya es una mirada profundamente cinéfila, que podemos comparar con la de los primeros cineastas del siglo XX, exploradores de todas las posibilidades plásticas de la imagen cinematográfica.

Las primeras palabras que enuncia Iván Zulueta en *Iván Z* (2004) de Andrés Duque describen una emoción que es el núcleo y motor de su cine. Se trata de una descripción intensamente física de su experiencia como espectador: “El escalofrío que te puede dar una imagen de cine, una imagen quieta a mi no me lo va a dar”. También el cine de Andrés Duque nace en y desde ese temblor, fundacional, ante la imagen cinematográfica que Zulueta describe no sólo mediante palabras, sino también a través de sus gestos corporales. Encogiendo su cuerpo, encarnando ese escalofrío (Fig. 1). Se trata del mismo estremecimiento que debió experimentar Duque con las películas de Zulueta, cuyas imágenes aparecen- recreadas, reinventadas o a modo de fantasmático palimpsesto- en distintos momentos de su filmografía. Esto sucede, por ejemplo, en la primera aparición de Iván Zulueta en el documental, detrás de la ventana de la mansión familiar. El realizador venezolano-catalán conecta el pasado con el presente, a través de un encuadre en el que palpita la misma imagen -que reaparece en *Iván Z* como un eco fantasmal- de Iván Zulueta tras el ventanal de su habitación en su película *A mal gam a* (1976). La mirada de los dos cineastas se encuentra y anuncia desde el inicio del documental una relación de filiación, que Andrés Duque describe como un verdadero arrebato:

Vi Arrebato de Iván Zulueta la primera vez, en una retrospectiva que la Cinemateca de Caracas ofrecía sobre lo mejor del cine español, creo que en el año 1991. Al igual que muchos que han visto la película, tuve la sensación de haber participado en una experiencia hipnótica y vampirizante. La película se dirigía a mí, o mejor dicho, despertaba en mí recuerdos de la infancia con una fidelidad emocionante. El placer de mirar álbumes de cromos y de perderse en esos paisajes, toda la carga erótica que pueden despertar Betty Boop o Peter Pan, las texturas pegajosas que tienen algunos objetos, los destellos de luz que rebotan cuando el sol entra por la ventana, en fin, todo un mundo de recuerdos comenzó a repoblar mi mente para luego inducirme al arrebato. A partir de entonces no pude sacarme esta película de la cabeza. (Duque, 2010)



Figura 1. Fotogramas de *Iván Z* (2004) de Andrés Duque.

En *Landscapes in a Truck* (2006), encontramos dos ejemplos de secuencias en que Andrés Duque expresaría en sus imágenes el escalofrío descrito por Zulueta. En la primera, el cineasta juega con la cámara a hacer danzar a la luna, que, a merced de los vaivenes del encuadre, ya no es un estático satélite sino una luz en movimiento que baila suspendida del cielo azul al compás de los movimientos del cuerpo del realizador. La película se cierra con una secuencia igualmente pregnante en que, a través del enfoque y desenfoco de la imagen sobreexpuesta de un barco surcando las aguas, el cineasta emprende una reflexión sobre la visión y lo visible, sobre las potencialidades plásticas de la imagen cinematográfica -y digital- que va a estar presente en toda su obra, sobre todo en sus dos últimas películas *Color perro que huye* y *Ensayo final para utopía*.

El arrebato experimentado por Zulueta y Andrés Duque ante la imagen en movimiento establece un vínculo con la fascinación ante la visión de la imagen cinematográfica de algunos cineastas y teóricos del cine en las primeras décadas del siglo veinte. En *La poésie aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence* (1921) un joven Jean Epstein, que aún no ha iniciado su andadura como realizador, escribe:

La pantalla en la que aparece la mínima sacudida fibrilar y en que un hombre no necesita ni siquiera actuar, me cautiva, porque, simplemente, hombre, el más bello animal de la tierra, camina, corre, se para y se vuelve, a veces para tender su rostro como pasto al espectador voraz. (Epstein, 1974, p. 75).

También el cineasta y teórico Abel Gance, contemporáneo de Epstein, describe en un texto de 1926 la emoción experimentada ante la imagen cinematográfica:

Los ojos confunden demasiadas veces lo que se mueve con lo que se estremece, lo que se agita con lo que vibra: los corazones siguen estando demasiado alejados de los ojos para nuestro reino y, sin embargo, a través de unos signos inequívocos a los que hay que acostumbrarse, yo descubro que ha llegado el Tiempo de la Imagen. (Gance, 1989, p. 462)

En el texto de Gance “lo que se estremece, lo que vibra”, el escalofrío experimentado desde el cuerpo del espectador afecta también el de la imagen. Antes de “la regulación de la economía ficcional del cine” en Francia autores como Abel Gance y Jean Epstein trascienden el cine narrativo, traspasan en sus imágenes la frontera de lo mimético y exploran las potencialidades del cinematógrafo cautivados por la posibilidad de esa “nueva experiencia óptica de formas capturadas en una duración de la imagen.” (Vancheri, 2011, p.11) Emprenden una vía “anti-ilusionista”, ajena a la “ambición frankensteiniana” (Burch, 2008, p. 30) de recrear la vida del cine primitivo de la que derivará el Modo de Representación Institucional cuya genealogía y definición desarrolla Noël Burch en *El tragaluz del infinito*.

El rapto experimentado ante la imagen cinematográfica sobre el que escriben Jean Epstein y Abel Gance se traslada a sus apuestas fílmicas (Fig.2). Lo mismo sucede con el cine de Andrés Duque, que analizaremos la luz de este “escalofrío” que se contagia desde la mirada del espectador a las imágenes. Un estremecimiento que se define a partir de las teorías sobre la naturaleza de lo visual y lo visible de Raymond Bellour, Jacques Lacan y Rosalind Krauss,¹ como una rasgadura en el orden de la representación, y que propone una alternativa a la “lógica representacional”

del cine clásico que podemos denominar “lógica emocional”. Desde este punto de vista, la “pantalla escalofriada” es concebida como una piel en la que laten las emociones del cineasta, y ante la cual la mirada del espectador -situado ante la imagen como un “sujeto que se sostiene en una función de deseo” (Lacan, 1995, p. 92)- queda “suspendida de la pausa, arrebatada”. (Zulueta, 1980)



Figura 2. De izquierda a derecha, fotogramas de *Mauprat* (1926) de Jean Epstein y *La roue* (1923) de Abel Gance.

2 LA MIRADA Y EL DESEO

En *La deuda del fantasma* Raymond Bellour escribe sobre la plasmación plástica del “estremecimiento”, que identifica con la inscripción de la huella-inmóvil-del movimiento en la instantánea fotográfica. Así, según el teórico francés, en ciertas imágenes en las que el artista fija, captura, el movimiento se da un “estremecimiento que desborda la parte sólida del objeto para extenuarse en un linde espectral, en una especie de doble” (Bellour, 2009b, p.88). También en la cinematografía de Andrés Duque encontramos varios momentos en que, suspendido el tiempo en la imagen fílmica, a través de instantáneas y *frames* congelados, los cuerpos destilan la impronta de movimiento.

Sucede al final de *Color perro que huye* (2011), un largometraje en que Andrés Duque se acerca al género autobiográfico, construye un diario audiovisual de su convalecencia tras un accidente, que se estructura a través de un collage de imágenes de diversa procedencia. En la película el relato del suicidio del perro del realizador se acompaña de una progresiva detención del movimiento en la imagen que es también desaparición de un cuerpo. Esto se da a través de un seguimiento de la cámara en ralentí a través del que el desplazamiento del can se convierte en un trazo líquido que acompaña al animal que se aleja a través de un pasillo hasta que la imagen se congela y el cuerpo desaparece, muta en una mancha de color irreconocible- como reza el título, color de perro que huye (Fig. 3). La imagen quieta de esa mancha suspendida sobre un fondo de blanco cegador es un estremecedor correlato de lo que leemos en la pantalla, “Veo una mancha borrosa que cae en el vacío”, y figura con una intensa fisicidad- que acentúa la inquietante y desazonadora banda sonora que acompaña la secuencia- la herida experimentada por el cineasta ante la traumática muerte del animal.

También en *Ensayo final para utopía*, encontramos imágenes de cuerpos fantasmales suspendidos en el aire flotando, leves, sobre el suelo, asociadas a un proceso de muerte y duelo. El espectador puede casi palpar el escalofrío, la “interrupción de lo que la instantánea esconde, en la fijación en la imagen de un movimiento que supone una especie de resonar interno y, si no un encuentro, al menos una fricción entre el cuerpo mirada y la realidad que aparece, en un estremecimiento.” (Bellour, 2009b, p. 88) Como en *Color perro que huye*, la expresión física en imágenes de la detención del movimiento figura el estado emocional del cineasta. En este caso, la imagen detenida se relaciona con el “tiempo de espera” del duelo, después de la muerte del padre del realizador, tema central de *Ensayo final para utopía*.

Por otro lado, la “interrupción”, esa “fricción entre el cuerpo y la mirada y la realidad que aparece en un estremecimiento” (Bellour, 2009b, p. 88) descrita por Bellour nos remite a una escena de *Arrebato* (1980) que reverbera en *No es la imagen es el objeto* (2008), de Andrés Duque. En ella Pedro (Will More) ofrece a José Sirgado (Eusebio Poncela) un álbum de cromos de *Las minas del rey Salomón* (Fig. 4). La cámara enfoca las manos de José pasando las páginas del álbum. Se establece un juego de miradas, de José hacia el álbum; de Pedro, como un hipnotizador, hacia José, al que además apunta con un siniestro muñeco de ojos encendidos. Pedro señala el álbum y describe el rapto de la mirada de José ante las imágenes ante las que éste se postra, subyugado por su poder de fascinación: “Dime, ¿cuánto tiempo te podías llegar a pasar mirando este cromo?” -pasa una página- “¿Y éste? ¿Te acuerdas? ¿Y ésta otra? ¿Y éste otro? Años, siglos, toda una mañana, imposible saberlo, estabas en plena fuga, éxtasis, colgado en plena pausa, arrebatado. Mira.” Después, Pedro proyecta una cinta de super 8. Ahora es él el que se encoge dolido, arrebatado, ante el poder evocador de esas imágenes. En *No es la imagen...* Andrés Duque lleva más lejos la fascinación ante la imagen devorando un álbum de cromos, convirtiéndose en una suerte de ojo caníbal. De nuevo, nos encontramos con Max Ernst, sobre quien Theodor Adorno, después de arrebatarle con sus collages de *La femme 100 têtes* escribe:

Debemos construir pues la afinidad de la técnica surrealista con el psicoanálisis y no como un simbolismo del inconsciente, sino como el intento de descubrir experiencias de la infancia provocando su estallido. El surrealismo aporta a la interpretación pictórica del mundo de las cosas lo que perdimos tras la infancia: de niños esas ilustraciones, ya arcaicas, que debieron asaltarnos, tal y como las representaciones surrealistas nos asaltan ahora. El gigantesco huevo del que en cualquier momento, puede salir el monstruo del juicio final, nos parece tan grande por lo pequeños que éramos cuando nos estremecemos ante un huevo. (Adorno, “Looking Back at Surrealism”; citado en Krauss, 2013, p. 44).



Figura 3. De izquierda a derecha: *Study for a running dog* (1954) de Francis Bacon y fotogramas de *Color perro que huye* (2011) de Andrés Duque.

A partir de estas líneas el escalofrío puede ser también un estallido interno: la mirada se produce hacia la imagen y desde esta retorna cargada de emoción al universo interior del sujeto. También Lacan reflexiona en *De la mirada como objeto A minúscula* sobre “ese objeto misterioso, el objeto más escondido, el de la pulsión escópica” (Lacan, 1995, p. 25), en torno al cual pivotan el escalofrío del espectador y de la imagen que pretendemos localizar en ciertos momentos privilegiados de la filmografía de Andrés Duque. Retomemos el “estremecimiento” descrito por Bellour, la impronta del movimiento en la imagen puede ser pensada -en secuencias como la del barco en *Landscapes in a Truck*, o la del perro en *Color perro que huye*, cuya imagen se deforma mediante la manipulación de la óptica de la cámara, o a través de la edición digital de la imagen- como mancha que nos mira, que interpela o, mejor, atrapa nuestra mirada, y nos la devuelve. En ella se condensa la pulsión escópica que Lacan analiza a través de la figura de la anamorfosis en la pintura de Hans Holbein *Los embajadores*. Dicha anamorfosis- resultante de la inversión de la perspectiva clásica renacentista- es una figura que implica un viaje de ida y vuelta de la mirada, el espectador del cuadro descrito por Lacan sale de la habitación y su mirada, al regresar, vuela de nuevo hacia el cuadro y “choca”² con la figura anteriormente escamoteada a la mirada : una calavera (Lacan, 1995, p. 95).

La función de la mirada ha de buscarse más allá. Veremos entonces dibujarse a partir de ella, no el símbolo fálico, el espectro anamórfico, sino la mirada como tal, en su función pulsátil, esplendente y desplegada, como en este cuadro. Este cuadro es, sencillamente, lo que es todo cuadro, una trampa de cazar miradas. En cualquier cuadro, basta con buscar la mirada en cualquiera de sus puntos, para, precisamente verla desaparecer. (Lacan, 1995, p. 95)



Figura 4. De arriba a abajo, fotogramas de *Iván Z* de Andrés Duque, *Arrebato* de Iván Zulueta y *No es la imagen, es el objeto* de Andrés Duque.

En *El Inconsciente óptico*, Rosalind Krauss sitúa la teoría lacaniana de la mirada como clave para la oposición a la opticalidad modernista (Krauss, 2013, p. 36) regida por “la transparencia, la simultaneidad, la inclusión en un cuadro” (Krauss, 2013, p.31). Se trata de un paradigma visual que podemos relacionar con el criterio de invisibilidad y clausura, de “mirada neutra de la cámara” (Burch, 1987, p. 273) del Modo de Representación Institucional. Al vuelo de la mirada lacaniano Krauss opone la mirada desencarnada del crítico de arte John Ruskin, que rememora una mirada infantil vocacional, ejemplo del paradigma moderno: “Ruskin ve el dibujo de la alfombra, en el mar, en los álamos temblones. Ve su forma, su imagen. Lo que no ve, lo que no puede ver es cómo ha quedado preso de esas imágenes.” (Krauss, 2013, p. 39) Pero,

(...) los fundamentos del modernismo estaban socavados por miles de oscuras oquedades, por el espacio ciego, racional del laberinto. Conceptos como lo informe, el mimetismo, lo inquietante, la *bassesse*, la escena del espejo, la *wiederholungszwang*: figuras como el acéfalo, el minotauro, la mantis religiosa. (Krauss, 2013, p. 36)

A la mirada de Ruskin, apegada a una lógica visual caracterizada por la clausura, la autosuficiencia, mirada descarnada, y desencarnada, Lacan opone el vuelo de la mirada deseante encarnada y encarnizada con en el sujeto que mira, arrebatado en la imagen por la mirada que lo mira desde el cuadro- la huella del movimiento en la imagen descrita por Bellour, la figura de la anamorfosis, inversión de la perspectiva que devuelve al espectador su mirada.

3 LA PANTALLA EPIDÉRMICA

“El encuadre y los movimientos de la cámara son acciones motoras que ha generado mi cuerpo. Cada movimiento y cada gesto, esté o no delante de la cámara, vienen a formar parte de esta construcción de mi persona”

Andrés Duque (Oroz, 2011)

A través de la descripción del escalofrío experimentado ante la imagen cinematográfica, Zulueta pone el cuerpo, y el deseo, en la mirada, o, mejor, “su” cuerpo y “su” deseo. Una pulsión que se contagia al cuerpo de las imágenes de sus películas, las atraviesa, y provoca en ellas una rasgadura, una metamorfosis. Lo mismo sucede con el cine de Andrés Duque. Estar arrebatado, quedar “colgado de la pausa” (Arrebato, 1980) plantea otra relación de la mirada con una imagen ya irremisiblemente atravesada por el deseo. Una relación que Max Ernst expresa magistralmente en la portada de *Répétitions* en 1922 (Fig. 5).

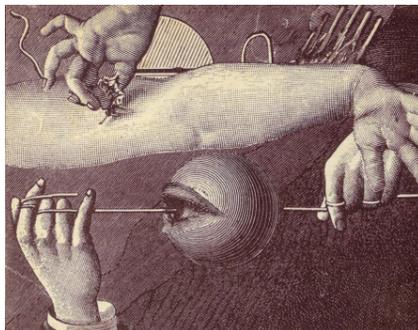


Figura 5. Ilustración de la portada de *Répétitions* (1922) de Max Ernst.

En la mitad inferior de la imagen dos manos engarzan una cuerda en un ojo, lo atraviesan por su centro; la cuerda desaparece a la derecha del encuadre. En la parte superior de la obra recuperamos, levemente, el rastro de la cuerda destensada que aparece detrás de un brazo extendido sobre el que otra mano sostiene una mariposa. Su dos extremos marcan cierto itinerario de la mirada sobre el collage de Ernst, sin embargo hay algo de laberíntico en el juego de manos que sostienen, tensan, o rozan el cordel, lo ensartan en un ojo o cosquillean la piel con éste y, también, con las frágiles alas de un insecto. A través de esta imagen podemos imaginar el escalofrío, como una cuerda invisible que procedente de la imagen atraviesa el ojo e induce el temblor en el cuerpo del espectador, una vertiginosa sensación visual-táctil que se da en y ante la “imagen escalofriante”. ¿Es tal vez el deseo el material del que está hecha esta cuerda invisible?

Las imágenes de los cuerpos suspendidos en *Color perro que huye* y *Ensayo final para utopía*, la obra de Max Ernst, el arrebato de José en la película de Zulueta y su descripción del escalofrío experimentado ante la imagen cinematográfica en la película de Andrés Duque, anuncian el tránsito de la imagen de cierta lógica representacional a lo que podríamos denominar una lógica emocional. A través del escalofrío, esa cuerda que atraviesa la retina y conecta el ojo con el cuerpo, con el tacto, la pantalla de cine se convierte en una epidermis sensitiva injertada al cuerpo del cineasta que propone “un régimen representacional para el documental que no descansa ni en la indexicalidad ni en una referencialidad estricta, sino en su potencialidad para sugerir y transmitir sensaciones y emociones.” (Oroz, Labayen, 2013)

Desde esta perspectiva, el escalofrío, el temblor, se daría de forma privilegiada en ciertos momentos en que la imagen de un rostro, de un cuerpo, se tensa hasta cuestionar el pacto mimético, operándose en ella una rajadura, una brecha. La imagen “escalofriante” ya no representa un cuerpo, un rostro, sino que más bien lo “des-representa” (Bellour, 2009b, p. 173); figura o desfigura algo otro, lejano ya de la mera analogía, cercano a la plasmación plástica de la emoción, del deseo del cineasta. Como afirma Bellour:

Lo des-representado es lo que perturba, provocando en el espectador ya sea la emoción más profunda, una verdadera seducción, ya la hilaridad, la molestia o el ridículo, así es de violento todo lo que concierne a la integridad del cuerpo humano, como a la del mundo material que lo rodea. (Bellour, 2009b, p. 173)

Si recorremos la filmografía de Andrés Duque, desde los retratos de personajes marginales como Iván Zulueta o Rosemarie, que realiza en *Iván Z* y *Paralelo 10*, a sus filmes más marcadamente autobiográficos, como *Color perro que huye* y *Ensayo final para utopía*, descubriremos cómo el cineasta figura en sus imágenes el escalofrío, cómo concibe la pantalla como una epidermis imbuida de deseo. En este sentido, Duque afirma:

La pantalla es como una piel que se transforma y que en sí expresa afectos. Los cineastas somos conscientes de que la pantalla por sí misma es el objeto esencial de nuestra experiencia cinematográfica. Desde la idea, pasando por todos los mecanismos propios del cine. Todo va en función de la experiencia que como espectadores tenemos frente a la gran pantalla. (Andrés Duque, comunicación personal, 15 de junio de 2013)

4 EL ESCALOFRÍO Y LA IMAGEN HIPNÓTICA. DE LA CINEFILIA A LOS LABERINTOS DEL YO

El primer escalofrío, entre la imagen y la mirada, que queremos analizar, resquebraja la cómoda posición, distante respecto a aquello que ve, del espectador en la butaca de la sala de cine. El cine de Andrés Duque activa cierto dispositivo hipnótico afín al que se da en la citada secuencia de *Arrebato*, del encuentro entre José y Pedro, a través de las imágenes de un álbum de cromos.

Iván Z se desarrolla en la mansión familiar en que Iván Zulueta vivió recluido durante los últimos años de su vida, en un espacio alejado del mundo, a caballo entre la fantasmagórica mansión de Gloria Swanson en *Sunset Boulevard* (1950), el ansiado hogar en Kansas de Dorothy en *El Mago de Oz* y la isla de Nunca Jamás, omnipresente en la filmografía de Andrés Duque. La película arranca con un hipnótico vuelo de la cámara y un rítmico encadenado de imágenes que nos trasladan desde el espacio exterior de la mansión, donde las hojas de hiedra parecen danzar al ritmo de *Let's do it (Let's fall in love)*, hasta la ventana que enmarca el cuerpo de Iván Zulueta en albornoz.

El movimiento inicial de la cámara activa un dispositivo hipnótico que arrebatara la mirada del espectador, directamente vinculado con la cinefilia del realizador. La presentación de Zulueta se hace a través de un encuadre afín no sólo, como citamos unas líneas más arriba, a las imágenes de *A mal gama*, sino también a las de *Sunset Boulevard* de Billy Wilder. La primera figuración de Joe Gillis detrás de la ventana de su cuarto, y, sobre todo, a lo que anuncia ese plano, el encuentro entre Gloria Swanson y el guionista fracasado. Igual que en *Sunset Boulevard*, la mansión en que vive Iván Zulueta es un microcosmos en que parece haberse detenido el tiempo. El refugio de una vieja gloria que pasará sus últimos días ignorado por todos, alejado del mundo, como un fantasma.

Paralelo 10 también se inicia de forma hipnótica, con el seguimiento de Rosmarie, la protagonista, a través de las calles de Barcelona hasta la esquina de Entença con Paral.lel. El movimiento de cámara conduce al espectador, como en *Iván Z*, hasta el espacio propio del personaje, lo sumerge en su universo, en este caso el del ritual. Las secuencias iniciales de *Iván Z* y *Paralelo 10* ponen en escena el “estado de inducción hipnótico” descrito por Raymond Bellour en *Le corps du cinéma*. Los dos seguimientos de cámara iniciales se articulan como “la puesta en imágenes de ese tiempo necesario para el olvido de sí que supone el abandono al estado fílmico, de un tiempo de profundización del efecto inducido por la proyección a través del que se opera la transición entre la vigilia y el sueño despierto del cine.” (Bellour, 2009a, p. 69-70)



Figura 6. De izquierda a derecha, fotogramas de *Ensayo final para utopía* (2012) de Andrés Duque y de *Arrebato* (1980) de Iván Zulueta.

En *Color perro que huye* y *Ensayo final para utopía* la inducción hipnótica conduce al mundo interno del propio cineasta, que ya no retrata a otros sino que se autoretrata. Las dos películas plantean una estructura distinta, cortan todo posible hilo narrativo, existente en los dos documentales citados- una aproximación en parte biográfica, y el tiempo del ritual, marcan el tiempo narrativo de *Iván Z* y *Paralelo 10-* y plantean una estructura laberíntica, en la que sus diversas secuencias se pueden pensar como “estancias del alma” del cineasta a través de las que el espectador se desplaza, embriagado y desorientado.

La puesta en escena del dispositivo hipnótico, que planteamos como un rasgo de estilo del cineasta, no se presenta sólo en el inicio, sino también en el interior de sus películas en algunas secuencias en que se da con especial intensidad la “fricción entre el cuerpo- del espectador-y la mirada” (Bellour, 2009b, p.88). Se trata de escenas de alta carga afectiva, que introducen un intervalo espacio-temporal en el laberíntico transcurso de las películas. Una de ellas, en *Ensayo final para utopía*, se abre a través de tres imágenes verticales que rasgan la horizontalidad de la pantalla cinematográfica. La primera, la proyección de una sombra en la arena, va seguida de una imagen de alta evocación táctil de la caricia del agua en la orilla del mar. A continuación, el sonido repetido del trinar de los pájaros se entrelaza con el silbido del realizador que aparece en la tercera imagen. Esta imagen es también una llamada al espectador, es una invitación, del cineasta-hipnotizador (Fig.6) a adherir la mirada, al cuerpo de la imagen, y a seguir el movimiento de la cámara a través de la playa, en la que un perro se desplaza alrededor de un enigmático círculo trazado en la arena. Por otro lado, la presencia de un umbral en la secuencias iniciales de *Ensayo final...*, construido a través de las imágenes de una puerta y del padre del cineasta abriéndola para descubrir tras ella un paisaje selvático (Fig. 7), plantea la totalidad de la película como un tránsito hipnótico a través del escenario del inconsciente de Andrés Duque.



Figura 7. Fotogramas de *Ensayo final para utopía* (2012) de Andrés Duque.

Estas escenas abren la cuestión del tránsito entre lo visible y lo invisible, que se daría en las secuencias citadas, al mundo interior del cineasta. Dicho tránsito se da en imágenes de alta carga afectiva, que a través del uso del color, la luz, y la extrema cercanía de la cámara derivan en lo que podemos denominar “alucinaciones táctiles”. A través del trabajo con la plástica del cine digital, el realizador convierte sus imágenes en proyecciones emocionales, logra hacer visible lo invisible: la memoria, el recuerdo, las insasibles imágenes mentales. Pero, también a través de la experimentación con la imagen digital, Duque establece un puente con el cine de los orígenes y su capacidad de metamorfosis. Así la imagen cinematográfica, y digital, no sólo deviene un medio privilegiado para transitar el interior de los cuerpos, sino también para figurarlos y desfigurarlos, como rotunda presencia o fantasmagórica aparición.

5 FIGURAR EL CUERPO, DE LA PRESENCIA A LA DESAPARICIÓN

“Hay muchos más enigmas en la sombra de un hombre que camina a pleno sol que en todas las religiones del pasado, presente, y futuro.”

Giorgio De Chirico (Stoichita, 2006, p. 245)

“En los orígenes del cinematógrafo no hubo solamente investigaciones sobre los movimientos de los bípedos, cuadrúpedos y pájaros, sino también sobre el encanto de la imagen, de la sombra y el reflejo.” (...)

Edgar Morin (2001, p. 49)

El estremecimiento en la imagen se opera también a través de las posibilidades del cine digital, por muy paradójico que parezca, de hacernos ver lo invisible. Desde *Iván Z* hasta *Ensayo final para utopía*, Andrés Duque ha experimentado con las posibilidades de aparición y desaparición del cuerpo en la imagen. Éste aparece como encarnada presencia, en un primer plano de Iván Zulueta que muestra su piel como una geografía devastada por el tiempo y la heroína, en *Iván Z*, o en las imágenes del cuerpo del padre del cineasta, agonizante, en una cama de hospital, en *Ensayo final...* En sus películas, el cineasta figura el peso del cuerpo, la caída -por ejemplo, en las imágenes del cineasta tropezando en un puente, en el inicio de *Color perro que huye-* pero también la levedad del cuerpo en trance, en distintas secuencias en que este danza, se eleva ingrávido. En *Paralelo 10* Rosemarie baila moviendo sus pies al compás de su secreto ritual, y en *Ensayo final para utopía*, la danza se convierte en el contrapunto vital de un doloroso proceso de duelo.

Junto a la presencia del cuerpo caído, del cuerpo enfermo, transido por el paso del tiempo, este se perfila también como una espectral aparición que se desvanece hasta desaparecer, por ejemplo, en la secuencia final de *Paralelo 10*. Por otro lado en sus películas, el cineasta detiene su mirada en la sombra de un cuerpo, o en la imagen su silueta capturada a contraluz (Fig. 8). La figuración de la sombra está directamente ligada a las fantasmagorías de los orígenes del cine, pero también al mito de Peter Pan presente desde sus inicios, citado por Iván Zulueta en *Iván Z*, en la obra de Andrés Duque.

Peter Pan es también para mí otro ideal utópico, es el personaje más interesante de nuestra mitología y pienso que debería ser estudiado en diferentes disciplinas. Además, es el único mito contemporáneo. El niño que se niega a crecer, a asumir el mundo de los adultos. Un inadaptado que lucha contra el determinismo. Para mí es como una figura romántica que hace frente al mundo fracasado en el que vivimos, y que no dista mucho de los movimientos libertarios. (...) (Oroz, 2011)

En la obra de James Barrie, la sombra del niño eterno aparece en el relato desligada a su cuerpo. Atrapada por Nana, el perro-niñera, al sorprender a Peter Pan en la habitación de Wendy y sus hermanos, prefigura el desplazamiento del relato al universo maravilloso de *Nunca Jamás*. En un gesto plenamente cinematográfico Wendy será la única capaz de manipular, de coser y unir, la sombra de Peter Pan a su cuerpo, esa “cosa leve, no más consistente que una bocanada de humo y que si se desprendiese podría quizás subir flotando hasta el techo sin mancharlo. Y sin embargo tiene forma humana.” (Barrie, 2005, p.41) En *Paralelo 10* transitamos al territorio de lo invisible, del ritual, a través del desplazamiento de la cámara desde el cuerpo de Rosemarie hacia su sombra proyectada en el suelo. En este sentido la silueta danzante en el pavimento barcelonés es más que una mera proyección de la figura del cuerpo, la materialización del trance que se desarrolla en su fuero interno. En palabras del cineasta:

Es una de las pistas que Rosmarie nos da en su ritual. Hay un momento donde ella escribe con reglas de plástico la palabra X-Ray. Para ella, la sombra que su cuerpo proyecta es la misma que imprimen los rayos-x, de allí su diálogo constante -aunque silencioso- con el sol. Ella cree en el poder psíquico de su sombra y de sus objetos de plástico para revelar nuevos misterios y sus posibles significados. Es quizás uno de los momentos más poderosos de su ritual. Las “deformaciones” de las sombras producen nuevos modos de percibir la realidad. Hay una especie de juego donde ella resitúa las sombras geométricas de sus escuadras sobre otras geometrías de la calle y altera nuestra comprensión de lo que es un espacio público. Lo dota de un poder mágico que aceptamos y queremos ver. Lo anodino lo convierte en un lugar mágico y que yo llamo el “estudio del universo”. (Andrés Duque, comunicación personal, 15 de junio de 2013)



Figura 8. De arriba a abajo, fotogramas de *La constelación Bartleby*, *Color Perro que huye* y *Paralelo 10* de Andrés Duque.

Por otra parte, hay una afinidad entre las imágenes de Rosemarie cuya sombra se dibuja, nítida, proyectada por el sol de mediodía, con algunas pinturas metafísicas de Chirico como *Misterio y melancolía de una calle* (1914) en que el pintor representa como siluetas proyectadas por una luz meridiana las figuras de una niña que aparece jugando con un aro a la izquierda del cuadro y de una misteriosa sombra que emerge desde detrás de los arcos de un edificio a la derecha de la imagen (Fig. 9). “A primera vista esta imagen parece bastante sólida, y sin embargo sentimos que la niña que camina despreocupada con su aro está amenazada por un mundo a punto de reventar por costuras invisibles o de disgregarse en fragmentos incoherentes.” (Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual*, Ed. Alianza, Madrid, 1985. Citado en Stoichita, 2006, p. 151). Si Andrés Duque, mediante la figuración de la sombra de Rosemarie, se traslada a la realidad paralela del ritual, la obra de Chirico también busca mostrar lo que no se ve, indaga, de forma afín a la corriente surrealista, los espacios del inconsciente. Mediante la figuración del cuerpo de una niña, que se convierte en frágil silueta debido a la siniestra amenaza de otra presencia en la imagen, una calle deviene, como reza el título, misteriosa y melancólica.

Yo pensaba en de Chirico cuando veía a Rosemarie y creo que no es ninguna tontería asociar su ritual con las pinturas del artista. Ella estaba muy interesada en Leonardo Da Vinci y en el arte renacentista y sólo basta con ver una obra de este artista para encontrar muchos referentes con el arte del renacimiento. El estudio de la luz, las sombras, la perspectiva, la arquitectura y la geometría conforman un imaginario que rompe con el racionalismo científico y lo dota de surrealismo. (Andrés Duque, comunicación personal, 15 de junio de 2013)

Además de la relación de la figuración de la sombra con la historia de pintura, que se plantea a partir de imágenes como las de *Paralelo 10*, la proyección de un cuerpo en la pared, el cuerpo-sombra opera como símil de la magia del cinematógrafo y nos remite al pre-cine.

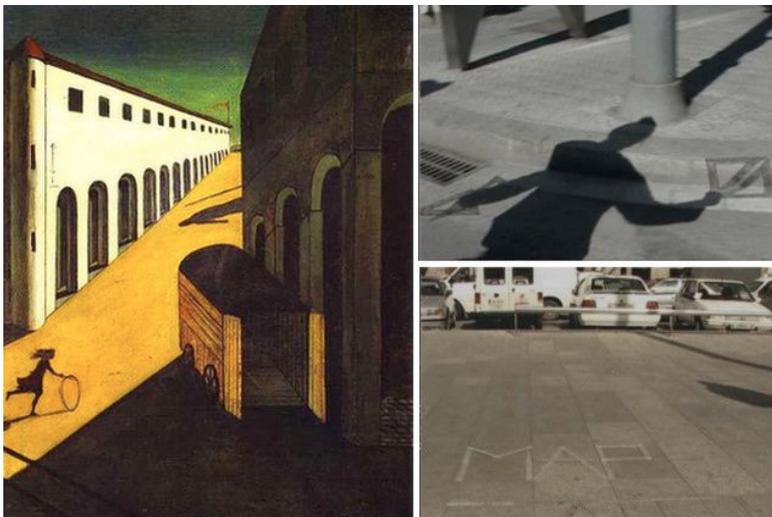


Figura 9. De izquierda a derecha, *Melancolía y misterio de una calle* (1914) de Giorgio de Chirico y fotogramas de *Paralelo 10* de Andrés Duque.

La misma idea de los “rayos x” del sol que traspasa el cuerpo de Rosemarie y que proyectan sombras en movimiento podríamos asociarla a los principios básicos del cine o a las linternas mágicas. El hecho de que la estuviese grabando con una cámara digital añadía una capa más a esta lectura. Era como el digital dialogando con lo más primitivo del cine, explorando una relación posible y cinematográfica. Esa es una de las razones por la que me gusta tanto el final del karaoke, hay un televisor encendido con imágenes del karaoke de *My Way* y un hombre que canta y se desvanece. ¿Acaso la negación de su sombra? Pero por el mismo efecto de retención de imágenes de la retina parece que el hombre sigue estando allí. Como si siguiéramos viéndolo aunque haya desaparecido. Es hipnótico. (Andrés Duque, comunicación personal, 15 de junio de 2013)

Junto a las metamorfosis del cuerpo en la imagen, hay otro momento en el que el espectador experimenta el escalofrío que sólo puede darle una imagen en movimiento, y en que el cineasta lleva al límite lo representable: sucede cuando aparece en la pantalla el primer plano de un rostro.

6 AVATARES DE UN ROSTRO. DEL RETRATO A LA MÁSCARA

¿Qué hay más cinematográfico que la imagen de un rostro en primer plano? El estremecimiento se da también en la imagen de un semblante en distintos momentos de la filmografía de Andrés Duque. El escalofrío se propaga desde el rostro en trance al que desafía la escala humana, desde el rostro cincelado con luz sobre un fondo negro al grotesco deformado por la mueca, u oculto por una máscara.

En *Iván Z* Andrés Duque se acerca al rostro en primer plano de Zulueta, lo cincela sobre un fondo negro. La rotunda presencia de ese semblante cobra un halo fantasmal a través de ese espacio-agujero negro en que se enmarca y del humo del cigarro que envuelve al rostro en lumínicas virutas de humo. A principios del siglo veinte, en *El film, evolución y esencia de un arte nuevo*, Béla Bálazs escribe sobre el potencial expresivo de un rostro en primer plano :

La expresión de un rostro aislado es un todo inteligible por sí mismo, no tenemos nada que añadirle con el pensamiento, ni por lo que respecta al espacio y al tiempo. Cuando un rostro que acabamos de ver en medio de una multitud se desprende de su entorno y se destaca, es como si de pronto estuviésemos cara a cara con él. O, incluso, si antes lo vimos en una gran habitación, ya no pensaremos en ésta cuando escrutemos el rostro en primer plano, porque la expresión de un rostro y la significación de esta expresión no tienen ninguna relación o enlace con el espacio. Frente a un rostro aislado no percibimos el espacio. Nuestra sensación del espacio está abolida. Ante nosotros se abre una dimensión de otro orden. (Bálazs, *El film, evolución y esencia de un arte nuevo*. Citado en Deleuze, 1984, p. 142)

En el cine clásico el primer plano de un rostro, en pos de “el fragmentado del cuerpo institucional”, esa especie de oscilación respiratoria entre “planos cercanos y planos de conjunto” (Burch, 2008, p. 272), suele tener como contrapartida o un plano medio o general del cuerpo al que pertenece, o el contraplano de otro rostro al que tarde o temprano seguirá un plano más abierto para evitar la incomodidad del espectador. En *Color Perro que huye* Andrés Duque filma *Los tambores de Naiguatá* en Venezuela. El ritual es presentado a través del plano secuencia

de un rostro en primer plano, sacudido por el éxtasis de la danza, por el palpito frenético de unos tambores que imprimen ritmo al montaje y son determinantes en la inducción al trance (visual y sonoro). Esta se da a través de la ausencia de referencias espaciales, y la imagen de ese rostro en primer plano que percute, como los tambores de la banda sonora, en la vista y el cuerpo del espectador. No hay corte a través del montaje, pero la imagen se ve interrumpida por la aparición de otros cuerpos fragmentados: un brazo tocando el tambor, otra cabeza que por unos instantes oculta el rostro del bailarín. A partir de la irrupción de estos cuerpos que velan y desvelan el motivo principal del encuadre, se construye la figura de un “rostro rítmico”, la imagen parpadeante de una faz en movimiento. Solo después de esta secuencia, el cineasta mediante un *zoom out* figura el espacio de la fiesta y muestra el cuerpo danzante al que corresponde el rostro en trance de sus primeras imágenes, a través de cuya figuración y cadencia se ha abolido todo posible distanciamiento del que mira, de la mirada con la imagen.

En *Color perro que huye* un niño juega en el suelo de una habitación con el objetivo de una cámara, acerca su rostro hasta que este se vuelve irreconocible al espectador, gira la cámara, juega con las lentes que facetan su semblante, nos sitúa ante la imagen caleidoscópica de innumerables ojos que nos miran. En la siguiente secuencia el objeto de sus experimentos es una escafandra de hierro, que transforma al niño en una extraña criatura que avanza por una habitación semi vacía al ritmo del acordeón de un músico improvisado. Entonces, una sábana rasgada convierte la pieza en un escenario teatral, como si en esas imágenes escalofrantes la mirada a la magia del cinematógrafo de Meliés o Segundo de Chomón irrumpiera en escena. El estremecimiento en la imagen, el escalofrío, se anuncia como “el tiempo de la incertidumbre”, una “vacilación” entre lo real y lo imaginario (Todorov 1970, p.29); la primera imagen del niño delante del objetivo de la cámara, la pantalla partida entre un ojo que nos mira y una parte “ciega” del encuadre, en que no hay imagen, y la sábana rasgada de la siguiente secuencia (Fig. 10), operan como una brecha a través de la que nos trasladamos al espacio de lo fantástico (Todorov,1970). Junto esta apertura a lo imaginario, encontramos, al final de nuestra búsqueda del escalofrío en las imágenes de Andrés Duque, otro concepto nuclear en su obra: lo utópico.



Figura 10. Fotogramas de *Ensayo final para utopía* (2012) de Andrés Duque.

7 CONCLUSIÓN: EL ESCALOFRÍO Y EL CUERPO UTÓPICO

“Mi cuerpo es el lugar irremediable al que estoy condenado. Después de todo, creo que es contra él y como para borrarlo por lo que se hicieron nacer todas esas utopías. El prestigio de la utopía, la belleza, la maravilla de la utopía ¿a qué se deben? La utopía es un lugar fuera de todos los lugares, pero es un lugar donde tendré un cuerpo sin cuerpo, un cuerpo que será bello, límpido, transparente, luminoso, veloz, colosal en su potencia, infinito en su duración, desligado, invisible, protegido, siempre transfigurado; y es bien posible que la utopía primera, aquella que es la más intextirpable en el corazón de los hombres, sea precisamente la utopía de un cuerpo incorpóreo.”

Michel Foucault (Foucault, 2009, p. 8)

A través de esas imágenes “escalofriadas” y “escalofriantes” algunas de las cuales hemos analizado en este texto, Andrés Duque busca restituir en sus películas, lo que Robert Stam en *Subversive pleasures* denomina el “poder de escándalo y utopía” de la imagen.³ Algo que se vuelve posible a través del planteamiento de “estructuras alternativas de sentir” y “modelos alternativos de cine y de relaciones humanas” (Stam, 1989, p. 178).

Junto al poder utópico de las imágenes y algunas de las secuencias analizadas en este texto, a lo largo de la filmografía de Andrés Duque aparecen planteados diversos espacios en los que es posible otra concepción del cuerpo y el deseo. En *Color perro que huye* Nunca Jamás es figurado a través de un hipnótico vuelo por algunas de las escenas del *Jardín de las delicias* de El Bosco. La atmósfera sonora acentúa el trance óptico, el espectador siente que las imágenes del pintor holandés cobran vida. Desde el extremo placer al dolor más inhumano, el tríptico plasma la huella del deseo en los cuerpos. No hay límite en la figuración de lo grotesco, de lo monstruoso, lo abyecto, incluso, como tampoco lo hay para la expresión de la gestualidad de unos cuerpos que liberados de la domesticación social se entregan al goce, y también son sometidos al más atroz sufrimiento.

Si El Bosco representa el pecado de lujuria en el panel central, no debemos olvidar que en el momento en que Andrés Duque filma el *Jardín de las delicias*, dota de un nuevo significado a las imágenes a través de su apropiación: .

Viendo el cuadro del *Jardín de las Delicias* parece que está muy bien separado en un orden moral: lo sagrado, lo terrenal y lo profano. Pero inmediatamente nos damos cuenta de que todo está mezclado y que es imposible dotarle de un sentido moral al cuadro. Y esto es lo que encuentro más sorprendente y hermoso. Invocando el cuadro del Bosco quería también construir un mundo donde lo moral pierde sentido. (Andrés Duque, comunicación personal, 15 de junio de 2013)

Internet también puede ser un también un espacio en que “lo moral pierde sentido”. En *Color Perro que huye*, el cineasta inmovilizado después de un accidente, pasa sus horas muertas ejerciendo de voyeur de la ventana indiscreta de Internet. Duque incluye en su película una secuencia construida a partir de un sumario de imágenes capturadas por webcams, que muestran instantáneas de cuerpos muy distintas a las que cada día vemos circular, por ejemplo, en la MTV. La referencia a Peter Pan y a la isla de Nunca Jamás, en *Color Perro que huye* y en diversos momentos de su filmografía, apelan a la posibilidad del cine como un espacio utópico a través del que plantear otras formas de figurar y concebir el cuerpo y su imagen. Un espacio,

siguiendo las tesis de Robert Stam a través del que pensar otras relaciones entre los cuerpos, un posible lugar de liberación. En este sentido Andrés Duque afirma:

Esa ha sido la función del arte desde el surgimiento de las vanguardias artísticas. Por esta razón Merlau-Ponty en su estudio sobre la fenomenología de la percepción, hacía hincapié en el hecho de que el mundo de la percepción -el que se nos revela a través de los sentidos- es el mundo verdadero; mientras que el mundo del que nos habla los científicos es ilusorio e incompleto. El arte, la poesía y la filosofía en su afán de escapar de los conceptos, de su libre asociación e interpretación y, cómo no, de liberar los cuerpos, nos ofrecen una imagen del mundo tal como aparece en nuestro campo de percepción. Una imagen verdadera. (Andrés Duque, comunicación personal, 15 de junio de 2013)

No sólo los espacios llevan su carga de utopía, los primeros documentales de Andrés Duque plantean el acercamiento a personajes que también construyen utopías. Iván Zulueta y Rosemarie, los protagonistas de sus dos primeros documentales, al margen de lo socialmente establecido, se refugian en un personalísimo Nunca Jamás- la mansión en que Zulueta vive alejado del mundo dibujando, el espacio del ritual de Rosemarie que implica la mutación del espacio público.

Aunque sean personas con mundos totalmente diferentes, guardan en común esa necesidad de fuga. De inconformidad ante el orden establecido. El principio de Peter Pan, la fascinación por otro mundo posible, un *Neverland* al que se han entregado y que choca con el mundo real. Son almas libres, aunque no por ello menos trágicas. Y esto es una sensación latente en mi cine. No podemos huir aunque sigamos corriendo. No podemos construir utopías con la esperanza de que durarán por siempre. Nuestras mentes siguen demasiado unidas a lo corpóreo, a nuestra realidad. Pero el gesto o el intento de fuga es lo importante y creo que es donde está guardado la esencia de lo utópico. Es lo que nos queda a pesar de las consecuencias. Me vino a la mente una imagen de *Landscapes in a Truck* donde hay un perro encadenado que quiere escaparse. Está atrapado en un movimiento pendular que es el máximo de libertad que le permite la cadena que lo ata. En el suelo vemos la huella de ese gesto, un hueco que el propio perro ha cavado con este movimiento. Esta imagen es muy significativa, porque nos muestra un cuerpo que desea libertad y que ha dejado una huella, por pequeña o poco significativa que esta sea. (Andrés Duque, comunicación personal, 15 de junio de 2013)

Desde esta perspectiva, el escalofrío que hemos tratado de localizar en este texto en diversos momentos de la obra de Andrés Duque y en la relación de sus imágenes con el espectador, puede ser también pensado como una huella que queda en las imágenes de un intento de fuga, como un gesto utópico del cineasta.

Bibliografía

Barrie, J.M (2005), *Peter Pan: el niño que no quería crecer. Una fantasía en cinco actos*. Madrid: Siruela.

Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós.

Gance, A. (1989). *El tiempo de las imágenes*. En: J. Romaguera i Ramió y Alsina Thevenet H. (Eds.), *Textos y manifiestos del cine* (pp. 459-460). Madrid: Cátedra.

Bellour, R. (2009a). *Le corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalités*. París: P.O.L.

Bellour, R. (2009b). *Entre imágenes. Foto. Cine. Vídeo*. Buenos Aires: Colihue.

Burch, N. (1987). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.

Duque, A. (2010) Mi arrebato con Iván. En: Blog S8 Cinema Perfiérico
<http://www.s8cinema.com/portal/2010/05/28/andres-duque-mi-arrebato-con-ivan/> (Última consulta 15 de agosto de 2013)

Epstein, J. (1974). *Écrits sur cinéma I*, París: Seghers.

Foucault, M. (2009). *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Lacan, J. (1995). *Seminario 11*. Buenos Aires: Paidós.

Labayen, M., Oroz E. (2013). Plug-ins del yo. Inscripciones autobiográficas en los documentales transnacionales de Andrés Duque. En M. Francés, J. Gavalda, G. Llorca y Àlvar Peris (Eds.), *El documental en el entorno digital* (pp. 103-120). Barcelona: UOC.

Morin, E. (2001). *El cine y el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.

Krauss, R. (2013). *El inconsciente óptico*. Madrid: Tecnos.

Oroz, E. (2011). Andrés Duque. A propósito de color perro que huye. *Blogs & Docs*. (<http://www.blogsandocs.com/?p=1032>). Última consulta: 14 de agosto de 2013.

Stam, R. (1989). *Subversive Pleasures: Bakhtin, cultural criticism and film*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press.

Stoichita, V. I. (2006). *Breve historia de la sombra*. Madrid: Siruela.

Todorov, T. (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil.

Vancheri, L. (2011). *Les pensées figurales de l'image*. Paris: Armand Collin.

NOTAS

1. Junto a los autores mencionados en el cuerpo del texto, cuando usamos los términos figura, figuración o desfiguración retomamos una vía de análisis vinculada a la noción de lo “figural”. Un concepto forjado por Jean-François Lyotard en *Discurso, Figura*, que ha sido desarrollado e incluso reformulado por Gilles Deleuze en *Lógica de la sensación* y, en el terreno de la imagen fílmica, por teóricos como Nicole Brenez, Luc Vanchery, Adrian Martin, Jean Durafour o Philippe Dubois. A partir de estos autores, el “pensamiento figural” hace de la materialidad de la imagen, de su plasticidad, su objeto de estudio privilegiado. Los cineastas citados en el texto --Jean Epstein, Abel Gance, Iván Zulueta o Andrés Duque-- en sus figuraciones fílmicas del cuerpo y del rostro, pero también en sus reflexiones teóricas sobre el cine en forma de artículos o entrevistas, han erigido un espacio privilegiado en que este “pensamiento figural” se despliega en múltiples variaciones.
2. En el capítulo 5 (“Le dépli des émotions”) de *Le corps du cinéma* Raymond Bellour describe los “choques perceptivos acumulados, de intensidades variables” de ciertas imágenes cinematográficas en que “la emoción toma forma”. Dicho choque perceptivo se relaciona con el hecho de que “la actividad mental que el film puede traducir o suscitar, es más sentimental que intelectual. Lo que funciona en tanto que idea son, la mayoría de veces, representaciones de emociones, en sí mismas conmovedoras”. (Bellour, 2009a, pp. 130 y 132).
3. El título de la última película de Andrés Duque “originalmente en inglés: *Dress rehearsal for utopia*—, proviene, como ha señalado el director, del libro de Robert Stam *Subversive Pleasures*, al que recurrió buscando “una referencia textual sobre la representación del cuerpo que baila / el cuerpo que muere. Cuando puse juntas esas dos frases me encontré con un pequeño poema. Uno que dedicar a mi padre y otro que podía elaborar en la forma de una película, una película sobre la danza de la muerte como Utopía”. (Labayen, Oroz, 2013)