

## II Premios María Luz Morales

Accésit Ensaio Escrito Audiovisual Internacional

**Proxecto:** ‘Rostros do cinema europeo: unha aproximación á representación da crise’

**Autora:** Sabela Rei Cao



É pertinente falar dun rostro da crise? A presente aproximación parte da premisa de que as producións fílmicas están inscritas na súa propia historia e, a un tempo, que a realidade das condicións de produción material inflúe nunha certa realidade representada.

Aby Warburg afirma, segundo recolle Didi-Huberman, que a imaxe constitúe “un «fenómeno antropolóxico total», unha cristalización, unha condensación particularmente significativa do que é unha «cultura» nun momento dado da súa historia”<sup>1</sup>. O presente ensaio parte destas palabras para observar un certo cinema contemporáneo e intentar achegar algunhas notas sobre a actualidade.

A priori hai que cuestionarse se é pertinente a pregunta que lle dá inicio ao texto: “pódese falar dun rostro da crise?”. Esta formúlase para abrir camiños de pescuda no cinema actual tomando como elemento central o rostro<sup>2</sup>.

Hai que ter en conta dous piares: a teoría da imaxe para abordar o rostro e a realidade social de cada filme escollido, producido nos últimos dez anos. O corpus fílmico recolle exemplos de producións italianas, españolas e francesas dos últimos dez anos e toma como punto de partida a crise económica desencadeada a nivel occidental/mundial no 2008 pola caída do banco estadounidense Lehman Brothers –tomado como punto de referencia inicial para falar do periodo. Esta crise xerou grandes recesións nas economías da Europa do sur que desembocaron en grandes taxas de desemprego e en tallos na educación e sanidade públicas, así como na perda de distintos dereitos e conquistas sociais e laborais.

Unha crise así puxo en dúbida as bases do denominado Estado de benestar, a nivel estrutural e social, polo que parece lóxico e pertinente abordar de que xeito o cinema chegaba a representar ou non esta realidade. Non estaríamos a falar dun cinema social, *per sé*, xa que é unha etiqueta en desuso e que se foi fusionando con outras formas e mutacións de xéneros contemporáneos.

---

<sup>1</sup> Didi-Huberman, G. *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid, Abada, 2009. P. 49.

<sup>2</sup> Poderíamos referirnos a este tamén como imaxe-afección ou primeiro plano.

A elección dos tres países reside na necesidade de centrar o campo de estudo a un número pechado que permitira traballar cuns exemplos concretos e, por outra banda, ao feito de que serían os tres países que compartirían unhas condicións de produción máis semellantes, con respecto a outras producións, como pode ser a grega. A destrución do emprego e de certos dereitos laborais aconteceu, en maior ou menor grao, nos tres países; polo que teñen coincidido en temática.

Os filmes escolléronse a partir do tratamento que fan da súa realidade, así como pertencerían a un plano de produción (semi)industrial, ou, cando menos, afastados dos circuítos puramente experimentais ou alternativos. Achegámonos ao rostro do traballador nestes exemplos a partir da imaxe-afección de Deleuze, do primeiro plano de Aumont, dos duplos roles de Bonitzer e das teorías da multitude que Paolo Virno desenvolve a partir de Antonio Negri.

### **O que é que entendemos por rostro**

Nunha escena de *Dous días, unha noite* (*Deux jours, une nuit*, Luc e Jean-Pierre Dardenne, 2014) o personaxe protagonista –interpretado por Marion Cotillard–, unha muller depresiva superada por unhas circunstancias adversas, insinuáballe a seu marido que o seu matrimonio non duraría moito e que el querería divorciarse dela, xa que agora que non tiña traballo a súa “relación” non sería a mesma. Os irmáns Dardenne conseguen así poñer no centro do debate a problemática do traballo como edificador de personalidades e identidade<sup>3</sup> e, nunha sociedade que xa non é capaz de garantir un teito e un traballo para todos os seus cidadáns, a ausencia deste cae como unha lousa devastadora da autoestima e a propia percepción dun ou dunha.

O rostro de Marion Cotillard devén a cara da frustración e da desesperanza, da auga que sube de nivel e afoga a quen encontra. A nivel fotográfico, estamos ante o rostro dunha actriz do *mainstream* rodado desde o “mal lugar” desde o que traballan os Dardenne<sup>4</sup>. Non hai intención fetichista ou de crear beleza na forma de capturala, senón que traballan coa intención de crear un símbolo a partir duns trazos de rostreidade<sup>5</sup>, uns ollos saltóns, as camisetas de tiras e un pelo recollido nunha coleta a medio facer configuran a percepción inicial que se ten dela.

---

<sup>3</sup> Virno, P. *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. Madrid, Traficantes de sueños, 2016.

<sup>4</sup> Dardenne, L. *Detrás de nuestras imágenes (1991-2005): Diario de rodaje seguido de los guiones de "El hijo" y "El niño"*. Madrid, Plot Ediciones, S.L., 2006.

<sup>5</sup> Deleuze, G. *La imagen-movimiento. Escritos sobre cine 1*. Barcelona, Paidós, 1984. P. 132.

Buscan traballar desde un lugar de “verdade” e narrar, a partir de aí, toda unha realidade. A “verdade” sería unha cualidade adquirida por cada rostro/retrato, xa que o retrato non se recoñece como tal se a forma non se recoñece ou se o nome non é revelado<sup>6</sup>. O rostro fixa a secuencia e a lectura da mesma no plano emocional e no representativo, constrúese sobre a súa aparición. O rostro é a materialización do que se considera humano. Nas representacións relixiosas humanistas a cara é o lugar habitado pola “alma”, o lugar onde se xera a subxectividade e onde se recoñece a existencia do suxeito de forma plena<sup>7</sup>, de xeito que o primeiro plano recoñece a existencia dos personaxes dentro do discurso.

Por outra banda, no momento no que o rostro comeza a ser “capturado” polas cámaras de cinema, comézase a dividir entre o actor e o rostro humano. Se, nos inicios do cinema, se xerou un *star-system* que bebía puramente das facianas coñecidas, estas debían seguir representando unha serie de personaxes coas que o rostro, como tal, nunca sería identificado cunha persoa calquera. O filósofo Roland Barthes sinalou que o rostro é un produto social e cultural, de xeito que só pode tender a unha certa xeneralidade “mentres adopte unha máscara”<sup>8</sup>.

Deleuze teoriza sobre os “trazos de rostreidade” e a “superficie de rostrificación” como os conceptos a partir dos cales estudar o rostro<sup>9</sup>. Pola súa banda, Jacques Aumont describe ao rostro humanista como aquel que “segue dous camiños, a exteriorización das profundidades do íntimo, ou ben a manifestación da pertenza a unha comunidade civilizada”<sup>10</sup>. O francés liga o estatuto do rostro a esa relación contraposta dunha colectividade ou dunha individualidade.

É co neorrealismo italiano cando o “cotiá” irrompe no rostro<sup>11</sup>, de xeito que o estatuto da fotoxenia cambia e non ten que ver nin coa beleza nin co canon, onde o *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette* 1946) de De Sica supón a máxima expresión desta idea. A forza do protagonista, Antonio, reside no seu carácter cotiá e “non anómalo”, debido a que proviña do propio contexto no que o filme se insire e a que Lamberto Maggiorani non era un actor profesional<sup>12</sup>. “Non actúa, é”<sup>13</sup>, ao tempo que obriga ao espectador a unha comunicación

---

<sup>6</sup> Martínez-Artero, R. *El retrato: del sujeto en el retrato*. Barcelona, Montesinos, 2004. P. 21.

<sup>7</sup> Martínez-Artero, R. *El retrato: del sujeto en el retrato*. Barcelona, Montesinos, 2004.

<sup>8</sup> Barthes, R. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1989. PP. 76-77.

<sup>9</sup> Deleuze, G. *La imagen-movimiento. Escritos sobre cine I*. Barcelona, Paidós, 1984. P. 132.

<sup>10</sup> Aumont, J. *El rostro en el cine*. Barcelona, Paidós Ibérica, 1998. P. 25.

<sup>11</sup> Aumont, J. *El rostro en el cine*. Barcelona, Paidós Ibérica, 1998. P. 89.

<sup>12</sup> Bazin, A. *¿Qué es el cine?* Madrid, Ediciones RIALP, 2012. P. 325-341.

<sup>13</sup> Aumont, J. *El rostro en el cine*. Barcelona, Paidós Ibérica, 1998. P. 123.

directa entre o espectador e o mundo do filme, apela á experiencia do rostro dentro da súa propia particularidade.

Este rostro humano que representa ás clases subalternas é o que interesa estudar dentro da contemporaneidade, aplicando as ensinanzas que os estudos de cine fixeron a partir do neorrealismo.

O teórico Pascal Bonitzer expón que o rostro conta con dúas funcións binarias, roles que se complementan dunha forma proporcional no primeiro plano, o rol revolucionario e o rol terrorista<sup>14</sup>. O primeiro rol faise moito máis patente nos casos de novidades formais e representacións rupturistas, mentres que co terrorista acostuma a buscar unha interpelación ou unha resposta do espectador.

### **A materialización da crise**

Nas seguintes liñas intentaremos achegarnos ás pretensións de representar rostros desgarrados pola crise, facendo unha primeira división contemplando a nacionalidade de cada cinta<sup>15</sup> e tomándoa como referencia do país. Ao facermos estudos de cine, non nos centraremos en achegar maiores contemplacións sobre a realidade social de cada un dos países, partiremos do rostro singular de cada filme para achegarnos ao xeral.

En liñas xerais, podemos falar de que existen dous tipos de filmes da crise: os das causas, aqueles que se centran nas causas e casos concretos de como se chegou a unha certa situación, e os dos efectos, aqueles protagonizados por persoas de clase obreira que sofren as consecuencias de devandita crise<sup>16</sup>.

No caso español, desde o 2008 son varios os filmes que buscan introducir a problemática da crise no centro da trama, sempre desde distintos prismas e achegando perspectivas desde abaixo. Exemplos deste tipo serían *Historias de Lavapiés* (Ramón Luque, 2013), *Os fenómenos* (Alfonso Zarauza, 2014), *Techo y comida* (Juan Miguel del Castillo, 2015), *Cinco metros cuadrados* (Max Lemcke, 2011) ou, aínda en forma de comedia ou en menor medida, filmes como *Hablar* (Joaquín Oristrell, 2015) ou *Tenemos que hablar* (David Serrano,

---

<sup>14</sup> Bonitzer, P. *Desencuadros. Cine y pintura*. Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2007. P. 90.

<sup>15</sup> Sen metérmolos en máis contemplacións sobre os cinemas nacionais e considerando que, para que un filme sexa tomado como italiano, francés ou español só hai que mirar a procedencia dos cartos.

<sup>16</sup> *Hollywood*, por exemplo, tense encargado nos últimos anos de facer moitos filmes das causas ou dos de arriba, xa sexa dos bancos, das persoas involucradas na especulación, e menos sobre os de abaixo. Exemplos disto son *The Company Men* (The Company Men 2011), *Margin Call* (Margin Call 2012), *A grande aposta* (The Big Short 2015) ou *O lobo de Wall Street* (The Wolf of Wall Street 2015).

2016)<sup>17</sup>. Porén, non consideramos que se poida falar dunha “tipoloxía” de “filmes da crise”, xa que non é unha liña transversal e constitúe igualmente unha tendencia minoritaria.

En Italia, os filmes que nitidamente se ocupan da crise económica e das súas consecuencias tamén son poucos. O máis recente é *Made in Italy* (Luciano Ligabue, 2017), que inclúe a problemática da crise no centro do seu conflito e discurso, intentando tocalo desde dous prismas contrapostos, os efectos no obreiro de mediana idade e no rapaz que comeza os seus estudos. O outro filme que puxo o conflito no centro foi *Patria* (Felice Farina, 2014), de menor presuposto e incidencia, cuxa acción sitúase nunha fábrica que vai pechar e despedir aos obreiros. Outros exemplos que chegaron a tocar o tema, mais se ocuparon de explorar as consecuencias desde outros ámbitos foron *La nostra vita* (Daniele Luchetti, 2010), *Mia Madre* (Nanni Moretti, 2014) ou *Ammore e Malavita* (Antonio e Marco Manetti, 2017).

En Francia, houbo unha pequena tendencia que se ocupou de explorar o acontecemento entre a clase obreira, e que gozaron dun éxito e distribución en festivais e salas que tamén foi notorio, con filmes como o mencionado dos Dardenne, *A lei do mercado* (*La loi du marché*, Stéphane Brizé, 2015) ou *Chez Nous* (Lucas Belvaux, 2017).

A nomenclatura que se lle atribúe aos rostros dos seguintes apartados recolle unha exposición do teórico italiano Franco Marineo en *Face/On*<sup>18</sup>, que aquí se amplía e describe a maiores.

### **Rostros-sombra ou esquivos**

*Dous días, unha noite* comeza co rostro virado, durmindo, da actriz Marion Cotillard. Durmindo, de perfil, o espectador está ante un rostro que é incapaz de ollar e cuxa mirada non atopa correspondencia. A súa cara pobo a o primeiro plano do filme, e porén, non chegamos a vela na súa totalidade, xa que os seus directores non a queren mostrar. O seu rostro perfilado, semioculto e virado anuncia o devir do filme.

Natalia de Molina protagoniza tamén o primeiro *frame* de *Techo y comida*, nun rostro-sombra filmado de xeito case nadir con respecto á súa cara, pois está deitada na cama e vémolala en horizontal. O seu rostro amence con preocupación e, de novo, anuncia o devir do filme.

Dúas nais que teñen que loitar por saír adiante mentres os efectos da crise atácanas sen pausa, a primeira está a punto de ser despedida tras unha baixa médica e a segunda leva tres anos e medio sen atopar traballo. En ambos os dous casos estamos ante nais que están buscando asegurar un estatuto perdido de nai-protectora ou benefactora<sup>19</sup>, xa que as circunstancias non

---

<sup>17</sup> Desde unha parcela de comedia, superficial.

<sup>18</sup> Marineo, F. *Face/On Le narrazioni del volto cinematografico*. Milán, Holden Maps / Scuola Holden, 2005.

<sup>19</sup> Bou, N. *Diosas y tumbas. Mitos femeninos en el cine de Hollywood*. Barcelona, Icaria Editorial, 2006.

permiten que cumpran ao 100 % o seu papel de nai, que asumiron dentro dunha sociedade que lles asegurara poder cumprir.

Son rostros de anunciación, sempre retratados entre a penumbra e a busca dunha luz, a través dos cales sucede todo o filme; os protagonistas absolutos da narración e da súa lectura emocional. O rostro resérvase á mirada dun espectador que persegue neses ollos a profundidade do filme.

Ao final de *Dous días, unha noite* o personaxe protagonista está definitivamente no paro, mais, grazas a manter intacta a súa ética e a súa integridade, a cámara consegue roubarlle un movemento exterior, unha emoción na forma dun pequeno sorriso, que mantén durante uns segundos ata que o filme chega ao negro.

Porén, na secuencia final de *Techo y comida* continuamos tendo un rostro esquivo que non queda retratado, cuxa mirada non chega a cruzársenos. Un plano secuencia desprázanos do bloque de edificios da nai e o fillo, a punto de ser desafiuzados, e lévanos ata a estrada pola que intentarán seguir o seu camiño, á protagonista só a veremos finalmente de costas, cargando con varias maletas e carteiras.

Estes dous xestos contrapostos están ligados completamente á lectura que o filme fai da crise e como a representa como a caída dun castelo de naipes e duns dereitos perdidos. Casa, traballo e comida xa non están asegurados e estas mulleres –nun rol de nais benefactoras, máis patente na cinta española– deben loitar día a día contra estas circunstancias.

En *A lei do mercado* o filme ancora todo a súa proposta formal no rostro do seu protagonista, Vincent Lindon, cuxa presenza marca a ubicación do plano e o punto de vista. A película comeza cun primeiro plano aberto del, de perfil, e a cámara queda con el aínda cando o outro interlocutor está falando, mais interesa ese plano de escoita no que descubrimos a un home sen traballo e na busca de reinventarse, con enrugos na fronte e un bigote de moitos anos. É tamén un rostro-sombra, protagonista absoluto, mais esquivo e desprovisto de toda artificiosidade, pura naturalidade.

Estas tres facianas convértense nunha sorte de “imaxe-obsesión”, xa que nunca quedan retratadas coa pausa dun primeiro plano perfectamente calculado, dun respecto pola proporción áurea ou dunha cámara absolutamente queda; porén, a súa pegada está dentro de cada fotograma e a mirada do espectador persegue o seu ollar esquivo de forma constante, os movementos interiores de paixón combínanse cos exteriores de rebelión<sup>20</sup>. Os rostros asumen unha centralidade absoluta a pesar do carácter esquivo. O espectador é obrigado a manter

---

<sup>20</sup> Deleuze, G. *La imagen-movimiento. Escritos sobre cine I*. Barcelona, Paidós, 1984.

unha certa distancia, mais os movementos interiores –emocionais– quedan reflectidos do mesmo xeito<sup>21</sup>.

Denominámoslos, polo tanto, como rostros-sombras por distintos motivos. Desde un punto de vista plástico, porque é habitual a súa representación en contextos de penumbra, a maiores, porque a súa presenza ocupa o peso de todos os planos, mais non por ser retratado de forma directa ou clara en canto á súa posición, xa que non mira á cámara e non están quedos. Finalmente, desde un prisma máis literal, son rostros-sombra pola carga circunstancial que a trama lles confire aos personaxes, así como ambos rostros están desposuídos da beleza canónica da representación e da beleza inherente ao *star-system*.

### **Rostros-luz ou omnipresentes**

A representación de *Made in Italy* é moi distinta con respecto ás anteriores, a realidade ataca aínda con máis forza ao seu personaxe principal, pero o ton xeral do filme é optimista, polo que o rostro de Stefano Accorsi está sempre atravesado dunha luz e dunha seguridade da que non gozan os papeis femininos mencionados. É un rostro retratado desde diferentes ángulos e perspectivas, mais sempre presente e cunha cara na que se poden ler todas as emocións da película, el contén –e sostén– toda a carga emocional da mesma.

É un rostro que ocupa a totalidade do filme, onde os movementos exteriorización, de expresión, superan aos de paixón. Tamén un filme no que o rol terrorista do primeiro plano queda exacerbado en múltiples ocasións con soliloquios directamente á cámara –xustificados na diéxese–, incluído do personaxe protagonista.

Son clases subalternas que estiveron sempre cómodas na súa categoría, mais agora a crise rompe esa realidade. “Meu avó mercou a casa, meu pai ampliouna e eu son o que a ten que vender”, indica o personaxe nun momento da película.

Constitúe este o único exemplo de rostro-luz xa que é unha representación máis artificiosa e menos naturalista, xa sexa pola elección do reparto, a proposta formal ou a deriva do guión, na que o protagonista pasa por distintos momentos, mais o réxime diurno acostuma a primar sobre o nocturno<sup>22</sup>.

### **Rostros-noite ou ocultos**

---

<sup>21</sup> Marineo, F. *Face/On Le narrazioni del volto cinematografico*. Milán, Holden Maps / Scuola Holden, 2005. P. 181.

<sup>22</sup> Durand, G. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, Dunod, 1992.

O rostro-noite de Francesco Pannofino –Salvo– en *Patria* contraponse con todos os anteriores desde o estrañamento que producen, por unha banda, as imaxes-arquivo do filme e, pola outra, a distancia xerada polo rostro “non-belo” –nun sentido canónico– do seu protagonista. Ao mesmo tempo, estamos ante unha cinta onde a metade da metraxa sucede durante a noite, co seu rostro representado entre a penumbra da madrugada.

*Patria* narra o encerro dun home de dereitas ao alto dunha torre da fábrica na que traballa despois de saber que a empresa vai pechar. O seu acto fai que pase unha noite aló arriba xunto ao sindicalista da empresa<sup>23</sup>, de esquerdas, e acaben falando de cómo a situación italiana chegou a ese punto e discutan de política a partir de imaxes de arquivo.

O rostro de Salvo evita a mirada directa do espectador, xa que habita nun frame nocturno e carece dunha luz directa que lle permite atoparse con outro ollar, deste xeito, o filme imprime un carácter oculto nos seus personaxes.

En *Os Fenómenos* hai un prólogo que sitúa a Nené, o personaxe protagonista interpretado por Lola Dueñas, xunto á súa parella, Luis Tosar, e o fillo que teñen en común, vivindo nunha caravana a poucos metros da praia. Unha vida na que, maiormente, imperan os silencios. O primeiro plano que a película mostra dela, sen filtros, é cando esa vida en parella se derruba. Primeiro, unha grande panorámica dela traballando na rúa, un plano xeral de día xunto a seu fillo, logo cae a noite cae e, finalmente, vemos o seu rostro na penumbra mentres agarda, sen éxito, o regreso do home. O seu rostro queda enmarcado dentro dunha noite pecha, escura máis alá da falta de luz, cunha faciana desprovista de maquillaxe e demais aderezos.

Os grandes golpes que recibe esta protagonista chegan na forma da noite e dos zooms-out que a retratan soa entre a inmensidade. A burbulla da construción prometéralle unhas seguridades que acabou perdendo e, así, o seu rostro cae na escuridade.

Son rostros-noite porque a proposta os enmarca nun réxime nocturno constante, isto é certo en toda a metraxa de *Patria* e repítese nos puntos de inflexión dentro de *Os fenómenos*, onde as caídas e subas do personaxe e a súa historia rexístranse na noite.

### **Fisuras e complicidades a modo de conclusión**

A mostra aquí escollida supón dar unhas pequenas pinceladas sobre o que é o cine da crise feito durante a crise. Apenas dez anos teñen pasado do seu inicio e aínda falta tomar distancia para analizala cun prisma total, incluído o da ficción. A priori, dita ficción non se encargou

---

<sup>23</sup> Figura tamén rastrexable nunha xenealoxía do cinema italiano, desde as formas serias e reivindicativas de *A clase obreira vai ao paraíso* (La classe operaia va in paradiso 1972) ata a comedia de Luciano Salce de *Il Sindacalista* (Il Sindacalista 1972).



de analízalo desde os albores e todas as aproximacións son dubitativas, mais existen. Ademais, atravesada dun xeito máis ou menos transversal todas as creacións contemporáneas, con pequenas mencións de pasada ou con consecuencias alleas.

Familia e traballo son as bases dunha sociedade occidental moderna que naceu das ruínas da Segunda Guerra Mundial. As sociedades española, francesa e italiana (a primeira en distinta medida) conformaron a súa idea a partir da unidade central da familia. “Familia e sociedade, e cultura no seu complexo, configuran a medida da nosa existencia, establecen o horizonte de seguridade do ser: e na medida en que a cultura á que pertencemos non recoñece dependencias irracionais, servís e deshumanas e non dogmatizou o imperio da natureza, nós estamos na historia con seguridade e liberdade”<sup>24</sup>. Unha familia que se organiza ao redor dunha casa que pagan a través do traballo (duro) constante.

Os filmes aquí mencionados problematizan sobre a ausencia de traballo como catalizador dunha serie de dúbidas ao redor da familia e ponse en dúbida a propia cuestión de que o traballo dignifique á persoa.

De que xeito se representa o rostro? A representación deste tende sempre ao naturalismo, que é a cadencia habitual de certo realismo. En certo modo, a concepción que se ten da actuación aseméllase á do neorealismo e, en todo momento, búscase que o “cotiá” irrompa no plano. O senso *voyeurístico* desapareceu nestas imaxes e queda unha aproximación que busca ser realista para mostrar unha pequena parcela de realidade. Desde o punto de vista da sociedade, o rostro quere chegar a ser ou mostrar unha colectividade, precisamente polo carácter do “real” que se lle imprime. A crise, deste xeito, convértese en transversal dentro da forma e do contido destes filmes (excepto *Made in Italy*, só no contido).

Xa sexa con rostros-luz, sombra ou noite, estas películas queren achegar un debate sobre a sociedade actual a partir dos seus protagonistas. Son, en calquera caso, rostros humanistas no xeito en que os describía Aumont.

---

<sup>24</sup> De Martino, E. *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali 1977*. Torino, Einaudi, 2002. P. 142.

“*Famiglia e società, e quindi cultura nel suo complesso, foggiano la misura della nostra esistenza, stabiliscono l'orizzonte di sicurezza dell'esserci: e nella misura in cui la cultura cui apparteniamo non riconosce dipendenze irrazionali, servili e disumane e non ha dogmatizzato l'imperio della natura, noi ci siamo nella storia con sicurezza e libertà*”.

Segundo o propio Aumont, o rostro tamén segue dous camiños na súa aparición, por unha banda a “exteriorización das profundidades do íntimo” e, pola outra, a “manifestación da pertenza a unha comunidade civilizada”<sup>25</sup>.

Os rostros representan ese factor humano esquecido, no centro da crise, a “verdade” do relato está no seu retrato, que conforma a totalidade do filme e define o discurso do mesmo.

---

<sup>25</sup> Aumont, J. *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1998. P. 25.