

Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies

Volume 35 Número 35, 2022

Article 7

2022

Autorretratos: Autoimágenes de Directores

Guilherme Delgado

Doctor en Artes por la Universidad do Estado do Rio de Janeiro, emaildeguilhermedelgado@gmail.com

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>



Part of the [Other Theatre and Performance Studies Commons](#), and the [Visual Studies Commons](#)

Recommended Citation

Delgado, Guilherme (2022) "Autorretratos: Autoimágenes de Directores," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Vol. 35, Article 7.

Available at: <https://digitalcommons.conncoll.edu/teatro/vol35/iss1/7>

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

Autorretratos: autoimágenes de directores

Guilherme Delgado

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

emaildeguilhermedelgado@gmail.com

Resumen:

Este artículo sugiere la utilización del concepto de autorretrato para reflexionar sobre los significados de la aparición del director, de cine o teatro, en escena. Apartándose de las tradicionales lecturas de la autoimagen como confesión biográfica y acercándose a la construcción simbólica que los artistas hacen de su medio y de sus roles sociales, el ensayo hace un análisis de trabajos de José Celso Martinez Corrêa, Tadeusz Kantor, Alfred Hitchcock y Jafar Panahi.

Abstract:

This article aims to use the concept of self-portrait to reflect on the appearance of the theater or film's director in scene. Considering self-image as a symbolic construct that artists produce about their medium and social contexts, instead of the traditional reading of the self-portrait as a kind of confession, this paper meditates about the works of José Celso Martinez Corrêa, Tadeusz Kantor, Alfred Hitchcock and Jafar Panahi.

Palabras clave

autorretrato, director, José Celso Martinez Corrêa, Tadeusz Kantor, Alfred Hitchcock, Jafar Panahi.

Key words

self-portrait, director, José Celso Martinez Corrêa, Tadeusz Kantor, Alfred Hitchcock, Jafar Panahi.

1

Cuando se piensa en autorretratos, las primeras imágenes que vienen a la mente son las de pintores como Rembrandt y Van Gogh. La mirada directa del que se pone ante el cuadro y la secuencia de telas por toda la vida de los artistas, con sus diversos estados de humor, cambios físicos y ambientales, además de los añadidos de sus atribuladas biografías, sitúan al género como un medio de autoinvestigación psicológica, de discurso sobre uno mismo que no se agota ni en la plena racionalidad ni en la directa traducción a través de las palabras. Estas impresiones no se equivocan. Tampoco dejan de ser un modo poderoso de aprehensión de estas obras; empero, una visión más amplia y menos confesional del género autorretrato permite una expansión de sus posibilidades estéticas. Asimismo, es necesario

ensanchar las interpretaciones que ven nada más la construcción de una subjetividad única y privilegiada hacia otros temas, especialmente, las relaciones entre artistas y sociedad. En este sentido, se puede captar en los autorretratos una retórica en que se develan la posición que los pintores efectivamente pudieron ocupar entre la gente de su tiempo y el lugar que muchos de ellos creyeron que debía haber sido el suyo. Incluso, si se comprende que los artistas jamás han sido mónadas, que sus identidades, como las de todos los individuos, siempre se han desarrollado en relación con el medio material y simbólico en el cual les ha tocado vivir, se puede percibir que estos razonamientos no están en contra de la subjetividad artística, sino que la hacen más compleja.

Una gran ventaja que adviene desde este punto de vista es la ampliación del corpus de obras que pueden interpretarse a partir de la clave de los autorretratos. Cuadros en que el pintor aparece no exclusivamente, pero junto a otras figuras, de incluso mayor destaque en la composición, demandan que se cuestione qué pretendía el artista al situarse allí. Por ejemplo, en muchas escenas bíblicas, los pintores surgen en medio de la multitud, sin grandes sesgos de diferenciación con relación a los otros testigos; también es común, en el tema de San Lucas pintando a la Virgen, que el santo, patrón de los pintores, sea el propio artista; y en las cortes reales a veces también aparecen, siendo el más emblemático de todos, Velázquez en *Las meninas*. En cada uno de estos casos, no cabe descifrar sentimientos autorales, sino percibir que estaban en juego posiciones simbólicas sobre la naturaleza del arte y de sus posibles poderes, siempre con el cuidado de no entenderlas fuera de su momento histórico. Siendo así, no hay que ver al autorretrato de Dürer como Cristo como una declaración nietzscheana o a las antedichas presencias en acontecimientos bíblicos como chistes religiosos. Por raro que pueda parecer, en el arte de antes del siglo XIX, no había autoafirmaciones de genialidad. Eran mucho más comunes los casos de autoinclusión en eventos religiosos como forma de devoción; autopinturas con ropas lujosas y miradas inteligentes como deseo de ocupar una posición en la pequeña nobleza que circundaba a los reyes; referencias alegóricas junto a sí mismos como reiteración de que la pintura era una tarea tan intelectual y valerosa como la poesía. No obstante, este artículo no pretende profundizar en esa época, solamente apuntar que la complejidad de la creación artística de la propia imagen no es un hecho contemporáneo, sino una dimensión constitutiva del autorretrato.

Volcándose al siglo XX, ha surgido otro punto que colabora con la noción menos psicológica y más sociológica de la autorrepresentación. Si el medio por excelencia del autorretrato había sido la pintura, con su extenso tiempo de realización y siempre capaz de sugerir un largo plazo de meditación sobre uno mismo, ¿qué decir de la instantaneidad fotográfica, que se ha tornado el principal medio de retratarse? También el manejo de una técnica compleja de producción visual de la cual la figuración de uno mismo dependía y que, por lo tanto, la tornaba

una labor para pocos, se ha transformado en un gesto tan sencillo, múltiple y cotidiano como cualquier clic. La representación del yo se ha alejado de una posible profundidad íntima hacia modos de afirmación de ideas, hechos o creencias a través de uno mismo, que además pueden ser incluso declaradamente falsos o ficcionales. Como dice la crítica Eduarda Neves: “À semelhança do retrato, também o autorretrato contemporâneo perde a ilusão oitocentista, invertendo mesmo os seus termos quando nos confronta com o eu como virtualidade e construção ficcionada”¹ (86-87). También en estos términos, se puede plantear su propia capacidad de jugar con los datos biográficos registrados (fecha de nacimiento, formación académica...) y las leyendas sobre el hacer artístico, campos lindantes que, al entrelazarse, constituyen los discursos biográficos tradicionales sobre los artistas. De esta recombinação, más o menos verdadera, más o menos ficcional, surge un espacio de reinención de la autobiografía y de la imagen de uno mismo. Como ha destacado Jean-François Chevrier,

... la libertad de la autoconstrucción legendaria se define en relación con las determinaciones biográficas, pero también, más generalmente, en relación con el determinismo biográfico, o *biografismo*, inducido por la forma misma del relato. Por eso el mito personal abre a la invención de nuevas formas de relato. (49)

Seguramente, las bases interpretativas del arte han tenido que despegarse del modelo confesional hacia otros más matizados en que la autorrepresentación alude menos a la propia biografía que a sus posiciones como autor. Así lo proponen los historiadores del arte Pascal Bonafoux, que comenta acerca del corpus de imágenes que ha seleccionado — “leur propos est de définir l’autoportrait, plus que comme un genre, comme un signe”² (15) — y, principalmente, Omar Calabrese:

Les autoportraits dans l’art contemporain sont bien plus des œuvres en représentation de leur auteur que des images « substituées » : autrement dit, ce sont surtout des figures rhétoriques qui renvoient à la personnalité générale d’un artiste, ce dernier était irréprésentable en tant que personnalité individuelle. En second lieu, que les autoportraits, dans l’art contemporain, son rarement – à l’évidence – des portraits proprement dits : ce sont surtout

¹ “Similar al retrato, también el autorretrato contemporáneo pierde su ilusión decimonónica, incluso invirtiendo sus términos, en cuanto nos confronta con el yo como virtualidad y construcción ficcional”. Traducción del autor.

² “su propósito es la definición del autorretrato más como un signo que como un género”. Traducción del autor.

signes représentatifs de l'œuvre, du style, de l'idée, du sentiment ou des théories de leur auteur.³ (377)

A partir de este panorama teórico, se propondrá un análisis más delimitado. No se tratarán todos los tipos de artistas o formas de autorretratarse, sino apenas un grupo selecto: los directores que aparecen en sus obras teatrales o cinematográficas sin estar interpretando ningún rol específico (las situaciones en que los estadounidenses ponen como información en el reparto “as himself”). Y la clave de lectura serán las relaciones que sus películas o espectáculos, además de sus apariciones, establecen con las posiciones simbólicas que los artistas ocupan en la sociedad contemporánea. O sea, *se pensará la aparición del director en escena como una autorrepresentación, que constituye un discurso metartístico sobre las posibilidades del arte y de sus realizadores hoy en día*. Para esto, se abordarán los directores José Celso Martínez Correa, Alfred Hitchcock, Tadeusz Kantor y Jafar Panahi, pero antes es necesario establecer los marcos teóricos del debate aquí utilizados.

2

Por supuesto que hay diferencias entre los lenguajes teatral y cinematográfico, y grandes reflexiones sobre el tema, lo que es igualmente válido sobre el sentido del hacer artístico del director —en varias lenguas, a propósito, ni siquiera se utiliza el mismo término para las dos labores—. Sin embargo, ambos son artistas de bastidores cuyas obras, *a priori*, se organizan a partir de sus instrucciones y no de su intervención física, lo que acentúa la atención provocada por su aparición dentro de la obra. Asimismo, si esto ha sido un marco diferencial con relación a las artes plásticas tradicionales, el arte contemporáneo se acerca cada vez más a este *modus operandi*:

es ahora posible y aceptable esa extraña situación en virtud de la cual ‘algunos grandes artistas no tocan sus obras’. El artista ya no es —o, en cualquier caso, puede no ser— ese solitario inspirado que se encierra con sus obras y, por así decir, “mete las manos en la masa”. (“El Paradigma del Arte Contemporáneo” 173)

³ “los autorretratos en el arte contemporáneo son más obras representativas del autor que imágenes ‘sustitutivas’: o sea, son principalmente figuras retóricas que remiten a la personalidad en general de un determinado artista, siendo este irrepresentable como persona individual. Además, los autorretratos, en el arte contemporáneo, raramente son retratos en sentido estricto: antes son signos representativos de la obra, del estilo, de la idea, del sentimiento o de las teorías de su autor.” Traducción del autor.

Esta es la constatación de la socióloga Nathalie Heinich, que también añade, aunque como situación aún excepcional, que “la economía del arte se aproxima a la del cine, donde el artista ocupa la posición de director al frente de un equipo encargado de dar forma a su proyecto” (“El Paradigma del Arte Contemporáneo” 172). Por lo tanto, el abordaje de la autorrepresentación de los directores tanto suena fructífero por la singularidad de su imagen en escena, como por ser una condición cada vez más extendida para las producciones artísticas en general.

Otra reflexión de Heinich que parece importante y que, seguramente, es perfectamente extrapolable a todos los haceres artísticos actuales, es lo que la autora llama la *condición de singularidad*. Por este concepto, intenta describir que todas las evaluaciones críticas, comerciales e incluso de gusto personal de los espectadores están cargadas por la necesidad de comprender en qué términos cada artista se hace diferente de los otros. Si hay algo común a los artistas desde los comienzos de la modernidad es el imperativo en constituirse como especial, único. Que esto suena contradictorio, nadie lo duda, empero esto no le impide estructurar todo el sistema de valores simbólicos y financieros.

Il est toutefois une caractéristique commune à ces différents status de l’artiste moderne : c’est leur singularité, faite à la fois de personnalisation – aucun ne ressemble à l’autre – et d’excentricité – chacun explore des voies inédites, bizarres, paradoxales, dans l’art et manière d’être un artiste. Et c’est cette singularité qui, paradoxalement là encore, donne son unité à l’image commune de l’artiste, suffisamment répandue (...) dans l’imaginaire de la plupart des gens⁴ (“Être Artiste” 62)

Esta condición de personalización y excentricidad, progresivamente creciente desde el siglo XIX, ha conducido el autorretrato de género secundario a obra por excelencia de cada artista. Es una de las principales estrategias para la construcción de la diferenciación, en la que uno puede amalgamar su singularidad y la de su producción en una misma obra.

Otro aspecto importante dentro del régimen de singularidad es la diferenciación acerca del conjunto de la sociedad. Las ideas de marginalidad, en especial las del genio y del bohemio, son constitutivas de este sistema y, por lo tanto, han sido exhaustivamente exploradas en la construcción de la autoimagen por parte de los artistas. La paradoja ya mencionada por Heinich también es percibida por Eckhard

⁴ Sin embargo, hay una característica común a los diferentes estatus del artista moderno: es su singularidad, hecha de su personalización —nadie se parece a nadie— y su excentricidad —cada uno explora vías inéditas, bizarras, paradójicas, tanto en el arte como en la manera de ser artista—. Esta singularidad, aunque sea una paradoja, le da unidad a la imagen común de artista, bastante empuñada y extendida en el imaginario de mucha gente. Traducción del autor.

Neumann, con el énfasis en la cuestión del inconformismo social como forma colectiva de individualizarse:

Con la negación de las raíces sociales de una conducta social específica, se supera el sistema de relaciones de una conducta social específica con el que se vincula la aplicación de los conceptos de “conformismo” e “inconformismo”. Fácilmente se pasa por alto que la fidelidad a clichés de un no conformista puede derivar en lo contrario, en una conformista fidelidad a la norma. Por eso, en una sociedad que predica el ‘inconformismo’ como condición previa de la actividad creativa, el correspondiente supuesto innovador es totalmente conformista con la sociedad en tanto que adopta el cliché de una postura esperada bajo la presión de la conformidad. Con ello puede desenmascarse la adecuación al papel antinormativo como auténtico conformismo. (238)

Lo que también se percibe en el autorretrato es que, de fenómeno supuestamente único, mantiene muchas veces sesgos impresionantemente repetitivos en artistas distintos. Seguramente, eso no significa que la aparición de los directores esté condenada a ser una trampa en la que el artista, obligatoriamente, se ve constreñido por la paradoja que enmarca el régimen de singularidad, sino que las maneras más interesantes de autopresencia son las que, aunque tácitamente, son conscientes de los problemas involucrados y logran confrontarlos o esquivarlos hábilmente.

Relacionado con este punto anterior —y también decisivo dentro de la temática del autorretrato del artista ante la sociedad— está la posición del arte entre la anomia y el contacto con las bases fundamentales del vivir en conjunto. Así piensa Pierre-Michel Menger, reflexionando a partir de Durkheim:

L’art incarne parfaitement cette double face de la transformation sociale : son développement incarne la puissance fécondante de l’individualisme créateur, mais il perdrait son pouvoir de symbolisation s’il ne parvenait plus à cimenter le corps social autour de valeurs partagées, qui témoignent de l’universalité possible de l’expérience esthétique. Le comportement de l’artiste exprime cette ambivalence : trop inventif, il pousse à la transgression de toute limite et détruit l’idéal d’unité du groupe; trop peu inventif, il empêche l’imagination créatrice (...) de jouer son rôle de ferment du progrès. L’artiste apparaît comme la figure par excellence de l’équilibre incertain entre l’ordre et le désordre, entre le mouvement civilisateur et le chaos de l’illimitation des désirs individuels.⁵ (22)

⁵ “El arte encarna perfectamente esta doble faz de la transformación social: su desarrollo encarna el poderío fecundante del individualismo creador, pero su poder de simbolización se perdería si no fuera capaz de cementar el cuerpo social con los valores compartidos, los cuales atestiguan la

Así que se puede agregar a la cuestión de la individualización de cada artista ante los otros la tensión entre una afirmación de sí que ratifica al cuerpo colectivo y otra simplemente desgarradora y nihilista. En el caso del autorretrato, se espera que el artista sea suficientemente singular para que se justifique su apreciación; por otro lado, esta singularidad debe lograr afirmar los valores fundantes del conjunto. Compleja tarea: hay que ser especial en el sentido originario, recordado por Giorgio Agamben, que implica demostrar ser de la especie: “Ser especial no se refiere al individuo, identificado con esta o aquella cualidad que le pertenecen de manera exclusiva. Significa, al contrario, ser cualquiera” (73).

Puestas estas cuestiones generales, se comenzará a ver cómo ellas atraviesan los casos específicos de los directores ya mencionados.

3

Sócrates en el *Banquete*, Tiresias en *Las Bacantes*, Antônio Conselheiro en *Los sertones*. Estos son algunos de los personajes del director José Celso Martínez Correa en sus reescrituras de obras clásicas. Su teatro se caracteriza por escenas donde se mezclan danzas, cánticos, interacciones con la platea; amén de referencias a rituales religiosos, a embates políticos y a las disputas entre su teatro y grupos empresariales por una región en la ciudad de São Paulo, y aún algo más... En esa dramaturgia escénica en que la historia “principal” se intercala con todas estas otras situaciones, no hay interés en personajes densamente contruidos por los actores. Sus cuerpos y voces están más disponibles para la articulación de una escena tan múltiple, para la estimulación física (incluyendo el sexo) y para las reacciones del público, es decir, se está muy lejos de cualquier abordaje “stanislavskiano”. Lo mismo se puede decir del director: presente en el palco en casi toda la duración del espectáculo (suelen ser algo como cinco horas), él se comporta como un maestro de ceremonias, menos interesado en construir personajes creíbles que en apropiarse de algunos de sus signos para su propia persona. Se trata de Sócrates como José Celso, Tiresias como José Celso, etc.

Un análisis de sus incorporaciones presenta a un director que, espectáculo tras espectáculo, asienta una imagen de sí como suma de todas estas figuras. Como Tiresias en *Las bacantes*, asume la dimensión mítica, el pasaje por ambos sexos, la legendaria sabiduría de los ciegos y el sermonear por Dionisio. En *Los sertones*, abarca el mesianismo de Conselheiro, su liderazgo político de los miserables, sus

universalidad posible de la experiencia estética. El comportamiento del artista exprime a esta ambivalencia: demasiado inventivo, él se conduce rumbo a la transgresión de todos los límites, destruyéndole al ideal de unidad de grupo; muy poco inventivo, él impide la imaginación creadora (...) de actuar como fomentadora del progreso. El artista se sitúa como la figura por excelencia del equilibrio incierto entre el orden y el desorden, entre el movimiento civilizador y el caos ilimitado de los deseos individuales.” Traducción del autor.

creencias utópicas y su capacidad de resistencia guerrillera en contra de un ejército. Como el Sócrates del diálogo platónico, encarna las cualidades de filósofo, pedagogo y víctima de la estupidez de la mayoría. En estas piezas, adjuntadas a sus otros trabajos de los últimos treinta años, está la formalización de un intento de arte-vida, en el cual se rompen barreras entre sí mismo y la referencia a esos grandes otros, en una amalgama que remite directamente a la idea del artista como genio romántico.

Sin embargo, hay una fragilidad inherente a este proyecto que es, justamente, su carácter de proyecto intencionalmente propuesto. Se les pide a los espectadores que establezcan una relación de admiración casi irrestricta por José Celso, y no es que le falte carisma para tanto, pero se pierde la espontaneidad que supuestamente configura el genio. Extrañamente, la descripción de su proyecto personal parece haber sido escrita antes de su nacimiento, en parte de la literatura romántica. Por ejemplo, así Alfred Vigny, en el siglo XIX, describió al “gran poeta”:

Pero hay otra clase de naturaleza, naturaleza más apasionada, más pura y más rara. El que proviene de ella es inútil para todo lo que no sea obra divina, y viene al mundo con intervalos raros, dichosamente para él, desgraciadamente para el género humano. Viene para ser carga para los demás, cuando pertenece completamente a esta raza exquisita y poderosa que fue la de los hombres inspirados. (ctd. en Serraller 78)

Así que José Celso parece acercarse más a la ola decimonónica de representaciones heroicas de artistas, y que se mantuvo fuerte por todo el modernismo, que a cualquier ingenuidad nata. Se vuelve al problema ya expuesto en términos generales. El intento de supersingularización, le devuelve a una de las construcciones más tradicionales del arte burgués. Añadida aquí de una necesidad de fe, de participación en su culto que también viene a ser limitante. Como apunta el historiador Philippe Junod:

La sacralisation du champ esthétique (...) est un fait général dès l'aube du XIX^e siècle. Le culte de l'art débouche sur le culte de l'artiste, encensé comme un dieu sur terre, saint, héros, ou prophète, par le jeu d'une série de pratiques formes et de rituels typiquement religieux.⁶ (247)

⁶ “La sacralización del campo estético (...) es un hecho generalizado desde los principios del siglo XIX. El culto del arte se va hacia el culto del artista, alabado como un dios sobre la tierra, un santo, un héroe, un profeta, a través del ingenio de una serie de prácticas, formas y rituales típicamente religiosos.” Traducción del autor.

Que el *impasse* crezca, en el teatro de José Celso, a una religión casi en términos literales, no significa que se esté en un callejón sin salida. Los directores siguientes efectivamente han encontrado caminos distintos en relación con esta paradoja.

4

En su célebre entrevista con Truffaut, le dijo Hitchcock, sobre su aparición en sus películas:

Estrictamente utilitario, había que amueblar la pantalla. Más tarde se convirtió en una superstición y luego en un *gag*. Pero ahora es un *gag* bastante embarazoso y para permitir que la gente vea el filme con tranquilidad, tengo cuidado de mostrarme ostensiblemente durante los cinco primeros minutos del filme. (56)

La primera vez que el director se sirvió de este recurso fue en la tercera película que dirigió, *El inquilino* (1926), y desde entonces se repitió por sus cincuenta y dos largometrajes siguientes, como una firma, una de las atracciones ofrecidas por sus obras, especialmente a partir del periodo en que se convirtió en una estrella hollywoodiana.

Hay algo común y constante a todas las cincuenta y tres apariciones: su presencia tiene el mismo estatus de la figuración. Es una imagen absolutamente irrelevante para el desarrollo del enredo del filme. Se trata de un detalle que se destaca muy brevemente del acontecimiento principal, como una pequeña ironía, aunque no menos importante. Como señala Daniel Arasse:

Como emblema de la representación, el detalle puede convertirse, en definitiva, en una culminación, un ‘colmo’ del cuadro: bien gestionado, dominado y, por así decir, correctamente planificado en el dispositivo del ‘todo junto’, constituye ‘el punto’, como decía Alberti acerca del velo, en el que el dispositivo de la representación alcanza su perfección. (209-211)

¿Qué se puede reflexionar a partir del autorretrato como detalle con un cineasta que, más que cualquiera, fue tan hábil jugándose con su propia imagen en una cultura de celebridades y cuyas ironías eran casi tan conocidas como el apodo de maestro del suspense? Los tráileres de sus películas, donde su presencia es frecuente, tal vez sean el espacio que mejor combina estas dos dimensiones. Como los detalles, son de orden suplementar al enredo del filme; como pieza publicitaria, se sirven al máximo de la fama del director.

Sin embargo, hay algo más en su aparición dentro de la obra. Su cameo rompe momentáneamente la cuarta pared y saca al espectador fuera de la ilusión filmica hacia su propia imagen:

El detalle-colmo constituye también la perfección culminada de un efecto, pero implica a la vez un exceso que puede llegar a arruinar el ‘todo junto’. El detalle-colmo invierte así el dispositivo que condensa y representa, deshaciendo la unidad soñada con la máquina representativa. (218)

Y, además, lo hace en un contexto ficcional particularmente interesante: criminal, policíaco, misterioso, es decir, donde surgen aspectos pulsionales, reprimidos en la mayor parte de la población, pero no en muchos de sus personajes. Un pequeño paréntesis sobre esta cuestión añadirá aspectos más interesantes sobre la ruptura de la cuarta pared.

En su interpretación de la obra del director, el crítico Ismail Xavier señala que el voyeurismo —asociado al movimiento desde el crimen hasta el retorno al orden y que es la marca de casi todas las obras del cineasta— tiene una función importante para el imaginario colectivo. Comentando una de sus obras, así lo expone:

Espécie de ritual moderno pelo qual, como espectadores, cumprimos um ciclo de transgressão, mergulhamos no espaço onde comanda o desejo, para retornar ao mundo prático e à convivência cotidiana ‘liberados’ das pressões inevitáveis das pulsões que ameaçam o tecido social e prenunciam o crime. (...). Hitchcock, sabendo que tais disposições agressivas têm tudo a ver com o que há de sedutor nesses filmes, traz, em *Janela Indiscreta*, o seu manifesto – talvez o maior – de legitimação de tal jogo perigoso, tudo feito com muita graça e o bom humor de sempre.⁷ (264-265)

En este sentido, el voyeurismo propio del cine en general y, particularmente, el de Hitchcock, sería un modo catártico de canalizar los riesgos de comportamientos violentos de los espectadores. Primeramente, la excitación con el crimen, después, el apaciguamiento del final feliz. Ambos producidos a través de la pulsión de la mirada.

Al presentarse mucho antes que la tensión dramática de sus filmes llegue a su punto álgido, la quiebra de la cuarta pared no interrumpe todas las sensaciones que la identificación del espectador con los personajes producirá posteriormente; en verdad, las anuncia. Al ser objeto de una mirada casi instantánea en los comienzos

⁷ “Especie de ritual moderno, por lo cual, como espectadores, cumplimos un ciclo de transgresiones, vamos inmersos en el espacio comandado por el deseo hasta volver al mundo práctico, al de la convivencia cotidiana, ahora “liberados” de las inevitables pulsiones que amenazan al tejido social y prenuncian el crimen. (...) Hitchcock, sabedor de que tales disposiciones agresivas están completamente relacionadas con lo que seduce en sus filmes, nos trae, en *La ventana indiscreta*, su manifesto —tal vez el mayor de todos— de la legitimación de tal juego peligroso, siempre con su gracia y buen humor.” Traducción del autor.

de las películas, recuerda a los espectadores qué han ido a hacer al cine: obtener placer no mirándolo a él, que no es más que un *gag*, sino mirando a lo que él les va a presentar: algo excitante y prohibido, criminal. Su aparición es un recuerdo y anuncia el placer. Si el autorretrato de Hitchcock es un detalle capaz de romper la ilusión filmica para subrayarla, su presencia es, seguramente, la de un seductor.

5

Opuesto a Hitchcock, la presencia de Kantor no es efímera, sino una constante en la escena. Son pocos los momentos en que no está visible e interfiriendo directamente en los sucesos ficcionales, lo que obliga a los actores a portarse como él desea. En ciertos aspectos, efectivamente, se asemeja a un maestro, como lo ha percibido el crítico Denis Bablet:

Kantor desempenha em parte o papel de um chefe de orquestra, como um chefe de orquestra *ready-made*. (...) Como os outros, ele é um dos elementos, dos materiais do espetáculo. Vocês podem vê-lo: é ele e não é senão ele; é também sua parte que se joga esta noite.⁸ (ctd. en Kantor XL-XLI)

Sin embargo, esta regencia apenas conduce a ninguna armonía. Lo que se revela es un constante riesgo de desagregación. Si sus intervenciones pasan la impresión de autoridad sobre los actores y el ritmo de la escena, también se muestra una profunda impotencia, como alguien que intenta hacer un castillo de cartas que se disuelve poco antes de su concretización. La célebre cita de Beckett “Lo intentaste. Fracasaste. Da igual. Prueba otra vez. Fracasa otra vez. Fracasa mejor” podría resumir la fuerza motriz de su presencia en escena. Esta hiperactuación malograda, entre el cómico y el angustiante, es resultado de una compleja elaboración sobre la posición posible del artista, con raíces profundas en las vanguardias de la primera mitad del siglo. En este sentido, se puede leer este trecho de uno de sus varios manifiestos:

A situação do artista é semelhante à de alguém que, caminhando em perseguição de um objetivo muito importante, percebe de súbito que esta ação de avançar tornou-se o essencial de sua missão e sua razão de ser, e que – procurando uma saída ou antes uma passagem – vê cada vez mais as portas fecharem-se diante dele; há algumas que ele mesmo deve fechar

⁸ “Kantor desempeña en parte el papel de un jefe de orquestra, de un jefe de orquestra *ready-made*. (...) Como los otros, él es uno de los elementos, de los materiales del espectáculo. Pueden verlo: ahí está él y no otro que él mismo; es también su rol que se juega en esta noche.” Traducción del autor.

cumpre-lhe tentar alhures,
e continuar a avançar
com essa certeza pavorosa de que tudo está simplesmente v a z i o⁹ (256)

Aún en esta clave, se puede percibir en Kantor la retomada de un de los grandes topos simbólicos del artista de los fines del siglo XIX, principios del XX: la imagen del artista como un tipo de payaso, de saltimbanqui. A su manera, el director polaco es un equilibrista: parte de un espectáculo de atracciones algo sombrío. En un libro sobre esta temática, ha dicho el filósofo Jean Starobinski: “Desde el romanticismo, (...) el bufón, el saltimbanqui y el payaso han sido imágenes hiperbólicas y a propósito *deformantes*, con las que los artistas han querido mostrarse a sí mismos y exponer la propia naturaleza del arte” (8) y también:

por razones totalmente intuitivas, los grandes autores dramáticos con frecuencia han hecho del clown o de bufón el agente de la salvación, el genio bueno que, pese a su torpeza y sus sarcasmos, echa una mano al destino y contribuye al regreso de la armonía en un mundo a que el maleficio había perturbado. Esta función de salvador o de salvavidas no está, por supuesto, ligada al sacrificio del payaso, a no ser porque el payaso es siempre y en todas partes un excluido y, al convertirse en intruso, obtiene el derecho a la omnipresencia. Por la licencia que se toma o que se le concede, el payaso aparece como un aguafiestas; pero el elemento del desorden que él introduce en el mundo es la medicina correctora que el mundo necesita para encontrar su verdadero orden. Ya sea simplón o malicioso, aúne de manera paradójica ambas cualidades, el payaso se presenta como un antagonista y su naturaleza le permite convertirse en el instrumento de una subversión. (92-93)

Como en tantos otros, el autorretratarse de Kantor en un callejón sin salida estético es la búsqueda por el único espacio posible para el arte, aquel que no deja de sonar como imposible de ser efectivamente ocupado.

⁹ La situación del artista tiene semejanza con la de alguien que, en persecución hacia un objetivo muy importante, súbitamente percibe que esta acción de avanzar se ha tornado la esencia de su misión y de su razón de ser, y que — buscando una salida o antes un pasaje — ve cada vez más las puertas cerrándose ante él; hay algunas que él mismo debe cerrar; le toca intentarlo en otra parte, y seguir avanzando, con esta certeza pavorosa de que todo está simplemente v a c í o
Traducción del autor.

6

Los propósitos de Panahi, tal vez, no sean tan diferentes de los de Kantor. Sin embargo, su (auto)representación del impase es más delicada, menos declarada y más ambigua. Hasta hoy, se puede dividir su obra en dos partes, siendo el sesgo entre las dos la prohibición de hacer películas que le fue impuesta por el Gobierno de Irán, su país natal. Aquí el impase no tiene tintes metafóricos como los del director polaco, sino una situación con trascendencia política inmediata, ya que el cineasta ha continuado filmando a través de otras estrategias que no solo han cambiado su modo de hacer cine, sino que también lo han llevado a ponerse a sí mismo como protagonista de las obras. Así, en sus últimos cuatro filmes, que felizmente no resultaron en una nueva encarcelación¹⁰, se pone como innegable su coraje y su persistencia estética y política. Sin embargo, el Panahi que se autopresenta no tiene nada de heroico, no se enreda en grandes retóricas, tampoco en gestos grandiosos. Lo que se ve es un personaje constantemente tranquilo, analizando sus condiciones y las contradicciones de su entorno, en cuanto insiste en seguir trabajando. De una forma u otra, estas cuatro películas tienen como temática central las propias posibilidades del hacer cinematográfico en la sociedad iraní, cuestión que, si ya estuvo presente en su filmografía anterior de manera menos personalizada, o sea, a través de historias de otros personajes, ahora se tiene a sí mismo como principal agente. En las palabras de otros críticos, como Chéroux y Frodon, se puede decir de todo su cine que “pone en crisis a los géneros documental y de ficción a través de una interrogación acerca de las verdades y las mentiras de la representación” (148). Y, en especial de sus últimas obras, es pertinente el comentario de Richard Brody:

Oppression has transformed Panahi’s art. Under the pressure of circumstances, he has turned from a classicist into a modernist, while at the same time transforming the very codes and tones of his frame-breaking aesthetic. He puts his face, his body, his voice, his own life into his film as an existential act of self-assertion against his effacement by the regime. Panahi turns the kind of reflexive cinema that, in the Unites States, would risk critical dismissal as narcissistic into a furious act of political defiance.¹¹ (ctd en Karim 208)

¹⁰ Después que este ensayo fue escrito, y justo antes de su publicación, llega la noticia de que han encarcelado Panahi una vez más.

¹¹ La opresión ha transformado el arte de Panahi. Sometido a la presión de las circunstancias, se ha volcado de un clasicista en un modernista, mientras cambia los códigos y tonos de su estética de encuadres. Al presentar su rostro, su cuerpo, su voz y su propia vida en sus filmes como una autoafirmación de su existencia, en contra del apagamiento que le otorga el régimen, Panahi hace de su tipo de cine reflexivo (que, si fuera en el EE. UU., se podría evaluar como narcisista) un tremendo pulso político. Traducción del autor.

Un análisis más detenido de *Taxi Teherán* (2015) trae condensadas algunas cuestiones presentes en estas cuatro obras. Aquí, Panahi se pone como un motorista de taxi, mientras el rodaje simula una secuencia de escenas en que pasajeros/personajes entran en su vehículo, con sus variopintos itinerarios y sus diferentes relaciones con el propio director. Panahi lleva a desconocidos, pero también a su sobrina o a su abogada, hacia sus destinos dentro de una metrópolis, la cual se revela entre su tráfico, sus paisajes urbanos y, principalmente, a través de los diálogos, deseos y expectativas de cada uno que se sube al vehículo. Por un lado, como director y guionista, obviamente controla la película y, por ende, determina lo que ocurre; por otro, su personaje se presenta como alguien bastante disponible a las solicitudes que los otros (y, junto a las de ellos, las de la propia realidad) le hacen. Se ve otro equilibrio entre potencia e impotencia del artista, en cuanto literalmente conduce por itinerarios propuestos por sí o demandados por los otros. Esto aún se acentúa con las irónicas referencias a sus películas anteriores, al mercado de distribución pirata de DVD (que es por donde circulan sus otros trabajos en el país, ya que no pueden estar ni en el circuito comercial ni artístico) y al modo oficial de hacer una buena obra cinematográfica de acuerdo con el Estado, simbolizado por la tarea escolar de la sobrina, que debe hacer un corto con un móvil en el que aparezca una escena edificante de la sociedad iraní.

Quizás se pueda pensar la posición de Panahi como la del melancólico, con la condición de que se sortee el *impasse* tan bien percibido por la crítica Anna Adell acerca de la melancolía en el arte hodierno:

Es un fenómeno estimulante para el pensamiento crítico, pero corre el peligro de polarizarse entre dos extremos: sucumbir en una forma sensiblera y balsámica para el ego herido, o bien asumir un estado de ánimo como doctrina, con lo que se acabaría acercando peligrosamente a la retórica dogmática del ‘felicismo’ a la que pretende combatir. (149)

También aquí son su resistencia y sus condiciones las que transforman su sobriedad tranquila en un arma contra el régimen, ajena a la epidemia de depresión que se expande en gran parte de Occidente. Su melancolía puede leerse bajo la clave que interesa políticamente a la misma Adell:

Abunde, pues, la bilis negra, a condición de que sea sutilísima, aconsejaba Marsilio Ficino, pero no ya para llegar a las excelsas puertas de las musas, como se pretendía en el Renacimiento, sino para no temer abrazar los fantasmas y destensar lo hilos de la trama destructiva que cose al mundo. (13)

Ni *voyeur*, ni genio, ni maestro frustrado, Panahi presenta otra imagen posible de hacer artístico: la figura empática que delicadamente expone su *pathos* y los de sus personajes. Entre observador y transgresor de las leyes, entre melancólico y bienhumorado, su espacio es de los intersticios, de los caminos que se abren y se cierran, pero, sin encerrarse en sí mismo, la apertura al otro es constante. Si esto suena mucho o poco, cabe al espectador evaluarlo.

7

Autorretratándose, ninguno de estos directores ha hecho de su obra un campo de autoinvestigación psicológica. Sus apariciones apuntan más a la relación entre artista y sociedad. Que los cuatro ejemplos seleccionados sean tan diferentes remite a la diversidad de espacios simbólicos posibles para el artista desde la modernidad, aunque haya problemas en común, como demuestra Heinich. Que términos como *genio*, *melancólico* y *voyeur* sigan apareciendo es un índice de que sigue la reelaboración de temáticas significativas para el artista desde el romanticismo y que todos los cambios tecnológicos, incluso la propia invención del cine, han transformado, pero seguramente no han encerrado algunos de los mitos sobre el hacer artístico desde el siglo XIX. También las estrategias relacionadas a esta herencia decimonónica son variables en un espectro que va desde la aceptación integral, como parece ser el caso de José Celso, hasta las ironías hitchcockianas o las matizaciones de Panahi y Kantor.

Otra conclusión importante es sobre el papel y el desarrollo del autorretrato. Claro que la actual producción de *selfies*, añadida a otras dimensiones de las redes sociales, apunta a una sociedad con un cariz progresivamente narcisista y que su utilización artística es, simultáneamente, reafirmación y crítica de esta práctica. En tal situación, no es sorprendente que la propia categoría crítica de autorretrato empiece a crecer en importancia y reciba progresiva atención como herramienta conceptual por autores tan diversos.

Por fin, la investigación centrada en el autorretrato también permite una mirada a otros valores artísticos, como ya ha expuesto Boris Groys:

cada ciudadano del contemporáneo aún tiene que asumir una responsabilidad ética, estética y política por el diseño de sí. En una sociedad en la que el diseño ha ocupado el lugar de la religión, el diseño de sí se vuelve un credo. Al diseñarse a sí mismo y al entorno, uno declara de alguna manera su fe en ciertos valores, actitudes, programas e ideologías. (32-33)

Así que este recorrido por cuatro directores empieza con la noción de autorretrato y termina sugiriendo, con esta última cita, una idea de autodiseño. Más que términos, se trata de percibir que presentarse como sí mismo, para un director

cinematográfico o teatral, puede transformarse en una estrategia artística compleja y densa, como las mejores escenas.

Referencias bibliográficas

- Adell, Anna. *Atrapados por Saturno: imaginarios recientes de la melancolía*. Casimiro, 2020.
- Agamben, Giorgio. *Profanaciones*. Anagrama, 2005.
- Arasse, Daniel. *El detalle: para una historia cercana de la pintura*. Abada, 2008.
- Bacal, Silvia Susmansky. *El lenguaje escénico de Tadeusz Kantor*. Antígona, 2018.
- Bonafoux, Pascal. *Les peintures et l'autoportrait*. Skira, 1984.
- Calabrese, Omar. *L'art de l'autoportrait*. Citadelle & Mazenod, 2006.
- Nagib, Lucia. "El cine como inestética, la vida como no cine: un estudio sobre la trilogía prohibida de Jafar Panahi". En CAMPO, Javier et al. (ed.), *El cine documental*. Prometeo, 2020.
- Chevrier, Jean-François. *Formas biográficas: construcción y mitología individual*. Museo Nacional Reina Sofía, 2013.
- Eckhard, Neumann. *Mitos de artista: estudio psichistórico sobre la creatividad*. Tecnos, 2016.
- Groys, Boris. *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Caja Negra, 2014.
- Heinich, Nathalie. *El paradigma del arte contemporáneo*. Casimiro, 2017.
- . *Être Artiste*. Klincksieck, 1996.
- Junod, Philippe. "(Auto)Portrait de l'Artiste en Christ". En *Chemins de Traverse*. Infolio, 2007.
- Karim, Mubashir. "Don't Look at the Camera: Jafar Panahi and his Self-Reflexive Cinema". *International Journal of English Language, Literature in Humanities*, vol V, issue VI, 2017, pp. 202-210.
- Menger, Pierre-Michel. *Le Travail Créateur : s'accomplir dans l'incertain*. Le Seuil, 2009.
- Neves, Eduarda. *O Auto-Retrato: fotografia e subjetivação*. Palimpsesto, 2016.
- Starobinsky, Jean. *Retrato del artista como saltimbanqui*. Abada, 2007.
- Serraller, Francisco Calvo. *La novela del artista: el creador como héroe en la ficción contemporánea*. FCE, 2013.
- Truffaut, François. *El cine según Hitchcock*. Alianza, 2010.
- Xavier, Ismail. "A Noção Clássica de Representação e a Teoria do Espetáculo, de Griffith a Hitchcock". En *O Cinema no Século*, Imago, 1996.