

► *Kill Bill*.

*Óscar Contreras Morales*

**El cine norteamericano de los últimos años presenta una gran variedad de rostros y cuerpos dentro de su filmografía. Desde las anatomías perfectas y exageradas del *mainstream*, hasta la monstruosidad de Lynch, lo *indie* y otras corrientes renovadoras.**

El cine norteamericano ha sido históricamente un cine poderoso, hegemónico e influyente. Las bases de su dominio artístico se reconocen en los géneros, en las convenciones narrativas de probada eficacia, en las libertades y recaudos (económicos, financieros, políticos) que permiten el desarrollo de la obra personal, desde la fórmula, el contrabando o la iconoclastia.

Por otro lado, el cine independiente norteamericano constituye una banda creativa importante, propicia para el desarrollo de películas liberadas de los condicionamientos impuestos por Hollywood. Aunque, en los últimos años, paradójicamente, son tantas y sorprendentes las sinergias entre Hollywood y “lo independiente”, que los límites entre ambos paradigmas se han vuelto indistinguibles.

A partir de las negociaciones, hibridaciones y contaminación recíproca entre lo *mainstream* y lo autoral, vienen ocurriendo nuevos eventos, nuevas relaciones de poder que están cambiando la caracterología del cine norteamericano y sus terminaciones (léase, la corporalidad, el diseño, la sensorialidad). Todo adquiere un nivel de suntuosidad, de espectacularidad y de perfección lustrosa,



LA

# REPRESEN- TACIÓN DEL CUERPO HUMANO EN EL CINE NORTE- AMERICANO DE HOY

sin grietas, que nos hacen dudar seriamente sobre su valor y duración. Sobre su sostenibilidad. Finalmente, los cuerpos de Lee J. Cobb, Gene Hackman y John Cazale seguirán siendo los cuerpos de gente normal, de gente común y corriente, frente a la turgencia e insustancialidad de Vin Diesel o Megan Fox. Inclúyanse los cuerpos de toda la galería de superhéroes de la Marvel que han

sido adaptados por Hollywood en los últimos años y que concentran dinero, energía e idiotez.

Debe considerarse, además, que desde fines de los noventa, y a lo largo de la década del 2000, ocurre en los Estados Unidos una dispersión de las formas audiovisuales, homologadas y aceptadas socialmente como relatos o como distracciones espectaculares. Un factor importante de

esa dispersión ha sido el crecimiento geométrico de los soportes y, fundamentalmente, la “virtualización” de la imagen. La revolución digital hace trastabillar al relato lineal.

Y, entonces, esa dispersión converge con la formulación y difusión de otros constructos audiovisuales desvinculados de la modernidad sesentena, desvinculados del hiperrealismo y de los efectos especiales. Imágenes

que se distinguen por su genética *indie*, por su naturaleza hermética, por su crítica a la linealidad de los relatos tradicionales. Y, al igual que las recientes corrientes renovadoras europeas, asiáticas –y, en menor medida, latinoamericanas– la nueva gesta independiente norteamericana abre nuevas entradas a la realización, a partir de bloques sensoriales dentro de las películas, que se encuadran en los fenómenos de la experiencia y la piel.

El intrincado, vertiginoso y complejo proceso combinatorio entre el cine narrativo (espectacular, genérico, codificado) y las nuevas formas de navegación cinematográfica introducen cambios en los conceptos de plano, montaje y puesta en escena, posibilitando que el cuerpo se imponga al relato, que el cuerpo se imponga al texto audiovisual y comience a valorarse la *performance*, el desempeño actoral.

Y en el cine norteamericano el cuerpo es la imagen, el objeto de

la imagen y el espectador mismo. Los espectadores del cine norteamericano padecen mutaciones proporcionales a las que ocurren en la pantalla. Como alguna vez dijo el teórico Roger Odin, esos espectadores vibran al ritmo de las imágenes y los sonidos, y entonces todo es más directo, ocurre un impacto positivo de la fragmentación y la discontinuidad. Ya no hay necesidad de seguir los relatos. Todos se desapegan respecto del valor referencial y los efectos realistas de la imagen. Y solo es necesario “sentir” en la sala de cine, a la manera de un gran “flow” en una fiesta *rave*.

Ocurre en películas tan distintas como *Gerry* (2002), *Elefante* (2003), *Los últimos días* (2005) y *Crimen oculto* (2007), todas de Gus Van Sant; en *Embriagado de amor* (2002) y *The master* (2012) de Paul Thomas Anderson; o en *Rápidos y furiosos* (Rob Cohen, 2001), *Piratas en el Caribe II* (Gore Verbinski, 2006) o *Kill Bill Vol. 1* (Quentin Tarantino, 2003).

## LA ANGUSTIA DE PERECER

Freud decía que el cuerpo, condenado a la decadencia y a la aniquilación, provoca en el hombre gran sufrimiento. Es el campo de batalla donde se ven reflejados todos los devenires y males del mundo. Y las personas no pueden desligarse de sus cuerpos porque es el envase que sostiene su identidad (género y etnia), que sostiene su sexualidad, su conciencia y su imagen ante los demás. Atravesamos la vida desde un cuerpo y en el camino, consciente o inconscientemente, lo embellecemos, construimos, destruimos o abandonamos.

En respuesta a la angustia de sufrir y perecer, desde los albores de la civilización, se contaron relatos, mitos y leyendas sobre el padecimiento corporal. Se proponían formas de vida sin errores de funcionamiento, se inventaron elementos que posibilitaban la vida eterna. Y con el tiempo esos relatos se convirtieron en el



► *Crimen oculto.*

reservorio de la literatura fantástica, maravillosa y de ciencia ficción. Hasta que el cine —el arte finisecular, síntesis de las artes escénicas, fotográficas, líricas, literarias, plásticas, etcétera— “figurativizó” el cuerpo humano y propuso representaciones con acentos fantásticos, bellos y terroríficos que cubrían un amplio espectro, que iba del máximo realismo a la máxima fantasía.

La modernidad en el cine no impidió que el cuerpo siguiera experimentando la labor del tiempo, su transcurso, su implacable trabajo de demolición. Tampoco pudo diferir el epílogo de soledad y decadencia al que inexorablemente acude. Y entonces aparecieron cineastas que empezaron a relacionar el cuerpo con los nuevos paisajes posindustriales, con la tecnología y con las fusiones que el hombre se veía obligado a realizar para sobrevivir, desplegando un punto de vista, una actitud, una predilección frente a la carne y su revolución. Frente a las enfermedades y sus perversiones. La mutación física del hombre, como estrategia de supervivencia y camino de perdición interesaba de sobremanera.

Y en el cine norteamericano de los últimos veinte años, de David Fincher a Abel Ferrara, de Seth Rogen a Kathryn Bigelow, los cambios corporales y las heridas se volvieron indicadores del cambio social, evidencias de una visión nihilista de la vida, de una actitud. Al tiempo que un clásico como Clint Eastwood, desde *Los imperdonables* (1992) a *Gran Torino* (2008), desarrollaba una obra personalísima, reflexiva sobre América, la vejez, las segundas oportunidades y la moral urbana y rural.

## DAVID CRONENBERG: LAS MUTACIONES Y LOS CUERPOS INVADIDOS

La dualidad mental y la noción de encrucijada como núcleo dramático está presente en el cine de David Cronenberg (Toronto, 1943), quien ha logrado en la última década tres películas estupendas, producidas por capitales europeos, con actores y contextos norteamericanos y europeos, indistintamente, a saber: *Una*



*Inland empire.* ◀

*historia violenta* (2005), *Promesas peligrosas* (2007) y *Un método peligroso* (2011).

Cronenberg se concentra en el enfrentamiento de los cuerpos que mutan, que se distorsionan e influyen. Para eso utiliza gestos y dichos mínimos; en un mundo dominado por el narcisismo, el egoísmo, la vanidad, la paranoia; apoyándose en villanos manipuladores, seductores, irónicos, de inteligencia superior; que inoculan potentes e inatacables virus en sus víctimas, casi todos antihéroes vulnerables o vigorosos —indistintamente— que deben atravesar escenarios de crueldad y solazarse en el dolor antes de acceder a la sabiduría, al placer o a la muerte.

En las películas de Cronenberg el cuerpo se rebela, muta y se transforma en algo ajeno e incontrolable al espíritu. El cuerpo aparece como un obstáculo que dificulta los anhelos de conocimiento y placer de los protagonistas. Ellos deben modificar su cuerpo (o su mente) tal como es, llevarlo al límite, mutilarlo para siempre. David Cronenberg considera lo corpóreo como una prisión del espíritu. Son paredes que encapsulan los deseos del hombre. Lleva a sus personajes hacia otros niveles de realidad, placer, a escenarios ficticios donde todo es posible. De alguna manera, esos personajes desdobra-

dos (Tom Stall/Joey Cusack en *Una historia violenta*, Nikolai en *Promesas del Este*, Carl Jung en *Un método peligroso*, Eric Packer en *Cosmópolis*) necesitan destruir su organismo y su forma de pensar y relacionarse con los demás. Existe en ellos una voluntad expresiva y simbólica de ahondar en las facetas más turbias, abyectas y sórdidas de la psiquis humana. Y entonces el cuerpo se vuelve depositario de su depravación y terminan aún más perdidos y prisioneros de lo que empezaron.

## DAVID LYNCH: LA MONSTRUOSIDAD

David Lynch (Missoula, Montana, Estados Unidos, 1946) es, entre otras cosas, el cineasta de lo monstruoso. Su mundo cinematográfico caótico y viscoso está poblado de criaturas que fluctúan cambiando su anatomía, amorfa y monstruosa. Los monstruos de Lynch (presentes en películas como *El camino de los sueños* e *Inland empire*) se salen de todo parámetro: desde los anormales como los enanos y deformes, hasta los auténticos monstruos que se diluyen entre los demás como personas comunes que pareciera que no se han identificado a sí mismos como adhesivos, o bien reveladamente monstruosos que provocan pánico

► *El cisne negro.*



co y terror; o tipos que hacen de su deformidad un valor que sobrepasa a los demás, convirtiéndose en sujetos poderosos y casi omnipotentes. David Lynch poetiza e idealiza lo monstruoso y lo abyecto, puntualizando sobre la fragilidad humana, sobre la imperfección inherente a todos, de la cual habitualmente apartamos la vista.

Adornados por ruidos industriales, vibratorios, sonidos bajos y graves, los filmes de Lynch se abren espectralmente a un universo mental, hecho de visiones y paranoias, delirios en el delirio, referencias metacinematográficas de personajes que se ven a sí mismos y se persiguen. Las películas del director se sumergen en los meandros del inconsciente, con imágenes de un mundo onírico, traumas, represiones, lenguajes y metalinguajes de un territorio interior, imperio de la mente. Que modelan la deformación de los personajes.

## DARREN ARONOFSKY: LA FLAGELACIÓN CORPORAL

El cine de Darren Aronofsky, asociado al *indie* norteamericano, se focaliza en el cuerpo, en la decadencia física, en las cicatrices y la dignidad lacerada a partir de una

discutible aproximación culposa. En *El luchador* (*The wrestler*, 2009) un exboxeador en decadencia (Mickey Rourke) devenido en catchascanista (Randy “The Ram” Robinson) con el rostro lleno de “bótox” y el cuerpo “anabolizado” conduce sus últimos pasos hacia el calvario, buscando la dignidad y el amor esquivo de su hija, a la que abandonó hace muchos años. Aronofsky, fascinado por la laceración del imaginario católico, crucifica a Rourke, como lo hizo con sus personajes en *Pi* (1998), *Réquiem por un sueño* (2000) y *La fuente de la vida* (2006): inyectados hasta la muerte, amputados, penetrados por alguna causa que nunca queda muy clara. Randy “The Ram” no duda en autoflagelarse con una engrapadora, se cercena un dedo a un ritmo deliberadamente exasperante y en la última imagen del filme, mientras el “luchador” se prepara con los brazos en cruz para su último salto al ring, subraya la tediosa insistencia de imponerle ideas a los cuerpos. Quizás, lo más rescatable del filme son aquellos momentos en que Randy repasa verbalmente con sus contrincantes los golpes y secuencias que materializaran sobre el ring. Más allá de la camaradería y el precario profesionalismo que irradian esas escenas, el hecho de que ganador y perdedor se asignan de antemano los golpes, recuerdan la preparación de una película pornográfica.

También fallida, representativa del cine de mutaciones y cuerpos invadidos de la última década, *El cisne negro* (*Black swan*, 2010), también de Darren Aronofsky, es una mirada tremendista sobre la mutación psicológica que ocurre en el personaje de una bailarina de ballet a partir de su decisión –inconsciente– de enfrentarse a los peligros de la búsqueda de la perfección y la belleza cuando la importante compañía a la que pertenece decide montar *El lago de los cisnes*. La fábula de la joven engañada y transformada en cisne que debe romper el hechizo a través del amor y, para ello, muta en cisne negro, en *femme fatale*, para seducir al príncipe y causar la pérdida del cisne blanco; en manos de Aronofsky se convierte en un ejercicio lleno de histeria y efectos digitales. El personaje de Nina Sayers (Natalie Portman) sufre alucinaciones, trastornos corporales y laceraciones por el esfuerzo que le demanda la obra. La piel y la sangre se mezclan bajo la influencia de un cuerpo que quiere tomar el control de una situación insostenible. Nina quiere enfrentarse a todos sus fantasmas para liberarse de las ataduras que le impiden desencadenar su sexualidad en pos de obtener la gracia que le permita interpretar al cisne negro con naturalidad y atrevimiento. La voluntad del cuerpo sobre la mente aplasta la realidad en un juego psicológico que en realidad es un viaje hacia la muerte.

## CONCLUSIÓN

El cine norteamericano seguirá desarrollando una relación funcional –en términos artísticos, económicos y políticos– con el cuerpo humano. Su representación vigorosa o decadente obedece a consideraciones narrativas, dramáticas, figurativas, filosóficas. Pero también entraña la sistematización de indicadores (mentales, factuales, individuales, sociales) que reportan la evolución o la desprogramación de la vida en función de las necesidades, dolencias, esplendores, delicias y cambios en la carne. De acuerdo a la visión y mentalidad de cada autor. A pesar del narcisismo, de los arquetipos y las fórmulas que caracterizan al cine norteamericano desde el principio. ◻

# Baby doll, criaturas ocultas en el cine de Kazan

Ana Carolina Quiñonez



Baby doll. ◀

El siguiente artículo permite un acercamiento al cine de Elia Kazan, director de extensa filmografía con obras como *Un tranvía llamado deseo* y *Nido de ratas*, a partir de su película *Baby doll*. Poniendo especial énfasis en sus personajes y los juegos de seducción entre ellos.

*Baby doll*, de Elia Kazan, no es otra película sobre un triángulo amoroso. Es un montaje audaz que revela el sadismo, la brutalidad y el sufrimiento que experimentan los personajes cuando desean y más precisamente cuando empiezan a asumir que su deseo es rechazado.

Archie Lee (Karl Malden), un torpe empresario algodonero en bancarrota, vive en una sureña mansión en ruinas con su esposa Baby Doll (Carroll Baker), una nínfula que succiona su dedo mientras duerme dentro de una cuna en otra habitación. Ante su desesperado marido que le ruega que cumpla con su rol de esposa, ella se envalentona, retándolo, despreciándolo y reclamándole que él tampoco cumple con sus caprichos y disposiciones. La forzada abstinencia que le impone Baby Doll a Archie Lee lo perturba y trastorna, al punto que no puede resolver los temas de entrecasa con lucidez. Sus decisiones parecen guiadas por la misma angustia y desesperación que lo llevan a encorvarse para admirar por un hueco en la pared y cerciorarse de cómo su niña aún no se convierte en mujer.

La tensión entre ellos se dispara cuando el marido no cumple con unos pagos y se llevan todos los muebles de la casa. Archie Lee vuelve a decepcionar a Baby Doll, quien más que de un esposo parece estar en búsqueda de un padre sustituto, alguien que tome control de su realidad, un auténtico protector y proveedor. En el hoyo de las deudas y el rechazo, Archie Lee toma una medida radical e incendia las máquinas algodoneras de Vacarro, un poderoso siciliano en el condado, tan hábil como arrogante. Vacarro se obsesiona con encontrar al culpable del incendio que desequilibró su negocio. De esta manera, sigue meticulosamente las pistas del crimen que lo llevan a la hacienda de Archie Lee, con el objetivo de desenmascarar al verdadero culpable y hacerlo pagar según las reglas de la tradición siciliana, es decir con crueldad y ensañamiento.

Cuando Vacarro y sus hombres pisan la propiedad de Archie Lee, este reacciona con un agradecimiento exaltado, el tono de su voz y su gestualidad son propias de un súbdito y no hacen más que ponerlo en evidencia ante el observador extranjero. Archie Lee le pide a Baby Doll que "entretenga" a su nuevo cliente. Ella empieza a introducir a Vacarro en el juego de seducción que ha ensayado y perfeccionado con su manipulable marido, pero rápidamente se da cuenta de que Vacarro no está hecho del mismo material que Archie Lee. La coquetería de Baby Doll sugere en su manera de contonear su

cuerpo y de lamer helados; aniñada y tierna en su ignorancia e inocencia atrae pero no enceguece a Vacarro, quien le da vuelta al juego que en un inicio comandaba Baby Doll.

Vacarro tiene un hambre feroz. Pero no solo de carne, también de despertar terror en su objeto de deseo. En la película hay una larga secuencia de persecución amorosa, que tiene dos fases. Inicia con la erótica donde Vacarro la acorralla, primero con palabras suaves y aduladoras y luego con su cuerpo firme, rompiendo las distancias que ella trata de imponerle, penetrando en ella con sus ojos oscuros y encendidos de lobo hambriento. Él no necesita penetrarla corporalmente para hacerla llegar al orgasmo, ella lo alcanza a través de los roces, del sonido de su voz y de su presencia, que es todo lo que su marido no es.

En la segunda fase, la persecución alcanza matices sádicos, lo que comienza como un inocente juego de las escondidas dentro de la casa, se torna un juego de adultos retorcidos: al final de la secuencia, Baby Doll llora desconsolada para recurrir a la lástima o a la piedad de Vacarro y no la encuentra.

A lo largo de la película el personaje que experimenta la mayor transformación es el de Baby Doll, quien al salir de su zona de confort pasa de ser una niña, una provocadora y manipuladora *amateur*, a ser una mujer que se siente atraída por lo mismo que le genera repulsión.