

Enclaves existenciales: la enfermedad terminal en la pantalla¹

Existential Enclaves: Terminal Illness on the Screen

Lorena Amorós Blasco
Facultad de Bellas Artes, Universidad de Murcia. Murcia, España.
lorenamo@um.es

Resumen

Este ensayo explora los recorridos fílmicos que viven los sujetos protagonistas a partir de dos casos de estudio: *Lightning Over Water* (1979), de Nicholas Ray y Wim Wenders, y *Sick, The Life and Death of Bob Flanagan, Supermasochist* (1996), de Kirby Dick. En ambos films la experiencia límite, provocada por una enfermedad, se convierte en un dispositivo activo y generador de conocimiento para los protagonistas. En esta experiencia radical se pone de manifiesto el vínculo entre autorrepresentación y una voluntad de autodestrucción, y se interrogan los márgenes normativos de la racionalidad. A partir de los estudios de Jean-Luc Nancy, Jean Baudrillard y Clément Rosset, este artículo explora una lectura sobre la enfermedad terminal y la autorrepresentación tanto en el contexto del dolor como en el proceso voyeurístico de la muerte como espectáculo.

Palabras clave: espacio, enfermedad terminal, autorrepresentación, conocimiento.

Abstract

This paper explores the filmic trajectories experienced by the protagonists in two case studies: *Lightning Over Water* (1979) by Nicholas Ray and Wim Wenders, and *Sick, The Life and Death of Bob Flanagan, Supermasochist* (1996) by Kirby Dick. In both films, the limit-experience, caused by a disease, becomes an active device, one that produces knowledge for the protagonists. In this radical experience, what is revealed is the link between self-representation and a will to self-destruction, and the normative margins of rationality are questioned. Based on the studies of Jean-Luc Nancy, Jean Baudrillard and Clément Rosset, this essay examines an approach to terminal illness and self-representation both in the context of pain and the voyeuristic process of death as a spectacle.

Keywords: spaces, terminal illness, self-representation, knowledge.

1 Este artículo recoge resultados del proyecto de investigación "El Espacio Articulado: Contextualizaciones en el arte contemporáneo. Espacialidades y temporalidades en la producción artística actual". HAR2015-64106-B, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. Convocatoria Proyectos I+D. Programa estatal de fomento de la investigación científica y técnica de excelencia, subprograma estatal de generación de conocimiento.

Introducción

Lightning Over Water (1979) es el título original del último film que Nicholas Ray dirigió junto a Wim Wenders hacia el final de su carrera. Rodado en 1979 en el apartamento del propio Ray, esta cinta es en cierto modo la continuación y la culminación del largometraje *We can't go home again* (1971-1979):² la idea principal que guía la acción de su protagonista, Nicholas Ray, es prácticamente la misma, es decir, recuperar la identidad y el respeto de sí a partir la lucidez proporcionada por quien se halla a punto de morir a causa de un cáncer (Eric y Oliver 20).

Dieciocho años más tarde, en 1997, Kirby Dick filma *Sick, The Life and Death of Bob Flanagan, Supermasochist*, un documental sobre los dos últimos años de vida de este polifacético artista de performance, enfermo de fibrosis quística desde la infancia. Allí se explora la relación entre su enfermedad y su trabajo artístico junto a Sheree Rose, su compañera con quien mantiene una relación masoquista consensuada.

Si bien nos encontramos ante dos películas filmadas en distintas épocas y con diferentes lecturas sobre el retrato de la enfermedad, en este ensayo nos detendremos en sus similitudes. A partir de ambas, es posible subrayar algunas cuestiones centrales sobre la noción posmoderna de espacio, que contempla aspectos antropológicos y existenciales, según Maurice Merleau-Ponty. Los dos casos resitúan las respectivas experiencias vitales de sus protagonistas en la “facticidad” de la enfermedad, a través del registro documental como vehículo de comunicación el propio cuerpo. Tanto Ray como Flanagan, fotograma a fotograma, se atreven a asumir el papel de documentalistas de sí mismos, aceptando públicamente su dolencia en el complot de la pantalla. En este espacio en movimiento toman conciencia de su condición carnal y de su irrevocable dimensión física, corporal y finita. Una experiencia cercana a lo que señala Clément Rosset como “tiempo trágico”, ese tiempo “que tiene como punto de partida un acontecimiento funesto, y como punto de llegada la toma de conciencia de las circunstancias que lo han precedido y preparado en el pasado, y que constituye una suerte de tiempo real” (27). Así pues, el acecho de ese “tiempo real” sobrevuela los dos films: los protagonistas se enfrentan a “una realidad reducida a sus principales líneas de fuerza” (Rosset, *Principios de sabiduría y locura* 147). Sus afines modos de *estar-en-el-mundo* parecen referenciar las palabras que escribió

2 La obsesión de este film inacabado y en el que técnicamente utilizó la imagen múltiple –como más tarde lo haría J. L. Godard–, acompañó a Nicholas Ray hasta el final de sus días. La sinopsis es la siguiente: la película empieza con imágenes de la sangrienta Convención Democrática de Chicago de 1968, al tiempo que se describe la farsa que supuso el *Conspiracy Trial*. Sobre un frenético recorrido nocturno por una autopista aparecen los títulos de crédito, mientras se oye un *blues*. Nicholas Ray, vieja gloria de Hollywood, imparte clases de cine en una pequeña universidad. En busca de la identidad perdida, compromete en esta búsqueda a los alumnos, de quienes se convertirá a la vez en guía, confesor y, ocasionalmente, en traidor, enfrentándose juntos a sus confusiones personales. El profesor trata de identificarse a la rápida evolución de la existencia de los estudiantes, quienes, desazonados por el fracaso de sus aspiraciones políticas y sociales de los últimos años, se repliegan sobre sí mismos, buscando salidas a su desorientación en el sexo, las drogas, el alcohol y la violencia. Para mayor información sobre este tema ver *Nicholas Ray y su tiempo*, de Eric y Oliver.

Merleau-Ponty en su libro *Fenomenología de la percepción*: “No puedo comprender la función del cuerpo viviente más que llevándola yo mismo a cabo y en la medida en que yo sea un cuerpo que se eleva hacia el mundo” (173). El argumento que se despliega de esta tentativa, desde el vínculo espacio-movimiento del propio cuerpo, nos lleva a preguntarnos sobre la relevancia del espacio existencial en estos dos modelos contemporáneos.

A lo largo de estos largometrajes, los cuerpos de sus protagonistas se espacian desde la enfermedad, mostrándose cómplices en un recorrido personal contagiado por la afección. Esta espacialidad del cuerpo deriva en una dilatación situacional enlazada con el mundo que establece una relación orgánica entre el sujeto y lo social. Las experiencias vividas en la pantalla aluden a un espacio existencial donde la identidad se reafirma dando vía libre a la narración interior de la enfermedad. Tal perspectiva existencialista del espacio, desplegada en torno a la posesión del mundo por el cuerpo –y viceversa– y en relación a la enfermedad como espacio mismo del organismo personal y social, nos lleva a detenernos en el proceso voyeurístico de la muerte como espectáculo. Esta situación, producida en la pantalla, genera el ámbito donde radica la representación de la enfermedad, y con ello, la ubicación espacial del enfermo y el espectador. A medida que se convierte en el canal de la narración subjetiva, este nuevo espacio existencial exhibe la relación del cuerpo con ese mundo circundante, donde cobra una dimensión pública el fenómeno de la muerte, al transgredir las fronteras entre la intimidad más profunda y la esfera colectiva de los espectadores potenciales del film. La película, entonces, genera un nuevo espacio de interlocución que aquí denominaremos espacio existencial.

Tanto en *Lightning Over Water* como en *Sick, The Life and Death of Bob Flanagan, Supermasochist*, la muerte se presenta espectacularizada con distintos grados; no obstante, exponen algunas diferencias importantes. El film de Ray y Wenders resulta una conflagración entre las nociones de cine de ficción y cine documental, que podría interpretarse como “un morboso *home movie*” (Weinrichter 105). La historia que conduce a su resultado final es la de una ficción, desbordada por la realidad, que solo puede expresarse contagiando su misma ficción. Al establecerse esta tensión, nos enfrentamos a un film metarreflexivo en el que Ray intenta componer un personaje escena a escena, mientras su vida se va agotando. Aparecen filmaciones en 35 mm y vídeo, una representación teatral, el diario del propio Ray, una escena de Shakespeare, entre otras imágenes. Este juego con diferentes elementos cinematográficos que enfatizan la heterogeneidad de la película acentúan, del mismo modo, la confusión entre las dos presentes alternativas a la hora de rodarlo: “el documento directo, el *cine-verité* que se adapta a la realidad de lo que se consiga ir filmando sobre la realidad, y el *ficcionado*, siempre a posteriori, siempre diacrónico respecto a lo que está pasando” (Weinrichter 106).

Por el contrario, en el documental de Dick no hay ficción. Ya en los primeros minutos Bob Flanagan se dirige a la cámara y entubado –como lo vemos a lo largo de

casi todo el film— comienza a leer su obituario explicando —como desde ultratumba— las circunstancias relacionadas con su muerte. A partir de aquí, Flanagan asume su papel protagonista controlando, en un primer momento, la forma de exponerse ante la cámara, sin dudar en desafiar su condición de enfermo terminal y avivar irónicamente su faceta artística hasta su muerte. No obstante, esta actitud tendrá un precio: a medida que avanza el documental asistimos a su cruda realidad.

Por tanto, en ambos films asistimos a la agonía de sus protagonistas, a una especie de escoptofilia necrómana. De esta manera, salvando las distancias, en ambas películas podríamos hablar de una estética de la enfermedad terminal o límite. En su destino mortal, los cuerpos de los protagonistas se abren al mundo en tanto herida, en tanto llaga en el sentido nancyniano de la palabra: “la otra manera de agotar el cuerpo, de utilizar su sentido, de exhalarlo, de derramarlo, de desbridarlo, de abandonarlo, expuesto en carne viva” (Nancy 55).

En uno de los momentos del film de Kirby Dick escuchamos una voz en *off* —la del propio Flanagan—, al tiempo que un aluvión de imágenes, que va incrementándose en crueldad, denigra nuestros sentidos. En ellas vemos al artista en distintas situaciones límite: introduciéndose grandes bolas de acero por el ano, atravesando su cuerpo con ganchos, con los labios y los genitales cosidos con hilo y aguja, prendido de pinzas de la ropa por todo su cuerpo, colmado de marcas tras haber sido apaleado o cubriéndose el cuerpo de agujas e instrumentos metálicos, para después cortarse con cuchillas de afeitar. De ese modo, el vínculo entre la autorrepresentación y una voluntad de autodestrucción queda sellado en estos fotogramas. En este momento, resulta inevitable preguntarnos sobre los márgenes normativos de la racionalidad: no debemos olvidar que la enfermedad, lo prohibido, la locura, han sido instrumentos con los que se ha validado y conformado la norma (el estado saludable del individuo/ la conducta humana normal). De ahí que estas imágenes sirvan para debatir sobre los límites de la razón y detenernos en los procesos creativos de sujetos con enfermedades terminales, pues en ocasiones “lo que se llama locura, sin duda nunca es otra cosa que aquello a lo que la razón rehúsa enfrentarse y que ella misma suscita en la necesidad de transformarse” (Sollers 104).

Lo obscuro y los límites de la razón en la pantalla

En la actualidad, la avalancha de fotografías y vídeos cruentos que circulan por internet —donde se nos muestran todo tipo de torturas y asesinatos reales— da cuenta de cómo aquella “realidad horror” (23) de la que habla Michaela Marzano ha terminado por instalarse en nuestra vida cotidiana. Desde los años 70 a nuestros días, se ha incrementado el consumo de imágenes macabras provenientes de los medios de comunicación. Otro dato significativo es la multiplicación de páginas web y foros de discusión alrededor de este tipo de material audiovisual, cuya cosificación del individuo

nos impide deslizarnos desde la ficción a la realidad. Lo obsceno irrumpe, entonces, como “esa alteridad mórbida que nos divide y suscita simultáneamente fascinación y repulsión” (Marzano 10).

Teniendo presente este contexto, el crudo hiperrealismo fisiológico que exhiben los cuerpos de los protagonistas de estas películas nos confronta con una dimensión donde la enfermedad viene a ser el espacio mismo del organismo. Los cuerpos enfermos de Nicholas Ray y Bob Flanagan se ofrecen en la pantalla como una llaga que supura en el desfallecimiento de su corporalidad, y de la que, poco a poco, se despegan los apósitos. La estética que se desprende es, por tanto, obscena, pues la pérdida de control del cuerpo anatómico, metafísico y tecno-político responde a la alteración del juego entre lo visible y lo enunciable, sin posibilidad de escapar a la subjetivación. De esta manera, el reconocimiento del dolor común abre la posibilidad de interpretar estas imágenes límite como catalizadores de un pensamiento más profundo, frente a la manipulación y la domesticación de las imágenes que nos llegan de la sociedad del bienestar. De ahí que sea necesario evitar construir muros entre lo racional y lo patológico, y abrir fisuras comunes que nos den la posibilidad de alcanzar zonas más profundas de autoconocimiento y respeto social. Con dicho autoconocimiento nos referimos al vínculo entre la experiencia corporal de la enfermedad y su exhibición bajo coordenadas sociales codificadas en valores como el respeto o la dignidad, conceptos tal vez socavados por las imágenes que exhiben la enfermedad y sus efectos devastadores sobre ese cuerpo portador de estigmas. En ese espacio intermedial –puesto que es transferido a la pantalla y al ejercicio de la filmación como forma de exhibición–, aparecen relaciones nuevas relaciones interiores tanto para el sujeto que se expone como para sus posibles espectadores. En ese espacio antropológico, mediado por la retórica del montaje y la realización cinematográfica, tiene lugar un tipo de conocimiento experiencial –extrapolable a los otros– cuya naturaleza específica tratamos de señalar. Vivir las distintas experiencias de uno mismo e ir hasta el límite significa por lo menos que “el límite que es el conocimiento como fin sea franqueado” (Bataille 18). Por tanto, como señala Remo Bodei:

El delirio constituye un mundo paradójico intermedio en el que la dimensión pública y la privada, la lógica de la muerte y la lógica de las pasiones, la percepción correcta y la alucinación, la prohibición y la realización del deseo, la adaptación completa al mundo y la huida absoluta de él confluyen y se entrecruzan (43-4).

Desde esta perspectiva, habría que preguntarse si los artistas que se ven obligados a vivir experiencias radicales en primera persona experimentan algún tipo de enajenación durante el largo proceso de la enfermedad. Es decir, si esa cercanía de la muerte altera o no el marco siempre difuso de lo que consideramos cordura. Dado que no disponemos de informes psiquiátricos de estos sujetos, únicamente podemos dejar planteada la interrogante. Sin embargo, es pertinente remarcar cómo en estos creadores –sobre todo con respecto a la figura de Bob Flanagan– preexiste una “voluntad de

autodestrucción que deviene autorrepresentación en el contexto de la enfermedad” (Amorós, *Abismos de la mirada* 87).

Si bien desde Vincent van Gogh los impulsos autodestructivos han planeado en la creación artística a través de la mutilación, ejemplos más cercanos como el Accionismo Vienés y el *Body Art* se han reafirmado en el daño físico, en la búsqueda de una identidad libre de ataduras, de carácter narcisista y contracultural, que cuestiona o niega los hábitos cotidianos, y las convenciones del rostro y del cuerpo. Una forma de vivir la vida con intensidad donde, en las respectivas obras de estos artistas, el gusto por el “auto-crimen” que proclama Antonin Artaud en el *Teatro de la Crueldad* se hace evidente: “acróbatas que contorsionan en el punto extremo de sí mismos, nos invitan a sus peligros” (29).

Teniendo en cuenta esta tesis, tanto en *Lightning Over Water* como en *Sick, The Life and Death of Bob Flanagan, Supermasochist*, la experiencia límite derivada de la enfermedad que cada uno de ellos vive se convierte en un dispositivo activo y generador de conocimiento vinculado a la autoafirmación del individuo. La enfermedad se entiende como “la voluntad que habla por el cuerpo, el lenguaje que escenifica lo mental: una forma de expresión personal” (Sontag 65). Es así como la experiencia del cuerpo, del cuerpo enfermo, los arraiga al espacio de la existencia. En este estado, la autodesignación del sujeto por los “no valores” constituye la transgresión principal si hablamos en términos de autorrepresentación. La herida, la enfermedad y la muerte dan forma al aspecto mostrado en la pantalla por estos protagonistas que soportan la experiencia del dolor.

Nailed, una de las performances más impactantes que recoge la película de Kirby Dick, nos sirve para ilustrar nuestra hipótesis. Es llevada a cabo por Bob Flanagan en 1989, en el *Olio Performances Space* de Los Ángeles, y en ella se recrea una especie de circo *sideshow* en el cual se muestran diferentes tipos de manipulaciones corporales. Sin duda, la más cruel es aquella donde el propio Flanagan traspasa sus genitales con clavos, los incrusta en una tabla para después suspenderse atado de las muñecas en un cadalso.

Los tabúes del sexo, la enfermedad y la muerte estallan en su cuerpo, proporcionando un conocimiento adicional sobre los límites del sufrimiento. Su narciso, herido, nos entrega una definición de sí mismo contraria a la que nos impone la sociedad, ligada al bienestar. En este sentido, es importante señalar cómo la medicina actual pareciera haberse convertido en el argumento de una ideología política que identifica la salud corporal con la higiene social. Por ello, como remarcaba Hannah Arendt, “hay que evitar que la plural condición humana quede reducida a una manipulable haz de reacciones” (cit. en Günther 46).

Lightning Over Water y *Sick, The Life and Death of Bob Flanagan, Supermasochist* establecen un diálogo activo con la problemática de lo público y lo privado en el espacio de la enfermedad, dinamitando las falsas ideas acerca de la felicidad, al tiempo que muestran los intereses por el cuerpo sano y el rechazo al dolor propios de la cultura capitalista.

Los protagonistas de ambos films podrían sostener “que la muerte es a la vez lo que está en una relación extrema o definitiva conmigo y con mi cuerpo, lo que está fundado en mí, pero también lo que no tiene relación conmigo, lo incorporal y lo infinito, lo impersonal” (Deleuze 60). Es más, Gilles Deleuze habla del morir como la destitución de la muerte, donde “la impersonalidad del morir ya no señala solamente el momento en el que me pierdo fuera de mí, sino el momento en el que la muerte se pierde en sí misma, y la figura que toma vida para sustituirme” (178). Estos argumentos nos permiten destacar las constantes contradicciones que marcan el recorrido de los acontecimientos en los dos largometrajes.

El espaciamento mortal del organismo, de esta manera, se inscribe en la existencia de una comunidad donde los cuerpos encuentran su lugar al límite, en tanto entendemos por límite un extremo, una fractura, una intersección de lo extraño en el sentido y en la materia de las formas. Es decir, unas formas, afectadas e infectadas que, en el caso de Bob Flanagan y Nicholas Ray, se muestran despojadas de todo ilusionismo, negando cualquier sublimación de lo real en sí mismo. Sus cuerpos abatidos, considerados casi una inmundicia carnal, se explicitan en la reafirmación de su existencia, en la locución *hoc est enim*: este es mi cuerpo. En otras palabras, “aquí, ahora, es decir, según este espacio, este latido, esta fractura de la substancia que es el cuerpo existente, la existencia absolutamente corporal” (Nancy 23).

La fibrosis quística de Flanagan y el cáncer de Nicholas Ray se resarcen de forma análoga en una peculiar marca de identidad. Es entonces cuando desaparece la vestidura simbólica de sus cuerpos, mostrándose al espectador en toda su crudeza, obscena y abyecta, como irrupción y enajenación de lo real. Una descarnada aparición que apuesta por desvelar la autopsia del aura y que rompe con la concepción del arte únicamente como contemplación y/o reflexión.

Esta autorreafirmación de los protagonistas en el tabú de la enfermedad ataca los valores que imperan en las sociedades capitalistas y, como resultado, la crueldad de las imágenes que nos llegan se proyecta simbólicamente en el otro, en el espectador, en nosotros, a pesar de parecer sometida únicamente al artista-actor-director por el carácter introspectivo de su autoexposición en la pantalla.

Siguiendo a Emmanuel Lévinas, la manera en que se presenta el *otro* (Nicholas Ray y Bob Flanagan) –ese que está siempre más allá y fuera de mí (*nosotros*)– me obliga a ser responsable por el *otro*. Sin elección, nos convertimos entonces en una especie de rehenes de ese *otro* en nuestra exposición al mundo, a la realidad. Por tanto, la exacerbación de lo real del *otro* se traduce en la fractura del sentido, en el mismo orden del sentido, donde el cuerpo ya no es ni signifiante ni significado sino “expositor/expuesto: *ausgedehnt*, extensión de la fractura que es la existencia. Extensión del ahí, del lugar de fractura por donde eso puede venir del mundo” (Nancy 23). De acuerdo a ello, Flanagan no se priva de expulsar sus flemas ni de mostrar su raquítico cuerpo amenazado por su dolencia y castigado, voluntariamente, por él y por su *dominatrix*. En *Lightning Over Water*, las tomas realizadas con vídeo domés-

tico a Nicholas Ray, en una de sus últimas estancias en el hospital, nos desvelan una verdad desconcertante, directa, que descarna su cuerpo estigmatizado por el deterioro físico y el cáncer. Dichas filmaciones invaden el espacio privado de su sufrimiento, escudriñando fríamente la expresión de su rostro. La cámara no cesa de consumirlo poco a poco en un proceso de vampirización entre actor-director-personaje. El video se presenta análogo al cáncer que sufre el protagonista.

Un análisis comparado del discurso fílmico de las dos películas revelaría, ciertamente, innumerables diferencias de planteamiento, incluso de trasfondo, partiendo por las distintas voluntades de autorrepresentación y la distancia temporal que las sitúa en épocas distintas. Estas diferencias vendrían marcadas por las pautas y herramientas codificadas de creación que cada film pone en juego, y que se establecen, según nuestro criterio, fundamentalmente en el tipo de diálogo fílmico construido entre los aspectos cinematográficos, la realización del film y la autorrepresentación ante la cámara de sendos protagonistas. Es evidente que, por ejemplo, podemos encontrar en el caso del diálogo entre Ray y Wenders la presencia visible de la cámara, incluso el propio diálogo apunta a una metarreflexión sobre el escenario fílmico que comparten los interlocutores, como ya hemos señalado. Es decir, en *Lightning Over Water* asistimos a una toma de conciencia sobre el proceso de filmación y a una constante tensión sobre la forma de asumir los respectivos papeles que interpretan los personajes, revelada en cada fotograma, y que muestra la lógica diferencia de perspectiva e intereses entre Ray y Wenders. Conocemos la existencia de los dos montajes que tuvo la película y cómo en la segunda versión Wim Wenders quiso mostrarse más comprometido en su papel y explicar lo sucedido, recurriendo a técnicas de ficción que enmascaran la propia factura fílmica, con la inclusión, además, de la desafortunada secuencia-epílogo.

El caso de Flanagan es muy distinto porque su diálogo con la cámara y con Kirby Dick es de orden inmediato y mostrativo. Su propuesta tiende al desmontaje de los velos cinematográficos y reflexivos para abrir paso, en lo posible, a la crudeza del registro. Es, en este sentido, un ejercicio cinematográfico más histriónico, al mismo tiempo, más documental dentro de una paradoja que se resuelve bajo los elementos que compartiría con otros productos artísticos del momento, es decir, con el arte extremo de los años noventa. El empleo del plano corto, la proliferación de secuencias interiores y la órbita de apariciones de un tercer personaje en el juego de intercambios –como Sheree Rose– abren un contexto fílmico diferente.

Sin embargo, nuestro planteamiento trata de mostrar algunas constantes que, a pesar de la distancia, entre ambas películas se relaciona con el espacio existencial al que nos referimos bajo la mediación de la cámara en el momento de la filmación, y su posterior proyección pública.

En ambas películas se desvanece, entonces, ese posible filtro que atenúa la rudeza de las imágenes que nos llegan, y desaparece la “pantalla-tamiz” de la que habla Lacan como el *locus* de la mediación. De nuevo, esa especie de escotofilia necrómana, que subrayábamos al inicio, invade los dos largometrajes, generando una estética límite

—entre la afección y la muerte— que supera los márgenes de la razón. No resulta difícil refrendar que si antes el porno, en palabras de Jean Baudrillard, era “la cuadrafonía del sexo” (14) —entendiendo por cuadrafonía: el espacio escenográfico tridimensional, la veracidad, el detalle y el fin del secreto—, ahora el proceso voyeurístico de la muerte parece haberse convertido en la nueva pornografía. El organismo ha ingresado de forma pornográfica en la colectividad.

Filmaciones últimas

“Hay que admitir en el actor una especie de musculatura afectiva que corresponde a las localizaciones físicas de los sentimientos [...]. El punto en que se apoya el atleta para correr es el mismo en que se apoya el actor para emitir una imprecación espasmódica; pero en la carrera del actor se ha vuelto hacia el interior” (Artaud 63). Si extrapolamos estas reflexiones de Antonin Artaud recogidas en su libro *El teatro y su doble* a *Lightning Over Water* y a *Sick, The Life and Death of Bob Flanagan, Supermasochist*, podemos corroborar cómo en ambos largometrajes asistimos a una actividad artística que ha motivado un cambio sedicioso en el interior de la industria filmica y el asfixiante lenguaje del arte. Ambas películas han quebrantado la cisura histórica entre lo público y lo privado y, de manera acusada, entre el interior y el exterior del cuerpo a partir de *Sick*. Cambio que conlleva una transformación singular en la forma de mirar el cuerpo.

De manera inversa a lo que sucede en el relato social, la experiencia de la enfermedad supone un límite, un margen que debe ser constantemente revisado y puesto a prueba. En los ejemplos que nos ocupan, si bien existe una actitud desafiante en la forma de exponerse al mundo con respecto a la enfermedad, el juego simbólico que esta relación entraña con la muerte entra en crisis cuando el individuo pierde el control del cuerpo y experimenta de forma inmediata y amenazante su consumación. Al respecto, en uno de los momentos del film, Nicholas Ray asegura: “yo no podía dominar el A, B, C fundamental de las cosas” (Ray y Wenders). Estas declaraciones del director-actor derivan de la conversación entre él y Wim Wenders en el hospital a causa de una nueva recaída. Las imágenes resultantes parecen querer competir en crueldad con el film que en 1960 estrenó Michael Powell, *Peeping Tom*, donde su protagonista —papel que a veces parece asumir Wenders—, traumatizado por el deseo del horror en la mirada, filma a sus víctimas para capturar el momento exacto de su muerte, el instante anterior o el resultado de ésta como parte de una búsqueda de la verdadera imagen de la muerte. Esa mirada de pánico que lo dejase satisfecho en su totalidad, finalmente la encontrará al suicidarse, a través del espejo que coloca en la cámara y filma su rostro. Asimismo, en *Lightning Over Water* la cámara se convierte en un perverso dispositivo de tortura, captando en cada toma la agonía de Nicholas Ray frente a la proximidad de la muerte. Sobre todo, cuando se trata de las imágenes

registradas en video, las secuencias alcanzan tal dramatismo que es imposible mantenerse al margen: la muerte en el rostro de Ray nos remite ferozmente a la nuestra. El video está utilizado como un tipo de traducción de enfermedad, de enfermedad mortal. Las tomas realizadas en el hospital así lo demuestran: nos desvelan una verdad brutal, desconcertante, directa, que descarna el cuerpo de Nicholas Ray mancillado por el cáncer.

Esta situación extrema se corresponde en intensidad con *Sick, The Life and Death of Bob Flanagan, Supermasochist*, aunque los recursos y la retórica filmica sean bastante diferentes. Conforme avanza la película, el entusiasmo anímico y creativo de Flanagan disminuye a medida que empeora su estado físico. El día de su cumpleaños número cuarenta y dos –un año antes de su muerte–, se viene abajo en una de sus conversaciones con Sheree Rose. Es la primera vez –y no será la única– que el artista se muestre débil y vulnerable ante su dolencia, lo que expresa su incapacidad de mantener el contrato masoquista con su *dominatrix*. La cámara benévola y amiga que, hasta entonces, lo filmaba se torna agresiva y hostil; se convierte en el mismo artefacto acosador que atormenta a Nicholas Ray.

En este punto, ambos protagonistas ponen de manifiesto “el cuerpo del sentido” del que habla Jean-Luc Nancy, es decir, “para nada la encarnación de la idealidad del «sentido»: al contrario, el fin de esta idealidad, el fin del sentido, por consiguiente, en cuanto que cesa de remitir-se y de referir-se a sí (a la idealidad que le da «sentido»), y se suspende, sobre ese límite que le da su «sentido» más propio, y que lo expone como tal” (17). De esta forma, Nicholas Ray y Bob Flanagan se exponen como antihéroes en su batalla contra la cara profiláctica de la sociedad, rompiendo el contrato del límite social al que aludíamos anteriormente.

Realismo extremo y autorrepresentación

En su adaptación cinematográfica de *Muerte en Venecia* (1971), Luchino Visconti deja vaciarse un reloj de arena para ilustrar la experiencia de la muerte de su protagonista:

La arena cae con tanta lentitud que uno apenas se da cuenta de su paso desde la cubeta superior a la inferior, pero en el último momento cae como una cuchilla: el último grano de la arena aniquila de repente un tiempo que hasta ese momento había permanecido aparentemente inmóvil y estable (Rosset, *Lo real* 83).

Así ejemplifica Clément Rosset en su libro *Lo real. Tratado sobre la idiotez*, la coincidencia de lo real y su representación, afirmando que el “me muero” y el “veo que me muero” son una sola y misma cosa, y uno muere justo por esa funesta identidad. También de manera alegórica, en *Lightning Over Water*, la muerte de Nicholas Ray queda manifiesta después de su último y tajante *Cut!* que la cámara registra. En este último plano largo, Ray se entrega ante la cámara y acepta ser quien ha sido, pero ya

no puede seguir siendo. Sobre su filmación, Wenders señala que la escena no se pudo terminar como deseaban:

En principio la idea era la de invertir la situación: yo en la cama y Nick en el sofá. Empezamos a rodar, pero no pudimos acabar porque Nick estaba demasiado débil. La escena quedó tal y como está ahora. La rodamos una sola vez [...] Luego Nick volvió al hospital (Erice y Oliver 258).

Después del fundido en negro, el junco chino que porta sus restos avanza por las aguas del río Hudson hacia el mar, tras convertirse su interior en el escenario del desafortunado epílogo donde Wenders y el resto del equipo realizan una especie de *wake*.

En el film de Kirby Dick, Sheree Rose no da tregua al cuerpo muerto de Bob Flanagan: su cámara fotográfica se encarga de registrarlo de inmediato tras su último estertor. El resultado es un bombardeo de imágenes arrolladoras en las que se muestra su cadáver con una frialdad parecida a las fotografías de la policía realizadas para documentar un asesinato. De golpe, “el cadáver, el más repugnante de todos los deshechos, es un límite que lo ha contaminado todo” (Kristeva 10). El yo es arrojado como un objeto y la imagen del cadáver se resuelve en un violento proceso de descomposición. Como diría Clément Rosset:

Lo macabro toma el relevo de la caricatura en el punto en el que la caricatura se había detenido, a medio camino entre la vida y la muerte. Igual que la caricatura, lo macabro opera como revelador: pero de un manera más potente y radical. Se puede considerar la imagen del cadáver como una caricatura completamente lograda, es decir, que no se contenta ya con infligir al hombre, como lo hacía la caricatura, una simple y pasajera mortificación, sino que la lleva a su término (*Principios de sabiduría* 148).

Los fotogramas dejan sin aliento a un espectador que queda atrapado en ellos: su *estar-en-el-mundo* es consumido, intoxicado. Podríamos decir que el cine, en estos casos, tiene la virtud de convertirse en un veneno directo. Las imágenes fílmicas resultantes nos hacen testigos de cómo:

[e]ste *en-frentar* del rostro en su expresión –en su mortalidad– me señala, me reclama: como si la muerte invisible afrontada por el rostro del otro –pura alteridad, separada en cualquier caso de todo conjunto– fuera asunto mío. Como si ignorada por el otro a quien concierne en la desnudez de su rostro, la muerte tuviese que ver conmigo, antes de ser la muerte que me hace a mí mismo perder el rostro (Lévinas 175).

La apariencia inmundada (y en el mundo) del rostro de la muerte o de la muerte del rostro se vuelve cenizas en *Lightning Over Water*, y en un líquido viscoso, compuesto de flema y otras sustancias, en *Sick*. Los cuerpos de los protagonistas, sin forma opaca en la pantalla, quedan reducidos a lo que George Bataille concibe como “lo informe”:

“la producción de la propia forma que no intenta producir otras, sino suprimir las diferencias, es decir, esa extraña masa-mugre inidentificable que chorrea por todos los lados sin equivalencia fija” (55). Ahora ya no podemos reconocerles. El cuerpo muerto de Ray, reducido a cenizas, se haya en el interior de una vasija oriental, depositada junto a una cámara y una moviola en la cubierta del junco chino. En *Sick, The Life and Death of Bob Flanagan, Supermasochist*, asistimos al entierro de Bob Flanagan. Pero el documental no finaliza allí, Kirby Dick suaviza estas últimas imágenes a través de la risa, del humor, para despedirnos a medida que pasan los créditos con una nueva canción cantada por Flanagan, cuyo estribillo dice así: “Toda la gente está preocupada por el mundo pero yo estoy muerto, yo estoy muerto, y es divertido estar muerto, es divertido estar muerto. La-la-la-la-la-la” (Dick).

Al final, su comicidad nos libera de su enfermedad que, al fin y al cabo, es también la nuestra, y en su función de analgésico constata su efecto antidepresivo. De ahí que esta “comicidad destructora” (Amorós 334) apele a una afirmación cómica y risible que poco tiene que ver con un reconocimiento trágico-heroico.

Conclusiones

Podemos afirmar que la experiencia de la enfermedad, de la experiencia límite producida por la proximidad de la muerte, deviene un espacio activo y generador de conocimiento, vinculado a la autorreafirmación del sujeto. En este punto, observamos que existe una ruptura con las formas estables y restringidas de representación/mostración del sujeto. Podríamos decir –remitiéndonos al mito clásico de Narciso– que el autoconocimiento del artista viene determinado por un impulso autodestructivo. En este sentido, la idea de identidad, entendida como representación del yo, ha sido progresivamente erosionada, deformada, detonando definiciones como identidad, patología o pornografía.

Tanto en *Lightning Over Water* como en *Sick, The Life and Death of Bob Flanagan, Supermasochist*, este conocimiento vital, derivado de la proximidad de la muerte, supone una toma de conciencia del yo y de la realidad que poco tiene que ver con una pérdida de la razón, pero que, sin duda, como señalaba Michel Foucault refiriéndose a la locura clásica, “franquea las fronteras del orden burgués para enajenarse más allá de los límites de la ética aceptada” (129). Desde este prisma, la enfermedad que se expande a partir de los cuerpos afectados de los protagonistas altera el sistema con verdades desagradables.

El estigma físico viene a ser, entonces, la forma más suprema de vincular al artista con la reafirmación de su existencia verdadera; la única forma de exponerse al mundo a cambio de cierta dosis de inmortalidad. Al respecto, tanto Nicholas Ray como Bob Flanagan, aunque con realidades diferentes, experimentan la doblez de la víctima y el verdugo en aras de pagar un tributo a sí mismos y a la sociedad. Y así,

decididamente, como señala Jean Baudrillard, “el único destino del sujeto consistirá en descargarse de sus tensiones, purgarse de sus excitaciones internas, neutralizar la irrupción de las fuerzas demoníacas que amenazan continuamente con la desintegración de la fortaleza física –ya ni siquiera se trata de un destino de pulsiones, es un destino de expulsión” (151). Una expulsión que, en este caso, se despliega a través de la pantalla cinematográfica. Ese lugar-escenario donde la exhibición de la experiencia límite puede molestar a los ojos de quienes no quieren ver. No obstante, conviene tener presente que “la sinrazón no está fuera de la razón, sino justamente en ella, invertida, poseída por ella y cosificada” (Foucault 12). Pues, como conocemos, existe una gran diferencia entre ser tachado de loco y estar loco. De ahí que el verdadero escándalo sea que se encasillen ciertas actitudes extremas como desequilibradas, solo porque escandalizan a la sociedad que rehúsa enfrentarse a nuevos planteamientos fuera de la norma.

Referencias

- Amorós Blasco, Lorena. *Abismos de la mirada: La experiencia límite en el autorretrato último*. Murcia: Cendeac, 2005. Impreso.
- . “Ante la bofetada de lo real”. *Revista de Occidente* 297 (2006): 26-42. Impreso.
- Artaud, Artaud. *El teatro y su doble*. Barcelona: Pocket Edhasa, 1997. Impreso.
- . *El pesa-nervios*. Madrid: Visor, 2002. Impreso.
- Aznar, Yayo. *Insensatos. Sobre la representación de la locura*. Murcia: Micromegas, 2013. Impreso.
- Baudrillard, Jean. *De la seducción*. Madrid: Cátedra, 1994. Impreso.
- . *Las estrategias fatales*. Barcelona: Anagrama, 1997. Impreso.
- Bataille, Georges. *La conjuración sagrada: Ensayos entre 1929-1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2003. Impreso.
- . *La experiencia interior*. Madrid: Taurus, 1972. Impreso.
- Bodei, Remo. *Las lógicas del delirio: Razón, afectos y locura*. Madrid: Cátedra, 2000. Impreso.
- Deleuze, Gilles. *Logique du sens*. París: Minuit, 1969. Impreso.
- Erice, Víctor, y Oliver, Jos. *Nicholas Ray y su tiempo*. Madrid: Filmoteca Española, 1986. Impreso.
- Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000. Impreso.
- Gabilondo, Ángel. *Mortal de necesidad. La filosofía, la salud y la muerte*. Madrid: Abada, 2004. Impreso.
- Günther, Anders. *La batalla de las cerezas. Mi historia de amor con Hannah Arendt*. Barcelona: Paidós, 2012. Impreso.
- Kristeva, Julia. *Los poderes de la perversión*. Madrid: Siglo XXI, 2006. Impreso.

- Lacan, Jacques. *El Seminario*. Barcelona: Paidós, 1981. Impreso.
- Lévinas, Emmanuel. *Entre nosotros: Ensayos para pensar en otro*. Valencia: Pre-Textos, 2001. Impreso.
- Lightning Over Water*, dir. Ray, Nicholas y Wenders, Wim. DVD. Road Movies, 1979. Medio filmico.
- Maier, Corinne. *Lo obsceno: La muerte en acción*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2004. Impreso.
- Marzano, Michela. *La muerte como espectáculo: La difusión de la violencia en Internet y sus implicaciones éticas*. Barcelona: Tusquets, 2010. Impreso.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península, 1997. Impreso.
- Nancy, Jean Luc. *Corpus*. Madrid: Arena, 2010. Impreso.
- Peeping Tom*, dir. Powell, Michael. DVD. Anglo-Amalgamated Film Distributors, 1960. Medio filmico.
- Rosset, Clément. *Principios de sabiduría y de locura*. Barcelona: Marbot, 2008. Impreso.
- . *Lo real. Tratado de la idiotez*. Valencia: Pre-Textos, 2010. Impreso.
- Sick, The Life and Death of Bob Flanagan, Supermasochist*, dir. Dick, Kirby. DVD. Bfi Video Publishing, 1997. Medio filmico.
- Sollers, Philippe. *La escritura y la experiencia de los límites*. Valencia: Pre-textos, 1978. Impreso.
- Sontag, Susan. *La enfermedad y sus metáforas: El sida y sus metáforas*. Madrid: Punto de Lectura, 2003. Impreso.
- Weinrichter, Antonio. *Wim Wenders*. Madrid: Ediciones JC, 1986. Impreso.

Recibido: 14 de junio 2016

Aceptado: 26 de abril 2017