

**IMAGINARIOS DEL CUERPO Y LA MEMORIA EN EL CINE
PORTUGUÉS CONTEMPORÁNEO: REFLEXIONES SOBRE EL CINE
DE MIGUEL GOMES Y JOAO PEDRO RODRIGUES**

**IMAGINARY ABOUT BODY AND MEMORY IN CONTEMPORARY
PORTUGUESE CINEMA: REFLECTIONS ON FILM BY MIGUEL
GOMES Y JOAO PEDRO RODRIGUES**

Ana María Sedeño Valdellós

Universidad de Málaga, España
valdellos@uma.esx

Resumen:

La historia de la representación humana ha sido, de alguna manera, la de la representación del cuerpo. La atención sobre los procesos de formación del sujeto viene siendo una constante de la estética y la creación contemporánea desde los años sesenta, y la teoría social lo percibió como problema y temática poco después. A las representaciones audiovisuales el cuerpo ha llegado especialmente desde los campos del videoperformance aunque más recientemente de la mano de la creación filmica contemporánea. En primer lugar, en el trabajo se realiza un análisis del cine actual a través de conceptos como los de *embodiment* (Merleau-Ponty) o *gestus* (Deleuze), especialmente en obras como *O fantasma* (2000), *Odete* (2005) o *Morrer come um homem* (2009), todas de Joao Pedro Rodrigues, cineasta luso. En segundo lugar, el trabajo sobre la memoria y el pasado colonial se encuentra en el centro de las películas de Miguel Gomes como *Tabú* (2012) o *Aquele querido mês de agosto* (2008).

Abstract:

The history of human representation has been the representation of the body. The attention to the processes of formation of the subject is still a constant of aesthetics and contemporary art since the sixties, and social theory perceived it as a problem and issue. The body has come to the audiovisual performances from the fields of video performance, and even more recently by the hand of contemporary filmmaking. First of all, in this paper we analyse some films through concepts about the body such as *embodiment* (Merleau-Ponty) or *gestus* (Deleuze), especially in works such as *O Fantasma* (2000), *Odete* (2005) or *Morrer come um Homem* (2009), by the Portuguese filmmaker Joao Pedro Rodrigues. On the second hand, the cinematic work about memory and colonial past is in the center of Miguel Gomes' movies, such as *Tabu* (2012) or *Aquele querido mês de agosto* (2008).

Palabras clave:

cine portugués; cine contemporáneo; Miguel Gomes; Joao Pedro Rodrigues; cuerpo en ciencias sociales

Keywords:

Portuguese Cinema; Contemporary Cinema; Miguel Gomes, Joao Pedro Rodrigues; Body in Social Sciences

1. Introducción: centralidad del cine portugués contemporáneo

En esta experiencia poliestética que caracteriza el panorama visual contemporáneo, el arte cinematográfico está llamado a desempeñar un relevante rol. Diferenciadas concepciones del cine no sólo están pugando en su dimensión tecnológico/económica sino narrativo/discursiva y las lógicas que activan estos procesos están en plena formación: los festivales de cine, el cine transnacional, las lógicas de la coproducción, los proyectos audiovisuales concebidos desde un punto de vista transmedial, redibujan el panorama cultural.

Por un lado, el cine de blockbusters, los high-concept films y el cine transnacional están dominando las taquillas independientemente de su localización. Por otro lado, existe un *cine pequeño*, cinematografías que aunque pueden seguir siendo localizadas bajo límites nacionales se expanden o están en pleno desarrollo, buscando un estilo visual y un imaginario expresivo desde el centro de las crisis económicas. Es el caso de la creación fílmica portuguesa de los últimos quince años, que desde la periferia de una creación minoritaria continúa la idiosincrasia portuguesa según la definió José Gil:

O português reve-se no pequeno, vive no pequeno, abriga-se e reconforta-se no pequeno: pequenos prazeres, pequenos amores, pequenas viagens, pequenas ideias (...). Mais, a pulsão do pequeno dá ensejo à formação de pequenos mundos afetivos em que as relações simbióticas se desenvolvem com uma força extraordinária. O português habita numa espécie de bola de afecto que faz como que cada separação mínima de um ente querido pareça enorme e longínqua. (...) Pequenos mundos: daí a visão curta, a repulsa instintiva pelos projectos a médio e longo prazo, a territorialização gregária¹ (Gil, 2007).

Constatando una tendencia que ya explicaba Serge Daney en 1981, cuando señalaba al cine portugués como un polo de imantación para el cine contemporáneo, el cine luso actual se encuentra en el primer lugar de la mayoría de los festivales internacionales, lo que lo posiciona como interesante objetivo analítico del imaginario fílmico contemporáneo:

¹ “El portugués sueña pequeño, vive en lo pequeño, se abriga y reconforma en lo pequeño: pequeños placeres, pequeños amores, pequeños viajes, pequeñas ideas (...). Pero este pulso de

les Portugais, artisans maniaques et hyper-cultivés, se payent le luxe de fabriquer le cinéma le plus lent du monde, ils ne cessent de faire revenir le passé étrange et glorieux de Portugal de très loin, avec une intensité d'archéologues amoureux (Daney, 2002, p. 589).

La búsqueda de la identidad caracteriza a buena parte de este cine, tanto en lo relacionado con su dimensión interior (introspección sexual, racial, imaginaria), como temporal y externa, en la reflexión del presente desde el fondo del pasado colonial, africano y sudamericano. Sin duda, la cultura del viaje y la filosofía sebastianista² están cercanas a esta forma de épica nacional, una necesidad de creencia en los héroes, sus milagros, y épocas pasadas que ha definido a todo el pueblo portugués: incluso se ha intentado justificar el “éxito” de la dictadura salazarista con estas premisas.

En este texto nos proponemos situar algunos de los intereses del imaginario del cine portugués contemporáneo, aceptando que seguramente sus claves se encuentran en sus raíces culturales e históricas, a través de argumentos donde los personajes encarnan una perpetua búsqueda de identidad (por medio del viaje y la conquista de nuevos territorios) y una relación específica del presente con otros tiempos históricos. Por tanto, se asume que la reflexión sobre el cuerpo y la memoria se vuelve fundamental para el análisis de esta cinematografía.

2. Cuerpo y tiempo en la reflexión sobre cine

El cuerpo es seguramente la gran conquista del siglo XX para las ciencias humanas y la filosofía. La atención sobre los procesos de formación del sujeto viene siendo una constante de la estética y la creación contemporánea desde los años sesenta. El cuerpo como dispositivo, como interfaz del sujeto con el mundo parece convertirse en la metáfora que las ciencias sociales aplican a investigaciones y ensayos, lo que ha sido continuado desde la reflexión sobre el

² Sentimiento portugués respecto al pasado que hace referencia a una especie de melancolía y que consiste en la espera de la vuelta del rey Sebastián de Portugal, que partió hacia Marruecos en 1572 y no volvió. Tiene que ver con una dimensión nacional que relaciona lo individual y lo colectivo y que se materializa en un imaginario poético, artístico y simbólico al que han acudido muchos artistas portugueses, entre ellos Fernando Pessoa.

arte digital. Si a ello se suma la relevancia creciente del desarrollo tecnológico sobre la vida humana, nos encontramos con, quizás, el tema que más ha revolucionado el arte y la expresión cultural: el ser humano en contacto y conflicto con el medio natural y técnico ha materializado utopías como la del hombre-robot, el hombre máquina y lo posthumano (Braidotti, 2015).

Esta perspectiva de análisis que combina la estética, la historia y teoría del arte y la filosofía trata de poner su acento en el cuerpo como “dispositivo”, como interface del sujeto con el mundo. La historia de la representación humana ha sido, de alguna manera, la de la representación del cuerpo.

Desde la expresión “técnicas del cuerpo” de Marcel Mauss (1971), la disciplina antropológica se ha encargado de afirmar que en él confluyen una serie de fuerzas que pueden dirigir diversas perspectivas con que interpretar el ser individual y social. Tras esto, varios han sido los intentos, particulares como los de Hans Belting (antropología) y Foucault (análisis del discurso), así como de ciencias completas (semiótica), por encontrar una metodología híbrida que describa el cuerpo como tecnología del yo, portador de un ser social, y en ese propósito se coloca el término *embodiment* una “metodología indeterminada definida por la experiencia perceptual y un modo de presencia y compromiso con el mundo”³ (Csordas, 1994, p. 12).

Ha habido, en el curso de la edad clásica, todo un descubrimiento del cuerpo como objeto y blanco de poder. Podrían encontrarse fácilmente signos de esta gran atención dedicada entonces al cuerpo, al cuerpo que se manipula, al que se da forma, que se educa, que obedece, que responde, que se vuelve hábil o cuyas fuerzas se multiplican (Foucault, 1998 p. 140).

También la aportación de la fenomenología ha sido clarificadora en el establecimiento de un tronco multidisciplinar sobre la experiencia a través del cuerpo y su vínculo con el arte. “El cuerpo es nuestro medio general para tener un mundo” (Merleau-Ponty, 1994, p. 203).

La distinción entre cine de acción y cine del cuerpo de Deleuze resulta principal en la genealogía de la formación de este nuevo interés. Con el segundo caso el

³ “Indeterminate methodological field defined by perceptual experience and mode of presence and engagement in the World” (Traducción propia).

autor parece describir una nueva forma de narrativa fragmentada que intenta privilegiar actitudes, gestos y posturas físicas de actores, frente a otros elementos de la puesta en escena. La interacción de la cámara con la actuación de los actores aumenta la importancia de la “performatividad”, mientras la comunicación de contenido como causalidad de hechos (al modo de la narración clásica) se paraliza o disminuye. Aplicando estas ideas, en la segunda parte de *La imagen-tiempo*, Deleuze (1996) dibuja buena parte del cine francés de los ochenta en torno al vínculo cine-cuerpo-pensamiento: el concepto de cine corporal de Deleuze nace de esta interrelación, de las múltiples facetas que se imbrican entre un cuerpo cotidiano y un cuerpo ceremonial (teatralizado), donde “las categorías de la vida son precisamente las actitudes del cuerpo, sus posturas” y las apoya en ejemplos de directores como Chantal Akerman, Jean Eustache o Philip Garrell (Deleuze, 1996, pp. 251-295).

El *gestus* de Deleuze, tomado de Brecht, supone otra manera de entender el estudio del cuerpo en el cine, como desmenuzamiento, disolución o fragmentación. Si bien entendido desde un punto de vista individual, supone una importante herramienta teórica para describir películas en el naciente cine moderno: es en su carácter colectivo donde el concepto nos resulta más fructífero, complejo y enriquecedor en la reflexión sobre el cuerpo contemporáneo.

Es Brecht quien creó la noción de *gestus*, convirtiéndola en la esencia del teatro, irreductible a la intriga o el "tema": para él, el *gestus* debe ser social, aunque reconozca que hay otros tipos de *gestus*. Lo que llamamos gesto en general es el vínculo o el nudo de actitudes entre su coordinación recíproca pero en cuanto no depende de una historia previa, de una intriga preexistente o de una imagen-acción. Por el contrario, el *gestus* es el desarrollo de actitudes mismas y, con este carácter, opera una teatralización directa de los cuerpos, a menudo muy discreta, pues se efectúa independientemente de cualquier rol. La grandeza de la obra de Cassavetes es haber disuelto la historia, la intriga o la acción, pero también el espacio, para alcanzar las actitudes como categorías que ponen al tiempo en el cuerpo, tanto como al pensamiento en la vida. Cuando Cassavetes dice que los personajes no deben venir de la historia o de la intriga, sino que la historia debe

ser segregada por los personajes, resume la exigencia de un cine de los cuerpos: el personaje se reduce a sus propias actitudes corporales (Deleuze, 1996, p. 255)

La articulación en dicotomías ha definido algunas tendencias de pensamiento sobre el cuerpo: la conexión con lo animal centra el debate de la biopolítica de Peter Sloterdijk (2009) o Giorgio Agamben (1998); la confrontación con la tecnología en Steven Shaviro como dos interfaces desde donde modificar la subjetividad, resultan característicos y alumbradores de todo un imaginario colectivo.

El aparato cinematográfico es un nuevo modo de corporeidad; es una tecnología para contener y controlar a los cuerpos, pero también para afirmarlos, perpetuarlos y multiplicarlos, captándolos en la terrible e inquietante inmediatez de sus imágenes. (Shaviro, 1997).

Por otro lado, hay que referirse a la profunda transformación que el concepto de tiempo ha tenido en el imaginario social e histórico. Didi-Huberman, basándose en los trabajos del antropólogo E. B. Taylor, habla de un "presente tejido por pasados múltiples" (2009, pp. 53-55). El filósofo ha demostrado cómo una idea del tiempo muy compleja fue formándose en la antropología, la historia del arte y otras ciencias sociales durante el siglo XIX. Ello tuvo su paralelismo en las ciencias exactas con la fragmentación del tiempo único de las teorías de Einstein (seguidas más tarde por otras que han terminado con una concepción objetivista del tiempo) y en el pensamiento de Bergson. El filósofo alemán habla del tiempo de manera vivencial, como memoria vivida experiencialmente, en tanto evolución creadora de los seres, que conservan en su cuerpo presente el pasado (Bergson, 2004).

Por su lado, Warburg acuña el concepto de *survival* (supervivencia) para denominar los trazos del pasado que se acumulan en el presente y que pueden encontrarse en las representaciones artísticas de una época (Warburg, 2010). De igual manera, Walter Benjamin (1972) piensa que en las imágenes pueden estudiarse los elementos pasados que sobreviven en el presente.

Todas estas ideas acaban con la definitiva fractura de la linealidad temporal clásica para introducir la sinuosidad del tiempo, sus múltiples

entrecruzamientos, tanto en la dimensión experiencial del individuo (Bergson) como en su dimensión histórica (Benjamin).

3. Cine portugués: tiempo, memoria y cuerpo

Esta querencia, que describimos, por un cine físico, plenamente posicionado en la reflexión sobre el ser contemporáneo en toda su heterogeneidad y ambigüedad, ha caracterizado a buena parte del cine portugués de calidad desde la modernidad.

El cine de Manoel de Oliveira coloca al cuerpo en el centro de la representación a través de otros componentes filmicos como la palabra hablada, presentándose como una hacedor de narraciones míticas, aquellas que sus personajes refieren, inventan para otros pero que raramente son contadas. Es así por ejemplo en *Una película hablada (Uma película falada, 2003)* o *El extraño caso de Angélica (O estranho caso de Angelica, 2010)*, donde, como en casi todo su cine, se produce un cuestionamiento básico de los modos de representación⁴.

Pagotto y Taccetta (2012) describen la trilogía de Fontainhas (*Ossos, 1997, No quarto da Vanda, 2000, y Juventude em marcha, 2006*), de Pedro Costa como historias en las que los personajes escenifican lo real a través de sus cuerpos y sus afectos, todo ello para generar una forma de abstracción sobre la pantalla:

Costa anula el movimiento de los cuerpos para establecer un distanciamiento que rompe con la fisicidad de las cámaras móviles y potencia la abstracción. Los cuerpos se transforman en volúmenes. La frialdad digital se opone a la alta temperatura de la imagen fotoquímica y propone un nueva estética de lo real que no pasa por la observación documental, sino por un cierto sentido de la reescritura que se apodera de la imagen (Quintana, 2009, p. 24).

El cine de Joao Pedro Rodrigues alcanza, además, múltiples capas de transgresión artística, a juzgar por la cantidad de límites genéricos, narrativos y discursivos que atraviesa, que cruza y revierte:

Rodrigues prossegue na senda de fazer cinema de risco total, que não se confunde com o de mais ninguém: original, só, no desequilibrado balanceado de

⁴ Para más información véase el texto de Salvadó-Corretger y Benavente (2013).

quem conhece os mestres e resiste à cinefilia fácil, "encerrado" numa visão totalizante de pura matéria fílmica (Torres, 2009).⁵

Sus películas *El fantasma* (*O fantasma*, 2000), *Odete* (*Odete*, 2005) y *Morir como un hombre* (*Morrer Como um Homem*, 2009), parecen el mejor ejemplo para un análisis de lo que Deleuze llamaba cine corporal, que nace de la relación entre el pensamiento y el cuerpo.

En una entrevista, Rodrigues admite que sus trabajos pertenecen al género de aventuras y es fácil confirmar que es así atendiendo a *El fantasma*, cuyo protagonista se comporta como un auténtico superhéroe. Sergio es un ser que pasa su día tratando de traspasar cancelas y de entrar o salir de estancias, intentando ser aceptado (sexualmente) o escapando de encuentros que no le satisfacen: todas son situaciones problemáticas, a las que su actividad sexual lo conduce.

En el film, hay que destacar cómo el montaje se encuentra completamente dependiente de las situaciones fragmentarias vividas por el personaje: un fluir temporal disruptivo a través de duros cambios de escenarios que lo conducen rápidamente desde escenas sobre su cotidianidad laboral a las de sus escauceos sexuales. La mayoría de estas unidades específicamente fílmicas, las escenas, tienen, en el caso de *O fantasma* (2000), un tratamiento sencillo dando lugar a una realización basada en un plano por escena, donde el personaje, el cuerpo, monopoliza la atención de la puesta en serie.

La esencialidad del cuerpo en el transcurrir solitario y personal del protagonista puede ejemplificarse en una escena en la que Sergio encuentra a un hombre en un coche, siguiendo a su perro⁶. Desde un plano lateral del exterior del automóvil donde se aprecia como abre la puerta, se pasa a uno medio interior, en el que hace el descubrimiento de un policía maniatado en su coche. La desdramatización de la situación se construye mediante la gestión de la acción y del sonido. Respecto a la primera, la acción mostrada se caracteriza (como en otros encuentros sexuales durante el film) por la parquedad en

⁵ “Rodrigues prosigue una senda de hacer cine de riesgo total, que no se confunde con el de nadie más: original, solitario, no desequilibrado, entre quien conoce a los maestros y se resiste a la cinefilia fácil, “encerrado en una visión totalizante de pura materia fílmica”.

⁶ Sobre minuto 10 del film.

acontecimientos: en una primera parte, el acercamiento y reconocimiento mutuo en silencio y en absoluta quietud (donde los personajes se miran/miden la posibilidad de intimidad), desemboca en una acción frenética de contacto físico y sexual. En este caso, el cuerpo de Sergio, de espaldas, esconde la acción mínima de la escena, la felación al desconocido, y el de frente se debate en mínimos gestos -por estar inmovilizado y amordazado. Estos cuerpos están dados al contacto, y sólo son recogidos por el posicionamiento de la cámara, testigo mudo, en una situación marginal. En otras muchas escenas, el propio punto de vista de la cámara no permitirá ver con claridad rostros y otras partes físicas de los personajes, fragmentando, por tanto, el valor del cuerpo.

En cuanto al diálogo, las primeras palabras de calma a su perro son seguidas, en contraste, por la inexistencia de cualquier comunicación hablada entre los personajes. En su lugar, los lamentos y los ladridos dan sonido a un encuentro sexual donde la brutalidad, la impersonalidad y la crudeza describen fórmulas animales o infrahumanas. La práctica ausencia diálogos, unida a la desposesión de aditamentos o elementos superfluos define el comportamiento del personaje y genera una puesta en escena libre, limpia y minimalista, que "se vuelve" sobre el cuerpo del protagonista.

Esta configuración en la puesta en escena sigue en otras secuencias a lo largo del film, aunque es necesario mencionar otros dos aspectos. En primer lugar, la tipología de escenarios que funcionan en la película: se trata de lugares anónimos y deslocalizados (habitaciones ajenas, verjas, baños de caballeros, basureros...), lugares esenciales descritos desde un único punto de vista y de los que no conocemos entradas, puertas de salida, espacios anexos o habitaciones contiguas... los lugares se muestran tan solitarios como el propio protagonista: están reducidos a su esencialidad. Por otro lado, es necesario referirse a otro aspecto fundamental de la puesta en escena, que acompaña al personaje: el vestuario y su extrema simplicidad. Sergio se mueve con el uniforme laboral, vestido de látex o desnudo: estas indumentarias muestran la esencialidad de su comportamiento y describen su carácter funcional (para desempeñar su labor) o su carácter animal, la búsqueda de liberar un deseo sexual desenfrenado. En las pocas ocasiones en que su vestuario es otro (pantalones, bañador...), Sergio se

viste o desviste, como no sintiéndose cómodo en estos tiempos de transición entre las acciones básicas en que se mueve socialmente su cuerpo.

Por otro lado, la progresiva oscuridad en que se incluye la película (la elección de la noche, de lugares interiores e íntimos propios de los encuentros sexuales) terminan por describir un cuerpo humano que recoge signos de animalidad extrema: Sergio enguatado en látex comiendo y bebiendo en el único lugar que conoce bien, el basurero.

En su siguiente película, *Odete* (2005), Rodrigues da un paso hacia cierta complejidad argumentativa. En esta ocasión, se centra en un trío de personajes y en sus respectivos deseos por un amigo muerto. La búsqueda de un deseo de posesión del otro a través del cuerpo insta a los personajes a escenas de raigambre vampírica donde resultan variadas las referencias a *Vértigo* de Alfred Hitchcock.

En *Morrer como um homem* (2009), la complejidad da otra vuelta de tuerca en torno a la búsqueda identitaria de un transexual. Tania es una *drag queen* profesional que vive entre las dudas de terminar su proceso de cambio de sexo y el sufrimiento que le trae el comportamiento de su pareja, Rosario, un chico problemático, adicto a las drogas. De nuevo ciertos elementos de la puesta en escena (vestuario, escenografía) y el empleo cabal del fuera de campo, junto al uso emocional de la música en combinación con largos travellings en plano secuencia, soportan el peso de una película de inspiración melodramática, hibridada con claves de comedia, musical y cine de autor.

En el caso de la obra de Miguel Gomes, sus intereses se decantan bien hacia la memoria y la nostalgia (*Tabú*, 2012), bien hacia la ficción documentada a través de relatos mutantes, en continua transformación (*Aquel querido mes de agosto*, *Aquele querido mês de agosto*, 2008). En ellas se recurre a la presencia corporal de los actores como vínculo entre el presente y otros tiempos reales o ficticios, estableciendo un especial vínculo con la historia y el imaginario del viaje.

En *Aquel querido mes de agosto*, en primer lugar, establece un puzzle procesual entre el componente documental de todo making off, la ficción que surge del

mismo y las identidades en cada uno de los personajes, para componer una especie de relato líquido donde se pone en juego la capacidad para construir la idea de lo verdadero y lo falso.

Aquel querido mes de agosto es una película mutante, en el sentido de que el verdadero relato es el de su propia mutación continua: un calidoscopio de sainetes (sic) documentales, fulgores poéticos, captaciones de conciertos, que se condensa progresivamente en una ficción con los personajes” (Neyrat, 2009, pp. 14-17).

Pero la película que nos interesa especialmente es *Tabú* (2012), un relato poético que tiene muchas conexiones con su film anterior (en su estructura dividida) e incluso con *Morrer como un homem* (en el empleo creativo y de realización de comentarios de la música), y se inserta plenamente en la actualidad creadora del cine portugués.

El mayor logro de la película consiste, en opinión de quien esto escribe, en recrear una período pasado del colonialismo portugués en África, con un tono evocador y técnicas del cine-poesía (la fotografía en blanco y negro, el sonido: la voz en off, la música, la ausencia de diálogos), un lenguaje muy cercano al melodrama pero que se escapa a la individualización de las situaciones (a pesar de que el film tiene unos claros protagonistas).

De esta manera, Gomes logra dar forma visual a una especie de pasado suspendido, un pasado imaginario, tal como lo imaginan unos personajes. En este sentido, no se filma un relato de ficción, sino algo así como la fantasía de un tiempo pasado, narrado por unos personajes ficticiales. A esto ayuda el hecho de que la primera parte nos presente a los personajes en su vejez y pueda ser conocida su derrota final, antes de la llegada del necesario y salvador cuento. La segunda parte, así, es como “la proyección de un deseo de ficción” (Pena, 2013, p. 25): el personaje de Ventura narra la historia que Pilar quiere escuchar, subsumida por su frustrada y cotidiana vida.

Se da forma en este film a la memoria en todo lo que tiene de líquida, de heterogénea, de mutante, presentándola como lo que probablemente sea: combinación de acontecimientos reales, su re-interpretación constante y todo un imaginario presente pero aún en construcción (el de la Portugal de la

marginación social, el aislamiento, la crisis, la tristeza...). En definitiva, Gomes ha dado forma fílmica a la *saudade*, concepto clave de la cultura portuguesa que resulta una invención decidida del pasado hasta lograr darle forma y justificar su nostalgia.

4. Conclusiones

Los temas tratados en estas líneas suponen sólo una ínfima parte de la riqueza del tratamiento de la identidad entendida como búsqueda de lo individual y lo nacional que actualmente aborda el cine portugués. Hemos podido constatar cómo en estas obras de Rodrigues y Gomes se produce una apuesta discursiva por la exposición de la búsqueda identitaria y la experimentación vital del individuo entendido como unidad, pero también como potencia y resistencia: la transgresión sexual o genérica, la reinención del pasado social y cultural constituyen hoy una parte del núcleo del imaginario portugués.

La atención sobre el cuerpo, sus dolores y afecciones a través de historias con personajes extremos, fuera de definiciones precisas en términos de género, sexo, edad y condición social caracteriza al cine de Joao Pedro Rodrigues (pero también el de Joao Canijo, Teresa Villaverde o Manuel Mozos). Como en otros autores contemporáneos como Claire Denis o David Cronenberg, el cuerpo parece un contenedor de afecciones: el objeto donde la contemporaneidad vierte los restos de las mutaciones de procedencia tecnológica o social. Es adecuado volver al *gestus* deleuziano para describir esta especie de inmanencia, una referencia a la complejidad del todo que supone el cuerpo:

es un nudo o despliegue de actitudes corporales, de ceremonias y actos que trascienden tanto la historia o la narración como la imagen-acción. El *gestus* llega siempre después de la acción, es lo que resta de ella. Es el cuerpo cansado representado a partir de la dispersión de actitudes. Es como un mapa tejido o trazado a partir de los índices que han dejado la acción y las cicatrices emocionales sobre lo corporal. Se trata de un cuerpo tatuado por la afectividad (Parodi, 2004, p. 91).

Por otro lado, un sentido experiencial del tiempo en el que la memoria se edifica mediante el deseo y la ficción parecen sobresalir en los trabajos de Miguel

Gomes. La reinención temporal para que el pasado tenga más sentido observado desde el presente reencamina las constantes culturales portuguesas del viaje, la necesidad de expansión territorial, el sebastianismo y la saudade.

En su libro *Mitología Della saudade* Lourenço (2006, p. 86) escribe "A consciência da nossa fragilidade histórica projecta os seus fantasmas simultaneamente para o passado e para o futuro"⁷. Quizás sean estos los fantasmas necesarios para este país fuera del tiempo, fuera de la historia, en el *finisterrae* antiguo, que quizás construye así su mitología y su necesidad de encontrar otros límites, de inventar su propia individualidad.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (1998). *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pretextos.
- Benjamin, W. (1972). *Iluminaciones/2*. Madrid: Taurus.
- Bergson, H. (2004). *Duración y simultaneidad*. Madrid: Ediciones del Signo.
- Braidotti, R. (2015). *Lo posthumano*. Barcelona: Gedisa.
- Chambers, I. (1995). *Migración, cultura e identidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Comolli, J.L. (2010). Planos y cuerpos. Notas sobre tres películas de Pedro Costa: *Ossos, No Quarto da Vanda, Juventude em marcha*" *Afterall Journal*. Revista de arte contemporáneo, 24, Universidad Internacional de Andalucía – UNIA Arteypensamiento. S/F. Recuperado de http://ayp.unia.es/dmdocuments/afterall_24_jeancom.pdf. (Consulta el 12-07-2015)
- Csordas, T. (1994). *Embodiment and Experience*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Daney, S. (2002). *La maison cinéma et le monde. 2. Les Années Libé. 1981-1985*. París: P. O. L.
- Deleuze, G. (1996). *La imagen-tiempo: estudios sobre cine II*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada
- Font, D. (2012). *Cuerpo a cuerpo. Radiografías del cine contemporáneo*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Foucault, M. (1998). *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Editorial Siglo Veintiuno.
- Gil, J. (2007). *Portugal Hoje: O medo de existir*. Barcelona: Relógio d'Água.

⁷ "La consciencia de nuestra fragilidad histórica proyecta sus fantasmas simultáneamente para el pasado y el futuro" (Traducción propia).

- Imbert, G. (2010). *Cine e imaginarios sociales*. Barcelona: Cátedra.
- Parsi, J. (1999). "Cinemas portugueses", *Trafic*, 32.
- Lahera, C., Álvarez López, C. y Cortés, J. (2010). Partir de la realidad para subvertirla. Entrevista a João Pedro Rodrigues. *Transitcine*, Recuperado de <http://www.transitcine.es/text/covadonga-g-lahera-cristina-lvarez-lpez-y-jess-corts/partir-de-la-realidad-para-subvertirla/116> (Consulta el 13-09-2015)
- Lourenço, E. (2006). *Mitologia Della saudade*. Napoli: Orientexpres.
- Mauss, M. (1071). *Sociología y antropología*. Madrid: Tecnos.
- Merleau-Ponty, M. (1994). *Fenomenologia de la percepção*. São Paulo: Martins Fontes.
- Neyrat, C. (2009). Sin etiquetas. *Cahiers du cinema, España*, 19, 14-17.
- Pagotto, A. y Taccetta, N. (2012). Escenas de disenso en el cine portugués. *Paralaje*, 8. Recuperado de <http://paralaje.cl/index.php/paralaje/article/view/215> (Consulta el 10-11-2015)
- Parodi, R. (2004). Cuerpo y cine. Reporte fragmentario sobre extrañas intensidades y mutaciones del orden corporal". En G. Yoel (comp.) *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías* (pp. 77-100). Buenos Aires: Manantial.
- Pena, J. (2013). Memoria de un tiempo que no existió. Entrevista con Miguel Gomes. *Caimán Cuadernos de cine*, 12, 22-25.
- Quintana, A. (2009). Hacia un hiperrealismo de la imagen digital, Especial Pedro Costa. *Cahiers du cinéma España*, 23, 24.
- Salvadó-Corretger, G. y Benavente F. (2013). ¿Existe el cine portugués contemporáneo?. Historia y fantasma entre imágenes. *Archivos de la filmoteca*, 71, 97-116.
- Shaviro, S. (1993). *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Sloterdijk, P. (2009). Rules for the Human Zoo. A response to the Letter on Huminism. *Environment and Planning D: Society and space*, 27, 12-28.
- Torres, M.J. (2009). "Tempo para Amar, Tempo para Morrer". Recuperado de <http://cincartaz.publico.clix.pt/criticas.asp?id=242046&Crid=4&c=5811> (Consulta el 14/08/2013)
- Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.

Cómo citar: Sedeño, A. (2016). "Imaginarios del cuerpo y la memoria del cine contemporáneo: reflexiones sobre el cine de Miguel Gomes y Joao Pedro Rodrigues". *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, nº XX, pp. 267-280. Disponible: <http://www.revistafotocinema.com/>