

LENGUAJE CUERPO



En el cine no solo se ha trabajado el cuerpo como un todo, sino que en muchas películas se le ha dado especial protagonismo a partes como los ojos, las manos, el cabello, los traseros, etcétera. Muchas de estas zonas anatómicas han sido causa de devoción y fetiche por parte de algunos realizadores, explorando y jugando con ellas. En los siguientes textos se comentan las principales partes del cuerpo.

Cabello

Sofía Bedoya

La belleza femenina se ha asociado tradicionalmente con la abundante cabellera y ha sido elemento de seducción a través de las épocas, tomándola incluso como un elemento sexual. Por esto, muchas culturas imponen que el cabello femenino esté resguardado bajo una burka o un pañuelo. Poetas, escritores, pintores han encontrado su fuente de inspiración en el cabello para sus creaciones artísticas.

En el cine el cabello ha sido el símbolo de feminidad y visto como objeto sexual, y ha evocado distintos estereotipos. El cabello largo y frondoso en *Y Dios creó a la mujer* (1956), donde vemos a una Brigitte Bardot bajo una melena rubia, desordenada y sobre todo sensual. Por el contrario, en *Mujer bonita* (1990) los rulos morenos de Julia Roberts la empoderan a la vez que la dotan de belleza.

Con respecto al moño en espiral del personaje de Madeleine, interpretado por Kim Novak y mostrado en plano detalle en *Vértigo* (1958), Eugenio Trias, en “Vértigo y pasión: un ensayo sobre la película *Vértigo* de Alfred Hitchcock”, lo encontró como una metáfora del órgano sexual femenino, aquel que Scottie (James Stewart) quiere penetrar. Hay pues un carácter erótico en el cabello, incluso a pesar de que puede estar recogido.

El cabello corto entonces sería la antítesis de la sensualidad, de la feminidad. Hasta algunos han asociado a la pérdida del cabello con la castración. Sin embargo, en el cine contemporáneo el cabello corto se presenta como símbolo de poder, de fuerza femenina y no necesariamente como antifemenino. O vean justamente cómo el cabello simboliza el objeto de deseo en *La vida de Adele* (2013) de Abdellatif Kechiche. Un personaje femenino se enamora de otro, que tiene el pelo teñido de

azul, un color que se convierte en leitmotiv de toda una película sobre el nacimiento, la vida y la muerte de un romance.

Grandes momentos del cine han explorado la pérdida del cabello como en *V de Venganza* (2005), donde se muestra cómo la cabellera de Natalie Portman es rapada en su totalidad, mientras ella llora y tiembla viendo su pelo caer. Por el contrario, en *G. I Jane* (1997) Demi Moore decide ella misma raparse el pelo, y mientras lo hace sonríe, se siente fuerte.

En otros casos, el cabello puede representar una presencia amenazante, como en el horror japonés, con la espectral mujer de pelo largo, negro y lacio de *El aro* (1998) de Hideo Nakata, o la forma bizarra en que retrata el cabello Sion Sono en *Hair extensions* (2007), en la que un sujeto andrógino logra increíblemente que brote cabello de todos los orificios del cuerpo: ojos, boca, nariz, etcétera.

del



Y Dios creó a la mujer. ◀

Ojos y rostros

Eduardo A. Russo

Ojos y voces. En los umbrales del cine clásico David W. Griffith se maravillaba, junto a su camarógrafo Billy Bitzer, ante los primeros planos que extendían los rostros por la pantalla entera. “Entonces –anotaba Griffith– entendimos que los ojos son la voz del cine”. Un siglo después de aquella revelación ¿qué voz portan hoy ojos y rostros en el cine? Imposible reducirlo a una tendencia predominante. Si durante los cines de la modernidad fue fundamental la interpelación frontal al espectador bajo múltiples estrategias, por ejemplo la mirada a la cámara, en el cine contemporáneo la lógica es más bien la de la dispersión. Miradas inciertas, errantes o insólitas que extrañan a un espectador no menos enrarecido, demarcando un espacio de conflicto del que extraemos algunos interrogantes.

Simulaciones. En el *blockbuster* contemporáneo, rostros y cuerpos optimizados lucen su ingeniería corporal frente a cámaras. Desde allí a la pantalla, el *fashioning* se redobla mediante el procesamiento digital de imagen. Registro, posproducción e imaginaria digital comparten, diseño sobre diseño, la panoplia de rostros virtualizados y sometidos a la presión de un ideal que se acerca más a las superficies fantaseadas por la imaginación gráfica que a referentes reales. La era de la sospecha se ha traspasado, reemplazada por un saber preliminar de cualquier espectador, experto apreciador de un objeto de diseño. Todo un ejército de seres tolkien-jacksonianos en estos días se ofrece para comprobarlo hasta la comprobación de cierto efecto anestésico, incluso en plena saturación sensorial. Todos están para ser mirados, pero nadie (nos) mira. La irrupción de logros esporádicos, como los de las efectivas criaturas bajo las cuales se adivina un Andy Serkis, sea Gollum, el gigante Kong o el mucho más interesante chimpancé César de *El planeta de los simios (R)evolución*, parece ser las escasas excepciones que confirman la regla. El rostro como paisaje signico en un entorno posfotogénico, triunfo de un exhibicionismo ciego. Los humanos más cerca que nunca de la modelización fundada en los cómics o la animación. ¿Cómo no apreciar, frente a ese imperio de rostros hiperdiseñados, los desbordes entre el horror y la atracción



El Señor de los Anillos. ◀



¿Quién engañó a Roger Rabbit? ◀



Luna de hiel. ◀

que proponen un Denis Lavant en *Holy Motors*, o en un registro menos extremo, las ambigüedades de los distintos perfiles de, por ejemplo, una Julianne Moore? No son sino la irrupción de singularidades que se resisten al poder de un modelado totalizador.

Evidencias visibles. En el otro extremo, el documental contemporáneo. Ojos y rostros que insisten desde las experiencias del *found footage* y la devastación de los desfigurados de la Gran Guerra en *Oh, uomo*, de Gianikian y Ricci Lucchi, hasta la apropiación de las galerías de presos políticos de la dictadura de Salazar en los filmes de Susana de Souza Dias como *Natureza morta* o *48*. Algunos de los tramos más intensos de los documentales de Wang Bing se sustentan en sus rostros y miradas de personas reales: ante la sobredosis de espectáculo, la potencia de un registro que resguarda la misteriosa vinculación del cine con personas reales puestas ante el aparato, dejando su impronta.

Fantasmas, animales, espectadores. El rostro anuda en su superficie a cuerpo, gesto y mirada. Las voluntariosas teorías del cine como reflejo que sostuvieron diversas propuestas del realismo apuntaban a la presunta correspondencia entre imagen y mundo. Pero cuando de miradas y rostros se trata, lo crucial es otro efecto de espejo: aquel ofrecido entre imagen y espectador. En el mirar esas miradas en pantalla ¿quién mira a quién? Desde ciertos fantasmas que pululan en el cine contemporáneo, los borrones escalofrantes de *Kairo*, la mirada ígnea del monofantasma desde el fondo del bosque en el *Tío Boonmee* o el enigma encarnado en el ojo del cocodrilo de *Tabu*, se afirma la evidencia de nuestra propia extrañeza, la necesidad de reinventarnos como espectadores de un cine que exige un sujeto de radicalidad similar a la de esas miradas que nos interrogan desde una alteridad fundamental. Ojos que nos sugieren que la cuestión crucial para el cine, hoy más que nunca, es *ver de otra manera*.

Orejas

Martín Sánchez Padilla

Desarrollamos la necesidad de crear un universo simbólico para administrar nuestra comprensión de la realidad. Una película opera como una to-

talidad; un soporte para la reflexión de nuestra experiencia en el mundo real. El cine hace posible el ejercicio de clasificar y descomponer el Todo que nos rodea, es decir: simplificar para mejor entender. Sin embargo, en ocasiones, nuestra percepción sobre aquel universo puede parecer obvia, de tal manera que si nos detuviésemos en la observación de sus elementos, perderíamos de vista el significado de su totalidad. La trágica y cruenta *Elefante* (2003), de Gus Van Sant, debe su título a tal supuesto: no obstante la envergadura del mal, nadie puede observar lo evidente hasta que sobreviene la desgracia. Vía la revisión somera de los siguientes títulos, observaremos algunos enfoques sobre un elemento particular de un Todo: la oreja.

Dumbo (1941): Las orejas condenan y bendicen. Aunque expresamente visibles, su excepcional funcionalidad permanece oculta hasta que ciertas circunstancias descubren al protagonista el medio para su reivindicación absoluta. Las orejas son un signo distintivo, pero son también objeto de burla y motivo de discriminación. La convención social determina que las orejas han de ser unificionales y estéticamente proporcionales; cualquier salida del cauce debe atenerse a las consecuencias.

Prick up your ears (1987): La referencia a estas orejas no es material sino simbólica de una acción: del bien y listo oír. Tal mención supone una advertencia: no perder de vista (oído) el curso breve, intenso y azaroso de la vida de Joe Orton. Las orejas del título no se lucen, se demandan. La narración requiere un auditorio atento para conocer y comprender; algo que uno de los protagonistas, el compañero de Orton, no estará dispuesto a hacer.

Sueños (1990): Un pasaje de estos relatos oníricos nos remite al pintor Van Gogh en medio de su faena creativa. Aun convalece de una herida autoinfligida en la oreja. La referencia es breve y conmovedora. El artista enfrenta una seria crisis emocional y, sin embargo, sus capacidades creativas son deslumbrantes. La oreja es el resumen trágico de esa paradoja.

Terciopelo azul (1986): Aquí la oreja es una pista, un indicio inerte y tenebroso. Una sola es suficiente para traerse abajo, al nivel de los bichos que pueblan el jardín de los Beaumont, la

aparente calma de verano en un pueblo de North Carolina. La búsqueda de su identidad destapará a los fieros demonios y no habrá forma de dar vuelta hacia atrás. El terciopelo será básicamente el del título.

¿Quién engañó a Roger Rabbit? (1988): Las largas y maleables orejas blancas de Rabbit siguen su ritmo frenético entre persecuciones y dislates. Al fin y al cabo, se trata de una portentosa cinta de animación, interactuada con seres reales. Las orejas de un conejo de *cartoon* son impredecibles e infatigables. Con certeza, no se merecen a la novia del protagonista.

EPÍLOGO:

Desproporcionadas, auriculares, cercenadas, aerodinámicas, indicia-rias, peculiares, las orejas pueden ser de diversos tipos, tener diversas formas y cumplir con distintas funciones. Todas coinciden, sin embargo, en su propósito principal: la escucha. Para el cine, nunca dejarán de ser un interesante elemento de referencia. La prueba, líneas arriba.

Pechos

José Carlos Cabrejo

Poco me importa comentar los pechos masculinos, pero indudablemente que si se trata de hablar de ellos hay que recordar los pectorales de Marlon Brando en *Un tranvía llamado deseo* (1951) de Elia Kazan, que contribuyen a darle esa dimensión animal a su personaje y que impuso toda una moda en la que varios jóvenes querían vestir de la misma forma en que aparecía el actor en aquel filme. Ya en la actualidad, los pectorales de Brando resultan de una menor proporción ante el pecho de alcances monstruosos (¿hipermodernos tal vez diría Lipovetsky?) que luce Dwayne Johnson "La Roca" en películas de la saga *Rápidos y furiosos*.

Lo curioso es que, por contraste, entre los pechos masculinos más destacados están el de Robert Pattinson, un actor de conformación espigada, muy próxima a la de anatomías femeninas y escualidas de pasarela. Aunque bueno, actores que la pegan de superhéroes como Hugh Jackman o Christian Bale aún muestran un pecho fornido. Creo que más interesante es hablar de los pechos femeninos, y sobre todo por la simbología que implica. Es cierto que

los senos son una de las zonas más deseadas por los hombres, pero en parte eso se conecta en el cine con sus connotaciones alimenticias y maternas. Una de las escenas más populares del cine es aquella en que un personaje de *Amarcord* (1973) de Federico Fellini succiona uno de los grandes pechos de una mujer gorda, hasta el punto de finalmente enfermarse.

Y si seguimos con los directores italianos, hay una escena interesantísima en *La nodriza* (1999) de Marco Bellocchio, en la que un hombre, ante la negativa de su bebe por lactar de los senos de su madre, realiza una suerte de *casting* para elegir a la mujer que va a amamantar a su hijo. Así, aparecen en un cuarto varias mujeres enseñando sus prominentes pechos. A partir de la vista de aquellos senos, elige a la mujer que podría encargarse de suplantar a su esposa en esa función.

Esa simbología maternal de los senos es llevada a una poderosa carga de erotismo en *Luna de hiel* (1992) de Roman Polanski. En una escena, el personaje de Emmanuelle Seigner derrama de su boca leche que tomó de un frasco, y que recorre sus pechos. Ella los frota con el esopo líquido y su amante decide lamer sus pezones. Si vamos a una tierra como Japón, aparece una película como *Visitor Q* (2001) de Takashi Miike, en la que la dimensión maternal de los senos se pervierte: un joven exprime los senos de una mujer hasta tal punto que todo el ambiente de una casa se inunda de su leche. La función vital de los pechos femeninos se convierte aquí en un medio de la erotización más cruda y bizarra.

El gusto por los senos se abre así hacia pulsiones voyeurísticas, como en *Doble de cuerpo* (1984) de Brian De Palma, en la que un par de personajes, imitando al James Stewart de *La ventana indiscreta* (1954) de Hitchcock, con un telescopio, husmean a una mujer que baila sensualmente en su habitación, con sus pechos descubiertos. Y aun así volvemos a las connotaciones edípicas de los senos, con un niño figoneando al turbador personaje de Monica Bellucci en *Malena* (2000) de Giuseppe Tornatore. El menor de edad trepa por un árbol para acariciar con sus ojos la intimidad de la mujer más deseada del pueblo, mientras se escapan sus senos de sus prendas interiores o los frota con líquidos frutales.

Manos

Carlos Esquivés

Posiblemente sea en *Intolerancia* (1916) donde las manos hicieron su primera “aparición” en el cine. La angustia de una mujer por un esposo a punto de ser condenado, se veía reflejada en el primer plano de unas manos estrujando un pañuelo lleno de lágrimas. Lo cierto es que fue recién con el Expresionismo alemán que estas extremidades encontrarían a su primer padre e instructor. Por entonces dentro del universo silente las manos eran simple materia gestual y pantomímica. Ya con el Expresionismo fueron signo dramático, gótico y anímico, gestándose así tres fuentes posteriormente prescritas en otras películas. La primera, las manos como fuente de expresión. En una película como *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang, el además de un científico luego de una creación exitosa es sentimiento de triunfo extasiante, gesto que se repetiría en *Frankenstein* (1931) de James Whale, cuando el perturbado protagonista gritara a voz en cuello: “It’s alive!”.

La mano como fuente de maldad. En *M* (1931), otra película de Fritz Lang, juega a ser la marca expresa del asesino, una que también resuena en las “no manos” de Lon Chaney en *Garras humanas* (1927) de Tod Browning o en las manos cazadoras del Conde Orlok. Garras en forma de sombras que acechan a su presa. Robert Mitchum en *La noche del cazador* (1955) dramatiza en sus manos la lucha entre el bien y el mal. Fuentes de dicotomía que en paralelo grafican la personalidad dual y perversa del lobo vestido de cordero.

Son también las cuchillas de Freddy Krueger o la mano posesora de *Evil dead II* (1987) de Sam Raimi. La mano como símbolo diabólico o incluso órgano seudoindependiente del ser.

Es también la mano una fuente psicológica. Tanto el doctor Frankenstein como el científico de *Metrópolis* no solo expresan éxito en sus manos, sino locura, una que se contemplaría con mayor claridad en *Las manos de Orlac* (1924) de Robert Wiene, más adelante retomado en la versión de Karl Freund (1935). Las manos como un puente al inconsciente. Hombres víctimas de la demencia, que es también dualidad y que empuja a las orillas de lo maligno, tal como sucede con el protagonista de *La mano* (1981) de Oliver Stone.

En otras lecturas, Alfred Hitchcock contempla la mano dentro de la escena de un crimen en dos momentos. Tanto en *Chantaje* (1929) como en *Dial M for murder* (1954), la mano –mostrada de forma gráfica– pasa de ser víctima a ser agresora. Es la historia de la mujer que mata en defensa propia. La mano es también mecánica de defensa (la muestra una agonizante Janeth Leigh en la ducha) o un aferramiento a la vida (James Stewart colgando desde una ventana o un edificio). Para Robert Bresson la mano carga la culpa (*Pick-pocket*, 1959) y también la expurga (*Diario de un cura rural*, 1950). Por último, la mano ha sido también fetiche surrealista para Luis Buñuel (*Un perro andaluz*, 1929), como para Wong Kar-Wai resultó ser artífice sensual y erótico (2046 o *La mano*, 2004).

(Continúa en la página 68) ▶



Metrópolis. ◀

DENTRO DEL CUERPO, LA SANGRE

Eduardo Quispe Alarcón

“¡Madre! ¡Oh, Dios, madre! ¡Sangre! ¡Sangre!”

Norman Bates (Anthony Perkins), en *Psicosis* de Alfred Hitchcock

La sangre ha estado presente en el cine desde que se entendió que no solo se podían mostrar obreros saliendo de una fábrica. Su presencia en el cine es un catalizador. Las almas humanas están corruptas y solo la sangre parece expiarla. El espectador acude a la sala de cine como presa del ritmo de vida consumista, con ansiedad clínica, estrés agudo episódico, depresión crónica, conflictos existenciales y vacíos semánticos. Psicópatas funcionales deliberadamente camuflados en el patético entretendido ciudadano.

La influencia del Teatro Grand-Guignol de Montmartre, un espacio para los amantes de las laceraciones, parafilias y demás sadismos introdujo la necesidad hemofílica en la pantalla. En 1913 se adapta una de sus obras teatrales: *Le système du Docteur Goudron et du professeur Plume* de Maurice Tourneur, basada en un cuento de Edgar Allan Poe. Tres años antes, la compañía de Edison producía la versión libre de *Frankenstein*, que muestra el esqueleto de la criatura adquiriendo tejido, piel, cabello y, claro, sangre, cuya exhibición va alejándose de motivos enteramente enfermizos y adquiriendo un valor expresivo y artístico. Griffith fue modesto al mostrar decapitaciones y cuerpos atravesados en *Intolerancia* (1916). Eric Von Stroheim en sus intenciones naturalistas apenas deja ver unas gotas de forma sobria y poética en *Avaricia* (1924).

Casi de inmediato el cine se hizo sanguinario con la proliferación del *ganster movie*, aún sin llegar a ser explícito. Sin embargo, escandalizó Hollywood, y como era de esperarse, vino la censura.

En Europa, la primera oleada del cine alemán (mal calificado de “expre-



► *Psicosis.*

sionista”) grafica la sangre con fines enteramente estéticos, como en *Nosferatu* (1922) de Murnau, en la que bastan apenas unas gotas de una incauta cortada para generar el desenfreno del conde transilvano. No sucederán sutilezas así hasta el *remake* del otro genio del cine alemán Werner Herzog, pues la Hammer y Hollywood, con ayuda del technicolor, mostrarían al personaje de Stoker, entre otros populares monstruos, como lo haría un vesánico amarillista. Ni siquiera la versión celebrada de Francis Ford Coppola en 1992, con la tecnología de aliada y un actor de la talla de Gary Oldman, logra superar en ningún momento las magistrales representaciones alemanas.

El realismo social ruso utiliza la sangre con fines conmemorativos que glorifican la revolución bolchevique. En *La huelga* (1925) Eisenstein utiliza como nadie la magia del montaje para sus analogías visuales: planos de tinta derramada, la matanza de reses con el cráneo reventado de un niño que acaba de ser arrojado por la policía imperialista. En Francia, Dimitri Kirsanoff, entrega *Ménilmontant* (1926), el melodrama que inaugura el realismo poético no sin su cuota de sangriento asesinato. En el *underground*, mucha sangre corría, mas no deja mucho rastro trascendente, salvo Stan Brakhage en *The way to shadow garden* (1954), en la que un joven rasga sus ojos, y su rostro bañado en sangre se convierte en negativo. Antes de finalizar la década, *Los ojos sin rostro* (1959), de Georges Franju, encandila y horroriza al público. Es todo lo que se puede pedir al cine de sangre y vísceras.

Las censuras mundiales no pudieron limitar la hemoglobina. *Psicosis* (1960), con la icónica escena de la ducha, encumbró la era roja en Hollywood. Na-

die ha escenificado un destripamiento de forma tan estética, manierista y malsana como Hitchcock.

Todo lo demás hecho por esas fechas no tuvo ninguna motivación extra salvo tener activa la caja registradora. Desde entonces, la sangre ha sido utilizada vilmente, con el nacimiento del *slasher movie*, inaugurada con *Blood Feast* (1963) de Herschell Gordon Lewis. Es el principio de una era de malas películas, que ahora llevan el calificativo eufemístico “cine de culto”, tratando de revalorarlas en tiempos de revisionismos posmodernos. Ahí encontrarán lugar Corman, Argento, Romero (con excepción de *La noche de los muertos vivientes*, 1968), Fulci, Craven, Raimi o Peter Jackson con *Braindead* (1992) que solo quedará en la historia por ser la más desopilante y sangrienta película de todos los tiempos, con 30.000 litros de sangre de utilería.

Pero el buen cine no se mancha. Brakhage no abandona las películas viscerales, como *The act of seeing with one's own eyes* (1971), en la que la sangre drenada de los cuerpos antes de su disección nos recuerda que, al fin de cuentas, somos las mismas bolsas de carne, sangre y mierda. Destacan también Kenneth Anger con *Lucifer Rising* (1972), *Matanza sin igual* (1974) de Tobe Hopper y *El exorcista* (1973) de William Friedkin, estos últimos, clásicos imprescindibles desde todos los niveles y audiencias no solo por lo grotesco, sino también por la calidad narrativa y la buena factura cinematográfica. Asimismo, Kubrick y su huai-co de sangre en *El resplandor* (1980), Damon Packard con *Dawn of an evil millennium* (1988) y E. Elias Merhige con *Begotten* (1991). Quisiera seguir, pero esta columna ya superó en mucho su límite designado.



► *Transpoiting.*

LENGUAJE DEL CUERPO

... viene de la página 35.

Vaginas

Alex Zamora

Sin distinción del índole filmico son diversos los modos como es abordada la exhibición de los genitales femeninos. Asimismo, el tratamiento visual que recae en este punto es desigual al que se tiene con otras zonas eróticas de la mujer.

Quizá la escena de Sharon Stone y su desfachatado abrir de piernas en *Bajos instintos* (1992) sea la asociación más próxima entre el séptimo arte y las vaginas. De igual manera, surgen otros momentos en los cuales permanece perenne la mirada de los directores cuando se trata de representar el universo vaginal.

Es evidente que existe una propuesta común en la mirada ejercida en relación con la vulva, a diferencia de los senos y las nalgas. Con las vaginas se prefiere una austeridad audiovisual. Una moderación que probablemente tenga relación con las expectativas de la audiencia masculina como el tipo de público que va a consumir el desnudo femenino. He aquí una parábola del cine como reflejo de la sociedad: se ha construido un morbo desmedido por la voluptuosidad de los pechos y los traseros, no con las vaginas.

A su vez, resulta divergente el tipo de mirada que pueda brindar un realizador masculino en comparación con el punto de vista de una realizadora femenina. Digamos que una directora

impondrá un enfoque más desinteresado cuando tenga que aprehender una vagina. Por otro lado, un director afrontará una vagina con una mirada masculina. Esto significa que no solamente prevalecerá la subjetividad del realizador, sino también una segunda mirada fálica como consecuencia de la cualidad de ser hombre.

Otro tipo de detalle es cómo la representación de las vaginas en el cine respeta los paradigmas estéticos según la época. En *Los soñadores* (2003), Isabelle (Eva Green) es una de las jóvenes de un trío amical, que prontamente se torna promiscuo, en pleno esplendor de mayo del 68 en París. Precisamente, en cada acto amoroso en que Isabelle participa



► *Bajos instintos.*

sobresale la exuberancia de su vello púbico sin que eso logre llamar la atención de sus compañeros sexuales.

Contrariamente, en *Cashback* (2006) las representaciones femeninas mutan estéticamente y la frondosidad vaginal desaparece para erigirse como norma una vagina imberbe. Así, cada recuerdo narrado por el joven Ben (Sean Biggerstaff) incluye mujeres con el pubis depilado. Menuda alegoría que transgrede la ficción, debido a que es esta la estética que se exhorta a las féminas con los productos de acicalamiento en el mundo occidental en la actualidad.

Empero, esta idealización estética varía en la cultura oriental, como sucede en la taiwanesa *El sabor de la sandía* (2005). En este filme la exhibición exuberante del área púbica no es más que una prolongación verosímil del cine como intento por respetar y evidenciar realidades culturales, aun cuando se trate de los genitales.

Sucede también que se restringe tal manifestación visual por apuestas igual de lúbricas, pero que incluyen estrategias más sagaces de dominación al espectador: la seducción. *Corazón salvaje* (1990) expone a Lula (Laura Dern) en pleno orgasmo al ser estimulada sexualmente por Bobby Perú (Willem Dafoe). Similarmente, *Vagina dentada* (2007) narra la anomalía genital de Dawn (Jess Weixler), quien posee una vagina que tiene la habilidad de castrar cualquier elemento intruso dentro de ella.

No mostrar sensualidad no debe ser tomado como mero capricho de los realizadores sino como apuestas icónicas con fines pavlovianos con el espectador; y que reposa en la dialéctica sobre la seducción de Baudrillard. Este dispositivo destruye la realidad y la sustituye por la ilusión: espectador conquistado. Mostrar es discordante con la seducción. El espectador permanece en su realidad e inmediatamente buscará un nuevo mecanismo para esquivarla.

Penes

Grecia Alzamora

En general, en el cine el pene ha sido bastante dejado de lado (excepcionalmente por supuesto lo ocurrido en el cine porno). Podría decirse que ha sido ignorado por los directores, puesto que, visualmente, ha estado poco representado por sí mismo en la pantalla. Es una zona corporal huidiza de las cámaras. No sabría decir si se sitúa en la timidez al lente o en el rechazo por parte de los realizadores. De ser ese el caso, ¿será un rechazo estético, moral o una costumbre el hecho de evitar al pene en el encuadre el mayor tiempo posible?

Los escasos momentos que han atrapado un pene en el celuloide se caracterizan por ser de planos abiertos. No es común ver primeros planos de falos. Algunos de los filmes en los que recuerdo haber visto falos son *Trainspotting*, *Velvet Goldmine*, *Betty Blue*, *Irreversible*, *Fight Club*, entre otros.

Más común, en cualquier caso, serían las representaciones fálicas de otros objetos: varas, cetros, esculturas. Tal es el caso de *La Naranja Mecánica*, por ejemplo, en la que hay muchos símbolos fálicos, como las máscaras de los drugos, las esculturas en la casa de la señora de los gatos, la serpiente de Álex, entre otros.

En una película bastante explícita sobre una violación, como lo es *Irreversible*, se pueden ver varios penes sin tapujos. Uno de los más impactantes es el de un travesti en la calle cuyo miembro viril se muestra un momento. Sinceramente, a mí el travesti me pareció bastante femenino, hasta el momento en que muestra el falo.

En *Trainspotting* y *Velvet Goldmine* se ve el pene de Ewan McGregor, que según dicen los rumores de Hollywood tiene uno de los “7 miembros más grandes” del medio. Algunos dicen que ha expuesto demasiado esta parte de su cuerpo; sin embargo, el actor se siente orgulloso de él.

En *El Club de la Pelea* ninguno de los actores muestra su pene dentro de la ficción, pero es emblemático el órgano viril que se ve en la escena final, cuando todo se destruye y cae a pedazos, mientras Edward Norton está de la mano con Helena Bonham Carter mirando el caos. Pienso que quienes han visto esta película recuerdan ese momento, a pesar de que son breves segundos o, probablemente, fracciones de uno.

Finalmente, en la francesa *Betty Blue* o *37°2 le matin*, en su idioma original, se ve el falo del novio de la protagonista y cómo ella lo besa tiernamente mientras él duerme. De

una forma casi inocente, ella le habla como si fuese un ser independiente de él, mientras le hace cariños.

Más común, en cualquier caso, serían las representaciones fálicas de otros objetos: varas, cetros, esculturas. Tal es el caso de *La Naranja Mecánica*, por ejemplo, en la que hay muchos símbolos fálicos, como las máscaras de los drugos, las esculturas en la casa de la señora de los gatos, la serpiente de Álex, entre otros.

Otra forma de representación es la verbal (recordando el lado auditivo de nuestro querido medio audiovisual). Hay muchísimas palabras para referirse al pene no solo en español; también en inglés, francés, etcétera. Tantos sinónimos, apodos, jergas para hacer referencia al aparato reproductor masculino no han sido dejados de lado por el séptimo arte.

Está el título de un musical norteamericano: *Hedwig and the angry inch* (2001), en español *Hedwig y la pulgada enojada*. Hedwig es un(a) cantante que tras haberse sometido a una operación de cambio de sexo de masculino a “femenino”, tuvo una complicación que le dejó un pedazo de pene al que le denomina “la pulgada enojada”.

En *Martín (Hache)*, una película argentino-española del año 1997, uno de los personajes secundarios se refiere a un miembro prominente como “una polla así de gorda” (acompañando las palabras con un gesto de las manos que connota exuberancia) dentro de un pequeño discurso sobre “follarse a las mentes” que es, simplemente, excelente.

En general, el cine trata al pene visualmente de una forma fugaz, huidiza, breve, casi tímida, con algunas excepciones, pero tampoco muchas. En cambio, verbal y auditivamente utiliza bastante la palabra pene y sus múltiples sinónimos en todos los idiomas. Los símbolos fálicos tampoco se quedan atrás, y tienen muchas más apariciones que el miembro en sí.

Sin embargo, no debemos dejar de señalar que directores como Catherine Breillat, en *Romance X*, han expuesto el miembro viril de manera frontal, al igual que en otra película francesa, como *Intimidad* de Patrice Chéreau: sobre todo en *fellatio*s



La naranja mecánica. ◀

▶ *Jacky Brown.*



entre seres de apariencia común y corriente, lejanos de la anatomía espectacular del cine porno. El cine galo, en efecto, se ha mostrado más abierto a la representación directa del pene (aunque tampoco debemos olvidar el cine *indie* norteamericano, como el *blowjob* de Chlöe Sevigny a Vincent Gallo en *The brown bunny*). La reciente *El desconocido del lago* de Alain Guiraudie tiene varias secuencias de erotismo gay en las que el miembro viril se convierte en presencia sensual.

Traseros

Eugenio Vidal

El cine construye movimiento con la superposición de momentos estáticos. Se trata de una ilusión que apela a ciertas reglas perceptivas: que a su vez, definen los parámetros de sentido en este arte cinético. Por ejemplo, una parte del cuerpo significará también el cuerpo entero; a diferencia de la fotografía, que descontextualiza para resemantizar las partes que conforman su encuadre, el cine, debido a la continuidad entre planos de

su narratividad, no se desvincula del fuera de campo.

Al mismo tiempo, una parte del cuerpo, sobre todo una como el culo, puede ser en más de un momento objeto de adoración tanto cultural como subjetiva, tan de autor como representativa de su tiempo. Como Fellini por las tetas, Godard por los culos, o como esos culos ralentizados de *Spring Breakers*.

Tomemos esos dos casos de fetichismo por el culo: Godard y *Spring Breakers*. Cada cual con intenciones y consecuencias distintas: Godard te envuelve y te implica en su fascinación personal por el culo de Brigitte Bardot en *El desprecio* o el de su asistente en *JLG/JLG Autorretrato*, que palmea; *Spring Breakers* te devuelve el reflejo enturbiado, o la versión subliminal clarificada, de la violencia de un sistema de producción de sentido que tiene el culo como estandarte.

Y los resultados varían desde culos con nombre propio hasta culos-estandarte, culos que se relacionan o no con su fuera de campo, culos que se ven en la necesidad de abandonar el sentido narrativo que los ata a un cuerpo.

Piernas

María Teresa Espinar

Desde las primeras épocas del cine hasta las actuales, las piernas siempre han sido unos de los principales atractivos de la anatomía femenina, y en algunos casos de la masculina, de todos los tiempos

Cómo olvidar a Marlene Dietrich y sus piernas, que turban a un profesor de escuela en *El ángel azul*; las interminables extremidades inferiores de Cyd Charisse seduciendo a miles con sinuosos pasos en *Cantando bajo la lluvia*; a Marilyn Monroe en la conocida comedia de Billy Wilder *La comedia del séptimo año*, en la que su falda empieza a volar al pasar una corriente de aire del subterráneo, dejando atónito a más de uno; o a Betty Grable, la actriz más cotizada de los años treinta, por poseer “las piernas del millón de dólares”, apodo que se le diera luego de lucirlas en diversos filmes.

Sin embargo, el cine en sus tiempos dorados no deja de lado a los cuerpos masculinos, que en algunas emblemáticas cintas muestran sus bien torneadas piernas, como Johnny Weissmüller, el Tarzán por



▶ *Cantando bajo la lluvia.*

antonomasia, un nadador profesional convertido en el rey de los simios, o Burt Lancaster en 1968, que ya en su madurez se atrevió a interpretar a un ejemplar deportista en *El nadador*, y por supuesto es imposible dejar de mencionar a la rusa eminencia hollywoodense Yul Brynner, quien deslumbró al público al lucir su robusta anatomía junto a unas fuertes piernas en *Los diez mandamientos* dirigida por Cecil B. DeMille en 1956.

Dando un salto en el tiempo tenemos un ejemplo inolvidable de unas piernas que incitan a la perdición y a la muerte, nada menos que las de la

seductora y peligrosa Sharon Stone, que usa sus encantos, entre ellos sus sensuales piernas, para declarar sobre un delito a un acalorado Michael Douglas. Siguiendo en la línea de los noventa, James Cameron nos sorprende, en *Mentiras verdaderas*, con una Jamie Lee Curtis que menea cada centímetro de su cuerpo al ritmo del miedo y el erotismo, mostrando unas ejercitadas piernas de antología.

A lo largo de su carrera, Eva Mendes, la actriz estadounidense de ascendencia cubana, no deja de atraer miradas por su cuerpo esbelto y exótico.

Leos Carax la invitó a participar en su filme de 2012 *Holy motors*, en la que resalta su bronceada piel, así como el emblema de unas largas y latinas piernas, derrochando una carnalidad sin igual que contrasta con la presencia “monstruosa” de Denis Lavant. La última película de Martin Scorsese, *El lobo de Wall Street*, no deja de recibir elogios al ser una obra bien lograda de principio a fin, sino también, y no podría ser de otra manera, por la presencia de la llamada “duquesa”: Margot Robbie. Ella sorprende en la cinta no solo por su bello rostro, sino por mostrar unas piernas largas y seductoras



Los pies descalzos son un secreto guardado; son lo que no se muestra en el plano. Sin embargo, a pesar de la concepción negativa que se tiene acerca de los pies, muchas personas han hecho de esta parte del cuerpo un objeto de deseo sexual, lo que se entiende por fetichismo.

mientras ellas se encuentran en el suyo. El choque entre ambos autos exhibe a continuación las imágenes de sus bellos cuerpos despedazados, sobre todo una extremidad inferior que velozmente sale fuera del carro. En muchas películas se destruye lo que se desea, sobre todo si son unas hermosas piernas.

Pies

Sofía Bedoya

Los pies son esa parte del cuerpo que está constantemente en el suelo, soportando nuestro peso, marcados

por magulladuras y callos y acompañándonos en el día a día que, al contrario de las manos estos están siempre ocultos dentro del calzado. Esta aprehensión por los pies también se manifiesta en la pantalla grande. Los pies descalzos son un secreto guardado; son lo que no se muestra en el plano. Sin embargo, a pesar de la concepción negativa que se tiene acerca de los pies, muchas personas han hecho de esta parte del cuerpo un objeto de deseo sexual, lo que se entiende por fetichismo.

El fetichismo es la excitación erótica que se produce a través de un objeto o parte del cuerpo, y es bas-

en la escena en que provoca a Leonardo Di Caprio con una minifalda y sin ropa interior.

Pero quizá la cinta contemporánea que más llama la atención en cuanto al tema que nos ocupa es *A prueba de muerte* (2007) de Quentin Tarantino. Si en otras películas el director norteamericano revela una fijación con los pies, en aquella además evidencia obsesión por jóvenes que lucen piernas que los encuadres siguen obsesivamente. Dicha cinta es una reinvención de las reglas de las *slasher movies*; en una escena muestra a un sujeto que las ataca con su carro,

► *Jacky Brown.*



tante común. Las teorías que tratan de explicar el porqué de este comportamiento son diversas, por supuesto Freud no encontró otra explicación que argumentar que el fetiche empieza en la infancia por ser el pie un atributo fálico. Sin embargo, teorías más modernas cuestionan esta visión negativa del fetiche y proponen que este comportamiento podría estar explicado por la alta sensibilidad de la planta de los pies y que en tanto no sea una conducta que afecte la vida diaria, estaría aceptado.

El fetichista por excelencia en el cine es Quentin Tarantino. Él hace que los pies dejen de ser una parte del cuerpo encubierta y los muestra de tal manera que los glorifica y los vuelve bellos a través de la pantalla. Momentos como en *Jacky Brown* (1997), donde vemos a Bridget Fonda luciendo un minúsculo bikini; pero no es esto lo que atrae, sino el pequeño juego de sus pies, sus ligeras contracciones y el diminuto anillo que trae puesto. Vemos también, en *A prueba de muerte* (2007), cómo Stuntman Mike –interpretado por Kurt Russell– se divierte en silencio con los pies de Rosario Dawson. Otro momento íntimo se aprecia en los créditos de *Lolita* (1962), de Kubrick, donde una mano viril sostiene con cuidado el delicado pie femenino, y pinta una a una las uñas de los pies, casi acariciando los pequeños dedos de Sue Lyon.

Sin embargo, los pies no solo son objeto de deseo, sino también un reflejo de poder. En *Kill Bill* (2003) los pies de Uma Thurman dejan de ser objeto de deseo para ser el reflejo de la lucha interna con el fin de tener control sobre el cuerpo.

Por otro lado Buñuel, convierte el objeto de deseo en un objeto ceremonial y sagrado. En *Él* (1952) vemos cómo tiemblan los pies de los monaguillos cuando van a ser lavados por el sacerdote; y a continuación nos revela la fijación del protagonista por los pies de una mujer que se encuentra en la iglesia.

Las representaciones de los pies en el cine son diversas; aunque se dejen de lado muchas veces siempre habrá filmes que los rescaten y les den un espacio privilegiado en la pantalla. Transformándolos de grotescos a bellos, de funcionales y corporales a divinos. ◻

LA COMEDIA Y EL MUSICAL, GÉNEROS DEL CUERPO

Ricardo Bedoya

1. El cuerpo más admirable de la comedia es el de Jerry Lewis. Es cómico y doloroso. Adolescente eterno, choca con el mundo de la razón y los adultos y esos golpes se transforman en espasmos, muecas, convulsiones. Es un cuerpo contraído o dilatado, según las ocasiones. El de Jerry es un cuerpo mutante que nos provoca una risa sádica. Los cuerpos de Chaplin y Keaton son distintos. El de Chaplin existe en función del encuadre. El dominio de cada gesto y voltereta pone a la pantomima en el centro de la atención. Es el mimo mayor. El de Buster Keaton es atlético y está impulsado por algún mecanismo de cuerda, un engranaje sin pausa y sin fin. Es un cuerpo para la acción y para lucimiento del montaje en continuidad. La trayectoria imparable de Keaton exige un montaje cinematográfico de articulaciones y orientaciones perfectas. Chaplin es más arraigado y sedentario; la pantomima chapliniana no funciona a campo traviesa, como la de Keaton. Se afina en espacios muy concretos y actúa con ellos (lo que hace con la coctelera en *The idle class* adquiere sentido en la escenografía de la mansión) o se mueve con ellos, como ocurre con la cabaña de *La quimera del oro*.

Otro cuerpo hilarante es el de Peter Sellers, en *La fiesta inolvidable*. Convoca el desastre mientras se desplaza en puntillas. Es un cuerpo que desencadena todo el repertorio de gags de desastre. Es el cuerpo torpe pero grácil. Deja un reguero de objetos rotos y hace venias, con esa peculiaridad étnica del actor indio que no sabe manejar los códigos y los mecanismos de la mansión del magnate de Hollywood. Son los desastres de un cuerpo extranjero, que no se asimila. Como el inspector Clouseau, con su acento francés.

Hay cuerpos cómicos que se asocian con la ira, como el Adam Sandler de su mejor época, que no es la más reciente. Si Jerry Lewis hacía pucheros de adolescente contrariado, Sandler estalla, hace rabietas, se infantiliza. Está también Ben Stiller, cuyas secreciones lo traicionan. Son cuerpos incontinentes. Como los del grupo de *¿Qué pasó ayer?* Sus cuerpos son vestigios del desafuero y aparecen rapados, tatuados, meados, con semen. Son cuerpos para descifrar y pruebas de que se han ampliado las fronteras de lo que se puede mostrar en una película *mainstream* de Hollywood.

2. En el musical clásico, digamos en *Cantando bajo la lluvia*, en *Brindis al amor*, en *Yolanda y el ladrón*, o en *Brigadoon*, la planificación se pone al servicio de los cuerpos. Encuadres abiertos y abarcadores para mostrar a los bailarines de la cabeza a los pies, además del fondo escenográfico. Luego, el estilo cambia. Bob Fosse, que era un gran coreógrafo, fragmenta los cuerpos en sus películas y agrega un ritmo construido y artificial que se superpone a los cuerpos que danzan. En la era clásica, el musical era un género especializado, realizado por una unidad de la empresa productora. Bailarines y coreógrafos tenían un trabajo de planta permanente, que les permitía abordar sin problemas ni complejos las escenas musicales. En los escasos musicales contemporáneos los cuerpos tienen un aire frankensteiniano. Están fragmentados y zurcidos por el hilo del montaje.