

# laFuga

## Una identificación mágica con las formas

### Philippe Grandrieux en la Noche de Artaud

Por Adrian Martin

Tags | **Cine contemporáneo** | **Cine de autor** | **Estética del cine** | **Crítica** | **Estudios de cine (formales)**

Adrian Martin (1959) es un crítico de cine y artes australiano, actualmente residente en Vilassar de Mar en España. Es Profesor Adjunto Asociado en Cultura Cinematográfica y Teoría en la Universidad de Monash. Su trabajo ha aparecido en muchas revistas, diarios y periódicos de todo el mundo, ha sido traducido a más de veinte idiomas y tiene columnas regulares en el holandés De Filmkrant y en Caiman: Cuadernos de cine. Algunos de sus libros traducidos al habla hispana son: ¿Qué es el cine moderno? (Uqbar, 2008); Mutaciones del cine contemporáneo como co editor junto a Jonathan Rosebaum (Errata naturae, 2011); Raúl Ruiz: Sublimes Obsesiones (2004, Altamira, Argentina) y Último día cada día: y otro escrito sobre cine y filosofía (Punctum books, 2013). © Adrian Martin, July 2016 Traducción: Horacio Ferro

*Si escudriñamos realmente en el origen de cada gran reforma ética encontraremos un pequeño misterio fisiológico, una gran insatisfacción de la carne, un malestar, una anomalía.*

André Gide, 1923 (citado en Pinar 2009, 142)

*Recuerdo Moisés y Aaron (1975) de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet: fue un gran golpe, un shock estético y político. Lo puedo recordar aún hoy en día. De repente – el cine. Y lo que surgía de los cuerpos, cuerpos fragmentados, piernas, la tierra extremadamente plana, la luz del sol en su cénit, la brutalidad de las tomas. Todo eso causó un impacto en mí.*

Philippe Grandrieux, 2002 (en Brenez, 2003)

*El espíritu es movido, sea cual sea la representación.*

Antonin Artaud, 1928 (en Hammond 2000, 103)

En una reseña muy breve y en gran parte desdeñosa respecto al último largometraje de Philippe Grandrieux, *Malgré la nuit* (A pesar de la noche, finalizada a fines del 2014 pero recién estrenada comercialmente en Francia a mediados del 2016), Florence Maillard, una colaboradora regular del equipo actual de Cahiers du cinéma, escribió:

Es difícil tomarse en serio – tan serio como Philippe Grandrieux mismo se los toma – estos amores apasionados y celosos de un puñado de personajes erráticos, que deambulan por fragmentos de lo cotidiano plagados de elipsis, sin convencernos siquiera una vez de que hay algo ocurriendo (partageable) con lo que nos podamos identificar. (Maillard 2016, 61)

Tal como es común en los comentarios sobre la obra de este director, su habilidad como artista plástico – viniendo primero del mundo de la televisión experimental y abstracta de finales de los 70's, y luego de las video instalaciones de las galerías de arte – es alabada a regañadientes y a la pasada por Maillard:

Sin embargo, donde Grandrieux sí nos interesa, pese a todo <sup>1</sup>, es en un punto lo más lejano posible de estas figuras inasibles gritándose las unas a las otras dentro de un drama con su exceso afectado y literario: la deriva de esta fiebre en la proximidad de los cuerpos, rostros, abrazos, en lo material de la imagen, en la sensorialidad exacerbada – todo converge en una invitación para ser arrastrado por una ola. (Maillard 2016, 61)

La palabra final de esta columnista regresa, sin embargo, al balance de la técnica narrativa:

Tal ensoñación es tolerable momentáneamente, pero la totalidad permanece en una forma demasiado cruda como para soportar dos horas y treinta minutos. (Maillard 2016, 61)

No es de extrañar que – en una premonición asombrosa de las reseñas que recibiría, tales como la de Maillard – Grandrieux reflexionara en su diario de rodaje de *Malgré la nuit*:

Esta línea que opone emoción a sensación es también la línea que define la mayor fuerza y la mayor debilidad de la película. Estos son los dos puntos extremos, estas dos tensiones irreconciliables, que oponen plasticidad y narración, entre las cuales debe pasar el cine. (Grandrieux 2016, 22)

En su lucha personal con la tensión que opone plasticidad y narración en el medio audiovisual, ahora librada a lo largo de muchos años y muchas obras, Grandrieux ha citado la inspiración de Artaud (entre otros), especialmente de su ensayo de 1928 “Brujería y Cine” (Hammond 2000), y pasajes de *El teatro y su doble* (Artaud 1958, publicado por primera vez en 1938), y la obra de radioteatro *Para terminar con el juicio de Dios*. En este ensayo, busco volver sobre los pasos no de la carrera del director, sino del impulso que lo guía como artista, operando como si estuviera en la “noche de Artaud” – o en lo que él mismo llama el “horizonte insensato (insensé)” del cine que le sugiere la teorización salvaje y “delirante” de Artaud (Grandrieux 2000). Sin pretender cometer el error académico abominable (si bien bastante tentador) de aplicar muy literalmente, o simplemente ilustrar a un artista (Grandrieux) en función del otro (Artaud), no deja de ser muy ricamente sugerente que, en una reseña mucho más apreciativa de *Malgré la nuit* en la página web Critikat, Marie Gueden (2016) evoque la “asombrosa belleza de cada toma, pero una belleza que contiene, tal como su reverso, un terrible teatro de la crueldad”.

# # #

Philippe Grandrieux ocupa un lugar paradójico en el panorama de la producción cinematográfica contemporánea; la única figura con la que es realmente comparable (cuyo trabajo es, sin embargo, totalmente diferente en su configuración) es otro cineasta francés aún menos conocido en el escenario mundial, François-Jacques Ossang (*Dharma Guns*, 2011). Grandrieux, al igual que Ossang, no es fácilmente asimilable dentro de ninguna de las categorías de mercado que toca con su obra: cine arte, cine minimalista, cine extremo, cine underground. Su obra es altamente estética (con referencias muy elaboradas, por ejemplo, a la historia de la pintura) – y aún así es frecuentemente brutal, tocando temas como violaciones y asesinatos seriales (*Sombre*, 1998), tráfico sexual en Europa oriental (*La vie nouvelle*, 2002) y la creación clandestina de películas *snuff* (*Malgré la nuit*). A nivel del contenido manifiesto, esta es la primera afinidad evidente entre Grandrieux y Artaud:

Y es por eso que todos los mitos griegos son oscuros, para que uno no pueda imaginar, salvo en una atmósfera de masacre, tortura y derrame de sangre, todas las fábulas magníficas que relatan a las multitudes la primera división sexual y la primera masacre de las esencias que hubo en la creación.

El teatro, como la plaga, se encuentra en la imagen de esta masacre y de esta separación esencial. Libera conflictos, desarticula poderes, libera posibilidades, y si estas posibilidades y estos poderes son oscuros, es culpa no de la plaga ni del teatro, sino de la vida. (Artaud 1958, 31)

Bajo esta misma seña, varios aficionados del “extreme cinema” – sobre todo aquellos asociados a los distintos festivales de cine underground alrededor del mundo – tienden a considerar a Grandrieux difícil y esotérico en comparación a, digamos, Gaspar Noé (*Enter the Void*, 2009) o Nicolas Winding Refn (*The Neon Demon*, 2016). Un indicador de la rareza de la “posición dentro del mercado” en que se encuentra Grandrieux es el hecho de que mientras *La Vie nouvelle* se publicó por primera vez en el 2005 como un DVD bonus incluido en el tomo académico *La Vie nouvelle/nouvelle vision* editado por Nicole Brenez, Sombre fue distribuido en Francia en un DVD publicado por una pequeña empresa llamada Film Office dentro de una serie llamada “Cinéma Extrême”. Por otro lado, en la televisión británica, Sombre fue presentada (por Mark Kermode) dentro de un programa vespertino dedicado al cine de terror, pero fue criticada en su presentación por incluir música post-punk (de Bauhaus y Alan Vega), algo considerado por este experto del “cine de culto”, con su hiper-consciencia del gusto como “naïf” (i.e. barato, kitsch, ingenuo, de mal gusto). Luego, cuando el cineasta al parecer cambió de rumbo e hizo *Un lac* (2008), una película casi sin elementos abiertamente sexuales y violentos, no encontró distribución comercial casi en ningún lugar del mundo, y hoy es relativamente difícil conseguir una copia en cualquier formato digital. La obra de Grandrieux podría llevarnos a sopesar las intrigantes preguntas culturales sobre qué constituye un cine “extremo”, para quién y por qué – y cuándo lo extremo se vuelve demasiado extremo (o no lo suficientemente extremo) para que lo aguante un nicho de mercado en particular (ver: Martin 2007).

Mis reflexiones en este ensayo adhieren más a las preguntas estéticas y filosóficas presentadas por la obra de Grandrieux. En ellas, una vez más, reina la paradoja. Grandrieux es un lector erudito y un escritor, orador y profesor dotado, pero (como alguna vez descubrí en persona) rechaza militantemente leer cualquier análisis académico de su obra y prefiere, como varios artistas, apostar toda su confianza en la intuición y la emoción. Pareciera, a ojos de varios observadores, pertenecer naturalmente a la tradición vanguardista de la experimentación, mas insiste empecinadamente (a pesar de los onerosos problemas que encuentra recaudando los fondos necesarios) en su objetivo de realizar películas de larga duración para ser estrenadas en cine, trabajando con actores, locaciones reconocibles (tal como el París de *Malgré la nuit*), y argumentos a los que llega mediante colaboraciones con una serie de guionistas asociados.<sup>2</sup> Sin embargo, una vez que Grandrieux habita el terreno de la narrativa – o tal como él prefiere llamarlo, la narración, significando el proceso visible de conjurar un mundo posible, personajes especulativos, y un argumento cargado de fantasía – su “voluntad radical” (para usar los términos de Susan Sontag, 1970) y su impulso artístico lo sitúan inmediatamente (como acabamos de ver en el caso del rechazo por parte de Cahiers du cinéma) bastante más allá de cualquier modelo convencional de relato con el que uno “se pueda identificar” (“relatability”) – un término que hoy encontramos a menudo en el discurso dominante de la industria hollywoodense.

Es igualmente difícil alinear limpiamente a Grandrieux con cualquiera de las múltiples variantes del cine político o “de resistencia” contemporáneo, sin importar cómo defina uno esta tendencia. En el segundo de mis epígrafes preliminares, Grandrieux expresa su amor por la obra del equipo de ultra-izquierda de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet en términos característicamente sensoriales y sensuales: “cuerpos fragmentados, piernas, la tierra extremadamente plana, la luz del sol en su cénit, la brutalidad de las tomas” (Brenez 2003). Igualmente, tal como también admira la obra de los maestros asiáticos, tal como Hou Hsiao-hsien y Apichatpong Weerasethakul, no hace películas que se parezcan a las de ellos en ninguna manera. En todos estos casos, la comparación conlleva una diferencia clara y crucial en su “estética ética”: las películas de sus referentes han tendido a rehusar rigurosamente a las tácticas de shock o de asalto sensorial, tanto como al tipo de contenido explícito (de sexo o violencia) que se les aparece como un aspecto vulgar, desensibilizante del cine del espectáculo (para adaptar la famosa terminología de Guy Debord). La obra de Grandrieux no es anti-espectacular y por lo tanto se enmarca más en la tradición de la monumentalidad estética de Stanley Kubrick, Miklós Jancsó o Krzysztof Kieslowski que en el cine minimalista y purificado de la tradición post-bressoniana (Sohrab Shahid Saless, Darezhan Omirbaev, Pedro Costa, etc). De hecho, sería mucho más apropiado describir las películas de Grandrieux, en términos de su impacto sensorial, como maximalistas.

Estéticamente, la obra de Grandrieux evoca un torbellino de asociaciones muy diferentes provenientes del rango completo de la historia del cine y sus modos: la abstracción lírica de Stan Brakhage, pero dentro de un formato narrativo (pulverizado); las cualidades serenas y visionarias de F.W. Murnau, pero con un retrato deliberadamente confrontacional de la degradación humana; un compromiso urgente con la representación y narración, pero alineado con un gusto igualmente apasionado por la desfiguración y destrucción digno de los Letristas de los '40s, o de la pintura de Francis Bacon (ver Hainge 2017); una maestría plástica (del color, ritmo, textura, diseño de sonido) que recuerda a Andrei Tarkovsky, pero con una aproximación muchas veces dedicada a la desorientación y molestia del espectador.

¿Cuál es el proyecto de Grandrieux? Para él, bebiendo de una orientación que podríamos ampliamente llamar deleuziana, el cine es un asunto de intensidades, esencialmente emocional en su naturaleza. Mas, al mismo tiempo, estas intensidades emocionales no son sin una forma ni orientación; como señala Gueden (2016), "la estética aquí es explícitamente psicoanalítica, explorando el lado nocturno del espíritu y de la mente". Tales intensidades surgen, en primer lugar, de sensaciones corporales, que luego se sumergen en las profundidades de las pulsiones agitadas y los fantasmas de la psiquis humana. A esta esfera de la sensación y del fantasma físico se le da un origen arcaico: el mundo informe de las primeras percepciones de un niño, y especialmente el drama de una fusión familiar casi incestuosa con la madre o el padre (o incluso algún hermano) que inevitablemente lleva a una separación traumática (latente como tema en *Un lac*, esto se vuelve extremadamente manifiesto en *Malgré la nuit*) – un eco de la invocación que hace Artaud de "la primera división sexual". Para Brenez, el cine de Grandrieux

opera vestido de inmanencia, usando todo tipo de sensación, pulsión y afecto. Hacer una película significa descender, a través de los caminos intermitentes de las conexiones neuronales, hasta las profundidades más sombrías de nuestras experiencias sensoriales, al punto de confrontar el terror puro de la pulsión mortuoria (*Sombre*), o el terror aún más inmenso e insondable del inconsciente, de total opacidad (*La Vie nouvelle*). (Brenez 2003)

Grandrieux mismo, en la misma entrevista, habla de sus ambiciones estéticas en términos similares:

Mi sueño es crear una película totalmente "spinozista", construida sobre categorías éticas: rabia, goce, orgullo... y esencialmente cada una de estas categorías sería un puro bloque de sensaciones, pasando de una a la otra de manera sumamente repentina. De esta manera la película se encontraría en una vibración constante de emociones y afectos, y todo eso nos reuniría, nos reinscribiría en el material del cual estamos formados: el material perceptual de nuestros primeros años, nuestros primeros momentos, nuestra infancia. Anterior al discurso. (Brenez 2003)

De ahí se entiende el tipo de shocks que Grandrieux admira en *Moses and Aaron*, que se pueden relacionar fácilmente con su propia visión del cine como "una suerte de materiología vibrante y perturbada" (Brenez 2003). Podemos ver aquí un ensayo, o reflejo, de la división primordial que Deleuze hace del cine entre tendencias "del cuerpo" y "del cerebro" – con John Cassavetes y Philippe Garrel en un campo y Hans Jurgen Syberberg y Harun Farocki en el otro (ver Deleuze 1989); pero ejemplos tales como Straub-Huillet, Chantal Akerman y ciertamente Grandrieux mismo demuestran que un cine intelectual puede ser interpretado desde la sensorialidad, y vice versa.

Grandrieux se ha vuelto famoso – infame, para algunos – por su manera de hacer cine: al operar la cámara él mismo y permanecer muy cerca del cuerpo de sus actores intenta, por todos los medios posibles, registrar la "vibración" del evento que se despliega alrededor suyo, llegando incluso al punto de filmar con los ojos cerrados, o en la oscuridad total, perdiendo así cualquier tipo de foco fotográfico normal. Ofrece una versión extrema del ideal de la inmersión en el cine – tanto de la inmersión del cineasta en su material, como de la del espectador en el resultado final. Raymond Bellour resume el proyecto en esta fórmula complicada pero acertada: "la búsqueda de la sensación

tal como es vivida en el presente inmediato de la experiencia de filmar improvisadamente” (Bellour 2016, 14). Según Bellour, Grandrieux es “impulsado por la esperanza de que la película termine portando en sí el rastro de esta experiencia” de filmación, y las declaraciones febriles del propio director en el extracto publicado de sus diarios están cargadas exactamente de esto:

La película está aquí, en estos rostros, en estas voces (...) Hay una verdad en las irrupciones, una verdad terrible. Está justo ahí. Eso es lo que se ha enganchado al peso de las cosas, el peso de la cámara, la fatiga de cada persona, la agonía de cada uno, el miedo que nos anima. (Grandrieux 2016, 20)

Es inevitable que tanto defensores como críticos del cine de Grandrieux se pregunten, en algún momento, sobre la conexión precisa que hay entre su elección de material altamente gráfico y su evocación de un “cine de la infancia”, o (en relación con *Un lac* y *Malgré la nuit* especialmente) un “cine del amor”. El cineasta mismo es incapaz de dar una justificación completamente racional al respecto:

Cuando uno le pregunta a Philippe Grandrieux por qué sus películas resultan ser tan obsesivas en torno al sexo y la violencia que representan, responde con una gentileza encantadora: así es como son las cosas, es incapaz de hacer nada al respecto, y su deseo de hacer cine depende de ese tipo de imágenes. (Bellour 2016, 12)

La respuesta que da Bellour a su propia pregunta recuerda el comentario de Artaud citado más arriba sobre que “si estas posibilidades y estos poderes son oscuros, es culpa... de la vida” (Artaud 1958, 31). Para Bellour, *Malgré la nuit*, llevando los principios implícitos que subyacen al cine de Grandrieux aún más allá, “podría ser luego un intento por traer ante una luz oscura, a pesar de la noche, imágenes que serían imágenes de la infancia” (Bellour 2016, 12). La “noche”, en esta formulación, es la niebla de lo social, de la explotación extendida, de la pornografía, del abuso sexual: tenemos que volver al origen, violentamente rasgar todas las imágenes concienzudamente mediatizadas, para poder recuperar cualquier cosa que se asemeje a la inocencia – incluyendo una sexualidad inocentemente polimorfa, y un goce infantil de sensaciones violentas y gráficas, del tipo que el cineasta inmortalizó en la secuencia inicial de los niños gritando de terror y deleite ante un show de marionetas en *Sombre*.

Grandrieux es cándido respecto a su intención de crear una obra que sea, por sobre todo, inquietante. Y es bajo esta luz oscura que cita a Artaud como uno de sus “maestros” y fuentes de inspiración. En un ensayo reflexivo titulado “Sobre el “Horizonte Malsano” del Cine”, publicado en *Cahiers du cinéma* (en un momento en que la revista era más receptiva hacia su obra), Grandrieux destaca este pasaje del texto de 1928 de Artaud, “Brujería y Cine”:

Usar (el cine) para contar historias, una serie superficial acciones, es privarlo del mejor de sus recursos, renegar de su propósito más profundo. Es por esto que el cine me parece que está hecho, por sobre todas las cosas, para expresar cosas de la mente, la vida interna de la consciencia, no tanto a través del juego de imágenes como de algo más imponderable que nos las restaura con su materia intacta, sin formas intermedias, sin representaciones. (Hammond 2000, 104)

Grandrieux se aferra a este “algo imponderable” señalado por Artaud. Claramente se identifica con Artaud como alguien, que al igual que el, no es enteramente racional, articulado o teórico respecto a sus procesos creativos, sino más bien alguien que busca en la noche. He aquí cómo reacciona el cineasta el texto de *Para terminar con el juicio de Dios*:

Artaud es delirante. Por supuesto, pero no es solo eso. (...) Su paranoia es totalmente operacional. Visión, inspiración. Ese es su ritmo. De eso está hecho. Arroja oraciones. Susurra, grita, destroza. Bajo la presión de su aliento. (Grandrieux 2000, 91)

Las afirmaciones teóricas que subyacen al texto corto de “Brujería y Cine” no son simples, y siguen hoy en día a la espera de ser totalmente excavadas, en conexión con otros textos fragmentarios sobre cine escritos por Artaud (ver Artaud 2010), al igual que su rol como colaborador en el clásico vanguardista de Germaine Dulac, *La concha y el reverendo* (1927). Mi foco aquí será más estrecho, al conectar este ensayo de 1928 con las observaciones más generales que hizo Artaud sobre la forma (y en especial la mise en scène) en varias artes.

En “Brujería y Cine” Artaud apunta a un algo en el cine –en la esencia del cine, algo que le es inherente, tal como una máquina, un aparato o un medio – que es incapaz de localizar o verbalizar por completo. Hace mucho hincapié en el hecho de que no se trata de tal o cuál técnica siendo aplicada (o forzada): la magia no es un montaje o una superimposición. En este punto Artaud toma una distancia implícita tanto de los artistas del montaje soviéticos que lo precedían y de los impresionistas fílmicos más cercanos a casa tales como Abel Gance. Pero pareciera estar de acuerdo con Jean Epstein respecto a un tema mayor: el cine es surrealista en el sentido de que, sea lo que sea que filma, lo transforma o “transfigura”, para usar su propia palabra. La versión de Artaud de este efecto alquímico no está vinculada con las nuevas ciencias materialistas del siglo XX (la conexión que Epstein ansiaba realizar), sino a algo más misterioso y metafísico, “sea cual sea la representación”: hay “una virtud propia del movimiento secreto de las imágenes, en su materia”. Este “movimiento secreto” se encuentra al mismo tiempo más allá de “el valor del significado de las imágenes mismas” como de “el pensamiento que expresan” y “el símbolo que constituyen”. En una fórmula muy epsteiniana, Artaud reflexiona sobre la “segunda vida” o “vida cuasi-animal” de la que los objetos se hayan dotados una vez que han sido fotografiados por una cámara de cine (Hammond 2000, 103, para todas las citas en este párrafo).

El lenguaje de Artaud es emocional, visceral: da cuenta de Hay también “un tipo de embriaguez física que la rotación de las imágenes comunica directamente al cerebro”, y el “poder virtual” que asegura que nuestro “espíritu se conmueva”, un poder que “que hurga en las profundidades de la mente en busca de posibilidades hasta ahora sin precedentes” (Hammond 2000, 104). Es en este punto donde el parentesco con Grandrieux y su investidura de lo que Brenez llama “los caminos de las conexiones neuronales” resulta más evidente.

Por el tiempo de *El teatro y su doble*, la relación de Artaud con el cine – al menos en los términos comparativos impuestos por su proyecto por un *Teatro de la Crueldad* – se ha enfriado un poco. Es la historia misma del cine, su desarrollo regresivo, volviendo con aún más fuerza al cauce de la narrativa y de la psicología tradicional de los personajes – a la que se refiere como una “vejez prematura” (Artaud 2010, 30) – lo que lo ha desilusionado, dejando de lado un par de excepciones brillantes (tales como las comedias de los Hermanos Marx, las que elogió en 1932 – ver Artaud 1996). En el “Primer Manifiesto” de su nueva visión del teatro, dentro de la sección llamada “Temas”, Artaud escribió:

EL CINE: Ante la cruda visualización de lo que es, el teatro, poesía mediante, opone las imágenes de lo que no es. Sin embargo, desde el punto de vista de la acción, uno no puede comparar una imagen cinematográfica que, por más poética que sea, se encuentra limitada al filme, con una imagen teatral que obedece a todas las exigencias de la vida. (Artaud 1958, 98-9)

El cine como una “cruda visualización” que “limita” las posibilidades poéticas y utópicas de la imagen: lo que Artaud temía en 1928 que sería el destino del medio fílmico (que que desprendería por sí mismo de su propio campo de “lo fantástico”) ha llegado a ser, de la misma manera en que ha afectado a las otras formas de artes más tradicionales, “la pintura y la poesía” (Hammond 2000, 104). Nótese aquí lo llamativo de la torsión. Una diferencia entre los acercamientos de Artaud y Grandrieux se puede encontrar en el hecho de que el primero cree en un entrenamiento físico y ensayo rigurosos por parte de los actores (y presumiblemente algún tipo de “guión”, texto o plan preexistente, tal como en el caso de su propia producción de 1935, *Les Cenci*), mientras que el segundo abraza (como una buena cantidad de descendientes teatrales de Artaud de 1960 en adelante) la improvisación del “estar en el momento”. Y aún así, lo que cuenta como “ritual” en el teatro – o al menos, los medios para alcanzar y lograr un efecto ritualístico – se solidifica, para Artaud, en algo demasiado restrictivo, demasiado fijo, demasiado rígido en el cine. El “tipo de magia” que vio que exhibida en la obra de los

Hermanos Marx, por ejemplo, no se encontraba, en su opinión, “inherentemente ligada al cine” (Artaud 1996). “Las olas, si se encuentran fijas, están muertas”, escribió en 1933, y es por eso que para él, el cine es “hermético, apartado de la existencia”, aún cuando inicialmente haya tomado su material cinematográfico de la realidad (Artaud 2010, 30) – y este hermetismo esencial, tal como lo ve, es tanto la bendición surrealista del medio como su maldición estética. Por lo que solo podemos soñar con lo que haya hecho en aquellos experimentos cinematográficos concebidos y ejecutados “en su espíritu” y dispuestos con precisión para traer de vuelta las “olas” capturadas cinematográficamente de vuelta a la vida, tal como la film-fleuve salvajemente improvisada de 13 horas que es *Out 1*, de Jean Rivette (filmada en 1970, completada en 1990).

Pero hay un tipo de “proto-cine” en otro lugar de la escritura de Artaud, pensando, como una posibilidad virtual, sobre sus especulaciones y sueños de otras artes – incluso cuando él mismo no se encuentra consciente de ello, o ¿lo niega? En este punto resulta sugerente visitar el concepto tan bien elaborado por Artaud de *mise en scène* teatral, pues de él podemos alimentar el uso cinematográfico y la historia crítica del término (ver Martin 2014), al igual que sus giros ocasionales hacia la crítica del arte. La pregunta central que debemos escudriñar es el estatus de la forma (o formas, plural) dentro del pensamiento de Artaud. Cerca del principio de *El teatro y su doble*, Artaud sostiene que las “fuerzas latentes en cada forma” no pueden ser liberadas por una “mera contemplación de las formas en sí mismas” (como en el modelo kantiano de una apreciación del arte “desinteresada”) sino, más bien, deben brotar a la vida mediante “la identificación mágica con estas formas” (Artaud 1958, 11). Grandrieux, ciertamente, busca este tipo de “identificación mágica” directa a través de su método *insensé* de filmación.

En la intrigantemente extensa introducción al capítulo “Metafísica y *Mise en scène*” de *El teatro y su doble* – cada nota al margen, digresión o ejemplo ilustrativo y licencioso tiende a expandirse en proporciones gigantescas dentro del movimiento energético de su prosa – Artaud conjura el juego de las formas en una de las pinturas que llamó enormemente su atención, *Lot y sus hijas* (c. 1521) de Lucas van Leyden.<sup>3</sup>

Su emoción, en cualquier caso, es visible incluso desde la distancia; afecta la mente con una armonía visual casi estruendosa, intensamente activa a lo largo de la pintura, mas sin poder ser reunida en una única mirada. Aún antes de que uno pueda discernir lo que ocurre, uno siente que algo tremendo está pasando en la pintura, y el oído, uno podría decir, está tan conmovido como la pintura. (Artaud 1958, 33)

El aspecto cenestético de esta descripción es impresionante – recuerda la anécdota conocida de David Lynch en la que, mientras ejecutaba una pintura en su juventud, repentinamente escuchó sonidos y vio movimiento, y ambas cualidades parecían emanar del lienzo mismo (ver Chion 1995, 10). Pero igualmente potente es la oposición, constante en Artaud, entre una forma que puede permanecer inerte si se la deja contenida en una obra de arte, y una forma viva que toma una figura dinámica, en última instancia, solo cuando se la activa desde la mente de un espectador.

Y es en el reino de esa mente – individual o colectiva – donde podemos visitar la agonía de Grandrieux, citada más arriba, respecto a la “línea que opone emoción y sensación” y las “dos tensiones irreconciliables, que oponen plasticidad y narración” en cualquier arte necesariamente “cruel”. Artaud, por su parte, titubea entre diferentes formulaciones: a veces el poder vital de una obra ocurre “más allá” o “sin” las representaciones provistas por un acto de narración ficcional; en otros momentos, permitirá que haya una relación generativa entre lo que en otros lados denigra como meros “significados”, “pensamientos” o “símbolos” (Artaud 2000, 103) y el trabajo productivo entre ellos. Eso es lo que encuentra laudable de la pintura de van Leyden:

Hay ... una idea del Devenir que los varios detalles del paisaje y la manera en que están pintados – la manera en que sus planos y perspectivas están borroneados o se les hace corresponder – que se introduce en nuestras mentes con el efecto preciso de una obra musical. (...) Y hay una idea del Caos, una idea de los Maravillosos, una idea del Equilibrio; hay incluso una o dos respecto a la impotencia del Discurso cuya inutilidad pareciera quedar demostrada por esta pintura supremamente material y anárquica. (Artaud 1958, 36-7)

Artaud termina abruptamente este ejercicio de crítica de arte con una floritura característicamente polémica y retórica que lo aparta, en un instante, de su tema principal: "Digo, en cualquier caso, que esta pintura es lo que debería ser el teatro, si supiéramos cómo hablar el lenguaje que le pertenece" (Artaud 1958, 37). A la hora de describir lo considera que es el lenguaje del teatro como *mise en scène*, Artaud es más preciso, científico incluso: los múltiples elementos (gesto, vestuario, máscaras, iluminación, escenarios) aparecen inventoriados, y su interrelación es detallada. En su definición, la *mise en scène*

consiste en todo lo que ocupa el escenario, todo lo que se puede manifestar y expresar materialmente en el escenario que se encuentre dirigido en primer lugar a los sentidos, en vez de estar dirigido a la mente, en el lenguaje de las palabras. (Artaud 1958, 38)

La *mise en scène* es entonces para Artaud, una forma de "poesía en el espacio" (Artaud 1958, 38) – algo ligeramente similar a su definición cinematográfica de "cuerpos en el espacio" (Martin 2014, 45). Pero, ¿cómo pueden exactamente relacionarse las propuestas de *El teatro y su doble* con la *mise en scène* cinematográfica? Esta es una pregunta abierta que ha sido abordada por las olas sucesoras de practicantes que han mezclado ambas formas sin cesar, tales como Carmelo Bene, Werner Schroeter y Peter Brook; al igual que varios artistas multi-mediales, incluyendo al equipo de Maria Klonaris y Katerina Thomadaki, e incluso documentalistas tan radicales como Jean Rouch y Raymonde Carasco.

¿Sería justo decir que Artaud conjuró una "visión" maravillosa del cine sin realmente haber descubierto una manera de abordarlo – en el sentido de cómo hacerlo, producirlo? Este es el paso que Grandrieux ha intentado tomar a lo largo del proyecto de su propio arte.

¿Será la ficción corporizada, carnal, hecha de sangre y músculos? ¿Es este ese "algo imponderable" con el que sueña Artaud, a través del cuál podremos acceder a nuestra consciencia interior sin interrupción, sin representación – será esta la transubstanciación de las imágenes en un cuerpo? Por supuesto esto es una alucinación pero, más allá de la improbabilidad de un desarrollo tal, el delirio de Artaud y la fábula de Pierre Klossowski en *Living Currency* parecieran esbozar el destino del cine, de este cine que amo, el que nos conecta con las fuerzas más arcaicas, a lo que es más inherente y instintivo de cada uno de nosotros, tejiendo inextricablemente imagen y cuerpo, la materia misma de nuestra relación afectiva con el mundo, al posicionarnos bajo la amenaza de la emergencia extraordinaria de lo que no puede ser ni visto ni escuchado. (Grandrieux 2000, 95)

## BIBLIOGRAFÍA

Artaud, Antonin, 1958, *The Theater and its Double* (New York: Grove Press).

Artaud, Antonin, 1996, "Artaud on the Marx Brothers", *Vertigo*, Vol 1 Issue 6, [https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo\\_magazine/volume-1-issue-6-autumn-1996/artaud-on-the-marx-brothers/](https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/volume-1-issue-6-autumn-1996/artaud-on-the-marx-brothers/), last accessed 27 July 2016.

Artaud, Antonin, 2010, *El cine* (Madrid: Alianza Editorial).

Bellour, Raymond, 2016, "États des corps (malgré la nuit)", *Trafic*, no. 98 (Summer), pp. 10-15.

Brenez, Nicole, 2003, "The Body's Night: An Interview with Philippe Grandrieux", *Rouge*, issue 1, (<http://www.rouge.com.au/1/grandrieux.html>), last accessed 27 July 2016.

Brenez, Nicole, 2005, *La vie nouvelle/nouvelle vision* (Paris: Léo Scheer).

Chion, Michel, 1995, *David Lynch* (London: British Film Institute).

Deleuze, Gilles, 1989, *Cinema 2: The Time-Image* (Minneapolis: University of Minnesota Press).

Grandrieux, Philippe, 2000, "Sur l'horizon insensé du cinéma", *Cahiers du cinéma hors série: Le siècle du cinéma* (November), pp. 88-95. English translation at *Diagonal Thoughts*,



2012: <http://www.diagonalthoughts.com/?p=1423>

Grandrieux, Philippe, 2016, "Journal de tournage", *Trafic*, no. 98 (Summer), pp. 16-22.

Gueden, Marie, 2016, "Promets-moi de ne jamais te moquer de mon amour", *Critikat*, 5 July, <http://www.critikat.com/actualite-cine/critique/malgre-la-nuit.html>

Hainge, Greg, 2017, *Philippe Grandrieux: Sonic Cinema* (London: Bloomsbury).

Hammond, Paul, 2000, *The Shadow and Its Shadow: Surrealist Writings on the Cinema* (San Francisco: City Lights).

Klossowski, Pierre, 2013, *Living Currency* (New York: Reena Spaulings).

Maillard, Florence, 2016, "Malgré la nuit", *Cahiers du cinéma*, no. 724 (July/August), p. 61.

Martin, Adrian, 2007, "Grandrieux en el underground", *Archivos de la Filmoteca*, no. 55 (February), pp. 158-175.

Martin, Adrian, 2014, *Mise en scène and Film Style: From Classical Hollywood to New Media Art* (London: Palgrave).

Pinar, William F., 2009, *The Worldliness of a Cosmopolitan Education: Passionate Lives in Public Service* (London: Routledge).

Sontag, Susan, 1970, *Styles of Radical Will* (New York: Delta).

## Notas

1

malgré tout

2

Algunos de estos colaboradores se han convertido en destacados novelistas o cineastas (o en ambos): Rebecca Zlotowski, Éric Vuillard, Bertrand Schefer, y Sophie Fillières.

3

Artaud, de hecho, comete varios errores de atribución que han sido perpetuados en la traducción al inglés: le atribuye "Las hijas de Lot" a "Lucas van den Leyden". Se puede encontrar información certera sobre este cuadro en <http://www.artbible.info/art/large/806.html>

---

Como citar: Martin, A. (2018). Una identificación mágica con las formas, *laFuga*, 21. [Fecha de consulta: 2024-07-17] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/una-identificacion-magica-con-las-formas/911>