

El rostro en el cine y el hombre imaginario

GUSTAVO HERNÁNDEZ DÍAZ

Cuando D. W. Griffith enfrentó críticas de sus productores por el uso de primeros planos en sus películas, respondió: “Los museos están llenos de obras maestras con grandes y bellos rostros. Si el rostro expresa lo que yo quiero, el público se olvidará de las piernas, brazos, hígados y pulmones”. El director de *El nacimiento de una nación* e *Intolerancia* nos invita a una experiencia visceral con el cine donde los rostros de la versión original de la película cobran vida en nuestra imaginación.

A Jesús María Aguirre

MIS RECUERDOS DE PELÍCULA

Bergman: Nuestro trabajo empieza con el rostro humano. La posibilidad de acercarse al rostro humano es la originalidad primera y la cualidad distintiva del cine¹

Cuando me aparto de mi rutina diaria, hago más las alegrías y temores de los personajes de mis películas favoritas, alcanzando un estado que se asemeja a mi vida onírica. Incluso, suelo proyectar mis deseos y obsesiones cuando el cine se transforma en una suerte de espejo que refleja mi mundo interior.²

A medida que continúo viendo películas, voy construyendo un acervo personal de referencias cinematográficas, un “almacén mental de pelícu-

las” que enriquece mi relación con el séptimo arte y me permite comprenderme mejor.³

Recordar “de película” es descubrir aspectos de mí mismo que me interpelan y que por su potencia emocional trato de evitarlos de manera infructuosa. Nada desaparece del todo; lo reprimido o lo que permanece en estado de contención siempre encuentra una manera de aflorar. Ya sea mediante sueños inquietantes, tensiones internas, actos fallidos o conflictos culturales y morales.

El cine nos recuerda que no estamos en este mundo únicamente para ser protagonistas en el “escenario de la vida”, sino también para reflexionar sobre si nuestro camino es el más apropiado. En esta orientación, comparto mi visión personal sobre los rostros en el cine. Hilvano un elenco de recuerdos azarosos sobre el hombre imaginario que llevo en mí.

ESTUDIOS

Quiero destacar que este trabajo rinde homenaje al libro *El cine o el hombre imaginario* de Edgar Morin⁴, adoptando su título como reconocimiento a su análisis antropológico sobre fenómenos clave como la identificación psicológica del espectador con los personajes, la fotogenia (cualidad mágica de las imágenes fílmicas) y la metamorfosis del cinematógrafo en cine (dispositivo mecánico original de los hermanos Lumière que no tardó en convertirse en un poderoso medio de expresión cultural, artístico e ideológico).⁵

VOY CON MAMÁ AL CINE LINCOLN

Me toca abrir mi corazón y decirles por qué me gusta el cine, por qué me considero cinéfilo y por qué este bello arte circula por mis venas, a veinticuatro cuadros por segundo, desde hace sesenta y cuatro años.

He vivido en una zona popular desde que tengo uso de razón donde mamá y yo solíamos ir al cine los domingos en la tarde. Era lo que llamaban en los sesenta y setenta el cine de barrio, como muchos de los que existían en Caracas.

El cine Lincoln, inaugurado en 1951 en el sector Prado de María, al oeste de la ciudad, contaba con más de ochocientas butacas de asiento acolchonado y respaldar de madera, capacidad considerable para su época, cuyos espectadores tenían la opción de ver sus películas, en patio o balcón, en cinco horarios de proyección que se adaptaban a los momentos del día: *vermut* (11 a.m.); *matiné* (2 p.m.); *vespertina* (5:15 p.m.); *intermediaria* (7:15 p.m.) y *noche* (9:15 p.m.).

Cada vez que el Lincoln desplegaba sus amplias puertas de caoba, los sábados y los domingos, mi barrio se vaciaba parcialmente, y los hombres adultos se quedaban en sus casas, bebiendo ron y cervezas y viendo la televisión.

He vivido en una zona popular desde que tengo uso de razón donde mamá y yo solíamos ir al cine los domingos en la tarde. Era lo que llamaban en los sesenta y setenta el cine de barrio, como muchos de los que existían en Caracas.

Para las madres, el cine Lincoln era más que una sala de proyección; era un espacio cultural donde podían entretener a sus hijos, enterarse de las novedades del barrio y pasar un rato agradable con los vecinos.

Nadie pudiera creer que yo, un chico de siete años, no sabía lo que era una sala de cine ni que allí se proyectaban películas.

La primera función de mi vida fue de caramelos y chocolates, no faltaban las cotufas.

Papá se quedaba en casa viendo las carreras de caballos en “Monitor Hípico” por *Venezolana de Televisión, canal 8*, con la voz inolvidable de Alí Khan: ¡Partida!

Era un domingo de 1972, la una de la tarde, y en el interior del cine Lincoln, una serie de candelabros de estilo francés colgaban majestuosamente, iluminando el espacio.

La pantalla central era gigantesca, nos ha tocado la tercera fila.

Alfie, The look of love, Raindrops keep fallin’ on my head, Closer to you, todas las piezas inolvidables de Burt Bacharach, hacían placentera mi espera.

De manera frustrada, le pregunté a Mamá: “¿Esto es el cine? ¿Acaso el cine es solo para oír música?”

Ella sonrió, y al instante, la sala se sumió en la oscuridad, la pantalla me absorbió por completo, y la emoción fue tal que no me fijé en la trama, sino en los personajes que se golpeaban de manera torpe.

Mamá susurra: “Me siguen llamando Trinity”. *Spaghetti western*, protagonizado por Terence Hill y Bud Spencer.

Me reí tanto que me doblé como si fuera de plastilina en mi primera experiencia cinematográfica, una “cita a ciegas” con el cine, un lugar donde lo cotidiano se volvía mitológico.

Lincoln, la catedral de mis sueños, cerró sus puertas en 1977.

¡Fueron veintiséis años proyectando quimeras de oro, sueños andaluces y ladrones de bicicletas!

Los cinéfilos de mi barrio comenzaron a frecuentar los cines del Centro Comercial Chacaíto y del CCCT, nombre corto y preferido en nuestra urbe para evitar pronunciar completo “Centro Ciudad Comercial Tamanaco”.



CINE LINCOLN, CARACAS, DÉCADA DEL CINCUENTA⁶



EL LINCOLN, QUE FUE UN CINE, AHORA ES UNA IGLESIA⁷

Estos centros comerciales, que Marc Augé describiría como *no lugares* por su carácter impersonal, ofrecían un amplio abanico de opciones de consumo. En la época de la “Venezuela saudita”, se convirtieron en el destino preferido de los caraqueños, con restaurantes, tiendas variadas, plazas de comida, cafeterías, parques infantiles y, por supuesto, cines.

Una panorámica muestra a mamá con su hijo Gustavito, mi nombre con el que me conocían desde pequeño. Ambos salen del cine Lincoln tras disfrutar de *El gendarme se casa*, una comedia francesa clásica protagonizada por Louis de Funès, un actor inolvidable.

La ventana de mi habitación se transforma en un portal que despierta mi curiosidad anestesiada por años de monotonía. Intuyo que algo inusual ocurre en mi barrio. La iglesia se va convirtiendo gradualmente en el cine de mi infancia.

El cambio transcurre como un fundido cinematográfico que entrelaza el presente cibernético con el pasado analógico *offline*. Me contemplo saliendo del cine junto a mamá, acompañado por el murmullo de comentarios agradables tras el final de la función.

Aunque mi cuerpo pertenece a las tres de la tarde de un domingo de los años setenta, alistándome para ir al cine, debo regresar a mi hoy, que, sin saber por qué, insiste en reclamarme. El celular ya marca la medianoche. Antes de cerrar la ventana, siento nostalgia por el beso que Mamá me envía desde la palma de su mano, un gesto tierno que roza mi mejilla: “¡Gustavito, ya es hora de ir al cine Lincoln!”

ARCHER ES TROY, TROY ES ARCHER: ¡QUÉ ENREDO!

Sean Archer (John Travolta), un agente del FBI, se somete a un procedimiento quirúrgico para intercambiar rostros y asumir la identidad de Castor Troy (Nicolas Cage), un peligroso terrorista que está en coma. Su misión es infiltrarse en la organización terrorista y localizar una bomba biológica. El plan se complica cuando Troy despierta, toma la identidad del agente y escapa, desencadenando un enfrentamiento lleno de acción entre ambos.

Contracara, de John Woo (1997) dialoga con las ideas de Jacques Aumont sobre el rostro como símbolo de identidad. Este concepto esencial en la narrativa cinematográfica mundial, se resume en la afirmación de este teórico: “El rostro es el punto de partida y el punto de fijación de toda esta historia.”⁸ Vale decir que el rostro establece una conexión emocional con el público. Aumont complementa su análisis citando un pasaje emblemático de *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, donde el escritor austriaco Rainer Maria Rilke explora la dimensión existencial del rostro:

Hay mucha gente, pero aún más rostros, porque cada persona tiene varios. Algunos llevan un rostro durante años. Naturalmente éste se gasta, se ensucia, revienta, se arruga, se da como unos guantes que se han lavado de viaje. Otras personas cambian de rostro con una rapidez inquietante. Se prueban uno tras otro y los usan. Les parece que serán para siempre, pero apenas han llegado a la cuarentena ya están en el último. No están acostumbrados a cuidar de los rostros: después de ocho días el último está gastado, agujereado por algunas partes, fino como el papel, y

ESTUDIOS

además, poco a poco, aparece el forro, el no-rostro, y salen con él a la calle⁹.

NO LUGARES... NO ROSTROS

A medida que la historia avanza, Archer debe enfrentar no solo a Troy, sino también las tentaciones del mal que surgen cuando asume su macabra identidad. Este conflicto moral resalta cómo el uso de “máscaras” o de “no-rostros” puede llevarnos a traicionar los códigos que nos identifican con nuestra esencia personal.

De manera análoga, los *no rostros* en el cine tienden a ser estandarizados por las industrias culturales, lo que reduce su complejidad dramática.

Por ejemplo, el atractivo físico de una actriz, si bien atrae a un público masivo, puede atenuar su capacidad para interpretar personajes más intensos y multifacéticos.

Aunque no hay una conexión directa sobre los *no lugares* de Marc Augé¹⁰ y los *no rostros* en el cine, creo que existe un paralelismo entre ambos conceptos. Los *no lugares* son espacios de tránsito y consumo como los aeropuertos y centro comerciales. De manera análoga, los *no rostros* en el cine tienden a ser estandarizados por las industrias culturales, lo que reduce su complejidad dramática. Por ejemplo, el atractivo físico de una actriz, si bien atrae a un público masivo, puede atenuar su capacidad para interpretar personajes más intensos y multifacéticos.

Si Rubén Blades creara una versión de los *no rostros* en el cine, probablemente lo entonarían con su fusión de salsa y conciencia social:¹¹

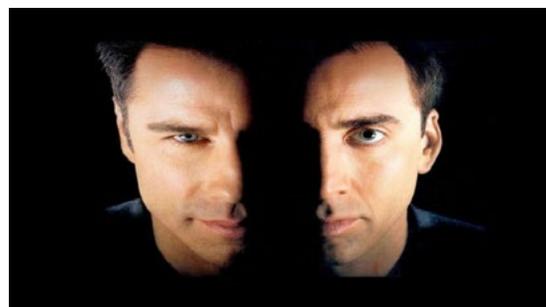
Con gente de rostros de poliéster
Que escuchan sin oír y miran sin ver...
No te dejes confundir, busca el fondo y su razón
Recuerda se ven las caras, pero nunca
el corazón...

La forma en que se muestra el rostro en las películas es algo fascinante. Esto se debe a que un actor no es solo una persona, sino también alguien que interpreta un papel. Su actuación está influenciada por su cultura, lo que añade una capa extra de complejidad a lo que vemos en la pantalla:

El rostro cinematográfico es doble, porque el actor a la vez se representa a sí mismo y a otro: primer tema, que da lugar a una constelación secundaria. El desdoblamiento del rostro tiene primero un aspecto pragmático, que responde a unas necesidades creativas, a las preocupaciones del cineasta. Para representar al actor y al personaje, el rostro no tiene más que una apariencia. Hay, pues, que descargarlo de una parte de la tarea, escogiéndolo ad hoc.¹²

De igual manera, la industria televisiva ha erosionado el rostro a un simple recurso superficial, despojándolo de su capacidad expresiva, toda vez que se apoya en estereotipos, efectos especiales y simbolismos abstractos¹³:

La difusión de rostros por la televisión, especialmente, tiene como consecuencia, si no como intención, un efecto de masificación, de saturación, a la vez que un efecto de conformación (que facilita y justifica ideológicamente el control). Millones de rostros, cercanos o lejanos, nítidos o imprecisos, se exhiben en ella sin cesar, directamente ('Yo estoy ahí, él me mira, yo lo veo'), sin parangón con lo que ningún otro medio de comunicación haya podido imaginar.¹⁴



CUANDO TÚ ERES YO Y YO SOY TÚ

¡MADELEINE... ME DA NOTA!

Me viene a la memoria la actriz Kim Novak en su icónico papel de Madeleine en *Vértigo* (1958) de Alfred Hitchcock.

Después de salir del sanatorio, Scottie (James Stewart) se sumerge en una obsesión enfermiza con Judy, una mujer que asombrosamente se parece a Madeleine (Kim Novak), su amor perdido. Sin saber que Judy fue parte del complot de Gavin Elster (Tom Helmore) para asesinar a la verdadera Madeleine, Scottie intenta transformarla en una réplica de su antiguo amor. Al descubrir la verdad, su obsesión se intensifica, llevándolo a obligar a Judy a recrear los trágicos eventos del campanario, el lugar donde todo comenzó.

Este comportamiento ilustra cómo Scottie proyecta su idealización de Madeleine sobre Judy, buscando recrear el pasado y negar su propia realidad.

Lo que me fascina de Madeleine no es su mera belleza superficial, esa que se ve en las estrellas de cine. Ella no es solo una cara bonita para un primer plano. Mi fascinación por esta belleza *hitchcockiana*, viene de la idea de Siegfried Kracauer, quien concibe la fotogenia como la facultad de la imagen para desvelar “cosas normalmente no vistas”¹⁵, aspectos ocultos de la realidad, revelando una dimensión ontológica que trasciende lo visible.

Confieso que me resulta difícil separar a Kim Novak de Madeleine, y fantaseo con ocupar el lugar de Scottie para fundirme en los labios de Novak o Madeleine, y admito que he construido una escena onírica para nuestro amor imposible, los dos inmersos y abrazados en el preludio musical de Bernard Herrmann.

EL ROSTRO DE LE BRETON

David Le Breton, sociólogo y antropólogo francés, sugiere que el rostro humano nos confronta con “lo otro”, vale decir, con la individualidad y la diversidad cultural de la otra persona, en todo su registro que abarca las fortalezas y las limitaciones de la condición humana¹⁶:

Confieso que me resulta difícil separar a Kim Novak de Madeleine, y fantaseo con ocupar el lugar de Scottie para fundirme en los labios de Novak o Madeleine, y admito que he construido una escena onírica para nuestro amor imposible, los dos inmersos y abrazados en el preludio musical de Bernard Herrmann.

Escribir acerca del rostro, es movilizar numerosas emociones, desprenderse de cierta tranquilidad de la vida cotidiana para hacer frente a momentos que amplían la mirada sobre el mundo, es exponerse a encuentros que dejan huella. Pero un tema semejante, y en un marco tan restringido, convoca a la humildad. Nos contentaremos sobre todo de plantear una perspectiva corriendo el riesgo de la insuficiencia, de decir demasiado o no lo suficiente. El rostro es un lugar privilegiado para la aparición de ‘Lo Otro’ tanto sobre un ángulo positivo (la maravilla del rostro del otro en la relación amorosa por ejemplo) como negativo (en el rechazo o la animalización del rostro del otro en el insulto o en el racismo, o aun en la desfiguración).¹⁷



SCOTTIE ENTRE JUDY Y MADELEINE

¿QUIÉN ROBÓ LA BICICLETA DE RICCI?

En Italia, justo cuando comenzaban a sentirse los efectos traumáticos de la posguerra, surgió un humanismo cinematográfico que se distanciaba

ESTUDIOS

del arte oficial del régimen de Mussolini y del cine que glorificaba el fascismo y las comedias frívolas conocidas como “teléfonos blancos”. Era lógico que directores como Visconti, Rossellini y De Sica se enfocaran en la devastación social causada por la guerra, abarcando con ingenio la nueva realidad a través de dramas humanos que reflejaban el momento.

En el neorrealismo el foco principal es lo humano: “... es lo que hay que buscar profundamente, desalojar, y si es preciso suscitar. Qué mejor papel para el rostro cinematográfico que el rostro humano: cargado de humanidad, apropiado para satisfacer el humanismo renacido de la posguerra.”¹⁸

Menciono ejemplos emblemáticos de algunos ejes temáticos del neorrealismo, a saber: la pobreza y el desempleo son retratados en *Ladrón de bicicletas* (1948) de Vittorio De Sica; la resistencia y los efectos ideológicos de la ocupación nazi se examinan en *Roma, ciudad abierta* (1945) y *Paisà* (1946) de Roberto Rossellini. Estos directores también subrayaron la vulnerabilidad de las mujeres y los niños en un entorno hostil, como se ve en *Sciuscià* (1946, *El limpiabotas*), de De Sica.

“El neorrealismo no propone contar historias que se parezcan a la realidad, sino convertir la realidad en historias.”¹⁹ Este movimiento cinematográfico enfatiza el valor de lo real y lo ordinario, empleando un registro inmediato de la vida con personas no profesionales en un entorno adverso colmado de pobreza e injusticia. *Ladrón de bicicletas* ejemplifica cómo “... el cine puede verse como un particular tipo de saber a través del padecimiento.”²⁰

Era lógico que directores como Visconti, Rossellini y De Sica se enfocaran en la devastación social causada por la guerra, abarcando con ingenio la nueva realidad a través de dramas humanos que reflejaban el momento.

Personajes como Manfredi en *Roma, ciudad abierta*, la familia Ricci en *Ladrón de bicicletas*, los hermanos Valastro en *La tierra tiembla* y Giovanna y Gino en *Obsesión* no son los únicos que padecen, sino que también los espectadores se ven afectados emocionalmente. Explica Aristóteles que esta fascinación por las tragedias se debe al deseo natural de conocer. “El curioso hecho de que los hombres sientan placer en ver la imitación de cosas desagradables, precisamente basándose en el anhelo natural de saber que los hombres poseen.”²¹ En esencia, el *cine sirve para pensar*, las películas registran nuestro devenir sesgado o no, involucrándonos de manera más responsable con la vida y sus desafíos.

El rostro, antes de pertenecer a un individuo en particular, es el rostro de la humanidad. Esto lo digo tras haber visto en diferentes momentos de mi vida *Ladrón de bicicletas*, una obra maestra del cine neorrealista y del séptimo arte. Evoco los rostros sobrevivientes de la Italia de la posguerra, una sociedad profundamente afectada por la pobreza y la desesperanza. Nunca olvidaré los rostros de Bruno Ricci (Enzo Staiola), el hijo de Antonio Ricci (Lamberto Maggiorani) y de María Ricci (Lianella Carell), su esposa, para situarnos en el plano general de lo urbano que ha sido devastado. Estos personajes neorrealistas —personas normales y corrientes escogidas por el director De Sica—, tienen que enfrentar su propia tragedia, el robo de una bicicleta que representa la fuente de sustento diario, ilustrando así las duras realidades que viven quienes pertenecen al estatus de los desfavorecidos:

El individuo es anónimo por añadidura, sólo porque es humano. Por eso el anonimato de su rostro se distingue con dificultad de otro anonimato, el de la multitud, que, como él, tiene un rostro. En las multitudes neorrealistas no hay tipología a lo cine mudo. La tipología dispersa, forma una colección, un conjunto de rostros con pequeñas diferencias dentro de su gran semejanza. El rostro de la multitud es más bien un ‘rostro’ único, cuyos elementos están por todas partes, incluso fuera de los rostros: en los gestos, las ropas, los ritmos²².

Ladrón de bicicletas y todo el cine neorrealista me ha llevado a cuestionar mi propia reali-



¿DÓNDE ESTÁ MI BICICLETA?²³

dad y también examinar con mayor perspicacia la condición humana así como el nuevo orden mundial del siglo XXI, donde los estadistas se transforman en empresarios tecnológicos mientras que las ideologías ultraderechistas –con la mano nazi alzada– resurgen con más ímpetu y el progresismo parece perder su autenticidad al disfrazarse de mera retórica política.

En la película *Ladrón de bicicletas* (De Sica, 1948), los intérpretes no tenían experiencia en cine: el obrero Lamberto Maggiorani es real y trabaja para la Casa Breda, el niño fue descubierto en la calle, entre los curiosos. (Aumont, 1998, p.122)

EL ROSTRO SAGRADO DE PASOLINI

La película *El Evangelio según San Mateo* (1964), dirigida por Pier Paolo Pasolini, fue galardonada por su calidad artística y su visión singular de la vida de Jesucristo en el Festival de Cine de Venecia en 1964. También recibió varias nominaciones en la 39ª edición de los Premios Óscar en 1966. En 2015, *L'Osservatore Romano*, el periódico oficial del Vaticano, la consideró “la mejor película sobre Jesucristo”.²⁴

Pero, ¿qué es lo que distingue a *El Evangelio según San Mateo* de las grandes producciones como *El Rey de Reyes* (1927) de Cecil B. DeMille

y *Jesús de Nazaret* (1977) de Franco Zeffirelli? Para comprender la propuesta cinematográfica de Pasolini, un cineasta y poeta excepcional, es crucial apreciar sus declaraciones y su perspectiva personal con respecto a esta narrativa bíblica.²⁵

Mi idea es ésta: seguir el Evangelio según San Mateo punto por punto, sin hacer un guión ni una reducción del mismo. Traducirlo fielmente en imágenes, siguiendo la historia sin omisiones ni adiciones. También los diálogos son estrictamente los de San Mateo, sin una sola frase de explicación o conexión: porque ninguna imagen ni palabra insertada podrá jamás igualar la altura poética del texto.

En *El Evangelio según San Mateo* se evita dramatismos innecesarios y la enseñanza de Jesús se transmite de manera directa. De hecho, la estructura de esta película se manifiesta a través de tres momentos clave: el Nacimiento, el Ministerio y la Pasión. Con una cosmovisión religiosa ecléctica, que no se circunscribe a una sola doctrina o sistemas de creencias, el cineasta boloñés utiliza la figura de Cristo para abordar temas universales como lo mítico, lo épico y lo sagrado, creando un neorrealismo crítico muy íntimo que va más allá de lo religioso. Su poética le permite rescatar la potencia del mito popular sin agachar la cabeza a dogmas o ideologías. Su contempla-

ESTUDIOS

ción mística del mundo que lo lleva a captar lo más esencial de los hombres y de la naturaleza²⁶.

Para mí la belleza es siempre una ‘belleza moral’; pero esta belleza nos llega siempre mediada: a través de la poesía, o de la filosofía, o de la prác-

El realismo crítico es un factor motivante para que el espectador establezca vinculaciones entre la figura de Cristo y los conflictos contemporáneos de los años sesenta, como la crisis de refugiados, la vulnerabilidad de los oprimidos y la persistencia de estructuras fascistas. Esta propuesta va más allá de una simple adaptación literaria de los evangelios, invitando a cuestionar y reflexionar sobre la sociedad actual en lugar de limitarse a una comprensión descriptiva.

tica: el único caso de ‘belleza moral’ que no es mediada, sino inmediata, en estado puro, que he experimentado en el Evangelio.

El humanismo cristaliza en su estética cinematográfica. El diseño de la ropa de los sacerdotes y soldados toma como modelo las pinturas de Piero della Francesca, famoso por sus representaciones clásicas de escenas cristianas. La música de la película combina piezas de compositores clásicos como Bach y Mozart, con canciones populares italianas y de diversas culturas incluyendo las de la activista social Odetta Holmes, conocida por su música afroamericana, y temas como la *Missa Luba*, basada en estilos musicales tradicionales del Congo.

Necesitaba constantemente una referencia a la vida actual, de modo que nunca se reconstruyera históricamente, sino que siempre se hiciera referencia a nuestra experiencia histórica. No el pasado disfrazado de presente, sino el presente disfrazado de pasado. Así, para los soldados romanos durante la predicación de Cristo en Jerusalén tuve que pensar en Celere; para los soldados de Herodes

antes de la masacre de los inocentes tuve que pensar en los matones fascistas. Los refugiados de muchos dramas similares en el mundo moderno me sugirieron que José y la Virgen eran refugiados.

Pasolini desarrolla una *analogía visual* como método para representar a Jesús en el presente. Rechaza las reconstrucciones tradicionales y las convenciones del cine comercial. El realismo crítico es un factor motivante para que el espectador establezca vinculaciones entre la figura de Cristo y los conflictos contemporáneos de los años sesenta, como la crisis de refugiados, la vulnerabilidad de los oprimidos y la persistencia de estructuras fascistas. Esta propuesta va más allá de una simple adaptación literaria de los evangelios, invitando a cuestionar y reflexionar sobre la sociedad actual en lugar de limitarse a una comprensión descriptiva.

Siguiendo las aceleraciones estilísticas de Mateo al pie de la letra, la funcionalidad bárbaro-práctica de su relato, la abolición de los tiempos cronológicos, los saltos elípticos de la historia con las ‘desproporciones’ del estatismo didáctico en su interior (el estupendo, interminable, Sermón de la Montaña), la figura de Cristo debería tener, al final, la misma violencia de una resistencia: algo que contradice radicalmente la vida tal como se está configurando para el hombre moderno, su orgía gris de cinismo, ironía, brutalidad práctica, compromiso, conformismo, glorificación de la propia identidad en los rasgos de la masa, odio a toda diversidad, rencor, teologías sin religión.

El Evangelio según San Mateo presenta a Cristo como una figura disruptiva que, en cualquier época, cuestionaría los valores hegemónicos de la sociedad moderna, como el egocentrismo, el individualismo alienante, la negación de la diversidad y la erosión de la identidad auténtica. En su adaptación, el *Sermón de la Montaña* (Mateo 5:1-12) emerge como un texto fundacional de resistencia social, donde las bienaventuranzas se reinterpretan no como simples consue- los espirituales, sino como llamados a la acción contra la opresión. El amor, como una fuerza transformadora, desafía las estructuras de poder

y reclama su compromiso absoluto con los más desfavorecidos, reafirmando el mensaje de Cristo como un llamado a la justicia y la equidad.

TODOS ESTAMOS EN PELIGRO

Mi padre, Rafael Cordero, tuvo la oportunidad de conocer a Pasolini durante su pasantía de medicina en Italia. Me comentaba que este cineasta siempre mostró un gran interés por los acontecimientos en América Latina durante las décadas de los sesenta y setenta. Antes del estreno de *Saló o los 120 días de Sodoma* expresó sentirse amenazado por la ultraderecha italiana²⁷.



EL EVANGELIO SEGÚN SAN MATEO DE PASOLINI

La madre de Pier Paolo Pasolini, que no era actriz profesional, desempeña el papel de María, la madre de Jesús de Nazareth, en *El evangelio según San Mateo* (1964)

El 1 de noviembre de 1975, horas antes de su asesinato, Pasolini conversó con el periodista Furio Colombo. En ese momento, Pasolini sugirió un título premonitorio a la entrevista “Todos estamos en peligro”. Luego confesó al entrevistador: “Qué me da escalofríos... Por ejemplo, en la ciencia ficción y el nazismo, siempre se queman libros como un gesto inicial de exterminio.”²⁸

LOS ROSTROS DE LA SEMANA SANTA EN SAN CASIMIRO

Me llevé a Pasolini y sus enseñanzas sobre su estética neorrealista a un municipio de aproximadamente treinta y dos mil habitantes que queda en el estado Aragua. Con mi queridísima Milena Cadenas, compañera de clases en la Escuela de Artes de la UCV, filmamos, en formato

súper-ocho, la Semana Santa en San Casimiro. Eso fue a mediados de los ochenta y se trataba de una tarea que nos asignó nuestro profesor Iván Feo para la asignatura Cinematografía.

Esa noche de calor sofocante, mientras filmaba con Milena, tuve la sensación que Pasolini estaba junto a mí, guiándome con la cámara y susurrándome al oído que prestara más atención a los planos generales de la plaza y la iglesia, escenarios de liturgia secular. Que aprovechara los planos cerrados para capturar los rostros sudorosos de los presos ataviados de nazareno, que a duras penas daban sus pasos por las cadenas ceñidas a los tobillos. Me sorprendió ver a Pasolini caminando entre los reclusos, haciendo genuflexión ante la Cruz que se abría paso entre la multitud.

Esa noche de calor sofocante, mientras filmaba con Milena, tuve la sensación que Pasolini estaba junto a mí, guiándome con la cámara y susurrándome al oído que prestara más atención a los planos generales de la plaza y la iglesia, escenarios de liturgia secular. Que aprovechara los planos cerrados para capturar los rostros sudorosos de los presos ataviados de nazareno, que a duras penas daban sus pasos por las cadenas ceñidas a los tobillos.

No faltaba, en ese plano abierto, la coexistencia entre lo profano y las plegarias: Vendedores ambulantes ofertaban sus chucherías y los jugadores incitaban el truco, el ajiley, dados, cara o cruz en los alrededores de la plaza y ante Dios Todopoderoso.

Allá en San Casimiro, sus habitantes mostraban en sus rostros una hibridad de emociones: el peso del pecado, la aceptación de su destino, la esperanza y la angustia. Sus rostros no reflejaban la belleza artificial y posada de las estrellas de cine, sino la sencillez, el arrepentimiento y el anonimato propios del Viernes Santo.

La abuela permanecía sentada en la casona de San Casimiro. Siempre ha convivido gratamente

ESTUDIOS

NAZARENO BENDITO EN SAN CASIMIRO²⁹

con el sosiego. Estaba absorta en las páginas de *El jardín de los Finzi-Contini* de Giorgio Bassani. Mientras tanto, Rafael Cadenas me ayudaba a asegurar que la cámara se moviera con suavidad hacia el rostro apacible de la nonagenaria. Todo resultado perfecto: “Ya de oro”.

Nuestra directora, Milena, que permanecía al mando de la escena con su cámara *súper-ocho neorrealista*, nos recordaba las gloriosas narrativas bíblicas como *Los diez mandamientos* de Cecil B. DeMille, con Charlton Heston, en su papel de Moisés.

En un momento de pausa durante la filmación, Milena compartió con nosotros, los pichones estudiantes de cine de la UCV, esta idea que aún permanece en mi memoria como si fuese un fotograma: “El rostro humano de San Casimiro es simplemente lo que es, sin artificios ni alteraciones”. “El rostro humanista, tal como lo define el neorrealismo, no es para otro rostro cinematográfico, *ya que es para mí.*”³⁰

¿QUÉ VIO DELEUXE EN LA CUNA DE ROSEMARY?

Gilles Deleuze³¹ aporta algunas ideas claves para comentar mi experiencia con *El bebé de Rosemary* (1968), dirigida por Roman Polanski y pro-

tagonizada por Mia Farrow. Esta película sigue siendo para mí una joya en la forma de manio-
brar lo siniestro, lo que permanece oculto y en secreto. La vi, por primera vez, en los ochenta, en el cine de Chacaíto de Caracas, ubicado en el centro comercial que llevaba el mismo nombre.

A través de los ojos de Rosemary desfilan un elenco de *imágenes subjetivas*: el rostro infecto y putrefacto de su esposo Guy, que es poseído por el demonio mientras se prepara para copular con ella, los ojos del maléfico inyectados de sangre, la aparición de un sujeto vestido de Papa con un anillo en su mano. (“Se podría decir que la imagen-subjetiva es la cosa vista por alguien ‘cualificado’, o el conjunto tal como lo ve alguien que forma parte de ese conjunto.”)³²

Nosotros como espectadores tenemos una *percepción objetiva* muy particular de la escena sexual de Rosemary a partir de nuestras convicciones morales, culturales y religiosas. Bien pudiéramos conjeturar que se trata de una pesadilla, de un episodio psicótico o que está experimentado un suceso sobrenatural. (La percepción objetiva se refiere a “la cosa o el conjunto son vistos desde el punto de vista de alguien exterior a ese conjunto.”)³³

El rostro de Rosemary revela su vulnerabilidad ante la intrusión constante de sus vecinos, los Castevet, y la supuesta presencia siniestra que la envuelve. Su vida se complica, aún más, por la ambición de su esposo Guy, quien persigue el éxito como actor. *La imagen-afección* que Rosemary tiene de su bebé, está marcado por sus miedos arraigados, su ansiedad persistente y las manipulaciones de la secta satánica que controla sus pasos. (La *imagen-afección* “no es otra cosa que el primer plano, y el primer plano, no otra cosa que el rostro.”)³⁴

Polanski juega con la ambigüedad y la incertidumbre dado que no sabemos, a ciencia cierta, si la señora Rosemary está padeciendo de episodios de paranoia, histeria, de alucinaciones, psicosis del embarazo o si es víctima de la mismísima realidad siniestra. Dicho de otra forma: la tensión de Rosemary se ejemplifica cuando su conciencia subjetiva construye “imágenes-afección” y cómo la realidad se manifiesta de manera dinámica y subjetiva, desafiando las imposiciones ideológicas y las certezas objetivas.

Deleuze sugiere que a un rostro cinematográfico se le pueden formular estas preguntas para tantear en su estado interior: “¿En qué piensas? O bien:”¿qué te pasa?, qué tienes, qué sientes o experimentas.”³⁵

Haciéndome eco de esta sugerencia *deleuxiana*, me atrevo a preguntarle a Rosemary:

¿Por qué sueñas con esas figuras religiosas?, ¿Por qué percibes el sexo como algo sucio y peligroso?, ¿Por qué le dices al Papa: “Perdona padre”?, ¿Por qué te dice el Papa: “Confiesa que te mordió un ratón”?³⁶

Tal vez sería necesario trascender lo planteado por Deleuze para considerar que estas interrogantes dirigidas a los personajes también se pueden extender a nosotros, los espectadores, quienes establecemos un pacto íntimo y muy singular con el cine.

Quizás Polanski me pregunte: ¿en qué piensas?, ¿qué te ocurre?

Yo estuve ese día con Rosemary, nadie me lo contó

Y es por ello que me permito relatar mi cercanía con la joven Rosemary, como una manera de hacer catarsis de esta experiencia donde el signo del *ocultamiento* ocupa un lugar privilegiado en esta trama³⁷:

Cuando conocí a Rosemary, su rostro era inocente, sin embargo, intuía que ocultaba un conflicto marcado por una estricta educación puritana cristiana. Me di cuenta que en su vida onírica convivía con monjas y hasta con el mismo Papa. Afloraba en esta mujer vulnerable el dilema entre el sexo y la religión, la pérdida gradual de su autonomía corporal y psíquica. Todo ello se traducía en el cambio de peinado y su palidez preocupante.

Mientras más deseaba que viniera al mundo su bebé, se despersonalizaba cada vez más. Ya no era la misma, desconfiaba de su esposo, de sus amigos y vecinos. Sobraban las razones para comportarse retraída. Algo oscuro la envolvía. Y yo, por supuesto, también sentía que las narrativas del maligno se expresaban mediante la gestación del anticristo, la violación de Rosemary en medio de un ritual, la cuna negra, el crucifijo volteado, el ocultamiento del bebé. Todos estos

episodios fueron cercando a la pareja Woodhouse.

Rosemary siente desconfianza por todos los que le rodean porque cree que están conspirando contra su propia vida y la de su futuro bebé. Su sospecha carece de evidencia. Ella protagoniza sus propios miedos soterrados y su propio miedo a lo desconocido en una atmósfera siniestra que se instala en un edificio neogótico y renacentista donde habitan el tic-tac del reloj, el goteo del lavabo de la cocina y los cánticos satánicos, simbolizando el paso del tiempo y la inminencia siniestra del nacimiento del anticristo.

Cuando conocí a Rosemary, su rostro era inocente, sin embargo, intuía que ocultaba un conflicto marcado por una estricta educación puritana cristiana. Me di cuenta que en su vida onírica convivía con monjas y hasta con el mismo Papa.

Me acostumbré a ver detrás de los ojos de Rosemary. Pero Ros me detuvo a mitad de camino de la sala diabólica. Caminó hacia la cuna cubierta con sábanas negras, se horrorizó al ver lo que había dentro, me quedé con las ganas de ver lo que ella vio en primer plano.

Polanski se salió con la suya al no mostrar nunca el rostro del bebé para que yo proyectara y, por lo tanto, diera rienda suelta a la imaginación en torno a mis propios miedos infantiles. Yo debía configurar mi propia versión del mal:

¿Qué le hicieron a mi hijo? ¿Qué le han hecho en los ojos?, grita aterrada –Rosemary–. Le dicen que tiene los ojos de su padre, que no es Guy, sino satanás. Ella exclama ‘Dios’ despavorida mientras una transición muestra nuevamente los ojos del diablo. Guy trata de calmarla diciéndole que de esa manera han terminado beneficiándose y que hagan como si el bebé, en efecto, hubiera muerto. Ella está molesta, pero Roman trata de convencerla de que acepte ser la madre del recién nacido y se ve rodeada por los celebrantes. Finalmente camina hacia la cuna. La criatura no deja de llorar. La película culmina con Rosemary acercándose para mecer la cuna y arrullar al

ESTUDIOS



NO VIMOS EL ROSTRO DEL BEBÉ PERO IMAGINAMOS QUIÉN ES...

bebé, quien finalmente se calma. El plano se va cerrando hacia el rostro de la protagonista y se da una transición hacia los techos de la ciudad, tal como en la primera escena, mientras suena una canción de cuna con la voz de Mia Farrow.³⁸

Rosemary ha demostrado que el amor de madre es infinito, más allá de lo imaginable, hasta el punto de resignarse a criar al hijo del propio Lucifer, el ángel caído. ¿El mal es autor de la belleza? Lo que sí es incuestionable es que el mal tiene muchas maneras de manifestarse. Rosemary nos cuenta su historia a través de sus ojos desde la imagen-subjetiva *deluxiana*. A veces genera más inquietud y curiosidad el no mostrar el objeto de interés, en este caso, no se muestra el bebé. Siendo así, la imaginación se desborda mediante nuestras proyecciones y transferencias que abrevan de nuestros miedos ocultos³⁹.

ROSTROS FREAKS: ¿TE ATREVES A SER TÚ?

A menudo equiparamos la vida a un espectáculo circense donde nos vemos obligados a interpretar nuestros personajes y enfrentar los desafíos de la rutina diaria. Somos protagonistas, espectadores, actores secundarios o sencillamente nos mantenemos al margen de cualquier conflicto en esta tragicomedia humana.

Shakespeare es mi referente para declamar con él a través del melancólico Jaques, quien se encuentra aún desterrado en el bosque de Arden, lo que sigue:

Todo el mundo es un escenario, y todos,
hombres y mujeres son meros actores.
Todos tienen sus entradas y salidas
y cada hombre en su vida representa
muchos papeles, siendo los actos siete edades.⁴⁰

Es poco común que nos identifiquemos —y proyectemos nuestros deseos— con personajes que tienen un rostro y una apariencia desagradable, excepto, quizás, en nuestra imaginación, cuando suscribimos ciertas conductas inaceptables pero que no reeditaríamos jamás en la realidad porque colisionan contra nuestros principios morales.

Nuestra catarsis nos embriaga de una vanidad tal que raya en lo inhumano. Y terminamos agradeciendo a los dioses, en medio de un sentimiento hipócrita, de no habitar un cuerpo maltratado y desahuciado. De modo que asistir al impedimento físico del otro, en cierto sentido, nos motiva a seguir adelante, cosa que paradójicamente no encontramos, muchas veces, en los seres normales.

No hay necesidad de abundar con lujo de detalles que la belleza ha sido el canon a seguir en la industria cinematográfica hollywoodense. Algunas actrices estuvieron más allá de las estrellas como Rita Hayworth, Katharine Hepburn, Audrey Hepburn, Marilyn Monroe, Nicole Kidman, Ingrid Bergman, Rita Hayworth, Bette Davis, Greta Garbo, Elizabeth Taylor. Todas ellas versátiles, talentosas y conocidas por su intensidad, sensualidad y dramatismo.

Umberto Eco en su obra *Historia de la fealdad*⁴¹ nos revela una perspectiva fascinante e ilustrada sobre cómo la percepción de la fealdad y la deformidad ha evolucionado a lo largo del tiempo, incluyendo la representación de los *freaks* en la cultura popular:

El concepto de fealdad, igual que el de belleza, depende no sólo de las distintas culturas sino también de las épocas. Lo que era inaceptable ayer puede convertirse en lo aceptado de mañana, y lo que se considera feo puede contribuir, en un contexto adecuado, a la belleza del conjunto.⁴²

En la *cibersociedad* del espectáculo, los *influencers* y los prosumidores respiran aún del cine y de la TV del siglo XX. La belleza se globaliza en las redes sociales cargada de bailes eróticos, rostros preciosos contando sus intimidaciones, cuerpos que se tallan en los gimnasios. ¡Pare de contar!

La belleza tiene una contraparte menos reconocida, representada por personas con discapacidad que comparten testimonios inspiradores para seguir adelante. A pesar de sus desafíos físicos y personales, estos creadores de contenido actúan como si fuesen verdaderos *coaches* para organizaciones. Esto es valorado siempre que sea genuino, ya que muchos cibernautas en las redes sociales se benefician económicamente de las adversidades.

NO SOY FENÓMENO DE CIRCO

Con casi un siglo de distancia, Tod Browning, pionero en el cine mudo y sonoro, y famoso por sus películas de terror como *Drácula* (1931), desarrolló una propuesta cinematográfica atrevida e innovadora que bien pudiera parecer un antecedente de los *coaches* motivacionales *online* que apuestan por las relaciones armónicas y la salud integral.

Me refiero a la película *Freaks* –conocida como *La parada de los monstruos*–. Se estrenó en 1932 y refiere a la cotidianidad de un circo ambulante integrado, en su mayoría, por personas con malformaciones físicas, donde el amor, la traición y la venganza son los hilos conductores de este drama cuya sinopsis, paso a explicar:

La ambición de Cleopatra desencadena un plan calculado para seducir y hacerse de la gran fortuna a Hans, pero los *freaks* se unen para enfrentar a los timadores, llevando a un final violento para Hércules, que ha sido envenenado, mientras que el destino reserva para Cleopatra una metamorfosis siniestra. Su belleza se marcha, su forma atractiva se retuerce y la trapezista ambiciosa se transforma en la repugnante “mujer gallina”, espejo grotesco de la realidad *freak* que ella siempre despreció.

Mientras que los *freaks* valoran la lealtad, la solidaridad, el sentido de pertenencia grupal hasta ser capaces de defenderse mediante la venganza cuando son asediados, maltratados y traicionados, los verdaderos villanos –Cleopatra y Hércules– que en apariencia son normales porque carecen de impedimentos físicos, revelan su verdadera naturaleza nefasta, son codiciosos, crueles, explotadores y tramposos.

La fuerza de la película radica en humanizar a sus personajes, desafiando el estereotipo de que la deformidad física implica anormalidad moral. La cara de la otra moneda es que los más vulnerables, rechazados y olvidados, nos dan una lección de vida al unirse moralmente para defender a un compañero contra una estafa.

DE LO FEO AL FEÍSMO

El director Tod Browning desafía los cánones convencionales sobre lo bello y lo feo, lo que apunta a una manifestación del *feísmo* en su película. Esta corriente artística busca subvertir de manera intencional los estándares tradicionales de belleza, especialmente aquellos dominantes en el cine de Hollywood, dado que los protagonistas de *Freaks* presentan deformidades físicas. Quizás Browning, sin proponérselo, introdujo la idea de que tanto la belleza como la fealdad son construcciones sociales y culturales. Complemento esta explicación con la que nos ofrece Pérez Daza⁴³:

El feísmo interpela al sistema, genera su propio código. Esta tercera vertiente es aquella que plantea la amarga y digna fealdad que tanto inspiró a Baudelaire al escribir sobre la decadencia francesa, la monstruosidad y el ultraje, afectando

ESTUDIOS

sobre todo la mirada crítica y abriendo los caminos a una democratización de la fealdad que, cinco décadas después, encontrara en Picasso o Bacon sus exponentes y se desarrolla hasta conquistar un espacio estético con un feísmo que toma posesión del timón en una buena parte del arte contemporáneo⁴⁴.

Los *Freaks* son personajes con discapacidades reales. Aquí no hay lugar para el maquillaje embellecedor, los efectos especiales ni la aparición de dobles. Hans, Cleopatra, Hércules nos invitan a que salgamos del cine sin moralina, clichés o juicios superficiales y que pensemos en estas ideas esenciales para la coexistencia humana.

Las personas con discapacidades tienen emociones, preocupaciones y esperanzas, igual que aquellas sin impedimentos físicos. La solidaridad nos ayuda a crecer como seres humanos y no está asociada con el deseo de venganza. La belleza exterior no garantiza la bondad interna, ni se puede asumir que quienes son considerados “feos”, según los estándares de belleza, sean necesariamente buenos en su proceder. Las apariencias pueden ser engañosas; por lo tanto, es fundamental esforzarnos por conocer a las personas en un nivel más íntimo y valorarlas por sus acciones y principios.

P.D.: ENTRE BAMBALINAS CON LOS FREAKS

En la película *Freaks*, los aspectos grotescos y desagradables nunca son realmente satisfactorios. Se menciona que antes del rodaje, algunos técnicos de la Metro Goldwyn Meyer se negaban a comer en la misma habitación de los actores de la película *Freaks*, evitaban mirarlos directamente y los humillaban con bromas pesadas a diario. Sin embargo, estos mismos actores *freaks*, con discapacidades físicas, se creyeron que eran estrellas de la industria del cine. Tenían actitudes de “primas donnas” —cuando un artista se cree el centro de la obra—, y no se diferenciaban de la vanidad típica de muchos artistas⁴⁵.



NORMALMENTE SOMOS FREAKS...

MIS AFORI-ROSTROS⁴⁶

Cuando pienso en el cine, trazo un puente intuitivo hacia la esencia de los personajes: sus rostros.

Me diluyo en el rostro que alberga la pantalla, como quien busca comprender su lugar en este mundo y en la vida de los otros.

Me descubro en el rostro humano, mis recuerdos son azarosos, desordenados, espontáneos, impredecibles, no puede ser de otra forma.

No me preparo para ver; simplemente veo.

Esquivo las trampas del prejuicio para que el rostro me interpele, me seduzca, me erotice en la sala del cine.

La genuina identidad es un dilema perpetuo: ¿Soy rostro o no rostro?

En ese camino incierto hacia mí mismo, colmado de dudas, titubeos y fluctuaciones, sé que es fácil sucumbir ante el optimismo infundado de mi rostro, suelo evitarme.

Prefiero andar en un campo minado de dudas que aceptar la certitud idealizada, las verdades absolutas y los estereotipos negociados a cambio de más banalidad.

Me imagino en un rostro místico, no puedo.

Rostrificación: intento desdibujarme. Sabotear mi rostro. ¿Qué toca después?

Tramas, personajes, rostros y escenas inolvidables tallan mi manera de ser.

Al mirar la pantalla de cine, siento que pertenezco a un universo paralelo donde enfrente mis emociones, sentimientos y experiencias personales.

Es un consuelo que el rostro en el cine y el hombre imaginario habite aún en mí, no estoy solo.

GUSTAVO HERNÁNDEZ DÍAZ

Director del Instituto de Investigaciones de la Comunicación y de la Información (IDICI-UCAB) desde el año 2018. Doctor en Ciencias Sociales y profesor titular de la UCV y de la UCAB. Miembro del equipo editorial de la revista *Comunicación* desde el año 1987.

Notas

- 1 DELEUZE, Gilles (1983): *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica. P. 147:
- 2 MORIN, Edgar (1972): *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Seix Barral.
- 3 METZ, Christian (1977): *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*. Barcelona: Gustavo Gili. P.23.
- 4 MORIN, Edgar (1972): *Op.cit.* P. 82.
- 5 Este artículo se basa en una versión revisada de mi ponencia “El rostro y el hombre imaginario” que formó parte del Simposio Internacional *Rostros Colectivos, Diversidad Común*, evento organizado por el Centro de Investigación y Formación Humanística de la Universidad Católica Andrés Bello (UCAB), que se llevó a cabo del 29 de febrero al 2 de marzo de 2024 en el campus de la UCAB en Caracas, Venezuela.
- 6 Véase este enlace: <https://fundaayc.com/2016/03/11/1951%E2%80%A2-cine-lincoln/>
- 7 Véase este enlace: <https://www.facebook.com/groups/16917138878/permalink/101585074672038>
- 8 AUMONT, Jacques (1998): *El rostro en el cine*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A. P.19.
- 9 *Ibid.*, p.26.
- 10 AUGÉ, Marc (2000): *Los no lugares, espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- 11 Véase letra de la canción *Plástico* de Rubén Blades: <https://www.letras.com/ruben-blades/417302/>
- 12 AUMONT, Jacques (1998): *Op.cit.*, p.84.
- 13 La imagen que sigue corresponde a este enlace: <https://elcomercio.pe/luces/cine/faceoff-cumple-25-anos-como-se-hizo-el-mas-extrano-blockbuster-de-accion-de-los-90->
- 14 AUMONT, Jacques (1998): *Op.cit.*, p. 191
- 15 AUMONT, Jacques y MARIE, Michel (2001): *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires, Argentina: La Marca editora. Pp. 102-103.
- 16 LE BRETON , David: *El rostro y lo sagrado: algunos puntos de análisis*. Véase: http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S0120-48072009000200009&script=sci_arttext
- 17 La imagen que sigue corresponde a este enlace: <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a22652476/vertigo-alfred-hitchcock-analisis-aniversario/>
- 18 AUMONT, Jacques (1998): *Op.cit.*, p.122.
- 19 Pensar el cine. Un repaso histórico a las teorías cinematográficas de Miguel Fernández Labayen: <https://jornalismocontemporaneo.wordpress.com/wp-content/uploads/2011/02/2008-teorias-do-cinema.pdf>
- 20 CABRERA, Julio (2006): *Cine: 100 años de filosofía: Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*. Barcelona: Gedisa. P.78.
- 21 *Ibidem.*
- 22 AUMONT, Jacques (1998): *Op.cit.*, p.125.
- 23 Esta imagen corresponde a este enlace: https://es.wikipedia.org/wiki/Ladri_di_biciclette
- 24 El Evangelio según Mateo es “la mejor película sobre Jesús”, según el Vaticano: <https://www.lavanguardia.com/cine/20140723/54412154101/el-evangelio-segun-mateo-pelicula-vaticano.html>
- 25 Todas las citas de Pier Paolo Pasolini se tomaron del documento: <https://www.economiaefinanzaverde.it/2021/04/26/i-film-di-pier-paolo-pasolini-nella-critica-del-tempo/>
- 26 MONZÓ, José María (2022): *El Evangelio según San Mateo (Il Vangelo secondo Mateo) Pier Paolo Pasolini (1964)*: <https://naullibres.com/wp-content/>
- 27 La imagen que sigue corresponde a este enlace: <https://cinedivergente.com/el-evangelio-segun-san-mateo/uploads/2022/02/9788418047756.pdf>
- 28 Entrevista realizada por Furio Colombo a Pasolini: <https://ddooss.org/textos/entrevistas/entrevista-a-pier-paolo-pasolini>
- 29 La imagen corresponde a este enlace: https://www.instagram.com/alcaldiasancasimiro/p/Cqso0MHLkaL/?img_index=4
- 30 AUMONT, Jacques (1998): *Op.cit.*, p.122.
- 31 DELEUZE, Gilles (1983): *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- 32 *Ibid.*, p.109.
- 34 *Ibid.*, p.131.
- 35 *Ibid.*, p.133.
- 36 ARBOCCÓ DE LOS HEROS, Manuel (2011). “Breve análisis psicológico de la película

ESTUDIOS

- el bebé de Rosemary de Roman Polanski (psicopatología y cine)". En: *Revista IIPSI*, vol. 14 - n.º 2, UNMSM. P.229.
- 37 En mi relato personal, he tomado en consideración el análisis psicológico que realiza Arbocó de los Heros sobre el Bebé de Rosemary, *Op.cit.*
- 38 Véase: Análisis de lo fantástico y las transiciones femeninas en el cine de Roman Polanski: "repulsión" (1965) y "El bebé de Rosemary" (1968), p.25. en: https://repositorio.ulima.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12724/16466/Huapaya-Villacampa_Analisis-Fantastico-Transiciones.pdf?sequence=1
- 39 La imagen que sigue corresponde a este enlace: <https://ibero909.fm/blog/el-bebe-de-rosemary-y-el-sexismo-diabolico>
- 40 Véase: *Como gustéis* (en inglés, *As you like it*) de William Shakespeare, escrita hacia 1599: <https://es.scribd.com/doc/268205209/William-Shakespeare-Como-Gusteis>
- 41 ECO, Umberto (2007): *Historia de la fealdad*. Barcelona, Lumen.
- 42 *Ibid.*, p.391 y p.421.
- 43 PRADA, Wilson y PÉREZ DAZA, Johanna (2016): *La diversidad de la mirada: reflexiones sobre la fotografía y la cultura visual*. Prada Escuela de Fotografía, Maracay-Juan Griego, Venezuela.
- 44 *Ibid.*, p.157.
- 45 La imagen que sigue corresponde a este enlace: https://www.reddit.com/r/creepy/comments/3l8d42/from_the_horror_film_freaks_1932/?tl=es-es&rdt=60874
- 46 Afori-rostros son sentencias breves sobre mi experiencia con el rostro en el cine.