

DIVINE- WATERS,

extremos
entre plano
y cuerpo

A lo largo de los últimos años se ha producido un constante interés en forma de documentales y ensayos, tanto por la figura de Divine como por el cine de John Waters. En lugar de trazar un mero repaso por sus películas conjuntas, realizaremos una aproximación a cierta relación entre plano y cuerpo, tratando de recalcar la originalidad que aportaron al cine contemporáneo más allá de sus anécdotas escatológicas.

Foto:
Problemas
femeninos

SERGIO MARQUETA CALVO



Fuente: New Yorker

chando una mirada hacia atrás a modo de contextualización, nos encontramos con una de las grandes corrientes del cine estadounidense de la segunda década del siglo pasado, acaso la más original con respecto al resto de producción mundial. Es aquella cómica deudora del *grindhouse* y lo *exploitation* que se articula en torno a la universidad. Esta es capaz de reunir una pluralidad de cuerpos desvalorizados y dignificarlos cuando los sitúa como protagonistas frente a aquellos sujetos normativos —el musculoso capitán del equipo de fútbol americano, la animadora explosiva, el rubio de ojos azules adinerado...— catalogados como bellos y no a la inversa.

Uno de los grandes esfuerzos de los estudios constructivistas ha sido desmontar dicha ilusión naturalista. No obstante, resultará muy peculiar la manera en la que dichos cuerpos *residuales* se situarán como centros de la acción, pues lo lograrán solo después de haber sido descalificados; si en la mitología cristiana el verbo se hacía carne, en esta realidad audiovisual y postcristiana el impropio se hará imagen. La comedia estadounidense va así a desplegar una vastísima ristra de insultos, tomando cada uno de ellos en forma de un cuerpo y dividiéndose a su vez en subgéneros que desarrollarán dichos epítetos; ahí

están títulos tan ilustrativos como *La venganza de los nerds* (*Revenge of the nerds*, Jeff Kanew, 1984), *Slacker* (Richard Linklater, 1991), *Cabezas huecas* (*Airheads*, Michael Lehmann, 1994), *El tonto y el más tonto* (*Dumb and dumber*, Peter y Bobby Farrelly, 1994) o *Jóvenes y rebeldes* (*Freaks and Geeks*, Paul Feig, 1999-2000)¹. Podríamos rastrear dicha táctica en el, en muchos sentidos, fundador *Fenómenos* (*Freaks*, Tod Browning, 1932), filme que dota de dignidad y autonomía a unas *imágenes-cuerpos* impedidos hasta el momento de cualquier tipo de protagonismo. En *Freaks* latirán dos corrientes no

Foto:
Divine



Fuente: Hollywood Reporter

siempre coincidentes: por un lado, la citada comedia universitaria, y por otro, la que abrazará la dupla Divine-Waters.

En esta última, la introducción de personajes disruptivos no se fija en la extravagancia de sus cuerpos sino en la ordinariez de todo lo que los rodea; así, la figura de Divine nunca se nos va a plantear como *drag* —imagen que trata de encajar en otra contrapuesta produciendo una disonancia generadora de comedia o drama—. Divine es una mujer, aún más, es una diva. Sus actitudes soberanas, sus vestidos y arte están muy lejos del uso de la ropa como elemento de ridiculización por excelencia

Foto:
John Waters



Fuente: Salem Horror

—como podría ser el atuendo pasado de moda de los adolescentes de *Supercool* (*Superbad*, Greg Mottola, 2007) o la túnica de Finch en *American Pie 2* (Paul Weitz y Chris Weitz 2001)—. No se planteará, entonces, como en la comedia universitaria: porque la protagonista no encaja allí. En su lugar, desde la corporalidad de Divine se produce el efecto contrario: que todos los demás personajes normalizados dejen de concordar con esa situación cotidiana. Es más, la misma cotidianidad fallará; véase *Female Trouble* (1974), donde la presencia de una Divine excesivamente vieja para estar en un aula de instituto, queda en

claro contraste con los demás estudiantes. Es así que, con su pacata vestimenta, no produce tanto un cuestionamiento sobre la protagonista, sino del carácter autoritario e insidioso de la normalidad de sus compañeros².

No estamos dentro del sistema audiovisual cómico dominante, donde se tolera a cualquier imagen a costa de reírse de ella como rito de paso, aunque comparta sus presupuestos cómicos basados en la turba, la contestación ante la autoridad y la diferencia: Divine-Waters se desvinculan de las reglas cinematográficas dominantes. Esto no quiere decir que se tomen en serio —actitudes en las antípodas que nos llevarían a la corrección política—, sino que directamente la protagonista se toma a broma a sí misma, allí encuentra su dignidad frente a los personajes pesarosos y cabizbajos a la espera de ser introducidos por otros en la juerga y la destrucción. En esta discrepancia radical vamos a encontrar el principio básico y regulador de las imágenes Divine-Waters, modificando nuestra mirada habitual, pues esta ya no irá de los demás hacia la protagonista, sino que partirá de ella y se extenderá hacia el resto del encuadre —centralidad que, por otra parte, reafirma el vínculo existente entre *slapstick*,

DIVINE ES UNA MUJER,
AÚN MÁS, ES UNA
DIVA. SUS ACTITUDES
SOBERANAS, SUS
VESTIDOS Y ARTE ESTÁN
MUY LEJOS DEL USO DE
LA ROPA COMO ELEMENTO
DE RIDICULIZACIÓN POR
EXCELENCIA

nudie y gore, géneros desligados de aquella comedia que descansa en el ingenio verbal—. Atendemos así a una propuesta espacial completamente distinta, una particular contrahistoria del cine cómico³.

Dicha reestructuración del espacio profílmico produce asimismo una ruptura de los códigos de la mirada erotizada. La belleza de unos pechos exuberantes se encuentra muy lejos de las coordenadas de Russ Meyer, los penes flácidos o rezumando ETS, de las *herramientas* mostradas por los hermanos Mitchell —incluso cuando estos directores comparten intereses y, al menos en el primer caso, se admiren mutuamente—. Posiblemente el mejor ejemplo de esto lo volvamos a encontrar en *Female trouble* y la secuencia de la violación de Divine a partir de la cual se quedará embarazada. Lo primero que llama al interés es la falta de tensión de dicha secuencia, huyendo de toda psicologización de la puesta en escena, la cual buscaría que allá donde miremos todo retrotraiga al sufrimiento de la protagonista, mecanismo recurrente de *Perros de paja* (*Straw Dogs*, Sam Peckinpah, 1971) a *Irreversible* (*Irréversible*, Gaspar Noé, 2002). Esta psicologización del espacio construye un malestar que iguala la violación al trauma, favoreciendo que el dolor de la violencia descansa en la víctima y sufra dicho estigma, con lo que se produce una doble agresión.



Foto:
Pink Flamingos

La alternativa no pasa obligatoriamente por una apología de la violación, esquema dualista empobrecedor e igualmente violento. En el cine que nos ocupa, y a pesar de que se incida en una duración dilatada y en el intercambio de planos, tampoco se favorece una mirada porno-

gráfica y objetual —a Waters no le interesará tanto la pornografía como el hecho pornográfico, sistemáticamente obliterado—. Los gemidos de placer de Divine-Dawn, o que esta aproveche para robarle la cartera al violador, redibujan la secuencia de manera que su sentido deja de estar claro. Este solo inmiscuye a los participantes: desde fuera, la escena tiene el mismo significado opaco que el de la copulación entre animales en un canal documental.

Pero todavía intervienen dos elementos más que trastocan nuestro juicio inmediato y permiten ahondar en la propuesta general de Divine-Waters. Por un lado, cuando parece que el violador ha llegado al clímax, se levanta y se baja los pantalones, recomenzando el acto y dando a entender, desde la mirada habitual, que antes no ha habido penetración. En calzon-



Fuente: Reddit

Foto:
Divine y Waters



bible tanto para el cine comercial pornográfico como para el drama. El control de la situación lo vuelve a tener ella, de la misma manera que la condena a la silla eléctrica al final del filme no estará impuesta por la sociedad sino que será algo deseado, tal como un reconocimiento a su carrera criminal equivalente a un Oscar. Esta reformulación *kinky del amor fati* propone en definitiva un régimen de imágenes que no pueden ser objetivadas por nuestra mirada habitual; ahí reside la belleza y la potencia de Divine. Frente a ciertas políticas de la diferencia que únicamente reincorporarían los márgenes en el circuito deseante hegemónico —véanse los programas de televisión y sus cuerpos de gimnasio intercambiables independientemente de su género, sexo y sexualidad—, cuyo objetivo es modificar a los cuerpos para poder entrar en el régimen visual Divine-Waters, enlazando con lo sostenido en líneas anteriores, modifican la imagen para que se adapte a sus circunstancias. No estamos definitivamente ante un cine inclusivo, en la mismidad, sino

transfronterizo, su objetivo, muy propio de cierta mentalidad estadounidense, es ir más allá del límite, en este caso, haciendo el *trashiest film in the world*, un cine que deteste la crítica y les guste a los convictos.

El mismo Waters, en sus “Diez pasos para ser famosa”⁵, nos desgrana, si lo traducimos a coordenadas audiovisuales, una esquematización de su propuesta cinematográfica, algo así como un canon a partir del cual desarrollar este posible contramovimiento cómico, sintetizando los distintos elementos que acabamos de abordar. Al no tener el espacio suficiente para profundizar, bastará con unas pinceladas básicas, encontrando ya el núcleo de su tesis en el primer paso: la exageración personal. Si eres gordo, come, nos sugiere; si eres delgada, toma pastillas adelgazantes. La clave radicaría en hacer precisamente lo contrario a lo que se esperaría si se quisiera encajar dentro de los estándares visuales. Así, mientras que en un nivel corporal se trata de perseverar en lo que eres, pero no deberías ser; con la actitud se buscaría un comportamiento contrario de lo que te caracteriza. Si eres jugador de fútbol americano, travístete; si eres la fea de clase, haz una película porno. Lo que aquí se pone en juego es una lógica del extremo que no consiste simplemente en ir más allá, traspasar la línea replicando una vez más el mito de la frontera estadounidense: es necesario dirigirse al mismo tiempo, como poco, hacia dos extremos contrarios. Este desgarramiento de la imagen será al mismo tiempo su motor, al menos ideal, y la herramienta para crear conexiones sorprendentes y, desde esta perspectiva, cómicas⁶. Dicha lógica vertebrará las actuaciones de Divine, no solo en sus dobles papeles como hombre y mujer sino también, por ejemplo, en su progresiva adquisición de peso que le ayudará a ser todavía más

cillos, y sin bajárselos, puede que ahora tampoco la haya, con lo que desaparece la causalidad visual que liga esta escena y su embarazo. A continuación él pasa a hacerle un *cunnilingus*, transformándolo Divine en un juguete sexual suyo. Por otra parte, la cámara no nos muestra aquí ningún órgano sexual, independientemente de que Divine no esté operada, cualquier opción es válida en la dimensión cinematográfica, retornando al perverso polimorfo donde toda carne se puede convertir en la imagen que desee⁴. Se rompe de nuevo nuestra percepción y preconcepciones. El tercer elemento tiene que ver con el hecho de que el agresor, Earl Peterson, es interpretado por la misma Divine. Distintas dimensiones de la actriz tienen sexo, en lo que podría cifrarse como una gran masturbación generadora de vástagos visuales, dando lugar a una propuesta inconce-

EN EL CINE QUE NOS
OCUPA, Y A PESAR DE
QUE SE INCIDA EN UNA
DURACIÓN DILATADA Y EN EL
INTERCAMBIO DE PLANOS,
TAMPOCO SE FAVORECE UNA
MIRADA PORNOGRÁFICA
Y OBJETUAL —A WATERS
NO LE INTERESARÁ TANTO
LA PORNOGRAFÍA COMO
EL HECHO PORNOGRÁFICO,
SISTEMÁTICAMENTE
OBLITERADO—.

bamboleante, más *femme fatale*, pero igualmente a convertirse en una convencional y comprensiva ama de casa —véase su *Hairspray* (John Waters, 1988), en las antípodas de *Female trouble*. Desde esta aproximación, no resulta descabellado calificar a Divine como una de las grandes estrellas del cine estadounidense de las últimas décadas, mereciendo mayor reconocimiento que aquellos actores y actrices considerados como la élite de Hollywood, los cuales agonizan más cercanos a la *estaticidad* de una fotografía que a los impulsos renovadores de la tradición fílmica. ◻

¹ Se ha criticado que este esquema solo se aplique a los personajes masculinos, quedando los femeninos relegados a objetos erotizados y al olvido o a la mera mofa de todos aquellos que se salgan de esta estructura binaria. Gran parte de las reivindicaciones feministas se traducirán en una introducción de nuevos cuerpos en el citado sistema sin trastocar sus esquemas. Basta con atender al tratamiento de personajes femeninos en películas y series tan distintas como *Whip it* (Drew Barrymore, 2009), *Damas en guerra* (*Bridesmaids*, Paul Feig, 2011), *Una loca y divertida guerra de sexos* (*Pitch Perfect*, Jason Moore, 2012), *Girls* (Lena Dunham, 2012-2017), *El club de las madres rebeldes* (*Bad Moms*, Jon Lucas y Scott Moore, 2016) o *El alma de la fiesta* (*Life of the Party*, Ben Falcone, 2018), por mencionar solo unas pocas.

² En esta línea nos encontraremos con películas que han sido catalogadas rápidamente dentro del humor más negro, como *Napoleon Dynamite* (Jared Hess, 2004) o *Mi vida es mi vida* (*Welcome to the Dollhouse*, Todd Solondz, 1996) cuya protagonista, Dawn, comparte nombre con la Divine de *Female trouble*. Habría que plantearse no obstante hasta qué punto dicha calificación depende de la mirada y las categorías éticas con las que nos aproximamos a las imágenes. Si bien suele interpretarse que en este tipo de películas se está produciendo un escarnio y una humillación de las protagonistas, imposibilitándose la reinscripción final propia de la comedia universitaria, gracias al tándem Divine-Waters observamos otra cosa: son ellas quienes se están burlando del resto de personajes mediante la absorción de sus comportamientos punitivos.

³ Línea que tendrá como elemento común la filiación con la serie B y la veneración a William Castle y sus trucos, pero que añadirá un gusto por el melodrama o, al menos, un melodrama llevado al paroxismo, encontrando una vía para unir distintas tradiciones fílmicas sin tener que recurrir a un canon externo. Así, Waters, tras exponer un concepto de modernidad y vanguardia propiamente cómico y alejado del europeo, atacará al cine clásico estadounidense tachándolo de aburrido, incluyendo en su crítica películas como *Pecadora equivocada* (*The Philadelphia story*, George Cukor, 1940), *La reina de África* (*The African Queen*, John Huston, 1951) o el capítulo Hatchet Piece (101 Things I Hate) de su libro *Crackpot: The Obsessions of John Waters*. Sin embargo, Waters sentirá una predilección especial

por otra película de Huston, proveniente de la novela de Flannery O'Connor, *Wise Blood* (1979), donde el drama llegará a un extremo grotesco, entrelazándose con la comedia y el horror del gótico americano. Por otra parte, cabría argumentar que dicha contrahistoria no es tal sino la hegemónica; el mismo Waters afirma que el cine *exploitation* ha terminado por dominar Hollywood; sin embargo, añade, al intentar copiar las fórmulas del cine de bajo presupuesto —en el que empezaron directores como Coppola o Scorsese— se ha perdido el encanto original. En su entrevista con Herschell Gordon Lewis, el padrino del *gore* ahondará en esta cuestión dando una definición negativa, lo *exploitation* abarcará todo aquel cine que ninguno de los grandes estudios esté dispuesto a financiar, tenga este el contenido que tenga (*Shock Value*, p. 212). Esta aproximación nos permite desligar lo políticamente incorrecto de lo reaccionario para relacionarlo con lo minoritario, pues se cifra en una cuestión económica y no moral.

⁴ Esta nueva carne audiovisual nos llevará a una propuesta en paralelo a la que desarrollarán cineastas como Cronenberg, quien repetirá la obsesión por los accidentes automovilísticos. No obstante, Waters no va a necesitar de una ciencia ficción con respecto a la cual siempre se ha mostrado reticente debido a su base ontológica realista —la tradición cómica en la que se inscribe se sitúa más cercana al *cartoon*—. Si en *Crash*; *extraños placeres* (*Crash*, David Cronenberg, 1996) se nos muestran las heridas del cuerpo como aperturas receptoras de placer, *Female trouble* prefiere enseñarnos los resultados del primer cambio de sexo financiado por la seguridad social de Maryland, su estado natal. Asimismo, mientras que en cintas como la citada *Crash*; *extraños placeres* se introducirán estas nuevas formas sexuales aberrantes dentro del circuito deseante —si bien no siempre pornográfica, la película está planteada desde una perspectiva erótica—, Divine-Waters huyen de la mirada ginecológica de la pornografía estándar mientras defienden un sexo *desexualizado*, esto es, que no pasa por su representación, donde todo es posible —véase la escena de cama con su marido, ella vestida, él desnudo mientras lee una revista y después utiliza un martillo como órgano sexual—.

⁵ "How to Become Famous", en *Crackpot: The Obsessions of John Waters*. Estos pasos se dividirán en dos partes: cómo hacerse famoso y cómo mantener dicho estatus, un segundo nivel fílmico que se articula sobre el primero y que atañerá tanto a la relación carne-imagen como al desarrollo de la tradición cómica y sus relaciones con otras películas.

⁶ Dicho texto ahonda en otras cuestiones que, leídas a partir del cine de Waters, explicitan su actitud ante el cine. Por ejemplo, en la segunda estrategia, relacionada con el hacerse notar, lo que está proponiendo es un posicionamiento con respecto a la puesta en escena. Frente a la profundidad de plano prima una superficialidad en la imagen que por un lado recalca el protagonismo actoral, pero, al mismo tiempo, se aleja del primer plano para introducir otras imágenes-cuerpo. Divine no es Divine sin otros a quienes provocar —de ahí las clásicas escenas paseando y posando por la calle, buscando la reacción de la gente—. Igualmente será reacio a los planos/contraplanos, y no solo por cuestiones monetarias —esto se hace patente en las conversaciones telefónicas durante las cuales el interlocutor se presenta en el mismo encuadre mediante una superposición de espacios—. La cuestión de la imagen sin contraplano se repetirá en otros puntos de su argumentación desde diferentes ángulos, siempre conjugando esta centralidad del cuerpo protagonista, frente a su posición excéntrica en las comedias universitarias, con el rechazo de todo *rectus serio* debido a la mencionada descomposición centrifuga.

Bibliografía

Waters, J. (1981). *Shock Value*. New York, Estados Unidos: Dell Pub.

Waters, J. (1990). *Crackpot: The Obsessions of John Waters*. Londres, Reino Unido: Fourth Estate Limited.

Filmografía

Apatow, J. (productor) y P. Feig (creador) (1999-2000). *Freaks and Geeks* [serie de televisión]. Estados Unidos: Apatow Productions, DreamWorks Television.

Apatow, J., B. Mendel, C. Townsend (productores) y P. Feig (director) (2011). *Bridesmaids* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Apatow Productions, Relativity Media.

Apatow, J., S. Robertson (productores) y G. Mottola (director) (2007). *Superbad* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: The Apatow Company.

Banks, E., P. Brooks, M. Handelman (productores) y J. Moore (director) (2012). *Pitch perfect* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Gold Circle Films, Brownstone Productions.

Barrymore, D., B. Mendel (productores) y C. Barrymore (director) (2009). *Whip It* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Mandate Pictures, Vincent Pictures, Flower Films, Rye Road Productions, Babe Ruthless Productions, Barry Mendel Productions, Dune Entertainment.

Block, B., S. Todd (productores) y J. Lucas, S. Moore (directores) (2016). *Bad moms* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Huayi Brothers Pictures, Bill Block Media, Suzanne Todd Productions, Virgin Produced, STXfilms.

Browning, T. (productory director) (1932). *Freaks* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.

Burg, M., R. Simonds (productores) y M. Lehmann (director) (1994). *Airheads* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Island World, Robert Simonds Productions.

Cassel, V., B. Chioua (productores) y G. Noé (director) (2002). *Irréversible* [cinta cinematográfica]. Francia: Les Cinémas de la Zone, StudioCanal.

Coon, J., S. Covel, J. Weitz, C. Wyatt (productores) y J. Hess (director) (2004). *Napoleon Dynamite* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: MTV Films, Napoleon Pictures, Access Films.

Cronenberg, D., R. Lantos, J. Thomas (productores) y D. Cronenberg (director) (1996). *Crash* [cinta cinematográfica]. Canadá-Reino Unido: The Movie Network, Telefilm Canada.

Falcone, B., C. Henchy, M. McCarthy (productores) y B. Falcone (director) (2018). *Life of the Party* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: New Line Cinema, On the Day Productions.

Field, T., P. Samuelson (productores) y J. Kanew (director) (1984). *Revenge*

of the Nerds [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Interscope Communications.

Fitzgerald, K., M. Fitzgerald (productores) y J. Huston (director) (1979). *Wise Blood* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: New Line Cinema.

Krevoy, B., A. Meyerson, S. Stabler, C. B. Wessler (productores) y B. Farrelly, P. Farrelly (directores) (1994). *Dumb and Dumber* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Katja Motion Picture Corporation, Krevoy/Stabler/Wessler Production.

Linklater, R. (productor y director) (1991). *Slacker* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Detour Filmproduction.

Mankiewicz, J. L. (productor) y G. Cukor (director) (1940). *The Philadelphia story* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.

Melnick, D. (productor) y S. Peckinpah (director) (1971). *Straw Dogs* [cinta cinematográfica]. Reino Unido: ABC Pictures, Talent Associates, Amerbroco Films.

Moore, C., W. Zide (productores) y J. B. Rogers (director) (2001). *American Pie 2* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: LivePlanet, Zide/Perry Productions.

Phillips, P., D. Sterling (productores) y L. Dunham (creador) (2012-2017). *Girls* [serie de televisión]. Estados Unidos: Apatow Productions, I Am Jenni Konner Productions, HBO Entertainment.

Shaye, R., R. Talalay, J. Waters (productores) y J. Waters (director) (1988). *Hairspray* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Palace Pictures.

Shaye, R., J. Waters, M. White (productores) y J. Waters (director) (1981). *Polyester* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Dreamland, Michael White Productions.

Solondz, T. (productor y director) (1995). *Welcome to the Dollhouse* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Suburban Pictures.

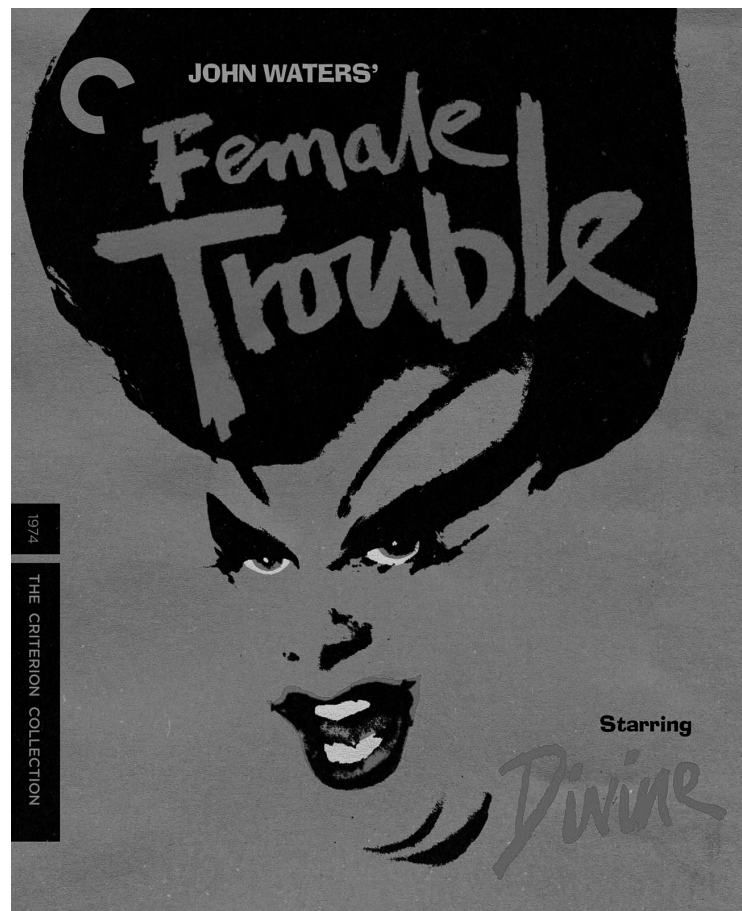
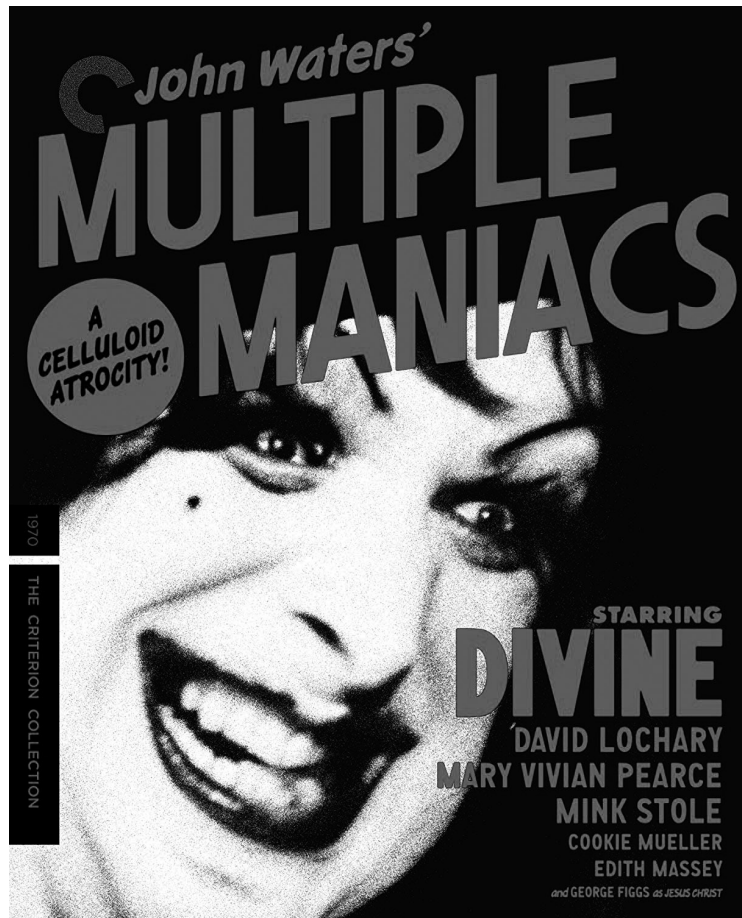
Spiegel, S. (productor) y J. Huston (director). (1951) [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Horizon Pictures, Romulus Films Ltd.

Waters, J. (productor y director) (1969). *Mondo Trasho* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Dreamland.

Waters, J. (productor y director) (1970). *Multiple maniacs* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Dreamland.

Waters, J. (productor y director) (1972). *Pink Flamingos* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Dreamland, Saliva Films.

Waters, J. (productor y director) (1974). *Female Trouble* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Dreamland, Saliva Films.



Fuente: The Criterion Collection