



Valenciana

ISSN: 2007-2538

revistavalenciana@gmail.com

Universidad de Guanajuato

México

García Rodríguez, Liliana

Belleza y degradación del cuerpo humano en dos estéticas cinematográficas. El tiempo
embalsamado

Valenciana, núm. 17, 2016, pp. 189-214

Universidad de Guanajuato

Guanajuato, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=360344125008>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Belleza y degradación del cuerpo humano en dos estéticas cinematográficas. El tiempo embalsamado

Liliana García Rodríguez
Universidad de Guanajuato

Resumen

El presente artículo parte de la reflexión de André Bazin sobre la especificidad de la imagen mecánica, tomando como eje la relación ontológica entre del objeto capturado por la cámara y el resultado visual. Exploramos la idea de que en la fotografía tiene lugar cierta permanencia de lo retratado con el fin de realizar anotaciones sobre lo que acontece en el cine, a saber, que captura el acaecer del mundo, su vida, en virtud del movimiento y la relación que entabla con el mismo. Abordamos dos estéticas cinematográficas en las que tiene lugar una celebración de la vida a través de la presentación de la corporalidad humana. Con ello, ensayamos la idea de que el cine actualiza una expresión estética del mundo, la cual descansa en el realismo de su imagen.

Palabras clave: embalsamamiento, cuerpo, imagen, cine.

Abstract

This article departs from André Bazin's reflection on the nature of mechanical image, particularly the ontological relation between the object captured by the camera and the visual outcome. It explores the idea that in a photo certain permanence of the photographed occurs. This idea allows to analyze the sort of things

that takes place in cinematographic images, specifically, that films apprehend the happening of the world, due to motion. Two cinematographic aesthetics that celebrates life, focusing on human bodies, are studied. The aim is to show that movies allow a particular perception of the world thanks to film's image realism.

Key words: Embalmment, Body, Image, Cinema.

Estoy fascinada por todo lo que es bello, fuerte y saludable, lo que está viviendo.

Leni Riefenstahl

Yo me quedé fascinado por el espectáculo de aquél burro muerto, horriblemente hinchado y picoteado, servía de banquete a una docena de buitres y varios perros. Adivinaba no sé qué significado metafísico más allá de la podredumbre.

Luis Buñuel

I

El advenimiento de la fotografía y el cine ha significado una revolución en el desarrollo de las artes. André Bazin, en su artículo “Ontología de la imagen fotográfica”, elabora una sugerente reflexión en torno a la especificidad de la imagen mecánica, partiendo de la fotografía. El punto central del crítico de cine se centra en la relación que tiene lugar entre el objeto capturado por la cámara y la imagen, esta relación es enteramente nueva en la medida en que hay allí una suerte de “objetividad” en tanto que la fotografía es el resultado de un aparato mecánico, libre de la subjetividad del hombre. Por primera vez en el desarrollo de las artes no existe entre la representación y el objeto representado más que otro

objeto: la cámara. La apariencia del mundo exterior se construye automáticamente.¹

La naturaleza de la imagen mecánica descansa sobre su objetividad. Uno de los rasgos que más se ha destacado de la fotografía es su innegable capacidad de presentar con gran realismo la apariencia del mundo, lo que logra mediante un dispositivo automático. El historiador del arte E.H. Gombrich, en su estudio sobre la psicología de la representación pictórica, considera que la búsqueda por recrear imágenes cada vez más realistas responde a la necesidad de lograr el *reconocimiento* de lo que acontece en el cuadro. En este sentido, el arte figurativo responde a la exigencia de que el espectador pueda postrarse ante la obra como un *testigo* del hecho sagrado; el cuadro, así, ofrece la impresión de estar viendo el suceso. Para cubrir el deseo de traer al presente el evento, el arte ha acudido a ciencias, como la anatomía, la geometría o la óptica, que permitieron desarrollar técnicas adecuadas de representación visual. Gombrich ubica a la fotografía a la luz de esta valoración del arte figurativo y considera que con la aparición de la imagen mecánica tiene lugar una superación de las exigencias de reconocimiento y testimonio. “Al final, como sabemos, la ciencia sobrepasó al arte en este aspecto [del realismo de la imagen] mediante el desarrollo de la fotografía, la película en color y la pantalla grande” (Gombrich, 2000: 27). El logro técnico de la reproducción mecánica arroja algunas pistas para el estudio de su especificidad en la medida en que da cuenta de un cambio importante dentro del despliegue de la imagen figurativa. En los dos aspectos señalados, a saber, la natu-

¹ André Bazin no ignora o menosprecia el trabajo del autor tanto en fotografía como en cine. Recordemos que él funda la revista *Cahiers du cinéma*, junto a Jacques Doniol-Valcroze. Esta revista nace con el propósito de reflexionar en torno a las cinematografías de calidad que no se ajustan a la industria de cine y que, por tanto, pueden ser consideradas como “cine de autor”.

raleza mecánica y el realismo alcanzado en esta imagen arribamos a la posibilidad de que ésta se afirme también como un testimonio.

El realismo de la imagen fotográfica tiene, desde luego, una importancia innegable; desde nuestra perspectiva, sin embargo, no es el aspecto más sugerente de su naturaleza. Habría que considerar que la idea de que alcanza una fidelidad de la apariencia del mundo que no logró la pintura es acertada sólo si pensamos en las altas definiciones de la imagen actual de la fotografía y el cine, pero no en sus inicios. Basta ver, una junto a otra, una fotografía del siglo XIX y una pintura renacentista para darnos cuenta de que la borrosa imagen de la primera no alcanza la nitidez en las formas, los colores, las texturas, la espacialidad, etcétera, que la segunda conquista. Ante estas dos imágenes, es innegable que la pintura consigue su cometido de imitación con una cabalidad que no obtiene la invención de la fotografía y el cine en sus primeras apariciones; lo mismo sucede respecto al reconocimiento frente a la imagen. Habría que recordar también que las primeras proyecciones del cinematógrafo no eran realmente legibles para el público; la proyección estaba acompañada por música en vivo y con la presencia de un narrador, encargado de explicarle a los espectadores lo que acontecía en la pantalla. Atendiendo a esto, es que nos resulta adecuado buscar la especificidad de la imagen mecánica en otro lugar.

El argumento de Bazin resulta afortunado en este respecto, pues al centrarse en la relación entre la imagen y el objeto da cuenta de la transformación que encarnó el dispositivo mecánico no sólo en torno a la fidelidad y el reconocimiento de la imagen, sino que pone de manifiesto la innovación radical, ontológica, entre lo representado y lo que propone ante nuestros ojos. El acento está puesto en el tipo de credibilidad que opera en la imagen fotográfica y que está ausente en la pintura. Así, pese a que la fidelidad de la pintura sea mayor y que mediante el reconocimiento de lo representado podamos postrarnos ante ella como “testigos”, esto será

siempre simbólico, no epistemológico. La pintura no posee la carga de objetividad que pertenece a la imagen de la cámara. Ante la fotografía no sólo reconocemos los objetos que contiene, ésta nos lleva a *creer en la existencia del objeto por la presencia de la imagen*. Ante el revelado fotográfico, podemos dar cuenta de la existencia de la cosa más allá de la imagen. No es que nosotros seamos testigos, la fotografía misma es una evidencia de la cosa capturada por su lente. Con esto se inaugura un vínculo epistémico entre imagen y objeto que es el punto de partida para el argumento de Bazin.²

La singularidad de la fotografía se encuentra en la relación que guarda con el objeto. Al ser testimonio del mismo, la imagen mecánica parece haber capturado algo del mundo en sí misma, haberlo enmarcado de tal manera que el objeto *permanece* en la imagen, *sigue siendo* en ella. Ésta es, desde luego, una relación enteramente nueva, que Bazin identifica como ontológica y no sólo epistemológica. Observa que este punto de identidad entre imagen y mundo es algo que el arte representativo había estado buscando secretamente, ubicándolo en un hipotético psicoanálisis de las artes plásticas y que consiste en *guardar al ser salvando las apariencias*. A esto lo llama «complejo de la momia» (Bazin, 1990), con esto refiere a un aspecto psicológico de las artes representativas que se cifra en el deseo de *mantener* al objeto en la imagen. En su lectura de la historia de las manifestaciones artísticas acude a aquella noción del arte que observa en él cierta inquietud primigenia que contiene un sentido mágico, cultural,³ y que se centra en el vínculo que

² Esta afirmación debe ser consciente de sus limitaciones. Dadá y el Surrealismo realizaron intervenciones en fotografías trasgrediendo así su carácter testimonial. Sigue siendo motivo de discusión el carácter de evidencia de esta imagen, pero su posibilidad ha estado latente desde su nacimiento.

³ Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* destaca dos aspectos del arte en relación a su recepción: su valor exhibitivo y su carácter cultural. Este último se refiere al regazo ritual que acompaña a la obra que rinde culto a la divinidad, con el advenimiento de la fotografía y la

hay entre el objeto y la representación; en la manera como opera simbólicamente la participación con lo representado en la obra. El espectador se postrará no ya como testigo sino como parte del evento que toma sentido mediante la experiencia del cuadro. Pero para lograr esta participación, tal como señala Gombrich, el arte atendió a la recreación que busca la fidelidad de las formas. Así, la imagen realista responde, en el fondo, al deseo de mantener una sujeción entre lo representado y el objeto representativo.

Para plantear el complejo de la momia, el crítico de cine remite a la función simbólica del *embalsamamiento* en la religión egipcia, y la manera como enfrentaba su lucha contra la muerte. En términos generales, Bazin considera que el deseo psicológico de las artes por mantener al objeto es comparable al proceso de embalsamamiento en donde la supervivencia de la apariencia del cuerpo cubría la necesidad primigenia de salvarlo del ineludible paso del tiempo. Este proceso de conservación del cadáver representaba una suerte de salvación del fluir temporal al que está sujeto el hombre. Así, al salvar a la carne de su descomposición se la sustraía del poder de Cronos. El arte representativo europeo, sostiene Bazin, mantiene este deseo oculto de salvar a lo representado en la representación.

Desde luego que este deseo no se mantiene de manera abierta, sino que se encubre con otro tipo de permanencia. El caso del

pérdida del aura, se resguarda en el retrato del rostro humano en el cual opera el recuerdo de los seres queridos que ya no están ante nuestra vista pero que han quedado plasmadas en la imagen de la fotografía (Cfr. Benjamin, 1973: 28-32). Hans-Georg Gadamer, por su parte, recupera el carácter cultual de la obra aludiendo a los conceptos de juego, símbolo y fiesta. En *La actualidad de lo bello* nos recuerda que el arte se experimenta como una participación con aquello que se representa; el espectador participa del sentido de la obra tal como lo hacemos con el juego o la fiesta (Cfr. Gadamer, 2002). En el sentido cultural del arte opera una relación de evocación ante aquello que se manifiesta en la imagen, con lo cual se actualiza una relación de participación y cierta unión simbólica entre obra y lo que representa.

retrato pictórico es iluminador en la medida en que continúa con la pretensión de mantener al personaje, pero en lugar de salvaguardarlo de la muerte (como es el caso del sepulcro), conserva la esperanza de que la obra hará recordarlo y, con ello, lo salvará de la otra muerte, la espiritual. Es en este sentido que el complejo de la momia acontece en el arte pictórico, en la necesidad del retratado de quedar fijado en el lienzo en cierto momento de su existencia. Mediante la representación, descripción e incluso la evocación propia del arte del retrato, el cuadro guarda un aspecto esencial del personaje; en sus pinceladas late un interés por la individualidad que alcanza su intimidad, la cual queda asentada espiritualmente, salvada de perderse para siempre en el olvido, sin que ningunos ojos puedan verla más. Así se mantiene, aunque transformado, el deseo de salvar al ser salvando la apariencia⁴

Según Bazin, en el complejo de la momia de las artes opera una confusión entre la necesidad psicológica de guardar al ser salvando las apariencias y la necesidad estética de expresar la afectividad de lo representado, mostrándolo en su concreción y verdad.⁵ Esta confusión consiste en la creencia de que el arte expresaría el sentido interior, esencial, del mundo mediante la recreación fiel de la apariencia, y que para lograr que el mundo se exprese en el cuadro, sería necesario que éste se pareciera cada vez más al mundo. La llegada de la imagen mecánica, así, hará estallar esta confusión en

⁴ El despliegue de este deseo oculto no se actualiza sólo en el retrato, el cuadro histórico también participará de esta aspiración: alcanzar la supervivencia espiritual de lo que vive en la obra de arte por razón de la fidelidad de la apariencia del mundo.

⁵ En esta línea entendemos por *estética* lo referente a la forma capaz de expresar la esencia de la cosa, propia del objeto artístico y no sólo del objeto bello (como en el caso del ornamento). Esta noción estética se sitúa en la tradición hegeliana que ve al arte como expresión sensible del concepto (Hegel, 2007). Encontramos un desarrollo profundo de dicha noción en Heidegger (1997) y la discusión de Gadamer con la estética moderna (Gadamer, 2002).

la medida en que ni la fotografía ni el cine buscan la recreación de la apariencia del mundo (que han logrado automáticamente), con lo cual queda suprimida la necesidad psicológica y, con ella, el complejo de la momia.

Niepce y Lumière han sido por el contrario sus redentores [redentores del «complejo de la momia»]. La fotografía, poniendo punto final al barroco, ha librado a las artes plásticas de su obsesión por la semejanza. Porque la pintura se esforzaba en vano por crear una ilusión y esta ilusión era suficiente en arte; mientras que la fotografía y el cine son invenciones que satisfacen definitivamente y en su esencia misma la obsesión del realismo. [...] El paso de la pintura barroca a la fotografía no reside en un simple perfeccionamiento material sino en un hecho psicológico: la satisfacción completa de nuestro deseo de semejanza por una reproducción mecánica de la que el hombre queda excluido (Bazin, 1990: 27).

Si la necesidad psicológica ha sido dejada de lado, queda resolver la necesidad estética. La especificidad de la imagen mecánica se afirma con una posible necesidad estética, aunada a su vínculo ontológico con el mundo. El realismo y objetividad de la fotografía no pueden sustraerse en las posibilidades estéticas que despliega. La imagen mecánica adquiere un carácter enteramente nuevo respecto de las artes figurativas en la medida en que se presenta con una objetividad clara, alcanzando su realismo de manera automática. Por esta razón es que se aleja de la representación para mostrarse como una “presentación”, como una imagen que guarda un vínculo particular con lo real. “La fotografía obra sobre nosotros como un fenómeno «natural», como una flor o un cristal de nieve en donde la belleza es inseparable del origen natural o telúrico” (Bazin, 1990: 28). Este modo de obrar, como presencia, abre la posibilidad de mostrar y expresar aquello que ha quedado capturado en el papel y que finalmente ha actualizado el deseo oculto de

guardar al ser no en el logro de la apariencia, sino en la naturaleza de la imagen y su vínculo con el objetivo de la cámara, el cual se revela –en el doble sentido– ante los ojos de quien contempla la fotografía. La necesidad estética de la imagen mecánica no opera a un nivel de representación, sino de expresión del mundo a través y por su vínculo con él.

El vínculo de la imagen mecánica con el mundo frente a la cámara no sólo opera como testimonio; además de poner de manifiesto que los objetos de la imagen han existido, logra que éstos *sigan existiendo* en el papel revelado. Se siguen expresando en ella, desvelando su propio ser. Gracias a la relación ontológica entre el objeto y la imagen, en donde el mundo queda encapsulado, resguardado del acaecer temporal,⁶ *embalsamado*, se abre la posibilidad de una expresión estética propia del momento histórico de la imagen mecánica, que no será la fotografía, sino el cine. Sobre lo que volveremos en las dos siguientes secciones.

Es de esta manera como el advenimiento de la imagen mecánica de la fotografía logra la superación del complejo de la momia presente en las artes plásticas. El embalsamamiento que tiene lugar por obra de la cámara logra congelar a su objeto en una imagen, guardarla del fluir temporal, salvarlo del río que lo llevará a su propia descomposición. Ronald Barthes (2007), en su lúcido texto sobre la fotografía, da cuenta de este mismo hecho. La manera como inicia es sugerente respecto a la relación entre el objeto y la imagen:

Un día, hace mucho tiempo, di con una fotografía de Jerónimo, el último hermano de Napoleón (1852). Me dije entonces, con un asombro que después nunca he podido despejar: «He visto los ojos que han visto al Emperador» (Barthes, 2007: 27).

⁶ “Porque la fotografía no crea –como el arte– la eternidad sino que embalsama el tiempo; se limita a sustraerlo de su propia corrupción” (Bazin, 1990: 29).

El hecho de que la fotografía logre congelar al objeto retratado se extiende también a las vivencias del mismo, los ojos de Jerónimo hablan de lo que han visto y esa vivencia se mantiene en la imagen fotográfica. Barthes, así, lleva las cosas más lejos que Bazin, pues apunta al hecho de que la naturaleza de la imagen fotográfica, que se experimenta como una presencia (co-presencia, puntualiza) se despliega no sólo en la existencia objetiva del retratado, alcanza también el sentido de dicha existencia, la vida misma del retratado, y en el acaecer de esta vida retratada alcanza también una mención a la propia muerte.

La fotografía captura al objeto dejando en su imagen impresa para actualizar no a alguien o algo que *ha dejado de ser*, sino que *ha sido*, y en este tiempo verbal del pretérito perfecto (en español) late su carácter presencial pues da cuenta de hechos pasados que mantienen una relación temporal con el presente, es decir, con la actualidad de *ver* la fotografía. Una actualidad en la que la persona retratada puede o no seguir con vida. De modo que su imagen nos habla de una continuidad temporal que se congela en un instante.

Uno de los ejemplos más contundentes que cita el pensador francés es la de Alexander Gardner, *Retrato de Lewis Payne* (1865), joven condenado a muerte que fue capturado por la cámara entre su condena y su muerte, es decir, poquísimo tiempo antes de que se cumpliera su destino. Esta foto se presenta en el texto de Barthes con un título inquietante: “Él ha muerto y él va a morir”. Con lo que revela el carácter de la naturaleza de la imagen fotográfica como embalsamamiento, congela el rostro de Lewis mirando fijamente a la cámara, con sus manos atadas, sentado y recargado sobre la pared, echando su tronco un poco hacia la derecha. La fotografía siempre es signo de la muerte futura, dirá Barthes, en el caso del retrato citado es terminante y resalta el carácter profundo de la

imagen de la cámara. Este poder de congelar el tiempo es también un testimonio de la temporalidad propia del acaecer humano.⁷

De esta manera, encontramos en la naturaleza de la imagen fotográfica y su relación con el mundo una clave valiosa para el estudio del cine. En este punto se separa tanto de Barthes como de Benjamin, quienes consideran que el cine ha empobrecido este carácter presencial y testimonial que operaba en la fotografía. Bazin, por el contrario, considera que el cine actualiza en el tiempo el carácter objetivo de la fotografía e inaugura un hecho eminentemente temporal: con él tenemos por primera vez que la imagen de las cosas es también la imagen de su *duración*. En las siguientes secciones exploraremos el caso específico del cine en relación a cómo su imagen nos otorga una experiencia visual de la duración en la doble significación de permanencia y devenir, la cual recae en una reflexión sobre la temporalidad. Nos centraremos en el caso específico del cuerpo humano y dos formas de presentación del cine: la celebración de su belleza y reflexión en torno a su descomposición.

⁷ En este sentido, vale la pena recordar el estudio que realiza Walter Benjamin en torno la fotografía y el cine. La tesis general del filósofo tiene lugar sobre el supuesto materialista de que la transformación de la superestructura ha devenido en el cambio de condiciones de producción en todos los campos de la cultura, entre las que destaca la reproductibilidad técnica. En el caso de la fotografía y su carácter de reproducción mecánica, sostiene que acontece una pérdida del *aura*, del “aquí y el ahora” de la obra de arte que la dota de su carácter irrepetible, de su unicidad. Sin embargo, reconoce en el caso del retrato del rostro humano acontece una suerte de resguardo del *aura*. “El valor cultural de la imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos. En las primeras fotografías vibra por vez postrera el *aura* en la expresión fugaz de una cara humana. Esto es lo que constituye su belleza melancólica e incomparable” (Benjamin, 1973: 31). Para una revisión detallada del concepto de *aura*, véase (Opitz, Wizisla, 2014: 82-158).

II

En este apartado seguiremos los señalamientos de Bazin en torno a la especificidad de la fotografía y el cine. El punto de nuestro interés se sitúa más allá del hecho de que la imagen mecánica se potencie como testigo de lo que presenta ante nuestros ojos, encontramos particularmente sugerente la relación ontológica entre imagen y objeto, es decir, en el acontecimiento de que éste perviva en aquella. Líneas arriba y a propósito de lo dicho por Barthes veíamos que la imagen impresa de la fotografía captura al objeto, actualizándolo como algo que *ha sido y sigue siendo* en la relación temporal con el presente en el que se ve la fotografía. El rostro retratado sostiene cierta actualidad en la imagen, independientemente de que se encuentre o no con vida. Este es el embalsamamiento que tiene lugar en la imagen mecánica.

El carácter de embalsamamiento ha sido heredado a la imagen cinematográfica, al menos para Bazin,⁸ y será la línea que seguiremos en la exploración de las posibilidades de dos estéticas cinematográficas que presentan al cuerpo humano. La de Leni Riefenstahl, que lo hace vibrar en su belleza y perfección, explotando el poder expresivo de la imagen que ha suprimido el complejo de la momia y se encamina hacia el desarrollo estético del cuerpo en movimiento; lo veremos a propósito de *Olympia* (1938). En contraste con esto, en el siguiente apartado convocaremos a la obra del director aragonés Luis Buñuel, para observar el modo en que su cine nos proporciona una presentación reflexiva sobre el acaecer temporal en el cuerpo humano y su carácter de degradación inevitable.⁹ Para

⁸ Tanto para Barthes como para Benjamin, el paso de la fotografía al cine ha devenido en un empobrecimiento de la primera.

⁹ La relación entre Riefenstahl y Buñuel no es tan lejana como se podría percibir en un primer momento. Buñuel cuenta en sus memorias que, mientras trabajaba en el MOMA, se involucró en un proyecto de propaganda cinemató-

llegar a ello será necesario detenernos un poco en la especificidad de la imagen cinematográfica y hacer alguna nota sobre sus inicios.

Los testimonios sobre las primeras experiencias de cine son sugerentes respecto de la naturaleza de la imagen, suelen resaltar la impresión de dos rasgos fundamentales. Por un lado, está la presencia de una imagen que reproduce extrañamente la realidad, es decir, se adivinaba cierta relación original entre el reflejo de la pantalla y el mundo que capturaba el cinematógrafo; por otro lado, se exaltaba la experiencia de duración. El escritor ruso Maximo Gorky da cuenta de esto en su “Estudio del programa Lumière para el Festival de Nizhni-Novgorod” hacia 1896. Tras haber visto por primera vez una proyección cinematográfica, habla de la emoción al ver aquella imagen compuesta de luz y sombra proyectada dentro de la sala oscura.

La noche pasada estuve en el Reino de las sombras.

Si supiesen lo extraño que es sentirse en él. Un mundo sin sonido, sin color. Todas las cosas –la tierra, los árboles, la gente, el agua y el aire– están imbuidas de un gris monótono. Rayos grises del sol que atraviesan un cielo gris, grises ojos en medio de rostros grises y, en los árboles, hojas de un gris ceniza. No es la vida sino su sombra, no es el movimiento sino su espectro silencioso (Gorki, 1896: 17).

Aquellas figuras *aparecían*, comparables a un fantasma. Ponían ante los ojos los detalles y texturas del mundo, brotaban de pronto

gráfica dirigido a Latinoamérica e impulsado por Rockefeller (*Coordination of Inter-American Affairs*). Para llevarlo a cabo era necesario mostrar la potencia el cine para fines propagandísticos, tal como Alemania lo había hecho ya. A las manos de Buñuel llegaron dos trabajos, uno de ellos era *El triunfo de la voluntad*, de Leni Riefenstahl, que duraba cuatro horas. El director aragonés redujo el metraje a dos horas, con un arduo trabajo de montaje; estaba impresionado ante el material de la directora: “Las películas eran ideológicamente horribles, pero soberbiamente hechas, muy impresionantes” (Carrière-Buñuel, 2001: 210). La versión que circula hoy de esta obra tiene el montaje de Luis Buñuel.

con una fuerza que desconcertaba. Gorky apunta con toda claridad el sentido de esta proyección que, a pesar de su borrosidad, brindaba un sentido intenso de credibilidad, no sólo por el realismo fiel de los rasgos, sino por la manera como *aparece*. En su testimonio asistimos a la experiencia de una imagen que se vive, como lo señala Bazin, como un fenómeno natural, una sombra. Pero el mayor entusiasmo por el cinematógrafo se encaminaba entre la bruma hacia otro lado, tal como Gorky sigue:

Cuando se apagan las luces en la sala donde se expone el invento de Lumière, aparece de pronto en la pantalla una imagen de color gris. *Una calle de París*, sombras de un mal grabado [...] Pero, de pronto, un raro estremecimiento recorre la pantalla y la imagen recobra vida. Los carruajes que llegan desde alguna parte de la perspectiva de la imagen se mueven hacia ti, hacia la oscuridad en la que estás sentado; más allá de las personas aparece algo que se destaca, más y más grande, a medida que se acerca a ti [...] Todo se mueve, rebosa vitalidad y cuando se acerca al borde de la pantalla se desvanece tras ella, no se sabe a dónde (Gorki, 1896: 18).

El movimiento es el rasgo fundamental de la imagen cinematográfica, y es en virtud del mismo como se actualiza la posibilidad de reproducir la *duración* del mundo; su presencia como *aparecer* se extiende al despliegue animado. Las imágenes que se mueven, danzan y desaparecen del cuadro dan cuenta de los objetos como una *presencia con vida*. En este sentido, vemos que el paso de la fotografía al cine extrema el sentido realista de la imagen mecánica; guarda la relación ontológica entre imagen y objeto representado, alcanzando niveles importantes en la medida en que la cámara no sólo ha fijado su objetivo, sino que ha capturado su despliegue vivo, su movimiento.

Ante la fuerza de estas imágenes, el cine despertó expectativas en varias direcciones. Canudo (1914) señalaba en él a la reunión

de todas las artes; el futurismo veía al arte del porvenir; el Surrealismo (Artaud, 2002) encontraba que era el dispositivo preciso para dar cuenta de la vida interior; Arnheim (1996) argumentaba su carácter artístico; la escuela rusa (Eisenstein, 2003) exploraba su capacidad para despertar el pensamiento, etc. Todas estas expectativas, sin embargo, tenían que lidiar con el carácter naturalista de la imagen cinematográfica. El vínculo que hay entre la proyección y aquello que ha capturado la cámara tiene una potencia que responde a la naturaleza “objetiva” de la imagen.¹⁰ Es por esta razón que el señalamiento de Bazin resulta relevante; al observar que el carácter distintivo de la imagen mecánica está en su génesis, da cuenta de lo que le otorga su especificidad y que descansa en el vínculo que guarda con el mundo. El cine es la sombra, el fantasma, el doble de la realidad capturada por la cámara, pero de esa realidad desplegada en su movimiento. Es por ello que se vive como *presencia*, más que como representación.

Hay que recordar, por su parte, que este carácter “presentativo” de la imagen cinematográfica es el resultado de la supresión del complejo de la momia. El cine nace en un momento en que la distinción entre la necesidad psicológica y la estética ha sido amortizada; el cinematógrafo no buscará lograr sólo el realismo puesto que éste forma parte constitutiva de sí, en cambio se encamina hacia la expresión estética del mundo.¹¹ Este punto es el que asumen, de

¹⁰ Encontramos esta mención en estéticas cinematográficas del cine moderno que pugnan por un cine alejado de la narrativa, como es el caso Pasolini y su propuesta de un cine de poesía. En la conferencia que dicta en el Festival de Pesaro, en 1965, el director italiano señala que el cine tiene una “insuperable vocación naturalista” (Pasolini, 1970).

¹¹ En este respecto debemos tener en cuenta que hay cinematografías que se distancian de la noción estética. Bazin lee al neorrealismo italiano como una cinematografía que se escapa de la estética para plantear una fenomenología. El estilo de estos filmes, en su renuncia al set, actores profesionales, iluminación y filtros de la cámara, responde a la apuesta por expresar la realidad en sí misma,

una u otra manera, las expectativas cinemáticas mencionadas en el párrafo anterior.

De entre las numerosas posibilidades que ha actualizado el cine, nos centraremos en la celebración de la figura humana, de su belleza y perfección. Este sendero ha sido transitado por el cine industrial aclamando la figura de la estrella y encuentra su exaltación a partir del entusiasmo por el embalsamamiento de la figura humana; sus movimientos, gestos y singularidades han tenido un lugar protagónico en la pantalla grande. Encontramos sugerente la celebración de la belleza humana al margen del *star system*, es por ello que nos dirigimos a la fiesta mundial en torno a la fuerza del cuerpo: las olimpiadas. Estas fueron capturadas por el cine en Berlín, durante la edición de 1938; la directora Leni Riefenstahl fue la encargada de filmar el evento que, por primera vez, organizó el espacio de los juegos guardando un lugar estratégico para la cámara. Con este film se inauguró una serie de elementos que constituyen al lenguaje cinematográfico como tal, Riefenstahl experimentó con angulaciones y acercamientos de cámara para resaltar la vigorosidad del cuerpo humano. Estas estrategias de filmación se cifraron en el trabajo del montaje para dar un sentido claro de celebración de la belleza, tal como indica el título de la segunda parte de la obra: *Olympia II: Fest der Schönheit* (Olimpia II: Festival de la belleza).

La obra de Riefenstahl es uno de los momentos más claros en torno a la capacidad y pretensión del cine por congelar la figura humana en su máximo esplendor.¹² En *Olympia*, la directora explora las posibilidades de una cámara capaz de capturar la pure-

tal cual es. “El neorealismo no conoce más que la inmanencia. Es tan sólo de su aspecto, de la apariencia de los seres y del mundo, de donde pretende deducir *a posteriori* las enseñanzas que encierran. El neorealismo es una fenomenología” (Bazin, 1990: 503).

¹² Esto es así no sólo en sus trabajos cinematográficos; la cineasta visitó África en varias ocasiones desde la mitad de la década de los 50 hasta finales de los 90 para realizar un impresionante trabajo fotográfico. En esas imágenes vemos la

za del cuerpo humano, su perfección y belleza. Recordemos que la obra que antecede a este documental es *Triumph des Willens* (1935), en donde se actualiza la estética nazi, con una fuerte carga nacionalista y celebrativa. El acento que se pone en el perfeccionamiento de la figura humana constituye quizá el rasgo distintivo de esta estética; la función adoctrinadora del cine no es una invención de Göbbels, quien realmente aprende la lección de la escuela rusa post-revolucionaria que desarrolló una compleja técnica de exaltación política basada en el protagonismo del pueblo en la lucha revolucionaria. Si bien el Nacional Socialismo sostenía una postura política muy lejana a la revolución rusa, no sucede así con el uso del cine para fines panfletarios. Es en este sentido que afirmamos que aquello que distingue a la estética de Riefenstahl no es la propaganda, sino el especial interés que pone sobre la perfección de las formas y, en el caso de *Olympia*, del cuerpo humano.¹³

La directora cree que lo único meritorio de filmarse es la perfección y con esta convicción construye una imagen impresionante de la belleza; encontramos en *Olympia* una propuesta que es todo un referente y que nos permite ver eso que señalábamos a propósito de las reflexiones de Bazin: el cine como superación del complejo de la momia en su capacidad de congelar/embalsamar a la figura humana y resguardar su imagen (como presencia) del acaecer del cuerpo humano y, particularmente, su movimiento.¹⁴

Recordemos el prólogo y su composición en cuadros que, literalmente, cobran vida. En la secuencia inicial del primer volumen, *Olympia I. Teil Fest der Völker* (Olimpia I. Festival de las naciones)

atención que puso sobre la belleza del paisaje y, sobre todo, del cuerpo humano. Para apreciar este trabajo véase Riefenstahl (2010).

¹³ Para un estudio del cine nazi véase Gubern (1989).

¹⁴ El film está dedicado a “los fundadores de los Juegos Olímpicos modernos en honor y por la gloria de la juventud en el mundo”. Esta dedicatoria nos habla de la intención de capturar un momento preciso de la vida del cuerpo humano.

la directora explota la movilidad propia de la imagen cinematográfica y, con ello, captura la duración del vigor de la belleza humana. En los 16 minutos del prólogo da cuenta del paso de los juegos olímpicos atenienses a los modernos en Berlín de 1938. Los planos iniciales muestran unas imágenes borrosas de las ruinas de la antigua Atenas, la cámara se postra casi a ras de suelo proponiendo paneos de las construcciones destruidas por el paso del tiempo; a cada paneo se le sobrepone otro en una suerte de danza lenta, con una creciente tensión. Las hierbas que rodean a la construcción en ruinas nos hablan del tiempo que ha pasado desde su esplendor, en los trozos de piedra se contrae la historia del lugar, mientras que el movimiento de la cámara parece anunciar una aparición.

Riefenstahl se demora en esta primera parte, sobrepone planos, captura detalles, ofrece vistas clásicas, nos hace caminar con suavidad entre las columnas del lugar. Así, hace aparecer por obra del montaje algunas figuras clásicas del mundo griego, Atenea, Apolo, Dioniso. En la sobreposición de los planos logra que coincidan las estatuas con el lugar; la cámara rodea a las figuras de piedra con movimientos que sugieren la vida que aún late en ellas, mientras que la iluminación crea efectos de vibración. La tensión que genera el ritmo del film gracias a los movimientos de la cámara, la luz y el montaje, nos lleva claramente a la sospecha de que las formas cobrarán vida en cualquier momento... y lo hacen. Un plano se detiene en la estatua de un lanzador del disco, una sutil sobreposición propone a un actor en la misma postura atlética y en el momento adecuado mueve su brazo para lanzar por fin el disco y actualizar, por medio del movimiento, la vigencia de tal figura. Los desnudos purísimos muestran el movimiento perfecto del lanzamiento; es una oda a la imagen del cuerpo humano que se afirma en esa belleza clásica.

Este film nos proporciona, a su vez, una reflexión en torno a la grandeza del cuerpo en movimientos precisos; tras el lanzamiento

del disco siguen más planos que capturan a los atletas corriendo, proyectando la jabalina, saltando por el aire, danzando con una gracia celebrativa. El montaje nos lleva desde Atenas hasta Berlín y la entrada de los atletas al recinto de las Olimpiadas. Es claro que el dispositivo cinematográfico marca una línea de continuidad entre dos momentos de la historia, a la vez que nos deja el testimonio de una edición precisa de la fiesta de las naciones y la belleza. Esta reflexión está centrada en la elevación de la figura humana, propone cierta trascendencia del cuerpo en los planos que muestran a los atletas como voladores enaltecidos por los contrapicados.¹⁵

La secuencia de cierre de *Olympia* expone a los clavadistas. Nos ofrece poderosos paneos que siguen a los olímpicos subiendo al trampolín, saltando con gracia y cayendo ágilmente al agua, en estos paneos intercala planos picados y contrapicados de los movimientos que por un momento parecen dejar de ser una técnica clavadista para convertirse, otra vez, en una auténtica danza. El ralentí posibilita la contemplación de la pose, los deja suspendidos en el aire con sus brazos extendidos, imagen en la que parecen emprender el vuelo; rebobina el plano para que se reproduzca al revés, de manera que tenemos a los clavadistas literalmente elevándose al trampolín y al cielo. Lo más impresionante de la secuencia es el final en el que se apresura plano tras plano de los movimientos aéreos cortando justo el momento de la caída; los últimos segundos de la secuencia reúne planos contrapicados en que vemos los cuerpos elevarse y, en el fondo, el cielo cargado de nubes; planos que aluden la elevación del hombre a las alturas. Termina con un contrapicado fijo al cielo en el que un clavadista se hunde en las nubes.

Estas imágenes construyen una concepción ideal del cuerpo humano, visión que se sostiene en la noción clásica de belleza. Desde

¹⁵ Es claro que esta exaltación de la figura humana tiende a la celebración de los olímpicos alemanes, quienes se erigen como símbolos de la nación que se levanta como una potencia económica y militar.

la base de una imagen realista, con carácter de *presencia y apariición*, Leni Riefenstahl elabora una película que se afirma como una expresión estética, artística. *Olympia* embalsama a esos cuerpos en su acaecer, captura la vida que anima al festival de la belleza; los atletas han quedado allí, impresos en el celuloide, salvados del devenir temporal, sin que Cronos pueda alcanzarlos para llevarlos a la vejez y a la descomposición. La supresión del complejo de la momia ha dado lugar a la expresión de la armonía y perfección corporal, proporcionándonos con ello una reflexión sobre una de las posibilidades de la existencia humana que tuvo lugar en la antigua Grecia. Riefenstahl celebra esta concepción con el motivo de las Olimpiadas.

Pero así como el cine ha propuesto la celebración de un ideal del cuerpo humano, también ha explorado una reflexión alejada de la perfección y encaminada a la afirmación no de lo eterno, sino del devenir mismo: del carácter de degradación al que está sujeto el hombre. Dedicaremos el siguiente apartado a la obra cinematográfica de Luis Buñuel para señalar cómo sus películas sacan a la luz el carácter mundano, corruptible y decrepito que también constituye a la existencia humana.

III

En la sección anterior mencionamos al Surrealismo como uno de los rumbos que siguió el cine. Para el movimiento liderado por Breton, el dispositivo cinematográfico daba cuenta, como ningún otro, de la vida interior, particularmente del sueño. Buñuel actualiza esta posibilidad en su concepción del cine, cree que para expresar el mundo no basta con presentar la apariencia, será preciso mostrar aquello que no acontece ante nuestros ojos y desplegar lo

que late en el centro de la vida: las pulsiones, deseos y toda la carga interior que tiene lugar en el desarrollo de la existencia.¹⁶

La imagen surrealista de su cine mantiene una relación estrecha con la concreción del mundo y, particularmente, con la carnalidad del cuerpo. Su primer film, a lado de Salvador Dalí, *Un chien andalou* (1929) lo anuncia con toda claridad.¹⁷ Si partimos de la secuencia inicial vemos que la imagen pone de manifiesto la carnalidad y su vulnerabilidad. Un joven afilando su navaja de afeitar que sale al balcón para ver la luna llena mientras una delgada nube pasa sobre ella, evoca a otra figura: una mujer en primer plano mirando fijamente a la cámara mientras las manos con la navaja atraviesan uno de sus ojos para cortarlo. El primerísimo plano que cierra la secuencia nos deja con el ojo cercenado mientras la gelatina se derrama.

Más allá de la extendida interpretación de la secuencia como un ataque al ojo ordinario para el despertar del otro, interior, abier-

¹⁶ Para esto es sugerente la discusión de Buñuel con el neorealismo. “Hablando con el propio Zavattini hace algún tiempo, expresaba mi inconformidad con el neorealismo: estábamos comiendo juntos, y el primer ejemplo que se me ocurrió fue el vaso de vino en el que me hallaba bebiendo. Para un neorrealista, le dije, un vaso es un vaso y nada más que eso: veremos cómo lo sacan del armario, lo llenan de bebida, lo llevan a lavar a la cocina, en donde lo rompe la criada, la cual podrá ser despedida de la casa o no, etc. Pero ese mismo vaso contemplado por distintos hombres puede ser mil cosas distintas, porque cada uno de ellos carga de afectividad lo que contempla, y ninguno lo ve tal como es, sino como sus deseos y su estado de ánimo quieren verlo. Yo propugno por un cine que me haga ver esa clase de vasos, porque ese cine me dará una visión integral de la realidad, acrecentará mi conocimiento de las cosas y de los seres y me abrirá el mundo maravilloso de lo desconocido, de lo que no puedo leer en la prensa diaria ni encontrar en la calle” (Buñuel, 1958: 186).

¹⁷ Buñuel y Dalí hacen *Un chien andalou* sin ser parte del movimiento surrealista; en realidad, no tenían noticia del mismo en el momento de la realización, será después de su proyección que se integran al Surrealismo. Aranda (1969) analiza el carácter “español” de la obra señalando la carnalidad de las imágenes que parecen “querer pincharnos los dedos de las manos”.

to al sueño y al arte nuevo,¹⁸ en este momento queremos traer a cuenta el hecho simple, pero poderoso, de la sensación de carnalidad desplegada en la imagen. Dicha sensación se encamina a la expresión de una corporalidad frágil, degradable. Esta secuencia propone una reflexión en torno a la vulnerabilidad de los órganos corporales, de algo tan escalofriante como que el ojo tiene una gelatina que puede ser derramada por el paso de una navaja. El prólogo se dirige hacia la materialidad del mismo; esta vocación abraza la obra de Buñuel.

Su cine no muestra una cara elaborada de los objetos, los sostiene en su ser mundano sin abstraerlos; los deja ser objetos, materia, no los elude, maquilla o exagera. Lo que acontece en este tipo de expresión cinematográfica es también un *aparecer*, pero del sentido inevitable de vulnerabilidad corpórea. Con esto, sus películas proporcionan una reflexión en torno al acaecer de la vida; aquí lo que queda embalsamado es la temporalidad encarnada. Sus films expresan al cuerpo sujeto al tiempo, lo podemos ver en la cantidad de personajes enfermos o deformes que los pueblan y dan cuenta de una estética que expresa su condición degradable; si nos detenemos a observar a dichos personajes, encontramos una gama de enfermedades que van desde padecimientos congénitos como los ciegos, enanos y cretinos, que son resultado de la hambruna,¹⁹ pasando por las mutilaciones (*Tristana*, 1970), hasta las enfermedades de la mente, como es el caso de la paranoia de Francisco (*Él*, 1953). La enfermedad señala que el cuerpo es corruptible; pero incluso en el caso de la vida sana, ninguno puede escapar a la vejez.

¹⁸ Kyrou (1963), José de la Colina (1963), Drugant (1968), Sánchez Vidal (2010), entre muchos otros, coinciden con esta concepción general del corte del ojo. Cada uno de ellos aporta o enfatiza algún elemento o sentido particular.

¹⁹ El documental *Las Hurdes* (1931) elabora un despliegue de la decadencia humana por obra de la miseria y el hambre. En este metraje vemos por primera vez a los cretinos y enanos que seguirán apareciendo a lo largo de las películas del director.

La certeza de que el cuerpo se desgasta es seguida por otra: este cuerpo está destinado a la muerte, este cuerpo *se está muriendo*.

Esta estética cinematográfica da cuenta de lo anterior y es por eso que no le basta con la mostración de cuerpos en degradación. El cuerpo, aún después de muerto, sigue siendo capturado por la cámara: carroñas de burros, esqueletos de mallorquines, cadáveres de peste, niños.²⁰ El cuerpo en degradación no responde a un ideal de hombre, se expone en su aspecto más lastimoso; sin embargo, no estamos en el caso contrario al de la celebración de la vida a través de la belleza, como lo vimos con Riefenstahl. Esta estética no opone vitalidad al cuerpo humano, al contrario. Los cuerpos enfermos, hambrientos, viejos, tullidos, se afirman con gran fuerza.

Aitor Bikandi elabora una lectura del cine de Buñuel señalando su sentido carnavalesco. Apunta que el carnaval festeja la diferencia en donde el cuerpo no está en busca de la elevación sino que afirma la terrenalidad y se presenta en sus facetas más corruptibles, como la deformidad y lo grotesco. A diferencia de la estética clásica, la tradición carnavalesca “no idealiza ni olvida la condición material del ser humano; acerca el espíritu a la tierra y acepta todo tipo físico” (Bikandi, 2000: 18).

En el cine de Buñuel asistimos a un desfile de cuerpos deformes, frente a la belleza clásica de los cuerpos griegos. Nuestro director opone las deformidades que también son parte constitutiva del cuerpo humano. Si la directora alemana captura una estatua clásica para sobreimponer un plano idéntico en su perfección, el aragonés alude a otro para pervertirlo: *La última cena* es reproducida en el banquete de los mendigos en *Viridiana* (1961) los personajes que pueblan el cuadro-encuadre son representantes de las disfunciones

²⁰ Los burros muertos sobre un piano de cola en *Un chien anadlou*, aquél otro siendo devorado por las abejas y el cadáver del niño en *Las Hurdes*; también encontramos más cadáveres infantiles en *Los olvidados* (1950) y *Subida al cielo* (1952).

corporales: leprosos, enanos, ciegos, cojos, etc. Personajes todos que no emergen de las formas bellas del cuadro, sino que lo invaden con su corrupción. Al igual que con la danza aérea de los clavadistas que vemos en *Olympia*, los mendigos de *Viridiana* llevan a cabo un baile grotesco en el cual un leproso que se viste con un atuendo de novia da vueltas patéticamente, a ese baile se unen los demás y tenemos un conjunto de cuerpos que torpemente se mueven al ritmo del *Aleluya* de Haendel. Mientras que la cámara de Riefenstahl se mantiene fija para la contemplación de la armonía de los movimientos en el aire, Buñuel interrumpe la imagen para ir y venir entre los disturbios que se apresuran entre los comensales y los bailarines.

Son visiones del cuerpo claramente opuestas, de la perfección a la deformidad, de la ostentación de las olimpiadas a la llaneza de un banquete de mendigos. En el caso de Riefenstahl el cuerpo se eleva y es tomado por contrapicados, mientras que en Buñuel hallamos numerosos planos picados a los pies, los captura en su andar: los pies del padre Názaro (*Nazarín*, 1958-9) en su peregrinar, de Don Jaime (*Viridiana*) caminando o tocando el órgano; estas imágenes parecen hablarnos de nuestro arraigo con la tierra.

En este respecto vale recordar lo que Mijail Bajtin nos revela sobre el carnaval. En su estudio sobre Rabelais aborda lo carnavalesco de la literatura desde lo concreto y sensorial que se despliega en la vida misma, no desde conceptos abstractos. Es interesante el desarrollo que hace de la «familiarización», con lo cual alude al contacto directo y con libertad que hay entre los participantes del carnaval. En esta fiesta desaparecen las jerarquías que dominan el orden social y en su lugar se establece una convivencia de cierta igualdad (Bajtin, 1990). Esta familiaridad propia de la estética del carnaval resulta sugerente para la reflexión en torno a un cine como el de Buñuel, que nos proporciona una reflexión de la corporeidad humana a la que no escapa ni distingue ninguna

existencia particular. Sus películas expresan el ser degradable del hombre, embalsaman justo la conciencia de nuestra condición terrenal. Celebrando a la vida misma en sus singularidades. Con la obra del director aragonés, el cine actualiza una posibilidad estética que tiene lugar a propósito del embalsamamiento y que nos brinda una reflexión de nuestro modo de estar en el mundo como cuerpos cuyo destino es la muerte.

Bibliografía

- Aranda, J. Francisco, 1969, *Luis Buñuel. Biografía crítica*, Barcelona, Lumen.
- Arnheim, R., 1996, *El cine como arte*, Buenos Aires, Paidós.
- Artaud, A., 1927, “La Concha y el Reverendo”, en *El cine*, Madrid, Alianza.
- Barthes, Ronald, 2007, *La cámara lúcida. Nota sobre fotografía*, Madrid, Paidós.
- Bajtin, Mijail, 1990, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Madrid, Alianza.
- Bazin, Andre, 1990, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp.
- Benjamin, Walter, 1973, *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus.
- Bikandi-Mejias, Aitor, 2000, *El carnaval de Luis Buñuel. Estudios sobre una tradición cultural*, Madrid, Laberinto.
- Buñuel-Carrière, 2001, *Mi último suspiro*, Madrid, Debolsillo.
- Buñuel, Luis, 1958, “El cine al servicio de la poesía”, en *Luis Buñuel. Obra literaria*, Agustín Sánchez Vidal (ed.), Zaragoza, Heraldo de Aragón.
- Canudo, R., 1911, “Manifiesto de las Siete Artes”, *Textos y Manifiestos del Cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. In-*

- novaciones, Joaquim Romaguera y Homero Alsina (eds.), Madrid, Cátedra.
- De la Colina, José, 1963, “El diptico surrealista de Luis Buñuel”, en *Un perro andaluz. La Edad de Oro*, México, Era.
- Eisenstein, S., 2003, *La forma del cine*, México, Siglo XXI.
- Gadamer, Hans George, 2002, *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós.
- Gombrich, E. H., 2000, *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Debate.
- Gorki, Máximo, 1896, “El reino de las sombras”, en *Los escritores frente al cine*, Geduld, Harry (ed.), Madrid, Fundamentos.
- Gubern, Román, 2005, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Barcelona, Anagrama.
- Hegel, G. W. F., 2007, *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Akal.
- Heidegger, M., 1997, *Arte y poesía*, México, FCE.
- Kyrou, Ado, 1963, *Le surréalisme au cinéma (Édition mise à jour)*, París, Le terrain vague.
- Opitz, M., Wizisla, E., 2014, *Conceptos de Walter Benjamin*, Buenos Aires, Las cuarenta.
- Pasolini, P., y Rhomer E., 1970, *Cine de poesía contra cine de prosa*, Barcelona, Anagrama.
- Riefenstahl, L., 2010, *Riefenstahla. Africa*, Londres, Taschen.
- Sánchez Vida, 2010, *El mundo de Luis Buñuel*, Zaragoza, Caja de ahorros de la Inmaculada de Aragón.

Recibido:10 de octubre de 2015

Aceptado:12 de noviembre 2015