

Claves de reflexión en torno al cuerpo en el cine contemporáneo: prácticas fílmicas en Bertrand Bonello, Philipp Grandrieux y David Cronenberg.

Ana Sedeño Valdellos

valdellos@uma.es

Universidad de Málaga (España)

La historia de la representación humana ha sido, de alguna manera, la de la representación del cuerpo. La atención y el cuidado de los procesos de formación del sujeto viene siendo una constante de la estética y la creación contemporánea desde los años sesenta. En esta línea, el cuerpo como material, lenguaje y tema del arte viene precedido de una teoría social que lo percibió antes como problema, desde el que afrontar las preguntas eternas en torno al ser humano y lo social.

Por un lado, se encuentra la perspectiva antropológica. Clifford Geertz (1994) por ejemplo, se ha ocupado de rescatar la relación entre la vida social y la emergencia de expresiones artísticas, lo que ha finalizado en un interés creciente sobre el cuerpo como “dispositivo”, como *interface* del sujeto con el mundo. Hans Belting, por su parte, ha profundizado en su *Antropología de la imagen* (2007) en todas las formas de entender la capacidad material de las imágenes. Los antropólogos simbólicos han abordado intensamente la significación de los productos del cuerpo y cómo representan prácticas, experiencias y tópicos sociales: la sangre, el semen, la leche, los excrementos... sus contenedores y usos materializan normas sociales y formalizan tabúes y miedos. En su análisis se encuentra un rico campo de interrelación de lo social y las representaciones simbólicas y artísticas.

Con un planteamiento pluridisciplinar, la fenomenología se ha confirmado como una metodología sólida para el estudio de la existencia humana concreta, en búsqueda de las

figuras centrales de su experiencia en el mundo y de la descripción de la conciencia humana como una experiencia intencional y encarnada. De manera general, la fenomenología ha intentado establecer un tronco genérico sobre la experiencia física del cuerpo con términos como tactilidad o embodiment: “El cuerpo es nuestro medio general para tener un mundo” (Merleau-Ponty, 1994, p. 203).

2. Reflexión sobre el cuerpo desde la teoría fílmica: casos prácticos en la filmografía de Bertrand Bonello, Philippe Grandrieux y David Cronenberg.

Dando por sentado que todo cine es social y existe una relación con el hombre y las ciencias que lo estudian, se ha generado toda una corriente de reflexión sobre el cuerpo paralela a la de las disciplinas sociales, donde, de alguna manera puede comprobarse su peso.

Nuestra propuesta es que ciertas prácticas fílmicas abordan el cuerpo como agente plástico con que desmontar incluso el poder de manipulación del montaje, compuesto base de la construcción ficcional y representacional fílmica clásica o MRI (Modo de Representación Institucional).

Ya el cine de Pasolini enfrentó la cuestión con el plano subjetivo indirecto (especie de monólogo interior del personaje), técnica de aspectualización discursiva que, encarnada en largos planos generales a modo de plano-secuencia, une el punto de vista del actor con el del director: mucho del cine de autor actual sitúa en este recurso la voluntad del director y su mirada en el interior del film. Para el director italiano, frente al montaje invisible y la artificialidad del punto de vista, instrumentos con que el MRI y Hollywood han decantado la técnica del cine, el plano subjetivo indirecto supone una subversión de índole política. Igualmente para Deleuze, en él:

“(…) la cámara no ofrece simplemente la visión del personaje y de su mundo, ella impone otra visión en la cual la primera se transforma y se refleja. Este desdoblamiento es lo que Pasolini llama “subjetiva indirecta libre”. (…). Se trata de superar lo subjetivo y lo objetivo hacia una forma pura que se erija en visión autónoma del contenido. Ya no nos encontramos ante unas imágenes objetivas y subjetivas; estamos apresados en una imagen-percepción y una conciencia cámara que la transforme” (Deleuze, 1994, p. 113).

Buena parte del cine de arte global contemporáneo ha seguido esta senda, especialmente Lucrecia Martel, Claire Denis, Apitchatpong Weerasetakul o Tsai Ming-Liang. Gerard Imbert ha relacionado la realización de este último con el modelo de representación primitivo, donde aún la sofisticación del montaje no se ha instalado en el centro del discurso fílmico, y está “caracterizado por el plano general distante y una tendencia al policentrismo de la imagen” (Imbert, 2010, p. 57).

En la revelación fragmentaria del cuerpo desde el pensamiento fílmico, el rostro ha supuesto también un asunto destacable. Gilles Deleuze habla de *gestus*, fórmula que trata de explicar la capacidad del cine moderno (imagen-tiempo) de operar suerte de desmenuzamiento, disolución o fragmentación sobre el cuerpo. Si bien entendido desde un punto de vista individual, es en su carácter colectivo donde el concepto resulta más fructífero, complejo y enriquecedor. El *gestus* reconoce, desde la teoría, un primer paso en la necesidad del arte fílmico postclásico por la fragmentación del cuerpo, como germen del rito, la ceremonia y otros procesos sociales. En *La imagen-tiempo* el autor dibuja buena parte del cine francés de los ochenta en torno al vínculo cine-cuerpo-pensamiento, donde “las categorías de la vida son precisamente las actitudes del cuerpo,

sus posturas” (Deleuze, 1987, pp. 251-295) y las apoya en ejemplos de directores como Akerman, Eustache o Garrell.

El rostro cinematográfico posee una dualidad destacable: pertenece al actor y a su personaje. Como han descrito Jacques Aumont (1998) y Gilles Deleuze (1987), el primer plano nace cuando es utilizado en su función específica (ya en el cine primitivo se empleaba pero no con su potencial de liberación de la expresión) y el cuerpo completo se transforma por su efecto, deviniendo en medium para exponer los afectos. Tanto Balàzs como Bonitzer o Eisenstein se han posicionado en torno al rostro y el primer plano. Si para los dos primeros supone una unidad orgánica (el primer plano es la “condición técnica del arte cinematográfico” en tanto que permite que con el rostro se planteen todos los problemas del film), para el segundo supone desmembramiento y desconexión. Para Deleuze finalmente “el efecto-primer plano hace perder al rostro sus aspectos individuante, socializante, comunicante, para conferirle la impersonalidad del afecto” (Aumont, 1998, p. 103).

La tradición del cine francés descrita por Deleuze en su libro, continúa actualmente en parte del cine galo, en los casos de Bertrand Bonello o Philip Grandieux. “Todo pasa por el cuerpo y el dolor” admite Bonello de su film *Tiresia* (2003), tal y como si pensara en él como definitivo campo de batalla del ser humano contemporáneo. Este trabajo, dividido en dos partes, recoge en su estructura la propia duplicidad sexual del personaje principal, Tiresia (adivino ciego de Tebas para la mitología griega, castigado a ser mujer): en primer lugar, es un transexual brasileño secuestrado, cegado y abandonado por su captor y, en segundo, es curado por una chica en un pequeño pueblo, donde descubre sus dotes adivinatorias. Como primera cuestión destacable habría que señalar el juego de duplicidades que plantea el director a través de la elección de los actores: si para el personaje de Tiresia elige a dos actores diferentes (Clara Chouveau y Thiago

Telesque), para dos personajes diferentes (el secuestrador y el cura incrédulo) elige al mismo actor (Laurent Lucas).

Otro elemento significativo resulta el tratamiento del espacio (y con él de las subjetividades de los personajes en las dos partes de la película. En la primera los exteriores nocturnos y los interiores sombríos de la habitación-cárcel se caracterizan por una realización bipolar que enfrenta la pulsión escópica de quien mira (los posibles clientes que pasan en coche, el captor que vigila y desea a su secuestrada) con la exposición/camuflaje de las prostitutas y la reclusión y dependencia de la misma: los travellings laterales (planos subjetivos de los clientes) muestran la proximidad de los cuerpos en exhibición de las prostitutas; el reencuadre de la mirilla descubre la proximidad de la represión del voyeur-captor que observa a la prostituta durante su cautiverio. En la segunda parte, una realización más clásica basada en los diálogos y en el uso del plano medio y americano devuelven la transparencia de la representación a su opuesta situación extraordinaria (el progresivo descubrimiento de su capacidad de adivinación).

En *De la guerre* (2008) (basado en el libro de Karl Von Clausewitz del mismo nombre), el retiro de un director en crisis en una comunidad o secta tras una crisis existencial sirve al director para explicar las formas de la necesidad de comunicar el cuerpo individual con el colectivo. La puesta en escena se vale de cuerpos en trance, en búsqueda de un sentido que no tienen en situaciones sociales convencionales. En este sentido, Michel Maffesoli (1997) describe un nuevo modo de estar en sociedad y de relacionarse con lo orgiástico, algo basado en la fusión (una forma de socialización posmoderna), en la confusión (de principios y categorías), en la heteronomía (cuando el sujeto se pierde en el otro, cuando el yo se disuelve y es absorbido por el cuerpo colectivo), que problematiza fuertemente los lenguajes clásicos de representación.

Otro caso relevante es el de Philippe Grandrieux. La multitud de sus referencias pasan por el cine de terror de la escuela de Dario Argento, la abstracción de Stan Brakhage y parte del cine underground, la visión moralista de Murnau y sobre todo el esfuerzo de dominio plástico de Tarkovsky o, más cercanamente, Sokurov. Encuadrado en el llamado “cine de la sensación”, triunfante en los festivales de cine de categoría A y que ha colocado a directores como Lucrecia Martel (con su intento de movilidad y animación espesa de lo táctil y lo sonoro) en el mapa de la creación fílmica contemporánea, la propuesta plástica de Grandrieux desafía los tradicionales abordajes de la crítica sobre la realización y el lenguaje fílmico de un director.

En el caso de *Un lac* (2003) asistimos a un ejemplo de este cine de impacto sensorial, que apela sin descanso al espectador (un cine quizás no apto para epilépticos). En este caso nos parece reseñable la necesidad de ampliar el concepto de montaje hacia la idea de rizoma o de pliegue (ambos conceptos de Deleuze), más aptos para describir las oscilaciones y vibraciones de esta “realización palpitante” (*pulsating filmmaking*) como la describe el crítico Adrian Martin (2004).

Como el mismo director encuentra, su cine no es psicológico, es un cine del encuentro, de la colisión en el que no hay espacio entre los cuerpos, pues se encuentran en permanente cercanía, interacción, lucha, un cine del *occursus* de Spinoza (Martin, 2012):

“My dream is to create a completely ‘Spinoza-ist’ film, built upon ethical categories: rage, joy, pride ... and essentially each of these categories would be a pure block of sensations, passing from one to the other with enormous

suddenness. So the film would be a constant vibration of emotions and affects”¹
(Brenez, 2003)

“El campo de aparición del monstruo es jurídico-biológico (...) combina lo imposible y lo prohibido” plantea Foucault (2001, p. 58), indicando otra de las vertientes necesariamente analizables en el cine de los últimos cuarenta años y que guarda la influencia del cine de ciencia-ficción, el de terror y la serie B desde los años cincuenta, pero que ahora puede hallarse vivo y renovado en el cuerpo violentado de Michael Haneke, el integrado en la tecnología de David Cronenberg, el desmembrado de David Lynch, el errante de Gus Van Sant y los fantasmas, monstruos y alteridades múltiples del cine portugués contemporáneo (Rodrigues, Gomes, Villaverde, Canijo...), por ejemplo. Desgraciadamente, no puedo tratar en profundidad la multitud de aspectos que abren esta temática general y las prácticas particulares. Sólo algunas palabras sobre David Cronenberg.

El mundo de Cronenberg se ha centrado en estos últimos años en la realización de lo que él mismo denomina films *bodycentrics* (Porton, 1999, p. 8), en los que argumenta sobre las transformaciones corporales por efecto de la colisión de lo humano con lo irracional. La preocupación de este autor por lo monstruoso como clímax de este encuentro puede disfrutarse en el contacto de lo humano con dispositivos de visión (las pantallas en *Videodrome*, 1986), de movilidad (*Crash*, 1996) o con entes de animalidad extraña (*La mosca*, 1986). Nos encontramos en “el reino de la nueva carne, el cuerpo alterado por el imaginario” (Imbert, 2010, p. 137). El cuerpo de los personajes de

¹ “Mi sueño es crear un filme completamente ‘spinozista’, construido sobre categorías éticas: ira, alegría, orgullo... esencialmente cada una de estas categorías sería un bloque puro de sensaciones, que pasarían de la una a la otra bruscamente. El filme sería, por tanto, una vibración constante de emociones y afectos...” (Brenez, 2003)

Cronenberg es exhibido en constante mutación a la luz de nuevos “factores en juego” (lo animal, lo tecnológico) en lo humano, siguiendo la tradición del cuerpo trauma de Ballard, Pasolini o Sade y los conceptos de la naciente biopolítica en Sloterdijk y Giorgio Agamben. La confrontación del cuerpo con la tecnología materializan una propuesta de modificación de la subjetividad y describen este nuevo imaginario colectivo:

“El aparato cinematográfico es un nuevo modo de corporeidad; es una tecnología para contener y controlar a los cuerpos, pero también para afirmarlos, perpetuarlos y multiplicarlos, captándolos en la terrible e inquietante inmediatez de sus imágenes” (Shaviro, 1993).

3. Conclusiones

El cuerpo es seguramente la gran conquista del siglo XX para la ciencias humanas y la filosofía. Si a ello se suma la relevancia creciente del desarrollo tecnológico sobre la vida humana, nos encontramos con quizás el tema que más ha revolucionado el arte y la expresión cultural: el ser humano en contacto y conflicto con el medio natural y técnico, con los conflictos colectivos y las problemáticas de género afronta novedosos retos desde su naturaleza individual y colectiva.

En la ponencia se ha asumido que estas cuestiones se han trasvasado al campo de la reflexión y del pensamiento cinematográficos y que la creación filmica contemporánea ha abordado estos temas como reflejo del ser humano presente. Difícilmente puede lograrse esto último sin una subversión a través del lenguaje que, creemos, en este caso socava la base del montaje clásico en sus claves de transparencia, ficcionalización y representación realista: de algún modo, esto se concreta en el cuerpo como nuevo campo de batalla por un poder que ahora resulta más íntimo, más ambiguo y que debe ganarse en las actitudes del cuerpo en el terreno social. abordar

En primer lugar, se ha realizado una aproximación al procedimiento conocido como estilo indirecto libre, teorizado por Pasolini y perseguido en sus filmes. La disolución del punto de vista del director y del actor y su materialización mediante planos secuencias o planos de larga duración pueden definir parte de este recurso, subversivo de la puesta en escena clásica.

Por otro lado, se ha definido el concepto de *gestus* desde el posicionamiento de Deleuze y su relación con el primer plano fílmico y el rostro del actor, y, a partir de aquí, se ha analizado parte de la obra de Bertrand Bonello y la realización palpitante de Philippe Grandrieux, con la ayuda de términos como pliegue o rizoma, entre otros. Finalmente, se ha tratado brevemente la obra *bodycentric* de David Cronenberg, como representante de la reflexión biopolítica que entronca con el pensamiento de Foucault.

En general, se ha trabajado con la hipótesis de que el cuerpo y sus formas de representación en la imagen en movimiento propone disrupciones que problematizan los procedimientos de coherencia y transparencia del montaje institucional y que esto es una clave para comenzar a discernir la complejidad de buena parte del cine contemporáneo de calidad.

4. Bibliografía

AUMONT, J. (1998): *El rostro en el cine*. Barcelona, Paidós.

BELTING, H. (2007): *Antropología de la imagen*. Madrid, Katz.

BRENEZ, N. (2003): "The Body's Night: An Interview with Philippe Grandrieux", *Rouge*, nº 1 (Consultado en <http://www.rouge.com.au/1/grandrieux.html> el 30-07-2013)

DELEUZE, G. (1993): *La imagen-tiempo*. Barcelona, Paidós.

FONT, D. (2012): *Cuerpo a cuerpo. Radiografías del cine contemporáneo*. Barcelona, Círculo de Lectores.

- FOUCAULT, M. (2001): *Los anormales*. Madrid, Akal.
- GEERTZ, C. (1994): *Conocimiento local: ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona, Paidós.
- IMBERT, G. (2010): *Cine e imaginarios sociales*. Barcelona, Cátedra.
- MAFFESOLI, M. (1997): *Elogio de la razón sensible: una visión intuitiva del mundo contemporáneo*. Barcelona, Paidós.
- MERLEAU-PONTY, M. (1994): *Fenomenologia de la percepção*. São Paulo, Martins Fontes.
- MASETTA LIJTMAER, C. (2010): *La plástica del deseo. Entrevista con Philippe Grandieux*. *Transit cine* (Consultado en <http://transitcine.es/text/cloe-masotta-lijtmaer/la-plstica-del-deseo/89> el 29-07-2013)
- MARTIN, A. (2004): “Dance girl dance. Philippe Grandrieux’s *La vie nouvelle*”, *Kinoeye, New Perspectives On European Cinemas*, vol. 4, nº 3. (Consultado en <http://www.kinoeye.org/04/03/martin03.php> el 18-07-2013)
- MARTIN, A. (2012): “Rendez vous: el cine encuentra a la filosofía”. *Cine Transit* (Consultado en <http://cinentransit.com/rendez-vous-el-cine-encuentra-a-la-filosofia/> el 28-07-2013).
- PASOLINI, P. P. (2005): *Empirismo herético*. Buenos Aires, Brujas.
- PORTON, R. (1999). “The film director as a philosopher: An interview with David Cronenberg”. *Cineasta*, 24 (4).
- SHAVIRO, S. (1993): *The cinematic body*. Minneapolis, University of Minnesota Press.