



# Domènec Font

## Cuerpo a cuerpo

Radiografías del cine  
contemporáneo

Galaxia Gutenberg

*Círculo de Lectores*

---

Domènec Font

# Cuerpo a cuerpo

Radiografías del cine contemporáneo

Galaxia Gutenberg

*Círculo de Lectores*

---

## Nota del editor

La tarde del 4 de noviembre de 2008, Domènec Font vino a verme a mi despacho para proponer la publicación de un libro sobre «el Cuerpo en el cine contemporáneo», como él mismo lo definió. Quería que su libro se publicara, le cito de nuevo, «en la editorial que ha editado a autores que admiro como Eugenio Trías y José Luis Pardo, entre otros». Los ensayos sobre cine eran escasos en nuestra editorial y el proyecto de Domènec me pareció magnífico por lo que nos pusimos de acuerdo para editar el libro.

Pocos días después, le fue diagnosticado un cáncer. Durante dos años, como me dijo él mismo y como cuenta en el prólogo y en la coda final, superpuso la redacción del libro con el durísimo tratamiento de la enfermedad, hasta el punto que «el proyecto ha quedado definitivamente ligado a mi organismo».

Cada vez que coincidíamos en algún acto, la última vez en un emotivo homenaje a nuestro común amigo Eugenio Trías en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona el 18 de enero de 2010, comentábamos la situación del libro y la ilusión mutua por publicarlo.

El 24 de diciembre de ese mismo año, Domènec me anunció que tenía a punto el libro del que «se sentía muy satisfecho». Y el 16 de enero de 2011 me enviaba la introducción y los tres primeros capítulos. Dos meses después, el 17 de marzo, llegaba el cuarto capítulo a la espera de la coda final.

Domènec Font trabajó en este libro mientras tuvo fuerzas y el texto que hoy publicamos es el que él nos envió sometido a una escrupulosa revisión a cargo de Carlos Losilla,

quien ha organizado asimismo el capítulo final de acuerdo con los materiales que dejó su autor.

Los editores queremos dar las gracias en primer lugar a Dorothea Massmann, viuda del escritor, por la confianza que ha depositado en nosotros para la conclusión de este proyecto editorial. A Jordi Balló y Xavier Pérez por su contribución a hacerlo posible. Y a Carlos Losilla por su cuidadoso trabajo de edición.

Por nuestra parte no puede haber mejor homenaje a Domènec Font que dar vida al libro por el que trabajó hasta el final.

JOAN TARRIDA

---

A modo de prólogo: *Corpus delicti*

Nadie, hasta ahora, ha determinado lo que puede el cuerpo...

SPINOZA,  
*Ética III*, proposición 2

*Un corps est une image offerte à d'autres corps, tout un corpus d'images tendues de corps en corps.*

JEAN-LUC NANCY,  
*Corpus*

---

## I

Cuando Hans Castorp, el joven ingeniero de *La montaña mágica* (1924), de Thomas Mann, ve por primera vez su cuerpo a través de «la anatomía luminosa» del doctor Behrens, experimenta el choque del hombre vivo que se descubre bajo los trazos de un cadáver: «Veía el interior de su propia tumba. Veía la carne que formaba su cuerpo descompuesta, aniquilada, convertida en una niebla evanescente, y en medio de ella —esmeradamente cincelado— el esqueleto...». Y cuando, poco después, le pide a Claudia Chauchat su «retrato interior», ella le muestra una pequeña placa fotográfica: «He ahí mi fotografía íntima, la transparencia espectral de un retrato sin rostro».<sup>1</sup> No ha de sorprender la sistemática recurrencia a la radiografía en una novela que discurre en un sanatorio, que habla de la enfermedad del cuerpo y del espíritu y en la que se suceden las lecciones de anatomía buscando franquear el interior del cuerpo para que no quede nada en la sombra. Los procedimientos radiológicos, descubiertos por el físico alemán Wilhelm Röntgen en noviembre de 1895, marcaron un avance de la medicina, pero también un cambio significativo en relación con el imaginario del cuerpo abierto a nuevas visibilidades. Y una revolución de la mirada, no en vano el descubrimiento de los rayos X se producía contemporáneamente al nacimiento del cinematógrafo. Tramando en cierto modo esa idea godardiana, recuperada de Walter Benjamin, de que el cine tiene mucho que ver con la medicina («Los beneficios de la Kodak proceden del análisis de las enfermedades, no de filmar la felicidad»), aunque sólo

fuere porque el paciente tiene una salud frágil y necesita de permanentes cuidados intensivos.

Los efectos de los rayos gamma sobre el cine contemporáneo, tal pudiera ser el subtítulo de este ensayo. A condición de aclarar matices y no confundir los límites. No pretendo aplicar un *scanner* para sacar al cine contemporáneo de las tinieblas. Una idea de ese calibre, además de inagotable, sería tan pretenciosa como querer emular al protagonista de esa montaña mágica rodando por los diferentes círculos del infierno como Ulises navegaba por el reino de las Sombras. Intento tan sólo explorar un camino sinuoso a través de distintas placas sensibles y en esa perspectiva aspiro a un modo de reflexión que prescindiera de pronósticos previos, aunque pesen sobre ella las hipótesis exploratorias y el eco de las imágenes soñadas. Es posible aplicar isótopos radioactivos sobre el cuerpo para superar su opacidad, pero es imposible trazar ecografías sobre la espina dorsal del tiempo.

---

De entrada la misma idea de temporalidad. No le falta razón a Jacques Aumont cuando señala que la noción de lo contemporáneo ha sido tan utilizada, blandida para tantas causas para definir lo actual, lo nuevo, que tiene el inconveniente de no designar nada estable.<sup>2</sup> Danza contemporánea, arte contemporáneo, música contemporánea y cine contemporáneo no designan lo mismo, no apelan a las mismas formas estéticas ni reclaman la misma conciencia histórica. Aumont traza una fuente de inquietud adicional en ese sentido flotante de los conceptos que comparto. En el corazón de la industria de la cultura y de la sociedad del espectáculo, la conciencia histórica del cine se vuelve problemática (siempre lo fue: la temporalidad de los inicios y de las vanguardias era el futuro; la de la modernidad era el presente vuelto hacia el pasado, la tradición). De hecho, si la historia permanece todavía en activo es a modo de ejercicio destinado a la crítica y a la academia y con muchas reservas. Aquélla porque se ha devaluado (hoy cualquier neófito puede hablar o escribir sobre cine) y ha desistido de identificar tendencias, incluso autores, para no perder sincronía con el presente; ésta porque a su desvalorización general añade la de los historiadores de cine, una congregación que luchó para que el cine adquiriera un estatus de disciplina académica y ahora intenta evitar que el inventario histórico se academice demasiado.

Pese a su condición efímera y transitoria, la modernidad fílmica de los años sesenta implicaba el deseo de ser contemporáneo, de adherirse a su tiempo sin necesidad de afrontar



todas sus pretensiones, puesto que lo contemporáneo tiene algo de inactual, gracias a lo cual puede percibir y tratar su propio tiempo, como bien señala Giorgio Agamben.<sup>3</sup> Empresa utópica que en la posmodernidad, época particularmente avara en fenómenos radicales, cambiaría los ideales por la gestión de las imágenes y la eudaimonia del presente, mientras el cine perdía sus defensas naturales y devenía vulnerable y con persistentes temblores sísmicos (tampoco nada nuevo: «El objetivo último de la historia del cine es hacer la relación de su propia desaparición», señala el historiador Paolo Cherchi Usai en un extraño canto fúnebre de la memoria cultural del cine en el medio digital).<sup>4</sup> Y al igual que el arte, el cine se adecuaba al presente sin apenas conciencia de su memoria, como un dispositivo en el fondo tan efímero como la vida humana. Con todo este tráfigo, el cine sigue estando ahí pero no queda claro que siga siendo nuestro contemporáneo encarado a rivales mucho más poderosos como la televisión, los videojuegos, las *playstations* y la galaxia internauta, entre otros dispositivos de visión y maravillas.

De modo que lo contemporáneo es un punto de referencia arbitrario que utilizo por su comodidad. Lo tomo como una cronología de partida (desde los años ochenta del pasado siglo) y, *vanitas mei*, con la idea de recuperar las cosas allí donde las había dejado.<sup>5</sup> También, por qué no, como un capítulo de la historia tan unificable y arbitrario como pudiera ser el periodo decadentista de la Italia del Quattrocento (en cuyas universidades, por cierto, se constituyó el saber anatómico sobre el cuerpo bajo control eclesiástico). Es cierto que necesitamos «poner la historia ante un cielo despejado», que diría Benjamin, y asumir que el cine es una suma de momentos, de trayectorias erráticas, pero eso no nos redime del pasado, del regreso a fuego lento hacia un remolino donde coexisten la memoria y el olvido.

---

Debo justificar un ensayo cuyo sujeto y objeto es el cuerpo. Mientras el discurso sobre el cuerpo se constituye en revelador de las mentalidades, las prácticas artísticas y la biocultura de una época, su aplicación como estudio en el cine es compleja y sólo parece disfrazar un retorno a la idolatría y el fetichismo. El estatuto del cuerpo en el cine es problemático y funciona en relación a una metafísica que lo instituye no como objeto biológico sino como fantasma, mera apariencia sin volumen ni espesor, trazo de luz y destilado químico. ¿Qué es lo que define esa construcción imaginaria, materia y signo, simulacro y reproducción? La imagen como soporte. Una vez capturado por el ojo de la cámara (cuerpo orgánico de los actores que suplantán la condición intangible de los personajes) y proyectado en una pantalla, el cuerpo desaparece, se inmaterializa y su naturaleza ingrávida se descubre en función de un juego de luces y sombras. «Le corps se donne au sujet à travers l'image», señala Pierre Legendre. Dicho de otro modo, el cuerpo para vivir es inseparable de la imagen representada y sólo estando bajo su égida «le corps peut être pris dans le langage». <sup>6</sup> De ahí se colige un proyecto figurativo (de Eric Auerbach a Jean-François Lyotard la noción de figura remite a una forma exterior o aspecto visible de una cosa, pero también a lo inteligible, al modelo abstracto) que se constituye como articulación entre la visibilidad y el pensamiento. Bellas palabras de Gilles Deleuze bajo la sombra de la ontología baziniana: «Si el cine no nos da la presencia del cuerpo y no puede dárnosla, es quizás porque se propone otro objetivo: extiende sobre nosotros una “noche experimental”»

o un espacio blanco, opera con granos danzantes y un polvo luminoso, impone a lo visible un trastorno fundamental y al mundo una suspensión que contradicen toda percepción natural». <sup>7</sup> «No es la vida sino su sombra, no es el movimiento sino su espectro silencioso», declaraba un emocionado Maxim Gorki ante el cinematógrafo Lumière. La vida prestada por el cine es otra vida cuya permanencia depende de la vida de un tercero, el espectador.

Imagen-cuerpo, diríamos al modo adoptado por Paul Ardenne en su exhaustivo inventario de las figuraciones del cuerpo humano por el arte del siglo xx. <sup>8</sup> «Las imágenes son los mensajeros de estos cuerpos impalpables», proclama por su parte Jean-Louis Schefer para describir la parte soñada y secreta del hombre moderno del xix. <sup>9</sup> El texto de Schefer llega treinta años después de la publicación de *L'Homme ordinaire du cinéma*, manifiesto poético en torno a un personaje puesto en situación de dependencia de la realidad y la ficción: el espectador. Es esa figura fuera de juego, inmovilizada por la vida oscura que le rodea, pero ser moral a fin de cuentas, la que otorga fisicidad al dominio fabuloso de lo invisible, promueve la vida sensible de los cuerpos y permite inscribir a través de ellos las huellas de lo real. «La imagen es viva y nosotros somos la prueba móvil, la certificación de su movilidad y la repetición de alguna cosa que está en ella». <sup>10</sup> La prueba en acto de esta imagen en movimiento que se contempla y se construye podría ser el plano emblemático y definitivo de *Persona* (*Persona*, Ingmar Bergman, 1966) en el que el niño toca con su mano la superficie-pantalla y desvela un rostro de mujer-madre. En el prólogo de esta película, en tantos sentidos fundadora, se programa una bella metáfora del cine. Y para no movernos de Bergman bastaría con recalar en su último opus, *Zarabanda* (*Sarabande*, 2003), una danza espectral de la memoria en un *huis clos* familiar, un film quirúrgico que abrasa y que permite registrar los cuerpos, las voces, los rostros a través de una puesta en escena impecablemente silenciosa vinculada con la imagen y el lenguaje como revelación.

---

Y junto a las representaciones del cuerpo, los saberes que le atañen. Un estado social que afecta al desciframiento del mundo y a la definición de la forma humana como construcción simbólica.<sup>11</sup> En el largo viático por el cine contemporáneo a través del cuerpo necesito pensar en las *Meditaciones* de Descartes que convierten el cuerpo en modalidad de existencia frente a los desafueros metafísicos y del que arranca el gran libro del hombre-máquina que conocerá una respetable fortuna teórica a lo largo de los siglos. También en la reversibilidad entre pensamiento y afección, cuerpo y cerebro que nutre la *Ética* de Spinoza, verdadera provocación para el modelo filosófico. Y, desde luego, en Nietzsche, para quien el cuerpo es una figura cosmológica, al mismo tiempo límite y excedencia, campo de batalla y confín. Danzar con Nietzsche permite leer el pensamiento del filósofo alemán a través del gesto suspensivo, como un pensador espectral que diría Derrida, afiliándose a un vocabulario extraño a la filosofía que quiere ser el lenguaje de la certeza y de la verdad. Reconozco la difícil justificación de acudir a un filósofo intempestivo que nos tiene reservados tantos usos, razón por la cual no pienso levantar ningún atestado sobre el autor que ha decretado la muerte de Dios y la aniquilación de todas sus sombras. El único argumento para esta disposición me lo suministra Michel Foucault cuando señala que Nietzsche tiene la extraña propiedad de espiar y ser espiado, de ser una sombra que acecha y se escurre, radical excentricidad que le llevará a ser visitado desde emplazamientos remotos. Éste puede ser uno y no creo que sea el más extemporáneo.

Una serie de interrogantes de naturaleza epistemológica, antropológica y psicoanalítica, a modo de encrucijada de caminos, reaparece en el momento de profundizar en el tema del cuerpo y definir su singularidad a lo largo del siglo xx. Sin entrar en una genealogía radical, es evidente que un pensamiento sobre el cuerpo no puede prescindir del psicoanálisis que abre el siglo con los cuerpos femeninos de Charcot en la Salpêtrière para certificar progresivamente el papel determinante que juega el cuerpo en la construcción del sujeto y en las fantasías del inconsciente; de la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty tanto en lo que se refiere a la afectividad como cualidad sensitiva de la experiencia cuanto a las tensiones de la carne y su quirurgia sobre el cuerpo viviente, así como de las posiciones antagónicas de Gilles Deleuze,<sup>12</sup> Jacques Derrida o Jean-Luc Nancy alérgicas al léxico de la carne justamente por sus adherencias teológicas y fenomenológicas. Una consideración sobre la vida afectiva de los cuerpos y la proliferación de sus lugares, como la que propone Jean-Luc Nancy en *Corpus*, pasa por el reclamo de todos los cuerpos a la vez: el anatómico y el biológico, el físico y el mecánico, el cuerpo sin órganos de Antonin Artaud y el cuerpo político de Foucault, el cuerpo enfermo y el fantasma. *Habeas corpus*.

No quisiera validar un ensayo sobre el cine en un carrusel de nombres propios (hay que desconfiar de la filosofía aplicada a la experiencia artística, aunque en no pocos casos ésta termine por constituir la prueba de sus hipótesis). Lo anterior debe tomarse como una suerte de homeopatía filosófica bajo cuya esfera de influencia coloco las formas de embalaje del cine contemporáneo. Éste no es, en modo alguno, un texto huérfano ni inmune al contagio y toda navegación por el océano del cine debe zambullirse en el pensamiento frente a la cohorte de vividores que minimizan su trascendencia a la sombra del sentido común.

---

Sostenía Walter Benjamin que nuestra vida es un músculo que tiene la fuerza suficiente para contraer todo el tiempo histórico. Sin duda el tema del cuerpo es un asunto muy difícil de sistematizar y el deseo de trazar mapas históricos parece irrefrenable. Sin embargo carezco de vocación para el inventario y tampoco me siento con fuerzas para practicar el ejercicio de una historia-baúl como hace Godard en las últimas décadas con el traje hegeliano a medida. Tan sólo quisiera hacer un rodeo por los senderos perdidos, buscando en esas inflexiones un efecto bucle de la historia en forma de olas distintas de un mismo océano que atravesando el tiempo nos engullen como un poderoso remolino.

La idea ya fue formulada por Jean-Louis Schefer y Jacques Derrida, entre otros: el cine prolonga mecánicamente un estado onírico agitado en medio del XIX. «El cine tenía necesidad de ser inventado para colmar un cierto deseo de relación con los fantasmas. El sueño precedió su invención», señalaba Derrida.<sup>13</sup> Y a ese postulado de base quisiera añadir lo siguiente a tenor de los propósitos del libro: los mundos paralelos, la idea de los *revenants*, autómatas, espectros y mutantes, criaturas surgidas del *décalage* temporal del universo es el trasfondo que recorre el cine desde sus inicios hasta la era posmoderna. Un espectador encantado e ingenuo recibía aquella «écran démoniaque» en el mudo y un espectador viviendo un estado paradójico de anestesia e hiperestesia, atención y distracción, la recibe en la actualidad. En esta perspectiva encuentro dos ideas puente: la inscripción de la espectralidad como radicaliza-

ción de una propiedad natural del cine, y las encrucijadas de la experiencia perceptiva del espectador. Raymond Bellour ha analizado el dispositivo cinematográfico como «*machine à hipnose*» y, más recientemente, ha recuperado la idea de las relaciones del espectador y la hipnosis entre el psicoanálisis y la neurobiología siguiendo los trabajos de Leon Chertok, François Rustang y Antonio Damasio.<sup>14</sup> A caballo de múltiples metamorfosis, el cine contemporáneo aparece como un síntoma, y en las tensiones que instaura y las emociones que escenifica reclama un cierto estado hipersensorial y una determinada construcción del cuerpo afectivo. No quiero decir que los espectadores de hoy sean una reproducción de las pacientes en estado sonámbulo del neurólogo Charcot sólo que en manos de un cineasta-chamán, pero viven la percepción y el consumo de imágenes como una experiencia psicósomática. Las intensidades de ese «nuevo subsuelo emocional»<sup>15</sup> difieren, pero en el fondo la historia no sería más que un largo fundido encadenado de imágenes y de films que regresan de las luces de la noche para convocar la potencia, eso sí, cada vez más precaria, del dispositivo cinematográfico.

Los primeros cuerpos del cine se han desplazado luchando contra la fuerza de un viento invisible, sombras nacidas del lado de la noche en busca de refugio. El cine mudo es esencialmente un arte de la evaporación: una procesión de cuerpos excepcionales en trance de desaparecer pero conscientes de la cualidad espectral de la imagen cinematográfica que los cobija. *Nosferatu*, *Caligari*, el vampiro de Dreyer, el hombre invisible, *Drácula*, *Frankenstein*... no son más que figuras corpóreas que luchan por preservar su ser, por encontrar fijación frente a la inestabilidad de las imágenes proyectadas (el cine primitivo desvela el cuerpo, el rostro, al mismo tiempo que lo registra). Gracias a este instinto de conservación se ha tramado férreamente la relación entre la imagen y la lógica espectral. Y el cine se ha convertido en una técnica eficaz de apropiación iconográfica arropada con la misteriosa cadencia de la resurrección de los cuerpos.

Pronto la creencia en el espectáculo va a sustituir la idea del eterno retorno. Y la «monstruosidad» de los seres primitivos tramados en las tinieblas, el sonambulismo de estas figuras avanzando entre la noche (también el cuerpo dinámico, autoritario y maquínico de las vanguardias) va a encontrar sus reglas clásicas. Que no son otras que un moldeaje siguiendo cánones de belleza o de fealdad estandarizadas, de un control de las actitudes y de los efectos de fascinación. Cuerpos-efigies que abandonarán el blanco y negro faustiano del cine primitivo para encontrar la iluminación de los tonos pastel de los estudios de Hollywood. Una imagen-cuerpo que declina menos una verdad de la figura humana que un tramado económico, sociológico y cultural para atraer a los espectadores del mundo entero. En el centro de esta historia, el cuerpo de las *stars* es el cuerpo de la felicidad, de la eudaimonia aristotélica filtrada por la cosmética. Y donde lo humano, signo de la belleza, competirá con lo inhumano, con todas las formas monstruosas que simbolizan las fuerzas irracionales, los miedos más atávicos, el corazón de las tinieblas.

El cine moderno se ha constituido en la inmediata posguerra sobre el rechazo de este cuerpo glorioso obtenido por artificios, reivindicando la urgencia de inscribir en la película cuerpos reales, extraídos de la vida y no de los platós de maquillaje. Convocado por su ordinaria singularidad, el cuerpo moderno pierde el encantamiento de las apariencias para devenir la encarnación depresiva o melancólica de un cuerpo interrogativo expuesto a la luz natural. Cuerpo histérico y místico, cuerpo que se somatiza en busca de su textura, cuerpo enfermizo. En esta situación de crisis, de pérdida de inocencia, la figura humana abandona su condición de totalidad orgánica para abrirse al fetichismo del fragmento, al «desorden del cuerpo y la discordia violenta de los órganos», que remarca Georges Bataille en *Le Gros orteil*. Y el cuerpo como conjunto deviene «corpus», «una colección de piezas, de trozos, de miembros, de zonas, de estados, de funciones...», según la definición del filósofo Jean-Luc Nancy.



De ahí a la amputación y al despedazamiento sólo hay un paso. La posmodernidad se convertirá en una pasarela de cuerpos maltratados, de cuerpos fríos y extraños, de virus enfermizos y quirurgías *post-mortem*. Las criaturas abyec-tas, confeccionadas a golpes de costuras y efectos especiales, el cuerpo bricolaje y repleto de prótesis, la interfaz hombre-máquina, el cuerpo terminal, *cyborgs*, *robocops*, *aliens...* certifican no sólo el triunfo de las vísceras sino también la venganza de lo informe, de lo post-humano. Cine de cadáver, cadáver del cine, como algunos lo llaman.

Cambio de cuerpo, cambio de creencia, cambio de espectador. Se comprende que la inestabilidad de las imágenes en nuestra cultura es precisamente lo que organiza la historia del cuerpo. Las imágenes han sido sujetas a mutaciones y metamorfosis y ellas han acelerado de algún modo la mutación de la forma humana. El cine pertenece a esta historia. Ha comenzado por reflejar la profunda idiosincrasia de las figuras y ha terminado por abrazar la desfiguración. Ha asumido el cuerpo moderno como imagen identitaria para decretar a continuación que el cuerpo era una fórmula inestable, «figura que se esquivo, que no se la sabe representar de ninguna forma sin dudar, igualmente, del valor de lo que se representa», según la tesis de Paul Dardenne.<sup>16</sup>

---

*Cuerpo a cuerpo* se instituye en el horizonte del fin de la verdad en beneficio del orden de las apariencias que constituye el gran tema filosófico de la contemporaneidad y en el advenimiento de lo incierto que presupone el debate ideológico y estético de la posmodernidad a partir de los años ochenta. No quiero decir con ello que la posmodernidad sea la expresión en acto de lo que ya anunciaba Nietzsche en sus *Fragmentos póstumos*. Líbreme el cielo de entrar de nuevo en un debate retrospectivo arrastrando los nombres de Lyotard, Gianni Vattimo, Jürgen Habermas, Jean Baudrillard, Andreas Huyssen *e tutti quanti*, pensadores unificados en el abandono de toda idea de fundamento, de toda síntesis esencialista, por encima de las diferencias del espectro ideológico. Admito, con Zygmunt Bauman, que la posmodernidad es en buena parte la modernidad que se psicoanaliza para terminar aceptando su propia imposibilidad.<sup>17</sup> Pero no me interesa verificar balance de un inventario tras su liquidación, ni perpetuar el espíritu posmoderno cuando ya ha dejado su ideario reactivo en la casa de empeño sin que sea fácil explicar su herencia póstuma. Manierismo, minimalismo, neo-barroco prosiguen en su ideario *hic et nunc* dando cuenta de la porosidad de todas las fronteras. El periodo post de la posmodernidad es un territorio de formas fantasmáticas.

De modo que no sólo no quiero ingresar en el planeta posmoderno, sino que intento salir de él y de la convergencia de gustos y complicidades que todavía genera. Firmemente convencido de que la entropía gana la batalla a la cábala, el desorden es muy superior a la capacidad de sínte-

sis de formas y usos. Los cineastas fuertes creadores de un dispositivo estético reconocible como David Lynch, Quentin Tarantino o Pedro Almodóvar, cruzan las épocas y los fines de milenio, mientras los cineastas sin lengua propia que en su momento se reconocieron en las diversas reverberaciones del texto posmoderno, como Ridley Scott o Jonathan Demme, entre otros, se mueven a tientas y en precario sin que sea suficiente su adscripción a la «gran familia» posmoderna. Por lo demás, una familia tan numerosa que incluye una parte importante del cine dominante de Hollywood con productos hinchados de efectos especiales y tecnología punta que han conquistado el mercado mundial en proporción directa con la vulgaridad de sus propósitos. Realmente aunque el perímetro del cine contemporáneo se haya ensanchado sigue habiendo mucho material de desecho. De modo que renuncio a cualquier forma de complicidad con la producción *mainstream*, o con el estatus del *blockbuster*, sus síndromes y patologías dentro del cine industrial, funcionando con franquicias muy rentables –de *Indiana Jones* y *La guerra de las galaxias* a *Harry Potter*– pero a la postre inocuas. La producción neo-Hollywood de los últimos decenios es un sumidero de películas verdaderamente afásicas en las que se reconocen los millones de jóvenes analfabetos producidos por la sociedad globalizada unidos en la exigencia del espectáculo que, como es sabido desde Guy Debord, es el mal sueño de una sociedad encadenada por la indiferencia.

Ante esta perspectiva, ¿dónde y cómo encontrar la dimensión del cuerpo en el horizonte imaginario del cine de los últimos decenios? En la idea de la encarnación, eso sí, liberada de su vocación espiritualista en beneficio de su dimensión física y material. Los mejores cineastas contemporáneos proponen extrañas formas de habitar un cuerpo, de captar lo que una figura arrastra consigo en las vibraciones de la luz, y se permiten a través del cine distribuir sus funciones, pero también asumir su transfiguración en el espacio que discurre entre el campo y el fuera de campo. La disolu-

ción contemporánea obliga a abrir ventanas hacia la complejidad del mundo y sólo la libertad del cuerpo permite situarse ante el origen de los misterios o acercarse al crepúsculo. Y sobre esta materialidad, que es también un lugar cargado de turbulencias, sugiero dar rodeos en tres dimensiones profundas y condicionadas entre sí: en relación con la memoria del cine, en la interconexión entre cuerpo y psique, y en el orden de las mutaciones.

Como es sabido, la llamada posmodernidad se expande entre la idea del producto eternamente actual que vive de una tranquilizadora ausencia de lazos esenciales y el juego de correspondencias oblicuas, de ideas-remolinos de los mejores cineastas. Nietzsche decía que el genio es explosivo aunque la época sea débil y efectivamente parece obvio que nombres como Lynch, David Cronenberg, Tarantino, Hou Hsiao-hsien o Lars von Trier, pero también Pedro Costa, Jean-Marie Straub & Danièle Huillet, João César Monteiro, Jim Jarmusch y Abbas Kiarostami (donde el minimalismo posmoderno se completa con el arte conceptual), forman la estructura fuerte de esta época. Con dos problemas que les atraviesan de hondo calado: la convicción de que han llegado tarde y de que su fuerza es agotadora para los que vienen detrás ante la mutación decisiva del cine, del automatismo de la imagen y lo inmaterial. Una y otra cuestión les exime de caer en la nostalgia hacia un pasado irreversiblemente desaparecido pero les aboga a una oscura incandescencia que pretende orientarse entre los sueños descentrados de la necrópolis cinematográfica. Harold Bloom, el ensayista del canon literario, se ha referido a las presiones instigadoras de toda creación y ha examinado la angustia de la influencia desde la perspectiva filiativa.<sup>18</sup> Y aunque nucleadas en torno a la poesía sus reflexiones me parecen válidas para mis propósitos.

La *kenosis* posmoderna se pliega a una memoria difusa, que bajo el embalaje de la citación, el pastiche, el bricolaje, la parodia o el *remake*, vienen a recordarnos en permanencia todo el cine que está detrás (también su destino sombrío).

«La memoria del cine es el suplemento de la amnesia –señalaba Erik Bullot en un texto ampliamente referenciado–<sup>19</sup> y muchas ficciones contemporáneas se colocan precisamente en el intersticio virtual entre la amnesia y la reminiscencia cinéfila.» Ningún cineasta aparece vacunado de la melancolía, esa formulación de lo sensible que todavía impera en la lógica cinematográfica. Y es en la mirada-retrovisor donde se forman y cristalizan todas las alucinaciones, así los clichés como las formas fantasmáticas, lo orgánicamente inestable y el agujero negro que fagocita los cuerpos. No es extraño –sigo de nuevo a Bullot– que la figura del *post-mortem* inquiete tanto al cine contemporáneo. No es solamente uno de los personajes que sobrevive a la catástrofe, es la ficción la que queda afectada de forma epidémica por esas anamorfias salvajes y el juego desconcertante de temporalidades que invocan. Y a esa figura del *revenant* hay que añadirle otra cercana que en el cine contemporáneo se revela más viva que nunca: el cadáver. «En cierto cine fantástico americano –señalaba Antoine de Baecque– el cuerpo escrutado con mayor obsesión es el cadáver [...] Los cuerpos filmados han vuelto del otro lado del espejo. Más que apariciones, son reapariciones: desaparecidos, no pueden seguir viviendo, no pueden sobrevivir, más que en esa reiteración del traumatismo de su propia muerte, vuelta que, de manera muy significativa, se convierte en la huella misma de la película.<sup>20</sup> Para esta emergencia del cadáver, el autor mete en una misma ensaladera a cineastas tan distintos como Sam Raimi, Robert Zemeckis, Tim Burton, M. Night Shyamalan o David Lynch, pero su formulario vale para un cine que intenta recomponer los cuerpos como zonas de experimentación abriendo un paso franco entre los vivos y los muertos.

Las bodas de lo psíquico y lo biológico que ya fueron bendecidas por el primer psicoanálisis freudiano están en el centro de los relatos fílmicos contemporáneos. Nutridos por una angustia secularizada, por la figura esquizoide de lo inhumano insinuándose en lo humano. Una ficción clínica que Stéphane Bouquet encuentra regular entre los cineastas-ar-

tistas que ocupan el corazón del cine (en una nómina tal vez excesiva que incluye los nombres de David Lynch, David Cronenberg, Atom Egoyan, Tsai Ming-liang, Hou Hsiao-hsien, Wong Kar-wai, Abel Ferrara, Tim Burton, Lars von Trier, Alexander Sokurov, Béla Tarr o Michael Haneke), porque es un medio privilegiado de crear el vacío, de mantener a distancia el mundo real vivido como una permanente amenaza.<sup>21</sup> Pero lo interesante de estos relatos no es su condición de *performance* plástica cercana al museo (que sin duda algunos tienen) sino su topografía mental, su condición metapsicótica. Teatro del cuerpo y teatro de la mente, allí donde se representan las emociones y sentimientos, como sostiene el neurólogo Antonio Damasio.<sup>22</sup> Donde se apunta la amenaza de la alteridad y el «orden secreto de la catástrofe» a que hacía referencia Baudrillard obedeciendo a un extraño protocolo de virulencia y de irradiación de los fenómenos.<sup>23</sup> Se deshace toda consistencia identitaria en el caos, un fondo infinitamente agitado de determinaciones flotantes, como señalan Deleuze y Guattari en consonancia con la obra del belga Ilya Prigogine. En fin, donde se propone una política del cuerpo basada en el soma (cuerpo-prisión al que ya se refería Platón en el *Fedro*), en el cadáver y en el espectro que, como ha mostrado Jacques Derrida, es un cuerpo fantasmático por el cual nos sentimos mirados y vigilados, sin reciprocidad posible.

Y, finalmente, hay un corpus contemporáneo de películas que abundan en la mutación del cuerpo, verdadero laboratorio de ideas para la posmodernidad que ya no piensa en sueños prometeicos sino en amaneceres tecnológicos. Metamorfosis entendida como un lento proceso biológico o como un proceso de mutilación que conecta de forma amenazadora con la animalidad —el relato casi centenario de Kafka sigue plenamente vigente en la medida en que introduce la metamorfosis del hombre en una dimensión estrictamente doméstica—, que enlaza el misterio de la encarnación con la sombra de lo inorgánico, o que entiende la mutación como un proceso simbólico e infeccioso donde el cuerpo parece

una zona franca abierta a todo tipo de modalidades parasitarias. La mutación a modo de escenario prototípico de una sociedad medicalizada aficionada al consumo y el exorcismo de los cuerpos y del deseo, así como de una cultura abri-llantada por los avances de la biología, la medicina genética y las tecnologías de la comunicación y en la que las máquinas ya se definen como cuerpos científicos. El mutante como personaje-metáfora anunciando el cuerpo post-biológico y el relevo de lo humano. Y que en el fondo designa la forma en la que vivimos y pensamos en la *performance* virtual del mundo. El factor humano entre *bytes*. Sauve qui peut, la vie.

---

Sobre esta situación del cuerpo humano y sus fantasías de disipación se han ajustado los cinco bloques de este libro. Su proceso de gestación ha sido laborioso, desparramado a lo largo de siete años de actividades docentes en la universidad, entre idas y venidas, flujos y reflujos. Está hecho, por tanto, de materias rizomáticas, de fechas y velocidades diferentes, de escritura descompuesta y recompuesta en distintas fases, de ideas sensibles amalgamadas entre líneas de fuga, curvas y elipsis. De arenas movedizas en torno a un torrente de films que plantean nudos esenciales o, por el contrario, retienen en común el hecho de no parecerse. Y con todos los factores de riesgo de esos conjuntos aislados susceptibles de inducir en un texto sobre el cuerpo algunos elementos patógenos.

La verdadera patología llegaría de forma contingente un día de noviembre de 2008, en medio de una lluvia indocta. Aquella visita rutinaria al médico terminó desvelando una anomalía que tocaba el corazón de mi cuerpo, se apropiaba de manera ilegítima de él y lo abría a una larga, y por supuesto no deseada, convivencia con la enfermedad. Ante este desorden secreto no cabían ni el cabreo ni la duda, menos aún escapadas burlescas como la de Nanni Moretti ante las dificultades de diagnóstico (tercer episodio de *Caro Diario*, 1993). El tumor era real y no un asunto de *mise en scène*. De ahí que junto a la convivencia con las neoplasias malignas, se iniciara a las pocas semanas la microgestión de una enfermedad que había dejado ya de leerse como metáfora. En los meses sucesivos, los fotones, la quimioterapia y la



radiación electromagnética, las biopsias y los TAC atraviesarán mi cuerpo para generar imágenes del corazón, los pulmones, el tórax, los vasos sanguíneos, las vías respiratorias, los huesos de la columna... El cuerpo convertido en un circuito de exploración digital, en una permanente pantalla de imágenes. Pero sin cine.

De modo que ante el agujero (negro) que se abrió delante de mí me di cuenta de que para escribir un libro sobre el cuerpo en el cine, donde aparecen desplegadas todas las variaciones sobre la ficción enfermiza, hay que tener sentimientos excesivos, anudar las energías impulsivas con las terapias, la salud con el sufrimiento. Pienso en Michelangelo Antonioni, reputado cineasta de la incomunicación incomunicado al final de su vida por un ictus cerebral. Pienso en Hans Castorp, integrado en la Sociedad Medio Pulmón de Davos cuya enfermedad se torna *poiesis* entre largos paseos y meditaciones metafísicas por la montaña. Por momentos, mi hijo me obliga a pensar en los héroes mutantes, pero las aventuras de esas criaturas híbridas y elásticas que cambian de personalidad a golpes de vestuario, aunque divertidas, me convierten directamente en un epifenómeno. Pienso en Spinoza y las variaciones deleuzianas de «lo que puede un cuerpo», mostrando que el cuerpo tiene una potencia desconocida (murió en 1677 precisamente de una afección pulmonar; tenía una salud frágil), pero a renglón seguido me invade la nomenclatura oncológica y la duda. «Yo soy porque estoy enfermo», decía Nancy convertido en superviviente con el corazón trasplantado y un cáncer provocado por el tratamiento.<sup>24</sup>

Decido colocar el cáncer frente al espejo del ensayo (nada nuevo: la relación entre escritura y enfermedad tiene un amplio historial en la literatura hipocrática y la representación del cuerpo enfermo se ha convertido en una fórmula sistemática de la expresión artística). Aunque su elaboración permanezca diferida, se mantiene cercana a mis reservas intelectuales y mentales, no así las físicas, que entorpecerán sistemáticamente los designios (Kafka decía que había que escribir con el dolor que uno lleva dentro, pero entre sus

problemas no figuraban anomalías genéticas de las células). Es difícil pensar en Heidegger y su metafísica del dolor, sintiendo que los miembros se extenuan, la saliva se pierde, la memoria disminuye y la fuerza para trabajar se debilita como consecuencia de tanta terapia de choque.

Ya que no puedo realizar un tratamiento sistemático, intento avanzar a favor de la dispersión, de las intuiciones deshomogéneas y los trazos gruesos, a fin de cuentas el periodo estudiado se caracteriza por la entropía y el desorden sistemático, procurando evitar que con ese atajo disminuya el rigor y la sedimentación de las ideas. Hay una componente energética en esa multiplicación de perspectivas en diagonal, tal vez porque estimulan una forma de marcar el paso al texto y no ser marcado por él. O porque necesito cierta experiencia analítica viviendo entre exploraciones del cuerpo y diagnósticos (ahora estoy pensando en muchas cosas que dejo fuera del texto, que tal vez nunca trabajaré, pero que podrían ser materia de otras exploraciones) y aunque el libro no cicatriza el dolor le pone cinta aislante a intervalos regulares. Intento que la apatía de hecho no disminuya el visionado de los films, que, desde luego, no acuden voluntariamente, si no los reclamo, y no acostumbran a ser precisamente de digestión ligera. En cualquier caso, las tensiones que uno y otro proceso desprenden son indicadores de que la escritura tiene más relación con las entrañas que con el cálculo (tampoco nada nuevo: la escritura como *pharmakon* proviene de Platón). Desde el sanatorio de Rodez, Artaud aludía al cuerpo como un campo de batalla, calcado de la inestabilidad de la condición humana. Y aunque no participe de sus conjuras y patologías, sí enlazo con esa concepción de lo vital sobre el organismo humano y sus espacios de conflicto. De modo que aclimato la escritura del cuerpo en el cine contemporáneo con las visitas hospitalarias y las quimioterapias, los medicamentos destinados a combatir los efectos secundarios «y esa sensación general de no ser ya disociable de una red de medidas, de observaciones, de conexiones químicas, institucionales, simbólicas, que no se

dejan ignorar como las que constituyen la trama de la vida corriente y, por el contrario, mantienen incesante y expresamente advertida a la vida de su presencia y su vigilancia». <sup>25</sup>

Este ensayo es fruto de la corriente del tiempo en estos dos años de lucha cuerpo a cuerpo. No he estado en Berghof, el sanatorio de curación de las enfermedades pulmonares de *La montaña mágica*, pero me he aclimatado a la intemporalidad de su mundo precipitándome febrilmente sobre el libro como una manera de tocar entre las heridas un tramo de angustia y de felicidad irrevocables. Al lector le corresponde el último diagnóstico de estas ecografías de imágenes vividas.

Barcelona, invierno de 2010

Edición al cuidado de Carlos Losilla

Publicado por:  
Galaxia Gutenberg, S.L.  
Av. Diagonal, 361, 1.º 1.ª A  
08037-Barcelona  
info@galaxiagutenberg.com  
www.galaxiagutenberg.com  
Círculo de Lectores, S.A.  
Travessera de Gràcia, 47-49, 08021 Barcelona  
www.circulo.es

Primera edición: mayo 2012

© Herederos de Domènec Font, 2012  
© Galaxia Gutenberg, S.L., 2012  
© para la edición club, Círculo de Lectores, S.A., 2012

Preimpresión: María García  
Impresión y encuadernación: Liberdúplex  
Depósito legal: B. 5806-2012  
ISBN Círculo de Lectores: 978-84-672-5155-5  
ISBN Galaxia Gutenberg: 978-84-8109-993-5

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización de sus titulares, a parte las excepciones previstas por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear fragmentos de esta obra ([www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com); 91 702 19 70 / 93 272 04 45)