

Tutor

Dr. Joan Miquel Gual Bergas

*Art, Literatura i cultura contemporànies*

*Universitat Oberta de Catalunya*

# Treball Final de Màster en Humanitats

**Claire Denis:**

**Cinema i territoris del cos**

Joan Batlle Vives

Juny 2019





*“Un cuerpo es un conjunto de impulsos que se mantienen transitoriamente unidos. A ese tránsito es a lo que llamamos tiempo. La disfunción de un cuerpo o su desintegración conllevan una leve alteración del organismo ficcional, que de inmediato se restaura. Nadie hay detrás del proceso. Ningún ente lo conduce ni lo organiza.”*

Chantal Maillard. La compasión difícil. 2019, Pag 63

**ÍNDEX**

Abstract, paraules clau.....	5
Geografies del cos.....	6
Filosofia i cos.....	12
El cos colonial.....	17
Relacions filials i cos.....	29
Canibalisme i cos.....	32
Alteritat, transplantament i cos.....	37
Dansa i cos.....	47
Amor i cos.....	51
Gèneres cinematogràfics i cos.....	56
Coda Final (post humanisme i cos).....	58
Conclusions.....	61
Filmografia.....	64
Bibliografia.....	67
Webgrafia.....	69

**Abstract:**

Treballar sobre allò que representa el cos en un àmbit tan específic com és el cinema significa, d'entrada, fer referència a tot un mapa cartogràfic on podem rastrejar la presència d'un cos que travessa l'art de les imatges animades a partir de l'evolució de la imatge fixa i la intertextualitat amb altres disciplines. En concret, cal senyalar malgrat pugui ser una obvietat, que qualsevol obra cultural remet, en diferent grau i forma, a altres textos, ja que sobre aquell es projecten, de manera més o menys explícita, les lectures realitzades no només per aquell que l'escriu o filma, sinó també pels que ho llegeixen o veuen.

No ens referim a la sensació del “ja conegut”, que pot associar-se a l'absència d'inventiva, ni tampoc als conceptes o idees tradicionals de fonts i influències, i això per més que els dos elements de filmar i escriure quedin integrats en l'àmbit crític de la intertextualitat, sinó a la manera en que, a partir d'aquest concepte, tota realització textual o fílmica s'ha d'entendre com un espai polisèmic, obert, en el qual poden creuar-se arguments, estructures, temes o personatges per donar lloc a una nova realitat depenent d'això o fins i tot diferent.

En el cas del nostre treball creiem que té una rellevància aquesta intertextualitat amb disciplines com per exemple la filosofia que s'escampa a través de les diverses topografies establertes. No és tan sols les implicacions localitzades en diversos autors com poden ser Spinoza, Deleuze o Nancy, sinó en uns creuaments que faran assequible des de diverses disciplines una filmografia del cos present en el treball de la directora francesa Claire Denis. En aquest sentit, pot servir també com un model a tenir en compte per seguir pensant allò que deia Spinoza: el que pot un cos.

Parlarem doncs de cinema i de cos bàsicament, amb l'objectiu de que siguin eines que ens permetin entendre millor el recorregut experimentat pel cos fins la conjuntura actual on les seves ramificacions poden arribar a territoris ignots. Encara que fos només per aquest motiu i n'hi ha, òbviament, d'altres, convé aturar-se i reflexionar sobre el cinema del cos en Denis. No cal dir que no estem davant la possibilitat d'obtenir respostes a una situació indefinida però la filosofia del cos ens serveix per plantejar preguntes que ens poden conduir a trobar respostes mai definitives però millor encaminades.

**Paraules clau:**

Cos, cartografia, cinema, Denis, filosofia, gènere, intertextualitat.

### Geografies del cos:

Com entenem el cos avui en dia? Som conscients de la seva condició d'espai, de fenomen social i cultural, i de tots els simbolismes que això comporta? Sabem quin ús li dóna l'actual sistema polític i econòmic dominant al cos? Arribarà el moment en què puguem deixar de pensar el cos, ser independents de la seva presència física?. Algunes d'aquestes preguntes volen ser contestades en aquest text i el cinema de la Claire Denis ens pot ajudar força per assolir unes possibles respostes.

Tenir cos implica experimentar sensacions, percepcions, sentiments, ritus d'interacció com la seducció, entrenament físic, sofriment i dolor; som un reflex de les significacions i els simbolismes que donen sentit i forma a la nostra existència col·lectiva, però, podem fer conscient aquesta experiència i convertir-la en un experiment que ens ajudi a entendre'ns millor, a construir-nos com un nou tipus de subjecte i a generar noves formes de relació social? Quines noves derivades dels nostres sentits arribarem a intuir quan el nostre cos es posi en marxa?.

D'entrada i des de l'àmbit de la sociologia ens trobem que vivim en una societat occidental prou individualista, on el cos s'ha tornat un objecte d'hedonisme, de individuació on cada subjecte ara està a càrrec de la seva pròpia transformació i estetització; el cos s'ha transformat en una marca personal i distintiva enfront dels altres, una frontera que ajuda a distingir-lo dels altres més que unir-lo cap a ells.

Ens hem separat no només entre nosaltres, també del nostre món, del cosmos en què habitem, fins i tot ens hem separat de nosaltres mateixos en tractar al cos com un objecte aliè al nostre esperit, la nostra ment i el nostre ésser social. De fet, ens hem convertit en un cos que en realitat és una mercaderia, un valor de canvi utilitzat d'acord als nostres propis fins i interessos dins de l'entramat social.

Probablement si volem qualificar-ho, caldria referir-se a ell com una peça cabdal dins d'un joc d'aparences. I en aquesta aparença convé fer aparèixer la representació i la simulació que permeten comprendre que el nostre cos produeix també un escenari teatral on priva una certa performativitat. Tot sigui per convertir-se en un imperatiu dins de l'intent per regular la manera en què els altres ens veuen. I allò que veuen en un primer moment és precisament el cos.

Fotografiar o tenir més d'un fotograma per segon i acabar trobant-se amb el cinema significa també la possibilitat de fer una cartografia d'aquest cos exhibit fins la saturació.

Esmicolar el cos per obtindrè un mapeig que ens porti a una geografia de la seva epidermis i així poder treure l'entrellat d'allò que representa i veure tanmateix les seves empremtes rizomàtiques.

Per què una cartografia?. Abans una prèvia, quan parlo d'una cartografia del cos em refereixo igualment a la possibilitat del mapeig dels nostres propis cossos, és a dir desagregar part per part i així començar a entendre que funcions tant físiques com socials fins i tot espirituals, compleixen cadascuna d'aquestes parts.

La cartografia també es refereix a la capacitat de deixar constància de l'anterior, de fer un registre com una memòria arxivada que pugui anar canviant segons vagin modificant-se les nostres aproximacions al cos. Igual que un mapa, la cartografia permet entendre'ns, posicionar-nos respecte al nostre lloc a la societat i ajudar-nos a descobrir nous llocs, noves maneres de veure'ns i per tant jugar amb la possibilitat de crear noves maneres de representar-nos davant els altres, de donar nous usos, nous símbols als nostres propis cossos.

Els cossos poden ser mapes del desig, territoris de plaer i dolor o també d'odi i d'amor, però a més poden configurar-se com superfícies on els valors, la moralitat i les lleis socials s'inscriuen. D'aquesta manera els cossos i la relació amb l'espai social on es desenvolupen, podem dir que cauen en l'àrea d'influència d'una disciplina com la mateixa geografia.

És totalment factible elaborar una cartografia epidèrmica, però conceptualment és poc probable que li trobem un sentit més enllà de l'estètic i performàtic a aquest mapa de la pell. Si bé podríem acollir-nos al concepte de pell com a primera frontera, no és sinó com a conjunt -embolcall i embolicat, és a dir com cos- quan adquireix el seu protagonisme espacial i geogràfic. En qualsevol cas, un cos és un lloc, un lloc que s'ha de configurar com el primer lloc físic de la identitat personal.

Indubtablement aquest lloc, el cos, ja porta diverses dècades instal·lant-se en les geografies crítiques com a subjecte o categoria d'anàlisi, sens dubte arrossegat per l'eclosió del que coneixem com a gir espacial de les ciències socials. Especialment, després de les reconceptualitzacions de l'espai proposades per Foucault i Lefebvre, el punt de partida assumeix que les geografies o espacialitats es produeixen a través de processos que són al mateix temps socials i espacials, objectius i subjectius, concretament reals, fins i tot creativament imaginats.

Les geografies, en altres paraules, són resultats, no simplement el fons en el que es projecta o reflecteix la nostra vida social. *“Per Lefebvre i Foucault, l'espai no només importava, sinó que era una potent força formadora en la societat i en la política en qualsevol escala i context, des de les intimitats del cos i les petites tàctiques de l'hàbitat fins a la realització de les geopolítiques globals i les repetitives crisis del capitalisme*”<sup>1</sup>(Edward Soja, 2014: 150).

I és en aquest espai socialment construït on s'insereix perfectament la foucaultiana concepció del cos com a lloc on el poder exerceix regulació, control i vigilància; elements fonamentals de la biopolítica. Així, *“sembla perfectament vigent i pertinent la consideració geogràfica del cos com a lloc colonitzat, traspassat, modelat pel poder però que, conté l'embrió per oferir-resistència”*<sup>2</sup> (Josepa Bru, 2006: 487).

Per això, el cos com a lloc s'ha convertit en una peça pràcticament imprescindible d'anàlisi per poder interpretar la complexitat que ens envolta. Especialment pertinent en aquests temps de fluxos migratoris massius; de pandèmics feminicidis; de tràfics clandestins de coses i cossos; d'assassinats selectius determinats a partir de metadades, telecomandats i executats per drons; d'assassinats i desaparicions forçades massives; d'invasions de turistes que provoquen expulsions de les poblacions autòctones en l'anomenat efecte de gentrificació.

En un context de complexitat, la geografia, i més en concret, la geografia social, ha situat el cos en tant «espai social» produït en un entramat de relacions de poder que travessen diversos llocs i operen a diversos nivells. I es en aquest sentit, on comencem a inscriure el cinema de la Claire Denis. De fet, ella de molt jove va viatjar per tot l'Àfrica en companyia del seu pare, un administrador de les colònies franceses que va ensenyar-li la importància de la geografia. Sense saber-ho de manera conscient, tots aquests records de la infància perdurarien en ella per convertir-se en la base del seu cinema, el seu interès per la identitat nacional i el llegat del colonialisme francès.

En la seva primera pel·lícula *Chocolat* (1988) podem veure com Denis treballa els seus records de l'adolescent europea a l'Àfrica que ella mateixa va ser. I en aquests records hi ha la seva visió del tractament del cos, del seu propi cos, perquè probablement aquesta

---

<sup>1</sup> Soja E. William (2014) *En busca de la justicia espacial*, Editorial Traficantes de sueños, Madrid.

<sup>2</sup> Bru, J. (2006). *El cuerpo como mercancía*. En J. Nogué y J. Romero (eds). *Las otras geografías*. Valencia: Tirant lo Blanch.



noieta de la pel·lícula, France, podria ser una sòsia de la mateixa directora. I així trobem que el cos s'inscriu dins la geografia africana fins formar part del seu embolcall.

Tanmateix no es tracta tampoc d'un cos que es mogui sense patiment, de fet el contacte provoca ferides i cicatrius com observem ja no tan sols en *Chocolat* sinó també en *Nénette i Boni* on els dos germans tenen un vincle amb l'embaràs que primer sembla un perfecte intrús i que després es volgut pel mateix Boni. És evident per tant una reflexió del cos filial com un intrús, fins i tot en l'afectació del funcionament del propi cos. Cal senyalar que el cinema de Denis com veurem, és recurrent en el tractat de la ferida en el cos, sigui colonial, caníbal o laboral i per descomptat en la consideració de l'intrús, com un insert o un cos estrany que malgrat sembli aliè, a vegades agafa un protagonisme inesperat i acaba sacsejant els cossos filials.

En el tema de la geografia contextual és necessari també situar el component específicament macro-geogràfic de l'Àfrica dins de les pel·lícules de la Claire Denis. Creiem que per ella i així ho ha manifestat, Àfrica no existeix; és només el nom que s'escampa damunt les estovalles d'una terra prou viva i que està disposada a engolir als vius i venjar als morts, una mena d'humus fèrtil i porós sempre jove, a vegades hostil i en altres moments relaxant.

Cadascun dels personatges atrapats en el laberint africà té ja el seu cos inscrit en la terra d'una tomba disposada a devorar-lo( Huppert a *White Material* és un bon exemple). Filmar la terra és així acompanyar-la en la seva duresa, en la seva gravetat i voracitat. En altres pel·lícules de Denis com *Trouble Every Day* o *L'intrús* també resseguim uns cossos silencis i preparats per aquesta desaparició després de complir la seva funció. Tanmateix, en *White Material* aquesta funció no ha acabat perquè està pendent de si es liquida o no l'opressió colonial.

Ja hem parlat del creixement biològic de Denis en l'ambient colonial francès i això va contribuir que experimentés en la seva pròpia pell, allò que significa ser una persona blanca en un univers d'un pigment totalment diferent. Fins a quin punt, es va sentir com una intrusa en un context tan aliè en principi al seu?. Són preguntes que troben respostes en la seva filmografia, només veient *Chocolat* o una pel·lícula tan radical en el plantejament com la titulada precisament *L'intrus* o també *Beau travail*, on tenim una visió prou encertada de com s'experimenta la qüestió colonial des del propi cos.

Però hi ha molt més, lògicament el colonialisme clàssic s'esmicola fins que es desenvolupa un nou univers que podríem qualificar de post-colonial i que agafa embranzida en la majoria de les ciutats europees d'un cert renom, París entre elles.

Denis obre així una nova dimensió en la seva obra amb pel·lícules com *S'en fout la mort*, *J'ai pas sommeil* o *35 rhums*. Tenim doncs uns "intrusos" procedents dels països africans, però també de països europeus situats en els marges de l'Europa occidental cada dia més neoliberal i així s'han acabat instal·lant en espais suburbans on el desenvolupament i l'assimilació porta més problemes que vies d'esperança de redreçar els seus camins.

La reflexió sobre les formes de vida dels altres en la societat anomenada del benestar ha estat assumida per la cineasta francesa a partir de curiosos filtres, creuant trajectòries, establint ruptures i bifurcacions. Al meu entendre hi ha poques filmografies que estableixen de forma tan significativa la influència de Deleuze com veurem més endavant. Per exemple en una pel·lícula com *J'ai pas sommeil* va creuar la història d'una noia lituana que cerca una sortida vital en el teixit urbà de París, amb el retrat d'un músic negre que intenta refer la seva vida i amb la crònica d'un homosexual de raça negra que viu una doble vida com a cantant i psicòpata.

La unió dels diferents pols, aparentment contradictoris, va servir a la cineasta per donar forma al retrat de una França marcada per l'odi i la desconfiança cap a l'altre. La força del seu cinema radica probablement que en els seus discursos mai mostra les causes que provoquen una situació, prefereix limitar-se en mostrar els seus efectes.

Un altre sempre present i que en el procés de recerca de l'alteritat té el seu moment culminant en *Beau travail*, inspirada en el relat de Herman Melville, *Billy Budd mariner*. Aquí l'estrangeria no només es manifesta en les diferències de raça, sinó en les qüestions de gènere. *Beau travail* parteix de la premissa de voler convertir-se en una intrusa extradiegètica dins de l'univers més viril possible.

Denis filma un espai en què la dona no té cap presència possible, com és el de la legió estrangera. La legió conserva alguns vestigis colonials, però en apropar-se cap ella, la cineasta sent el desig de capturar el cos de l'home, d'esdevenir una intrusa perduda enmig dels rituals virils d'uns legionaris que exhibeixen els seus músculs al sol i on el culte al cos es transmuta quasi en un cert homoerotisme.

Tanmateix, la geografia i el cos agafen volada en el cinema de la Claire Denis fins enriquir un creuament poc estudiat. Hem de ser conscients que els cossos són mapes de desig, on es bifurquen les diverses conseqüències d'aquest, ja sigui en elements de disgust, de dolor, de passió i de plaer, com també d'odi i d'amor.

Però en Denis la geografia és prou determinant com per acabar sent una mena de superfície topogràfica, on s'inscriuen els cossos en unes col·lisions a partir dels seus valors, de la seva pretesa moralitat i també d'unes lleis socials que els determinen. Diguem que en Denis, la geografia descriu els cossos i la seva relació en l'espai social on es desenvolupen i tenen un recorregut.

**Filosofia i cos:**

*Las cosas que, por accidente, son causas de esperanza o de miedo, se llaman buenos o malos presagios. Además, en la medida en que estos mismos presagios son causa de esperanza o de miedo, son también por la definición de esperanza y de miedo, causa de alegría o de tristeza; y en consecuencia los amamos u odiamos en esa misma medida, y nos esforzamos por emplearlos como medios para lo que esperamos o por rechazarlos como obstáculos o causas de miedo. (Spinoza)<sup>3</sup>.*

Si hi ha una pel·lícula de Denis que serveix per mostrar la dimensió filosòfica del cos és *Vendredi soir*. Però el cos aquí ensenyat, té un valor de benestar accidental però continuat en la lògica interna del film. Quina actitud agafarà la protagonista de *Vendredi soir* davant d'allò desconegut que pot ser amenaçador però també un principi de plaer i de benestar?. En qualsevol cas el desig de contacte o el desig com a obertura cap l'altre apareixen per activar els mecanismes del cos. Un cos alliberat o reprimat per una ment que no pot oblidar el demà però ha de deixar-se portar pel context més immediat.

La suposada hegemonia de la raó en la dicotomia anima-ment no ha de servir per amagar les teories basades en la naturalesa, concebuda i viscuda a través de la plenitud del cos. Una dona davant d'un home indesxifrable, on el resultat depèn del que s'amagui darrere el rostre hieràtic del personatge de Vincent Lindon, completament desconegut i nou per a ella i per això mateix més misteriós, que demana ser descobert. Trontolla en el dubte, s'enfronta a les barreres racionals de la precaució i la temptació per un home nou, per un cos nou, en definitiva. Aquest moment prolongat d'incertesa es desenvolupa en l'espai reduït d'un cotxe. Un home i una dona comparteixen un habitacle de finestres enfosquides a la nit, on el silenci pesa més i les mirades es tornen greus i més atrevides i qualsevol part del cos pot acabar sent el fil conductor d'un canvi.

El context (*Vendredi Soir* es desenvolupa en un embús en una nit plujosa, una climatologia que mourà el recorregut de la pel·lícula) farà d'alliberació del cos i permetrà que la ment estigui depositada en un estat de suspensió temporal (conversa telefònica amb el seu promès). El que comenta Spinoza és doncs la possibilitat de construir uns afectes a partir d'allò accidental, de l'imprevist i evidentment un ha d'arriscar-se perquè tot afecte comporta una situació de compromís que pot desembocar en un alè d'esperança però

---

<sup>3</sup> Spinoza, B.(2000) *Ética demostrada según el orden geométrico Clásicos de la cultura* pág.158, Editorial Trotta, Madrid

també de por. I *Vendredi soir* insisteix en aquest sentit a partir d'una situació accidental desencadenant una explosió emocional i per descomptat també d'alliberació del cos.

En *US go home*, l'home del cotxe és un americà a França, interpretat de forma excel·lent per Vincent Gallo; el somriure dels seus ulls no s'oblida fàcilment. L'elenc d'actors i actrius broden els seus papers amb una naturalitat molt propera des de la senzillesa i amb unes interpretacions gestuals emmarcades en els abundants primers plans. La naturalitat de les seves interpretacions destil·len realisme pur, una confessió íntima d'una part de la seva vida personal, una visió sensible de les relacions i les emocions en l'adolescència sempre en col·lisió o conflicte.

L'adolescent en *US go home* i la dona de *Vendredi soir* són grans observadores, espectadores del seu entorn i dels que els envolten. Elles controlen, per molt inexpertes i joves que puguin ser. A la festa de *US go home*, guien i decideixen amb quin cos masculí caminar, ballar o moure's. L'elecció de parella en una selva plena de cossos. Decideixen i trien en els balls de foscor i música rock de l'època, en una festa on les paraules sobren. El moviment lent de cossos abraçats ballant enmig de l'espai contrasta amb l'estat més aviat estàtic de cossos cansats o rebutjats en les cadires i butaques al voltant dels que ballen.

La vida adolescent com una festa d'oportunitats i unes ànsies atrevides per llançar-se a sensacions noves, a cossos desconeguts, a vegades esmicolats i ensenyats de forma fragmentaria perquè en el fragment podem arribar a entreveure la possibilitat d'alguna esperança o no però que ens faci gaudir d'un desig sempre present.

Spinoza, sense cap coneixement previ dels processos neurofisiològics del cos, especulava que el benestar espiritual té una relació directa amb el benestar fisiològic. Que la salvació, de l'home consisteix no tant en satisfer un diàleg amb un deu impersonal sinó més aviat en assolir un estat on els components del cos estiguin en harmonia i funcionin bé.

I és precisament aquest hedonisme el que travessa una pel·lícula com *US go home*, on les relacions entre els germans i/o amics/amigues estan presidides per una necessitat de sortir de la rutina i de la misèria moral i econòmica. Per assolir-ho, el contacte entre cossos, amb l'ajuda inestimable de la música, representa una eina de primera magnitud. Com poder assumir la manca d'afectes i escapar d'un context gens favorable?. Aquesta és una de les preguntes cabdals que Denis, utilitzant el cos i la ment com eines trencadores, mira de respondre.

En relació a això és significatiu destacar també que Spinoza va ser un dels primers filòsofs de la modernitat que s'ocupa de pensar el cos en la política, i que per fer-ho trenca amb la presumpció clàssica de l'oposició entre cos i ànima com dues substàncies que constitueixen l'home i de les quals la part essencial seria l'ànima. En canvi, per Spinoza i per descomptat per Denis el cos i l'ànima són dues maneres del mateix cos, "*ànima i cos són una i la mateixa cosa*"<sup>4</sup>.

Aquesta concepció del binomi cos i ànima estableix i es reforça amb una relació de concomitància, és a dir, el que sent el cos és concomitant al que pensa l'ànima i el que pensa el ànima és concomitant al que sent el cos, per tant "*un canvi en l'estat del meu cos no causarà un canvi en l'estat de la meva ment; és ja un canvi en la meva ment*"<sup>5</sup>.

Probablement ho explica millor Smith en el seu esplèndid llibre sobre Spinoza: "*un canvi en l'estat del meu cos no causarà un canvi en l'estat de la meva ment; és ja un canvi en la meva ment. El món dels cossos i el món mental no són dos mons diferents, sinó el mateix món, encara que descrit des de dos punts de vista diferents*"<sup>6</sup>.

Ara bé, una característica d'un cos i per descomptat de l'home és la seva singularitat, que fa que els homes siguin diferents. En referència a això, Spinoza sosté que la singularitat està donada per la finitud i l'existència limitada.

A més, assenyala que l'actuar amb un propòsit comú, de manera que es persegueixi un mateix efecte, també genera individualitat, noció que, en primer lloc, servirà per explicar el cos humà com una conformitat de diversos cossos que busquen un mateix efecte, però que, i en segon lloc, al camp polític també tindrà una aplicació. "*I si diversos individus concorren a una mateixa acció de tal manera que tots alhora siguin causa d'un sol efecte ... els considero a tots ells com una cosa singular*"<sup>7</sup>.

Així doncs, una trobada entre cossos perquè sigui lloc de llibertat ha de donar-se en tant que un cos sigui causa adequada, el que implica, en la manera cos, establir el comú amb el cos que afecta o afectat, i en la manera ment, establir, per mitjà de l'enteniment racional i reflexiu, la connexió entre les idees dels respectius cossos. Quan així es procedeix, d'acord amb l'explicació de Spinoza, configurem idees adequades, i aquestes impliquen que actuem i no patim, i per tant que som lliures.

---

<sup>4</sup> Smith, S., *Spinoza y el libro de la vida. Libertad y Redención en la Ética*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, p. 102.

<sup>5</sup> Ob. Cit. p. 109.

<sup>6</sup> *Spinoza y el libro de la vida*, Op. Cit. p. 109

<sup>7</sup> Spinoza, *Ètica part 2 definició 7* pág.109, edició de Vidal Peña, Biblioteca Literatura Pensamiento Universales, núm.4 Editora Nacional, Madrid, 1979

Finalment, aquestes relacions, com s'explica a la primera part de l' *Ètica*, constitueixen el principi de diferència entre cossos, però també el que permet als cossos convenir o no en trobar-se, d'on es deriva una composició o descomposició dels esmentats cossos. En el primer cas, de conveniència, es produeix una trobada de composició en el qual cada cos surt beneficiat, ja que els cossos augmenten les seves relacions.

En el segon cas es presenta una trobada de descomposició, és a dir, una trobada en què les relacions no són convenientes de tal manera que un dels cossos divideix les parts de l'altre i transforma una de les seves relacions en contrària al seu propi cos, provocant que aquest es "descompongui" en dues naturaleses.

De nou, *US go home* com un model reduït d'això que estem explicant. La festa i la música (temes prou coneguts de The Animals, The Yardbirds, Otis Redding, Nico, Chuck Berry y The Troggs) ajudaran als protagonistes a trobar o no aquests contactes que donaran peu a les relacions socials, sexuals o també, tenint en compte, l'imaginari de Denis, les multiculturals.

Els afectes i les seves variades conseqüències tenen igualment en *Beau Travail* una plasmació evident. La repetició d'aquests afectes poden ser una forma discreta que flueix d'imatge a imatge. De vegades s'amaga i es disfressa d'un pla a un altre dins de la pel·lícula. Analitzant *Beau travail* es mostra que la repetició, lluny de la senzilla construcció de les narratives o efectes propis del context (paisatge, clima, etc) contribueix a l'establiment d'una percepció recurrent i variable, inestable i un marc visual reconeixible, però repetitiu.

De fet Claire Denis, podria haver desenvolupat la repetició com una figura pura i mecànica. En realitat, la descripció en la pel·lícula d'un equilibri de poder entre tres homes d'un regiment de la legió estrangera portaria fàcilment a repeticions estereotipades com hem vist en moltes altres pel·lícules de caire narratiu més o menys convencional. Però aquí ni de bon tros succeeix alguna cosa semblant.

El pes de la història ens arriba per boca de l'oficial exiliat que relata els successos de forma molt escarida mentre que, en paral·lel, la imatge vaga lliurement retratant allò que veritablement va passar, allò sobre el que no hi va haver paraules: el desig per un dels seus soldats.

La paraula i el gest, i amb tots dos elements, Denis porta a terme un alliberament en el pla, de tota la seva càrrega narrativa clàssica. Finalment, la imatge ja no és deutora de la realitat sinó de la seva representació. No és un altre cosa la imatge-cos que el mateix Spinoza definia en la seva ètica.

*“Por lo demás, a fin de mantener las palabras usuales, a las afecciones del cuerpo humano, cuyas ideas nos representan los cuerpos exteriores como presentes, las llamaremos imágenes de las cosas, aunque no reproducen las figuras de las cosas; y cuando el alma contempla desde esta perspectiva los cuerpos, diremos que los imagina”.<sup>8</sup>*



---

<sup>8</sup> Spinoza, B.(2000) *Ética demostrada según el orden geométrico Clásicos de la cultura* pág.95, Editorial Trotta, Madrid



**El cos colonial:**

*White Material* (Claire Denis, 2009)<sup>9</sup>



Partint del terme foucaultià de biopoder com l'esfera de la vida subjecta al poder, Achille Mbembe proposa els conceptes de necropoder i necropolítica per descriure els mecanismes pels quals s'estableix i manté un control sobre qui pot viure i qui ha de morir. Tots els estats moderns classifiquen les vides dels seus subjectes en un sistema on la mort de certs cossos no és només esperable, sinó fins i tot rendible. Mbembe explora les maneres d'implementació de tecnologies necropolítiques al llarg de quatre seccions usant com a exemple els casos de les plantacions nord-americanes, l'apartheid sud-africà, l'ocupació israeliana de Palestina, entre d'altres.

El biopoder, explica Mbembe, divideix els cossos en grups que poden viure i que han de morir mitjançant la delimitació de diferències "biològiques" que permeten distanciar èticament l'altre. Això vol dir que el racisme és la "condició d'acceptabilitat de la mort", i el que justifica les funcions mortíferes de l'Estat. L'exemple més clar d'això és per Foucault l'Alemanya nazi. On Foucault localitza les arrels del nazisme en formes polítiques i socials europees anteriors, com la guillotina, el poder mèdic i el darwinisme social, Mbembe les busca en les pràctiques de les plantacions nord-americanes però també en les africanes.

A la plantació, l'esclau pertany totalment a l'amo, ja que està privat de la seva llar, la seva autonomia corporal i el seu estatus polític. La prioritat del dret blanc a la llibertat de propietat sobre el dret negre a la llibertat personal, estableix "legalment" la primacia del

---

<sup>9</sup> <http://www.chrisknipp.com/writing/viewtopic.php?f=1&t=1637&view=previous>

poder sobre la vida. Aquesta deshumanització permet que s'experimenti sobre els pobles "salvatges" els mètodes que després es portarien al món "civilitzat" durant l'holocaust.

A les colònies, ens diu Mbembe, el necropoder pren la seva forma més violenta. En trobar-se al marge de la llei i de la civilització mateixa, la colònia és un espai "natural" i els seus habitants són éssers "naturals", a diferència dels colons, que són "civilitzats". Com la naturalesa és indomable i terrible dins de la dicotomia colonial "naturalesa / civilització", i el racisme esborra qualsevol punt comú entre el colonitzador i el colonitzat, es crea una relació d'enemistat irreconciliable que "justifica" l'estat d'excepció permanent i la implementació de pràctiques brutals.

El colonialisme consisteix en adquirir, delimitar i controlar un espai geogràfic. Anteriorment els territoris ocupats es reorganitzaven segons una divisió cartogràfica plana, com els *townships* i *homelands* sud-africans, per després redistribuir a la població d'acord amb la nova divisió per la seva millor administració. L'ocupació moderna, en canvi, és fragmentària, ja que divideix el territori segons una cartografia transdimensional: el cel, la terra i el subsol tenen diferents divisions que responen a necessitats estratègiques, i el territori consisteix en xarxes de fronteres interiors i cèl·lules, tot vigilat des de dalt per aeronaus i satèl·lits.

Mbembe anomena aquesta manera d'administració espacial com una sobirania vertical. Aquesta divisió territorial propicia les situacions de violència, creant un estat de setge que justifica les pràctiques necropolítiques.





White Material (Claire Denis, 2009)<sup>10</sup>

De quina forma es manifesta el necropoder en les guerres contemporànies?. Mbembe reprèn el terme de màquines de guerra de Deleuze i Guattari i analitza la situació de heteronomia que regeix els espais bèl·lics moderns. Les màquines de guerra són faccions armades, no sempre exèrcits estatals, difuses i polimorfes, que es formen i dissolen segons les circumstàncies. La seva tecnologia de combat i mobilitat permet a la guerra moderna ser extremadament ràpida, brutal, rendible i segura per a l'agressor.

L'activitat constant de les màquines de guerra és rendible perquè permet el control d'espais amb recursos valuosos i perquè l'activitat bèl·lica genera deute que resulta lucrativa per a interessos privats. El resultat pels espais ocupats és que queden governats per un *patchwork* de poders fàctics (exèrcits estatals i privats, cabdills locals, grups revolucionaris, organitzacions criminals, i un llarg etcètera) que fan gairebé impossible determinar qui té el poder en un lloc específic.

L'extracció de recursos de manera eficient depèn d'immobilitzar, monitoritzar i controlar les poblacions locals, donant lloc a una nova forma de governar anomenada per Mbembe gestió de multituds. La gestió de multituds consisteix en disgregar a la població en grups immobilitzats, desplaçats, neutralitzats o exterminables, com rebels, refugiats, nens-soldat, víctimes de mutilacions, etc. La població restant, els "supervivents", són gestionats

---

<sup>10</sup> <https://www.criterion.com/current/posts/1812-white-material-out-of-africa>

mitjançant camps de concentració i zones d'excepció. Aquesta manera d'ocupació és de forma significativa més brutal que la colonial.

On el colonialisme depèn en cert grau d'una simulació i obediència imposada per mitjans policials i disciplinaris, les ocupacions de la modernitat tardana són més tàctils, més anatòmiques i sensorials: no requereixen inscriure al subjecte en un aparell discursiu perquè segueixen una lògica de la massacre. En una pel·lícula com *White Material* trobem eixos que semblen participar d'aquests conceptes de Mbembe, recollits en el seu *Necropolítica*<sup>11</sup>.

Parlem doncs de *White Material*. Aquí ens trobem davant de la crònica fragmentada i el·líptica de la caiguda d'una família blanca, propietaris d'una plantació de cafè, en un país africà indeterminat per l'esclat de la guerra. Com els cossos de la Legió espaiant i marcant el territori africà com si aquest formés part d'ell, Marie (Isabelle Huppert) creu que ella pertany a aquest continent. Per això es nega a abandonar la plantació de la seva família tot i l'escalada de violència. Aquesta resistència queda plasmada en diferents moments al llarg de la pel·lícula.

En l'inici i des d'un helicòpter, uns soldats la adverteixen que ha de fugir immediatament perquè l'exèrcit francès està en retirada i la situació s'està tornant perillosa. En la seva plantació els treballadors també han fugit. L'encarregat d'obrir la tanca de la casa tampoc està present. Els pocs que s'han quedat ho fan perquè ja són massa vells per escapar. Marie, en canvi, no se'n va perquè no vol perdre el que ha construït. Ella creu que pertany a Àfrica, que aquesta guerra no va amb ella i si segueix treballant dur en la collita i la tira endavant els africans oblidaran que és estrangera.

Malgrat això, ella i la seva família són ara l'objectiu dels insurgents i estan en perill. Per la ràdio, un enigmàtic locutor, llança missatges revolucionaris en l'esdevenir de la pel·lícula; en un moment concret afirma que: "*el material blanc es va acabar. No més còctels en terrasses amb ombra mentre suem aigua i sang. Estan escapant i tenen raó per fugir espantats*". Marie ignora i oculta les evidències del perill. Com quan apareix un cap tallat d'un moltó dins dels grans de cafè acabats de recollir, i l'enterra sota la sorra. El seu exmarit sap el que significa aquest senyal: o se'n van del país o moriran. José intenta

---

<sup>11</sup> Mbembe, Achille(2011), *Necropolítica*, Editorial Melusina, Sta. Cruz de Tenerife

protegir-la de la seva perillosa obstinació, venent una plantació que ja ni tan sols dóna beneficis: "No val la pena ser massacrada per una mica de cafè", li diu a l'alcalde.

Claire Denis es molt conscient de que l'Àfrica resulta més complexa d'allò que la gent d'Europa creu i pensa. En una entrevista a *The Guardian* amb motiu de l'estrena de *White Material* diu<sup>12</sup>:

*"So I wanted to show in this film how being white in Africa gives you a special status, almost a kind of magical aura. It protects you from misery and starvation. But although it can protect you, it is dangerous too. This is what Maria must learn. The danger for Maria is that she thinks she belongs in Africa because she is close to the land and the people. She cannot return to France because she thinks that it will weaken her. But she learns that she doesn't belong in Africa as much as she thinks. For many white people in Africa this is the reality."*

*(Volia mostrar a la pel·lícula com ser blanc a l'Àfrica et dóna un estatus especial, gairebé un aura màgica. Et protegeix de la misèria i la fam. Però encara que pot protegir també pot ser perillós. Això és el que Marie ha d'aprendre. El perill és que ella pensa que pertany a l'Àfrica perquè està molt a prop de la terra i de la gent. No pot tornar a França perquè pensa que això la farà més dèbil. Però aprèn que no pertany a Àfrica tant com ella pensava. Per molts blancs d'Àfrica, aquesta és la realitat.)*

No obstant això, aquesta mena d'ingènua bombolla colonial que envoltava a Marie i la seva família, es desfà davant del clima social de tensió i violència arribat a la plantació; fins i tot, i aquest element és el que més interessa, pels fets que afecten el seu propi cos. Un exemple clar li passa al fill de Marie, Manuel, quan els nens soldat el deixen nu al mig del camp després de tallar-li un floc de cabell.

És un acte d'humiliació per al qual no estava ni de bon tros preparat mentalment: despertar-se un dia i patir en el teu cos la manca d'interpel·lació que el colonitzador dispensava als colonitzats. La seva mare també percebrà poc a poc el canvi a través de les mirades de la gent. Com quan va a la recerca de treballadors per a la plantació i en la mirada d'una de les dones podem veure condensat tot l'odi cap als blancs. Un menyspreu que una veu *over* femenina expressava, just després que l'helicòpter tirés el material de supervivència, després d'avisar a Marie que havien de marxar, de la següent manera:

---

<sup>12</sup> <https://www.theguardian.com/film/2010/jul/04/claire-denis-white-material-interview>

"*Aquests blancs, aquests bruts blancs. Ens menyspreen mentre nosaltres arrisquem les nostres vides per ells. Són una colla de nous rics, pretensiosos, arrogants, ignorants. No es mereixen aquesta terra extraordinària*".

*White Material* s'inicia amb unes imatges que ens situarien al final de la pel·lícula. Uns soldats troben el cos del líder dels rebels, el boxejador, dins de l'habitació del fill de Marie. Veiem Manuel atrapat per les flames que segurament ell mateix ha provocat en un dels coberts de la plantació. A aquestes imatges, caldria afegir les altres dues del final: Marie matant a garrotades al seu pare dins d'una nau plena de fum. I un jove rebel ferit guardant en els seus pantalons la gorra vermella del mític boxejador.

A l'habitual muntatge fragmentat i el·líptic de la cineasta, hem de sumar-li els continus salts entre l'abans i l'ara propis d'un temps fora de la linealitat narrativa. Els diferents vestits que Marie llueix al llarg de la pel·lícula ens permeten situar les escenes dins d'una lògica temporal. Malgrat això, el seu ordenament en cap moment serveix per trobar una explicació al que succeeix dins de la pel·lícula. No hi ha cap escena en la qual es mostri la gota que fa vessar el vas de la indignació dels colonitzats.

Les pel·lícules de Denis no funcionen com puzzles en què, un cop unides totes les peces podem contemplar una fotografia sencera. Són més aviat brots d'espai-temps que surten amb una estructura rizomàtica, aquí hi ha doncs de nou la influència de Deleuze que trobem en la seva obra. Per això mateix no podem pensar la pel·lícula només a partir de la reconstrucció d'una trama fragmentada o la identificació mecànica amb els personatges.

Claire Denis no intenta fer un discurs moral sobre la colonització francesa ni tampoc una apologia de l'emancipació colonial. La narrativitat és secundària en *White Material*. Les imatges, els cossos i la música són les matèries principals de la pel·lícula. És la dimensió material i sensorial de la pel·lícula, més que el seu contingut, allò que fa pensar en la situació de Marie.

Tanmateix a Marie se la pot catalogar com una mena d'Atenea colonial. Recordem el mite d'Atenea dins la cosmologia grega. La gran deessa Atenea de la mitologia grega, coneguda pels antics romans com Minerva, va néixer sent ja una dona adulta del front de Zeus, el qual abans havia engolit a Metis. Zeus, a causa d'haver-se menjat a Metis, va començar a patir un mal de cap intens i insuportable així que va demanar a Hefest, el déu dels ferrers, que fes alguna cosa. I sí que ho va fer, d'un fort cop al cap del gran Zeus es

va obrir la bretxa per la qual Atenea va arribar a l'Olimp. És una deessa guerrera, orgullosa de la terra i quasi asexualada, fins l'extrem de demanar la virginitat eterna a Zeus.

En l'excel·lent treball de Núria Bou sobre les deesses i els mites femenins de Hollywood<sup>13</sup> Atenea és associada al mite de la *southern belle*<sup>14</sup>, un subgènere vinculat a la terra del sud dels Estats Units i al domini d'una dona orgullosa i bel·licosa per aquesta terra sense reparar en mitjans per assolir-ho. Terra vermella d'Àfrica on Marie indòmita, camina per un camí polsegós on transiten els soldats revoltats contra la colònia europea. Marie no experimenta por perquè està imbuïda de la seva superioritat moral europea que la recobreix d'una certa aura i la fa immortal.

De fet, la ceguesa de Marie no és precisament la d'una França que es retira perquè ja no hi ha res a explotar i rendibilitzar en aquesta terra arrasada, ni la visió d'André que sembla ser l'únic a intuir un final anticipat, ni la de Manuel que se suma als rebels fastiguejat de la seva condició de fill (blanc), ni la de Pierre que ha deixat de ser un intrús per esdevenir un testimoni; el rerefons és la persistència de Denis per no abandonar un continent sobre el qual encara té coses per mostrar; per no deixar aquests cossos -tots els cossos del seu cinema- ancorats en un passat que mai sembla ser-ho, per seguir armant el puzzle asimètric, agònic i antitètic que sobrevola un caos poblacional certament devastador.

Això és el que trobem en aquesta esgarrifosa panoràmica de la finca fumejant custodiada per soldats mentre dins s'asfixien les restes (civils) de l'altre temps imperi colonial; en aquests plans tancats d'un exèrcit de joves i nens desfent la selva, matant indiscriminadament, assassinats silenciosament; en els rostres i postures desafiants d'homes i dones atrapats en un conflicte no tant aliè com irresoluble, escapant en bicicletes i en motos, morint quasi piadosament; en aquest cos tatuat, blanc, intocat, torturat pels arbustos, vexat pels "altres", vençut per si mateix; en el trànsit imparabile de la Huppert/Atenea per traspasar no tan sols el film sinó quasi tota la història (la de Denis, la de França i de l'Àfrica), d'un llegat obsolet, a un present acabat, un horitzó en definitiva que només és de mort.

---

<sup>13</sup> Bou, Núria(2004), *Deesses i tombes, mites femenins en el cinema de Hollywood*, Editorial Proa, Barcelona.

<sup>14</sup> L'exemple paradigmàtic deu ser *Allò que el vent s'endugué* (1939), la pel·lícula de Victor Fleming on Vivien Leigh desenvolupa el paper d'una Atenea que no repara en accions de tota mena per conservar el seu estatus on el valor de la terra i la mansió colonial són cabdals en el seu itinerari vital.

En un altre sentit, ja intuïm que l'obra de Claire Denis té molt a veure amb el desig dels cossos i amb els seus contactes. Entre els entrenaments, les guàrdies, els descansos i la rutina militar de *Beau Travail* apareixen no només les mirades infiltrades dels colonitzats sinó també les mirades de desig que definien un triangle passional reprimint entre Galoup, Bruno Forestier i el jove soldat nouvingut, Gilles Sentain. Des del seu retir a Marsella, Galoup recorda amb remordiments la seva arribada a la legió.

Aviat començaria a sentir una barreja de gelosia i desitjos reprimits pel jove perquè el seu superior també se sent atret per ell. Així que Galoup intenta mantenir a Sentain lluny de Bruno Forestier sortint fora de Djibouti, muntant campaments en zones àrides o arreglant



*Beau travail* (Claire Denis, 1999)<sup>15</sup>

una carretera i veu a Sentain com l'intrús que s'ha interposat entre ell i Forestier, per això ha de destruir-lo. Així que l'enviarà al desert amb una brúixola manipulada. Però Sentain sobreviu. Uns beduïns els pujaran a la seva caravana després de trobar-lo completament deshidratat. Galoup intenta eliminar Sentain perquè la seva presència posa en perill l'ordre disciplinari de la legió. Poc sabem dels personatges. Gairebé res de Bruno Forestier. Potser és el mateix Bruno Forestier que també interpretava Michel Subor a *Le petit soldat*, 1963, de Jean-Luc Godard.<sup>16</sup> Galoup diu que l'acompanya un rumor des de la guerra

<sup>15</sup> <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/greatest-films-all-time/blood-sand-beau-travail>

<sup>16</sup> *But the voiceover is a third text I wrote from my memory of Godard's Le Petit Soldat. In Le Petit Soldat Michel Subor's character has deserted from the French army - he's killed a member of the FLN [the*



d'Algèria. Precisament en la pel·lícula de Godard era un desertor de l'exèrcit francès refugiat a Ginebra que treballava per a una organització antiterrorista. Ara és un home sense ambició i sense ideals. Galoup l'admira però no sap ben per què. De Sentain sabem encara menys. Es va allistar a la Legió i diu que va ser abandonat pels seus pares.

Per l'Alfonso Crespo<sup>17</sup>, el cinema de Denis es realitza a partir de "*cuerpos que habitan el espacio, miran, tienen presencia y a veces entran en contacto con otros cuerpos con la intención de saciar el deseo que nació tras el reconocimiento*" (2005: 83).

La cineasta no ens narra un reprimint triangle homoeròtic dins d'un univers tan masculí i militar com la Legió. El que li interessa són les mirades, els cossos i les seves distàncies, no la psicologia dels personatges ni la història dels seus desitjos reprimits. A través de la materialitat i la sensorialitat de tots aquests elements, la cineasta ens suggereix la violència que s'amaga darrere del desig. Els cossos al sol, els seus entrenaments, les seves baralles, els seus rituals serien una forma d'expressar la força de la sexualitat fora de l'acte sexual<sup>18</sup>.

Igualment en les pel·lícules de Claire Denis els seus protagonistes sempre es mostraran amb un missatge de desig/ por en el contacte amb l'altre. Hi ha alguna cosa pertorbadora, en les mirades de Galoup a Sentain. Una angoixa reprimida que neix de la mateixa impenetrabilitat del cos de Sentain.

---

*Algerian anti-colonialist Front de Libération Nationale] in Geneva - so it seemed logical he should resurface in the Foreign Legion. I didn't want to take the character's name from Le Petit Soldat - Bruno Forestier - and emphasise it, so I used the bracelet he wore in Godard's film. It's more than a homage because it's one of my favourite films and Michel Subor is one of my favourite actors.* (Però la veu en off és un tercer text que vaig escriure dels meus records de Le Petit Soldat de Godard. A Le Petit Soldat, el personatge de Michel Subor ha desertat de l'exèrcit francès: ha matat un membre del FLN [el Front de Libération Nationale algerià i anticolonialista] a Ginebra, pel que semblava lògic que tornés a aparèixer en la Legió estrangera. No volia prendre el nom del personatge de Le Petit Soldat - Bruno Forestier - i emfatitzar-ho, així que vaig fer servir el braçalel que portava en la pel·lícula de Godard. És més que un homenatge, perquè és una de les meves pel·lícules favorites i Michel Subor és un dels meus actors favorits.) Declaracions de Claire Denis a <http://old.bfi.org.uk/sightandsound/feature/30>

<sup>17</sup> Crespo, Alfonso (2005). "Claire Denis: pasiones corporales". Álvaro Arroba (ed.). *Claire Denis: fusión fría* (pp. 81-95). Oviedo: Festival de Gijón; Ocho y Medio

<sup>18</sup> *Sex between characters doesn't interest me. What's important is the sexual charge that passes between the actors and the spectators. Filming sex scenes is very difficult. There must be violence for there to be desire, I think - and that's what's so beautiful about Oshima's films. I expect if I went into analysis, I'd be found to be abnormal - I think sexuality isn't gentle, nor is desire. Desire is violence* (El sexe entre personatges no me interessa. Allò important és la càrrega sexual que passa entre els actors i els espectadors. Filmar escenes de sexe és molt difícil. Creo que hi ha d'haver violència per haver-hi desig, i això és el que dona bellesa a les pel·lícules d'Oshima. Espero que si vaig fer aquest anàlisi ho trobaria estrany, crec que la sexualitat no és tendresa ni tampoc el desig. El desig és violència.) Declaracions de Claire Denis a <http://old.bfi.org.uk/sightandsound/feature/30>



19

Anem uns anys enrere en la filmografia de la Claire Denis, per veure fins quin punt el tema del colonialisme és un tema quasi de vida pròpia. En la seva òpera prima, *Chocolat* (1988), cinta gairebé autobiogràfica, Denis ens explica la història de France, una dona que torna a Camerun per visitar els llocs que van ser part de la seva infància al ser filla d'un funcionari públic a càrrec d'una delegació africana en els temps de la colònia.

Gran part del film passa en forma de flashback, sense que amb prou feines es noti. Ja des d'un principi podem rastrejar el interès de la directora per la fragmentació del relat. En ell, la relació que sorgeix entre la petita France i Protée, el criat de confiança de la família, ens deixa indagar les relacions de poder que es gestaven; blancs i negres que, allunyats d'Europa, podien arribar a ser unes relacions més properes d'allò que s'esperava. És clar, per exemple, que France no entreveu del tot que Protée i ella no són iguals. Entre ells hi ha un aprimament de la diferenciació, Protée és el més proper a un amic que ella té, comparteix el seu menjar i la deixa muntar-se en les seves espatlles.

Les diferències d'ètnia i classe són cabdals pels adults que s'esforcen en seguir el protocol establert. Això queda clar en el personatge de Aimée, la mare de la nena i esposa abnegada que acompanya el seu marit sense atrevir-se a expressar que aquella no era la vida que esperava. Entre ella i el criat, hi ha una tensió perfectament delineada, un desig que sorgeix de la familiaritat i proximitat en la qual viuen, però reprimat per mil i un raons que esclaten sempre en algun punt.

---

<sup>19</sup> <http://lapor-la-blogspot.com/2012/05/ciclo-claire-denis-en-la-filmotecadore.html>

Quan Protée marxa, marca la nena amb foc com una venjança, però no cap a ella sinó al que representa. És una marca que resumeix els anys d'humiliacions de part d'aquells que van arribar i sense motius el van catalogar a ell i als seus com inferiors.

Denis ha posat les bases del cos colonial però ara convindria seguir aquest cos en un espai geogràfic diferent que no es altre que la seva arribada a la metròpoli per convertir-se en un cos migrant.

Aquí ens trobem amb tres pel·lícules que configuren un espai quasi comú: el cos colonial de l'altre, del diferent, movent-se ja no com un immigrant, sinó que estableix una nova dimensió dins de l'adjectivació del cos en quan pretén bellugar-se del seu lloc d'origen en un trànsit fins a moure's dins del sistema productiu d'un capitalisme dur i agressiu.

Els films són *S'en fout la mort* (1990), *J'ai pas Sommeil* (1994) i *35 Rhums* (2008) on ja no estem davant d'immigrants sinó de francesos de pares o d'avis arribats a la metròpoli i que lluiten per la seva incardinació dins del sistema capitalista francès donant sortida a uns esforços per sobreviure en un ambient certament hostil. En ells, Denis explora les dificultats de la diferència en l'extraradi parisenc i la preponderància de les relacions de poder establertes en la colònia entre blancs i negres, estrangers o no, i que acaben per reproduir-se a França. Lògicament en el cinema de Denis el cos és un territori polític sobre el qual s'inscriu la història i per tant l'herència colonial.

En *S'en fout la mort*, per exemple, Dah, un immigrant d'origen africà, i Jocelyn, nascut a Martinica en el Carib, s'alien amb un empresari francès per posar un espai clandestí de baralles de galls en un restaurant abandonat, amb la intenció de donar-li en els rics un lloc per esplaïar el seu desig de violència. Jocelyn no connecta amb ningú, més proper als seus galls que a altres éssers humans, el seu color de pell i l'origen geogràfic és determinant en el tracte que rep dels francesos que esperen d'ell subordinació i silenci.

En relació a la Martinica, les idees de Denis coincideixen també amb les del martiniquès Edouard Glissant, on la teoria de l'opacitat d'aquest proclama la defensa de la diferència i la destrucció de la dualitat "jo versus un altre", a favor d'una millor compressió entre humans, això és: individus de races i cultures diferents abraçant les seves diferències.<sup>20</sup> En aquest sentit, ressonen també les paraules de Jean-Luc Nancy: «*tot el discurs per a l'acceptació de diferències, porta a l'aniquilació de les diferències.*» La idea d'integració,

---

<sup>20</sup> Edouard Glissant(2006) *Tratado del todo-mundo*, España, El cobre ediciones

llavors, seria un parany que només persegueix l'homogeneïtat i que alimenta el racisme, generant una jerarquia. La identitat dels migrants inevitablement s'origina d'aquesta equació, d'aquest sumar i restar entre l'estranger i el natiu en desigualtat de condicions.

En *J'ai pas Sommeil*, l'espectre s'amplia i posa en joc dos tipus de relacions respecte la condició d'immigrant. En primer lloc, tenim a Daiga, una dona lituana nouvinguda a París en la recerca de noves oportunitats però que, per bé o per mal, inevitablement és tractada a partir de la seva condició d'estrangera; sense parlar l'idioma no se la pot reconèixer com part del grup. Encara que la seva bellesa i la blancor la separin de manera aparent dels mals tractes, irremeiablement s'enfronta al desconeixement dels codis locals.

En oposició, apareixen Theo i Camille, dos germans francesos, però fills d'immigrants negres, amb l'única opció possible que han tingut: la de desenvolupar-se als marges del mercat laboral. Resulta interessant que en el transcurs del film, Daiga s'integra de millor forma i més ràpidament a la societat francesa que aquells, fent evident que hi ha codis en la pell que no poden traduir-se.

En *35 Rhums*, una història pròxima a Denis perquè es basa en la dels seus pares, ens explica el dolorós trànsit que implica aprendre a "permetre marxar els fills i acceptar el trànsit del cos". Presenta la vida de Lionel, un pare a l'espera de la seva jubilació, la marxa de la seva filla i les del seu cercle d'amics en un punt en què afrontaran grans canvis. Com els trens, els recorreguts no cessen fins arribar al destí, Lionel ha d'acceptar el que segueix després.

Aquesta cinta és prou significativa per la delicada forma en què la càmera s'aproxima als cossos, retratant les tensions que sorgeixen entre allò que els seus personatges volen que passi i la seva inactivitat al respecte, també fotografiant petits gestos per confrontar les maneres de veure dels seus personatges; i tot amb el context dels suburbis afro-caribenys a París, mostrant així una altra cara de la vida dels descendents de la colònia. Vides que, en aquest cas, en els seus més íntims detalls, són de nou actes polítics.

### Relacions filials i cos:

Les relacions patern-filials també són un espai per explorar l'alteritat. En la filmografia de Denis hi ha una llarga llista d'exemples de relacions de germans que busquen, en l'altre, trobar-se a si mateixos. Tal com ha indicat, amb precisió, Adrian Martin: «*Denis sovint pregunta en la seva obra: ¿què significa, què se sent en ser un germà, un fill o un pare, membre d'una família: reconèixer, de cop i volta que literalment comparteixes la teva pell, el teu aspecte, el teu interior, la teva identitat material amb una altra persona?* »<sup>21</sup>

A la cinta per la televisió *U.S. go home* (1994), en *Nénette et Boni* (1996) i en *Les salauds* (2013), podem rastrejar la història d'una parella de germans, potser la mateixa, encara que amb diferents noms i en altres circumstàncies. Estem davant d'un model que persegueix en general el treball de Denis en relació als seus actors i el transcórrer del temps, una mica a la manera de Richard Linklater<sup>22</sup>, però mesclant i saltant entre diverses ficcions. Hi ha miratges que relacionen a uns personatges amb altres a partir de l'actor / actriu que tria per interpretar-les.

Així podem trobar paral·lelismes entre la majoria dels personatges de Grégoire Colin o Michel Subor, per exemple, però també fins i tot en els de Béatrice Dalle i Vincent Gallo, tots actors recurrents en la seva obra. En *U.S. go home*, Grégoire Colin i Alice Houri interpreten Alain i Martine, germans adolescents que viuen en una localitat propera a Paris, però sense el caos i massificació propis de la gran ciutat, avorrits de les seves vides en un cercle tan restringit i sense que passi mai res. Encara que tenen una bona relació, sembla que només es dediquen a fastiguejar-se un a l'altre.

De fet *U.S. go home* és potser la pel·lícula més godardiana de Denis; el seu referent és probablement *Masculin Féminin* (Jean-Luc Godard, 1966) perquè el conflicte gira entorn de les diverses maneres en què homes i dones es relacionen amb el sexe. En aquest cas, a més, la pel·lícula mostra com els nois i noies són tractats de forma diferent una vegada deixen de ser nens (la mare de tots dos permet a Martine assistir a una festa només si Alain l'acompanya) i com això acaba relacionant-se amb les seves primeres experiències

---

<sup>21</sup> Martin Adrian(2005:72), «*Ticket to ride. Claire Denis y el cine del cuerpo*». En Álvaro Arroba (ed.), *Claire Denis. Fusión fría*, Madrid, Ocho y medio.

<sup>22</sup> **Richard Linklater** (Houston, USA) és un guionista i director de cinema estatunidenc. Un dels primers i més representatius representants del renaixement del cinema independent de la dècada dels 90. Conegut en els seus inicis pel drama romàntic *Dazed and confused*(1993), per (*Before Sunrise*) (1995) i les seves seqüeles (*Before Sunset*) (2004) i (*Before Midnight*) (2013). El seu film *Boyhood* (2014) rodat de forma intermitent al llarg de dotze anys amb el mateix repartiment d'actors és un bon exemple de l'esdevenir del temps dins d'una mateixa ficció en aquest cas,

sexuals. Entre Martine i Alain, com entre Nénette i Boni, hi ha certa tensió incestuosa fruit de les similituds dels seus cossos i les diferències de caràcter que els separen: «L'atracció que sent un cos cap a" aquest altre "[s'explica]a causa de l'efecte mirall que provoca la seva observació.»<sup>23</sup>.

En *Nénette et Boni*, els germans es retroben després de que ella s'escapi de la casa del pare, després de descobrir que està embarassada i es mudi a la casa d'ell, un apartament que comparteix amb altres nois. Boni té una obsessió amb la fornera del seu carrer i els seus pensaments constantment giren al voltant de la seva frustració sexual. Nénette, coneixedora d'aquest fet, juga a provocar-lo. Així, lentament, recuperen l'afecte que es tenien quan eren nens. Cap al final, la maternitat no desitjada de Nénette fa créixer dins de Boni un desig d'autorealització a partir del nadó, segrestant-lo fins i tot per evitar que ella el doni en adopció, mentre la seva germana, una vegada ha tingut el bebè, busca àvidament poder fumar, entre les burilles del cendrer. És fàcil imaginar-se que la vida d'aquesta parella de germans els va portar per camins inesperats fins a esdevenir la relació de Marc i Sandra Silvestri, protagonistes de *Les salauds*.



*Les salauds* (Claire Denis, 2013)<sup>24</sup>

En aquest film tornem a veure d'alguna manera el mateix patró en la seva relació, encara que ara són adults i amb conflictes molt més elaborats i complexos. Marc torna del seu auto-imposat exili en el mar, després del suïcidi del seu cunyat per uns problemes financers, i acaba descobrint que la Sandra s'ha enredat amb una xarxa de prostitució que

---

<sup>23</sup>Morera, S. *Las ficciones de Claire Denis. (1988- 2004) El cine bajo la piel*, Transit: cine y otros desvíos.

<sup>24</sup> [http://www.elumiere.net/exclusivo\\_web/cannes13/cannes13\\_08sp.php](http://www.elumiere.net/exclusivo_web/cannes13/cannes13_08sp.php)

implica a la seva pròpia filla i alts comandaments polítics del país. Marc s'assabentarà de tot això, mentre reconeix cada vegada menys a la seva germana. La similitud genètica sembla ser una carrega feixuga quan l'altre es revela com un desconegut; d'una banda en la intimitat poden compartir informació però cap a fora són uns estranys. En *J'ai pas Sommeil*, quan Camille és detinguda pels seus assassinats, un policia interpel·la Theo sobre el que faria si el detingut fos germà seu. Theo respon: «*el meu germà és un estrany per a mi, així com tu.*»



*J'ai pas sommeil* (Claire Denis, 1994)<sup>25</sup>



<sup>25</sup> <http://www.otroscineseuropa.com/jai-pas-sommeil-claire-denis-1994/>

### Canibalisme i cos:

*El hombre que nunca es considerado un animal de matadero, con frecuencia es comido siguiendo unas reglas religiosas, quien consume su carne no ignora la prohibición de que es objeto ese consumo. Pero no por ello deja de violar religiosamente esa prohibición que considera fundamental*<sup>26</sup>. (Georges Bataille, 1979:75)

El marc interpretatiu de Bataille, quan reflexiona sobre el canibalisme, s'insereix en una dimensió cultural pròpia d'aquesta pràctica ancestral. De fet, l'autor considera que la pràctica de menjar homes o dones sempre va acompanyada d'una malla religiosa i ritual que dona un suplement de sentit al canibalisme, fins al punt de que és alguna cosa més que l'acte estricte de menjar.

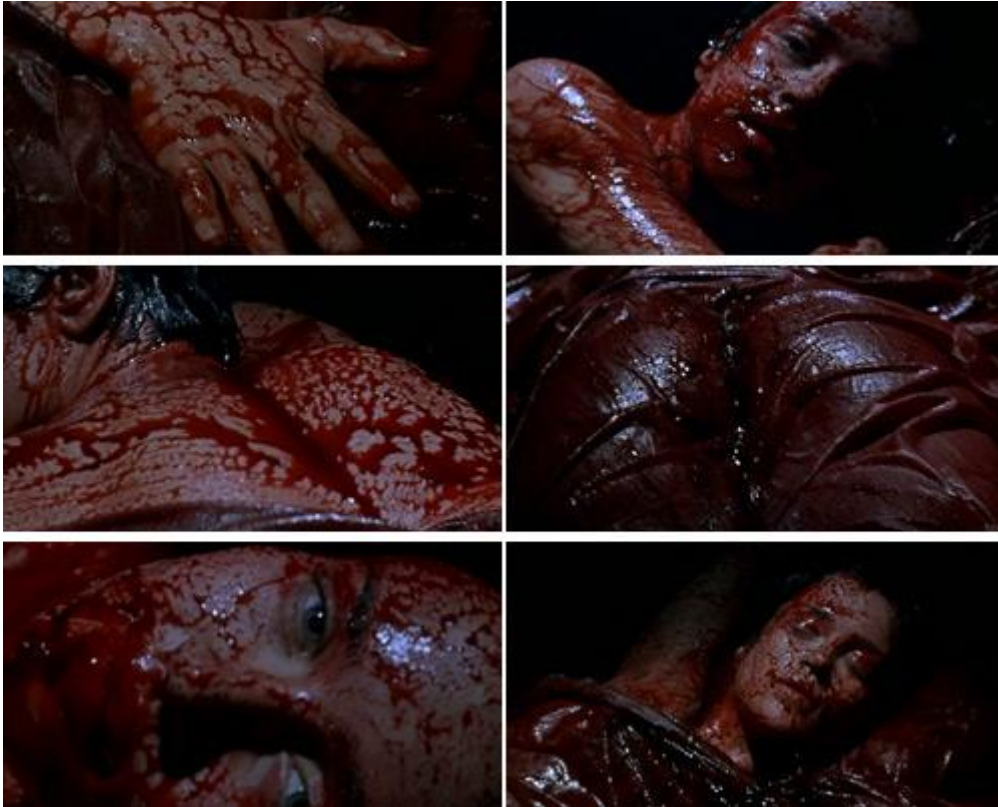
Tanmateix, el canibalisme, la oralitat i la nutrició estan estretament lligats a la sexualitat. Només cal recordar expressions masculines però tan habituals i suposadament innocents com "*està tan bona que me la menjaria ...*", o la cançó que popularitzava el duo Azúcar Moreno fa uns anys "*Devórame otra vez...*".

En realitat, el ritual amatori comença amb la seducció de les paraules, després amb el frec dels llavis, de les boques barrejant llengües i salives, fins que els petons i les llepades agafen prou empenta i arriben en els dents. Tanmateix, els petons semblen fraternals i actuen com un preludi innocent davant d'altres formes d'oralitat i per això s'acostumen a donar-los també persones molt amigues. L'ànsia dels amants per "menjar-se", per posseir-se ambdós és més un acte de luxúria caníbal que ens condueix abans al sacrifici que a un estricte joc lúdic. Probablement el pinyol de l'assumpte és el caràcter específicament violent i transgressor de l'acte sexual. Un acte que ens acosta a una mena de mort i com diu també Bataille ens dirigeix finalment a la dissolució.

---

<sup>26</sup> Bataille, Georges(1979) *El erotismo*, Tusquets Editores, Barcelona





*Trouble Every Day* (Claire Denis, 2001)<sup>27</sup>



*Trouble Every Day* (Claire Denis, 2001)

---

<sup>27</sup> <http://cinetransit.com/trouble-every-day-les-saluds/montaje-sec-trouble-every-day/>

Plantejades així les coses no ens ha d'estranyar que el filòsof Jean-Luc Nancy<sup>28</sup> digui que la veritat del desig és monstruosa afirmant que "*La exasperación que produce la impenetrabilidad del otro conduce al deseo a la destrucción y a ser destruido por el deseo* (2008: 3).

Aquesta veritat del desig enunciada per Nancy és la que apareix soterrada o reproduïda per la disciplina militar i els rituals corporals a *Beau Travail*, i també és l'exemple que Claire Denis exhibeix esplèndidament en *Trouble Every Day*, a partir de la malaltia de ressonàncies vampíriques que sofreixen els seus protagonistes.

Una pel·lícula "*sobre el que és el petó o sobre el que és follar*", afirma el filòsof francès en el seu text sobre la pel·lícula<sup>29</sup>. Una obra sobre el tocar i veure a l'altre. Un veure que és un devorar i un tocar portat a l'absolut: "*el tocar-ho-un altre com tocar-se, un per l'altre absorbit, devorat*" (Nancy, 2003b: 35). De manera que com la resta de pel·lícules de la cineasta, *Trouble Every Day* tracta també de l'ambivalent relació que tenim amb l'altre.

Shane (Vicente Gallo) i Coré (Béatrice Dalle) estan infectats per una estranya malaltia que desperta en ells un irresistible desig caníbal. Mentre Shane amb prou feines aconsegueix mantenir controlat aquest irrefrenable instint a força de fàrmacs, Coré apareix com un ésser animalitzat que el seu marit intenta mantenir tancat amb pany i clau mentre busca alguna mena de cura. Però no hi ha portes que tanquin el seu desig. A l'inici, el seu marit Leo (Alex Descas) la troba asseguda en un descampat, coberta de sang en una zona perifèrica de París després d'haver-se cruspit un camioner.

Els petons que Shane li dóna dins l'avió a June (Tricia Vessey) en el canell exciten el desig caníbal que intentarà amagar a la seva dona durant tota la pel·lícula. Shane s'imagina a June en un bany de sang després que hàgim vist com Core devorava la seva primera víctima. Aquesta és la seva por: que el seu desig es mengi allò que estima. Shane acabarà sadollant el seu instint amb una noia del personal de neteja de l'hotel de París en què passen la seva lluna de mel. Els petons i les abraçades desenfrenats contra les taquilles acaben en mossegades i sang. Al terra de la petita cambra, Shane devora el sexe de la jove a mossegades. El seu desig necessita esquinçar la carn i la pell per ser consumat. No

---

<sup>28</sup> Nancy, Jean Luc(2008) *Icon Of Fury Claire Denis's Trouble Every Day* a Film- Philosophy 12.1 april 2008 <https://www.eupublishing.com/doi/pdfplus/10.3366/film.2008.0002>

<sup>29</sup> Nancy, Jean Luc(2008) *Icon Of Fury Claire Denis's Trouble Every Day* a Film- Philosophy 12.1 april 2008 <https://www.eupublishing.com/doi/pdfplus/10.3366/film.2008.0002>

obstant això, seria del tot ingenu pensar que el desig de Shane queda saciat després d'aquesta escena.

*“El subjecte del desig és insaciable, no perquè no arribi a la sacietat, sinó perquè no respon a una lògica, a una economia, a una energètica de la sacietat. S'alimenta de si mateix, per això no respon ni a una repleció<sup>30</sup> ni a una volta en si. Abans més aviat una intimació, a una exigència urgent d'anar sempre més al fons o al més recòndit”* (Nancy, 2003b: 44).



Aquesta reflexió de Jean-Luc Nancy, al "hi ha" de la relació sexual, queda suggerida amb la penúltima imatge de la pel·lícula: el plànol d'una gota de sang rrelliscant per la mampara de la dutxa mentre Shane abraça la seva dona. El desig s'apaivaga però no s'extingeix perquè " *el plaer*

*Trouble Every Day* (Claire Denis, 2001)<sup>31</sup>

*suposadament últim no acaba més que en una seqüència dins d'un moviment que no té pròpiament final. Per la resta, l'anomenat plaer està, d'idèntica manera, en excés respecte del plaer* (ibid. : 45). De manera que, no existeixen en *Trouble Every Day* dos tipus de canibalisme: un que pot ser saciat i un altre que no. Son arestes d'una mateixa pulsio que esclatarà més aviat o més tard.

La petita marca d'una mossegada en una de les espatlles de Jane, que la càmera d' Agnès Godard enfoca en un moment de la pel·lícula, és la mostra que la separació entre el desig i l'amor per Shane està condemnada al fracàs. L'orgia de sang amb la qual fantasiejava a l'inici, tancat al bany de l'avió és la imatge fatídica del presagi. No hi ha cura per la seva malaltia perquè el seu desig és tan insaciable com el de Corè. Així que o es cala foc a ell mateix en un acte pretesament purificador, com fa amb la seva antiga amant, o sembla clar que el desig caníbal tornarà a aparèixer devorant allò que més estima.

<sup>30</sup> Abundància excessiva d'un o més humors, i en particular de sang.( <https://dile.org/>)

<sup>31</sup> <https://es.paperblog.com/trouble-every-day-2001-2835590/>

En *Trouble Every Day* la veritat del cos apareixia en el seu desmembrament, quan la sang sortia rajant: "*El cos mutilat mostrava la seva interioritat, la seva profunditat, el secret de la seva vida*", escrivia Nancy<sup>32</sup> en el seu text sobre la pel·lícula. No obstant això, tocar el cos de l'altre no vol dir estripar-lo sinó més aviat fagocitar-lo. En definitiva, un canibalisme que ofereix escampant-se una coartada cultural o fins i tot moral.



---

<sup>32</sup> En el seu *Corpus* el filòsof francès escriu: "*Un cos mai penetra l'obertura d'un altre excepte donant-li mort (d'aquí que hi hagi tot un pobre lèxic sexual que no és altra cosa que un lèxic d'assassinat i mort)*" (2003: 24).

**Alteritat, transplantament i cos:**

Hem parlat abans de *Vendredi Soir* com la sortida del cos en una plasmació d'una lectura de Spinoza. Ara convé desenvolupar-ho i llegir el film a partir de l'altre, d'aquell que ens torba però que ens sedueix. En *Vendredi Soir*, Laura (Valérie Lemercier), una parisenca de trenta i tants, es queda atrapada en un embús per culpa d'una vaga de transport públic la nit abans de començar la seva nova vida en comú amb el seu xicot François. Després de ficar totes les seves coses en caixes i deixar tot a punt per iniciar l'endemà la mudança, Laura agafa el cotxe per dirigir-se a un sopar amb els seus amics. Però París està paralitzat pel trànsit. La lentitud amb què avancen els cotxes provoca que la Laura es converteixi en l'objecte de mirades intruses. El vehicle és un lloc al mateix temps públic i privat, obert i tancat, interior i exterior. Per això l'altre es percep com una amenaça que no cal deixar entrar.



*Vendredi soir* (Claire Denis, 2002)<sup>33</sup>

Ho veiem gairebé a l'inici. Laura està al cotxe assecant-se una mica els cabells. Un home colpeja el vidre per dir-li alguna cosa, segurament per demanar-li si pot apropar-lo a algun lloc degut a la vaga. La seva mà enganxada a la finestreta, com si volgués entrar a la força. Ella s'espanta i ràpidament baixa la balda de la porta. Arrenca el cotxe i se'n va. Després d'activar la ràdio, una veu anima els conductors a recollir gent en cotxe com un gest d'amabilitat. Laura acaba pujant a un enigmàtic home a l'interior del seu vehicle que es diu Jean (Vincent Lindon). Denis ens ha mostrat un evident canvi d'actitud en el seu

---

<sup>33</sup> Fotograma publicat a <https://www.ejumpcut.org/archive/jc54.2012/IanMurphyDenis/3.html>

protagonista: del rebuig i por inicial a l'altre, a la seva potencial acceptació. No sabrem res d'aquest home: ¿En què treballa? Està casat? Té fills? Potser fins i tot sigui un somni de Laura fruit de l'embús i de la por al compromís amb el seu xicot. A la cineasta tampoc li interessa fer un desenvolupament psicològic i narratiu dels seus personatges. El trajecte en cotxe és una evocació de sensacions del contacte amb l'altre a través de la materialitat dels gestos. Plans tancats i en detall de les mans agafant el volant, de les mirades de reüll, dels petits moviments de l'altre dins el vehicle, fins i tot de les olors. Com quan Jean s'encén una cigarreta dins del cotxe i la primera glopada colpeja a la cara de Laura d'una manera sensorial. Aquests gestos produeixen una evocació tàctil i corporal de les imatges que no té res a veure amb el desenvolupament narratiu. Però també aquests gestos "*com a moviments del cos, són com una forma d'obertura. Una forma d'escoltar l'altre. Com sorolls la intenció i el sentit fugen de la consciència de qui els emet*<sup>34</sup>".

A la Laura, l'estrany l'atreu i la espanta al mateix temps. Aprofitant l'embús, Laura surt a una cabina a cridar als seus amics per dir-los que no podrà anar a sopar. Ha deixat a Jean sol dins del cotxe. Quan torna no el troba, es neguiteja i pregunta a un conductor si ha vist el seu cotxe. Després d'uns instants de nerviosisme, Jean la troba i la fica dins. Ara és ell qui va al volant.

La música delicada, gairebé com conte de fades, composta per Dickon Hinchliffe, canvia sobtadament a una melodia de tensió al més pur estil Bernard Herrmann. Jean condueix ràpid i el paisatge urbà es desdibuixa. Laura inquieta, li crida que aturi el cotxe i que per favor la deixi baixar. Malgrat l'incident i l'ensurt, tots dos acabaran passant la nit a l'hotel.

Laura troba la calidesa en l'abraçada d'un desconegut, de la mateixa manera que Marie trobava en *White Material* consol en el cos d'una negra quan intentava tornar a la seva plantació buscant al seu fill. La planificació tancada, amb plans propers als cossos i atents als detalls i als gestos, crea una espècie de èxtasi espai-temporal que no busca objectivar els cossos a través de la fetitxització de les parts. Aquests plans no operen com a complements narratius dels plans mitjans o llargs, al contrari: lliures de qualsevol necessitat narrativa transformen els cossos en paisatges<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> Antich, Xavier (2013). "*Variaciones e intermitencias del gesto que permanece y retorna (Miradas oblicuas a partir del archivo Warburg)*". Benavente, Fran, y Salvadó Corretger, Glòria (eds.). *Poéticas del gesto en el cine europeo contemporáneo* (pp. 25-77) Barcelona: Intermedio.

<sup>35</sup> Beugnet, Martine (2008) "The Practice of Strangeness: *L'Intrus*—Claire Denis (2004) and Jean-Luc Nancy (2000)". *Film-Philosophy*, 12.1 (April) (pp. 31-48), <http://www.film-philosophy.com/2008v12n1/beugnet.pdf>

Amb l'exploració de la pell, la roba, els gestos i les mirades, Claire Denis i la seva directora de fotografia habitual Agnès Godard busquen transmetre una sensació de sensualitat i amor físic entre dues persones que s'uneixen per primera vegada. Els plans tancats i propers creen una visió hàptica del moment íntim i dels mateixos cossos. Més que la claredat, l'escena transmet sensacions a partir de la proximitat. I més que la identificació amb els seus protagonistes, Denis busca la corporalitat de la imatge eliminant les distàncies entre el subjecte, l'espectador, i l'objecte, els cossos. No hi ha conversa ni intercanvi de paraules. Els dos personatges es coneixen i trenquen l'alteritat a través del contacte dels seus cossos. Accedeixen a la seva intimitat a través de la pell<sup>36</sup> i l'obertura de la nuesa.

Per Denis, com per Nancy, el cos, l'ésser, existeix per la seva exterioritat. De fet és el reflex d'una ontologia *ser-en* i no del *ser-aquí* que dona la volta a la metafísica clàssica on l'ésser és l'incorpori: "*El cos sempre es projecta cap a fora, no cap a dins. Cal que el cos estigui exposat per accedir a nosaltres mateixos*" (Nancy, 2003: 92).

Com si el cos tingués memòria, Laura recordarà el moment mentre sopen. Els cossos nus es sobreimpressionen en la imatge. Tornen les carícies, els petons, les abraçades, el frec dels cossos, l'olor del preservatiu, les respiracions. Claire Denis busca així la sensorialitat dels cossos transformant la nostra visió hàptica en una mescla de sentits.

Com es pot deduir en la seva obra *Corpus*<sup>37</sup> Jean Luc Nancy desenvolupa la seva filosofia del cos. Nancy tracta d'eliminar tota distància entre l'escriptura i el subjecte -que s'inscriu en ella-, desenvolupant per a aquest objectiu els neologismes necessaris i que són propis de tota nova ontologia, en aquest cas una ontologia del cos.

Una part molt important de les preocupacions i els acostaments al cos que la cineasta mostra al llarg de la seva obra estan influenciats pel pensament d'aquest filòsof francès. Per Denis, Nancy reflexiona sobre qüestions del cos, l'estranger i l'altre que sempre li havien interessat. Per la seva banda, Nancy trobaria en l'obra de Denis la representació

---

<sup>36</sup> Jean-Luc Nancy diu que "*el cuerpo accede a sí mismo como de fuera. Hace falta que el cuerpo esté en exterioridad, expuesto. Y es este el punto difícil. El cuerpo está siempre fuera de la intimidad del cuerpo mismo [...] Eso quiere decir que vosotros al igual que yo solo accedemos a nosotros mismo de fuera. Yo soy para mí mismo un afuera. No es simplemente por el hecho, reconocido y repetido desde hace mucho, de que el ojo no se ve a sí mismo, de que el rostro es algo vuelto hacia el exterior y que jamás, ve, que jamás se apropia, no solamente el rostro, sino todo el cuerpo. Con la piel, se trata de eso. Por mi piel yo me toco. Y me toco de fuera, no me toco de dentro*" *Corpus* (Nancy: 2003, 92).

<sup>37</sup> Nancy, Jean Luc(2003), *Corpus*. Ed. Arena Libros, Madrid

visual de molts dels seus pensaments. Denis filmaria al filòsof francès en el seu curt *Vers Nancy* (2002), per al film col·lectiu *Ten Minutes Older: The Cello*.

La pel·lícula consisteix en una conversa en tren entre Nancy i una estudiant polonesa, Anna Smardrija, que sembla tenir un referent prou evident en aquella conversa que van mantenir Anne Wiazemsky i el filòsof Francis Jeanson al final de *La Chinoise* (1967), de Jean-Luc Godard. Finalment el 2004, Denis realitzaria una adopció, en paraules de Nancy, del seu assaig *L'intrús* que donaria com a resultat la seva pel·lícula *L'intrus* (2004).

En *Vers Nancy*, Anna Smardrija li comenta al filòsof que quan arribi a França li agradaria passar desapercibuda perquè no vol que la mirin com a una estrangera. Tots dos estan asseguts un enfront de l'altre amb la finestreta pel mig com una separació. Nancy li diu que l'estranger sempre porta amb ell una intrusió.

El filòsof qüestiona i critica el tòpic de l'assimilació i l'acollida present en els discursos sobre immigració, perquè l'acceptació de les diferències de l'altre suposa el comportar-se com si aquestes no existissin: "*És com si es volgués fer veure que un negre no és un negre*", diu. La conversa entre ells està puntuada amb les imatges de l'actor negre Alex Descas parat de peu al passadís del vagó mirant per la finestra. Quan el tren s'acosta al seu destí, Descas entra al vagó conscient que s'està posant dins de la seva conversa. A través d'aquesta escenificació, Denis reflecteix el discurs de Nancy sobre l'assimilació de l'estranger. Per tots dos, l'autenticitat de l'estranger rau en la impossibilitat de reduir o eliminar les diferències sense negar al mateix temps la seva existència.



*Vers Nancy*(Claire Denis, 2002) a <https://www.tiff.net/events/vers-nancy>

*Es indispensable que en el extranjero haya algo del intruso, pues sin ello pierde su ajenidad. Si ya tiene derecho de entrada y de residencia, si es esperado y recibido sin que nada de él quede al margen de la espera y la recepción, ya no es el intruso, pero tampoco es ya el extranjero. Por eso no es ni lógicamente procedente ni*



*éticamente admisible excluir toda intrusión en la llegada del extranjero* (Nancy 2007: 12)<sup>38</sup>.

En el seu assaig, Nancy partia d'un pertorbador succés personal: el trasplantament de cor a què s'havia sotmès feia uns anys. El filòsof establí una analogia entre la fallida del seu cor i l'aparició de l'estranger en el seu propi cos: "*El meu cor es convertia en el meu estranger: justament estranger perquè estava dins. Si allò aliè venia de fora, era perquè abans havia aparegut endins*" (ibídem. :18).

Com en el llibre, en la pel·lícula de Denis, *L'intrus*, trobem el cos de Louis Trebor (Michel Subor), el seu protagonista, un enigmàtic home de seixanta i tants anys, necessitat d'un trasplantament de cor per sobreviure. Trebor té la seva residència a l'interior dels boscos de Jura, a la frontera franco-suïssa. A l'inici el veiem gaudir de la natura en companyia dels seus gossos. La zona és un espai geogràfic de trànsit de contrabandistes i d'immigrants il·legals. Les idíl·liques estampes de Trebor nu prenent el sol entre els arbres o les passejades amb els gossos per la natura estan desmentides per la forma en què Denis les filma; suggerint a través de l'estranyament de la imatge, la presència inquietant d'algú vigilant al personatge.



---

<sup>38</sup> Nancy, J.L. (2007), *El intruso*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires

*L'intrus* (Claire Denis, 2004)<sup>39</sup>

Quan el veiem nedant al llac, Trebor s'atura portant-sobtadament la mà a l'espatlla i emetent un gemec de dolor. La següent imatge ens mostra a un estrany amagat darrere dels arbres espiant de lluny. Trebor es tira sobre la sorra de la vora gairebé sense forces. La imatge ens mostra les seves mans agafant la terra en un gest d'impotència. En un altre



pla fragmentat i enganxat al cos, Denis mostra la seva mà sobre el seu pit. Com el cor de Nancy, el seu també s'ha tornat estranger, un intrús en el seu propi cos. Podríem dir, doncs, que si allò aliè apareix fora, al bosc, és perquè abans havia aparegut al seu interior. Trebor

necessita aconseguir un cor d'un altre sinó sap que morirà. Veiem que entra en un banc a Ginebra i treu una bona quantitat de diners, segurament il·legal, que utilitzarà per comprar un cor en el mercat negre de tràfic d'òrgans. En una habitació d'un hotel de la ciutat se cita amb una dona russa que sembla ser la intermediària que li aconseguirà el cor per començar una nova vida o una vida de nou. Quan li lliura la bossa amb els diners, Trebor li recorda a la dona que vol un cor jove: "*No el cor d'un vell o d'una dona. Vull conservar el meu caràcter*".

Si hi ha un exemple de cinema de la modernitat que margina la narrativitat és en aquesta pel·lícula on entrem en una fisiologia del cos prou evident. En l'àmbit de la mateixa posta en escena, Denis filma plans descentrats i asimètrics, amb una absència de continuïtat i raccords, i on trobem una atmosfera moltes vegades de vigília que confon el somni i la realitat, dificultant molt fer un resum d'una trama o explicar què passa. Estem davant d'un cinema de sensacions abans que de paraules i de discursos, corporal abans que narratiu.

Tanmateix, sabem que Trebor ha pagat a algú perquè li aconsegueixi un cor nou. I perquè hi hagi un cor disponible algú ha de morir. Just després que la noia russa deixi a Trebor sol a l'habitació, Denis passa a una sèrie de plans d'un grup de caçadors caminant per un camp i entre els arbres. Una imatge d'una noia fumant tranquil·lament i després, el so d'uns trets. Tot seguit, veiem Trebor comprant-se un rellotge nou en una joieria i després tornar a l'hotel a la nit. Però en la següent escena estem en un paisatge nevat. El cos de

---

<sup>39</sup> Fotograma publicat a <https://dafilmfestival.com/es/pelicula/lintrus/>

Trebor és arrossegat per la neu per dos cavalls muntats per dos genets. Quan s'aturen, reconeixem a la dona: és la jove russa intermediària. Es baixa del cavall i s'acosta al cos de Trebor tirat sobre la neu per deslligar les cordes dels seus turmells. Li toca el coll comprovant que segueix viu i Trebor li diu: "*Ja he pagat*". Ella contesta: "*no, mai pagaràs prou*".

L'escena de la neu és un somni de Trebor. Denis l'ha introduït gairebé sense avisar. Saltem d'un pla de Louis entrant al seu hotel a l'escena de la neu. Just en aquell moment, la càmera realitza un moviment com de pèrdua de consciència. Comença a girar sobre si mateixa i una música comença a sonar. Quan acaba el somni, Denis ens mostra a Trebor estirat sobre el llit de l'hotel traient-se el rellotge que ha comprat i agafant el seu ganivet de la taula. De nou tornem a la neu.

Però l'escena, és diferent. Ara ja no surt Trebor en el somni. Veiem la noia que Denis ens va mostrar fumant breument al bosc, en l'escena dels caçadors, caminant per la neu amb uns gossos, i una escopeta a l'esquena; i colant-se en una cabana per donar-se un bany en una tina. Després dos homes amb escopetes dipositen un cos embolicat en uns llençols ensangonats sobre la neu i se'n van.

En el següent pla, una tremolosa càmera en mà enfoca un cor sobre la neu i després, al costat, el cos de la jove. En el següent tall, els gossos de la jove morta comencen a mossegar i a menjar el seu cor. Aquí acaba el segon somni de Trebor. A continuació, el veiem dormint estirat sobre un llit. Però l'habitació no és la mateixa que la de Ginebra. Trebor es desperta i es treu l'antifaç que li tapa els ulls. Passem a uns plans de l'exterior: la creu de la torre d'una església, unes cases i després podem veure un carrer. En una de les botigues el nom està en coreà. Així que d'estar a Ginebra, anem a Pusan i en el mig dos somnis o dos malsons segons com ho interpretem.

La pel·lícula està plena d'el·lipsis i fragments que ens desorienten. A l'habitació de l'hotel de Pusan, Trebor rep a una massatgista asiàtica. L'acció està filmada amb plans molt propers a la pell. Veiem les mans de la dona treballant i estrenyent les diferents parts del cos de Louis. La massatgista cega i nosaltres, els espectadors, ens adonem que una enorme cicatriu divideix el seu cos en dues parts. Deduïm llavors que Trebor ja ha estat operat i que ha rebut el trasplantament de cor que necessitava. Denis ha omès l'operació. No hem vist a Trebor en cap hospital ni parlant amb cap metge. Només aquest cor d'un altre que en el seu somni apareixia ple de sang sobre la neu abans que ho devoressin els gossos.

Una de les qüestions fonamentals sobre les quals girava l'assaig de Nancy era el rebuig immunològic del seu cos al nou cor. El trasplantament, escriu Nancy, es presenta com un *restitutio ad integrum*<sup>40</sup> perquè s'ha tornat a trobar un cor que batega (2007: 30). Però en aquest aspecte, la qüestió d'una intimitat o una complicitat secreta entre l'altre el donant i un mateix s'ensorrava molt ràpidament perquè "*l'altre com estranger pot manifestar-se [...] l'altre insubstituïble a qui, emperò s'ha substituït. Això s'anomena rebuig: el meu sistema immunitari rebutja el sistema de l'altre*" (ibídem .: 31).

*La posibilidad del rechazo nos instala en una doble ajenidad: por una parte, la del corazón trasplantado, que el organismo identifica y ataca en cuanto ajeno; por otra, la del estado en que la medicina instala al trasplantado para protegerlo. Reduce su inmunidad para que soporte al extranjero. Lo convierte, entonces, en extranjero para sí mismo [...] El intruso está en mí, y me convierto en extranjero para mí mismo [...] Pero el hecho de convertirme en un extranjero para mí mismo no me acerca al intruso* (Nancy, 2007: 32).

En la pel·lícula de Denis no assistim a cap rebuig immunològic, d'una banda seria difícil filmar-lo, però sí que assistim a una doble alienitat en la pel·lícula. El cor de Trebor pertany, gairebé amb total seguretat, a la jove que fumava al bosc i que en el seu somni apareix morta sobre la neu. Ell ha pagat diners perquè li aconseguissin un cor al mercat negre. L'òrgan que li ha salvat la vida no li pertany i, és probable, que hagin assassinat a una jove per obtenir-lo. Trebor és una presència fosca i impenetrable durant tota la pel·lícula: Qui és? A què es dedica?. Què pensa?. Què sent?. El veritable estrany en la pel·lícula és ell. La manca de psicologisme, l'estil entretallat, els plans descentrats i asimètrics en què la seva presència sempre apareix al marge no permeten cap empatia amb ell, no sentim ni tan sols compassió per la seva situació.

El personatge pateix una mena de rebuig moral que es manifesta en forma de somnis i malsons, però també a través del personatge de la jove russa que fa d'intermediària i que sembla seguir allà on va per recordar-li la culpa que mai arribarà a pagar per la mort de la jove. Pels carrers de Pusan, fins i tot Trebor li crida que marxi i que deixi de seguir-lo perquè té un cor feble. Al que ella respon, confirmant les nostres impressions i les paraules de la cineasta: "*el teu cor no està feble, només està buit*". La segona alienitat es produeix

---

<sup>40</sup> Restitució a la integritat. S'utilitza en termes mèdics quan després d'una patologia els teixits (òrgans) es restitueixen de forma complerta.

també en Pusan. Té a veure amb l'estrangeria. Trebor està prenent una cervesa en una terrassa i a la taula del costat tres joves coreans comencen a burlar-se'n: "*Mira un estranger. Està tan sol. Lluny de casa*". Què fa Trebor a Corea? Ha anat a Pusan a comprar un vaixell, per al seu fill, diu, i començar una nova vida en els mars de sud. Trebor viatjarà a les illes Polinèsies, on va viure en la seva joventut, a buscar un fill desconegut. La intrusió d'un cor d'un altre l'obliga a viatjar intentant buscar algun refugi.

Com explica molt bé Àngel Quintana<sup>41</sup>, amb aquest viatge Denis "*ens remet al viatge romàntic del paradís perdut com a forma de coneixement, com a refugi i inici d'una altra vida en què s'exerceix no el domini sinó l'esperança d'una igualtat*" (2005: 68 ).

Però en aquest refugi idíl·lic, en què busca un fill inexistent, no trobarà cap paradís perdut. Louis Trebor busca en els mars del sud deixar enrere aquesta doble intrusió estranya que el persegueix des que es va trasplantar el cor. Vol deixar de sentir-se com un estranger i experimentar la intrusió de l'altre al seu interior.

Malgrat això, com deia el capellà en l'enterrament al qual va assistir a l'inici: "*per als covards, els renegats, els corromputs, els assassins, els impurs, els idòlatres, en una paraula, per a tots els falsos, el seu lloc i la seva part és el llac que crema amb foc de sofre ... que és la segona mort*". Encara Trebor quan vulgui començar una nova vida en l'altre hemisferi no podrà expulsar a l'altre del seu propi cos perquè ell mateix s'ha convertit en l'altre.

Els seus diners li han permès comprar un cor i perllongar la seva vida, però com omplir-la després de recollir el cos del seu fill en el dipòsit de cadàvers a Polinèsia? Trebor busca refugi a les illes de Gauguin i Stevenson i finalment es troba que el seu fill, ha mort. No sabem com sempre, les causes ni les raons. Denis ens havia mostrat la relació entre tots dos de manera freda i distant en una de les escenes de l'inici. L'última vegada que veiem al fill de Trebor amb vida estava llegint una carta del seu pare en la qual aquest semblava lamentar d'haver estat absent de la seva vida durant molt de temps. Sembla que Trebor i el seu fill han estat també igualment estranys entre ells.

El seu fill seria, fent servir les paraules de Nancy: "*una alienitat al cor d'allò més familiar; Al cor del que mai es designa com a cor*" (2007: 19). Quan identifica el cadàver desapareix la possibilitat de perdó i reconciliació. Trebor enyorava a un fill i l'ha perdut.

---

<sup>41</sup> Quintana, A. "A propósito de ciertas formas de intrusión". Álvaro Arroba (ed.). *Claire Denis: fusión fría* (pp. 57-68). Oviedo: Festival de Gijón; Ocho y Medio

Desconeixem que feia allà i per què ha mort. Malgrat això, poc importen les raons i la història perquè *"per sobre de la narració sempre hi ha la textura visual dels enquadraments, l'atmosfera sensual de les seves imatges, la qualitat rítmica i sensorial dels seus moviments puntejats pels bucles de guitarra de Stuart Staples* <sup>42</sup>( Font, 2012: 363). Trebor vol expulsar l'alienitat que va aparèixer en el seu cos comprant un cor nou, però va acabar sent ell mateix l'estrany amb un cor buit en l'altre hemisferi del món. Per això, Louis Trebor serà un cos mort mentre visqui. Un Frankenstein, un Dràcula que porta amb si una nafra que li obre el pit en dos (hemisferis). Una nafra, que com assenyala Jean-Luc Nancy en *Corpus*, no és altra cosa que el patiment on el cos es retreu encongit:

*No es la desgracia (que constituye un signo de tragedia, por otra parte, indescifrable), y no es la enfermedad (que constituye un signo apuntando hacia su causa y hacia su salud): sino que es el mal, absolutamente el mal, una llaga abierta sobre sí mismo, signo de sí reabsorbido en sí hasta no ser ya signo, ni sí mismo* <sup>43</sup>(Nancy, 2003: 63).



---

<sup>42</sup> Font, Domènec, (2012) *Cuerpo a cuerpo: Radiografías del cine contemporáneo*, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Barcelona

<sup>43</sup> Nancy, Jean Luc; *Corpus*. Ed. Arena Libros, Madrid, 2003

### Dansa i cos:

Més enllà d'altres punts d'anàlisi que haurem vist en l'apartat del cos colonial hem de destacar aquí a *Beau Travail* per un dels punts estètics sobre els quals pivota la pel·lícula. És la representació dels disciplinats cossos dels legionaris en terres africanes. Els entrenaments i els moviments dels soldats sota el tòrrid sol africà llueixen com estilitzades i disciplinades coreografies. Just a l'inici, els cossos dels soldats, amb els seus torsos nus i els braços aixecats, projecten les seves ombres sobre la sorra. La música extradiegètica de l'òpera de Billy Budd<sup>44</sup> sona en els moments de la pel·lícula quan els soldats realitzen aquests reglamentats moviments corporals, barreja d'arts marcial, tai-txi, dansa i disciplina militar.

Tornant de nou a *Beau Travail* i una certa geografia del medi; això és el que fan aquests cossos post-colonials de la legió en els seus entrenaments i maniobres militars en un país africà: espaiar amb els seus cossos i alterar l'espai. La càmera enfoca les seves ombres allargades projectades sobre la sorra fins que enquadra lentament, amb una panoràmica, els seus cossos amb els braços aixecats cap amunt i els ulls tancats. Els sincronitzats moviments dels seus cossos i els ecos de les seves ombres, units a la música d'òpera, fan del conjunt una dansa contemporània.

També els veurem cavant en la llunyania la terra volcànica amb els seus pics i les seves pales, gairebé confosos i barrejats amb les roques. Davant la manca de conflictes militars només queda fer carreteres davant l'atenta i recelosa mirada dels nadius africans. El cos de la Legió Estrangera en la pel·lícula és un cos estrany a Djibuti encara que intenti mostrar-se com si, de nou la geografia, fos un element natural de la geografia africana. Abans eren els representants de la defensa del que és propi davant de l'estrany, ara els estranys ja són ells.

En l'escena del ball inicial ja s'entreveuen les esquerdes en aquesta unitat i es mostra la fragilitat del cos comunal on un sol moviment divergent pot interrompre el flux d'unitat. En aquesta escena, les dones també juguen un paper en la fissura d'aquest cos unificat ja que, amb els seus moviments lliures i vestimenta acolorida, apareixen com un contraplà que contrasta amb els treballadors uniformats (legionaris) i de cabells rapats. Igualment, en un gest brechtia, aquestes dones exhibeixen el cos i en el seu procés de representació

---

<sup>44</sup> [https://ca.wikipedia.org/wiki/Billy\\_Budd](https://ca.wikipedia.org/wiki/Billy_Budd)

quan reconeixen la presència de la càmera li somriuen trencant la diegesi o fins i tot li llancen petons.

Aquest gest de complicitat pot servir per interrompre el flux narratiu però, així mateix, és fàcilment incorporat en la lògica de la narració. En aquest cas, l'exhibició de l'artifici fa una mica de tots dos: el reconeixement de la càmera obstaculitza la il·lusió del mitjà cinematogràfic i alhora també serveix per posar en escena les tensions entre unió i divisió i entre moviment i estasi que animen les intensitats de la pel·lícula. L'estructura narrativa de *Beau Travail* incorpora aquesta escissió i presenta diferents seqüències sense respectar el flux lineal de la temporalitat. El guió salta dels instants en Djibouti a la vida del sergent a Marsella després de ser acomiadat de la Legió.

De fet, *Beau Travail* assenyala una modalitat d'encarnació del cos fílmic que treballa a través de forces centrífugues que apunten cap a fora i fragmenten la unitat del cos en elements diferents i discrets. Al final, les tensions que s'estaven gestant en el cos del sergent arriben a una explosiva resolució en una altra escena de ball. A Marsella, Denis mostra al sergent fent el seu llit amb tota la disciplina i cura d'un soldat, i després el personatge de Denis Lavant s'estira al llit amb una pistola. Per uns segons la càmera explora el cos mig despul·lat de Lavant fins arribar al seu braç on el pla de detall fa èmfasi en una vena que batega, recordant a l'espectador que al final són els ritmes biològics els que determinen les nostres intensitats, tot i que el règim de productivitat s'esforci per suprimir-los, aquests sovint troben una manera de tornar a reclamar la seva independència.

Malgrat la directora suggereix que el sergent es suïcidarà, mai ho mostrarà explícitament. Després d'aquest pla de detall, Denis ens torna al club nocturn de l'inici, però aquesta vegada, el sergent es troba completament sol, parat davant els miralls de la paret. Lavant comença a caminar lentament al ritme de la cançó *Rhythm of The Night* mentre fuma un cigarret i després comença a ballar. Els moviments d'aquest ball últim són completament diferents a les coreografies militars i al ball unificat de l'escena al bar. Aquí el sergent realitza un ball frenètic i delirant. El personatge salta, fa cabrioles, es volteja, i mou les seves extremitats com un dement, o com un nen que tot just està aprenent el que pot arribar a fer amb el seu cos.

En aquesta fantasia de ball, el personatge de Lavant explora aquelles potencialitats del seu cos que estaven prohibides sota el règim laboral-militar. En lloc d'una fenomenologia



pre-laboral tenim un tipus de visió del món post-laboral, una celebració de les formes de moure i de gesticular que no es poden fer realitat en el nihilisme del moviment dels règims productius. La detenció absoluta del moviment, per mitjà del suïcidi connotat, sembla ressaltar alguna cosa sinistre sobre la condició obrera contemporània. Si la fàbrica s'estén a tots els racons de l'existència, la realitat és el suïcidi com l'única sortida a la fàbrica?.

Aquí és on es torna crucial qüestionar una lectura purament realista del cinema de Claire Denis. Més enllà de si va ocórrer un suïcidi o no, l'última escena d'aquesta pel·lícula assenyala que la poètica fílmica d'aquesta directora està plena de fantasia i somni. El personatge de Lavant està vivint el seu somni; la seva fantasia anti-laboral i anti-militar té lloc en el regne dels somnis i no en el de la realitat. Segurament per això mateix, la seva dansa amb el cos crea un espai fins que aquest es saturat per aquella i la pel·lícula d'aquesta manera pot arribar a tancar-se.

Però on les vinculacions entre el cos i la dansa agafen també empenta, la trobem en el documental *Vers Mathilde* (2005). En aquest, Denis filmava el treball i els assajos de la coreògrafa contemporània Mathilde Monnier al Centre Coreogràfic de Montpeller preparant la seva última obra. A l'inici, mentre Monnier practica una sèrie de ràpids moviments amb els seus braços i la càmera intenta seguir-los de prop, l'artista exposa el següent:

*Siempre que haces una incursión en el espacio, ese espacio es alterado. Me gusta la idea de rayar porque una vez rayado, el espacio ya no es el mismo. Es como una hoja blanca con una mancha. Deja de ser blanca. Hay algo que la ensucia. La idea de rayar tiene más cosas: La energía que pones en ello, el peso, la respiración... Es infinito. Eso crea una huella, una memoria. La historia de la huella, la memoria. Hay muchas maneras. Esa huella deja una marca en el cuerpo<sup>45</sup>.*

Aquest acostament de Denis al gènere documental és més poètic que realista; *Vers Mathilde* no utilitza les convencions estètiques i formals d'un gènere que usualment intenta crear un ambient de realisme i de explicar una història de manera lineal. La pel·lícula es fixa en els gestos de la coreògrafa per ballar amb ells. Per exemple, a l'inici de la pel·lícula, Denis mostra un pla de detall de les mans de Monnier que suren i sembla que ballin en l'aire. La imatge crea una topografia a partir de aquests moviments que són en realitat bastant estranys i sense gaire sentit. El ball modern de Mathilde Monnier es

---

<sup>45</sup> Declaracions de Mathilde Monnier en *Vers Mathilde* (2005).

caracteritza per portar el cos al límit, les seves coreografies exploren noves formes de moure's i d'utilitzar les extremitats.

Denis intenta modelar així el cos fílmic; per tant la directora no busca fer una biografia de Monnier sinó examinar com el cos fílmic pot acostar-se als experiments del cos humà que realitza la coreògrafa. De manera semblant en les imatges d'un parell de mans a l'inici, el documental està compost per una varietat de moviments que la directora fa estranys; diferents extremitats, mocions i gestos són trets del seu context, són tallats per l'enquadrament dels plans de detall, perquè l'espectador es concentri en l'estranyesa i sublimitat dels elements que componen el tot.



Vers Mathilde (Claire Denis,2005)<sup>46</sup>

<sup>46</sup> Fotogrames publicats a <http://hawkmenblues.blogspot.com/2016/06/vers-mathilde-claire-denis-2005.html> el 14 de juny de 2016

**Amor i cos:**

*Su cuerpo estaba dividido: por una parte, su cuerpo propio- su piel, sus ojos-, tierno, cálido, y, por la otra, su voz, breve, contenida, sujeta a accesos de distanciamiento, su voz, que no daba lo que daba su cuerpo. O incluso: por un lado, su cuerpo mullido, tibio, justamente suave, afelpado, jugando con la timidez y, por el otro, su voz- la voz, siempre la voz-, sonora, bien formada, mundana, etc.*

(Ronald Barthes, 1993:60, *Fragmentos de un discurso amoroso*, Siglo XXI Editores, Madrid)

Barthes no escriu en els Fragments... una història d'amor, dels amors, sinó més aviat és un discurs de l'enamorament existencial que pot travessar a un subjecte-cos, sense ordre programat ni lògicament sense cap fi que no sigui entendre l'enamorament com una mística que sacseja al cos i la seva expressivitat.

El seu discurs s'obre en un *dis-cursus*. Enamorar-se o creure's enamorat es anar cap aquí i cap allà, són anades i vingudes, aventures, intrigues. Deu ser com una mena de marató on l'enamorat no acaba mai la cursa, perquè d'allò que tractem es d'emprendre noves aventures i d'intrigar contra un mateix. No hi ha possibilitat de desenvolupament narratiu, de diacronia en marxa. Fent servir la mateixa terminologia semiòtica de Barthes caldria parlar d'una obstinada sincronia en la captura de l'enamorament, de l'enamorat. A aquestes captures ell les anomena "figures", una mena de gest del cos sorprès en una acció constant.



*Un beau soleil intérieur* (Claire Denis, 2017)<sup>47</sup>



*Un beau soleil intérieur* (Claire Denis, 2017)<sup>48</sup>

Isabelle, la protagonista de *Un beau soleil intérieur* (2017), en la qual es projecten obliquament la seva directora Claire Denis i la seva guionista Christine Angot, no és l'ésser absorbit en l'amor que travessa el llibre de Roland Barthes. Sobre els 50 anys i separada no fa massa temps, Isabelle va provant el menú de la vida amb esperit-cos obert i liberal: es relaciona amb un banquer de conductes prou revolucionàries en el sexe (Xavier Beauvois), aposta per un actor amb la brúixola vocacional perduda (Nicolas Duvauchelle), s'embadaleix amb un dansaire de taverna (Paul Blain), ho intenta amb un artista d'ànima sensible (Alex Descas). Res dona resultats. Són poca cosa per a ella.

O, potser, no són prou per aquell ideal que ella tempteja i no troba. És un cos, és una dona prop del climateri, conscient en la seva solitud del llarg procés anterior de relacions que

---

<sup>47</sup> Fotograma publicat a <https://www.jonathanrosenbaum.net/2019/05/let-the-sunshine-in/> 1 de maig de 2019

<sup>48</sup> Fotograma publicat a <https://www.jonathanrosenbaum.net/2019/05/let-the-sunshine-in/> 1 de maig de 2019

no li han deixat llaços estables i probablement si en canvi algunes cicatrius. Per contra, les experiències d'aquests anys han forjat reserves i prevencions que neutralitzen tot el que comença i que constitueix un risc.

En les primeres imatges de la pel·lícula Isabelle fa l'amor sense més paper ni moviment, per descomptat cap orgasme, que el d'avorrida receptora del desfogament de la seva parella. No hi ha intercanvi sexual ni fusió amorosa, sinó un vincle fràgil i ocasional que es bloqueja quan se surt del cabdal amorós, deixant a la protagonista altra vegada en la seva intempèrie<sup>49</sup>.

La passió que emprèn una vegada i una altra no té il·lusió inaugural, de promesa pel futur. El seu temps arrossega les marques del passat per un cos ja madur que busca refugi, tendresa, confiança, tanmateix difícil de compartir amb els éssers que l'envolten, llastats també per cicatrius d'anteriors experiències. Ningú s'atreveix a correspondre a l'ansiosa Isabelle, ningú està a l'altura de la seva il·lusió sempre renovada i a l'espera. Els homes, després d'un acostament ocasional, es retiren, o es lliuren a l'estratègia d'una relació parcial, egoista, passatgera.

Els ulls melancòlics que presta al personatge Juliette Binoche, realçats pels seus pòmuls brillants, no troben en qui posar-se i descansar amb una certa llarguesa. Les decepcions s'encadenen, i no li queda més que acollir-se a la teràpia d'un endeví a qui dona la seva corporeïtat Gérard Depardieu. Aquest ofereix el consell: llaura en el teu interior un bell sol, i estigues oberta.

Podem discutir el rol de Depardieu com un endeví- psicòleg que en una possible lectura masculina actua com si analitzés les emocions d'una Binoche amb carències afectives. Darrera estaria una instrumentalització que de les emocions ha realitzat el capitalisme durant l'últim segle. Però si una sociòloga com Illouz manifestaria reserves davant d'un endeví- psicòleg argumentant que parteix de considerar les emocions com una intersecció entre "*significats culturals i relacions socials*" que, en comprometre simultàniament "*cognició, afecte, avaluació, motivació i cos*", comporten una condensació d'energia

---

<sup>49</sup> La intempèrie i la fragilitat han sigut ben estudiades pel filòsof català J.M. Esquirol, però aquí ens interessa subratllar el valor del sentir, d'insistir, com diu a *La penúltima bondat*, viure és sentir-se vivint, una vegada i una altra tal com insisteix la protagonista de la pel·lícula de Denis. De la pell del cos a l'interior del cos (el cor) per demostrar finalment això de que no sols vivim sinó que sentim que vivim, aquesta es una certesa que hem de tenir doncs sempre present. Esquirol, J.M. (2018:25) *La penúltima bondat: assaig sobre la vida humana*, Quaderns Crema, Barcelona

susceptible de possibilitar l'acció humana, m'atreveixo a dir que no es pot donar per tancada qualsevol via d'interpretació del discurs amorós.

Així mateix, Illouz considera que les emocions presenten un caràcter "*pre-reflexiu i sovint semi-conscient*" atès que són el resultat d'elements socials i culturals que escapen de la decisió conscient dels subjectes. Em pregunto que diria un autor com Spinoza d'aquesta disparitat cos-ment. Perquè en qualsevol cas, en un discurs amorós no existeix un principi o un final sinó que és un procés en construcció i en el seu recorregut es requereix un treball permanent. Pot ser probable que la disjuntiva de la Binoche en la pel·lícula sigui que està a la recerca d'un ideal romàntic que és una quimera i que només es materialitzarà en un somni inexistent però el risc haurà volgut la pena.



*Un beau soleil intérieur* (Claire Denis, 2017)<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> Fotografia publicat a <http://classicalfm.ca/news/arts-review/2018/06/01/let-sunshine-un-beau-soleil-interieur-film-review-marc-glassman/> 1 de juny de 2018



*Un beau soleil intérieur* (Claire Denis, 2017)



*High Life* (Claire Denis, 2018)

### Gèneres cinematogràfics i cos:

Com podem situar el cine de Claire Denis en una cruïlla de gèneres cinematogràfics i cos?. De fet en les seves pel·lícules, mostra històries fortament marcades per temàtiques relacionades amb la immigració i el colonialisme, i en general per la confrontació cultural pròpia de la modernitat i del món globalitzat. Aquesta és potser la forma en què la crítica ha sistematitzat millor la seva obra, al voltant de la seva insistència en el tema racial, social, de gènere, en els jocs de poder d'una societat desigual i violenta, en el colonialisme cultural i econòmic.

En referència al cos, creiem que aquest travessa pràcticament tota la seva obra; el cinema de Denis es torna quasi erogen, no per atributs publicitaris sinó per la seva extrema proximitat epidèrmica i per la seva mateixa posada en escena. Per això també es assenyalat com un cinema del cos amb un alt contingut eròtic. Malgrat tot, cal fer entendre que el desig construït a partir de les seves pel·lícules no està inscrit narrativament, sinó que és dispers i desencarnat, però també es torna elàstic i constant dins d'aquesta heterogeneïtat de gèneres emprats. Al respecte fem nostres les argumentacions de Domènec Font<sup>51</sup> quan diu del cinema de la directora francesa:

*“Lo curioso es que los mejores y más audaces films de Denis que abogan por la fragmentación narrativa y el desorden deambulatorio parten de modelos heterogéneos.”*

En relació a aquest tema i per Denis, els gèneres cinematogràfics no suposen espais que constreixen la seva llibertat creativa sinó llocs des dels quals pot partir per posar en relació diversos codis pre-existents amb les imatges.

Ha temptejat el thriller dramàtic de contingut social en *S'en fout la mort* (1990); el melodrama familiar a *Nénette et Boni* (1996); i el gènere fantàstic / eròtic de vampirs en *Trouble Every Day* (2001). Ha adaptat part dels seus records en una mena de biopics a *Chocolat* o *White material* (2009) i ha fet seves les derives filosòfiques de pensadors com Jean-Luc Nancy en l'aventura patern-filial *L'intrús* (2004) deutora igualment d'un novel·lista com Stevenson en les seves obres en els mars del sud.

També s'ha atrevit amb la comèdia romàntica en *Un beau soleil antérieur* (2017), i ara amb *High Life* (2018) ens porta als confins de l'univers per tornar a parlar-nos de la condició humana en un assaig més aviat distòpic, producte d'un viatge galàctic que aprofita prou bé els estilemes del gènere de ciència ficció. De fet si hi ha un denominador

---

<sup>51</sup> Font, Domènec, (2012:361) *Cuerpo a cuerpo: Radiografías del cine contemporáneo*, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Barcelona



comú en les seves pel·lícules aquest és la qüestió del que és humà com una alteritat a vegades inescrutable i allunyada de les categories espai-temps.

Tanmateix, el gènere cinematogràfic no és altra cosa que la codificació que en el cinema adquireixen aquests mitjans reglats i hereus de la literatura. Donem exemples vinculats al tema del cos, el melodrama seria aquell gènere determinat per la família com el mitjà matriu. El gènere bèl·lic, un mitjà determinat per l'exèrcit i la seva activitat pràctica. El western prové de l'Amèrica post-colonial com un mitjà hegemònic.

El gènere necessita per tant un cos codificat, uns personatges reconeixibles, unes actituds precises per existir com a tal. Denis retorna al cos la seva capacitat de trencar amb el sentit per produir uns sentits nous en una polisèmia prou enriquidora per l'espectador. El cinema de la directora francesa agafa les imatges i les transporta a mig camí entre el territori del gènere i el territori del cos. Limita- sense suprimir- la distància existent entre cos i cinema. I així agafa el gènere i el fa performatiu enriquint-lo amb la seva visió del cos.

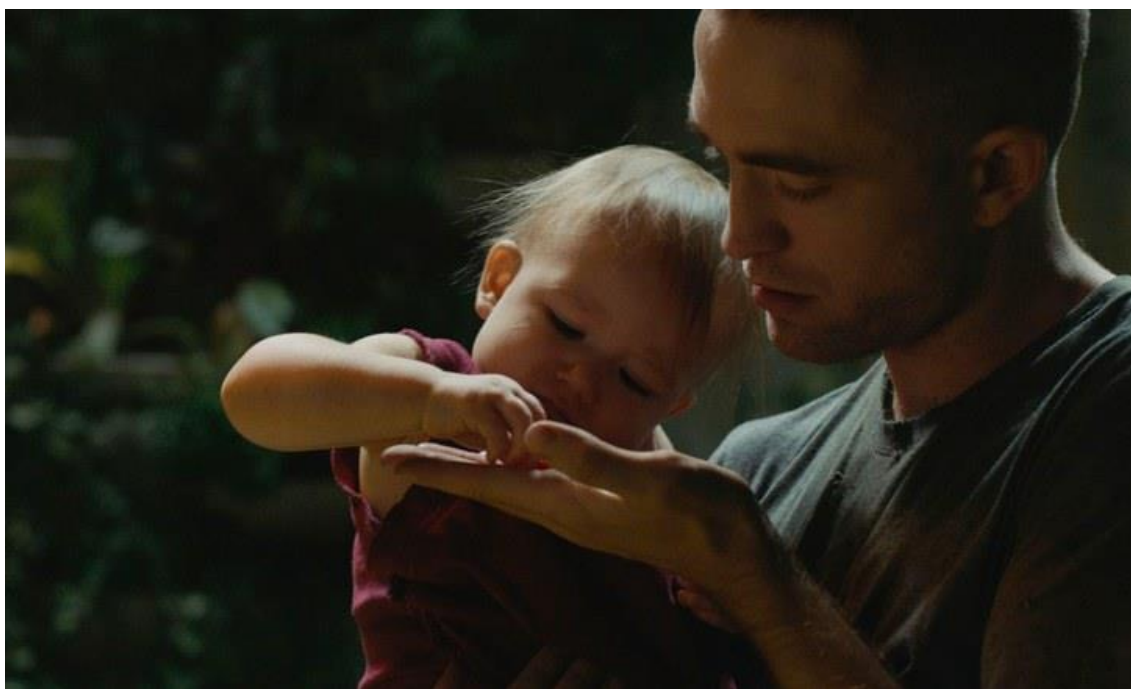
Per tancar aquest apartat cartogràfic convindria recordar que el sistema de gèneres fou un dels pilars del classicisme cinematogràfic. Mitjançant la utilització d'una sèrie de codis, les pel·lícules es classificaven en gèneres per la seva ulterior distribució. Això implicava naturalment que, en funció del segment de públic a que podia destinar-se el film, la pel·lícula hauria de tenir una sèrie d'elements que poc a poc s'anirien institucionalitzant en cada nínxol de mercat.

Avui en dia les pel·lícules anomenades de gènere tampoc proposen línies de fuga sinó que encotillades per diversos patrons donen visions més aviat discursives i visibles sense gaire judici crític amb la situació de l'individu modern en la societat. En aquest sentit xoca molt una pel·lícula com *Beau travail* que sembla un film de guerra sense guerra, encara que tots els personatges semblen que s'estiguin preparat per un combat que no arribarà mai o si arriba no el veiem perquè està posat fora de camp.

Simultàniament l'ajuda inestimable del muntatge trenca el classicisme del gènere en Denis per no concloure els relats explicats amb uns efectes d'interrupció, on també ajuden els flash-backs utilitzats com una eina imprescindible per crear un mosaic d'imatges on es trenca l'espai i el temps. El cos s'aixeca com un eix d'un gènere a-clàssic i que inscriu el seu cinema en la modernitat més radical.

**Coda Final (posthumanisme del cos):**

*“Dadme, pues, un cuerpo: ésta es la fórmula de la inversión filosófica. El cuerpo ya no es el obstáculo que separa al pensamiento de sí mismo, lo que éste debe superar para conseguir pensar. Por el contrario, es aquello en lo cual el pensamiento se sumerge o debe sumergirse, para alcanzar lo impensado, es decir, la vida. No es que el cuerpo piense, sino que, obstinado, terco, él fuerza a pensar, y fuerza a pensar lo que escapa al pensamiento, la vida.” (Gilles Deleuze<sup>52</sup>)*



*High Life* (Claire Denis, 2018)<sup>53</sup>

Aquesta afirmació de Deleuze reinstal·la al cos en el domini del pensament. La seva capacitat de metamorfosi i de vertigen ens força a interrogar el seu règim de signes i valors tant en el terreny estètic-artístic com en el mèdic-antropològic.

La darrera pel·lícula de Claire Denis fins al moment (*High Life*, 2018) ens pot ajudar a interpretar aquesta “nova” tessitura on es trobarà el cos. En qualsevol cas les pulsions d’aquest cos, les seves vibracions, la seva anatomia com a destinació i la seva morfo-fisiologia i les condicions de possibilitat de tota una gestualitat, ens imprimeixen i doten

---

<sup>52</sup> Deleuze, Gilles (1985:251) *La imagen-tiempo, Estudios sobre cine 2*, Ed. Paidós, Barcelona

<sup>53</sup> Fotograma publicat a <https://www.newyorker.com/culture/the-front-row/high-life-reviewed-claire-denis-disappointing-journey-into-space> el 10 d’abril de 2019.

no només d'una posició ètica, sinó també -i fonamentalment- estètica davant la constitució de la nostra subjectivitat. El vigor, l'elegància, l'heroisme o el goig no només responen a un tarannà ètic, sinó que originàriament són imatges estètiques que proveeixen els cossos. El cos així pensat s'afirma com a comportament i gest, com ethos i pathos. *High Life* ens parla del cos en una perspectiva allunyada aparentment d'allò quotidià i proper en una aposta per vincular el cos i el gènere de la ciència ficció. De fet, l'eclosió de les noves tecnologies no només està conformant noves formes de subjectivitat, sinó també, i això és el més provocador, una "nova carn".

El cos ha deixat de ser una cosa natural i una de les darreres mostres de relació patern-filial la trobarem entre Pattison i la seva filla. Ara proliferen els implants i els empelts en un redisseny del cos humà, sotmès ja no només a la auscultació, sinó a la seva hibridació, fragmentació i fins i tot en el seu buidament.

El cos també ingereix aliments elaborats agro-tecnològicament; se sotmet a trasplantaments, rep pròtesis dissenyades per servir d'extensió. La morfologia i l'anatomia es troben a la taula de dissecció de la biotecnologia, que treballa a partir de la fatiga del material humà, de la deriva identitària dels cossos.

L'home ha deixat o està a punt de deixar de ser humà, per endinsar-se en una condició post-humana, el trasplantat, el cyborg, l'androide amb referències a la còpula possible animal-màquina. O potser es tracti de màquines cèlibes. D'empelts, pròtesis i implants a les fronteres entre el natural i l'artificial. Probablement ha arribat l'hora de la nostra desaparició com a éssers de carn i ossos.

El cos s'ha convertit en una pesada càrrega per la seva finitud, les seves malalties, el seu envelliment, la seva mort. Es complirà llavors l'ideal gnòstic de la separació definitiva del cos i de l'ànima i ens convertirem en éssers immaterials, la nostra ment viatjarà sense cames, mirarà sense ulls. El futur de la humanitat és el dels implants electrònics, de l'exactitud i el processament de dades. El present és cada vegada més un espai virtual i cada vegada menys un lloc de tocar-se, per sentir; la pregunta per la maquinació dels éssers i l'espiritualització de les coses s'escampa per la nostra època.

Operant des de les imatges, la desestabilització del cos com un híbrid difícil de precisar, aquestes operacions teòriques -per moments torbadores- revelen al subjecte contemporani en la seva radical alteritat, al límit de no ser ja ell mateix, d'estar ja desposseït de si, sense intimitat possible, totalment exposat a la societat de l'espectacle, bolcat cap a les formes de l'exterioritat on tots els passos poden ser guiats i vistos pels centres de control.

La reflexió sobre el cos és així una clau hermenèutica per llegir el moment post-humà. El tema del cos ens condueix a posicions filosòfiques, artístiques, científiques i tecnològiques trobades, on intenten prevaler interessos econòmics associats a la nova indústria de l'enginyeria genètica i les pràctiques biotecnològiques a ella associades.

L'ús i abús de la imatge del cos en la publicitat, l'art, la premsa i el cinema d'anticipació augmenta el nostre desassossec davant un cos humà que sabem en constant reestructuració i redisseny, esborrant els límits entre l'artificial i allò natural.

Però mentre arribem a aquest punt de no retorn, Denis, ajudada per la música de Stuart Staples i el disseny de so, assoleix una escenografia de la nau espacial com si es tractés d'un organisme viu. Per si no fos suficient la unió de dues imatges: un adult amb un nadó tot sol a l'espai exterior i un raig de llum dins d'un forat negre; més una gran quantitat de fluids corporals amb els quals acoblar el conjunt. És que fa falta alguna cosa més per sintetitzar l'existència humana en el cosmos?. Malgrat tot no oblidem que són cossos en l'espai, sense més identitat que el seu nom i que son filmats no tan sols com un organisme viu sinó també com els espais diversos d'una casa.

Cossos expulsats i /o oblidats per les autoritats en la seva pretesa higiene democràtica de potencials podridures que trastoquin l'ordre establert, però allò que l'autoritat no pot fer es suprimir el desig, les pulsions sexuals o l'instint de violència.

De fet sintetitzant, potser grollerament, tot això forma part del recorregut i de la trajectòria cinematogràfica de Claire Denis. En aquesta aparent col·lisió de l'ordre i el desordre ens trobem darrera de la intervenció de la política en una pel·lícula de ciència ficció carregada paradoxalment d'un cert realisme distòpic que ens acabarà embolicant a tots.



*High Life* (Claire Denis, 2018)

### Conclusions:

El cinema de Claire Denis pot representar un bon exemple d'allò que anomenàvem un cinema-gènere del cos, entès aquest com una topografia on s'escampen unes connexions materials que acaben unint i dividint els cossos en el món. Per crear aquest cinema del cos, Denis estableix unes experiències visuals i auditives sense concessions, fent pel·lícules que es tornen molt físiques pels seus espectadors.

La forma en què Denis mostra el silenci per crear tensions dramàtiques, en una dilatació volguda del temps, fa que l'audiència es pugui acabar neguitejant a la butaca. També ajuda una banda sonora pertorbadora que es basa en una mena de claustrofòbia auditiva en lloc d'interaccions vocals estructurades i d'una certa harmonia. Tan l'àudio com els elements visuals es realcen més durant les trobades sexuals. Així les llargues preses de Denis fan que les escenes siguin encara més insuportables per a l'espectador. Hem de tenir present que Denis és una directora coneguda per evitar el diàleg, la psicologia del caràcter i la causalitat narrativa, preferint en canvi elaborar "*mons dels sentits*" prou detallats i que funcionen com a contenidors molt carregats de significació.

Tanmateix, podrem referir-nos a partir d'aquesta topografia a una mena de relació sensual que pot ocórrer entre l'espectador i la pantalla. En aquest sentit, Denis incita a l'espectador dels seus films a examinar els límits del jo, del cos i les diverses fronteres culturals, topografiades pel colonialisme o el post-colonialisme.

Finalment caldria senyalar la importància de la gestualitat en el cos humà en moviment dins de la filmografia de Claire Denis. Si ens atenem a la lliçó de Deleuze en les seves obres sobre la imatge temps i moviment ho podrem veure sense masses dificultats. El cos en la modernitat és un cos en moviment, a partir de que està incardinat en el temps. En aquest sentit, el gest de Denis en el seu cinema prové de la inevitable tensió entre el cos i la matèria, elements presents en el temps i que la directora francesa és capaç de revertir en unes categories finalment constitutives del ser i de la consciència.

La relació amb el cos és clau en la construcció de la identitat, però ja no es tracta del cos gloriós, totpoderós de l'heroi modern, que aquest domina des de la raó, sinó d'un cos dividit, fragmentat, fins i tot viscut com a estrany, propens també a la irracionalitat, que cau amb facilitat en els excessos, que es mou entre diferents extrems.

L'alienació i aquesta és una de les lliçons de Denis, avui s'ha apoderat del cos, és més física que econòmica, i la fetitxització de la qual parlava Marx sobre el capitalisme, és

menys la de la mercaderia i cada vegada més la del cos o la del sexe. Quelcom semblant a que l'horror no procedeix de fora (monstres, zombis, extraterrestres) sinó que surt de dins, dels abismes de l'inconscient, dels espectres carregats d'un cert imaginari social.

La filmografia de Denis representa un moviment constant cap l'altre desconegut en un aprofundiment d'allò que s'anomena alteritat. Però no tan sols això, sinó que també cerca la presència de l'altre en un mateix. Recapitulant i seguint les explicacions d'Adrian Martin<sup>54</sup>, un dels millors coneixedors del cinema de Denis, trobem quatre fases en la seva producció cinematogràfica, unes fases que no és superen o s'abandonen sinó que es creuen i són recurrents.

La primera fase tracta el tema de la raça i les relacions entre blancs i negres en les societats post-colonials. La segona, recull una visió més antropològica i etnogràfica on es fixa amb els marginats del sistema. En la tercera, estem davant del desig vist no com un impuls animal sinó com una trobada amb l'altre, un plaer de l'altre i un plaer en l'altre cobrint així un cercle de desig i alteritat. Finalment, la darrera fase tractaria sobre la comunitat i la presència de l'estranger en aquella.

Breument, el nostre objectiu seria enriquir aquestes fases esmentades per Martin, oferint la intertextualitat desenvolupada a partir de creuar les geografies del cos amb l'eix vertebrador d'una filosofia que ha de servir per preguntar-se millor on pot anar un cos i allò mateix que aquest val.

Si d'una banda, és ben cert que Denis tracta la trobada d'un cos amb l'altre, d'una altra, aquest cos segueix sent un personatge que té una indubtable categoria narrativa i desenvolupa un recorregut ficcional si es vol, una mica convencional o millor clàssic. Segurament s'ha d'arribar a *Beau travail* perquè el cos sigui única i literalment un cos, és a dir, ja no manifesta cap adherència ficcional o narrativa més enllà d'un conjunt de sensacions i d'epidermis trossejades.

Tanmateix, una part considerable de les preocupacions de Denis respecte al cos beuen en el pensament del filòsof francès Jean-Luc Nancy. Per ella, Nancy reflexiona sobre qüestions del cos, de l'estranger i de l'altre que sempre havien sigut del seu interès. En el cas de Nancy, trobaria visualitzats moltes de les seves reflexions en les pel·lícules de la directora francesa. Uns vasos comunicants que donen molt d'enriquiment a les obres respectives i que ensenyen una col·laboració entre filosofia i cinema no sempre fàcil i assequible de resseguir.

---

<sup>54</sup> Martin, A, "Ticket to Ride: Claire Denis y el cine del cuerpo, a Claire Denis: fusión fría, Arroba A. (eds.) Oviedo, Festival de Gijón, Ocho y Medio, 2005.

Probablement el cinema de Denis resumeix la idea de que el cos sensorial a part de ser susceptible de ser mirat necessita de forma imperiosa ser tocat. Aquesta reivindicació hàptica, gens habitual ni majoritària en el cinema contemporani, ensenya la dimensió carregada de matèria en una filmografia al nostre entendre, molt pertinent i destinada encara a trobar nous recorreguts. En poques ocasions el cinema ha reivindicat el cos físic i el seu entrecreuament amb l'altre a través d'unes pel·lícules que formen part de l'imaginari més trencador del cinema contemporani.



Claire Denis (Paris, 1946)<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> Referència: <https://www.imdb.com/name/nm0219136/>

**Filmografia:**

*Chocolat (1988)*

Direcció: Claire Denis, Guió: Claire Denis i Jean Pol Fargeau, Repartiment: Giulia Boschi, Isaach de Bankolé, François Cluzet, Cécile Ducasse, Producció: Alain Belmondo i Gérard Crosnier, Fotografia: Robert Alazraki. Durada: 105 min.

*S'en fout la mort (1990)*

Direcció : Claire Denis, Guió : Claire Denis i Jean Pol Fargeau, Repartiment : Isaach de Bankolé, Alex Descas, Producció: Francis Boespflug i Philippe Carcassonne, Fotografia: Pascal Marti, Durada: 90 min.

*J'ai pas sommeil (1994)*

Direcció: Claire Denis, Guió: Claire Denis i Jean Pol Fargeau, Repartiment: Yekaterina Gobuleva, Richard Courcet, Béatrice Dalle, Line Renaud i Alex Descas, Producció: Bruno Péseroy, Fotografia: Agnes Godard, Durada: 110 min.

*US Go Home (1994)*

Direcció: Claire Denis, Guió: Claire Denis i Anne Wiazemsky, Repartiment: Alice Houri, Vincent Gallo, Grégoire Collin, Antoine Chappey i Claire Laroche, Producció: Georges Benayoun, Fotografia: Agnes Godard, Música: Yarol Poupaud, Durada: 68 min.

*Nénette et Boni (1996)*

Direcció: Claire Denis, Guió: Claire Denis i Jean Pol Fargeau, Repartiment: Alice Houri, Grégoire Colin, Vincent Gallo, Valeria Bruni Tedeschi i Jacques Nolot, Producció: Georges Benayoun, Fotografia: Agnes Godard, Música: Tindersticks, Durada: 103 min.

*Beau travail (1999)*

Direcció: Claire Denis, Guió: Claire Denis i Jean Pol Fargeau. Repartiment: Grégoire Colin, Denis Lavant, Michel Subor, Richard Courcet i Nicolas Duvauchelle, Producció: Patrick Grandperret, Fotografia: Agnes Godard, Música: Charles Henri de Pierrefeu i Eran Zur Durada: 90 min.

*Trouble Every Day (2001)*



Direcció: Claire Denis, Guió: Claire Denis i Jean Pol Fargeau, Repartiment: Béatrice Dalle, Vincent Gallo, Tricia Vessey, Alex Descas i Nicolas Duvauchelle, Producció: Georges Benayoun, Fotografia: Agnes Godard, Musica: Tindersticks, Durada: 100 min.

*Vendredi soir(2002)*

Direcció: Claire Denis, Guió: Emmanuele Bernheim, Repartiment: Valérie Lemercier, Vincent Lindon, Hélène de Saint-Père, Grégoire Colin i Hélène Fillières, Producció: Bruno Pesery, Fotografia: Agnès Godard. Musica: Dickon Hinchliffe. Durada: 90 min.

*L'intrus (2004)*

Direcció: Claire Denis, Guió: Claire Denis i Jean Pol Fargeau, basat en un text de Jean-Luc Nancy, Repartiment: Michel Subor, Grégoire Colin, Yekaterina Golubeva, Alex Descas i Béatrice Dalle, Producció: Humbert Balsan, Fotografia: Agnès Godard, Musica: Stuart Staples Durada: 130 min.

*Vers Mathilde (2005)*

Direcció: Claire Denis Guió: Claire Denis, Repartiment: Mathilde Monnier, Producció: Pascal Caucheteux, Fotografia: Agnès Godard i Hélène Louvart, Musica: PJ.Harvey, Durada: 84 min.

*35 rhums (2008)*

Direcció: Claire Denis, Guió: Claire Denis i Jean Pol Fargeau, Repartiment: Alex Descas, Mati Diop, Grégoire Colin, Nicole Dogué i Ingrid Caven, Producció: Karl Baumgartner, Fotografia : Agnès Godard, Musica: Tindersticks, Durada: 105 min.

*White Material (2009)*

Direcció: Claire Denis, Guió: Claire Denis i Marie N'Diaye, Repartiment: Isabelle Huppert, Christopher Lambert, Nicholas Duvauchelle, Michel Subor i Isaach De Bankolé, Producció: Pascal Caucheteux, Fotografia: Yves Cape, Musica: Stuart Staples, Durada: 106 min.

*Les salauds (2013)*

Direcció: Claire Denis, Guió: Claire Denis i Jean Pol Fargeau, Repartiment: Vincent Lindon, Chiara Mastroianni, Julie Bataille, Michel Subor, Lola Créton i Alex Descas,

Producció: Remi Burah, Fotografia: Agnès Godard, Musica: Stuart Staples, Durada: 120 min.

*Un beau soleil intérieur (2017)*

Direcció: Claire Denis, Guió: Claire Denis i Christine Angot, basat en Fragments d'un discurs amorós de Roland Barthes, Repartiment: Juliette Binoche, Xavier Beauvois, Philippe Katerine, Josiane Balasko i Alex Descas, Gérard Depardieu i Valeria Bruni Tedeschi Producció: Olivier Delbosc, Fotografia: Agnès Godard, Musica: Stuart Staples, Durada: 96 min.

*High Life (2018)*

Direcció: Claire Denis, Guió: Claire Denis, Jean Pol Fargeau i Geoff Cox, Repartiment: Robert Pattinson, Juliette Binoche, André Benjamin, Mia Goth Producció: Laurence Clerc, Fotografia: Yorick Le Saux i Tomasz Naumiuk Musica: Stuart Staples i Tindersticks, Durada: 113 min.

**Bibliografia:**

Antich, Xavier (2013). “Variaciones e intermitencias del gesto que permanece y retorna (Miradas oblicuas a partir del archivo Warburg)”. Benavente, Fran, y Salvadó Corretger, Glòria (eds.). *Poéticas del gesto en el cine europeo contemporáneo* Barcelona, Intermedio.

Arroba, Álvaro, (2005). (ed.). *Claire Denis: fusión fría*, Festival de Gijón; Ocho y Medio, Oviedo.

Barthes Ronald, (1993), *Fragmentos de un discurso amoroso*, Siglo XXI Editores, Madrid.

Bataille, Georges, (1979) *El erotismo*, Tusquets Editores, Barcelona.

Bellour, Raymond, (2013) *El cuerpo del cine. Hipnosis, emociones, animalidades*. Libros Contracampo, núm.5, Shangrila Textos Aparte, Santander.

Benavente, Fran, y Salvadó Corretger, Glòria (eds.), (2013). *Poéticas del gesto en el cine europeo contemporáneo*. Intermedio, Barcelona.

Beugnet, Martine (2008) “The Practice of Strangeness: *L’Intrus*–Claire Denis (2004) and Jean-Luc Nancy (2000)”. *Film-Philosophy*, 12.1 (April) (pp. 31-48), <http://www.film-philosophy.com/2008v12n1/beugnet.pdf>

Bou, Núria, (2004) *Deesses i tombes: Mites femenins en el cinema de Hollywood*, la mirada estètica, Edicions Proa, Barcelona.

Bru, J. (2006), *El cuerpo como mercancía*. Las otras geografías. Tirant lo Blanc. Valencia  
Checa Bañuz, Christian, (2018) *No trespassing. De los cuerpos del cine a la conspiración contemporánea*. Encuadre, núm.14, Shangrila Textos Aparte, Santander.

Deleuze, Gilles, (2018) *Cine III Verdad y tiempo, potencias de lo falso*. Serie Clases, Editorial Cactus, Buenos Aires.

Deleuze, Gilles, (2014) 5 ed. *Conversaciones 1972-1990*. Editorial Pretextos, Valencia.

Deleuze, Gilles, (1985) *La imagen-tiempo, Estudios sobre cine 2*, Ed. Paidós, Barcelona.

Esquirol, J.M., (2018) *La penúltima bondat: assaig sobre la vida humana*, Quaderns Crema, Barcelona

Font, Domènec, (2012) *Cuerpo a cuerpo. Radiografías del cine contemporáneo*. Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Barcelona.

Glissant, Edouard, (2006) *Tratado del todo-mundo*, El cobre ediciones, Teruel.

Mbembe, Achille, (2011), *Necropolítica*, Editorial Melusina, Sta. Cruz de Tenerife.

Nancy, Jean Luc, (2003), *Corpus*. Ed. Arena Libros, Madrid.

Nancy, Jean Luc, (2007), *El intruso*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires

Smith, S. (2007), *Spinoza y el libro de la vida. Libertad y Redención en la Ética*, Biblioteca Nueva, Madrid.

Soja E. William, (2014) *En busca de la justicia espacial*, Editorial Traficantes de sueños, Madrid.

Spinoza, Baruch, (2012) *Ética*. Clàssics Marbot. Marbot Edicions, Barcelona.

Spinoza, Baruch, (1979) *Ética*, Biblioteca Literatura Pensamiento Universales, núm.4 Editora Nacional, Madrid.

Spinoza, Baruch, (2000) *Ética demostrada según el orden geométrico*, Clásicos de la Cultura, Editorial Trotta, Madrid.

**Webgrafia:**

<http://www.chrisknipp.com/writing/viewtopic.php?f=1&t=1637&view=previous> [data darrera de consulta, 31 de maig de 2019]

<https://www.criterion.com/current/posts/1812-white-material-out-of-africa> [data darrera de consulta, 30 de maig de 2019]

<https://www.theguardian.com/film/2010/jul/04/claire-denis-white-material-interview> [data darrera de consulta, 25 de maig de 2019]

<http://old.bfi.org.uk/sightandsound/feature/30> [data darrera de consulta, 25 de maig de 2019]

<http://lapor-la-blogspot.com/2012/05/ciclo-claire-denis-en-la-filmotecadore.html> [data darrera de consulta, 24 de maig de 2019]

[http://www.elumiere.net/exclusivo\\_web/cannes13/cannes13\\_08sp.php](http://www.elumiere.net/exclusivo_web/cannes13/cannes13_08sp.php) [data darrera de consulta, 25 de maig de 2019]

[www.cinemaldito.com/trouble-every-day-claire-denis/](http://www.cinemaldito.com/trouble-every-day-claire-denis/) [data darrera de consulta, 25 de maig de 2019]

[www.cinetransit.com/trouble-every-day-les-salauds/](http://www.cinetransit.com/trouble-every-day-les-salauds/) [data darrera de consulta, 25 de maig de 2019]

[www.lafronteradelalba.blogspot.com/2015/11/claire-denis-y-lo-desocnocido.html](http://www.lafronteradelalba.blogspot.com/2015/11/claire-denis-y-lo-desocnocido.html) [data darrera de consulta, 24 de maig de 2019]

<http://www.otroscineseuropa.com/jai-pas-sommeil-claire-denis-1994/> [data darrera de consulta, 24 de maig de 2019]

<https://www.eupublishing.com/doi/pdfplus/10.3366/film.2008.0002> [data darrera de consulta, 24 de maig de 2019]

<https://es.paperblog.com/trouble-every-day-2001-2835590/> [data darrera de consulta, 25 de maig de 2019]

<https://www.ejumpcut.org/archive/jc54.2012/IanMurphyDenis/3.html> [data darrera de consulta, 24 de maig de 2019]

<http://www.film-philosophy.com/2008v12n1/beugnet.pdf> [data darrera de consulta, 24 de maig de 2019]

<https://dafilmfestival.com/es/pelicula/lintrus/> [data darrera de consulta, 26 de maig de 2019]

[https://ca.wikipedia.org/wiki/Billy\\_Budd](https://ca.wikipedia.org/wiki/Billy_Budd) [data darrera de consulta, 27 de maig de 2019]

<http://hawkmenblues.blogspot.com/2016/06/vers-mathilde-claire-denis-2005.html> [data darrera de consulta, 27 de maig de 2019]

<https://www.jonathanrosenbaum.net/2019/05/let-the-sunshine-in/> [data darrera de consulta, 27 de maig de 2019]

<http://classicalfm.ca/news/arts-review/2018/06/01/let-sunshine-un-beau-soleil-interieur-film-review-marc-glassman/> [data darrera de consulta, 27 de maig de 2019]

<https://www.newyorker.com/culture/the-front-row/high-life-reviewed-claire-deniss-disappointing-journey-into-space> [data darrera de consulta, 28 de maig de 2019]

<https://www.imdb.com/name/nm0219136/> [data darrera de consulta, 30 de maig de 2019]

<http://cinentransit.com/las-ficciones-de-claire-denis-1988-2004-12/> [data darrera de consulta, 31 de maig de 2019]