

Opción, Año 30, No. 74 (2014): 60 - 73
ISSN 1012-1587

La nueva carne: el cuerpo entre la carencia y el exceso en el cine actual

Gérard Imbert¹

*Catedrático de Comunicación audiovisual
Universidad Carlos III de Madrid
gimbert@hum.uc3m.es*

*“Los lugares del monstruo no son ya las tinieblas, el subterráneo
o el espacio exterior; sino el propio cuerpo, ese apéndice
sinistro, a la vez conocido y desconocido, que envejece, incuba
tumores en silencio, reclama drogas, propaga virus y traiciona
al alma negándose a continuar vivo indefinidamente”.*

Pilar Pedraza

Resumen

En ruptura con la visión funcional del cuerpo propuesta por la modernidad, el cine de autor actual ofrece una representación del cuerpo turbulenta, caracterizada por: *disfunciones, disyunciones*, descontroles, riesgo, conductas extremas. Es el cuerpo violento, el de la pulsión. El cine actual nos propone un cuerpo fantaseado, en el que confluyen de manera hipervisible los imaginarios sociales, donde se concentran las *tensiones*, un cuerpo pasional, de las pulsiones, que da a ver nuestras contradicciones, las aporías de la posmodernidad, su profunda ambivalencia. Se analizan estas representaciones a través de la reciente producción cinematográfica procedente de diferentes áreas culturales. “La nueva carne” es una de ellas, en especial en el último cine mexicano.

Palabras clave: Cine, cuerpo, imaginarios, socio-semiótica.

The New Flesh: The Body between Lack and Excess in Current Films

Abstract

In breaking with the functional vision of body proposed by modernity, cinema by current filmmakers offers representation of the turbulent body, characterized by *disfunction, disjunction, lack of control, risk and extreme behavior*. It is the violent body, the body of impulses. Current cinema shows a fantasized body, in which social imaginaries converge in a hypervisible way; where tensions are concentrated; a passionate body, a body of impulses that exhibits our contradictions, the perplexities of postmodernity, profound ambivalence. These representations are analyzed through recent films from different countries and cultures. *La nueva carne (The new flesh)* is one of these, especially in recent Mexican cinema.

Key words: Cinema, body, imaginary, social semiotics.

INTRODUCCIÓN

En ruptura con la visión funcional del cuerpo propuesta por la modernidad, el cine de autor actual ofrece una representación del cuerpo turbulenta, caracterizada por:

- las *disfunciones*: cuando el cuerpo deja de obedecer a la mente, se autonomiza, escapa al control del sujeto y, a través de las manifestaciones de un *mal-estar* físico, funciona como “síntoma”, dejando ver las huellas del inconsciente y dando rienda suelta a los impulsos.

- las *disyunciones*: el cuerpo deja aparecer fisuras, reflejo de las fracturas y divisiones identitarias. Ha perdido su unidad, se fragmenta, se le pone a prueba para comprobar sus límites. Es el cuerpo fragmentado del porno, el cuerpo fetiche (donde la parte oculta el todo).

- Los descontroles, el riesgo, las conductas extremas: son las violencias ejercitadas sobre el cuerpo (cuerpo castigado, herido, sufriente). Es el cuerpo violento, el de la pulsión, en ruptura con la imagen de un cuerpo glorioso, todopoderoso (el del héroe glorificado por la modernidad).

En definitiva, el cine actual nos propone un cuerpo fantaseado, en el que confluyen de manera hipervisible los imaginarios sociales, donde se

concentran las *tensiones*, un cuerpo pasional, que da a ver nuestras contradicciones, las aporías de la posmodernidad, su profunda ambivalencia.

Estas representaciones muestran un cuerpo que ya no está en su sitio, ya no tiene lugar asignado y que oscila constantemente entre la carencia y el exceso. Tanto el sentimiento de vacío, vinculado con las angustias contemporáneas, como el desbordamiento, propio del neo-barroquismo posmoderno, marcan esta visión. El cuerpo se mueve entre extremos, sin duda porque las identidades ya no son un lugar seguro ni estable.

El cuerpo entonces es a menudo un terreno de experimentación de sensaciones nuevas, de exploración de los límites y de puesta a prueba, hasta a veces lo repulsivo. Es lo que he llamado el *horror corporis* (Imbert, 2010). Es cuando el cuerpo es visto, vivido como un extraño, en su deformidad, el cuerpo objeto de transformaciones, hasta la monstruosidad.

Con esto asistimos a una *somatización de la identidad*: la identidad surge en y desde el cuerpo, en un espectro de posturas que van del fetichismo a la repulsión.

1. EL CUERPO COMO MARCADOR DE IDENTIDAD Y SU INSTRUMENTALIZACIÓN

De los directores emergentes, tal vez sea el británico Steve McQueen el que mejor ha expresado la función del cuerpo como expresión de la identidad y su instrumentalización.

En *Hunger* (2008), muestra la protesta de los presos del IRA en la cárcel de Maze en la época de Thatcher y su huelga del hambre y de la higiene que en 1981 llevaría a la muerte a Bobby Sands, uno de los activistas. El cuerpo es un instrumento de resistencia y su sacrificio el último lenguaje para denunciar las duras condiciones de encarcelamiento y el olvido en el que han caído los prisioneros. La actuación de Michael Fassbender es de destacar, mostrando un cuerpo demacrado por la huelga de hambre y mancillado por los excrementos con los que los presos escriben su protesta en las paredes.

Shame (2011) nos cuenta la historia de Brandon, un perfecto *wasp*, un alto ejecutivo que vive en un piso de diseño, cuida hasta el narcisismo de su cuerpo y es adicto al sexo. Aquí el cuerpo es una cárcel, Brandon es víctima de sí mismo, de sus impulsos descontrolados, de su incapacidad para expresar el afecto. Como el protagonista de *Cosmópolis* (2012) de

Cronenberg, Brandon refleja un fetichismo múltiple, aplicado tanto a los objetos materiales y al dinero como al cuerpo y a la imagen.

Ambas películas están impregnadas de fisicidad -el cuerpo desgastado de la primera, el cuerpo glorioso pero vacío de la segunda- todo ello facilitado por el impresionante trabajo de Michael Fassbender, que se dio a conocer en estas películas.

En *12 años de esclavitud* (2013), Mc Queen presenta la esclavitud como una forma de alienación: el esclavo se ha convertido en mercancía, objeto de transacciones, pasa de dueño en dueño, de mano en mano, de látigo en castigo. Es un ser despersonalizado, literalmente enajenado: su cuerpo ya no le pertenece.

La película está basada en la historia verídica de Solomon Northup (Chiwetel Ejiofor), cuyo libro había caído en el olvido. Es como una relectura de la historia americana de antes de la Guerra Civil, vista desde el lado del que sufre la injusticia: la vivencia de un hombre que ha nacido libre, vive en Nueva York, es violinista, tiene familia, está perfectamente integrado, social y culturalmente. A raíz de un engaño, lo raptan y venden como esclavo en el sur y termina en una plantación de algodón cuyos dueños, racistas y caprichosos, cometen los peores abusos.

No es baladí el hecho de que el director sea negro y que no escatime las escenas de castigo físico, de humillación psicológica y de abuso sexual, aspecto éste poco tratado en las películas sobre el tema.

2. ENTRE CARENCIA Y EXCESO: EL CUERPO COMO SÍNTOMA

2.1. La carencia

La ausencia, la carencia son manifestaciones de un sentimiento de vacío, más físico que psicológico, reflejo de un “neo existencialismo”, como lo he llamado, que se plasma en el cuerpo más que en la reflexión filosófica. Tal vez sea a través del cuerpo como mejor se expresa el *mal-estar* contemporáneo. El cuerpo funciona entonces como *síntoma*, traducción de las huellas del inconsciente en el sujeto, de lo que se le escapa de lo que huye del control de la mente. Lo llamaremos *lapsus corporis*.

Ejemplo de ello es la filmografía de directores tan diversos como Gus van Sant (en especial en *Mi Idaho privado* y *Paranoid Park*), Tsai Ming-liang (de origen malasio, trabaja en Taiwán) en *Vive l'amour*, *El*

sabor de la sandía, *The river*, *The hole*, la francesa Claire Denis (*J'ai pas sommeil*, *Beau travail*, *Trouble every day*), el taiwanés Hou Hsiao Hsien (*Café Lumière*), el tailandés Apichatpong Veerasetakul (en *Tropical lady*), entre otros.

En *Mi Idaho privado* (1991), por ejemplo, el personaje de Mike (River Phoenix), el protagonista, es paradigmático a este respecto. Aquejado de narcolepsia (crisis incontrolables de sueño profundo), vive en su carne la fractura: 1) la fractura con su propio cuerpo, ya que se ausenta de él. 2) La fractura identitaria, con la vuelta, cada vez que tiene una crisis, del recuerdo obsesivo de la casa materna. 3) La fractura con la realidad, por fin, cuando las crisis ocurren justo en el momento en que se acerca al objeto de deseo (como cuando se entrega a sus amantes de turno).

Pero el cuerpo es también un lastre y es el síntoma de la soledad. En Tsai Ming-liang, el cuerpo todo es un síntoma. En *The river* (1997), el director lleva muy lejos este marcaje. El protagonista, Hsiao Kang, es un chico de pocas palabras, mirada huidiza y andar etéreo. Debido a una intoxicación, sufre una especie de torticolis que le impide mantener la cabeza erguida y le obliga a sujetársela continuamente, porque literalmente se le va o puede que sea la traducción física de su incapacidad a ver la realidad enfrente... Durante toda la película, lo vamos a ver con el cuello torcido, arrastrando su cuerpo de consulta en consulta, acompañado por unos padres que no lo entienden y tienen otra cosa que hacer, entre la exasperación de la madre y la indiferencia del padre.

Tanto en *El sabor de la sandía* (2005) como en *El agujero* (1998), hay como una imposibilidad de salir del propio cuerpo y de llegar al otro, una separación: más que una dicotomía entre cuerpo y mente, es una división interna al cuerpo entre el *dentro* y el *fuera*, una dificultad para trasvasar hacia el exterior el mundo interior, para exteriorizar el sentir, como si toda expresión se hubiera cortado de la mediación corporal. Esto no excluye una gran fisicidad en estas películas, al contrario: hay una búsqueda física del otro, pero que no llega al encuentro, ni siquiera al encuentro sexual, o está mediada por un objeto transicional (¡la sandía por ejemplo!).

En este mundo de separación, es como si no hubiera lugar para la unión, aunque sí para el acercamiento. *The hole* (*El agujero*, 1998) lo visualiza al pie de la letra: es la historia de dos vecinos, un chico y una chica, que viven uno encima del piso del otro y se observan, en los pasillos, en las escaleras, sin hablarse nunca, hasta que el chico, movido por el de-

seo (mitad voyerista, mitad amoroso) hace un agujero para espiar a la chica y finalmente venirle en ayuda.

2.2. El exceso

El exceso traduce una sobre-afirmación identitaria, reflejo de una dificultad en construir la identidad. Aparece en la obra de Peter Greenaway, en particular en *El vientre del arquitecto*, *Zoo*, *El cocinero*, *el ladrón*, *su mujer y su amante*, *The Pillow book* (donde la mujer utiliza el cuerpo de los amantes como palimpsesto), con sus personajes desbordantes -de vitalidad, de perversidad-, todo traducido en una estética barroca. En otro ámbito, el coreano Kim Ki-duk construye personajes que viven en su cuerpo situaciones y sensaciones límites (en especial en *La Isla* con sus espeluznantes escenas de autocastigo).

Amen de directores que trabajan sobre el marcaje del cuerpo, su deformación, como el francés Patrice Chéreau en *L'homme blessé* (1983), el húngaro Geörgy Pálfi en la escalofriante *Taxidermia* (2006), o que escenifican un cuerpo herido, torturado, autolesionado como Michael Haneke en *La pianista* (2001) o el serbio Srdjan Spasojevic en la controvertida *A serbian film* (2010). Sin contar con cierto cine japonés que muestra de manera frontal el horror, como en Takashi Miike (*Ichi, the killer*, 2001) o Park Chan-wook en *Old boy* (2003)...

3. LA NUEVA CARNE

Si hay un director que he sabido recoger los imaginarios sociales actuales en torno al cuerpo y a su manipulación, es seguramente David Cronenberg, padre de lo que se ha llamado la nueva carne, que sería la traducción extrema de estos *trabajos* sobre el cuerpo: marcaje, hibridación, deformación, transformación monstruosa.

La expresión aparece en una de sus primeras películas, *Videodrome* (1982), que cuenta la historia de Max Renn, director de una pequeña cadena de televisión, que busca contenidos inéditos, hasta que da con una señal inestable que emite torturas aparentemente reales. Incapaz de superar esta adicción, Max va a ver transformarse su vida: ya no distingue entre sueño y vigilia, realidad e imaginación. La televisión lo devora literalmente. Cuerpo y televisión se funden y se confunden como en la posterior *eXistenZ* (1999), donde los jugadores se quedan atrapados en el juego. Pero lo más interesante de las dos películas es la transformación

sufrida por los cuerpos enganchados, conectados a la tecnología hasta transformarse en cuerpos híbridos. Le dice otro personaje a Max: “Y ahora que eres el mundo del video hecho carne, ya sabes lo que debes hacer. Oponerte a Videodrome. Usarás las armas que te han dado para destruirles. Muerte a Videodrome ¡Larga vida a la nueva carne!”.

En sus películas, Cronenberg describe cómo el hombre vive en la carne el deseo, la violencia, la fijación en un objeto fetiche como ocurre en *Crash* (1996) con los accidentes de automóviles, las huellas que dejan en la carne, y el deseo que surge de la confrontación entre *eros* y *thantos*. También cómo la manipulación genética puede engendrar monstruos (en *La mosca*, 1986) o la imaginación, con la ayuda de las drogas, produce delirios en *El almuerzo desnudo* (1991).

Más allá de las situaciones de ciencia-ficción, Cronenberg es el que mejor ha captado la implicación del cuerpo en la búsqueda identitaria. El cambio identitario tiene siempre su traducción física, hasta desembocar en la monstruosidad. Pero es dentro de un universo poroso, en el que las fronteras entre lo humano, lo tecnológico y lo monstruoso no están claramente definidas.

Podríamos ampliar la expresión “La nueva carne” a muchas formas de *trabajo* sobre el cuerpo, cada vez más frecuentes en el cine actual, con nuevas manifestaciones de fisicidad, donde el cuerpo aparece como lenguaje. Y también a una relación de extrañeza con el cuerpo, así como la fascinación por lo deforme. Aparece claramente en el nuevo cine mexicano.

4. CUERPOS DEFORMES, VIOLENTOS Y VIOLENCIA SOBRE LOS CUERPOS EN EL CINE MEXICANO: UNA MIRADA FRONTAL

Por tradición, el cine mexicano está muy vinculado con la muerte -y el sexo no se libra de ello-, con una mirada que mezcla a menudo lo siniestro con lo burlesco, en una cultura basada en el exceso, lo esperpéntico, lo monstruoso. Idiosincracia, relación agonística con la vida, el cine mexicano se sitúa en los límites, precisamente porque todo es percibido como lucha (en la vida, en la muerte), porque los universos simbólicos son borrosos y los límites entre vida y muerte nada claros.

En las filmografías de dos directores, Carlos Reygadas y Amat Escalante, emerge una visión muy peculiar y profundamente ambivalente de los límites del sexo, que oscila entre lo crudo y lo *meta-físico*, la carne y el espíritu, el ser y la nada:

- Reygadas se dio a conocer en el Festival de Cannes con *Japón* (2002) y fue *Caméra d'Or* y Coral a la mejor película ópera prima del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. *Batalla en el cielo* (2005) fue Premio del Jurado de Cannes.

- Amat Escalante es otro director, joven (35 años) y novel, pero con una primera película impactante: *Sangre* (2008), cuya última película, *Heli* (2013), fue reconocida en el Festival de Cannes con el premio a la mejor dirección.

4.1. Carlos Reygadas: del sexo anómico a la carne como más allá del sexo (la mística de la carne)

Reygadas trabaja de pleno en estas encrucijadas. En su obra, la carne es triste y los personajes bastante anómicos. En sus primeras películas, es frecuente la escenificación de cuerpos deformes, literalmente monstruosos pero no mostrados como tales. Llama la atención, en este director, la total domesticación de lo monstruoso y la trivialización del horror. Pero hay también una relación casi mística con el cuerpo, aunque dentro de una estética de lo crudo, de lo feo y de lo monstruoso, aplicada a los personajes, compensada por la belleza a menudo sublime de los paisajes, filmados en largas panorámicas o la mirada pictórica aplicada a detalles de la vida cotidiana.

Japón (2002) termina con una escena de sexo entre el protagonista y una anciana de 90 años que lleva en su rostro las arrugas de la tierra, *Batalla en el cielo* (2005) empieza con la felación interminable de un hombre gordo, bastante repugnante...

Estética de la deformación, carnes rebosantes o fenecidas, entre lo bestial y lo mórbido, obscenidad en respuesta al vacío, exceso como revancha sobre la nada, hay en Reygadas un sobre-régimen carnal, al margen de la belleza, más allá de la edad, que podría traducir una vuelta a una sexualidad animal, casi bestial, si no fuera por algo trascendente que emana de su manera de filmar la naturaleza, una dimensión escatológica, que supera lo físico, pero cuya espiritualidad es bastante evanescente, a pesar de su deuda hacia Tarkovski, Herzog y Sokurov, sus directores predilectos.

Japón es una historia de redención por la carne, la de un hombre que se pierde en un pueblo apartado de todo con la intención de suicidarse. A Reygadas le trae sin cuidado la historia en el sentido clásico (no le interesa ni el quién, ni el porqué, ni el antes), se centra en la relación con

lo inmediato: el cuerpo, los objetos, el sexo. Ni siquiera es erótico, apenas pornográfico -porque se sitúa más allá del deseo-, obsceno sí, de un mostrar excesivo, porque está en lo literal. Como él mismo lo declara:

“En la vida el sexo tiene mucha importancia, es la entrega al máximo y eso hay que fotografiarlo. Quería mostrar la carne, el pelo, el sudor y la luz.”

Eso no excluye que esté rondando la muerte (*Japón*), que la mala conciencia se manifieste (*Batalla en el cielo*), pero dios ha muerto y hay que reinventarse la trascendencia (¿en la naturaleza, tal vez?) o explorarla en lo inmanente (el sexo duro). Y si hay sacralidad, está en el entorno antropológico, en la belleza y la luz de los paisajes.

Idéntico enfrentamiento entre fealdad (física) y belleza (¿moral?), entre vida y muerte, en *Batalla en el cielo*. Marcos, tras la muerte accidental de un niño que secuestró para su mujer, se hunde a raíz de la muerte del crío. Encuentra su consuelo en Ana, la hija de su jefe, que se prostituye por puro placer. Acabará arrastrándose con ella, de rodillas, durante un extraño peregrinaje a la basílica de Guadalupe (la religión, siempre, a través de ese símbolo nacional). Reygadas busca el enigma de este hombre torturado en su cuerpo monstruoso, un signo de humanidad en esta masa de carne flácida, hasta volver insoportables las escenas de cama y la felación que sirve de introit (sin juego de palabra)...

Hipervisible, indagando en lo invisible (¿la trascendencia perdida?), la mirada de Reygadas parece buscar, más allá de la anomia que se apodera de sus personajes, una pulsión de vida, una cierta verdad en los cuerpos (en su fealdad). La encuentra en la libido, en el puro goce, entre infantil y místico. Sería obsceno si no estuviéramos en México, donde hay una relación muy cruda con el sexo, como la búsqueda de algo insondable, seguramente un retorno a la madre, a la madre perdida, a la madre pura -(Guadalupe contra la Malinche, como escribía Octavio Paz en “El laberinto de la soledad”), que se encarna ¡nunca mejor dicho!- en la madre santa (la anciana) en *Japón*, en la madre puta en *Batalla en el cielo*, de acuerdo con los arquetipos mexicanos.

4.2. Amat Escalante: de la mecanización del sexo, la deshumanización de la carne en *Sangre* hasta el cuerpo torturado, decapitado en *Heli*

Podemos ver un *décalage* parecido en *Sangre* (2008) del también mexicano Amat Escalante, que muestra las incursiones en el sexo de una

pareja de clase baja cuya cotidianidad se reparte entre un trabajo alienante, el consumo de comida basura, las series de televisión y la rutina doméstica. Dentro de una visión mucho más tétrica de la práctica sexual, pero con el mismo feísmo que en el Reygadas de *Japón* (carnes desgata-das, entornos sórdidos), las relaciones físicas que mantiene esta pareja aparecen como la prolongación mecánica de sus otras actividades, despojadas de todo sentir, desertizadas, como una rutina más.

En la mujer, la relación es de posesión aunque verbalice continuamente: la verbalización compensa la falta de sentimiento, el “decir el amor” es una manera de no sentirlo y de no sentir su ausencia. El hombre es el receptáculo pasivo de ese *don* del cuerpo por parte de la mujer que no apela ningún *contradon* sino el simple cumplimiento del “acto”. Son carnes muertas, abocadas a la soledad de los cuerpos, cuerpos que se prestan a un simulacro que es el de su propia vida, en una rutina basada en la repetición de lo mismo. Hasta que la rutina cae en lo sórdido, con la muerte de la hija, sola en su habitación de hotel (se supone que por una sobredosis) y empieza para el padre una especie de *via crucis* del horror, con el cadáver envuelto en un plástico negro, como los de la basura...

El horror corporis se ha incorporado a nuestro universo cotidiano.

En *Heli*, su última película, premiada en el festival de Cannes de 2013 con el premio a la mejor dirección, Escalante describe la involu-cración involuntaria e ineluctable de un joven, atrapado en un asunto de trá-fico de drogas en el que ejército, policía y narcotraficantes rivalizan en violencia. Le da pie al director de Guanajuato para mostrar de manera frontal y sin rodeos la violencia sádica ejercida por los narcos. En ellas el cuerpo es violentado en sus partes más sensibles, como prolongación de un machismo exacerbado que ejerce su violencia con fines “alecciona-dores”, en presencia de unos adolescentes que juegan con su videocon-sola y no le prestan mayor importancia al cruel espectáculo. Todo ello dentro de una naturalidad que ha integrado el código violento al *modus vivendi*. Mientras una mujer, al fondo, se dedica a sus labores domésti-cas... La violencia ensucia, contamina los cuerpos, hasta que al final *Heli*, a su vez, se deja llevar por un ataque violento, gratuito, sin la menor justificación. Llama la atención la espectacularización de la violencia por los narcotraficantes, con la exposición a la mirada pública de las ca-bezas cortadas de los traidores, colgando de un puente, para infundir miedo y, al mismo tiempo, crear insensibilidad. La violencia está inscrita en los cuerpos, se ha banalizado.

Esta relación esperpéntica, revulsiva, morbosa con el cuerpo está también en otros directores. Dentro de la corriente neorrealista, es de mencionar *Parque Vía* (2008) de Enrique Rivero. Conectando con el realismo sucio de Reygadas y Escalante, la cinta muestra la vida extremadamente monótona de un hombre mayor, guardián de una amplia casa vacía, que se ha encerrado en esta casa como en un ataúd y cuyo único contacto con el exterior es la visita mensual de la dueña de la casa y sus citas semanales con una prostituta. La soledad de los cuerpos se traduce en mil rituales que puntúan sus largas jornadas, sus recorridos idénticos por las estancias vacías... La soledad está inscrita en su cuerpo, como una antesala de la muerte. Reavivará su media vida con un acto violento al final, que es en parte un autocastigo, aunque libremente elegido.

Entre la ciencia-ficción y el “mondo zombie”, *Halley* (2013), primer largometraje del también mexicano Sebastián Hoffman, nos hace partícipes de la degradación física de Beto, el vigilante de un gimnasio que padece un extraño proceso de descomposición que se va acelerando. Beto sabe que va a morir y asiste impotente (y nosotros con él) a la laceración de sus carnes, a la aparición de pústulas y ronchas que hacen de su cuerpo una auténtica geografía del horror. ¿Cómo no pensar en los dos hermanos de *Zoo* de Greenaway con su sacrificio final, en el protagonista del último episodio de *Taxidermia*, en el personaje femenino de *Anticristo? Horror corporis*, he llamado a esta relación de *extrañidad* con el cuerpo, entre lo siniestro y el espanto.

5. LARS VON TRIER: *HORROR CORPORIS*, *HORROR MUNDI*

Pero puede que sea el director danés Lars von Trier el que mejor y con más fuerza haya expresado ese *horror corporis*, como una manera de hacerle pagar al cuerpo los errores de la vida y los sufrimientos del alma... Ahí están *Anticristo*, *Melancolía* y *Nymphomaniac*, como una trilogía de la soledad y de la incapacidad de sentir.

5.1. *Anticristo* (2009): una exploración espectral del goce y del espanto

La película muestra el viaje al horror de una pareja que ha perdido a su hijo. Pero es más que un trabajo de duelo, es el desvelamiento de una pulsión turbia que mezcla *eros* con *thanatos* y enraíza en el profundo

desgarro interior de la protagonista (extraordinaria Charlotte Gainsbourg), amante-madre que ha antepuesto el sexo a la maternidad.

Siguiendo la línea abierta con *Dogville* (2002), toda la película está bajo el signo de lo espectral, aunque deriva -con las referencias a la brujería, las alusiones mitológicas y la extrema violencia- hacia una forma creíble de locura asociada a la histeria. Los personajes mismos son espectrales, sombras de sí mismos, animales que luchan en la oscuridad. Lo mejor de la película es sin duda su parte invisible: un entramado de signos intangibles que nos encamina hacia el drama y el intento de *significar* la pulsión de otra manera, sin pasar por la verbalización e inscribiéndola en los cuerpos, en un goce profundamente ambivalente, mezcla perversa de sexo y sadismo. Aquí no hay salvación posible, los cuerpos están condenados, víctimas de una pulsión informe, literalmente incontenible, inscrita en el cuerpo de la mujer, que la arrastra hasta el sacrificio del hombre, la auto-mutilación y la hoguera final.

Si es cierto que von Trier lo inscribe en un origen -la psicosis desencadenada por la maternidad- con indicios claros (como cuando la madre calza a su hijo al revés infringiéndole un dolor), no deja de ser una figura potente vinculada con una *imago* femenina (en este sentido es una representación histórica, con adherencias religiosas y mitológicas), pero también con una imagen del goce como algo irresoluble, que se le escapa al hombre. No por nada el protagonista (Willem Dafoe) es un psicólogo cognitivo-conductista que no consigue encauzar esta pulsión porque está más allá de lo racional.

La cuestión final es si la pulsión destructiva está enraizada en el carácter irreductible del goce o en la maldad intrínseca de la naturaleza humana. Tratándose de von Trier y de su predilección por personajes torturados -y no sólo femeninos-, la respuesta no está clara pero nos proyecta en un planteamiento postfeminista que desecha las lecturas simplificadoras de la película como misógina.

Como más -pero no es nada- estamos en la ambivalencia, no en la sinrazón de la locura o la histeria -aunque puede que de la psicosis- sino en el *entre-deux* de la pulsión, en el *maremagnum* de una identidad que ha roto con las categorizaciones, se ha salido de los *marcos* y, por eso, desestabiliza, causa malestar, debido -como escribe Domènec Font (2009)- a “la condición sadiana de su cine”...

Ese “miedo a sí misma” de la mujer, que el marido-psicólogo pone en lo alto de la pirámide de objetivos a conseguir, ¿no sería una transfe-

rencia de otro miedo, transhistórico: el miedo a la mujer, el espanto ante el goce, ante ese “gocce suplementario” al que se refería Lacan, que la diferencia del hombre?

¿La automutilación que se infringe ella no sería una manera de acabar mágicamente con el “mal” -con la fuente de ese maldito goce-, como se hace hoy en otras culturas? Y cuando ella le taladra la pierna para introducirle un palo que lo inmovilice -escena que no se justifica por su intrínseco sadismo-, ¿no le está poniendo grilletes como los que utilizaba la Inquisición? En los dos casos se anula la situación (ya no hay salida ni redención posible): se acaba tanto con el origen del mal como con la fuente de la represión...

5.2. *Nymphomaniac* (2013) o la desensibilización del cuerpo

En *Nymphomaniac*, el cuerpo aparece como cárcel y el sexo como dependencia, como si fuera la versión femenina de *Shame*, solo que aquí la protagonista termina víctima de su propio cuerpo, objeto del goce de otros, dentro de una práctica mecánica del sexo. Su cuerpo ya no le pertenece, la urgencia del *gocce* (de la satisfacción inmediata, de la repetición compulsiva) sustituye al placer de la carne. La clave está sin duda en la frase que culmina la primera parte en la que Joe confiesa a su protector que “no siente nada”. ¿Sería la versión sexual de la melancolía existencial de Justine en *Melancolía*, el *no sentir el sexo*, lo mismo que Justine no siente la relación social, ha perdido el gusto por la vida y, precisamente por eso, no teme a la muerte? ¿Sería una forma de anhedonia posmoderna, un no sentir por estar de vuelta de todo antes de tiempo?

Tanto *Anticristo* como *Nymphomaniac* llevan hasta el extremo la separación con el propio cuerpo. En la primera, para la protagonista, el duelo del hijo es vivido literalmente *en la carne*, hasta su negación (la automutilación) y la destrucción del otro (la tortura que le infringe). El cuerpo es sacrificado como una compensación simbólica de la pérdida del hijo (el *otro cuerpo* para la madre). En la segunda, Joe es víctima de su cuerpo -de su sexualidad desordenada-, de una pulsión que no domina su mente (la ninfomanía), repetitiva y regresiva y que desemboca en prácticas sadomasoquistas que no son únicamente un castigo sino una manera de intentar volver a sentir, aunque sea en el dolor. Ambos personajes femeninos son sujetos del “gocce” (Lacan), de la satisfacción inmediata, un goce perverso que las aparta del objeto de placer o revela su incapacidad para el placer...

CONCLUSIÓN: LOS TERRITORIOS DEL CUERPO

La relación con el cuerpo es clave en la construcción de la identidad, pero ya no se trata del cuerpo glorioso, todopoderoso del héroe moderno, que éste domina desde la razón, sino de un cuerpo dividido, fragmentado e incluso vivido como extraño, propenso a la irracionalidad, que cae con facilidad en los excesos, que se mueve entre extremos. La alienación hoy se ha apoderado del cuerpo, es más física que económica, y la fetichización de la que hablaba Marx acerca del capitalismo, es menos la de la mercancía y cada vez más la del cuerpo (*Drive*), la del sexo (*Nymphomaniac*), lo mismo que el horror no procede de fuera (monstruos, zombies, extraterrestres) sino que emana de *dentro*, de los abismos del inconsciente, de los espectros del imaginario social.

Nota

1. Catedrático de Comunicación audiovisual, director del doctorado en Investigación aplicada a los medios. Universidad Carlos III de Madrid. Ha sido vicepresidente de la Asociación Española de Semiótica. Autor de una docena de libros sobre Comunicación, identidad e imaginarios sociales, entre otros: “Cine e imaginarios sociales. El cine posmoderno como experiencia de los límites (1990-2010)”. Cátedra, Madrid, 2000, 766 páginas. C/ Barco, 21. 28 004 Madrid. España.

Referencias documentales

- FONT, Domènec. 2007. “Nocturnalia”. En **Cahiers du Cinéma España**, nº7, diciembre 2007. Pág. 20-21. Madrid (España).
- IMBERT, Gérard. 2010. **Cine e imaginarios sociales. El cine posmoderno como experiencia de los límites (1990-2010)**. 766 páginas. Cátedra. Madrid (España).
- PEDRAZA, Pilar. 2002. “Teratología y nueva carne”, en: **La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo**, edición de Antonio José Navarro. Valde-mar. Madrid (España).