

**De la intuición del cuerpo, del tiempo y del sentido interno.  
– de Chantal Akerman a las realizadoras contemporáneas**

Cuando se trata del cine de Chantal Akerman, la cuestión del tiempo aparece inmediatamente. Objeto de todas las cuestiones, se impone desde sus cortos y medio metrajes (*Saute ma ville*, *L'enfant aimé ou je joue à être une femme mariée*, *La chambre*, *Le 15/08*) rodados entre 1968 y 1972. Lejos de aparecer aislada, esta cuestión se inscribe en un todo, en una representación filmica estrechamente relacionada con el lenguaje y con el cuerpo, pero también con la voluntad de dinamitar tanto los estereotipos femeninos como las reglas de representación clásica del cine. De una manera extraña, este 'todo cinematográfico' no ha permanecido dependiente de un estado de ánimo propio de la cineasta o de los años de su montaje, y se ha transmitido a las realizadoras contemporáneas: Marion Hansel, Jane Campion, Claire Denis, Marina De Van, Lucie Hadzihalilovic, Julie Taymor, Isabel Coixet, Mira Nair o incluso Naomi Kawase, quienes han reinterpretado esta configuración filmica del mundo, de los personajes y de la enunciación de los relatos. Es más, estas cineastas han introducido sus reflexiones en el campo del cine narrativo clásico, e incluso comercial, desposeyéndolas de su valor experimental originario.

Lo que el cine de Akerman establece de entrada en sus primeros filmes es el rechazo del lenguaje impuesto y la absoluta necesidad de generar otras formas. Así pues, las heroínas de Akerman aparecen desgarradas entre dos alternativas extremas: el mutismo (en el caso de la joven en cama de *La chambre*, la primera versión original del filme incluso era muda), o el torrente de palabras –'stream of consciousness' woolfiana en el que el lenguaje se deja llevar por las vacilaciones, pausas y asociaciones de ideas (en *Le 15/08*, una joven rubia habla de sí misma en un apartamento parisiense o en *L'enfant aimé*, en el que una joven madre confía sus preocupaciones a su amiga). En este mismo espíritu, el cine contemporáneo ha tomado para sí esta perpetua cuestión de las alternativas al lenguaje dominante. Los filmes de Claire Denis son prácticamente mudos, la comunicación no se establece sino dando un rodeo por los gestos, por la relación melódica con la voz o con la música; *Nénette* (Alice Houri en *Nénette et Boni*, 1996) no dice prácticamente nada en comparación con Boni (Grégoire Colin) que utiliza el lenguaje (oral, escrito) de manera excesiva; *Coré* (*Trouble Every Day*, 2000) se ha atrincherado en su mundo impulsivo, no saliendo de él más que para pedir su muerte y el final de sus sufrimientos. Los personajes puestos en escena por Jane Campion por su parte sufren 'desórdenes' de lenguaje; Janet Frame ha creado su propio lenguaje poético, escapando así a la escritura masculina que no puede servirle para describir sus emociones (*An Angel at my table*, 1990), *Sweetie* escoge la comunicación no verbal como signo de rechazo del orden simbólico del lenguaje, como protesta contra su padre, ella ladra y llega incluso a morderle; Ada, confrontada a Stewart y al mundo, se niega a hablar (*The Piano*, 1993), produciendo una nueva forma de lenguaje a través de múltiples vías: su propia voz interna es la que comenta la narración, su hija que traduce sus sentimientos y solicitudes, sus notas, Baines, pero también, su piano y su música.

Esta nueva relación con el lenguaje no se traduce solamente desde un punto de vista temático sino que también implica la estructuración del propio lenguaje cinematográfico. Por medio de sus primeros filmes, Akerman crea pues otra relación con el tiempo narrativo. Como en el trabajo experimental de un Michael Snow en el

cual se inspira, la cuestión del tiempo en ella se encuentra muy relacionada a la vez con la objetividad de la captación fílmica (tal y como lo muestra la panorámica circular de *La Chambre*) pero también, de forma paradójica, con la sensación, con la subjetividad: “Y el tiempo, ¿es el mismo para todo el mundo? Algunos dicen, me ha parecido largo, otros dicen, me ha parecido corto, y algunos no dicen nada<sup>1</sup>”. Sus cortos y medio metrajes se construyen como reacción a la concepción ‘clásica’ o ‘dominante’ de la representación cinematográfica, imponiendo un flujo no regido por las reglas de la narración, pero sometido a la congestión y al estiramiento temporal (los planos fijos de los interiores de *Hotel Monterey* que parecen autónomos respecto a la presencia de personajes).

Desmarcándose de este *a priori* radical, pero retomando el juego sobre el tiempo fílmico, las cineastas contemporáneas trabajan convencidas de la coexistencia permanente entre la lógica narrativa clásica y la inserción de espacios de *respiración* narrativos. El tiempo universal, que depende de estratos temporales preestablecidos (días, horas, minutos o segundos), se substituye por una temporalidad subjetiva, una experiencia sinestésica, un *tiempo fenomenológico* o vivido “liberado de condicionantes que exigen la vuelta al tiempo del universo<sup>2</sup>”. La linealidad y la protensión se mantienen, aunque salpicadas de instantes de congestión que imponen un ritmo diferente a la progresión narrativa. La serie *Passionless moments* (Campion, 1983) es un ejemplo irónico de esta idea, ya que en ella la imagen-acción ha sido reemplazada por momentos ‘en los que no pasa nada’, y en *Two Friends* (Campion, 1986), Dana Polan se asombra de una estructuración *in media res* que “leaves causes and effects of individual narrative developments unexplained even if one can sort out their place in the overall temporal order<sup>3</sup>” (deja sin explicar causas y efectos de los desarrollos de una narrativa individual, aun cuando uno pueda apartarse del lugar que les corresponde en el orden global del tiempo). El cine de Claire Denis se percibe como desarrollando un “estilo muy individual, que hace prevalecer elementos ópticos y sonoros sobre el diálogo, el realismo psicológico, la continuidad escénica y otros modos tradicionales de la narrativa”, basando su técnica de montaje en “intervalos descriptivos y cortes elípticos<sup>4</sup>”.

La concepción de la duración de Bergson parece proporcionar claves esenciales para la comprensión de esta nueva forma. Bergson determina la duración absolutamente pura como la sucesión de nuestros estados de conciencia cuando nuestro yo se deja vivir y se abstiene de establecer una separación entre el estado presente y los estados anteriores, proponiendo una continuación de ‘lo que ya no es en lo que es’<sup>5</sup>. Para él, es la *experiencia* de la duración lo que importa. La manera de filmar de las realizadoras parece querer reproducir esta idea de duración interior “del yo o de la conciencia como interioridad –la prioridad de la interioridad aparece en efecto como la condición sin la cual ninguna experiencia de la duración es posible”, quedando fuera de todo espacio de sociabilidad<sup>6</sup>. La secuencia del comienzo de *In the cut* (Campion, 2003), que muestra a Pauline (Jennifer Jason Leigh) deambulando bajo una lluvia de pétalos dorados; aquella en la que una pareja anónima se besa en un coche, o el cuerpo deseado, acariciado y devorado del amante en *Trouble Every Day*; la desaparición del hermano, los recorridos en bicicleta por la ciudad o incluso el baile durante el cual surge la tormenta liberadora en *Shara* (Kawase, 2003); las nubes que se forman, se deforman, se transforman inexorablemente en el filme de Hansel (*Nuages*, 2001). Lo que sorprende aquí es a la vez la atemporalidad, la supresión de cualquier dato social o contextual, y también la duración (en su sentido literal), incluso la exhaustividad de las experiencias vividas. Allí

donde la secuencia se detiene en el marco de la imagen-acción, se prolonga de forma natural aquí; “lo que ya no es en lo que es” cabe en la representación de una *interioridad*, que se articula aquí en un espacio en el que el yo se ‘deja vivir’; la infancia feliz con la madre y la hermana, el deseo simple y la fusión en el acto sexual, la vuelta a la vida tras la experiencia de la desaparición.

Esta relación particular con el lenguaje, así como el establecimiento de una experiencia de la duración, permiten al cuerpo encontrar un lugar esencial. Gilles Deleuze explica que “las realizadoras femeninas no deben su importancia a un feminismo militante. Lo que más cuenta es la manera en la que han innovado en este cine de cuerpos, como si las mujeres tuvieran que conquistar la fuente de sus propias actitudes y la temporalidad que les corresponde como gestus individual o común<sup>7</sup>”. En *Saute ma ville, La chambre* o *Le 15/8*, el cuerpo femenino se define así a la vez por su confinamiento en interiores claustrofóbicos y altamente simbólicos (la cocina y la alcoba se repiten como *leitmotiv*) que reflejan una reclusión en un rol social, y también su confrontación a objetos cuidadosamente escogidos (la rueda, la tetera, la manzana en *La Chambre*, los accesorios del menaje en *Saute ma ville*, el espejo en este último y en *L’enfant aimé*). Entre las cineastas contemporáneas, el cuerpo adquiere otra significación; aquí ya no tiene contexto, decorado, *es el decorado*. En su doble concepción de envoltura externa y de substancia interna, se convierte en el elemento preponderante e impone la estructuración del tiempo y de la materia filmica. Pero también es el objeto frontal. Esa frontalidad, se expresaba a través de los personajes en el caso de Akerman (como en *La chambre* o en *Le 15/08*); aquí es la piel la que ha devenido frontal y la que viene a transgredir la mirada del espectador.

Aunque siempre sea captado en su cotidianidad, el cuerpo (femenino o masculino también, los ejemplos ya no son restrictivos) no se trata ya de un cuerpo social simplemente, se expone ante todo en su valor carnal, materia viva que ahora se hiere y corta literalmente para mejor exponer la emoción interna. Las (r)evoluciones son numerosas, del ejemplo conocido del vientre hinchado por la maternidad y la temporalidad particular que ésta implica (*Nénette et Boni, Shara*) al, más extraño y nuevo, de la piel desgarrada, descuartizada, (*Trouble every day, Dans ma peau*). Ahora los placeres aparecen junto con los traumatismos, y se pone el acento sobre el accidente, que rompe la envoltura corporal, como en el plano emblemático de *Frida* (Taymor, 2002), en el que en un picado vertiginoso, el cuerpo del adolescente nos es revelado en un montón de restos (pero también una lluvia de oro) tras el accidente de coche que deformará para siempre su columna vertebral. En *Beau travail* (Denis, 1999), la piel de Gilles Sentain (Grégoire Colin) resulta carbonizada, quemada en vivo como un pergamino cuando se pierde en el desierto después de que el comandante haya manipulado su brújula. El cuerpo convertido en el lugar del vínculo de comunicación pero también de la interioridad, las sensaciones experimentadas son el motor de esta representación, tanto en el nivel del relato como en lo que se refiere a la relación con el espectador; para Bergson, “cuando hablamos de la sensación como de un estado interior, queremos decir que ella surge en nuestro cuerpo<sup>8</sup>”. El cine-sensación, sinestésico, es uno de los elementos principales del cinema contemporáneo; *Shara* es así descrito como “cine fisiológico” y *Beau Travail* como un filme en el que “se ve el fino pulido de carne y músculo de las máquinas senso-motoras para las cuales el mundo actual no tiene cabida<sup>9</sup>”.

Akerman en sus cortos y medio metrajes acumulaba procedimientos para imponer una distancia crítica entre el espectador y el cuerpo, bien por una captación realizada por medio de un movimiento mecánico (*La chambre*), bien por la fijeza de planos secuencias (*Le 15/8*), dando preferencia a los planos de conjunto en detrimento de cualquier aproximación dramática; ahora, el primer plano se ha convertido en el principio filmico determinante, ya que éste ilustra de la mejor manera posible las relaciones táctiles que el personaje mantiene con lo que lo rodea. Ya no se dirigen tanto a los rostros sino a trozos de cuerpo fragmentados, principalmente manos (o pies) y a lo que ellas (o ellos) tocan, para representar esta sensación táctil que nos remite tanto a los gestos cotidianos (en lo que parece un homenaje sensible a los gestos de los personajes de Akerman) cuanto a los de un vagabundeo fantasmal, del cual dan testimonio los pies de Pauline en la hierba mojada del jardín (*In the Cut*), las manos de Boni acariciando el conejo o amasando la pasta (*Nénette et Boni*), o incluso las de Léo (Alex Descas) limpiando con una esponja empapada en agua la sangre de la piel blanca y desnuda de Coré tras la masacre (*Trouble Every Day*). Omnipresencia de la piel, como lo precisa Jean-Luc Nancy cuando, al describir *Trouble Every Day*, hace de ella el elemento esencial y habla de “película expuesta (Pellicula, pequeña piel)<sup>10</sup>”.

Los cuerpos ya no son considerados en su totalidad sino en su capacidad para existir en elementos casi autónomos. El corte aparece en todas partes, en el plano y en la superficie. La fragmentación y la sangre se encuentran en la cicatriz desnuda del héroe de *L'intrus* (Denis, 2004), que ha recibido un nuevo corazón o en el festín de Coré, que desuella a su amante todavía vivo en *Trouble Every Day*; en *Titus*, en el que se convierten en el motivo de la venganza de la reina de los godos (Jessica Lange), en contra de Titus (Anthony Hopkins) que ha sacrificado a su hijo mayor descuartizándolo y ofreciendo sus miembros al fuego de la hoguera para poder enterrar a sus ‘hijos’, según la tradición romana, cuando vuelva del combate. En *Dans ma peau* (De Van, 2002), finalmente, en el que la utilización del *split screen* no encaja ya en la idea de una multiplicación de los puntos de vista, sino en la de una construcción identitaria; el corte en la piel se desdobra en el corte en el plano, la piel y la materia filme se confunden –el cuerpo dicta su tiempo al filme, como si la carne impusiera una estructuración a la línea temporal y a la articulación del montaje cinematográfico.

El lugar fundamental atribuido al cuerpo y a sus sensaciones impone en cuanto una temporalidad de lo experimentado, de la experiencia no ponderable que debe representarse en su duración relacionada con el presente para ser transmitida, comunicada al espectador. Se alcanza aquí una cierta forma de *desrealización* prolongando la impuesta por los planos de duración extrema de Akerman: “Yo también sé que al cabo de cierto tiempo, nos deslizamos lentamente hacia algo abstracto. Pero no siempre. Ya no se ve un pasillo, sino rojo, amarillo, materia (...). La materia misma de la película. En una especie de vaivén entre lo abstracto y lo concreto<sup>11</sup>”. Ya no existe el postulado realista, casi documental, y los mundos representados están anclados directamente en una subjetividad característica, e incluso en una abstracción plástica. Filmar lo más cerca posible, en una visión macrosómica del objeto mostrado, permite por lo tanto entrar en una dimensión abstracta, abrir el plano al espacio imaginario del espectador –la piel filmada por Agnès Godard en los filmes de Claire Denis pierde de su legibilidad, y a menudo ofrece una indistinción que perturba el reconocimiento por parte del espectador. Nos encontramos cara al instante poético en el cual “el ser asciende o desciende sin aceptar el tiempo del mundo, y el cual traerá ambivalencia a la antítesis, simultaneidad a lo sucesivo<sup>12</sup>”.

MURIEL ANDRIN es profesora de la Universidad Libre de Bruselas.

## NOTAS Y REFERENCIAS

---

<sup>1</sup> AKERMAN, C., *Autoportrait en cinéaste*, París: Centre Pompidou/Cahiers du cinéma, 2004, pp. 35-36

<sup>2</sup> RICOEUR, P., *Temps et récit, Tome III Le temps raconté*, París: Seuil, 1985, p. 230.

<sup>3</sup> POLAN, D., *Jane Campion*, Londres: BFI Publishing, 2001, p.86.

<sup>4</sup> SMITH, D., «*L'intrus – An Interview with Claire Denis*», Junio 2005, [www.sensesofcinema.com](http://www.sensesofcinema.com)

<sup>5</sup> BERGSON, H., *Durée et simultanéité*, París: Quadrige/Presses Universitaires de France, 1968 (primera edición: 1922).

<sup>6</sup> VIEILLARD-BARON, J.L., «L'intuition de la durée, expérience intérieure, et fécondité doctrinale» dans *Bergson – la durée et la nature*, París: Presses Universitaires de France, 2004, p.45.

<sup>7</sup> DELEUZE, G., *L'image-temps*, París: Editions de Minuit, 1985, p.256.

<sup>8</sup> BERGSON, H., *Matière et mémoire*, París: Presses Universitaires de France, 1939, pp.58-59.

<sup>9</sup> PEDROLETTI, B., *Le Monde*, 31 Marzo 2004; Fergus Daly, «Immanence and Transcendence in the Cinema of Nature», Diciembre 2000, [www.sensesofcinema.com](http://www.sensesofcinema.com)

<sup>10</sup> NANCY, J.L., «Icône de l'acharnement», en *Trafic*, n°39, Otoño 2001, p.60.

<sup>11</sup> AKERMAN, C., op.cit., pp. 35-36

<sup>12</sup> BACHELARD, G., *L'intuition de l'instant*, París : Stock, 1992 (edición original 1965), pp.104-105.