

EL ROSTRO QUE FULGURA. UNA REDEFINICIÓN DEL CONCEPTO DE FOTOGENIA DESDE EL CINE CONTEMPORÁNEO

JOSEP LAMBIÉS

SOBRE LA NOCIÓN DE FULGOR

Desde una perspectiva histórica, el tema del rostro fulgurante que aquí abordaremos parece indisoluble de los primeros tiempos del cine. Así lo demuestran los escritos de Jean Epstein. En ellos, encontramos varias referencias a la experiencia de esos espectadores de los albores que, por primera vez, en la soledad de la sala oscura, vieron aparecer un rostro gigante en primer plano. Ese rostro estaba tomado por un espectro de luz sobrenatural, una luz que solo podía pertenecer al medio cinematográfico. En uno de sus libros más conocidos, *La inteligencia de una máquina*, Epstein escribe: «Un espíritu forma sus oráculos en el pozo de una pupila. Uno querría tocar esa mirada inmensa, si no estuviera cargada de tanta fuerza quizá peligrosa. Ya no parece una fábula, tampoco, que la luz sea ponderable» (2021: 220). Alrededor de este rostro de grandes dimensiones, Epstein pone en órbita un concepto que, como señala

Francesco Casetti (2005: 17), ha quedado inevitablemente adscrito a los inicios de las teorías del cine: la fotogenia.

Si bien es cierto que, a lo largo de la obra de Epstein, la palabra *fotogenia* tiene un significado amplio y mutable, no es difícil constatar que las más de las veces apela a una vocación fantástica, cuando no fantasmagórica, de los rostros filmados. Epstein sostiene que el cine tiene el poder de transformar los rostros o de encontrar en ellos algo que es bello y siniestro, algo cercano al *unheimlich* de Sigmund Freud, esa fuerza que toca las cosas que nos resultan familiares y nos las presenta como extrañas, como desconocidas. En un texto posterior, *Rapidez y fatiga del hombre-espectador*, Epstein apunta: «Se descubrió, en las expresiones de un rostro que ocupaba toda la pantalla, un mundo de una movilidad mucho más fina. Era todavía una movilidad física, pero traducía minuciosamente la movilidad del alma» (2021: 417). Al verse sobredimensionado cuan ancha era la pan-

talla, el rostro de los actores y las actrices se descubría dotado de un movimiento microscópico hasta entonces jamás percibido por el ojo humano.

Esa fina movilidad del acontecimiento fotográfico de la que habla Epstein entronca con el reino de las imágenes móviles de Marcel Proust. Remite, por ejemplo, a la sucesión de visiones oníricas alrededor del rostro de Albertine Simonet que aparecen en el último tramo de *A la sombra de las muchachas en flor* (1918). Cuando el protagonista conoce a Albertine y la escruta con la mirada, se percata de que tiene un lunar en la barbilla; un lunar minúsculo, que ocupa un lugar muy concreto en la orografía de sus facciones. Sin embargo, cuando intenta fijar la imagen de Albertine en su mente, ve cómo ese mismo lunar que creía tan bien localizado se va desplazando de un lado al otro del rostro de la muchacha, dibujando un recorrido invisible sobre su piel. El lunar se transforma en eso que los griegos llamaban una *phantasia*, un punto de contacto con una dimensión sumergida que destaca por su naturaleza volátil y por su fragilidad, como esas mariposas en llamas a las que el filósofo Georges Didi-Huberman consagra los dos libros, *Fasmas* (2015a) y *Falenas* (2015b), que integran sus *Ensayos sobre la aparición*.

Como ese rostro gigante que describe Epstein en *La inteligencia de una máquina*, el rostro de Albertine también fulgura. Lo hace en la escena en la que el protagonista se inclina para besar a la muchacha y la ve de cerca:

En el estado de exaltación en el que yo estaba, la redonda cara de Albertine, iluminada como por una lamparilla, por un fuego interno, cobraba para mí tal relieve que, imitando la rotación de una ardiente esfera, me parecía que daba vueltas como esas figuras de Miguel Ángel arrastradas por un inmóvil y vertiginoso torbellino (Proust, 1990: 599-600).

En su artículo «Hacia una imagen de Proust», recogido en el primer volumen de las *Iluminaciones*, Walter Benjamin escribe que, «en buena parte, las figuras que ascienden libremente de la *mémoire involontaire* son imágenes de rostros ais-

ladas, presentes solo enigmáticamente» (1998: 34). De acuerdo con Benjamin, podemos afirmar que el fulgor que desprende el rostro de Albertine en la escena del beso nos habla de una imagen que penetra en la memoria. Lo más interesante es que tiene, a todas luces, la misma consistencia que el gran rostro de cine.

Para Epstein, el tema de la fotogenia tiene que ver con lo imponderable. Epstein considera que el cine nos enseña a sorprendernos ante «una realidad de la que tal vez nada se ha comprendido todavía, de la que tal vez nada sea comprensible» (2021: 410). Años más tarde, en *El hombre imaginario*, Edgar Morin retoma la idea de la fotogenia y habla de «los espíritus aéreos y de los dobles fantasmales» que en el cine se mueven en «el límite visible de su invisibilidad» (2001: 65). Siguiendo los pasos de Epstein, Morin parece querer decirnos que, como la faz de Albertine Simonet, los rostros del cine también poseen una vida secreta. La propuesta del presente artículo consiste en interpretar esa movilidad imponderable o invisible que define la fotogenia como el conjunto de signos de una dimensión memorial de la imagen que la conduce, como veremos, hacia un saber de tipo histórico.

Desde un punto de vista metodológico, la noción de fulgor que aquí empleamos conecta, precisamente, con un aspecto del pensamiento de Benjamin: las reflexiones en torno a las imágenes dialécticas, esas imágenes capaces de conectar tiempos disímiles, de hacerlos chocar. Para Benjamin, las imágenes dialécticas son imágenes vivas, imágenes luminosas, que fulguran. En unas líneas

LA NOCIÓN DE FULGOR CONECTA CON LAS REFLEXIONES DE BENJAMIN EN TORNO A LAS IMÁGENES DIALÉCTICAS, ESAS IMÁGENES CAPACES DE CONECTAR TIEMPOS DISÍMILES, DE HACERLOS CHOCAR

de *El París de Baudelaire*, escribe: «La imagen dialéctica es una imagen relampagueante. En tanto que imagen que fulgura por un instante en el ahora, se habrá de fijar en ella aquella [imagen] de lo pasado» (2012: 274). La imagen que fulgura tiene, en Benjamin, un carácter regresivo; se vuelve hacia lo atávico, lo invoca. Es un punto de vista sobre el cual insiste, poco después de escribir sus textos sobre Baudelaire, en los preliminares para las tesis que recoge en *Sobre el concepto de historia*, donde dice que «la imagen dialéctica es un relámpago que atraviesa todo el horizonte del pasado» (citado en Mate, 2006: 308).

Al amparo de las teorías de Benjamin y, sobre todo, de la fórmula temporal que suscita ese relámpago que fulgura en el cielo de la historia, nos disponemos a estudiar la supervivencia del rostro fulgurante en el marco de una contemporaneidad marcada por los discursos que ha inspirado el cine digital. En este sentido, las páginas que siguen se alinean con perspectivas como la de Christophe Wall-Romana, cuando escribe que la figura de Epstein resulta «cercana a este nuevo régimen de lo digital que todavía no ha acabado de asentar-

se» (2015: 13). Partiremos del análisis de una serie de rostros refulgentes que hemos visto aparecer en películas recientes, muy distintas entre sí, si bien tocados por un común denominador: todos ellos se presentan en una atmósfera lumínica que tiende puentes relampagueantes con los escritos clásicos sobre la cuestión de la fotogenia. En estos rostros advertimos la posibilidad de un retorno a la experiencia de las primeras imágenes, como si esa luz fulgurante en la que se revelan fuera una manifestación de la luz de los comienzos.

MARGARETE A TRAVÉS DEL RELÁMPAGO

Hay una escena en *Fausto* (Faust, Aleksandr Sokurov, 2011) que gira alrededor de la fulguración de un rostro. Es el momento en que los ojos de Margarete (Isolda Dychauk) se encuentran con los de Fausto (Johannes Zeiler) y, de repente, como por un hechizo, un haz de luz que no sabemos de dónde procede penetra en la habitación y arrolla a los dos personajes. El sonido desaparece, el tiempo se ralentiza casi hasta detenerse. La mirada de Fausto se agranda ante la cámara y, mientras tanto,

Figura 1. *Fausto* (Faust, Aleksandr Sokurov, 2011)





Figura 2. *La caída de la Casa Usher* (La chute de la maison Usher, Jean Epstein, 1928)

en el contraplano, el rostro de Margarete aparece flotando en un resplandor fluorescente, como suspendida en un baño de éter. Se nos muestra como un rostro umbroso, que se invisibiliza, que se va hundiendo en la luz y de a poco se va borrando, hasta convertirse en un frágil rastro de sí mismo, en una huella. En su libro *Imagen y memoria*, el filósofo Giorgio Agamben define la huella como aquello que «evoca un origen en el momento mismo de su desaparición» (1998: 60). De acuerdo con las palabras de Agamben, ese rostro que desaparece sumergiéndose en la luz tendría una inclinación reminiscente.

En 1927, durante el rodaje de su *Napoleón* (Napoléon vu par Abel Gance), el cineasta Abel Gance, amigo de Epstein, escribe un texto titulado «¡Ha llegado el tiempo de la imagen!», donde habla del poder de esos rostros sobreiluminados —literalmente «inflamados por su propia luminosidad»— que desbordaban el primer plano. Al final de dicho texto, Gance anuncia que algún día, a través del cine, le gustaría «llegar a evocar la gran hoguera de donde provienen todos los seres» (citado en Romaguera i Ramió y Alsina Thevenet,

1989: 455). No hay duda de que estas palabras renuevan su sentido a través de la visión del rostro de Margarete en *Fausto*, esa imagen numinosa, que no oculta su plasticidad digital, que se ve tocada por una luz contemporánea, del ahora, pero que, a la vez, posee una cualidad extemporánea. En esa luz hay contenida una memoria fundacional que nos habla del lugar del que surgieron las primeras imágenes. Se diría que Sokurov se abisma al rostro de Margarete como si en él esperara reencontrar los primeros rostros de la historia del cine.

No por casualidad, el cruce de miradas de *Fausto* presenta similitudes notorias con un fragmento de una de las películas más célebres de Epstein, *La caída de la casa Usher* (La chute de la maison Usher, 1928). En la escena en la que Roderick (Jean Debucourt) pinta a Madeleine (Marguerite Gance), su mirada se agranda en el plano; se abalanza hacia delante, como si quisiera engullir la pantalla, exactamente igual que Fausto. En el siguiente plano, la figura de Madeleine, retenida en una posición de agonía, empieza a desdoblarse, como si se deshojara. Es un cuerpo sostenido entre la agitación y

la inmovilidad, entre la vida y la muerte. Su rostro tiembla, igual que la llama de una de las velas que lo iluminan. Ahí empieza un montaje picado, muy típico del cine de vanguardias de los años veinte, en el que, de pronto, a ese rostro vaporoso se superpone la imagen de un busto de mármol, un semblante de piedra que, finalmente, se nos muestra en un plano expuesto en negativo, como si indicara el lugar de un vacío; un plano en el que queda poco más que un destello fulgurante que perfila las líneas del contorno, como si contuviera una imagen que es, al mismo tiempo, el fantasma y su máscara mortuoria.

A tenor de los postulados de Benjamin, existe una secreta complicidad entre el rostro de la película de Epstein y el de la película de Sokurov. Ambos se conjugan entre lo que se ausenta y lo que se ilumina, entre la huella que se borra y el relámpago que cristaliza, parámetros que determinan su manera de relacionarse entre sí y, por ende, de relacionarse con el tiempo. El diálogo entre estas dos imágenes de rostros se circunscribe a un marco metodológico exuberante, el del anacronismo, al cual se adhieren varios de los trabajos de Didi-Huberman. En su ensayo *Ante el tiempo* (2006), Didi-Huberman parte de la premisa de que la imagen dialéctica de Benjamin posee una dimensión anacrónica. En palabras del autor, dicha imagen debe ser entendida como el resultado de una sucesión de presentes solapados, de tiempos heterogéneos que en ella se dan cita y colisionan, para abrirse al trazado de la constelación. Desde la perspectiva del anacronismo, Didi-Huberman reconsidera la idea del relámpago del siguiente modo:

Poder de *relampagueo*, como si la fulguración producida por el choque fuera la única luz posible para hacer visible la auténtica historicidad de las cosas. Hay una fragilidad que conlleva esta aparición fulgurante, puesto que, una vez hechas visibles, las cosas son condenadas a sumergirse de nuevo casi inmediatamente en la oscuridad de su desaparición, al menos de su virtualidad (2006: 151).

EL ROSTRO FULGURANTE DE MARGARETE EN EL FAUSTO DE SOKUROV MIRA EN EL TIEMPO Y ABSORBE EL REFLEJO LEJANO DE LOS PRIMEROS ROSTROS DEL CINE

El rostro fluorescente de Margarete en la película de Sokurov es esa aparición relampagueante que, justo antes de extinguirse por completo, se carga de tiempo, como si tal fuera el poder que le otorga su aureola lumínica. La idea de cargar las imágenes de tiempo procede, también, de los escritos de Didi-Huberman (2006) y de Agamben (2010). Ambos autores coinciden en su deseo de estudiar la historia de las imágenes desde una perspectiva fantasmagórica, en una línea que perpetúa el modelo que Aby Warburg edificó en las casi cincuenta planchas del *Atlas mnemosyne*; modelo que busca en cada imagen el recuerdo de sus vidas anteriores, el registro de sus sucesivas inscripciones en el tiempo; modelo que ilumina el eterno retorno de esos espectros clandestinos que circulan por el subconsciente de las imágenes y de su historia. Con Warburg, podemos decir que el rostro fulgurante presenta una naturaleza espectral. Ya en 1921, en las páginas de su célebre *Bonjour cinéma*, Epstein escribe: «[En el rostro del cine] reencuentro todos los rostros que he visto, fantasma de recuerdos» (2021: 72).

Los rostros que fulguran son formas que emergen de la memoria. Así, un rostro como el de Margarete en *Fausto* es el resurgir de los rostros de los albores. Como Sokurov, tantos otros cineastas han mostrado, en los últimos años, un especial interés por volver a colocar el rostro humano en el curso de un trance luminoso, como si así trataran de rememorar la experiencia de esos primeros espectadores que Epstein describía en *La inteligencia de una máquina*. Este es el hilo que vincula tres películas tan diferentes como *La última noche en París* (Malgré la nuit, Philippe Grandrieux, 2015), *El faro* (The Lighthouse, Robert Eggers, 2019) y *Malditos*

bastardos (Inglourious Bastards, Quentin Tarantino, 2009). Sus respectivas visiones de rostros fulgurantes contienen el recuerdo de un gesto primitivo que se encauza en la contemporaneidad. Al filmar estos rostros, sus directores desvelan un afán por descender a un nivel cero, originario, del que parten todas las imágenes y al que, quizá, todas ellas habrán de regresar algún día.

UN RETORNO A LA INFANCIA DEL CINE

Al principio de *La última noche en París*, vemos un rostro, el de la bailarina Lola, que danza y centellea y se pierde en una oscuridad amnésica, transitada por las visiones del subconsciente del protagonista. La película se resume como un relato de fantasmas imaginado por un sonámbulo o por un moribundo, que bien podría entenderse como una pesadilla proustiana. Acaba, de hecho, con una referencia al beso de la madre, aunque ya no es el niño que se va a dormir quien lo implora sino su

cadáver ya adulto a punto de empezar a descomponerse, que desea que lo despidan con un último gesto de ternura. En este descenso a los infiernos, Grandrieux nos habla de la naturaleza de la imagen cinematográfica. El rostro de la bailarina Lola (Lola Norda), justo al comienzo de la película, estalla exactamente igual que lo hacen las luces del proyector en los primeros fotogramas de *Persona* (Ingmar Bergman, 1966), antes de que el rostro desvaído de Bibi Andersson empiece a formarse sobre la pared blanca de la morgue. El principio de *La última noche en París* es, también, una alusión a los primeros estertores del cinematógrafo.

El rostro de la bailarina Lola posee un carácter combustivo. Grandrieux parece encontrar en él la misma vibración fosfórica de las danzas serpentinas de Loïe Fuller que fascinaron a los hermanos Lumière y que Didi-Huberman describe, en sus *Ensayos sobre la aparición*, como la trayectoria de una falena en llamas, que antes de consumirse ofrece su vuelo más espléndido (2015b: 36). A

Figura 3. *La última noche de París* (Malgré la nuit, Philippe Grandrieux, 2015)

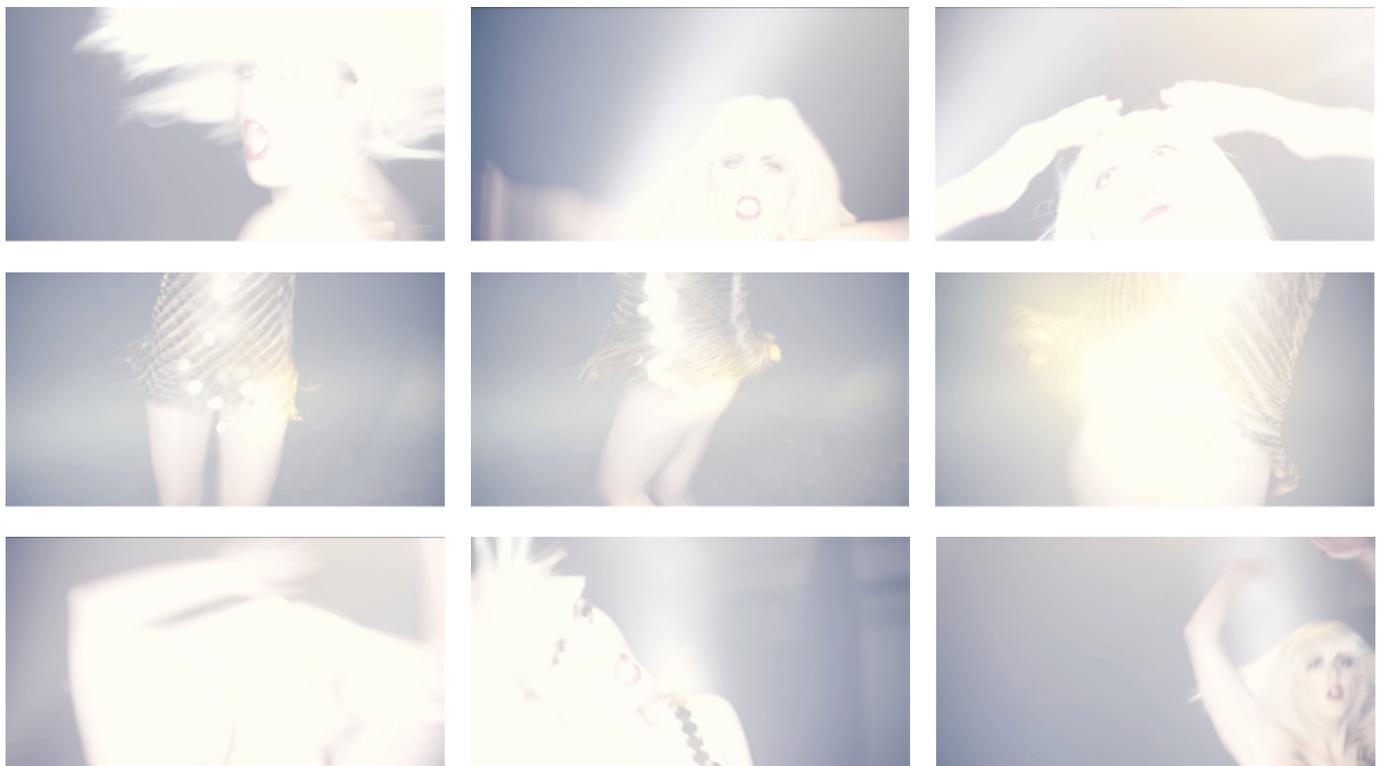




Figura 4. *El faro* (The Lighthouse, Robert Eggers, 2019)

la visión de la mariposa de fuego se superponen también las palabras de Jacques Rancière, que, en un texto titulado *El momento de la danza*, considera que «la performance giratoria de Loïe Fuller no es la expresión de un tipo de movimiento universal de la vida sino una imagen que genera otras imágenes» (2018: 77). De acuerdo con Rancière, la danza serpentina de Loïe Fuller sería como la hoguera primordial que evoca Abel Gance. En este orden de cosas, ¿qué está haciendo Grandrieux, a través del rostro fulgurante de la bailarina de *La última noche en París*, si no enfrentarnos a la energía luminosa que irradiaban las primeras imágenes?

Se confirma algo que sostiene Robert Stam en sus *Teorías del cine*: «El precine y el postcine han llegado a parecerse entre sí» (2001: 363). A esta premisa se adscriben muchos de los autores que, al tratar de comprender la idiosincrasia del cine digital, advierten en él un camino de vuelta a los comienzos. En *Hacia una imagen no-tiempo*, Sergi Sánchez afirma: «El digital mira atrás sin ira y se reconoce en el espejo de los orígenes del cine»

(2013: 136). Es curioso que sea *El faro*, de Robert Eggers, cinta rodada en celuloide aunque después tratada, procesada e intervenida por medios digitales, una de las películas recientes que mejor han llegado a representar esta idea. En la secuencia final, Robert Pattinson sube enloquecido las escaleras del faro y, como Prometeo al robar el fuego de los dioses, decide hacerse con el poder de la luz. Se acerca a la linterna, la agarra entre las palmas de las dos manos y se electrocuta. Su rostro se transforma, entonces, a través de un grito abismal. Lo que descubrimos, bajo su mueca electrificada, es el rugir de una imagen arcaica.

Aquí es donde la lectura de *El faro* se hace más interesante. Por un lado, estamos ante un cuento marinero, cercano a los universos de Herman Melville, que nos emplaza en un islote de Nueva Inglaterra hacia 1890. Por el otro, *El faro* es también un cuento de cine, algo que percibimos a primera vista en el trabajo de fotografía, en el blanco y negro contrastado, en la textura granulada del fotograma. La propia luz del faro apunta hacia

una metáfora del aparato cinematográfico. Que la acción se sitúe en las postrimerías del siglo XIX, en una década marcada por la carrera hacia la invención del cinematógrafo, sugiere un retorno hacia esa infancia del arte de la que habla Jean-Luc Godard en las *Historia(s) del cine* (*Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998); una infancia que bien podría ser la de los experimentos cronofotográficos y la de los juguetes ópticos. La cabina del faro, con ese mecanismo de cristal que gira en el centro, es como el interior del praxinoscopio, esa versión evolucionada del zoótropo con una pirámide de espejos en el eje que pone las imágenes en movimiento y les añade una cierta luminosidad.

El grito de Robert Pattinson presenta, además, un parecido dialéctico con el primer retrato en movimiento del que se tiene constancia, el que llevó a cabo Georges Demenÿ, discípulo de Étienne-Jules Marey, en 1891, con un artilugio que él mismo había creado y que llamó fonoscopio. Dicho retrato estaba compuesto por 18 imágenes que, en un segundo, tenían que mostrar el rostro de un hombre, el propio Demenÿ, mientras decía tres palabras: *Je vous aime*. En su libro *El rostro en el cine*, Jacques Aumont explica que, para asegurarse de que la exposición fuera suficiente, Demenÿ puso dos espejos para redirigir la luz del sol sobre sus ojos. Lo hizo de un modo tan agresivo que la luz acabó por cegarlo (1998 36-37). Así, mientras se esforzaba por pronunciar su frase de amor, su rostro quedaba constreñido en una mueca incómoda, con los párpados apretados, mientras recibía el cañonazo solar en medio de la cara. El gesto doliente de Pattinson al verse poseído por la luz

AL FINAL DE MALDITOS BASTARDOS, LA PANTALLA TERMINA DE CONSUMIRSE Y EN SU LUGAR APARECE UNA HUMAREDA EVANESCENTE SOBRE LA CUAL SE PROYECTAN LOS RASGOS VAPOROSOS DEL FANTASMA DE SHOSANNA

ofrece una réplica amplificada del efecto de este accidente prehistórico.

Hay otra película, quizá menos evidente, que subyace en el rostro de Pattinson en *El faro* y que ofrece un nuevo punto de vista desde el cual entender su relación con los orígenes del cine. Se trata de *Qué verde era mi valle* (*How Green Was My Valley*, John Ford, 1941), una cinta articulada enteramente por la voz en *off* de un hombre cuya cadencia melancólica nos conduce a través del paisaje donde moran los recuerdos de su niñez, en la que Ford nos confirma que el cine habla un lenguaje muy parecido al de la memoria, con sus terrenos brumosos y sus rincones opacos. Resulta significativo que esa memoria encuentre su guarida más profunda en las entrañas de una mina tenebrosa, suerte de caverna platónica, por cuyos corredores un muchacho con la cara negra de carbón, exactamente igual que la de Pattinson, empuja una vagoneta que lleva un candil encendido colgando en el frontal. El candil oscila de un lado al otro y alumbrando el rostro del chico. ¿Acaso no nos habla esta imagen de la memoria del propio cine, hecha de destellos y de sombras? ¿Acaso no podríamos entender el recuerdo infantil del protagonista como una evocación alegórica de la infancia del cinematógrafo?

Quentin Tarantino también convoca ese rostro gigante de los primeros tiempos al final de *Malditos bastardos*. Shosanna (Mélanie Laurent) es abatida por las balas de Frederick (Daniel Brühl). Su cuerpo sin vida queda tendido en el suelo, sobre un charco de sangre. Mientras tanto, el proyector, donde las bobinas de película ya están rodando, emite una luz estroboscópica que, de nuevo, alude al aparato cinematográfico. De repente, el rostro de Shosanna aparece proyectado en primer plano en la pantalla del cine, delante de todos los nazis que llenan la platea. Poco después, la pantalla se incendia. La visión que se impone entonces a los espectadores es la del fantasma vengativo de Shosanna en blanco y negro, riéndose tras una línea de llamas. El rostro que fulgura se convierte, li-



Figura 5. *Malditos bastardos* (*Inglourious Bastards*, Quentin Tarantino, 2009)

teralmente, en un rostro que arde. Al final de la escena, la pantalla termina por consumirse y, en su lugar, aparece una humareda evanescente sobre la cual aún se proyectan los rasgos vaporosos y casi extintos del fantasma de Shosanna, que se disuelve mientras el eco de su carcajada infernal resuena desde la eternidad.

De un modo tan gráfico que quizá roce la ironía, Tarantino satisface la idea de Didi-Huberman de que la imagen que fulgura está llamada a desaparecer para penetrar en la virtualidad del tiempo. Para Didi-Huberman, ese tiempo es complejo. Por un lado, se trata de un tiempo retrospectivo, memorioso. Pero, por el otro, formula una promesa sobre el porvenir. Así lo expresa en los *Ensayos sobre la aparición*, donde instituye que toda imagen reúne en su interior «el pasado contado y la memoria del futuro» (2015a: 142). De acuerdo con este mecanismo, tan cercano al pensamiento figural de Erich Auerbach (1998), es de esperar que esos rostros luminosos cargados de memoria induzcan también a reflexionar sobre el futuro de la imagen cinematográfica. En esta tesitura se sitúa el rostro fulgurante de Robin Wright en *El congreso* (*The Congress*, Ari Folman, 2012), una fábula profética, de aires distópicos, basada en *Congreso de futurología* (1971) de Stanislaw Lem, y construida en torno a los espejismos y a los trampantojos de la cultura digital.

EL ROSTRO DE ROBIN ANTE EL PORVENIR

Ari Folman concibe *El congreso* como un relato sobre el futuro de la imagen cinematográfica. Es la historia de una actriz, trasunto de la propia Robin Wright, a quien una productora ofrece un contrato millonario a cambio de escanearla, de poseer por completo su imagen hologramada; una imagen sin tiempo, que nunca va a envejecer, y que podrá ser multiplicada, reproducida hasta la saciedad y explotada con fines comerciales. Empujada por las circunstancias, Robin acaba por firmar. Acto seguido, vemos a Robin esperando en un pasillo. La

recibe un tipo a quien ella identifica de inmediato como un antiguo director de fotografía, que le cuenta que ha tenido que adaptarse a los nuevos tiempos, a la transformación de la industria, y que se ha reinventado como el escaneador oficial de las *stars*. Robin lo mira, sorprendida. «Pero si eras uno de los mejores», le espeta. El tipo contesta: «No me quejo. Los otros chicos están en casa, sin trabajo. Yo al menos sigo trabajando con los actores y con la luz», palabras estas últimas en las que se intuye una alusión al encuentro entre rostro y luz de los primeros tiempos.

El recuerdo de los orígenes aflora, en *El congreso*, en el momento en el que Robin se introduce en un andamiaje con forma de gran esfera, en cuyos ejes penden un sinfín de cámaras fotográficas. El aparato parecería una evolución sofisticada de los artilugios con los que Muybridge y Marey hicieron las primeras captaciones de figuras en movimiento. Desde la sala de control, Harvey Keitel, que interpreta al agente de Robin, empieza a contarle una historia conmovedora, con visos de humor y que tiene un desenlace abismal. Cada detalle de la narración de Keitel se ve reflejado en las expresiones de Robin, primero con una sonrisa que no tarda en transformarse en carcajada, después con un gesto preocupado, de angustia, y, finalmente, en un rictus desgarrado por el terror. En su dispo-

sición, la escena nos lleva a pensar en los inicios del clasicismo de Hollywood. El tipo de relación que se establece entre los dos personajes despierta el fantasma de los directores y las actrices del período mudo. Keitel podría ser perfectamente una versión contemporánea de David Wark Griffith dando indicaciones mientras la cámara se acerca a un rostro tembloroso, el de Lillian Gish, surcado por un mar de lágrimas.

Mientras Keitel prosigue con su relato, los *flashes* de las cámaras se disparan alrededor de Robin, que permanece erguida en el centro del andamiaje, con los brazos extendidos, como el reo ante un pelotón de fusilamiento. Se confirman así las teorías de Baudrillard (2006), cuando habla de la cultura del simulacro como de un crimen perfecto. En el contrato que firma Robin, hay una cláusula que estipula que no podrá volver a actuar nunca más en una película, ni a pisar un plató de televisión o el escenario de un teatro. Nunca más podrá mostrarse en público. Folman nos habla de un tiempo en el que los actores y las actrices ya no son necesarios, de un tiempo en el que el cine ya no requiere de una realidad preexistente, porque el *morphing*, el CGI, las animaciones digitales son capaces de inventar, de la nada, nuevos rostros, nuevos paisajes, nuevas galaxias y nuevos cuerpos (De Felipe y Gómez, 2014). Estos trampanto-

Figura 6. *El congreso* (*The Congress*, Ari Folman, 2013)

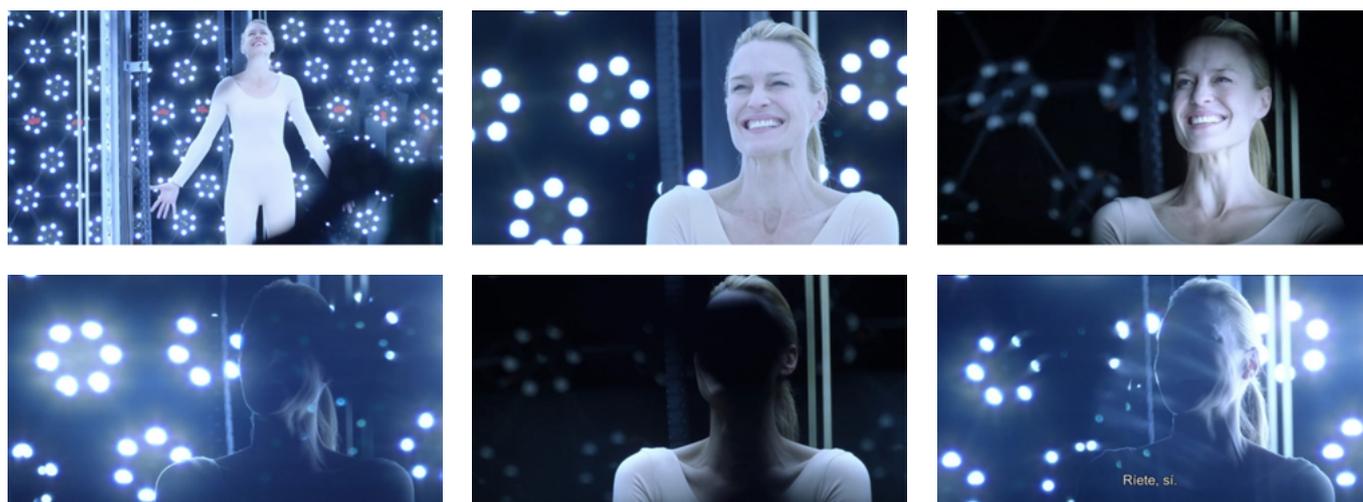




Figura 7. *La dama de Shanghái* (*The Lady from Shanghai*, Orson Welles, 1947)

jos desarticulan las relaciones entre la imagen y el mundo físico y tangible. Así, cuando Robin se introduce dentro de la esfera tiene lugar una ruptura: por un lado, la esfera va a dar lugar a una multiplicidad de imágenes similares, como ocurre en *La invención de Morel* (1940), de Adolfo Bioy Casares; por el otro, Robin sabe que, en adelante, se verá obligada a vivir en los márgenes, es decir, a desaparecer.

El congreso consolida eso que Paul Virilio llamó la estética de la desaparición, concepto que dio título a uno de sus libros más célebres, en el que cuenta historias como la de Howard Hughes, el magnate que se encerró en una cámara acorazada, desde la cual fue proyectando una especie de sombra de sí mismo; sombra omnipresente, que se extiende por todo el mundo, igual que la del Dr. Mabuse, o que, como escribe Virilio, es una «ausencia ubicua» (1988: 27). La cámara acorazada de Hughes no es muy distinta de la esfera de Robin Wright en *El congreso*: en ambos lugares hay algo que se multiplica y, al mismo tiempo, algo que se extingue. A su vez, estos dos dispositivos arquitectónicos obtienen un símil en el salón de los espejos de *La dama de Shanghái* (*The Lady from Shanghai*, 1947), espacio en el que Orson Welles nos muestra

el gran rostro lunar de Rita Hayworth; lo desdobra y lo fragmenta en una sucesión de primeros planos por donde el cuerpo curvilíneo del actor Everett Sloane se adentra una y otra vez, cojeando sobre sus muletas. Al final de la secuencia, cuando tiene lugar el tiroteo, los espejos se rompen y ese rostro gigante empieza a resquebrajarse sobre el cristal hasta que, finalmente, se desmorona y deja el espacio del plano vacío.

En el final de *La dama de Shanghái*, Welles quiebra los códigos de transparencia y claridad del cine clásico de Hollywood para llevarlo a su final. De un modo análogo, Folman bascula en otro límite. La cámara da vueltas en torno al rostro luminoso de Robin y, en su mirada aterrada, en sus ojos llenos de desazón, se abre un abismo premonitorio. Es el anuncio de un nuevo tiempo de la imagen que está a punto de comenzar. De ahí que la segunda parte del film transcurra casi por entero en un universo de animación psicodélico que ha desplazado por completo el mundo real; un universo neobarroco (Calabrese, 1990) al que todos los mortales acuden, bajo el influjo de una droga, para escapar de un planeta devastado que se ha vuelto irrespirable. Folman hace del rostro de Robin un mito de esta nueva era, entendido la idea del mito, de manera

literal, como ese relato que trata de explicar unos orígenes remotos o, cuanto menos, los enigmas de un tiempo que nos antecede. Dentro de la esfera luminosa, estrellado por el fulgor de las cámaras, el rostro de Robin deviene esa imagen primigenia que ardía en la hoguera de Gance; esa imagen desaparecida, la que siempre ha de faltar y con la que, en adelante, todas las demás imágenes generarán una deuda.

LA MIRADA DE LA CONTEMPORANEIDAD

En las dos últimas décadas, varios autores han anunciado que el cambio tecnológico que conlleva la implementación de la imagen digital obliga a repensar la naturaleza del propio cine. Algunos han partido de esta circunstancia para hablar de una eventual muerte del cine; tal fue la propuesta de Paolo Cherchi Usai en su libro *La muerte del cine* (2005). Otros tantos que aquí hemos citado, como Stam y Wall-Romana, han visto en el nuevo paradigma tecnológico la posibilidad de un recomienzo o, cuanto menos, el regreso a un estado embrionario de las imágenes que espeja los inicios de la historia del cine y su capacidad de experimentación. De acuerdo con ellos, podríamos llegar a atisbar, en cada uno de los rostros que aquí hemos analizado, el enunciado de un tiempo discontinuo, no lineal, que entronca con las bases del pensamiento de Benjamin, filósofo que en sus trabajos concibe la historia como un torbellino temporal dinámico que siempre está regenerándose, reformulándose. Tocado por la influencia de Benjamin, en las primeras páginas de *La imagen superviviente*, Didi-Huberman adopta una postura muy parecida, cuando escribe: «El discurso histórico no muere nunca. Siempre vuelve a comenzar» (2009: 9).

En la urdimbre de estas voces se configura una definición específica y compleja del concepto de contemporaneidad. En su ponencia *¿Qué es lo contemporáneo?*, impartida en 2008 en la Facultad de Arte y Diseño de la Universidad de Venecia, Giorgio Agamben resuelve esta definición con una

metáfora elocuente, cuando establece que tomar conciencia de lo contemporáneo es lo mismo que mirar al cielo en la noche y tratar de encontrar la luz de los cuerpos astrales que se alejan de nosotros. «Percibir en la oscuridad del presente esta luz que busca alcanzarnos y no puede hacerlo, ello significa ser contemporáneos» (2008), postula. Esta luz intempestiva nos habla de las trayectorias invisibles y de las constelaciones que dibujan los tiempos. Bajo esta clave se anuncia el apólogo que compone Ari Folman en *El congreso*: en torno al rostro de Robin Wright convergen las líneas de fuga de una serie de pasados infinitos que relampaguean por un instante en el ahora y señalan el punto en el que el relato histórico debe abrirse a la incertidumbre del porvenir.

Epstein desarrolló la teoría de la fotogenia en un momento en el que el cine reclamaba una forma de pensamiento que le fuera propia. Comprender hoy en día que la palabra *fotogenia* pueda llegar a conectar los rostros del cine reciente con los rostros de los orígenes es otorgarle ya no solo una función estética evidente sino también una dimensión histórica ambiciosa. El concepto del rostro que fulgura que atraviesa estas páginas nos habla de la manera en la que la imagen se relaciona con el tiempo, se coloca ante él, lo interroga, hechos todos ellos que apelan a la cuestión del anacronismo tal y como la expone Didi-Huberman en su ensayo *Ante el tiempo*. El rostro que fulgura en el presente posee los ojos de una contemporaneidad que dirige su mirada a través de la historia del cine. La idea de fotogenia deja de ser, así, un valor exclusivo de las teorías clásicas y da lugar a una fórmula visual capaz de articular una historia de las imágenes o, incluso, de llegar a contenerla. Deviene un término operativo que nos permite integrar el pasado y seguir pensando el cine en adelante. ■

NOTAS

- * El presente artículo sintetiza una de las líneas de estudio trabajadas en la tesis doctoral *El rostro y su ausencia. La supervivencia de la fotogenia en el cine contemporáneo*, desarrollada en el Departamento de Comunicación de la Universitat Pompeu Fabra e inédita en el momento de su publicación.

REFERENCIAS

- Agamben, G. (1998). *Image et mémoire*. París: Éditions Hoëbeke.
- Agamben, G. (2010). *Ninfas*. Valencia: Pre-Textos.
- Agamben, G. (2008) *¿Qué es lo contemporáneo?* <https://19bienal.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>
- Auerbach, E. (1998). *Figura*. Madrid: Trotta.
- Aumont, J. (1998). *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós.
- Baudrillard, J. (2006). *El crimen perfecto*. Barcelona: Anagrama.
- Benjamin, W. (1998). *Iluminaciones I*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (2006). Materiales preparatorios del escrito «Sobre el concepto de historia». En R. Mate, *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de historia»* (pp. 305-325). Madrid: Trotta.
- Benjamin, W. (2012). *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Calabrese, O. (1990). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- Casetti, F. (2005). *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra.
- Cherchi Usai, P. (2005). *La muerte del cine*. Barcelona: Laertes.
- De Felipe, F., Gómez, I. (2014). *El sueño de la visión produce cronoendoscopias: Tratamiento y diagnóstico del trampantojo digital*. Barcelona: Laertes.
- Didi-Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, G. (2015a). *Ensayos sobre la aparición 1. Falenas*. Santander: Shangrila.
- Didi-Huberman, G. (2015b). *Ensayos sobre la aparición 2. Fasma*. Santander: Shangrila.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores.
- Epstein, J. (2021). *Escritos sobre cine (1921-1953)*. Santander: Shangrila.
- Morin, E. (2001). *El hombre imaginario*. Barcelona: Seix Barral.
- Proust, M. (1990). *En busca del tiempo perdido. A la sombra de las muchachas en flor*. Madrid: Aguilar.
- Rancière, J. (2018). *Tiempos modernos. Ensayos sobre la temporalidad en el arte y la política*. Santander: Shangrila.
- Romaguera i Ramio, J., Alsina Thevenet, H. (eds.) (1989). *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra.
- Sánchez, S. (2013). *Hacia una imagen no-tiempo. Deleuze y el cine contemporáneo*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Stam, R. (2001). *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós.
- Virilio, P. (1988). *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama.
- Wall-Romana, C. (2016). *Jean Epstein*. Manchester: Manchester University Press.

EL ROSTRO QUE FULGURA. UNA REDEFINICIÓN DEL CONCEPTO DE FOTOGENIA DESDE EL CINE CONTEMPORÁNEO

Resumen

Según indica Francesco Casetti (2005), existe un primer período de las teorías del cine, el de las así llamadas teorías clásicas, que llega aproximadamente hasta la década de los cuarenta del siglo XX, durante el cual se desarrollan una serie de discursos que tratan de proporcionar a la imagen cinematográfica una forma de pensamiento que le sea propia. Entre ellos, se encuentran las primeras reflexiones sobre el tema del rostro en el plano. El presente artículo toma como referencia los escritos de algunos de estos autores —en especial, los textos de Jean Epstein sobre la *fotogenia*— para empezar a analizar la cuestión del rostro humano tal y como se reaviva en el cine contemporáneo, en el contexto de la imagen digital. Al amparo del pensamiento dialéctico de Walter Benjamin, que ofrece conceptos tan exuberantes como *relampagueo* y *fulgor*, las páginas de este texto pretenden trazar líneas que conecten los rostros de la contemporaneidad con el cine de los orígenes.

Palabras clave

Rostro; Fotogenia; Anacronismo; Cine digital; Cine de los orígenes; Imagen dialéctica; Jean Epstein.

Autores

Josep Lambies (Barcelona, 1987) es doctor en Comunicación Audiovisual por la Universitat Pompeu Fabra. Ha combinado su investigación académica con la docencia en centros como ESCAC. Cuenta, además, con un extenso currículum como periodista cultural y crítico de cine. Durante diez años formó parte del equipo de redactores de la revista *Time Out*. Ha colaborado en programas de televisión como *Àrtic* (Betevé) y en programas de radio como *La tribu* (Catalunya Ràdio) y *Tot és comèdia* (SER/Ràdio Barcelona). Actualmente, reside en Washington DC. Contacto: joseplambies@gmail.com.

Referencia de este artículo

Lambies, J. (2022). El rostro que fulgura. Una redefinición del concepto de fotogenia desde el cine contemporáneo. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 35, 171-184.

THE GLOWING FACE: A REDEFINITION OF THE CONCEPT OF PHOTOGÉNIE FROM THE PERSPECTIVE OF CONTEMPORARY CINEMA

Abstract

As Francesco Casetti (2005) suggests, there was an initial period in film theory, up to around the 1940s, that was defined by what has come to be known as classical theory. During this period, a series of discourses were developed that sought to provide the cinematographic image with its own language of thought. Those discourses included the first reflections on the question of the human face on screen. This paper draws on the work of certain pioneering authors—especially Jean Epstein's concept of *photogénie*—to analyse the motif of the human face and how it is being revived in contemporary cinema in the context of the digital image. Taking the perspective of the dialectical method developed by Walter Benjamin, which offers a rich array of concepts such as the *lightning flash* and *glow*, the aim of this article is to identify connections between certain images of contemporary faces and those of early cinema.

Key words

Face; *Photogénie*; Anachronism; Origins of Cinema; Dialectical Image; Jean Epstein.

Author

Josep Lambies holds a doctorate in audiovisual communication from Universitat Pompeu Fabra. He has combined his academic research with teaching at educational institutions such as the Cinema and Audiovisual School of Catalonia (ESCAC). He also has extensive experience working as a cultural journalist and film critic. For ten years he was part of the editorial staff of *Time Out* magazine. He has collaborated with and appeared on television and radio programs such as *Àrtic* (Betevé), *La Tribu* (Catalunya Ràdio), and *Tot és comèdia* (SER / Ràdio Barcelona). He currently resides in Washington, D.C. Contact: mail. joseplambies@gmail.com.

Article reference

Lambies, J. (2022). The Glowing Face: A Redefinition of the Concept of *Photogénie* from the Perspective of Contemporary Cinema. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 35, 171-184.

recibido/received: 19.10.2021 | aceptado/accepted: 23.11.2022

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com