



POÉTICAS DEL GESTO
EN EL CINE EUROPEO
CONTEMPORÁNEO

Edición de Fran Benavente y Glòria Salvadó Corretger

***Poéticas del gesto en el cine europeo contemporáneo*, VV.AA. / Edición de Fran Benavente y Glòria Salvadó Corretger, Barcelona. Coedición: Intermedio & Grupo Cinema UPF. 2013. 488 pp.**

Mirar, palpar y forjar el gesto

“En el espacio suspendido del gesto se juega una emergencia temporal que enlaza historia, memoria y emoción; lo sagrado y lo profano; lo visible y lo invisible. Esta naturaleza misteriosa, intermediaria, del gesto, observable quizás en sus mejores manifestaciones artísticas, es el asunto de alguno de los artículos de este libro. La mayoría de ellos sopesan y analizan su particular naturaleza temporal, su articulación compleja entre regímenes de visibilidad y temporales. En el gesto emerge algo que permanece, una supervivencia” (Benavente & Salvadó, 2013:15)

En 2007, Domènec Font y Carlos Losilla coeditaron el libro *Derivas del cine europeo contemporáneo*. Éste fue publicado paralelamente a la celebración de la Muestra Internacional de Cine Europeo Contemporáneo (MICEC) –organizada por la Universidad Pompeu Fabra (UPF)– con la intención de reunir diversas contribuciones ensayísticas sobre las tendencias estéticas que conformaban el mosaico cinematográfico del continente. Seis años después nos encontramos con *Poéticas del gesto en el cine europeo contemporáneo* (Edición de Fran Benavente y Glòria Salvadó Corretger), libro que surge en el marco del Congreso Internacional Mutaciones del Gesto en el Cine Europeo (31 de mayo al 2 de junio de 2012) organizado por el Observatorio del Cine Europeo Contemporáneo (OCEC) e impulsado por el grupo CINEMA de la UPF. El libro, coeditado por Intermedio, nace como consecuencia de algunos de los intereses sugeridos en *Derivas*, y si bien su acercamiento a aquellos itinerarios europeos parte de una base diferente, los editores afirman que tanto el proyecto como el grupo de investigación se deben al espíritu de la iniciativa de Domènec Font: “Este libro es suyo” (2013:7). Tal y como Benavente y Salvadó aseguran en la introducción, “las imágenes cinematográficas se pueden indagar como redes de gestos trenzados. En nuestra mano está la posibilidad de ver qué gestos, cómo se trenzan y qué hilos determinan el dibujo general. (...) He ahí nuestra hipótesis: ver el cine europeo del siglo XXI, y la historia que lo determina, desde las poéticas del gesto” (2013: 18-21)

El libro queda convenientemente inaugurado por el artículo *Variaciones e intermitencias del gesto que permanece y retorna (Miradas oblicuas a partir del archivo Warbug)* de Xavier Antich. En ese primer capítulo, Antich hace un acercamiento (imprescindible para el tema que nos ocupa) al gesto en la pintura. Citando a André Chastel (2004: 16), “la interpretación de la obra pictórica puede y debe hacerse a partir de la gestualidad. Es preciso poner provisionalmente entre paréntesis la consideración de los estilos en beneficio del examen de las formas, tratándolas, a las formas, como lugares específicos de paso del significante al significado”. Así, Antich realiza un recorrido por la historia gestual (de Caravaggio a Degas) a través de las intermitencias y variaciones en la gramática visual de los gestos, yendo desde la mirada clásica como posesión a la mirada renacentista como interpelación (“Es el gesto el que nos mira. (...) El gesto, incapaz de evocar, nos invoca”)

(2013:52). El itinerario culmina con la aparición, a finales del siglo XIX, de un nuevo tipo de mirada: la que huye y se resiste al encuentro con el espectador. Aquí, el gesto se resiste ante la mirada objetualizadora del ámbito de la representación para acabar convirtiéndose en una especie de apunte de futuro, “una experiencia de la exterioridad, un puro volcarse hacia fuera: fuga tendida a lo ilimitado. (...) Por eso el gesto no tiene fin, ya que se define por su apertura” (2013: 74-76).

La historia del cine será atravesada, al igual que el retrato occidental, por el gesto que nos mira, si bien Antich prefiere centrarse en la pintura y el gesto en el cine sólo es sugerido puntualmente. En este sentido, el último capítulo del libro funciona como reflejo y complemento de éste así como cierre perfecto del libro. Se trata de un texto que mira pero que, a su vez, abre un tiempo dentro del tiempo. El artículo se titula *El temblor del mundo. Reinventaciones del gesto en la era digital* y el autor es Sergi Sánchez. Para él, “la historia del cine moderno empieza con la desfiguración de sus gestos; o con la emancipación del gesto del cuerpo que lo comunica” (2013: 471). Este proceso surge primero en una imagen electrónica y luego en una digital: es decir, se da en el interior de la imagen y está implícito en su propia existencia. Los cuerpos han pasado a estar pendientes de sus contornos. La mirada huye y tanto la percepción como el sentido de la imagen se desfiguran. La cámara digital produce una metamorfosis del cuerpo y de la imagen y ésta “nos concierne porque reproduce nuestro gesto: nuestra tensión, nuestra temperatura basal, nuestra respiración. La imagen se convierte en gesto. (...) El gesto corría el riesgo de vaciarse del todo, de convertirse en un espectro definitivo, cuando la cámara electrónica demostró que no era el ojo, sino la mano, la que hacía nacer la imagen” (2013: 478-80). En términos del autor nace el “ojo táctil”.

Para ejemplificar esta reinención del gesto en el cine, Sergi Sánchez habla de Resnais, Assayas o, sobre todo, Philippe Grandrieux como máximos exponentes. Grandrieux, invitado al Congreso Internacional Mutaciones del Gesto en el Cine Europeo y donde impartió una excepcional conferencia, también es el principal referente del texto de Violeta Kovacsics *Las manos: gestos extremos en el cine de Philippe Grandrieux*. En el mismo, las declaraciones del cineasta así como las disquisiciones de la autora dejan

claras una serie de aspectos que conviene resaltar: el gesto cinematográfico es algo concreto, no teórico o abstracto; algo que pasa necesariamente por el proceso, por el rodaje y por el montaje; más una fuerza que una forma, más un gesto que una escritura. Kovacsics centra así su capítulo del libro en la importancia del gesto del director, ya que “la cuestión del gesto pasa tanto por el cuerpo del actor como por la postura –también física– del cineasta” (2013: 218). Siguiendo la estela de Cassavetes (o de la obra de Pollock) Grandrieux hace suyas las palabras del director neoyorquino que dicen que “cuando filmamos, renuncio a todas mis ideas, y a mis ideas preconcebidas, para poder dedicarme exclusivamente a lo que se despliega ante mí” (2004: 195).

El gesto en el cine europeo contemporáneo pasa pues por la necesidad de un “palpar visualmente”, de equiparar la superficie de la piel con la superficie sensible del celuloide, idea que forma parte del artículo *Ver, tocar una imagen* de Gonzalo de Lucas. Partiendo del amor (“No hay ninguna película sin amor, amor de algún tipo”) (Godard en Aidelman y de Lucas, 2010: 201) como una imagen que no puede ser filmada materialmente sino únicamente a través de unos cuerpos que la hagan sensible, las ficciones cinematográficas son, básicamente, formas de hacer visibles las relaciones que se establecen entre las personas. Es la “sincronización entre la piel de la película y la piel del amante: la emoción que siente el cineasta frente al cuerpo y la imagen. (...) La cámara de cine permite mostrar al ser amado esa imagen de sí mismo que no ve; pero esa imagen no es la que aparecería vista en los ojos del enamorado. Es esa tercera imagen invisible que existe entre el uno y el otro” (2013: 145). Ingmar Bergman, Chris Marker o Jean-Luc Godard son algunos de los exponentes que de Lucas cita expresamente para ilustrar este concepto.

En su texto, María Adell llama a Godard un “especulador de imagen” ya que para él es imprescindible “ver antes de hacer ver” (2013: 244). Es, sin embargo, otro cineasta de iniciales idénticas quien centra la atención de su capítulo: Jose Luis Guerín. En *Algunos apuntes sobre JLG y una muchacha de Corinto* Adell se fija en un concepto poco habitual en el paradigma clásico: la fusión del gesto artístico y el gesto femenino. Lo hace partiendo de la instalación audiovisual *La Dama de Corinto. Un esbozo cinematográfico* (Jose Luis Guerín, 2010) y del mito central de aquella:

la hija del alfarero enamorada que traza una línea alrededor de la sombra de su amado y que su padre modelará en arcilla. Es decir: el origen de la pintura y de la escultura a partir de un mismo gesto. Adell relee el mito a través de *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (Jose Luis Guerin, 2007) así como de un breve pero inspirador repaso a la representación de Juana de Arco (en palabras de Guerin “una joven muchacha sin imagen”) (2013: 239) en Dreyer, Bresson o Rivette. La autora implica la idea de “la mujer como creadora, como artífice de ese gesto primigenio” (2013: 231) así como la constatación de una génesis de la imagen como herramienta para retener al amado, algo que equipara al propio origen del cine.

Victor I. Stoichita, que, como Adell bien se encarga de señalar, ya hizo un detallado análisis de la figura de la Dama de Corinto en su *Breve historia de la sombra*, centra en esta ocasión su ensayo en este libro en un tema diferente: *El gesto en la distancia*. Stoichita asegura que el primer gesto esencialmente cinematográfico es el de mirar, y, para ilustrarlo, efectúa un exhaustivo análisis de *La Ventana Indiscreta* (*Rear Window*, Alfred Hitchcock, 1954). Ésta es “una obra que nos revela la persistencia de la entera tradición del espectáculo óptico, que llega aquí a un punto culminante (...) Lo que la mirada percibe en la distancia creada por la ventana es, antes que nada, otros gestos; gestos sin palabras o acompañados de ruidos apenas perceptibles; gestos mudos que hay que descifrar” (2013: 79). Así, a través del deseo como aspecto pregnante de toda pulsión visual, del juego entre la imagen fija y la imagen móvil, y de ese carácter del filme como “una película sobre una película”, Stoichita realiza un itinerario por la historia de la pintura que acaba en Hitchcock y en su película, una que él mismo definía como “un film puramente cinematográfico” (2013: 78.) El cineasta mira para que el espectador pueda ver.

Si bien la primera parte de **Poéticas del gesto en el cine europeo contemporáneo** se centra en el gesto como una entidad visible y/o táctil, la segunda parte dota importancia al mismo como un dispositivo político y de memoria del cuerpo. En este aspecto, Oksana Bulgakowa escribe *La fábrica cinematográfica de gestos. Imágenes y memoria del cuerpo en la era de la globalización*, un capítulo que admite que el cine es un medio de preservación del lenguaje del cuerpo, pero también un método de influencia

en el comportamiento de los espectadores. A través de un recorrido por la historia del cine ruso, Bulgakowa realiza un estudio de los gestos insignificantes para ayudar a reconstruir los códigos culturales. Es decir, el cine como medio pedagógico que ayuda a acelerar la modernización de la sociedad. Sus ejemplos son extensos y variados: el cine introduciendo gradualmente un nuevo modo de caminar; consiguiendo evitar el escupitajo cotidiano de la sociedad rusa; el diverso uso cinematográfico del comer, beber y de los actos eróticos; los modos de saludar y despedirse; la voz como modelo de carácter; etc. La autora certifica que “la tradición de los gestos retóricos se actualiza cinematográficamente en una galería de nuevos héroes y este código gestual se transfiere de la esfera pública a la personal, estructurando el espacio íntimo como espacio público” (2013: 272).

Por otro lado, Nicole Brenez hace una apología necesaria del actor como una síntesis entre las tres dimensiones del arte (las artes teoréticas, las artes prácticas y las artes poéticas). En su capítulo *Retos disciplinares, políticos y ontológicos del gesto: poéticas del actor* se habla de un actor que “pone la representación a prueba del cuerpo y se alza casi en sujeto” (2013: 291). Si bien el gesto del cineasta es primordial, Brenez se pregunta hasta qué punto puede también un actor convertirse en inventor de sus propios actos. Es en ese sentido que afirma: “El trabajo del actor asegura un conjunto de experiencias del aparecer: parecer, desaparecer, presentar, dejar huella, afirmar, insistir, borrar, cristalizar, difundir,... La interpretación no cesa de hacer varios modos de manifestación del ser en el plano de la imagen” (2013: 305-305).

Santiago Fillol incluye en su artículo *La mirada del vecino. De unos golpes en la puerta de Macbeth, hacia el estado de la interrupción brechtiana en el cine europeo contemporáneo* una elocuente variación sobre este mismo tema: ya no se trata de los actores, sino del montaje como la única gramática capaz de reformular los gestos. Más aún: para provocar el nacimiento de un gesto, es necesaria la interrupción ya que “el gesto que nace de la interrupción de las acciones representadas no codifica una emoción, sino que descubre una situación (...). No es el gesto de alguien, sino una situación, una época, una vivencia compartida, que toma cuerpo y trepa por los gestos que amanecen en los rostros, en los cuerpos, de los actores” (2013: 328).

Filloy realiza un recorrido por la interrupción como mecanismo gestual en varios cineastas europeos como Philippe Garrel, Miguel Gomes o Albert Serra.

Poéticas del gesto en el cine europeo contemporáneo se completa con otros doce textos igualmente interesantes y significativos si bien más centrados en el gesto concreto. Las siguientes descripciones, más escuetas que las anteriores, no pretenden en ningún modo sugerir que son textos de menor importancia que los anteriormente citados, sino agrupar en un conjunto diversos enfoques que sí tienen en común el partir de lo preciso. Así, por ejemplo, Ivan Pintor Iranzo plasma en *Elogio del secreto. El gesto del silencio* el dedo que sella unos labios como lugar de encuentro entre el individuo y los otros constituyendo siempre una tensión del espacio intermedio con el espectador. Jordi Balló se fija en la Anunciación fílmica como dispositivo argumental en *Anunciar la buena (o mala) nueva*; Balló hace un recorrido por Pasolini, Kieslowski y Lars von Trier para mostrar que este motivo visual tal vez no repite formas pero sí es identificable y trascendente dentro del cine europeo contemporáneo. Carles Roche señala en *Tocar la imagen: notas sobre un gesto* el límite donde nace el significado del gesto: la pulsión del actor tocando literalmente la imagen (el cristal, la pantalla, la fotografía) como operación de duelo y reconquista de la vida. Francisco Algarín Navarro se centra, entre otras temas, en la conversión del tiempo en espacio a través de la inmovilidad; su artículo *Montando una secuencia infinita de sueños, vigiliyas y visiones mortales. Alegorías de Philippe Garrel y Werner Schroeter* habla de cómo por medio del gesto, el tiempo de la acción queda suspendido a favor del tiempo del rostro. Alan Salvadó asocia el gesto de levantar la mirada al cielo en *El cielo en la tierra a través de la mirada* a la situación del hombre dentro del cosmos tejiendo un vínculo entre lo subterráneo y lo cósmico, no como un acto de subordinación a las fuerzas de la naturaleza sino como un intento de comprensión de la naturaleza humana. Núria Bou y Xavier Pérez parten del gesto de negación de Michel Piccoli en *Habemus Papam* (Nanni Moretti, 2011) para realizar un tratado sobre la gestualidad como forma significativa de resistencia en *La sombra de Bartleby: los gestos inhibitorios de la modernidad*. Alain Bergala analiza otra película de Moretti en *Política cinematográfica del*

gesto en Palombella Rossa si bien en esta ocasión se centra en como para el director el final del comunismo pasa por una disociación del gesto y del sentido, una interrogación sobre el devenir de los gestos e incluso la idea utópica de construir uno nuevo. Gino Frezza se fija en la bofetada como gesto resolutivo, onomatopéyico, intransitivo e interruptor en su texto *Fenomenología de la bofetada. Breve recorrido a través de las emociones, la corporeidad y la actuación en el cine y la ficción televisiva*. Adrian Martin habla de la evolución del grito en el cine que va desde la catarsis clásica, a una amputación liberadora, pasando por el grito como pasaje hacia el caos o, finalmente, como sonido desplazado y reimaginado por la imagen; su artículo se titula *Scream Presence: breve genealogía del grito cinematográfico*. Manuel Garín y Albert Elduque analizan en *El que cree que saltar significa* el gesto de quien salta al vacío a través de la obra de cuatro directores (Arnold Franck, Rossellini, Herzog y Roy Andersson); el salto al vacío viene a ser la manifestación última de una ruptura que afecta no sólo a la vida individual sino a la especie humana en su conjunto. Pilar Pedraza estudia en *El cine europeo moderno y la representación del mal: un gesto cinematográfico entre perversión y subversión. A propósito del cine de niños* la figura del niño como símbolo del mal de la comunidad, centrándose especialmente en la obra de Agustí Villaronga. Y Carlos Losilla se pregunta en *Gesto, movimiento, acción. Resurrección y fantasma en el cine europeo contemporáneo* (a través del cine de Dreyer, Tourneur, los hermanos Dardenne, Bruno Dumont, Terence Davies o Aki Kaurismäki entre otros) si el gesto que realiza alguien que ha estado en el otro lado y ha vuelto puede ser acaso algo más allá de un simulacro de vida.

Poéticas del gesto en el cine europeo contemporáneo se acerca a un tema tan invisible e intangible como central. Desborda el territorio de la estética para responder a una serie de preguntas pertinentes sobre el gesto en el cine (¿De qué modo el cine fabrica los gestos de una época? ¿A través de qué procedimientos? ¿Qué clase de gestos fabrica? ¿Cómo se trabaja en esa fábrica en relación a la historia y a la tradición de los gestos clásicos?) y cuenta con un total de 22 textos ensayísticos escritos por 25 autores que lanzan una mirada sugerente y novedosa sobre todo el actual sistema de representación.

Referencias bibliográficas

AIDELMAN, Núria & DE LUCAS, Gonzalo, ed. (2010): *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes*. Barcelona: Intermedio

CARNEY, Ray, ed. (2004): *Cassavetes por Cassavetes*. Barcelona: Anagrama

CHASTEL, André (2004): *El gesto en el arte*. Madrid: Siruela

FONT, Domènec & LOSILLA, Carlos, ed. (2007): *Derivas del cine europeo contemporáneo*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca

STOICHITA, Victor I. (1999): *Breve historia de la sombra*. Barcelona: Siruela

Endika Rey Benito
Universitat Pompeu Fabra.