

Máquinas celestes (...) que se acoplan con las de su cuerpo¹

Natalia Cisternas

Ficha técnica:

Título: *Criaturas celestiales* (Heavenly Creatures).

Origen y año: Nueva Zelanda, 1994

Duración: 99 minutos.

Director: Peter Jackson

Guión: Peter Jackson y Frances Walsh

Elenco: Melanie Lynskey, Kate Winslet, Sarah Peirse, Diana Kent, Simón O'Connor, Jed Brophy, Peter Elliot, Gilbert Goldie y Geoffrey Heath.

Música: Peter Damsen.

En la década del cincuenta, dos adolescentes neozelandesas asesinan a la madre de una de ellas. Los hechos que rodearon al crimen, como el crimen mismo, serán recreados cuarenta años más tarde por un interesante cineasta, Peter Jackson. A partir del diario de vida de una de las jóvenes, registros periodísticos de la época y rastros de su propia aventura fílmica, el director construirá una trama fascinante en donde él y sus obsesiones serán, implícitamente, el "tercer protagonista" de la película.

A diferencia de compatriotas, como Jane Campion (*La lección de piano*) o Lee Tamahori (*El amor y la furia*), Peter Jackson ha configurado una obra fílmica cuyos códigos han sido arrancados de la cultura de masas. Los territorios en los que transitaba este neozelandés se identificaban con imaginarios provenientes de la televisión o películas de bajo presupuesto. Con un tono grotesco su interés no estaba en satisfacer los gustos de cierta burguesía intelectual, quizás por eso titula a su opera prima *Bad Taste* (1988), una disparatada película en donde unos extraterrestres llegan a la tierra para instalar una fábrica de hamburguesas hechas con carne humana. La entretenida cinta recoge las situaciones más comunes de aquellos films dedicados a temas alienígenas, con los cuales continuamente nos bombardea Hollywood. Más tarde, con *Meet the Feebles* (1990), Jackson volverá a parodiar un ícono del *mass media* como son los *Muppets*. Esta vez, las inocentes marionetas serán estrellas porno, inescrupulosos capitalistas, drogadictos o psicóticos veteranos de

Vietnam. En *Dead Alive* (1993) retomará el estilo Gore de su primera producción, el resultado será un film de *zombies* que terminará catapultándolo a la fama.

Por todo lo anterior, *Criaturas celestiales* (1994) pareciera ser un injerto extraño dentro del tejido fílmico del cineasta: con una factura estilizada y una fábula recogida de un hecho real (igual a un "tedioso drama humano" para más de algún fanático que se sintió traicionado con este experimento cinematográfico) el director estaría abandonando sus recodificaciones paródicas del *mass media* y entraría de lleno al circuito del cine arte al que alguna vez dio la espalda. Nada de eso, *Criaturas celestiales* es quizás el manifiesto fílmico más importante de Peter Jackson; ninguna de sus cintas concentra mejor su posición de productor de imaginarios hechos a retazos del orden simbólico dominante.

En el recorte y ensamble de imágenes y sonidos iniciales, *Criaturas celestiales* no sólo logra atrapar al espectador con una fuerza que pocas películas logran, sino también nos entrega las líneas de sentido que se desplegarán a lo largo de sus noventa minutos de duración. En la primera secuencia un documental nos retrata, y relata, las bondades de la emergente Nueva Zelanda: verdadero paraíso terrenal que se edifica gracias al esfuerzo de sus honrados trabajadores y el virtuosismo de sus mujeres, lo cual se engarza, implícitamente, a las coordenadas ideológicas de la clase dominante: la burguesía. En éstas coordenadas la sexualidad se convierte en un instrumento de poder fundamental, pues permite el desarrollo de un discurso de autoafirmación: el Yo burgués que transitó y "superó" el Edipo constituye una sexualidad diferenciada de las "otras", en donde los deseos desorganizados y sin fronteras fijas pulverizan las identidades y toda posibilidad de hacer civilización; y es esa posibilidad el eje fundamental del milagro económico y social que nos muestra el documental.

El discurso de la sexualidad le permite a la burguesía implantar su

hegemonía basada en un biopoder², el cual bajo el emblema de la salud dota a esta clase de un nuevo cuerpo: un cuerpo sano³. Como lo son los saludables cuerpos de las escolares haciendo gimnasia en el patio del colegio, grupo del que serán apartadas las dos protagonistas del film. Sus fracturas somáticas las excluye de la rueda armónica, del salto perfecto, del movimiento controlado del cuerpo burgués⁴.

Sin embargo, esta "sexualidad sana" no sólo se organiza en un cuerpo específico, sino también se alimenta de uno, el cuerpo fantasma de la madre. Fantasma, pues la "superación" del Edipo significa reconocer que este deseo no puede atrapar a su objeto. Tal reconocimiento implica la salida transada de la recuperación simbólica del Cuerpo a partir de otros cuerpos: en cada roce, gesto, sueño está la madre. En definitiva, un deseo muerto que muestra sus frutos en las gastadas imágenes del documental.

Los colores, los gritos y una cámara que a tropiezos sigue las piernas ensangrentadas de las protagonistas nos indican el inicio de una nueva secuencia. Aquí, en un interesante montaje paralelo, se intercalan escenas descoloridas, en donde se ven las limpias piernas de las adolescentes corriendo felices sobre la cubierta de un barco, mientras llaman a sus padres. Las imágenes se homologan a las del documental a través del tono envejecido de sus fotografías. De igual modo, ambos (documental y escenas sobre el barco) comparten el estilo idealizado en la representación de los grupos familiares. Al mismo tiempo, estas escenas sobre cubierta se fusionan con las imágenes de las niñas huyendo del sitio del crimen: la cámara que sigue la carrera y fragmenta los cuerpos en dos pares de extremidades. De este modo, en el inserto del barco confluyen gramáticas visuales tan disímiles como la del documental y el frenético escape a través de la hierba. El inserto es más que un experimento estilizado intentando graficar los juegos oníricos de Pauline y Juliet. Las imágenes del barco son una forma de rearticular los códigos edípicos del discurso dominante en función del movimiento deseante, vital y loco de las niñas⁵. La rearticulación opera como una salida de los deseos ante un significante universal: deslizar signos propios sobre el Edipo. La transacción continuará posteriormente, las chicas recrearán un registro modelo de familia: la realeza. La so-

breidealización que transforma la madre en reina, los hijos en príncipes y el precario hogar en una fortaleza inexpugnable, no sólo entra al juego edípico sino que lo exagera; caricaturizando sus códigos las dos chicas tensionarán el orden simbólico. Esta tensión no significa, sin embargo, romper con las estructuras ideológicas burguesas. A pesar de lo paródico hay un reconocimiento al orden del Otro. Por esa razón desde su altar de actores cinematográficos, Orson Welles es expulsado: "ese hombre terrible" dirá Juliet. Welles representa al transgresor por excelencia que no se contentará con tensionar las formas de expresión cinematográfica, pues lo suyo no es la patología del lenguaje sino la reinención del mismo. En respuesta, Hollywood lo marginará, le negará los presupuestos y editará sus cintas. El maldito de la industria será también un maldito en el universo hecho a escala de los discursos de poder. Es por eso que la fotografía del director de *Ciudadano Kane* será lanzada por las adolescentes al suave flujo de un río. Esto parece anticipar la transformación metonímica que experimentará Welles dentro del film: de creador vetado a Ello, expresado en el movimiento del agua y en la magistral inclusión de secuencias de *El tercer hombre* (1949). En la película de Carol Reed, Welles encarnará el prototipo del mal (Harry Lime) que lucra con la desgracia en plena segunda guerra⁶. La ilegalidad en la que vive el tercer hombre es homóloga a la del tercer protagonista de la vida psíquica, el Ello. El personaje terrible del psicoanálisis será constantemente perseguido y acorralado, como el Ello/Welles que para librarse del acoso huye por las alcantarillas de la ciudad. En *Criaturas celestiales* de perseguido pasará a ser perseguidor: Ello correrá tras las niñas, no las dejará en paz. Su presencia marca cada esquina y cada calle. Ello causa temor y placer. Ello hará estallar el Edipo en la tina, el auto, la cama. Pero en este punto es difícil decir Ello, pues cómo reducir todo deseo a un personaje, frontierizando su móvil configuración en una identidad: Yo loco, pero un Yo después de todo. La salida lingüística y política será de los Deleuze-Guattari, quienes nos hablarán de máquinas, máquinas deseantes produciendo a su vez deseos y conectándose con otras: la máquina no tiene identidad ni historia es sólo producción y empalme⁷. Es por eso que el deseo maquínico y productivo de las niñas no se podrá sostener por mucho tiempo dentro de los

códigos de la carencia. El Edipo condenado a la improducción e insatisfacción deja de entablar vasos comunicantes con el deseo de Pauline y Juliet. Deseo celeste produciendo y producto de escrituras, hablas, cuerpos y colores.

La presencia del psicoanalista en el film es el intento, quizás más importante, de territorializar las pulsiones multiformes de las adolescentes. Pauline así lo entenderá y protegerá su mundo haciendo que uno de sus personajes atraviese con un espada al especialista. Esta necesidad de proteger el espacio que han construido las lleva a planear el asesinato de la madre de Pauline. De las madres de ambas, Honore Parker es la que mejor calza en el prototipo de madre ideal: siempre preocupada por los estudios, la salud y los amigos de su hija y la que, por petición del padre de Juliet, lleva a Pauline al psicoanalista⁸. La Sra. Parker con su lenguaje plagado de sacrificios, deberes y virtudes obstaculiza el febril ritmo de las niñas. Ella representará al orden simbólico que se dibujaba en el documental inicial. Es por eso que las imágenes del barco, después del crimen, pierden el carácter onírico similar a las de dicho documental: con la muerte de la madre ellas se han desconectado definitivamente del lenguaje del poder. Y es esta desconexión la que genera el predominio de una estética delirante por parte del director. Así, en la unión de planos que muestra a las chicas corriendo sobre la hierba, la voz de Mario Lanza da paso a los gritos y los cuerpos completos a fragmentos de los mismos. Edipo muere, la vida aparece y la pesadilla de la burguesía comienza.

Sin embargo, la opción de las niñas tiene un resultado trágico: la cárcel, la separación y el recorte feo de su mundo a través de discursos de la homosexualidad. Jackson parece decirnos que no hay salida: imiten, negocien, incomoden parodiando pero nunca dejen de comer las palabras del Otro.

Notas:

- 1 Gilles Deleuze y Felix Guattari. *El Antiedipo*. Barcelona, Seix Barral, 1973, p.11.
- 2 Ver Michel Foucault. *Historia de la sexualidad. 1-La Voluntad de Saber*. México, Siglo XXI Editores, 1996.
- 3 "La valoración del cuerpo debe ser enlazada con el proceso de crecimiento y establecimiento de la hegemonía burguesa: no a causa, sin embargo, del valor mercantil adquirido por la fuerza de trabajo, sino en virtud de lo que la "cultura" de su propio cuerpo podía representar políticamente, económicamente e históricamente tanto para el presente como para el porvenir de la burguesía." Michel Foucault. Op. cit., p. 152.
- 4 Las niñas optarán por la fractura y se entretendrán observando mutuas cicatrices. Una suerte de guiño del director a sus seguidores, en relación al antiguo material Gore que anteriormente trabajó Jackson demuestra, así, su interés por lo desigual, la falla expuesta en tejidos rotos y el fluir de la sangre. El Gore conecta el cuerpo abierto con el espacio, relativizando conceptos de exterior e interior: la víscera en la tierra, la bilis en el aire. Para el Gore el Yo no existe.
- 5 La recodificación se puede ir rastreando en innumerables secuencias del film. Como aquella en donde las niñas cantando recorren el campo con la voz de Mario Lanza de fondo. Estas imágenes reproducen la lógica de los antiguos musicales de Hollywood: el protagonismo de la música y el baile por sobre la anécdota. Sin embargo, la cinta de Jackson rompe con el movimiento armónico de las pasadas producciones americanas: el movimiento de las niñas se impulsa con caídas, carcajadas y gritos. Es un movimiento discontinuo y, al mismo tiempo, más intenso que el de Hollywood.
- 6 La moralidad del personaje no se reconoce en los discursos valóricos de las repúblicas modernas; es así como, en una memorable escena, Harry Lime nos dirá, "En la Italia de los Borgias reinaron durante 30 años la guerra, el terror, los envenenamientos y derramamientos de sangre. Pero produjeron un Miguel Ángel, un Leonardo Da Vinci

y un renacimiento. En Suiza han tenido mientras tanto fraternidad, quinientos años de paz y democracia ¿y qué han producido? El reloj cucú." Julio López Navarro. *Las mejores películas de todos los tiempos*. Santiago de Chile, Ediciones Pantalla Grande, 1995, p. 134.

- 7 "Ya no existe ni hombre ni naturaleza, únicamente el proceso que las produce a uno dentro del otro y acopla las máquinas. En todas partes máquinas productoras o deseantes, las máquinas esquizofrénicas, toda la vida genérica: yo y no-yo, exterior e interior ya no quieren decir nada". Deleuze y Guattari. Op. cit., p. 12.
- 8 Es interesante notar que es el padre de Juliet, un connotado académico, el primero en reaccionar ante la estrecha relación existente entre las chicas. El letrado puede soportar la delirante imaginación de ambas, los disfraces, los gritos y las risas que inundan la casa; pero se perturbará ante la caricia, el roce comunicando los cuerpos y desestabilizando los cánones sexuales. El padre se constituye en el film como el verdadero opositor a la dinámicas deseantes de las adolescentes, pues si bien él acepta los juegos de lenguaje de las chicas jamás permitirá que el juego se salga del signifiante y funcione como una forma alternativa de intensificación de los placeres sobre los cuerpos.

Bibliografía:

- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. *El Anti-edipo*. Barcelona, Seix Barral, 1973.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad. I- La Voluntad de Saber*. México, Siglo XXI Editores, 1996.
- López Navarro, Julio. *Las mejores películas de todos los tiempos*. Santiago de Chile, Ediciones Pantalla Grande, 1995.