

'Por una nueva gramática del placer visual'

Julia Morandeira Arrizabalaga

Ciclo de cine entorno / a través la exposición de Itziar Barrio,
'By All Means' comisariada por Johanna Burton
Azkuna Zentroa, 2018

El mundo es *un habla*: un entramado viscoso y complejo de formas de significación, altamente elocuente y sugestivo. Roland Barthes, en su mítico libro *Mitologías*, nos advertía que “cada objeto del mundo puede pasar de una existencia cerrada, muda, a un estado oral, abierto a la apropiación de la sociedad”. Un bloque de cemento, un cruce de piernas, un color insistentemente repetido: todo objeto, imagen, gesto o texto pueden ser un habla, un lenguaje, un mito, *siempre que signifique algo*. Por eso hemos de saber leer sus formas, hablar sus lenguas, intervenir sus signos, resignificar sus contenidos.

Para Michel, el carterista de *Pickpocket* (1959) de Robert Bresson, robar es también un sistema de comunicación: los robos, que ejecuta en asombrosas coreografías de manos y gestos, son un modo de expresión de sus sentimientos así como una vía para adquirir valor y aceptación social, como revelan sus conversaciones con el comisario. Es decir, el hurto, aquí, es una economía triple —material, afectiva y social— que circula entre los cuerpos, se adhiere a los bienes sustraídos, se acumula con cada roce y se intensifica en el tiempo (exactamente, como defiende la teórica feminista Sara Ahmed que funcionan las emociones, como economías materiales). Vaciados de expresión hasta alcanzar el automatismo que buscaba Bresson, los actores se convierten en significantes, formas corpóreas que actualizan su sentido y se ponen a *hablar* a través de la virtuosidad de sus gestos; a su vez, esta gestualidad opera como un repertorio de signos desnudos, despojados de toda teatralidad y artificio, cuya producción de significado puede ser cortocircuitada hacia otras direcciones. De hecho, estos desplazamientos ambiguos de sentido son los que efectúa la instalación de fotos y videos de Itziar Barrio, *All of Us Want to Work Less* (2015), que retoma estas escenas. Las coreografías de Michel y su pandilla aquí, ¿pueden leerse como coreografías eróticas? ¿queer? ¿afectivas-financieras?

El personaje de Mona en *Sans toit ni loi* (Sin techo ni ley, 1975) de la directora Agnès Varda ha decidido también, al igual que Michel, vivir la vida al margen; literalmente, sin techo ni ley sobre ella. Y al igual que Michel, también, existe en ella una cierta romantización de la libertad que esa condición ofrece. Esta no es una visión que tan sólo ella defiende, sino que sobretodo despierta en los demás: es en las granjeras, las profesoras universitarias, los trabajadores temporeros o pastores, por

citar a algunos de los incontables personajes con los que se topa en su deriva, en quien genera sentimientos contradictorios de deseo, admiración, compasión, rechazo y reproche moral. Mona es una mujer andando sola por la vida, entre espacios tradicionalmente socializados por hombres (el bar, el trabajo en el campo), objeto de un deseo masculino que ella usa a su gusto, pero también del que acaba siendo víctima. En ella la tensión de querer o no encajar es constante; representa una suerte de arquetipo de la inconformidad total, frente al que la sociedad proyecta todos sus fantasmas.

La actuación tradicional tampoco se encuentra aquí: el texto se recita más que se vive, se habla más que se actúa. La cámara aquí quiere ser objetiva, mostrando una multiplicidad de secuencias cortas de escenas evocadoras pero no narrativas, que acaban por construir un relato limpio; muy en sintonía con los preceptos del movimiento literario del *Nouveau Roman*, de quien Varda se demuestra deudora al dedicar la película a la escritora Nathalie Sarraute. El *Nouveau Roman* propone una escritura autoconsciente, que cuestiona al narrador omnipresente y revela así la construcción del aparato de la novela. En *Sans toit ni loi*, tan sólo Yolanda habla a cámara, probablemente, como ya ocurría en las tragedias griegas, al ser la única sincera y consecuente pero prudente con sus deseos, manteniendo los monstruos a raya. Mona, en cambio, se entrega de manera ciega y acaba siendo devorada por ellos.

La estrategia de la mirada autoconsciente del dispositivo fílmico que atraviesa el proyecto expositivo de *By All Means*, la encontramos, como no podía ser de otro modo, en el breve ensayo visual de Chantal Akerman, *La chambre* (La habitación, 1972). *La chambre* es, tal cual, eso: la habitación de la cineasta, filmada por una cámara en un trípode, rotando 360° sobre su propio eje, accionada por Babette Mangolte, que va recorriendo el perímetro-piel del apartamento de una sola pieza de Akerman. Es una visión de esa intimidad compacta y precaria que habitamos, que salvo por la presencia de Chantal en la cama, haciendo gestos repetitivos pero extraños en cada barrido de la cámara, podría ser una escena de naturaleza muerta. Ella nos mira desafiante, mientras la cámara parece ir tocando los muebles, las paredes, el desorden general, el desayuno (o merienda) puesto. El acento que pone Akerman en esta pieza sobre la lectura visual es muy interesante, muy sencillo pero efectivo: la cámara panea de derecha a izquierda, hasta la mitad del metraje que cambia de dirección. Este simple gesto subraya la importancia de la repetición y de la forma a la hora de leer las imágenes, más aún en este caso de la cercanía de lo doméstico y cotidiano. El resultado es una atmósfera afectiva rara y cálida a la vez, que turba a la vez que invita a la mirada.

El cine, como productor de imágenes e imaginarios, constituye sin duda una de las fuentes más ricas de producción de lenguajes, hablas y mitos visuales; la cámara y la

mirada leen tanto como escriben. Según Laura Mulvey, el lenguaje visual cinematográfico funciona a través de mecanismos de fascinación que reflejan, revelan e incluso intervienen activamente “en la interpretación recta, socialmente establecida, de la diferencia sexual que domina las imágenes, las formas eróticas de mirar y el espectáculo”, poniendo de manifiesto cómo el inconsciente patriarcal de la sociedad estructura la forma fílmica. El cine es y ofrece placer —el placer de mirar y de ser mirado, el placer narcisista de reconocerse, el placer de poseer a través de la mirada—, lo que conlleva una erótica del mirar y del lenguaje visual. Probablemente, pocas películas hayan trabajado de una manera más visceral, más material, más visual con esta erótica fílmica, tanto como forma que como sustancia, que *A Streetcar Named Desire* (Un tranvía llamado deseo, 1951), escrita por Tennessee Williams como pieza de teatro y adaptada a la gran pantalla por Elia Kazan. La triangulación de seducción, violencia y locura entre Blanche, Stella y Stanley es la materia que compone las imágenes, la pulsión que altera la humedad y el calor del ambiente, el ritmo que marca la tensión narrativa y transforma los escenarios en lugares cerrados, sórdidos. Es el deseo sexual el que palpita y da forma a cada imagen, diálogo, acción y desenlace, así como la construcción sexual y sexualizada de cada personaje; una atracción oscura, ruda, animal, que conjuga conflictos de clase, prejuicios sociales, fantasmas pasados enterrados y anhelos personales. Un deseo que se despliega a través de un lenguaje que no es verbal, sino expresivo corporal y visual.

La circularidad del deseo y su control a través de los gestos corporales y la mirada son también la pólvora que enciende la última película de nuestro ciclo: *Basic Instinct* (Instinto Básico, 1992) de Paul Verhoeven. Aquí se pueden ver claramente desplegados todos los mecanismos que Mulvey pone sobre la mesa: placer del mirar y de ser objeto de la mirada, dominación sexual del otro a través del deseo y la mirada. Este delicioso juego de tensiones sexuales se desparrama por toda la película, pero huelga decir que es la escena del interrogatorio del personaje de Sharon Stone la que encapsula todo ello en pocos minutos. Lo interesante aquí, es como la actriz consigue dominar y revertir la mirada deseante masculina de los policías enfrente a ella a través de su mirada, su diálogo, y del gesto. Una subversión que Itziar Barrio retoma en varias piezas audiovisuales de otro capítulo del proyecto *All of Us Want to Work Less*, y la lleva más lejos, descolocando la producción de diferencia sexual a la que apunta Mulvey al encarnar la acción y su dispositivo en cuerpos masculinos, que ensayan repetidas veces la escena.

Coinciden Mulvey y Barthes con Sharon Stone y muchxs otrxs, que para poder hackear y resignificar este lenguaje, hay que entender sus signos y modos operativos, cómo han sido construidos. Pues todo signo, todo código cultural, revela que, en el fondo, no es más que eso: un constructo social, una acumulación de sentido en las

formas a lo largo de su repetición en el tiempo, atravesadas por vectores de racialización, género, clase y cultura. Y que por eso, precisamente por eso, siempre se pueden intervenir, hackear, resignificar. La gramática acoge las reglas y principios que gobiernan el uso de las lenguas y la organización de las palabras dentro de las oraciones; es decir, se refieren al tejido denso de signos y sus lógicas operativas. Así, ¿podríamos imaginar gestos e imágenes que condensen nuevas gramáticas de coreografías significantes, proyecten otro placer visual e indaguen en nuevas lógicas gozosas del mirar? Esto es lo que hacen los anti-actores de *Pickpocket* con sus coreografías de robos, lo que hace la cámara y la mirada desafiante de Akerman, la narrativa autoconsciente de Varda, el cruce de piernas de Sharon Stone o los diálogos libidinosos entre Stanley y Blanche: revelar el dispositivo, desnaturalizar el artificio, reinventar el gesto, instaurar nuevos placeres visuales. Y eso es lo que pretende este ciclo de cine, esta exposición, este texto: una nueva gramática del placer visual.

Julia Morandeira Arrizabalaga, 2018