

## La sangre que esconde el cuerpo: la subversión del deseo en el cine francés contemporáneo

Arnau Vilaró i Moncasí

*Universidad Nacional Autónoma de México*

arnau.vilaro@gmail.com

### Résumé

Depuis le début de ce siècle le cinéma français s'intéresse à un univers narratif singulier dans lequel, d'une part, les nouveaux récits témoignent d'un intérêt pour la sexualité et l'intimité des corps et, d'autre part, ces mêmes corps sont prêts à accepter le sacrifice, le viol ou la mort en échange du désir. À travers l'analyse de nombreux films, cet article démontre que la tendance des nouvelles générations naît dans le transfert d'un désir forgé dans le domaine du réalisme et qui migre vers le fantastique. Ce transfert suppose une inversion des codes de la tradition française, tout en répondant à la même réflexion que la *Nouvelle Vague* porte sur l'image : ce doit être un voyage, la recherche de l'Autre.

**Mots-clé:** Cinéma français contemporain. Esthétique du cinéma. Jean-Claude Brisseau. Catherine Breillat. Bertrand Bonello. Alain Guiraudie.

### Abstract

Since the beginning of this century French cinema has founded a unique universe in which, on one hand, new reports are showing an interest in sexuality and intimacy of the body and, on the other hand, the same bodies are willing to accept the sacrifice, rape or death in exchange for getting it wish. From the analysis of numerous films, the following article exposes that the tendency of new generations born in the transfer of a forged desire and realism that transcends into the fantastic. This transfer involves an investment of codes of French tradition while responding to the same reflection on the image that *Nouvelle Vague* conceived as travel and search for the Other.

**Key words:** Contemporary French Cinema. Cinema aesthetics Jean-Claude Brisseau. Catherine Breillat. Bertrand Bonello. Alain Guiraudie.

### Resumen

Desde principios de este siglo el cine francés se siente interesado por un singular universo narrativo en el que, por una parte, los nuevos relatos testimonian un interés por la sexualidad y la intimidad del cuerpo y, por otra, esos mismos cuerpos están dispuestos a

---

\* Artículo recibido el 20/04/2016, evaluado el 20/09/2016, aceptado el 22/10/2016.

aceptar el sacrificio, la violación o la muerte a cambio del deseo. A través del análisis de numerosas películas, este artículo se propone demostrar que la tendencia de las nuevas generaciones surge de la transferencia de un deseo fraguado en el ámbito del realismo y que emigra hacia lo fantástico. Esta transferencia supone una inversión de los códigos de la tradición francesa, al tiempo que responde a la misma reflexión que la *Nouvelle Vague* hace sobre la imagen, concebida como un viaje, una búsqueda del Otro.

**Palabras clave:** Cine francés contemporáneo. Estética cinematográfica. Jean-Claude Brisseau. Catherine Breillat. Bertrand Bonello. Alain Guiraudie.

## 0. Introducción

En *Fragments d'un discours amoureux* Roland Barthes (1977: 95-96) escribe que el beso desencadena en expresión de animalidad y de sadismo porque manifiesta la restricción sexual y expresa la sobrecarga del deseo. Jean-Luc Nancy podría haberse inspirado en la misma figura barthesiana cuando en 2001 publica un artículo en la revista *Trafic* sobre el film *Trouble Every Day* de Claire Denis aparecido el mismo año. En su artículo, Nancy explica que el beso, cuando es de vampiro, es más largo y profundo que el sexo porque devora los sexos, porque los absorbe, porque se abre a una sublimación espantosa: exprime los cuerpos por completo y muestra de ellos sólo la sangre, reduciendo el cuerpo entonces a unas pocas manchas. El beso, sigue el filósofo, es el principio del encarnizamiento porque no busca sólo la piel, no busca sólo tocar: busca reventar.

Nancy encuentra de este modo las palabras que definen el film más sanguinario de Claire Denis, haciendo especial hincapié en la secuencia en la que Coré (Béatrice Dalle) crea, con lameduras de sangre, un gran lienzo en el muro del apartamento. Un lienzo hecho de pinceladas libres a la manera de Pollock, *drippings* de rojo vivo, pues la sangre proviene de cuerpos vivos que gritan pese a estar ya sin órganos, pidiendo el aire que el vampiro les absorbió. El beso es la expresión de la comunicación directa de los amantes, la voluptuosidad que aniquila toda comunicación –toda socialización– posible, pero el beso, sigue Nancy, no busca los labios, ni la piel, ni el aliento, ni la saliva, sino que pide chupar la sangre del otro. Masticar, chupar, es este el deseo último del beso, deseo interminable de permanecer con el otro, en el sentir del otro. *Trouble Every Day* significa esto, la emoción sin fin –y sin finalidad– del trastorno y la turbación propios de la excitación y la exasperación mutua que sobrepasa toda dialéctica posible. He aquí la imagen que protagoniza Coré en llamas, en la última parte del film, sujeta al ralenti de un fuego que no se apagará nunca. Porque el beso revienta la piel, su película y también la película donde se encuentra expuesto: *ex(peau)sé*. El encarnizamiento es la muerte, también el deseo, pero más concretamente, sigue Nancy (2001: 58-64), «est le désir qui veut mâcher et sucer la source du

désir lui-même: non pas le *plaisir* mais la fièvre et la fureur jusqu'au râle et jusqu'à l'hébétude».



*Trouble Every Day* (Claire Denis, 2001)

Si la potencia *gore* del orgasmo devorador se convierte en el icono del encarnizamiento en tanto que concentra la acción sanguinaria, la cámara de Denis muestra la fiebre, el estupor y el temblor originario de la enfermedad, esto es, lo que precede a las pulsiones del placer sexual –aquí, caníbal– en una de las secuencias más emblemáticas de la obra de la cineasta y de un cine pensado a partir del cuerpo. La secuencia en cuestión tiene lugar al otro lado del relato, en la relación de June (Tricia Vessey) y Shane (Vincent Gallo), una pareja de americanos que llegan a París de viaje de luna de miel. Shane padece la misma extraña enfermedad que Coré y viaja a París para encontrarse con su mismo neurólogo. Instalados en la cama del hotel, la cámara sigue, con atención microscópica, el recorrido de la mano de Shane sobre el cuerpo de June. Las caricias no pueden terminar con el acto sexual, el tocar quiere reventar la piel. Atenta a la afección de la no-consumación, la cámara de Denis materializa el límite de la expresión contemplativa de la unión de los cuerpos: mientras ralentiza la velocidad para aproximarse al afecto, corta los planos mostrando sólo porciones del cuerpo. De ambos rostros que buscan la boca del otro, a la mano que trasciende la caricia para exprimir la piel, y de ésta al muslo para agarrar fuerte el pelo y el sexo, mientras las piernas, doblegándose, contienen la consumación a la vez que intensifican el afecto. La cámara viaja del mismo modo, indisociable de las posturas: de las miradas más nítidas entre los amantes a la abstracción y la fantasmagoría en el *flo* de la aproximación a la piel; movimiento brusco y frágil, ruptura inevitable de la continuidad pronunciada en el crescendo arpegiado por los violines de *Tindersticks*.

La vampirización que tiene lugar en *Trouble Every Day* proviene de la transferencia de un deseo que nace en un universo de realismo y que trasciende hacia lo fantástico. El film pone de manifiesto una tendencia en el cine francés contemporáneo y que hallamos en películas como *Irréversible* (Gaspar Noé, 2002), *Dans ma peau* (Marina de Van, 2002), *Tirésia* (Bertrand Bonello, 2003), *Anatomie de l'enfer* (Catherine Breillat, 2004), *Dernière séance* (Laurent Achard, 2006), *L'Inconnu du lac* (Alain Guiraudie, 2013), *La Fille de nulle part* (Jean-Claude Brisseau, 2014). A partir de algunas de estas películas, David Vasse en *Le nouvel âge du cinéma français* (2008) explica que el estado del cuerpo en el nuevo cine francés se manifiesta al mostrar la escena íntima y sexual, por un lado, mientras que la enfermedad, el sida o el vampirismo devienen

formas de representación que reaccionan contra la tradicional representación del deseo y la aproximación al otro. Pero, ¿a qué responde esta tendencia? ¿Cómo y a partir de qué momento el cine contemporáneo se aleja de la herencia recibida por la tradición del realismo francés? ¿En qué medida la filmación del cuerpo y del placer sexual suponen un giro en la concepción ontológica del cine en general y en la lógica de las imágenes en particular?

Frente a la ambición de concebir la *Nouvelle Vague* como un movimiento colectivo, en otro trabajo analizamos los elementos que determinan un universo estético particular en este período. Por un lado, a partir de una reflexión de Serge Daney en su libro *Persévérance* (1991), constatábamos que los cineastas que protagonizaron los films de finales de los años 50 crearon un cine preocupado por el fenómeno de lo visible, cuya reflexión arrancaba al situar la figura del Otro en el centro de su motivación creadora. Por otro lado, si, de acuerdo con las palabras de Jean-Marc Lalanne, la *Nouvelle Vague* se convirtió en un método a seguir para los cineastas posteriores (Lalanne, 2002: 80-81), esto fue porque puso en crisis la relación narrativa para mantener la relación –o más bien su búsqueda– desde la figuración, en términos de montaje y de puesta en escena (Vilaró, 2011 y 2016). Cineastas posteriores como Chantal Akerman, Philippe Garrel, Jean Eustache y Jacques Doillon, considerados en el marco histórico del 68, encontraron su propia voz en la radicalización de los postulados de la *Nouvelle Vague* y, sobre todo, en la reivindicación del cine como espacio de la exploración formal al servicio de la forma misma y ya no del relato. Y fue en el discurso fundado en el yo que este cine halló su expresión más privilegiada. En su última parte, el mismo estudio sugería que, a diferencia de los filmes de la *Nouvelle Vague*, donde la visibilidad del Otro era todavía posible del mismo modo que la representación seguía siendo el punto de partida de los relatos, en la *Post-Nouvelle Vague*, en cambio, la representación ya no se pone en crisis a favor de la exploración figurativa, sino que los cineastas parten directamente del lenguaje cinematográfico y de su posibilidad dialéctica: plano/contraplano, récord/corte, campo/fuera de campo, plano fijo/movimiento, etc. Pero si, como vio Gilles Deleuze en su segundo volumen de estudios sobre el cine, *L'image-temps*, el cuerpo ya toma una parte privilegiada de la imagen en cineastas como Rivette o Godard, ¿qué pasa en el cine francés posterior?

Por un lado, la ambición del cine francés contemporáneo parece seguir el horizonte prometido por Deleuze en la exploración del vínculo entre el cuerpo y la cámara, pero los nuevos cineastas proponen más bien el cuerpo como el único espacio que asume el devenir de las imágenes. En lo que concierne a la herencia, este nuevo cine sigue al lado de las cuestiones planteadas por el cineasta olvidado por Deleuze, Maurice Pialat:

Comment filmer le corps? Comment inscrire deux corps, plusieurs corps dans un cadre ? Saisir leur relation, leur opposition, leur attirance ? [...] La *corpor it * du cinéma de Pialat n'est pas

une simple question de figures. Elle transparaît avant tout dans les affrontements. Chez aucun autre cinéaste français, ils n'atteignent un tel degré de violence. De violence corporelle, physique, matérielle» (Magny, 1992: 80, 82). Las preguntas que formulaba Joël Magny las recoge Vasse cuando ve en el estado de los cuerpos del joven cine francés la herencia de Pialat —donde sin duda está también Jean Renoir—, con el mismo despojamiento de las ilusiones del hombre reivindicando «sa préférence pour la captation brute du contact des corps au mépris parfois radical des conventions narratives (Vasse, 2008: 94).

Sin embargo, el cambio de paradigma llega, por otro lado, en un replanteamiento del ejercicio de mirar, donde el cine ya no parece ser, siguiendo a André Bazin, el lugar de una inquietud, sino que aboga por romper con la lejanía de la visibilidad. En *Jacques Rivette: le veilleur* (Claire Denis, 1990), Rivette declara a Serge Daney: «Il faudra que je trouve l'approche juste de l'impudeur. Autrement, ça risque d'être la pornographie». Al pasar de un cine fundado en la alteridad a un cine de la intimidad se produce un giro en este sentido que rompe con la formulación de Rivette. Esta cuestión la plantea, a partir de una notable lista de films,<sup>1</sup> Jean-Marie Samocki en un artículo publicado en *Trafic*, «La politique des chairs tristes» (2002: 5-21), en el que constata que el nuevo cine francés necesita filmar la escena sexual, alterando de este modo el concepto de la alteridad y hallando en la intimidad su nueva forma de pensar el cuerpo y la imagen.

A partir de estas discusiones, la hipótesis que lanzamos aquí es que la ruptura con la tradición en la subversión de los códigos y el replanteamiento de lo visible se da en la medida en que los cineastas conciben la intimidad como el espacio mismo del deseo, esto es, de la relación con el Otro. Para ver cómo este fenómeno tiene lugar, proponemos el análisis formal de la obra de distintos cineastas de entre los que destacan Catherine Breillat, Jean-Claude Brisseau y Bertrand Bonello, junto con películas que consideramos de gran relevancia para comprender cómo la alteridad en un cine fundado en lo íntimo puede definir el estado de los cuerpos del cine francés actual.

---

<sup>1</sup> Entre ellos: *Le pornographe* (Bertrand Bonello, 2001), *Sex is Comedy* (Catherine Breillat, 2002), *À ma sœur!* (Catherine Breillat, 2000), *La Chatte à deux têtes* (Jacques Nolot, 2002), *Sade* (Benoît Jacquot, 2000), *Trouble Every Day* (Claire Denis, 2001), *Irréversible* (Gaspar Noé, 2002), *Comment je me suis disputé (ma vie sexuelle)* (Arnaud Desplechin, 1996), *Intimité* (Patrice Chéreau, 2001), *Et si on parlait d'amour* (Daniel Karlin, 2001), *Ce vieux rêve qui bouge* (Alain Guiraudie, 2001), *La ville est tranquille* (Robert Guédiguian, 2000), *L'Ennui* (Cédric Kahn, 1998), *La Captive* (Chantal Akerman, 2000).

### 1. La intimidad del placer en el cine de Jean-Claude Brisseau

A partir de *L'Ange noir* (1994), Jean-Claude Brisseau abandona la tendencia del film de *banlieue* en la que empezaba a ser etiquetado –el lado de Maurice Pialat en *Du bruit et de fureur* (1988), el de Rohmer en *Noce blanche* (1989)– y se interesa en la exploración del goce sexual y la visión íntima del mismo. El placer como revelación de un misterio, tomado como el primer paso hacia el enigma del goce femenino y de su corolario, hasta el éxtasis místico: de *Céline* (1992) a *À l'aventure* (2009). Para Brisseau (2006 :135), filmar el placer supondría evitar la penetración y poner la mirada únicamente y exclusivamente sobre el cuerpo femenino.

Ce qui m'intéresse dans le sexe, c'est une forme de beauté implicite. Or l'érection et la pénétration sont absolument explicites. Avec la pénétration, il est impossible de jouer la comédie, de mettre en scène, tout est dans l'évidence : ça bande, ou pas... et je préfère être renvoyé à ma fascination pour les femmes, leur corps, leur plaisir, leur mystère, qu'à moi-même et à mes semblables. Depuis que je suis enfant, tous mes souvenirs remontent au mystère de la femme, à cette découverte du corps de la femme qui, dès lors qu'elle n'a pas de pénis, est si différent du mien. Une fascination éventuellement angoissée. Deux fois dans ma vie, j'ai eu le sentiment qu'une femme était capable de monter au septième ciel. Là, j'ai compris que l'expression était à prendre quasi à la lettre. Depuis, je pense que les femmes ont une capacité de jouissance supérieure à celle des hommes. Et quand elles « partent », ou « s'envolent », c'est franchement envoûtant. Les femmes, je les trouve particulièrement belles quand leur corps monte vers le plaisir ou l'orgasme. Je sais que quand je dis ça, tout juge d'instruction se fout de ma gueule. Mais je sais aussi que j'ai vu sur le visage d'une femme montant vers le plaisir une expression qui la rapprochait de sainte Thérèse d'Avila. Dans *Céline*, j'ai d'ailleurs repris un texte où elle écrit son extase. La seule différence entre une femme qui jouit et sainte Thérèse d'Avila, c'est l'objet. Les femmes ont besoin d'un objet sexuel pour éprouver cette jouissance ; sainte Thérèse, d'aucun. Du coup, elle est totalement libre.

La belleza implícita del placer escondido de la mujer, casi invisible. En esta búsqueda Brisseau encuentra la analogía entre el éxtasis sexual y el místico, pero el primero, a diferencia del segundo, requiere de la relación con otro sujeto. Para abordar esta relación, Brisseau se sirve de la excitación que generan las caricias entre mujeres, pero también de la intimidación que produce la presencia del cineasta en la escena.

Brisseau conoció este sentimiento durante la preparación de *L'Ange noir*, cuando una actriz le confesó sentir durante el casting un placer inesperado, una suerte de primer orgasmo. El cineasta no se lo pedía a la actriz, sólo esperaba su excitación, pero si la mirada del director mientras ella se masturbaba suponía un mayor placer para la actriz, la imagen podía expresar mejor lo que, de otro modo, desde la experiencia íntima cotidiana, no podía expresarse. ¿De dónde venía la afirmación de ese placer? De la provocación, sin duda, de la mostración de un acto socialmente prohibido: «le plaisir, tout comme la passion, est incompatible avec la société», «l'ordre social s'est constitué sur la mise à distance du sexe et du plaisir, c'est comme ça. Mais c'est évidemment cet interdit qui m'intéresse» (Brisseau, 2006: 138, 139). Es lo prohibido que exploran Sandrine (Sabrina Seyvecou) y Nathalie (Coralie Revel) en *Choses secrètes* (2002), cuando en los lugares públicos buscan seducir a los presentes y atrapar las miradas de los paseantes de la ciudad. En el plató, y previamente a los ensayos, está Brisseau frente a la cámara, asegurando que sólo encuentra lo que quiere de las actrices cuando ellas se sienten seguras en el interior del cuadro fílmico. El ejercicio consiste por tanto en construir un cuadro para la actriz, para que pueda expresar un placer inexpresable en cualquier otra parte. Las actrices buscan incomodar al sujeto que las mira, buscan atraparlo en su deseo, como lo hace Nathalie con Mr. Delacroix la primera noche que se acaricia, sola, relajada en su despacho, o Mina (Nadia Chibani) en *À l'aventure*, siguiendo el ejercicio de sugestión por hipnosis. «Si vous voulez provoquer du trouble, de l'émoi, de la beauté, lors d'une scène de plaisir sexuel au cinéma, vous avez besoin de la collaboration des comédiennes. Il faut qu'elles soient troublées elles-mêmes» (Brisseau, 2006: 150-151). Y una de las actrices de *Les Anges exterminateurs* (2006) confiesa: «Je vous ai imaginé excité, fait torturer, alors que moi, je reste en parfaite sécurité». Este film precisamente, que aparece después de las denuncias que por parte de las actrices recibió el director francés y que dio a conocer el *affaire Brisseau*, explica el trabajo del cineasta con la secuencia erótica, la pedagogía de un ejercicio en el que Brisseau se mantiene siempre observando y distante, indicando las posturas desde la palabra, y a la vez asumiendo la figura de confidente para hallar en la imagen el placer que en el sexo sería rehusado.

*Les Anges exterminateurs* arranca por tanto de la voluntad de explicar el interés del cineasta por la secuencia erótica. La imagen pornográfica no es el referente de Brisseau, sino el cine de Hitchcock, visible en el peinado, el aura, el misterio del pasado y la aproximación de la cámara a Sylvie Vartan (*L'Ange noir*), en el suspense de las secuencias de carretera de *Les savates du bon dieu* (2000), o en la fuerza que sobre las imágenes adoptan los arpegios repetidos de Jean Musy. Es también el rostro de la muerte que acompaña la vida de los héroes de Fritz Lang, la complicidad femenina de Ingmar Bergman y la violencia inherente a las elipsis de Robert Bresson –un hacha en *L'Argent* (1983), un suicidio en *Une femme douce* (1969)–. Suspense, complicidad, violencia. En la propuesta visual de estos autores hay el principio del placer brisseau-

niano: ¿acaso la tensión que genera el prisionero de *Un condamné à mort s'est échappé* (1956) no es la misma que la del placer que vive el prisionero de *Un chant d'amour* (1950), de Jean Genet?, se pregunta Brisseau.



*L'Ange noir* (Jean-Claude Brisseau, 1994)

Sin embargo, faltaba saber dónde colocar la cámara si quería mostrarse no la aproximación, ni la distancia, esto es, el placer frío y expectante, sino el espacio-tiempo del placer: estilizar el erotismo porque, en palabras del cineasta, «l'erotisme, c'est de l'émotion pure. Cette force sensuelle est l'une des grandes aventures de la vie humaine, un des moteurs de comportement» (Brisseau, 2006: 115). Se trataba de construir una estilización que respetara el deseo, la que el cineasta admira del trabajo de Jacques Rivette con Emmanuelle Béart en *La Belle noiseuse* (1991), y que Brisseau radicaliza, haciendo este ejercicio inseparable de la pasión, del sufrimiento del placer, del *trouble*: «L'erotisme ne m'intéresse pas en soi, car je ne peux pas aimer sans passion. Et ce que je filme c'est moins les corps dans des positions érotiques que des corps saisis par la passion du plaisir» (Brisseau, 2006: 133). ¿Cómo filmar el placer frontalmente, manteniendo la secuencia erótica sin mostrar el acto sexual solamente? Es decir: ¿cómo filmar el erotismo del sexo, sin esconder o esquivar, y hacer del sexo la provocación de un placer estético y no sexual?

En *L'Ange noir* estas imágenes llegan al final del film, cuando Cécile, la hija del personaje que interpreta Vartan, le enseña a su madre la grabación del placer que obtuvo con el mismo hombre que su madre deseaba. La confesión de Cécile y la mirada frontal de Vartan a las imágenes del VHS filmadas por la ex amante explica la apertura de Brisseau a enfrentarse, a partir de ese momento, a la escena erótica: el abandono por tanto del erotismo de la cámara de Hitchcock para convertir el erotismo en el centro de la imagen y en el ejercicio del pensamiento de la imagen misma. Y es que a lo largo de los castings en busca de la joven que tenía que interpretar el personaje de Cécile el cineasta declara darse cuenta de la importancia de lo que se con-

vertiría en su tema a partir de entonces<sup>2</sup>, cuando Brisseau mira y busca las posturas de las chicas desde una cierta distancia, con la mejor luz, roja o dorada, o en la oscuridad desde la que el cuerpo, presente, emerge luminoso. Se trataría de encontrar el encuadre que mejor respeta la integridad de los cuerpos, convirtiendo el cuerpo en sí mismo en ocupante del mismo plano, dictador de la mirada; filmar los cuerpos en la rigidez con la que se encuentran mientras sienten el placer y, con ello, captar mejor la velocidad que toma la mano que acaricia y masturba: hallar por tanto el encuadre que respeta la continuidad del acto de placer, permanecer en el plano sólo para ir más allá de una imagen idealizada, como la de *Lady Chatterley* (2006), o pura imagen-afección desconectada del estado de las cosas, en el sentido de Deleuze (1983: 125-155), como en *La vie d'Adèle* (2013). El *découpage* se convierte, para Brisseau, en el problema principal al que se enfrenta la cámara, pues se trataría de hacer lo contrario de las películas porno, que alternan el plano general y el plano cerrado. Se trataría de permanecer en la continuidad que permite percibir el placer de manera progresiva, de principio a fin, y no imponer una lectura al espectador<sup>3</sup>.

## 2. La escena sexual como principio de acción

Al lado de *Les Anges exterminateurs*, dos films del contexto contemporáneo plantean la problemática de la filmación de la escena sexual: *Le Pornographe* (2001), de Bertrand Bonello, y *Sex is Comedy* (2002), de Catherine Breillat, apelando el segundo al proceso de rodaje del film inmediatamente anterior de la cineasta, *À ma sœur!* (2000). Mientras que Bonello expone la frustración de una mirada desamparada, Cathernie Breillat reivindica, como Brisseau, la filmación de la intimidad de la sexualidad femenina; la diferencia con el director de *Choses secrètes*, empero, es que Breillat se preocupa más por la transferencia de la mirada que por excitar al espectador.

<sup>2</sup> «Tous les agents de Paris étaient au courant : il y avait un essai sur un texte, et j'ai fait travailler les filles trois ou quatre fois, jusqu'à ce qu'elles soient bien. Et un essai érotique où je demandais à ces mêmes filles d'être un peu troublantes. Elles devaient se caresser, conformément à ce qu'il y a dans la séquence centrale du film. C'est là où je me suis aperçu que cet essai était indispensable, car sur les cinq filles retenues après le travail du texte, au moins deux se sont avérées incapables d'être excitantes. Je savais désormais qu'il valait mieux faire ces essais avant de se retrouver sur un plateau de tournage avec la mauvaise surprise de constater que l'actrice, même si elle est belle, est érotiquement sans aucun intérêt» (Brisseau, 2006: 120-121).

<sup>3</sup> « D'une part, il faut filmer en continuité, sans alterner les plans et les cadrages, pour garder le sens de la progression du plaisir : il faut donner du temps à ces séquences, c'est essentiel. Ensuite, il faut un cadre relativement large, afin que l'œil du spectateur puisse se promener dans le plan, puisse aller chercher ce qui l'intéresse le plus. C'est l'œil qui jouit. Il s'agit de respecter la liberté de regard du spectateur. Je n'ai pas envie d'imposer au spectateur un découpage. Et je trouve qu'il est plus fort, presque moral, de filmer les corps des filles dans son entier, comme un ensemble. C'est un paysage, un tableau, on ne découpe pas un bout dedans. C'est l'action du corps prise dans son ensemble et sa durée qui est ici déterminante : voilà l'espace-temps du plaisir » (Brisseau, 2006 : 159-160).

Las posiciones de ambos personajes –Jacques (Jean-Pierre Léaud) en *Le Pornographe* y Jeanne (Anne Parillaud), *alter ego* de Breillat en *Sex is Comedy*– son de entrada parecidas: la escena sexual se convierte en necesaria para creer en el personaje, lo que sostiene la hipótesis de Samocki según la cual «le rapport le plus solide entre personnage et spectateur n’aurait lieu que lorsque le personnage fait l’amour, parce qu’on ne pourrait concevoir rapport plus fort à soi que le rapport sexuel» (2002: 12). Dice Jacques/Bonello en la entrevista que concede al final del film: «Dans mes films vous pouvez toujours aboutir à quelques secondes de beauté même si vous trouvez que le reste est terriblement laide. Pourquoi ? Parce que c’est du sexe à l’état pur et que par conséquent il y a là quelque chose d’humain». Y Jeanne/Breillat, ya en la primera secuencia, cuando los dos actores son incapaces de besarse advierte que «dans l’émotion il y a pas de choses obscènes ; c’est une grâce» y que si la escena de cama no funciona, el film se pierde por completo. Despojar al personaje supone desnudar lo real; mostrar la vida sexual, la escena de cama, es la evolución natural de la idea de transparencia, una imagen ahora definitivamente alejada del juicio ético y de la condena moral. Pero al mismo tiempo el cineasta se ve hoy involucrado en la lucha contra la democratización para defender la singularidad de su discurso.

El personaje de Bonello es incapaz de controlar la actuación de su actor y de fijar sus gestos: en vano corrige posturas que serán desmontadas y automatizadas cuando el coito tenga lugar a escena; en balde pide un silencio que será irremediablemente sacrificado por el uso de la música según las órdenes del productor. Jeanne, en el film de Breillat, transforma la incapacidad en su única ambición: «quand tu veux partager les émotions avec eux, tu fais un erreur», le dice a su asistente, «parce qu’en tant que metteur en scène, tu fais acte prédateur, tu leur arraches l’émotion, tu la prends, tu la signes, c’est la tienne, en fait. Les acteurs c’est le matériel du film. C’est comme ça». Jacques, en cambio, no encuentra recursos para mantener el espíritu revolucionario que antaño tenían sus films; el film asienta la problemática de la democratización que antes pedía la imagen pornográfica y que ahora, democratizada y convertida en materia de consumo al servicio de la sociedad capitalista, ha perdido el espíritu de la transgresión y se ve destinada a hacer la revolución desde el silencio –de este modo lo manifiesta la nueva generación de su hijo Joseph bajo el lema «Taisons-nous» – o a seguir imaginando una relación impropia del tiempo –camino que adopta finalmente Joseph al renunciar a ser partícipe del silencio–. Jeanne busca cerrar la pareja en un solo plano, retener al actor, poseerlo, método que la cineasta encuentra para no caer en la negación del acontecimiento de una imagen sin matices. Pero la escena de cama sólo será válida cuando la cineasta se sienta excluida, cuando note que la escena le es impropia y se sienta entonces rechazada del espacio que ella misma construyó: «Ça doit être intime. J’ai pas le droit d’être là. Ça va me couper le souffle, ça doit être indécent que je regarde», escuchamos en *Sex is Comedy*. Bajo esta sentencia, el cine francés contemporáneo construye su lugar de confort.

### 3. Enfants de Salò, una nueva generación

Dans un monde idéal on doit aller au cinéma pas pour chercher du scandale ou du mignon ou de la violence excitante, vendant. Dans un monde idéal le cinéma est un champ libre.

Alors, forcément il y a Salò.

Claire Denis, *Enfants de Salò*

*Parfait amour!* (1996), de Catherine Breillat, arranca con una historia de amor que bebe de las luces del ideal romántico. Frédérique es el primer amor de Christophe, un James Dean de 20 años, menos rebelde y más ingenuo todavía. En consecuencia, ella, madre de dos hijos, cerca de los cincuenta y separada dos veces, puede revivir con Christophe una idea de amor en la que dejó de creer –el mismo punto de partida encontraríamos en *Brève traversée* (2001)–. La puesta en escena enaltece este romanticismo mediante el uso de filtros, la uniformidad cromática que evita el contraste o los constantes travellings circulares cuyo movimiento abraza a los amantes para construir el espacio-tiempo en el que quieren encerrarse. Pero como ya anuncia irónico el título del film, la continuidad se ve transgredida: la velocidad de crucero que piden seguir –«ce qu'il faut entre nous c'est trouver la vitesse du croisière»– no puede vivir en el desajuste de dos ritmos dispares que encontramos explicados en términos de *visión*. Ella, oftalmóloga, necesita el pequeño y paciente gesto para poder ver de cerca; él, en cambio, la borrachera y la seducción banal, la velocidad del ciclomotor. Los saltos de récord conviven con el travelling desde la primera secuencia del film, pero son las tres secuencias sexuales las que determinan este desequilibrio en el plano estético. La primera tiene lugar poco después de que los amantes se conozcan, en casa de Christophe: se miran mientras la luz acaricia el rostro de Frédérique y él se muestra cándido frente al descubrimiento del amor –y de la sexualidad, inseparables en el cine de Breillat–. El segundo encuentro tiene lugar en la casa de la mujer, de noche, cuando Frédérique ya deja a Christophe la llave para entrar en su espacio íntimo: cuando puede compartir la cama de su anterior matrimonio y conocer a sus hijos. Esta vez, durante el coito, Frédérique se tapa los ojos y grita a priori de placer –más adelante negará haber recibido nunca placer de Christophe–. De la mirada de ambos rostros al rechazo de la mirada cuando ella cierra los ojos. En el tercer encuentro sexual, la penetración anal metaforiza la pérdida del cruce de miradas entre ambos: «J'ai juste l'impression que c'est pas pour moi», dice ella, y sigue: «On a baisé. On a pas fait l'amour», mientras que Christophe sigue sin ver la diferencia.



*Parfait amour!* (Catherine Breillat, 1996)

La gestualidad dispar en las tres secuencias referidas coincide con las posturas que tienen lugar en la última secuencia del film, cuando Christophe acaba con la vida de Frédérique y ésta desaparece definitivamente de plano. Final de encuentro de miradas, continuidad imposible. Encontrarnos con los mismos gestos nos sitúa frente a una analogía ineludible entre el placer del trascurso del amor y el sufrimiento en el viaje hacia la muerte. Con el principio de estrangulamiento de la última secuencia Christophe quiere enseñarle a Frédérique la pequeña muerte que ella quiere encontrar en un placer que sin embargo con él no disfrutó: el placer del *gouffre*, allá donde Frédérique quiere vivir con los ojos cerrados y que se convertirá en el viaje de un aprendizaje en *Anatomie de l'enfer* (2004). Christophe se sirve de una escoba para sodomizarla; el ejercicio sadomasoquista hace que Frédérique estalle a reír frente a la virilidad que no consigue tener Christophe. Las risas llevan al homicidio, hallando el muchacho de este modo la única manera de imponerse frente a la humillación.<sup>4</sup> La lucha remite a las palabras que antaño dijo Christophe, cuando los amantes se encontraban tras una crisis de pareja: «C'est parce qu'on est plus forts tous les deux. D'habitude dans un couple il y en a toujours un qui veut tuer l'autre. Et nous on n'a pas un qui veut tuer l'autre. C'est un combat des titans».

La muerte de Frédérique significa la expresión del placer clamado por Marie en *Romance X* (1999): «À la limite, mon désir c'est de trouver Jack l'éventreur», un placer que no tiene imagen de representación sexual. Encontrar esta imagen es el camino obsesivo del cine de Breillat. Marie revela este deseo tras descubrir las prácticas sadomasoquistas con Robert, uno de los amantes que le ofrece el placer que su marido no puede darle. Con Robert, Marie aprende que la belleza se alimenta de la degradación, comunicándose con ella, que el amor funciona de esta manera y no desde la seducción, que pertenece a una construcción masculina de la mirada. «Le mouvement se trouve pas entre l'homme et la femme. Le mouvement c'est le beau et le laid», dice Robert. O en palabras de Georges Bataille (1957: 146-152): la mancha del animal

<sup>4</sup> «Al prójimo no le representa únicamente un posible colaborador y objeto sexual, sino también un motivo de tentación para satisfacer en él su agresividad, para explotar su capacidad de trabajo sin retribuirlo, para aprovecharlo sexualmente sin su consentimiento, para apoderarse de sus bienes, para humillarlo, para ocasionarle sufrimientos, martirizarlo y matarlo» (Freud, 2006: 79).

embellece. En el cine de Breillat el contacto con lo inmundado pertenece a lo noble; la aniquilación o, como lo ve David Vasse (2004: 90), el «placer de la caída», se convierten en el camino hacia la gracia.

Bertrand Bonello busca una gracia similar a partir del viaje espiritual de *De la guerre* (2008). Bertrand (Mathieu Amalric), áter ego del cineasta, es un realizador obsesionado por la muerte y con la muerte quiere que arranque su nuevo film: la muerte o un sentimiento de placer en la desconexión consigo mismo, un sublime que no sabe cómo filmar, pero que cree encontrar en una situación de entrega a la nada.<sup>5</sup> « Je voudrais filmer la joie, mais je crois que c'est pas possible, en tout cas pour moi ». Bertrand descubre en una casa en la *banlieue* parisina el espacio para este goce del que lo excluye por completo la ciudad. Pero en este nuevo espacio descubre que para hacer algo bello debe tomar un riesgo y que el placer se consigue sólo luchando. « Aujourd'hui le plaisir il faut le gagner comme on gagne une guerre. Il faut se battre comme un guerrier », le dice Asia, la anfitriona de la nueva casa. Asia enseña a Bertrand la «naturaleza de la guerra», y más adelante, el «compromiso».<sup>6</sup> Ambos capítulos arrancan con la entrada en una sala. En la primera, Bertrand encuentra imágenes de guerreros frente a los que se impresiona por una actitud de presencia que él es incapaz de tener. La sala del compromiso con la guerra está llena de imágenes de calaveras, figuras de cera espantosas, cuerpos atravesados por la muerte y la reconstrucción. «Dans la jouissance il y a aussi la jouissance de l'horreur», sigue Asia.

El origen de la convivencia de horror y de belleza que Bonello explora en el espacio cerrado lo encontramos en *Tiresia* (2002), título que debe su nombre al mitológico Tiresias, un dios de Tebas ciego, figura de hombre y de mujer al mismo tiempo. Tiresia es en el film una prostituta de gran belleza que Terranova, un esteta obsesivo y soñador, tiene cautiva como Albertine en *La prisonnière* de Proust. Terranova encontró el rostro que buscaba, pero sobre este rostro escuchamos *crescendos* similares a los de *Le mépris* (Jean-Luc Godard, 1962), anunciando de este modo un difícil devenir: Tiresia resulta ser una transexual que debe hormonarse si quiere conservar la feminidad de su rostro. «Tu sais ce que je suis. Tu sais que ce n'est pas naturel, que c'est chimique. N'est-ce pas ? – Oui, je sais. Ça marche plus». Terranova opta por la cruel decisión de reventar los ojos a Tiresia y abandonarla en el bosque. Las violentas imágenes que generan este acto reaparecen a lo largo de un sueño de Bertrand en *De la guerre* (2007), empujando al espectador fuera del film, como también lo provoca el desgarramiento de la boca de Madeleine, la prostituta de *L'Apollonide: Souvenirs de la maison close* (2011).

<sup>5</sup> *De la guerre* se encuentra en este punto con otros films contemporáneos en Francia como *La vie des morts* (Arnaud Desplechin, 1991) y sobre todo la apertura con la que, a partir de la muerte, supone el final de *La Question humaine* (Nicolas Klotz, 2007), protagonizado por el mismo Mathieu Amalric.

<sup>6</sup> Los tres capítulos del film, «La nature de la guerre», «L'engagement», «L'attaque», corresponden a tres de los siete libros de la estrategia militar del general Carl von Clausewitz, *Vom Kriege* (De la guerra).

En *L'Apollonide* Bonello nos sitúa también frente a una belleza afectada, transformada, desde finales del siglo XIX, cuando la prostituta ocupaba las salas de lujo y hacía el amor con sus clientes antes de entregarse al delito sexual involuntario. Las imágenes quieren ser cómplices de este sentimiento: el sexo queda reducido al detalle de una pantalla dividida en cuatro, en detrimento de las coreografías de seducción mostradas en planos fijos de gran belleza pictórica, donde las prostitutas, adoradas por sus clientes, danzan, lloran, comen, se tocan, siguen bebiendo en los pomposos sofás de terciopelo rojo, a la espera de ser atendidas como las diosas lo hicieron en otros tiempos. El corte en la mejilla de Madeleine metaforiza la entrada al siglo XX, cuando a la prostituta se le niega el sueño y acepta ser la víctima de un verdugo de quien necesita el dinero. La pequeña Pauline encarna la nueva prostituta del XX y entra en la casa aceptando esta condición: entendiendo por «libertad» su independencia económica. El film termina con un breve epílogo que figura la entrada al siglo XXI, cuando las ninfas del centro del hall de la *maison close* se ven definitivamente desplazadas, abandonadas a pie de carretera: abocadas a una imagen bruta, a la granulosidad de la película en digital, imágenes despojadas del contraste de luces y de los bellos colores del interior. Ahora se ven expuestas al sol del día y a la sonoridad urbana; como Tiresia, ya no pueden mirar, sino sólo ser vistas y esperar ser cazadas y deshonradas.

Dentro de la casa de *L'Apollonide* el movimiento temporal que acabamos de describir resulta imperceptible. El tiempo pasa y parece que nada puede violar la belleza del día a día de las prostitutas. «Ça change doucement», informa Madeleine al cliente que hacía tiempo que no la visitaba. Como en la casa de *De la guerre*, la habitación de *Tiresia* o la mansión del diseñador de *Saint Laurent* (2014), en el espacio cerrado el tiempo se detiene. Salir a fuera supone un salto en el espacio-tiempo, y por tanto dotar de visibilidad lo que en el espacio cerrado encontraba –todavía– una posible forma de belleza. *Saint Laurent* hace explícito este salto: cuando Yves, el diseñador de moda, se va obligado a renunciar a su obra, a abandonar su estudio, Bonello muestra sin récord en el tiempo el rostro envejecido del diseñador, treinta años después de sus éxitos, como si la vejez a partir de su renuncia al trabajo ya hubiera aparecido para quedarse y la belleza sólo pudiera sobrevivir en el recuerdo, en el *souvenir dans la maison close*. Salir afuera supone por tanto un corte perceptible que muestra, como el desgarramiento en la mejilla, la violencia que la ausencia de movimiento en el espacio cerrado no dejaba ver. «Doucement, doucement... on ne jouit pas toute de suite», dice Asia a Bertrand en *De la guerre*. La belleza, inseparable de la voluptuosidad, de la necesidad de satisfacer, no se erige como el contraplano de la violencia, sino como una relación inextricable entre el culpable y la víctima, entre el que mira y el que es mirado. En la casa de *L'Apollonide* la putrefacción se halla bajo rostros sonrientes, como el de Madeleine, que tras sufrir un desgarramiento en la boca pasa a conocerse como «la femme qui rit». La sangre que corre por los cuerpos de las prostitutas encuentra la

mejor metáfora en las imágenes de un volcán en erupción en *Tiresia*, donde la lava se mueve en reposo e imprevisible, trayendo consigo la magnitud de una agresión al mismo tiempo que la placidez que sugiere desde la banda de sonido la séptima sinfonía de Beethoven. Gaspar Noé acaba *Irréversible* (2002) con la misma melodía, que aparece con una fuerza y una intención similares: asistimos a imágenes de felicidad, en un prado donde los niños juegan, Monica Bellucci acaba de saber que está encinta; pero el espectador, que por un flash forward conoce el trágico futuro de la protagonista, conoce también la violencia que impelan las imágenes. Si Bonello penetra el espacio cerrado para apaciguar el movimiento que existe en el contacto con el afuera, la cámara esquiva, hipnótica y delirante de Noé ambiciona el adentro y el afuera al mismo tiempo. Ambiciona el tiempo en su totalidad, lo que supone la destrucción, como lo indican las primeras palabras del film, convertidas en subtítulo: «Le temps détruit tout».

La violencia explícita –insistente y excesiva en el caso de Noé– y el ejercicio masoquista en *De la guerre* o *Romance X* beben de la misma historia: *Salò* (Pier Paolo Pasolini, 1976). Pasolini estructuró su último film como lo haría Bonello en *De la guerre*, también en tres capítulos, los tres círculos del *antiinferno*: sexo, mierda y muerte. Bonello, Breillat, Noé, Denis. Todos ellos fueron entrevistados, bajo el nombre de *Enfants de Salò*, a la salida de la reedición del último film del director italiano. Breillat insiste en la importancia de las imágenes duras a asumir si el espectador no quiere obviar el lado más esencial de la vida: «Si on arrive qu'à voir des films très jolis, [...] c'est qu'on a pas passé le côté de l'essentiel, c'est-à-dire, qu'on a pas vécu sa vie; on l'a juste fuite». Para Bonello, *Salò* es el film que mejor explica que las imágenes son hoy inseparables de las dictaduras del siglo XX. Por su lado, Claire Denis reconoce: «Pour moi il n'y a que ça qui reste: l'idée de la soumission, un corps qu'on peut soumettre».

La historiadora Nicole Brenez observó que el Fritz Lang alemán hace del terror no un problema sino una cuestión que encuentra respuesta, esto es, tomó el terror, la violencia, su transferencia como el modo de interceptar al Estado, figurándolo como contra-estado. Tomar el arma de la hipnosis del Dr. Mabuse o los códigos secretos que controlan en *Spione* (1928), pues como escribe Brenez, «si le maître de la terreur est bien celui de la communication, quel peut être le statut du cinéaste qui, après tout, dispose lui aussi d'un moyen moderne de transmission ?». La pregunta con la que Lang cuestionaba el control de la imagen al servicio de los gobiernos sigue siendo válida cuando nos preguntamos por el control que los cuerpos tienen en los mercados. «Ce serait donc la fonction du cinéma: renvoyer l'image de la victime à son bourreau pour à son tour le rendre fou de terreur» (Brenez, 1998: 128). La idea de la sumisión está para combatir justamente este envío, la sumisión resulta ineludible para definir la naturaleza de los cuerpos del nuevo cine francés, ya sea para centrar la reflexión en la diferencia sexual o en un placer cuya consideración y por consiguiente su

representación ha sido omitida, ya sea por la visitación obligada a la violencia si se quiere hablar en términos de deseo.

#### 4. Dejarse violar: la disociación del gesto y el acto

*Baise-moi* (2000), de Virginie Despentes y Coralie Trinh Thi, lo debe todo a la transferencia. En la primera secuencia del film una joven va a buscar a su amante en el bar mientras juega al billar. La muchacha es ignorada e insultada por su novio. Las imágenes que prosiguen suponen una respuesta al silencio de la situación de esta joven que ya no volveremos a ver. Las heroínas serán Nadine (Karen Lancaume) y Manu (Raffaëla Anderson), que, como la joven anónima, son también víctimas de la violencia machista y más profundamente de un sistema donde la violencia reina por doquier. Tras ser físicamente violadas, Nadine y Manu se apropian del arma para emprender el combate, a la manera con la que Dustin Hoffman transformaba en *Straw Dogs* (Sam Peckinpah, 1971) las imágenes-síntoma de la violación de Amy en la fuerza por acabar con los enemigos del pueblo. Nadine y Manu exteriorizan de este modo el sufrimiento íntimo de la violación y no muestran preocupación alguna por dejar rastro de los muertos, sino sólo delectación sanguinaria. Las causas dejan de importar, matar supone dar respuesta a toda imposición –sexual, económica, psicológica–, matar en definitiva para hacerse sentir antes de morir y por tanto para morir más bellamente. Después del primer homicidio, dice Manu: «Putain, on n'a pas le sens de la formule, on n'a pas les bonnes répliques pour le moment». Nadine responde: «On a les bons gestes, c'est déjà un début». Brenez observa que, antes de lanzarse al combate, la violencia que las convertía en víctimas era una violencia sin gesticulación y, por consiguiente, «il suffira que le monde insultant soit renvoyé à sa nullité par la seule exécution d'un beau geste» (Brenez, 2001: 65-72), esto es, transformar la precaria articulación de la violencia en el gesto consciente de su perversidad.

El viaje de Nadine y Manu da visibilidad a la disociación del gesto y el acto que la misma historiadora francesa considera, en su obra central, como uno de los aspectos fundamentales para el estudio de la *figura* en el cine. Grosso modo, dice Brenez que si la figuración es puesta en relación, traslación para la creación de criaturas y fenómenos –de este modo Erich Auerbach (1998) explicaba el término *Figura*–, el otro lado de la figura, siempre abierta, es la «desemejanza»<sup>7</sup>. La dimensión política de la rebelión de las heroínas se erige a partir de la reflexión de la «economía figurativa» en la disociación entre el gesto y el acto: la confrontación de la transferencia –de

<sup>7</sup> El origen del término lo encontramos en los tratados místicos de Dionisio Areopagita. Explica Didi-Huberman que Areopagita, en relación con el término «*figura*» definió el *desemejante* («image parfaitement illogique, monstrueuse en un sens, on ne peut plus déplacée de son lieu de convenance», «images dissimiles, inconséquentes, inconvenientes, deformes, confusae, mixtae») preferible a la semejanza justamente porque, entendida la *figura* como un proceso de relación y de transferencia en la encarnación de Dios, éste es absolutamente sobreesencial, no-figurabile por tanto por la vía de la semejanza. Véase Didi-Huberman (1995: 84-85).

la violencia recibida– y de la confusión cuando Nadine y Manu se apoderan del gesto en detrimento del acto.<sup>8</sup> Su rebelión será como la de las Amazonas, las Ménades y las Erinias, la de una venganza, pero sin dioses a diferencia de las Ménades, sin proyecto a diferencia de las Amazonas, mostrándose más próximas a las Erinias, pues como ellas sólo conocen los hechos, y como ellas matan al hermano frente a la falta de respeto, pero a diferencia de estos arquetipos, concluye Brenez (2001: 72), en Nadine y Manu «leur loi à elles ne consiste pas à garder les puissances de fécondation; elle concerne quelque chose de plus obscur encore, de plus confus et énigmatique: le plaisir». El placer no es argumento, lo habría sido, confiscado por una ideología del consumo que hace del objeto representado la creación de la víctima al servicio del verdugo. Por eso el placer, que pide dialectizar, exige la disociación, el alejamiento de la relación de causa-efecto. El arma de Nadine y Manu mata las gesticulaciones de la sumisión, las imágenes del porno de las que inexplicablemente se ha beneficiado sólo el público masculino. Despentés, que no por casualidad codirige el film con una actriz de género, reivindica el consumo del porno también para mujeres, pero las nuevas imágenes tienen que ofrecer los gestos que se merece el verdadero goce, gestos que *Baise-moi* ofrece en el ralentí, cargados de ironía y, sobre todo, imponiéndose al argumento, cuya carga ideológica aboca la mujer a la opresión.

Catherine Breillat dirige la cámara a la búsqueda de este placer que necesita ser representado, a mirar el goce femenino de cerca, escondido y oprimido por la seducción y la posesión masculina. Alejándose de la instrumentalización política y hasta cierto punto también de un cine feminista, la heroína breillatana hace también el arma de la sumisión la toma de conciencia de su placer. Seguimos el credo de Marie en *Romance X*: «Pour moi, un homme qui est incapable de m'aimer physiquement, c'est un puits de malheur, un gouffre de souffrance». No es por falta de amor que Marie llora al sentirse separada de Paul, el hombre a quien ama, sino por la ausencia de la voluptuosidad sexual que le ofrece y, sobre todo, porque es una voluptuosidad que rechaza conocer. Marie sigue la misma máxima de Sade, según la cual no hay placer sin dolor, y somete su cuerpo al sacrificio: a la humillación entre los encuentros fortuitos, al ejercicio del dominio sexual de Paolo, a las rutinas sadomasoquistas de Robert. La obra de Brisseau *À l'aventure* arranca en el mismo lugar: insatisfecha sexualmente de su novio, Sandrine decide masturbarse para llegar al final de su placer; a partir de este momento la heroína abandona su vida anterior –conyugal, familiar y laboral– para sumergirse en nuevas relaciones desde el sexo violento. Brisseau ve en el sadomasoquismo una suerte de práctica de la hipnosis. La hipnosis como práctica de

---

<sup>8</sup> Por «economía figurativa» Brenez se refiere a los componentes de un film que pueden ser separados como elementos, desvinculándose de este modo de las entidades que los forman. La economía figurativa apela a la investigación sobre la relación, el vínculo entre todo lo que el film pone en circulación y que, en su comunión, convierte la imagen en una arquitectura.

obediencia, pero la más idónea para llegar a conectar con el éxtasis místico más profundo y no sólo con la violencia del éxtasis.

En el sacrificio, la crueldad recibida es proporcional a la revelación de su placer y por tanto, es el camino hacia la gracia, el «placer de la caída». Como vimos en *Parfait amour!*, la sumisión del cuerpo al sacrificio no es tanto una resignación sino una aniquilación deseada en tanto que duda hasta el límite: donde reside el placer y la humillación del otro. El viaje del sacrificio se convertiría entonces, en términos de Julia Kristeva, en «sadomasoquismo sagrado», cuando el sufrimiento físico y sexual se añaden al sufrimiento de la ausencia de deseo con la intención de restablecer el vínculo entre el cuerpo y el significado (Vasse, 2004:98): la gestualidad que le pertenece al acto, que aquí también hallamos disociada por la aceptación del sufrimiento.

Como Julie en la habitación de Chantal Akerman en *Je tu il elle* (1974), Alice, la adolescente de *Une vraie jeune fille* (1976), también escribe en su diario y se mira al espejo. En éste, empero, Alice mira su sexo y busca la relación que mantiene con su rostro. «J'escortais mon regard jusqu'à pleurer. Je ne pouvais pas admettre la proximité de mon visage et de mon vagin». Frente al espejo, momento íntimo, de autoconciencia y de culpa, la heroína siente el deseo querido mientras, al mirarlo, le invade el miedo que le provoca el llanto. Desde su ópera prima, Catherine Breillat expone que el momento en el que la mujer se libera al deseo de sí misma es inseparable de un temor que le paraliza el cuerpo. Se trata del momento de *darse* al hombre. Antes de que emerja el llanto, ella se pliega de piernas o pone el codo sobre su espalda para retener al hombre al mismo tiempo que no se separa de él: «le coude il est fait pour protéger le corps», recuerda Jeanne a la actriz de *Sex is Comedy*. Las adolescentes –*Une vraie jeune fille*, *36 fillette* (1988), *À ma sœur!* (2001)– repiten que no pueden hacer nada frente al miedo que sienten, que la negación no depende de ellas; pero la amante con más experiencia de *Parfait amour!* también confiesa a Christophe sentirse como un niño con ganas de llorar. Pese a querer el deseo, pese a haber perdido ya la virginidad, un sentimiento de violación es inherente al coito. De aquí viene el interés de la cineasta por los relatos de amor adolescente, cuando el amor es vivo y no lo volverá a ser, y quizás es vivo porque se descubre lo deseado al mismo tiempo que se pierde algo de sí mismo. Normalmente ella es la menor, sujeta al mecanismo sexual que él, adulto, ya conoce. Él siempre quiere llegar hasta el final, aunque ella no lo quiera y cuando ella así lo desea, le toca fingir el final para que no se rompa nada. Él se excusará: «J'ai senti que tu en avais envie aussi» (*36 fillette*); «j'ai vu le sexe dans ton regard» (*Sale comme un ange*) y seguirá formulando promesas: «la prochaine fois je t'apprendrai l'amour tout entier» (*À ma sœur!*). Pero estos deseos no serán nunca materializados en el tiempo en el que el amor tiene lugar.

La mirada masculina se impone. Y sin duda la lucha parte de aquí. Pero el discurso feminista y violento contra el hombre, a menudo reprochado por los detractores del cine de Breillat, recoge en su fondo una paradoja más profunda: se trata de

dar voz a un cuerpo que es de la mujer y la gestión de su deseo, siempre separado del aspecto sentimental, sólo puede revelarse en ella. Sin embargo, necesita del hombre –la mirada de Breillat es siempre heterosexual– para explorar el deseo más íntimo. «Ce n'est pas mon cerveau, on me l'a donné», le recuerda una hermana a la otra en *Barbe Bleue* (2009). El cerebro es un intruso al cuerpo y de éste debe llegar la responsabilidad de hacer sentir el miedo, de hacer emerger la lágrima y finalmente, el grito. El grito de la mujer en el acto sexual explica una paradoja: contiene un placer indescriptible, de desconexión, como el que cree vivir Solange con Bruno en *Tapage nocturne* (1979), a partir del cual se imagina otro espacio-tiempo; pero el grito expresa también el dolor de la violación: he aquí las lágrimas de la actriz de *Sex is Comedy*, que siguen cayendo después del *coupez!* de la claqueta, dando de este modo la emoción a una secuencia que Jeanne, la cineasta, encontraba faltada de alma cuando la leía sobre el papel. En la actriz debe buscarse la respuesta: «Le garçon je sais bien toujours comment il fait. Ils sont intégralement prévisibles. La fille c'est toujours la réponse», sigue Jeanne. La emoción será invisible para ella y la responsabilidad de hacerla visible caerá en manos del tiempo y del espacio del cine que recoge el encuadre: el plano es la obsesión y el fetichismo de Breillat, la metafísica sexual, el yo más profundo frente al mundo exterior impuesto. Cuando pasa algo, cuando el grito encuentra su expresión dual, entonces todo es gracia. La gracia, para que tenga lugar, pasa por la des-gracia: la sonrisa irónica de Alice en el entierro del amigo en *Sale comme un ange* (1991), el rechazo de la mirada de Alice a Thomas en *Brève traversée* (2001), o más desgraciadamente todavía, el golpe de hacha contra la hermana deseada de *À ma soeur!* No son las imágenes violentas las que mejor representan el *gouffre* del deseo de la mujer, pero es la traducción más próxima con la que el hombre entiende «la pequeña muerte» de la mujer, como el suceso de los amantes de *Parfait amour!* En este film, antes de ser asesinada a cuchillazos por Christophe, Frédérique exclama: «C'est une chose incroyable et au même temps tu es toute seule. C'est ça la petite mort». O, en off, Marie en *Romance X*, después del acto sexual con Paolo: «J'ai envie d'être un trou, un gouffre. Plus d'est béant, plus c'est obscène, plus ça doit être moi, l'intimité de moi, plus je me désiste. C'est métaphysique. Je disparais à proportion de la bite qui prétend me prendre. Je m'évide. C'est ça ma pureté».

He aquí el deseo, he aquí la entrada de la mujer al mundo. En *Anatomie de l'enfer* (2004), Breillat abandona todo el viaje previo sobre sí misma para imponerlo a un hombre: desmontar la imposición de la mirada masculina y hacer que «él» presencie este *gouffre*, la profundidad femenina donde obscenidad es sinónimo de gracia, donde la obscenidad muestra lo que el pudor contiene oculto. Escribe David Vasse (2004: 80): «Catherine Breillat cultiva lo obsceno como manifestación extrema de un pudor socavado por la voluntad de transgresión por parte del sujeto femenino». Los dos protagonistas se conocen entre la multitud de cuerpos masculinos de una discoteca de ambiente gay. Para la heroína sólo uno de estos muchachos podrá mirarla.

«Qu'espérez-vous?», pregunta él. «Savoir. Parce que vous, qui n'aimez pas les femmes, vous pouvez justement me regarder. Je veux dire, avec impartialité. [...] Vous me regardez par là où je ne suis pas regardable. Vous n'aurez pas besoin de me toucher. Votre témoignage suffira», responde ella. Ella quiere saber, saber(*se*), ver a través del otro el deseo *que no puede mirarse* de sí misma. Sin caricias, sin sexualidad impuesta, sino convirtiendo al muchacho en el médium del deseo femenino hacia una sexualidad desconocida. «Il faut me regarder quand je ne vois pas», le pide ella la primera de las cuatro noches que comparten. Ella empieza recordándole que siempre habrá separación entre la oferta y la demanda de los cuerpos: «Il y a une éternité entre l'offre et le mouvement de prendre [...] Rien ne s'enchaîne. Tout est faux. Il n'y a que le rattrapage artificiel, la maladresse d'une brutalité hâtive». Sometida a la demanda del hombre, la mujer se convierte en el pájaro que el hombre caza del árbol y que se pone en el bolsillo para asfixiarlo y pisarlo después, una vez ya no está vivo. Él tiene que llorar, someterse a la actividad femenina y sentir la sangre de la mujer sobre su pene como si del orificio del pene saliera. «Cette hémorragie est celle du sang fertile des femmes». He aquí lo que Breillat quiere explorar a partir de la imagen: que el hombre sienta la sangre de la regla que brolla sin que exista herida alguna. ¿Es esto lo que aterroriza a los hombres, que sólo saben ver la sangre en una herida hecha con un cuchillo?

Ella siempre se refiere a los hombres como «ellos», como lo hace Alice al adolescente de *Brève traversée*: «Il faut échapper absolument à la position d'être homme. À toute leur contorsion et leur arrogance. Pour exister. Lorsqu'ils n'existent pas, les pauvres. C'est parce qu'ils peuvent pas se reproduire. C'est ça leur problème». Mostrar el sexo femenino debe significar decirle al hombre que es allá donde se inicia la vida y por tanto, a partir de ella que se debe empezar a mirar. Breillat invierte los roles: es ella quien conoce y cree que podrá redescubrir el amor a partir de una masculinidad que todavía guarda una poesía que se aproxima a la mujer, como lo reconoce Alice en Thomas. «L'homme ne peut pas donner la vie. Il la prend», responde el chico después del aprendizaje de *Anatomie de l'enfer*.

La relación sentimental está totalmente separada del placer sexual. La imagen dividida de la joven frente al espejo es revisitada en *Romance X* para exponer la disociación del sentimentalismo del rostro y el espacio del placer sexual ajeno al contacto con el otro: Paul/Paolo. El amor de Paul es el de la seducción, el del joven francés que hace de la caricia tierna el gesto de la fecundidad. Rostro bello, perfecto, rostro que a menudo Breillat asocia al hombre homosexual. Es el amor poético de Thomas que todavía desconoce la imposición. Es el que aguanta la mirada. Después de tener un hijo con Paul, empero, si Paul muere no es por la voluntad trascendente o esencial de una continuidad, como lo encontramos, respectivamente, en el cine de Eugène Green o de Philippe Garrel. Paul muere porque su única función era fecundar, porque su relación con Marie es de amor ciertamente, y por tanto, de ilusión y de vanidad.

En las películas de Breillat, el drama del amor surge plenamente cuando, una vez rota la apariencia y rescindida la sublimación, se percibe que todo lo que en el amor tomaba una apariencia de eternidad sólo era el medio de diagnosticar lo que opone para siempre al hombre y a la mujer. [...] Si se produce el flechazo, éste no se produce desde una perspectiva de ‘derecho divino’, según la acepción de Chamfort para explicar la lógica de pertenencia recíproca del hombre y la mujer, sino desde la intensidad de un fin inminente. ‘Cuando se ama más intensamente algo se ha acabado’ (Pierre Quignard, *Le sexe et l’effroi*, apud Vasse, 2004: 32).

De este modo concibe Breillat la voluptuosidad en el amor: viaje de una erosión por una discordancia física, por la promesa de un deseo que en el tiempo del amor no se cumple, lo que cae finalmente en el espaciamento, en la asincronía. En este sentido *Tapage nocturne* es el film que va más lejos entre Bruno y Solange, mientras que en *Parfait amour!* el velo romántico de la luz que cubre las imágenes estalla en los falsos ránkords hasta llegar, como vimos, al descuartizamiento final de la última escena. La voluptuosidad del amor vista en el tiempo, porque es en el tiempo que la feminidad encuentra el deseo, explorándolo, a diferencia del hombre que, según Breillat, se deleita en la promesa del amor, en la seducción y la conquista del inmediato. El amor fuera del tiempo, por tanto, es una concepción masculina, fruto de la brevedad del *coup de foudre*, del principio del enamoramiento, «intensidad de una finalidad inminente». Y el amor, cuando quema, recuerda Leos Carax al final de *Mauvais sang* (1986), no dura para siempre. En el tiempo, el amor en las películas de Breillat convierte al otro en un trozo de carne, acaba con la reciprocidad de la mirada, como Bruno le reprocha a Solange, y cuando la relación empieza las miradas ya han entrado en *décalage*.

El cine de Breillat pide la renuncia a los sentimientos para poder sentir el placer que, en contacto con la voluptuosidad, se convierte en un rostro a quien mirar, en quien pensar mientras ella se encuentra en el *gouffre* del sentir que la cineasta hace visible desde la violación y la pérdida –forzada– de la virginidad. Es en este punto que Breillat genera polémica entre los espectadores, al no mostrar la mujer como una víctima, sino incluso con cierta naturalidad, tal y como Bonello muestra la belleza de la prostituta y Brisseau –hombre y heterosexual– filma la excitación del placer femenino. Pese a las marcas en el cuerpo de la pequeña de *36 fillette*, pese a los gritos de Elena en *À ma soeur!*, pese a los llantos de la actriz de *Sex is Comedy*. Asumir el consentimiento –objetivo– de la violación debe suponer la responsabilidad de reconocerse en la posesión –subjetiva– de su cuerpo. Anota Vasse en este sentido que «si la violación forma parte, como escribe Gombrowicz, *de la esencia del hombre*, para una mujer el hecho de desearla constituye, de alguna manera, la posibilidad de instrumentalizar ese poder, aniquilándolo desde el punto de vista del hombre y positivándolo

desde el punto de vista de la dominación asumida del propio cuerpo». Como la violencia transferida en *Baise-moi*, el cuerpo de la heroína de Breillat asumiendo la violación debe encontrar el gesto del que lo excluyó el acto que lo prosigue.

Tomemos el ejemplo de *À ma sœur !*, el film que sigue el rastro de los primeros autorretratos de Breillat a propósito del descubrimiento de la sexualidad: *Une vraie jeune fille, 36 filletes, Tapage nocturne*. Elena, a las puertas de la adolescencia, experimenta con el juego de la mirada masculina hasta que conoce a Fernando, un italiano seductor, estudiante de derecho. Ella se enamora. Pero para Fernando ella es tan solo un amor de vacaciones. Entre ellos está Anaïs, la hermana pequeña de Elena; alejada de las posibilidades de su hermana, Anaïs no deja sin embargo de soñar y convierte la comida en el sustituto del apetito sexual. Anaïs duerme en la misma habitación que su hermana, presencia la pérdida de la virginidad de Elena y escucha las promesas dichas y no cumplidas de Fernando. Tras conocer la mentira del chico y ser castigada por sus padres, Elena llora impotente y pide la muerte a su retorno a París. Las últimas imágenes del film preparan el terreno de esta muerte y las dos hermanas vuelven de sus vacaciones en coche. La madre ya manifestó que no le gusta conducir, los camiones entorpecen la buena conducción, pero no es a través de un accidente —allá donde está el miedo— como llega la tragedia, sino durante la noche, durante el reposo en el sueño, mientras las tres descansan en el coche. A media noche un intruso rompe el cristal con un hacha, matando a Elena de un golpe en la cabeza antes de que siga gritando y termine de ahogar a su madre. Anaïs, que ocupa la parte trasera del coche, sale del auto y corre hacia el bosque donde es violada por el asesino. Anaïs hace una pequeña resistencia, pero enseguida se deja llevar, como si estuviera ausente en el lugar que ocupa. La mañana siguiente la niña confiesa a la policía que no fue violada. Anaïs niega la violación porque ésta fue vivida de manera inversa a la de su hermana. La suya es una violación, como lo observa Vasse, vivida a través del origen de su secreto, vivida por tanto como la superación del aburrimiento más profundo de las palabras con las que Anaïs expresaba, cantando en el silencio de la soledad, su intimidad: «Moi, je m'ennuie... Si encore je pouvais trouver, vivant ou mort, un homme encore, un animal, ça m'est égal, pour rêver...». El gesto (objetivo) de la violencia recibida se convierte en el gesto (subjetivo) de la salvación. «Breillat sólo invierte el destino de la mujer poseída en un destino de mujer poseedora de los medios para poseerse, completa e imaginativamente» (Vasse, 2004: 103-104). Quizás Anaïs murió, pero en todo caso lo hizo bellamente; no era otro el proyecto, si a proyecto podemos referirnos, de las heroínas de *Baise-moi*. Anaïs asimila el gesto de la violación como una gracia dada antes de morir, siguiendo los pasos de la silenciosa Mouchette de Bresson (*Mouchette*, 1967), también violada en el bosque, y encuentra finalmente la respuesta de sus emociones en el movimiento de la naturaleza, como lo hizo magistralmente Renoir tras el éxtasis —y también violación— de Henriette en *Partie de campagne* (1936).

Laurent Achard convierte de esta manera los finales de venganza violenta en una suerte de gracia. En *Le dernier des fous* (2006) la mirada de Martin (Julien Coche- lin), el hermano pequeño, se convierte en la venganza contra el dolor sufrido por su hermano mayor, Didier (Pascal Cervo). El film arranca con la parálisis de una madre que no sale de la habitación y que no se deja ver por sus hijos, al lado de un padre ausente al diálogo cuya amante no acepta el rol de ser madre. Achard traza el camino inverso de *Teorema*. El visitante del film de Pasolini, Terence Stamp, es aquí Didier, pero en este caso él es la víctima, porque no es aquí el exceso de pasiones lo que desestabiliza a los personajes sino precisamente su falta. Martin absorbe el desplazamiento y la crisis emocional de Didier, y tras su suicidio, cuando la madre se levanta victoriosa de la cama y baja al patio y Didier queda reducido a estado vegetal, como la planta que a su lado acaba de florecer, desde el otro lado del patio Martin prepara la puesta en escena de la venganza: asesina a la madre, al padre y a la amante a disparos. Pero como en *Anais*, todo pasa de un modo bello, imaginariamente, en una secuencia que remite al meteorito que un día Didier escuchó a Martin explicar que llegaría a la Tierra. La madre escucha un ruido, una tormenta que se avecina, los tres se dirigen a cámara y caen al suelo uno a uno. Como Sylvain, el asesino de *Dernière séance* (2011), dejándose morir frente al último pase de *French Cancan* (Jean Renoir, 1954), Martin contempla la muerte, después de la venganza, ofreciéndole el espectáculo de la misma a su hermano. En *Dernière séance* Sylvain muere quizás encontrando la representación de lo que los protagonistas de *La Captive* (Chantal Akerman, 2000) y *Last Days* (Gus Van Sant, 2005), los otros films que ocupan la cartelera del Empire Cinéma donde vive y trabaja Sylvain, expresaban desde el silencio.

En *L'Inconnu du lac* (Alain Guiraudie, 2013) Franck se obsesiona por Michel a quien poco después ve ahogando a su ex amante en el lago, omnipresente a lo largo de todo el film. Inseparable, por tanto, aquí también la voluptuosidad del deseo de muerte, Franck prefiere correr el peligro que perder el deseo, acepta ser la próxima víctima, a la espera de que llegue el momento de ser ahogado, él también, por el fundido a negro con el que el final del film cubre su rostro, allá donde ha cavado su propia tumba. Franck no sabrá nada más de Michel. Ni dónde vive, ni con quién se relaciona. En el film de Guiraudie no hay lugar para el contacto social, no hay imágenes fuera del cierre del lago, porque afuera, como las prostitutas de *L'Apollonide*, los homosexuales estarían excluidos de los deseos que en el lago pueden manifestar con naturalidad. *L'Inconnu du lac* se convierte de este modo en un documento del flirteo entre hombres: de la seducción de la mirada y la exhibición de los cuerpos a pie de agua hasta la intimación sexual en el interior del bosque. Un espacio más cerrado y más lejano que la periferia donde Paul Vecchiali mostraba el *cruising* en *Encore (Once more)* (1988), pero no por eso más clandestino y perverso, sino al contrario, el deseo entre hombres es mostrado en el film de Guiraudie en plena luz del día, lo que convierte a las actitudes más triviales y rutinarias en un espacio próximo a los dioses don-

de la homosexualidad –quizás sólo en las orgías narradas por Platón– no ha tenido antes representación.



*L'Inconnu du lac* (Alain Guiraudie, 2013)

Si la noche es el camino hacia donde se dirige el film es porque a Franck no le basta ver a Michel de día. Pero la lucha para que las sombras puedan cubrir el lago debe pasar por el obstáculo de una cámara que se resiste a mostrar y una palabra que quiere saber –la de Henri, por un lado, especie de padre confesor, apartado de la posibilidad de ser deseado, y responsable de introducir una dosis de pedagogía en el hedonismo del lago, y por otro lado, la palabra del inspector que pregunta por el cuerpo de la víctima–. Desde el montaje el film revela como mínimo en tres momentos este trayecto. De entrada, la primera noche, cuando el ahogo se muestra a la manera del montaje prohibido de André Bazin en la caza del león, mostrando el asesinato sin corte. Ni corte, ni contraplano. Como tampoco no estará ni antes ni después del ahogo, porque a Guiraudie no le interesa mostrar la sorpresa, sino más bien la mirada de Franck, que se mantiene fija en la escena, queriendo compartir como el asesino la noche que cae lentamente. Una vez juntos, éste será el propósito de Franck: compartir los momentos de la noche fuera del lago, pero recibirá siempre su negativa. El último día el sol desaparece entre las ramas del bosque después del asesinato de Henri. La secuencia tiene lugar justo antes de que Henri abandone el espacio de la toalla donde siempre espera Franck para dialogar. Henri se dirige a Michel y le dice que sabe que es extraño y peligroso y que pronto será detenido. Henri entra al bosque por primera vez, cruzando una frontera que no le pertenece, tal y como también la viola el detective al entrar al bosque de noche. La muerte llega con el cruzamiento de estas fronteras franqueables sólo por la criatura desconocida de Guiraudie, más peligrosa sin duda que la de Jack Arnold en *Creature from the Black Lagoon* (1954), el monstruo que, a medio camino entre el hombre y el anfibio, él también ponía las fronteras al lago para que los humanos no pudieran escaparse. Cuando Henri muere, el sol se va: «t'as eu ce que tu cherchais», le dice a Franck antes de morir. La palabra desaparece. Cae la noche más oscura y Franck intenta escapar. El detective está allí, y

cuando Franck está a punto de dirigirse hacia él como la última esperanza para ser salvado, el tiempo de la duda es suficiente para que Michel aparezca y le clave un cuchillo al estómago. Esta vez sí que hay un contraplano de Franck, porque ahora ha decidido escaparse, romper la continuidad, no aceptar por tanto el ahogo. Pero cuando la cámara vuelve a dirigirse a la escena, Michel, disuelto en las sombras, deja de estar. La noche ya no deja ver nada. Franck se esconde y permanece en silencio, pero cuando Michel deja de llamarlo y el silencio es ya insoportable, es Franck quien levanta la voz para que lo escuche. Hacerse escuchar por la oscuridad, asumir la violación —o la muerte en este caso—, supone el camino para conocer al desconocido del lago: el amor entre los hombres faltado de representación, pues las imágenes luminosas del platonismo que el homosexual guarda en su corazón son imágenes de un modelo que no le pertenece y que sin embargo se esfuerza en mimetizar. El viaje hacia la oscuridad de *L'Inconnu du lac* no es el viaje hacia el infierno, sino más bien hacia la negación de una voluptuosidad sexual que no pasa por el encantamiento del trovador y que se hace responsable del pecado.

### 5. A modo de conclusión

Al final de su texto Samocki escribe que en el cine francés contemporáneo la alteridad se encuentra alterada, en la medida en que el cuerpo toma un diálogo con el en sí, con la intimidad o la singularidad de la microcomunidad como formas de reacción contra la tradición francesa: «les films luttent contre le réalisme ou l'individualisme comme dogmes pacificateurs en s'acharnant à démentir l'unité artificielle des représentations, et font du plan la coexistence instable, impossible jusqu'à l'intenable, de deux rythmes, deux désirs, deux temporalités» (Samocki, 2002: 18). Jean-Claude Brisseau, Catherine Breillat, Bertrand Bonello o Alain Guiraudie. En todos ellos, el plano responde a esta dualidad, una dualidad que integra el plano de la tradición y su ruptura.

La mirada del otro sigue siendo clave en la construcción del plano y el devenir de las imágenes. Tanto para generar la intimidad sexual y pensar el deseo en la misma intimidad, como vimos en el caso de Brisseau o Breillat, como para pensar las imágenes según la lógica de las acciones o lo que es lo mismo, para pensar la transferencia del deseo, sistema en el que se acogen films como *Baise-moi*, *À ma sœur!* o *L'Inconnu du lac*. He aquí que el cine francés contemporáneo no se pronuncia como una ruptura definitiva con la tradición, sino que radicaliza los mismos postulados de la *Nouvelle Vague*, pensando el cine como un ejercicio sobre la búsqueda de lo visible, tomando una fuerte conciencia del montaje, la autorreferencialidad y el plano de lo real.

El nuevo cine francés no pide tampoco nuevos códigos, y es en la inversión de los mismos, en la disociación del gesto y el acto, donde produce una ruptura con la tradición. Esto es, en la substitución del deseo por el escándalo, la aceptación del sacrificio, la violación o la muerte a cambio del deseo. He aquí el cambio de paradigma

con respecto a la inquietud de lo visible de la tradición francesa fundado en la espera, en la búsqueda. «Nous avons en commun le fait que nous cherchons», decía el mismo Godard (1998: 236) para referirse a la *Nouvelle Vague*. En este sentido recordamos el ejercicio del pintor de *La Belle noiseuse* (Jacques Rivette, 1991) frente al cuerpo de su modelo, o la perseverancia de Delphine frente al ocaso en *Le rayon vert* (Eric Rohmer, 1986), o la mirada de Jean-Luc Godard a Anna Karina, que Jean Seberg, dirigiéndose a Jean-Paul Belmondo, resumiría en una frase en *À bout de souffle* (1959): «Je voudrais savoir ce qu'il y a derrière ton visage». En el nuevo cine francés el héroe quiere ver el lienzo que Rivette no dejaba vernos, quiere mostrar en carne y huesos lo que Rohmer formulaba desde la palabra o desde una señal sin futuro visible antes de cerrar el film; el nuevo cine quiere estar presente en las cosas y operar desde las cosas y no entre las cosas, como Godard lo sugirió desde el momento en que citaba a Velázquez en *Pierrot le fou* (1965).

Observar ya no significa inquietar o buscar con la mirada, sino que es sinónimo de abrir los cuerpos, «c'est accéder au processus en amont du résultat: c'est ouvrir l'enveloppe visible. C'est donc *ouvrir les corps* », escribe Didi-Huberman (1999: 38), a lo que Jean-Luc Nancy (2006: 27) podría responder: «Jamais un corps ne pénètre l'ouverture d'un autre corps *sauf en le tuant*». He aquí la lucha a la que se enfrenta este nuevo cine, donde las pieles de uno mismo se convierten en el campo de batalla y el espacio figurativo. Una guerra, en términos de Bertrand Bonello, que no deja el amor al margen, sino que aprovecha el aislamiento y la resistencia para repensar este amor. La fatiga, la enfermedad y el aislamiento con los que Michelangelo Antonioni e Ingmar Bergman hicieron del cine una forma de pensar el hombre moderno y el ser-en-el-mundo heideggeriano siguen estando ahí, pero hasta hoy el cuchillo que abre la herida no enseña la sangre que esconde.

#### RÉFÉRENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUERBACH, Erich (1998): *Figura*. Madrid, Trotta.
- BARTHES, Roland (1977): *Fragments d'un discours amoureux*. París, Seuil.
- BATAILLE, Georges (1957): *L'érotisme*. París, Minuit.
- BRENEZ, Nicole (1998) : *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*. París, DeBoeck Université.
- BRENEZ, Nicole (2001): «Le grand style de l'époque. *Baise-moi*, les filles mieux que les Ménades, plus obscures que les Erinyes». *Trafic*, 39, 65-72.
- BRISSEAU, Jean-Claude (2006): *L'Ange exterminateur. Entretiens avec Antoine de Baecque*. París, Grasset & Fasquelle.
- DELEUZE, Gilles (1983): *L'image-mouvement*. París, Minuit.
- DELEUZE, Gilles (1985): *L'image-temps*. París, Minuit.

- DIDI-HUBERMAN, Georges (1995): *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*. París, Flammarion.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1999): *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*. París, Gallimard.
- FREUD, Sigmund (2006): *El malestar en la cultura*. Madrid, Alianza.
- GODARD, Jean-Luc (1998): *Godard par Godard*. París, Cahiers du Cinéma.
- LALANNE, Jean-Marc (2002): «Le cinéma français, modèle esthétique». *Cahiers du cinéma*, 568, 80-81.
- MAGNY, Joël (1992): *Maurice Pialat*. París, Cahiers du cinéma/Étoile.
- NANCY, Jean-Luc (2001): «Icône de l'acharnement. *Trouble Every Day* de Claire Denis». *Trafic*, 39, 58-64.
- NANCY, Jean-Luc (2006): *Corpus*. París, Métailié.
- SAMOCKI, Jean-Marie (2002): «La politique des chairs tristes». *Trafic*, 44, 5-21.
- VASSE, David (2008): *Le nouvel âge du cinéma français*. París, Klincksieck.
- VASSE, David (2004): *Catherine Breillat. Un cine del rito y de la transgresión*. Pamplona, Festival Internacional Cinema Jove / Ediciones de la Filmoteca.
- VILARÓ, Arnau (2016): «Entre la representación y la figuración. El cine de la *Nouvelle Vague*: una revisión histórica». *Historia y comunicación social*, 21 (1), 221-239.
- VILARÓ, Arnau (2011): «L'errància de l'actor després d'Antoine Doinel: sobre una tendència melancòlica en el cinema francès contemporani». *Comunicació. Revista de Recerca i d'Anàlisi*, 28 (1), 19-40.