



Motivos sobre el cuerpo en el cine asiático

En gran medida, el cine asiático se ha dedicado en las últimas décadas al terror, la acción o la animación. En todos ellos el cuerpo se ve representado de diversas maneras, ya sea como humano, máquina o alguna criatura. Este artículo busca mostrar el panorama actual en el cine oriental.

Mónica Delgado

Pareciera que las artes marciales en la pantalla propiciaron una idea del encuadre y montaje paradigmáticos, que parte de la interacción entre ambos modos de ver e interpretar el cuerpo, en su totalidad y fragmento. Tanto en las viejas películas de los hermanos Shaw como en la reciente *The Grandmaster* de Wong Kar-wai, se encuentran estilos y perspectivas para mostrar a cuerpos en contienda, pero ligados a un espíritu esencial brindado por el espacio que los rodea. El Wuxia, por ejemplo, subgénero chino que propició un sinnúmero de películas en Taiwán y Hong Kong, es esencial para entender precisamente esta relación del cuerpo y tiempo, ya que los saltos y acrobacias por los aires remiten a un anacronismo o lado mítico incluso, pero también a una pertenencia histórica determinada de dinastías y héroes rastreables. Así, *El tigre y el dragón* de Ang Lee resulta ejemplar para mostrar esta sublimación de los cuerpos en peleas a puño limpio, a través del uso de ralentis que enfatizan no solo el estilo de la reyerta sino también su dilatación o extensión.

▶ *The Grandmaster.*





► *El tigre y el dragón.*

Por otro lado, los filmes que protagonizara Bruce Lee fragmentan el cuerpo hasta su exageración, o hasta lograr su repetición infinita, como sucede en la famosa secuencia de los espejos en *Operación Dragón* de Robert Clouse, que imita todo el estilo de las producciones de artes marciales chinas, con sus famosos recursos de *zooms* frenéticos, a la caza del rostro en suspenso o en éxtasis. Aquí Lee se ve repetido en el mismo plano, pero también su oponente, en un juego que multiplica brazos, ojos, espaldas: la única salida es volver el cuerpo a su unidad.

En *Tetsuo* (1988) de Shinya Tsukamoto un hombre es absorbido por la máquina, como si se tratara de un cibernético visceral, y más que deterioro, lo que se muestra es una nueva asimilación. Como en las películas de David Cronenberg, el espectador es testigo de una transformación que combina lo imposible y lo prohibido (aquí encarnado por un falo de metal y en forma de taladro), teniendo como telón de fondo un suburbio posindustrial, opaco y olvidado.

El protagonista de *Tetsuo* muestra la disociación de lo que gobierna su cuerpo y su respuesta como ente racional ante ese cambio, renunciando a su anterior fisonomía, donde el dolor queda difuminado por una ansiedad más fuerte y vital: el placer. Y algo de eso sucede en *Gozu* de Takashi Miike, aunque aquí el cuerpo sufre otro tipo de transformación: el protagonista es enviado a un viaje de características surreales, y convive con ancianas que dan de lactar a adultos, se topa con seres antropomorfizados y míticos, y duerme con mujeres jóvenes que dan a luz a hombres grandes. El cuerpo-trauma es el motor de la vida, en sus antojos drásticos, y donde es posible la resurrección pero desde la óptica materna: la vuelta al útero y el segundo parto. Miike,

como Tsukamoto, plantea una nueva condición para la existencia en los tiempos actuales (cosa que también plasmó con humor en una película como *Full Metal Gokudo*), un cuerpo herido y transformado, fusionado con su elemento dilecto, filmado con ojo que asiste en el fetichismo con complicidad.

En las películas asiáticas, sobre todo las japonesas, el eterno femenino ha mutado de heroína de melodrama estilizado como en las cintas de “Kiju” Yoshida a las lolitas sin infancia inspiradas en el Hentai. En todo caso, una nueva muerte para la figura de mujer, alejada más del arquetipo occidental, y reivindicando una fuerte corporeidad de exuberancias, en la medida de su desborde y libertad. En *Love exposure* de Sion Sono, el protagonista vive una obsesión por el *party shot*, y prepara toda una maquinaria para la captura de imágenes de todas las prendas

La adaptación del cuerpo en la secuencia de Michel Gondry en *Tokyo!*

Giacomo Cochella

Muchas ficciones cinematográficas se han centrado en el tratamiento de la mutación del cuerpo físico al ser este víctima de un suceso con una carga emocional muy fuerte. Normalmente son sucesos negativos que hacen que el cuerpo sufra un proceso de deterioración y demacración. Es claro que hay un estado inicial y una transformación hacia un estado físico totalmente distinto, pero siempre va a un nivel superficial, lo cual no implica que tenga una repercusión interna. Pero en esta oportunidad quiero explorar el caso de una mutación física y corpórea como respuesta para la adaptación de este frente al suceso emocional que sufre la persona.

El segmento *Interior Design* –dirigido y escrito por Michel Gondry, que se encuentra dentro de la película *Tokyo!*– creo que muestra eso que quiero analizar. En este cortometraje vemos cómo un joven y entusiasta director de cine está exhibiendo su primera película, y junto a su enamorada intentan establecerse en la ciudad sin tener trabajo alguno. Hiroko, la joven enamorada, desde un comienzo es juzgada de no tener ambiciones. Los fracasos en conseguir un trabajo, y los acontecimientos negativos que surgen recaen en la culpa de esta chica. Mientras tanto, el cineasta exhibe su película y tiene el éxito y el reconocimiento del público que asiste a verla; esto relega a Hiroko a la sombra de su enamorado.

Se percibe un existencialismo introspectivo que ahoga la voluntad del personaje. Las preguntas ¿para qué sirvo?, ¿cuál es mi propósito, mi utilidad?, están presentes más que nunca en el inconsciente de este personaje, que habita en un cuerpo físicamente humano al cual no le encuentra una función.

Esto va más allá de la náusea del existencialismo, no es solamente el cuestionamiento de qué sirve vivir si vamos a morir, sino es la sensación de inutilidad del cuerpo físico en el ahora.

Pero es frente a este sentimiento que en esta ficción el cuerpo muta para su adaptación a la vida rutinaria con una finalidad basada en el talento físico del cuerpo. En este caso muta no a un cuerpo físico humano, sino a un inmueble, a una silla. Una mutación en un comienzo forzada, involuntaria, radical. Todo cambio es difícil y duro de procesar. Un antropomorfismo inverso, que obtiene la utilidad de un objeto, de una silla.

Se nota la alegría de poder responder la pregunta ¿para qué sirvo? La mutación hacia un cuerpo no humano, hacia una felicidad y utilidad física. Al poder volver de vez en cuando a su estado humano, Hiroko le escribe una carta a su enamorado deseando que haya logrado sus metas e indicando su felicidad al decir que nunca se había sentido más útil en toda su vida.

íntimas de estudiantes que pasan delante suyo. Y nuevamente se recurre aquí a una suerte de extensión del cuerpo, al atar elástico a la cámara que maneja como si se tratara de un yoyó o una mano alargada para acercar el “objeto del deseo” o su fetiche. Es decir, el cuerpo femenino es necesario solo en su deseo, plasmado en una fotografía, representado o arrancado de la realidad, puesto que en su realización se convierte en problema y distancia. Algo de eso hay en las películas de Koji Wakamatsu, donde las mujeres contribuyen a la fusión abierta de política y fetichismo, hermanados, donde los guerrilleros encuentran impulso y purificación, en medio de rituales de sexo y crímenes. El kimono se ha desprendido del cuerpo.

En *The Hole* de Tsai Ming-Liang los cuerpos son impensables sin el estupor o agotamiento que marca el clima. El calor y las

lluvias crean las condiciones para el aislamiento y la soledad, dentro de edificios turgurizados, en cuyos departamentos solo cabe un cuerpo a la vez. Es así que para salir de este letargo, el cineasta emplea los recursos del musical para el escape, donde los sueños asoman como oportunidad, sin humedad ni bochorno. En *La felicidad de los Katakuri*, también de Takashi Miike, el musical permite la elasticidad de los cuerpos, a la manera de los dibujos animados (característica entre *camp* y *kitsch* heredada de *Hausu*, de Nobuhiko Ôbayashi) y ayuda a la historia con el ambiente enrarecido de zombis en medio de una casa de campo. En *Shara* de Naomi Kawase, el clima y la música cobran una hermandad insólita: la lluvia empapa la calle y los cuerpos en danza muestran una nueva textura. Un final de reminiscencias panteístas.

Como sucede con los fantasmas en *Kwaidan* de Masaki Kobayashi, el largo cabello negro se vuelve un icono de muerte, sello de fábrica de innumerables cintas del *J Horror* y toma cuerpo de mujer joven, pálida y vengativa. El fantasma levita, reptá, persigue, acosa, mantiene su lado “humano”, mientras que en otros imaginarios que intentan dibujar los espectros del más allá, como en *El tío Boonmee que recuerda sus vidas pasadas* la carga negativa queda fuera, aunque carecen del lado lúdico de los seres míticos creados por Hayao Miyazaki. En la película de Apichatpong Weerasethakul, los cuerpos se vuelven transparentes, se asoman líquidos, y añaden reflexión como entequeias propias de la divinidad, entregan sabiduría y marcan un camino. En cambio, en *El viaje de Chihiro*, los fantasmas surgen de hechizos, mutan en cerdos, van a fiestas y acuden a saunas. Aparecen para lograr el cambio en el personaje principal, lo incitan a la decisión y a la afirmación de la adolescencia. ■