

PRÓLOGO
POR UNA ERÓTICA DE LAS IMÁGENES

Gonzalo de Lucas

En el libro de entrevistas con Antoine de Baecque, Jean-Claude Brisseau afirma estar convencido de que *Un condenado a muerte se ha escapado* (Un condamné à mort s'est échappé) de Robert Bresson se inspira en otra película carcelaria, *Un chant d'amour* de Jean Genet, pero depurando todo lo explícito sexual para expresar, mediante la sugestión y la elipsis, el deseo y el placer más violento que acontece desde la prisión del cuerpo (Brisseau, p. 134). De alguna forma, esta depuración estética atraviesa todo el cine de Brisseau cuando filma los cuerpos desnudos de mujeres atrapadas por la pasión del placer. El desafío mayor del cineasta ha sido cubrir una zona ciega del cine, la filmación del sexo («mi solo orgullo, algo difícil y que me estimulaba, me empujaba a buscar»), pero no desde su estilización frecuente, sino de forma frontal y para expresar (por primera vez) aquello que escapa, una fuerza o energía disidente y acaso innombrable, un temblor del cuerpo, extático, que todo lo resquebraja y desordena, y suscita un torbellino de imágenes mentales. A este fin, Brisseau tiene muy en cuenta

la belleza del amateurismo (que podríamos entender desde el trazo más artesanal y elaborado que, sin embargo, es capaz de preservar un impulso originario, intuitivo y espontáneo), o, si se quiere, no caer en el capado y el proceso de lavado que efectúa el profesionalismo para atenuar toda rugosidad.

Este gran asunto del cine, que afecta a la distancia, a la forma de aproximación, al tono, al tempo, no podía (pese a la entrega, arrojo o quizás ingenuidad de Brisseau) más que generar malentendidos, en la medida que afecta de raíz a los enmascaramientos hipócritas y a la negociación interesada que inculca la cultura burguesa; pero Brisseau jamás actúa o filma como cineasta voyeur ni narcisista, y bien vindica no interesarse por el erotismo —o sea el amor sin pasión—, sino anhelar ese desborde intangible, esa experiencia radical y misteriosa que la cámara no puede registrar, pero el cine sí acaso convocar desde su opacidad y por el poder relacional de las imágenes. En ninguna escena de sexo olvida ese potencial subversivo y transgresor del orden social y de cualquier drama burgués, de ahí que su cine haya resultado tan escandaloso e intolerable; para rebajarlo no se trató solo de penar a la persona, sino (lo que en verdad interesa aquí) de malinterpretarlo, convertirlo en lo que no es (fetichista, onanista, pervertido), reducirlo o clasificarlo, en suma, en la sección de anomalías privadas y vergonzantes; pero al Brisseau cineasta —y es lo que este libro tiene muy presente y sabe elaborar como tesis personal— hay que verlo en la liga estética de Hitchcock, Lang, Preminger, y considerar que es justo la dificultad o imposibilidad de la

interpretación —con su problematización del punto de vista, o del despliegue de diferentes puntos de vista, incluso contradictorios o que pueden chocar entre sí— lo que conforma las experiencias de sus películas. Mientras narra cómo sus personajes sufren de forma trágica cuando el temblor del éxtasis se desvanece y pierde, muestra por debajo —cabe reiterarlo, porque ahí es donde todo se pone en juego— y sin que nunca resulte explícito, la violencia de esa pasión y el deseo de conocimiento que implica.

Dana Najlis ha escrito un ensayo muy hermoso sobre la forma en que Brisseau efectúa este trabajo de sugestión y depuración en la filmación del sexo, y cómo en ello se potencia la posibilidad de apertura de las imágenes. Y lo hace sin adoptar la posición defensiva que parecería reclamar el caso Brisseau, sino desde el ataque —entendido como aproximación directa, desnuda, sin filtros—, tal como el cineasta concebía de hecho sus ensayos con las actrices y la toma de sus planos, meticulosa, ambiciosa y apasionadamente, a fin de no caparse y de que surja la pulsión vital en ellos.

En *Resonating Surfaces* (Manon de Boer, 2005), Suely Rolnik evoca cómo su tesis doctoral surgió de una sugerencia de Deleuze, y cómo no pudo afrontarla durante bastantes años debido a las heridas abiertas que le habían dejado el encarcelamiento y la represión por la dictadura militar brasileña. La sugerencia era que investigase a partir de la comparativa entre dos tonos de voz en dos gritos de dos óperas de Alban Berg: el grito del personaje de María en *Wozzeck* y el grito de Lulú en la obra homónima. Si el grito de María antes de ser asesinada es

un grito fúnebre, de entrega a la muerte sin resistencia, el de Lulú, reflejada en el cuchillo de Jack el Destripador, es una reacción contra la muerte, que hace vibrar su cuerpo más allá o desde el dolor, y es un grito que está lleno de deseo de vida. Lo que proponía Deleuze a Suely Rolnik, por tanto, era que preservase su tono de voz vivo, en vez de desvanecerlo por la violencia del poder. Esta es la pulsión vital —tan reprimida, apagada o sofocada por lo habitual— que expresa el cine de Brisseau en toda la micropolítica de sus gestos de resistencia, incluso en las situaciones más desesperadas y abismales; esa pulsión —ese grito de deseo de vida— es el motor de esa máquina infernal que observa Dana en sus reflexiones —breves tratados estéticos de algún modo— sobre la aparición desnuda, la ilusión, la fascinación, la alteridad, la seducción, el simulacro, el erotismo trágico. A medida que escribe, la autora percibe cómo esa pulsión vital se encarna también en el cuerpo del espectador, en la vida cinéfila cuando no está atenuada ni surge de un interés externo, sino del encuentro íntimo que trastoca certezas, sentidos y experiencias sensibles; esa vivencia cinéfila es la que también nutrió a Brisseau.

La compañera, actriz y montadora del cineasta, Lisa Heredia, observa en la magnífica entrevista que cierra el libro que «todas las películas de Brisseau tienen un principio que es la yuxtaposición de dos emociones contradictorias que se cruzan y que sufren transiciones. Todo en menos de un minuto». Este choque o entremezclamiento de lo cotidiano y lo fantástico es también un escándalo inaceptable por parte de Brisseau, que manifiesta su gran talento para pensar las imágenes desde el

intervalo. «Si las imágenes resisten lo hacen en el sentido de mantenerse en un intersticio, no se dejan fijar como operaciones en que se les intenta hacer funcionar como el doble de la realidad, no se dejan reducir al acto de un creador, ni a una red de significados. En esta doble tensión es donde tejen su frágil resistencia», señala Andrea Soto Calderón (2023, p. 66), una autora cuyos trabajos desde la genealogía como método crítico dialogan con el análisis que Dana elabora a partir de Brisseau.

Esta yuxtaposición de emociones conforma también nuestro atlas de imágenes. En una época que reclama pensarnos desde la subjetivización de las imágenes, o sea desde el derecho a la imagen para articular o construir un imaginario, y que justo opera sobre su empobrecimiento y sobre la disminución de su capacidad de apertura, el cine de Brisseau (y aquí cito de nuevo a Soto Calderón asociando sus palabras a las películas del cineasta) propone que «imaginar no es algo totalmente separado de la realidad, ni es el opuesto de la realidad, sino que imaginar es una manera de crear realidad, de hacer la realidad. Imaginar es la capacidad de hacer imágenes, cómo litigar esa consistencia imaginaria. Lamentablemente, desde mi punto de vista, hemos hecho un lugar común, como consigna política, que es necesario “visibilizar”, cuando en realidad hoy día, más que visibilizar, pienso que lo que se necesita es mayor opacidad, como lo trabajó tan fecundamente Maurice Merleau-Ponty, trabajar en esta relación entre lo visible y lo invisible, porque lo que hace imagen no es necesariamente lo que la imagen muestra sino lo que la imagen abre» (Soto Calderón, 2024).

El trabajo de las imágenes pasa por mostrar entonces cómo se transforma una experiencia sensible en otra. Este pasaje o transformación es el núcleo del cine de Brisseau, y de lo que sucede y desborda a los cuerpos que filma y nos conmueve (o revuelve) como espectadores. En sus planos, en su atención por la pose, el trabajo con la luz, el encuadre, el gesto, Brisseau crea dispositivos y situaciones escénicas complejas a las que se entrega por completo, y que son las que posibilitan que acontezca la imagen. La conciencia de haber estado inmersos en una ilusión, de haber vivido una fabricación o película amorosa, suele surgir de forma retrospectiva, tras una crisis o ruptura, y tras un proceso de distanciamiento (un progresivo caer en la cuenta y salir de aquel que éramos), y eso es lo que suele contarse, mostrarse, desde una protección intelectual y estética profiláctica; la singularidad de Brisseau es que trabaja las imágenes para emplazarse (y emplazarnos) en el corazón de la ilusión, del puro presente de un deseo febril y violento de conocimiento a través del sexo, del arrebató y el vértigo relacional de las imágenes mentales, explotando las disyunciones entre fantasía, imaginario, realidad: «Dejamos de soñar entonces. ¿Cómo no vamos a tener pobreza de imágenes? El empobrecimiento de las imágenes tiene que ver con el empobrecimiento de la experiencia. Necesitamos una erótica de las imágenes que articulen otra energía libidinal» (Soto Calderón, 2024). Este libro trabaja por esa erótica.

Barcelona, julio de 2024

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRISSEAU, J.-C. (2006), *L'ange exterminateur. Entretiens avec Antoine de Baecque*, París, Éditions Grasset.

SOTO CALDERON, Andrea (2023). *Imágenes que resisten. La genealogía como método crítico*. Barcelona, Ajuntament de Barcelona.

Entrevista con Andrea Soto Calderón (2024): <https://vistprojects.com/necesitamos-una-erotica-de-las-imagenes/>

A Nora

Virgen Santa, señorita, ¡tiene en los ojos la perdición
de su alma! No mire, pues, el mundo así.

HONORÉ DE BALZAC, *Eugenia Grandet*

INTRODUCCIÓN

A somarnos a las películas de Jean-Claude Brisseau es como atravesar, solos y de día, una llanura en la que nos encontramos con algunas señales que indican el camino para llegar al pueblo más cercano, pero donde de pronto se hace de noche y ya no podemos ver nada. Implica un desplazamiento en el que todas las pistas son tan falsas como verdaderas porque la claridad nunca llega a ser tan clara y la oscuridad termina por afirmar su lugar en el mundo. Es un recorrido que supone un trabajo detectivesco, una actitud de desafío y una complicidad permanente con una forma de ver y entender una realidad que parece tan cercana y desconocida a la vez. En esa búsqueda también nos encontramos continuamente con apariciones tan inocentes como engañosas, tan inofensivas como seductoras y mortales. Intentaremos aquí desmenuzar la sospecha, aventurarnos en el desierto y aceptar lo sobrenatural, llevando a cuestras esa densa cortina de humo por la que de pronto pueden filtrarse todas las emociones juntas y desordenadas; y donde lo terrible también puede transformarse en lo más bello.

La importancia de redescubrir la cinematografía de Jean-Claude Brisseau viene dada por la urgencia de rescatar una forma única de ver y de hacer cine. Su obra es un inmenso cielo azul en llamas. Brisseau quiso ver más allá del fuego y contemplar a la distancia el movimiento del mundo. Sus primeras películas buscan

entre las cenizas los restos de una sociedad carcomida por la violencia. En *La vie comme ça* (1978), algunas almas desesperadas se tiran por las ventanas de los inmensos bloques de viviendas de los suburbios parisinos, para deleite y fastidio de los vecinos que dan vueltas alrededor de los cuerpos reventados. A su vez, en *De bruit et de fureur* (1988) al pequeño Bruno le cuesta comprender el fenómeno de la gravedad y cómo es que, si el planeta gira como un globo terráqueo, las cosas no caen hacia abajo. Brisseau filmó el abuso del poder y la manipulación descarada de un capitalismo rancio; capturó la demencia que se desprende del abandono y la indiferencia, donde la única salida posible parece ser la justicia por mano propia porque el dinero nunca alcanza. En *Les savates du bon Dieu* (2000), Fred roba una sucursal de correos y antes de fugarse, en medio de la acera y a la vista de todos, lanza la mitad de los billetes al aire para que la gente pueda llevarse una tajada. A su vez, la heroína de *L'ange noir* (1994) pretende encontrar su salvación en la revelación del fraude y la corrupción de la clase alta que la cobija pero a la que en verdad no pertenece. A partir de *Choses secrètes* (2002), Brisseau intentó despegarse aún más de una atmósfera venenosa que parecía envolver al cine contemporáneo francés, cuyos estándares morales habían trazado de manera tajante los límites de la mostración. Hizo temblar los prejuicios y el pudor de la burguesía y poco a poco fue esbozando su propia cartografía del erotismo. Se rodeó de cuerpos espléndidos, de mujeres que fueran capaces de acercarse al umbral de lo desconocido, y descubrió que la visión de la belleza también

puede ser destructora. Haciendo cine encontró la manera de espiar sus propios abismos.

* * *

Brisseau es un director que ha trabajado solitariamente al margen de sus colegas, y que ha creado un cine que no guarda referencia directa y obvia con ningún otro cineasta francés. Por su parte, Serge Daney decía que la clave del cine de Brisseau probablemente no se encuentre entre sus compatriotas, sino que habría que buscarla fuera de la tradición francesa. En estas páginas aparecen ocasionalmente algunos cineastas franceses que han formado parte de su educación cinéfila, como François Truffaut o Alain Resnais. De cualquier modo, el cine de Brisseau siempre me ha parecido más próximo a las cinematografías de Otto Preminger y de Fritz Lang, dos directores que han ejercido una influencia directa en su forma de hurgar en los rincones más sombríos de la naturaleza humana. Pero la clave de su cine, si la hubiera, tal vez habría que buscarla en su peculiar carácter intertextual, entre el mito, la simbología y la ley de la calle; entre la burocracia corporal y la bofetada emocional. Todo ello me ha llevado a pensar en las relaciones móviles y variables que son cualidades del espacio-tiempo cinematográfico, en su carácter no permanente, heterogéneo e inconstante. De allí surge una figura mutante que atraviesa su discurso cinematográfico, una impresión atemporal y transitoria: la *aparición*. Una figura camaleónica que lleva consigo la semilla de la duda.