

LAS COSAS DEL COMER. NUTRICIÓN E IDEOLOGÍA
EN EL CINE CONTEMPORÁNEO
FOOD MATTERS. NUTRITION AND IDEOLOGY
IN CONTEMPORARY CINEMA

Agustín Rubio Alcover
Universitat Jaume I de Castellón

RESUMEN

En consonancia con una preocupación generalizada en las sociedades occidentales, el cine contemporáneo refleja, a través de la comida, el conflicto ideológico y práctico existente, los estilos de vida aparejados a ciertas tradiciones y los valores de la sociedad moderna. En tanto que máquina representacional consciente de su influjo simbólico, la gran pantalla traspone esta tensión axiológica, política e identitaria. La definición de categorías genéricas ocupa, en este debate, un espacio central. El presente trabajo se apoya en ejemplos de films de varias nacionalidades, como la española *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011), la italiana *La soledad de los números primos* (*La solitudine dei numeri primi*, Saverio Costanzo, 2010), las suecas *Déjame entrar* (*Låt den rätte komma in*, Tomas Alfredson, 2008) y *Millenium 1* (*Män som hatar kvinnor*, Niels Arden Oplev, 2009), o los remakes estadounidenses de estas dos últimas, titulados respectivamente *Déjame entrar* (*Let Me In*, Matt Reeves, 2010) y *Millenium: Los hombres que no amaban a las mujeres* (*The Girl with the Dragon Tattoo*, David Fincher, 2011), para ilustrar las tendencias más significativas.

Palabras clave: cine contemporáneo, comida, identidad, roles genéricos y sexuales.

ABSTRACT

In accordance with a widespread preoccupation in occidental societies, contemporary cinema reflects, through food, existing ideological and practical conflicts, lifestyles linked to certain traditions, and the values of modern society. As a representational machine aware of its symbolic influence, the big screen exposes this axiological, political and identificatory tension. Central to this debate is the definition of generic categories. To illustrate the most significant tendencies, the current paper reflects on various examples of world cinema: *The Skin I Live In* (*La piel que habito*, Pedro Almodóvar, 2011); *The Solitude*

of *Prime Numbers* (*La solitudine dei numeri primi*, Saverio Costanzo, 2010); *Let Me In* (*Lat den rätte komma in*, Tomas Alfredson, 2008) and *Millenium 1* (*Män som hatar kvinnor*, Niels Arden Oplev, 2009), and their American remakes, respectively titled *Let Me In* (Matt Reeves, 2010) and *The Girl With the Dragon Tattoo* (David Fincher, 2011).

Keywords: contemporary cinema, identity, food, gender and sexual roles.

SUMARIO

1. -Consideraciones previas. 2. -*Tarántula-La piel que habito*: presos y presas. 3. -*La soledad de los números primos*: del absurdo al mal ejemplo. 4. -*Déjame entrar*: de la frigidez al frío. 5. -*Millenium 1. Los hombres que no amaban a las mujeres*: repartos de tareas. 6. -Conclusiones: *dime lo que comes y te diré...* 7. -Bibliografía.

1. Consideraciones previas

En realidad, había llegado al paroxismo del hambre:
tenía hambre de tener hambre.
Amélie Nothomb

No por tratarse de un tópico es menos cierto que el cine constituye uno de los medios de comunicación que más influyen en la renovación del imaginario colectivo. En relación a la cuestión que nos ocupa, tanto por lo que respecta a la realidad como a la ficción, toda persona implicada en este espectáculo tiene, a su manera, una responsabilidad importante, en la medida en que los ejemplos que proyecta a través de sus actitudes y hábitos (no tanto los que practica como los que declara o representa) se constituyen en modelos¹.

¹ En el momento en que se da forma final a estas líneas, los periódicos de todo el mundo debaten el potencial pernicioso del seguimiento de las recetas incluidas en un libro firmado por la actriz estadounidense Gwyneth Paltrow, titulado *It's All Good. Easy, Delicious Recipes that will Make You Look Good and Feel Great*. En este volumen, la intérprete, consciente de su rol como icono de belleza, éxito profesional y felicidad conyugal y familiar, elabora una propuesta nutricional, para adultos y niños, que parte de la base de la limitación sistemática y radical de los hidratos de carbono. No es esta la primera incursión de la oscarizada protagonista de *Shakespeare enamorado* (*Shakespeare in Love*, John Madden, 1998) en la literatura de los fogones: en 2011, ya publicó *My Father's Daughter. Delicious, Easy Recipes Celebrating Family & Togetherness*.

El presente texto no va a abordar lo que las gentes del cine han hecho en su vida pública o privada, o para prepararse para un determinado papel². Sin menoscabo del interés que entrañaría un estudio acerca de todo lo anterior, la perspectiva analítica que vamos a adoptar va a ser eminentemente textual; esto es, se va a tratar con afán interpretativo la manera en que en determinadas películas se vehiculan ideas acerca de las preferencias culinarias, los hábitos alimentarios, la identidad de género y la orientación sexual, casi siempre enmarcados en la consabida reflexión acerca de la obsesión de la civilización occidental contemporánea por la perfección física y moral. Habida cuenta de que, en varios casos, las películas en cuestión están basadas en obras narrativas bastante o muy conocidas, se abordarán las semejanzas y diferencias argumentales, formales y discursivas entre las piezas que sirvieron de inspiración y sus respectivas adaptaciones, cuando sea el caso. Asimismo, como quiera que, en dos de los ejemplos, hay varias versiones fílmicas de una misma obra (en ambos casos de las mismas nacionalidades: suecas las primeras y norteamericanos los *remakes*), se cotejarán entre sí. Vaya por delante la advertencia de que el propósito no es, en absoluto, someter a los films, las novelas o a sus artífices a un juicio de intenciones, sino de sacar a la luz las implicaciones últimas de textos en ocasiones enriquecedoramente contradictorias, complejas o ambiguas con respecto a los postulados de los propios autores.

2. Tarántula-La piel que habito: presos y presas

El francés Thierry Jonquet (1954-2009) publicó en el año 1984 *Mygale* o *Tarántula*, encuadrada en el género negro. Contaba cómo un cirujano plástico, Richard Lafargue, convertía a un estudiante, Vincent, en una mujer, a la que ponía como nombre Ève, la cual se transformaba en su dócil acompañante. Entre ellos se cruzaba Alex, un prófugo de la justicia que chantajeaba a Richard para que le hiciera una operación en el rostro, para pasar inadvertido.

² Al margen quedan, pues, casos ampliamente discutidos de dietas salvajes, como aquellas a las que se sometieron ellas –Rooney Mara para *Millenium: Los hombres que no amaban a las mujeres* (*The Girl with the Dragon Tattoo*, David Fincher, 2011), Alba Rohrwacher para *La soledad de los números primos* (*La solitudine dei numeri primi*, Saverio Costanzo, 2010)– o ellos –Christian Bale para *El maquinista* (*The Machinist*, Brad Anderson, 2004), Michael Fassbender para *Hunger* (Steve McQueen, 2008), Ashton Kutcher para *jOBS* (Joshua Michael Stern, 2013), Matthew McConaughey para *Dallas Buyers Club* (Jean-Marc Vallée, 2013)...

En la novela, titulada así por el apodo que la víctima femenina ponía al perverso protagonista, no asomaba la cuestión de la dictadura de la belleza, el culto al cuerpo o la anorexia, como sí iba a suceder en la adaptación que, casi treinta años después de su aparición, llevó a cabo Pedro Almodóvar, como *La piel que habito* (2011). Tampoco había exactamente una *poética de la alimentación*, si bien Jonquet precisaba a menudo la clase de productos, cómo estaban elaborados y quién los procesaba, a fin de caracterizar la telaraña de relaciones de dominación y sumisión que se establecía entre los personajes³.

El paralelismo/contraste entre la víctima de Richard (Ève) y el que se erigía en antagonista y verdugo del cirujano (Alex) era lo más parecido a una dialéctica explícita que podía encontrarse en *Tarántula*. Y sucedía así, porque lo que interesaba a Jonquet era el proceso por el cual el captor se valía de la necesidad de alimento para lograr la obediencia de Ève⁴.

Si se examina con detenimiento *La piel que habito*, afloran innumerables indicios de hasta qué punto el director manchego quiso componer un discurso muy articulado, en el que elementos cotidianos adquirieran un valor icónico o simbólico directamente relacionado con el género y la sexualidad. Cosa distinta es que lo que se sigue de esas operaciones de sentido se preste a lecturas mucho más espinosas de lo que a primera vista pudiera parecer, ya que la trayectoria que el film describe, de la masculinidad a la feminidad, refleja que el paso de la condición de *preso* a la de *presa* conlleva⁵, por un lado, una humillación, y por otro, una conversión en una criatura sedienta de venganza.

3 Así, el segundo capítulo de la novela arrancaba con Richard, desayunando «con apetito, mordiendo ávidamente los cruasanes recién hechos», y a continuación alimentando con unos trozos de pan a los cisnes de su lago, que comían «de su mano». Por su parte, Ève —a la que no tenía encerrada como tal, puesto que en ocasiones la llevaba a comer y cenar a un restaurante, en el que pedían langosta bajo una pérgola, o una marisquería, donde degustaban ostras y centollo, respectivamente—, empezaba el día tomando «un sorbito de zumo de naranja y mordió con desgana una tostada untada con miel». En la presentación del tercer (o cuarto) vértice, Alex, se indicaba que «se palpó la barriga y se pellizcó un rollo de grasa entre el índice y el pulgar. Estaba engordando. Las tres semanas que llevaba de inactividad forzosa, ocupado únicamente en descansar y comer, se estaban haciendo notar». Luego se decía que se preparaba una tortilla, y comía «en la misma sartén, rebañando los residuos viscosos de huevo crudo».

4 Primero, mientras todavía era Vincent, lo dejaba sin beber agua durante días, hasta que berreaba «Tengo sed»; luego le permitía saciar esta necesidad; después le daba «una escudilla de aluminio, llena de una papilla rojiza en la que flotaban bolitas de carne. Sumergió una mano en la escudilla y te agarró el pelo con la otra para echarte la cabeza hacia atrás. Comiste de su mano, le chupaste los dedos, que chorreaban salsa. Estaba bueno. Te dejó seguir comiendo a cuatro patas, con la cara medio sumergida en la escudilla. Te acabaste toda la comida que tu amo acababa de darte, sin dejar nada. La papilla era la misma todos los días. Él entraba en tu prisión, te daba la escudilla y la jarra, y te observaba mientras tú engullías (...) Algún tiempo después, el ritual de las comidas también sufrió un cambio. El amo empezó a disponer ante ti una mesa plegable y un taburete. Te daba un tenedor y un cuchillo de plástico, como los que se utilizan en los aviones. La escudilla fue reemplazada por un plato. Y no tardaron en aparecer auténticas viandas: fruta, verdura, queso. Disfrutabas como nunca de la comida, pues los recuerdos de los primeros días no te abandonaban».

5 Algo que no se dice de palabra, pero que está claramente presente en la figura de Vera (Elena Anaya), que es violada por un sujeto disfrazado de tigre, y que en un instante que pudiera pasar inadvertido asiste por televisión a una escena de caza, con fieras salvajes.

Ya en la escena inaugural, el desayuno de Vera (la equivalente fílmica de Ève), consiste en un zumo, regado de medicamentos (que luego se descubrirá que se trata de la terapia hormonal para completar la reasignación); pero también en *alimento espiritual*: una novela de Alice Munro que le hacen llegar a su habitación/celda a través de un torno y a la que, por cierto, hace más caso que a la comida.

Pronto, la relación entre Roberto (Antonio Banderas) y Vera (Elena Anaya) va a adquirir una connotación vampírica: en concreto, cuando él consiga plasma para las complicadas intervenciones que ha de practicarle para concluir su obra. La equivalencia entre zumo y sangre quedará sancionada en el plano frontal, lleno de humor macabro, en el que Marilia (Marisa Paredes) le interrumpe el desayuno, al colocar en la misma mesa una garrafa con el líquido vital recién extraído de un animal. Ello dibuja el perfil del médico como como proveedor o *huésped* (y, por tanto, justo al contrario de la apariencia, como el verdadero reo, condenado a conseguir sangre para su criatura).

La disyuntiva entre la dimensión pública y la íntima se codifica, también, por medio del tipo de bebidas que consumen los personajes. Así, en los cócteles (después de una conferencia científica, en una boda...), todos sostienen copas de vino y vasos largos, que contienen destilados de alcohol. En cambio, de puertas adentro, el zumo de naranja es omnipresente. El centro de operaciones (donde se exprime y de donde se expide) es la cocina; y en ella reina Marilia, guardesa del Cigarral y madre biológica, en secreto, de Roberto. Este personaje femenino resulta determinante para apurar el significado de *La piel que habito*: progenitora también de Zecca (Roberto Álamo), cuyo rol es similar al del Alex novelístico: un ladrón bestial, que se refugia en el caserón huyendo de la policía, exige a Marilia que le dé de comer, y luego la amordaza y viola a Vera. Zecca es el primer personaje de toda la función al que se ve comer *a dos carrillos*; y, cuando él y su madre se enzarzan en una discusión y se dispara la pistola por la que luchan, una jarra de zumo se rompe en pedazos, en señal de violencia –simbólicamente extrema, en la medida en que se ensaña en un vínculo del amor materno.

Un amor que la película no califica de forma monovalente. Para comprenderlo, conviene alternar esta línea narrativa con los *flashbacks* que muestran quién y cómo era Vera antes de ser Vera; es decir, cuando era Vicente (Jan Cornet), un muchacho que trabajaba en la tienda de moda femenina de una madre inquisitiva (Susi Sánchez), y cuya afición a las drogas

sintéticas, motivo o excusa de su pérdida, se sugiere que respondía a la necesidad de rebelarse contra la dominación de aquélla. El plano en que Vicente ofrece a su compañera dependienta (Bárbara Lennie) una pastilla y se la mete en la boca, es inequívoco: lo siguiente que ocurre es que, en segundo término, la madre aparece, a través de un hueco/reencuadre. ¿Y qué hace la mujer? Por supuesto, observa, censura... y come (fig. 1).



Fig. 1. Fotograma de *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011).

El alimento, la privación de él y su satisfacción gradual, se configuran –aquí sí que a imagen de *Tarántula*– como el elemento que forja un vínculo inquebrantable, esencial pero enfermizo, entre los seres humanos. De hecho, al igual que Zecca se pone irascible cuando tiene hambre y apela a su madre; Vicente, tras el secuestro, aúlla frente a Roberto, su pigmalión. Por eso, el creador-padre-cirujano-y-pareja le dosifica con crueldad la comida (primero, arroz hervido en una tartera, que se ve obligado a ingerir a puñados), y sacia sus necesidades poco a poco, estrictamente para convertirlo en un esclavo. La saña de Roberto se explica porque su única hija, Norma (Blanca Suárez), una joven mentalmente inestable que iba medicada con ansiolíticos y antidepresivos, había sido forzada sexualmente por Vicente una noche en que iba «puesto de pastillas»; una traumática experiencia después de la que Norma hubo de ser internada, y acabó suicidándose.

Dependencias y venganzas cruzadas y superpuestas, pues, en las que la masculinidad (siempre impotente) y la feminidad (resultante de emasculación, en un caso; y siempre castradora)

intercambian máscaras y papeles. Si volvemos ahora a la relación materno-filial entre Roberto y Marilia (cuya naturaleza él ignora), el film, y la función que la comida juega en el mundo que describe, empieza a cobrar sentido. El amor con que la abnegada mujer prepara comidas reparadoras del cuerpo y del ánimo, tiene, en esta cadena de signos, un lado oscuro, dado que la idea de la maternidad que se desprende –en modo alguno incongruente con la imagen que asoma en el resto de la filmografía de Pedro Almodóvar– es la de una generadora constante, semiconsciente, de una carencia básica.

De ahí no solo la insistencia de la puesta en escena en los planos en que el hijo y la madre comparten encuadre, en plano medio a dos, mientras él pondera las bondades de su especialidad (las croquetas), o degusta un plato de cuchara; sino su actitud, recelosa y reticente, a ceder las riendas de la tarea por la cual se define a favor de Vera, justo antes de la resolución. En efecto, para culminar su propia revancha, la joven urde un plan, en el que se finge inocente y enamorada de Roberto, que arranca la mañana en que se empeña y consigue ser ella quien le suba el desayuno a la cama. Cuando él abre los ojos, lo que ve, en un plano detalle, no es el plato de huevos revueltos, desenfocado, sino el cuchillo (esto es, la amenaza para su integridad física); pero, cuando eleva la vista, se deja engañar por la calma con que Vera lleva a cabo la labor hogareña, «propia de una buena mujer», de servirle la colación. Almodóvar redondea esta escena cuando la muchacha sirve a su desprevenido enemigo el zumo, los huevos y una selección de fruta, de la que ella picotea con coquetería un pedazo, a lo que él replica comiéndose una fresa con una mirada pretendidamente a la altura (figs. 2-3). A partir de ese instante, la suerte de Roberto está fatalmente echada, ya que, quien antaño fue *Tarántula*, ha caído sin remisión en una red mortal. Revitalización paradigmática del tópico misógino del «ardid femenino», *La piel que habito* ilustra, como pocos films, las pervivencias y los desplazamientos en torno a la percepción de las identidades de género que están teniendo lugar en la contemporaneidad.



Figs. 2 y 3. Fotogramas de *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011).

3. La soledad de los números primos: del absurdo al mal ejemplo

Nuestro segundo caso de estudio va a consistir en la *opera prima* de un joven autor italiano, Paolo Giordano (1982), confrontada con su adaptación al cine, *La soledad de los números primos*. El film es el tercer largometraje de ficción del guionista-director Saverio Costanzo (1975), hijo (por parte tanto de padre como de madre) y hermano de escritores. Aunque se trata de un trabajo de encargo, como corresponde a la traslación de una novela de fulminante éxito crítico-comercial⁶, Giordano, como novelista, y Costanzo, como cineasta, se aliaron para que el trabajo resultante reflejase fielmente las visiones de ambos⁷.

El examen de las semejanzas y diferencias entre la letra y la imagen ilumina, curiosamente, tanto la una como la otra, y ayuda a hacerse cargo de sus respectivos discursos, que resultan más claros cuando se someten a comparación. Las dos obras desarrollan la historia, más que de amor, de complicidad, entre dos almas rotas, disparejas, desde la infancia hasta la edad adulta: Alice della Rocca (Alba Rohrwacher, antes mencionada) arrastra desde niña una cojera, y de mayor padece una anorexia terminal; Matthia Balossino (Luca Marinelli) vive bajo el peso de la culpa, porque, de niño, dejó a Michela, su hermana gemela autista, para asistir a una fiesta infantil, pero cuando volvió a buscarla ésta se había esfumado.

A los efectos que nos competen, reviste especial interés la caracterización de Alice, la definición de sus traumas, y el desarrollo del trastorno de la personalidad y alimentario que sufre. La novela arranca con el accidente del que salía malparada, durante una jornada de esquí. En su mente (con arreglo a un recurso que el lector se hace cargo que consiste en una analogía de negación de la realidad, infantil en un principio y luego patológica), ella misma achaca todos sus males a que su padre, debido a las prisas por subir a las pistas, la había obligado a desayunar demasiado rápido⁸.

Esa imagen inaugural de la novela también está en la película, aunque se ubica cerca del punto medio (para ser precisos, entre los minutos 45 y 50). En la escena en cuestión, se establece

⁶ La novela fue originalmente publicada por Mondadori en 2008, y recibió los premios Strega y Campiello.

⁷ De hecho, el guión está firmado por ambos, exclusivamente. Esto es inhabitual en sí, pues la colaboración entre los creadores de los argumentos de partida con guionistas-directores con voluntad autoral suele ser tensa; y en particular en la industria italiana, donde la figura del escritor cinematográfico *sin más* está altamente profesionalizada, y existe el hábito más que establecido de que se responsabilicen de los libretos cuatro o más especialistas.

⁸ «Alice tragó tres dedos de leche hirviendo que le quemó sucesivamente la lengua, el esófago y el estómago [...] tuvo un vómito de leche rancia que le llegó a la epiglotis y con asco volvió a tragárselo [...] Seguro que fue por la leche...».

un paralelismo entre el banquete de unos dibujos animados orientales, reconociblemente ochenteros, que está viendo la niña, y el «desayuno de campeona» que le ha preparado su padre. Ya en esta situación, se recalca que, mientras tanto, su madre permanece en cama. El enlace entre esta escena y la que sigue, en una pausa para el almuerzo en las pistas, tiene lugar mediante elipsis, cuando Alice hinca el diente a un cruasán con avidez.

Durante esa comida de mediodía, tiene lugar un juego de miradas que deja sentados los verdaderos motivos del problema que la niña va a desarrollar; motivos que, como decíamos anteriormente, brillan por su ausencia en la novela, en la que no hay más que esa caprichosa y pueril cadena lógica, en virtud de la cual lo más parecido a una causa lógica de la anorexia de la niña es que se abrasó la garganta antes de hacer deporte, ello le produjo un conato de vómito en pleno esquí, se cayó, la lesión de la pierna se cronificó, esto derivó en un complejo, etcétera.

Por el contrario, la puesta en escena de la película construye un triángulo entre la pequeña y «los otros»; unos «otros» que son sus progenitores. Así se puede ver cuando Alice se reúne con los adultos, sentados, feliz de que el foco de atención recaiga sobre ella (una egolatría no marcada negativamente, sino atribuible a la niñez). Los amigos de su familia ponderan su belleza. Ella sonríe. Su padre se le acerca por detrás, la abraza y anuncia que ha pedido «algo verdaderamente sustancioso» para ella: avena con harina de venado. Esa sensación de plenitud se quiebra cuando vuelve los ojos hacia su madre, quien, en el otro extremo de la mesa, de pie, fuma y los observa, con gesto tenso. Ambas se aguantan la mirada, ella con una sonrisa abierta, y su madre esbozando una forzada, de compromiso.

A través de una retahíla de signos mudos, se ha sugerido la existencia de un conflicto entre ellas: Alice le da a entender a su madre que el progenitor y marido se desvive por ella (y su preocupación por que esté bien alimentada es la principal prueba de su amor); y la adulta trata de despejar como una idea imposible, absurda, «monstruosa», esos malos pensamientos, según los cuales su hija le disputaría el cariño de su esposo. El vínculo con la siguiente secuencia se apoya en la técnica denominada montaje dialéctico: la imagen salta de Alice, de nuevo haciendo gala de apetito en el cierre, a siete años después, cuando ya es una adolescente, y se provoca el vómito, encerrada en los aseos del instituto.

En esta segunda etapa, novela y película coinciden en añadir a la crónica de su trastorno otro aspecto que atañe a la constitución de la identidad, en este caso sexual. La

novela cuenta una situación, trasladada muy fielmente en el film, en la cual Viola Bai, una chica muy popular que siente hacia Alice una atracción lésbica que niega, asalta en los vestuarios del centro educativo a la protagonista y, a través de dos secuaces, la somete a una humillación que le inflige otra herida psicológica, determinante para que rechace el alimento por vía oral⁹. En esta ocasión, novela y película sí coinciden en forma y fondo: ambas apuntan a que la incapacidad de su compañera para asumir su propio deseo, y la violencia con que lo canaliza contra ella, es la auténtica causa; pero Alice no lo interioriza así, y desplaza su hostilidad de su rival a la comida. A este respecto, la adaptación acredita un especial cuidado para relacionar el acoso contra Alice y su enfermedad, primero a través de una gran explicitud, rayana en la obviedad, del morboso comportamiento de Viola y sus consecuencias sobre la protagonista –el disfrute del espectáculo por parte de la primera; la escuálida desnudez de Alice; la repugnancia del caramelo; el gesto final de escupirlo en una papelera, en cuanto la dejan en paz...–; y un apunte posterior, añadido en el camino de la literatura al cine, más sutil: cuando decide congraciarse con Alice, Viola se le aproxima por la espalda (como su padre, antaño), y elige hacerlo en el supermercado, mientras la heroína lee el número de calorías en la etiqueta de un paquete de *grissini*.

Donde difieren de manera decisiva novela y película es en la fase intermedia, durante la adolescencia y la primera juventud de Alice, época en la que Giordano ubica los primeros síntomas de una anorexia severa¹⁰, con ejercicios narcisistas y autodestructivos de la chica frente al espejo que se contradicen expresamente con las referencias costumbristas que caracterizan la cultura italiana como un matriarcado en el que el placer de la cocina, y muy en particular de la repostería, se asocian con una forma de placer y de demostración de cariño específica de la feminidad¹¹.

⁹ Concretamente, la obligan a desnudarse y meterse en la boca un caramelo con «pelusas de polvo y pelos» y rebañado con «la mugre blancuzca que recubría el desagüe».

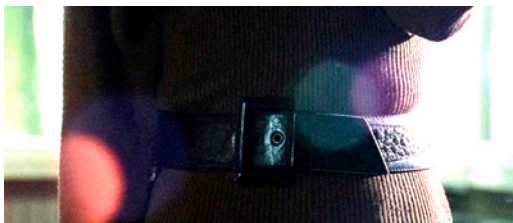
¹⁰ «Estaba convencida de que su problema eran sus siempre colorados mofletes; sepultaban sus miradas, cuando lo que ella quería era que salieran disparadas de las órbitas y se clavaran como espinas afiladas en el corazón de los chicos con que se cruzaba; quería que su mirada no fuera indiferente a nadie, que en todos dejara una huella imborrable. Pero nada; por mucho que perdía barriga, culo y tetas, los carrillos seguían igual de inflados».

¹¹ Por eso, más adelante, la inapetencia de Alice contrasta con el deleite de Nadia, la mujer de un compañero de Matthia, al describir «los *cannoli* rellenos de *ricotta* y espolvoreados de escamas de chocolate negro que hacían en la pastelería de su pueblecito natal, y mientras lo contaba cerraba los ojos y se relamía los labios como si estuviera saboreándolos. En cierto momento se mordió un instante el labio inferior, y Matthia, sin darse cuenta, se quedó con este detalle y pensó que había algo exagerado en la feminidad de Nadia, en la fluidez con que gesticulaba, en el acento sureño con que pronunciaba las labiales; la sentía como una potencia oscura que lo avasallaba y le caldeaba las mejillas».

Llegados a este punto, el film retoma el esquema dramático que había delineado en aquel almuerzo alpino, para señalar a la madre como responsable última del destino de la protagonista. La figura materna es de hecho en la novela una entidad enigmática y ausente, de la que se sabe que sufre depresiones de cuya etiología no se dan pistas, y que posteriormente es internada en un hospital psiquiátrico. La criada y cocinera de la casa actúa en el relato literario como vigilante y contrapeso, de manera que, progresivamente, se convierte en enemiga. Giordano recurre a la introspección para conseguir que el lector se identifique con los mecanismos psicológicos de la anorexia¹².

En cambio, el film ventila el demorado, eficaz y muy angustioso seguimiento de los estragos físicos y mentales de la joven, por una escena aparentemente de transición, que tiene lugar en la mesa familiar. Alice almuerza con sus padres. El hombre empieza a abroncarla («Deja de jugar con la comida y come»); se niega a permitir que se haga un tatuaje, por razones de identidad sexual («Viste como un chico, es plana como una tabla y ahora quiere un tatuaje»); se levanta con prisas, y remata su soflama con un sarcasmo («Buena abstinencia»). La madre no tarda en seguir el ejemplo de dejarla sola. A este respecto, la planificación es clara: el progenitor no sale demasiado airoso, y tampoco él se alimenta de manera adecuada, si bien ello es achacable única y exclusivamente al estrés. Por el contrario, la identidad de la táctica dilatoria que emplean madre e hija, reforzada por la simetría de sus respectivas posiciones, y la proximidad con que la cámara llama la atención acerca de la similitud del gesto de Alice, así como el plano que muestra la figura estilizada de la adulta desde el punto de vista de la adolescente (figs. 4-5), no dejan margen a la duda: la chica ha aprendido a revolver el plato con el tenedor, para fingir que come, a imitación de su madre, cuyo trastorno solo ha heredado.

¹² «Salió del baño y fue a la cocina, donde Soledad estaba preparando para ella su tarta con canela [...] Soledad sabía que Alice tiraba la comida [...] empezó a servirle menos cantidad. Lo mismo daba: Alice sabía pesar los alimentos con la mirada, seleccionaba sus trescientas calorías de la cena y lo demás lo desechaba como fuera. Comía con la mano derecha puesta sobre la servilleta, y delante del plato colocaba el vaso del vino, que se hacía llenar pero nunca se bebía, y el del agua, para que formaran una barrera de cristal. Y luego, durante la cena, situaba también estratégicamente el salero y la aceitera. Entonces aguardaba un momento de distracción de sus padres, absortos en la fatigosa operación de masticar, para echar dentro de la servilleta la comida previamente troceada en el plato. En el curso de una cena solía escamotear tres servilletas llenas en los bolsillos del chándal. Luego, antes de lavarse los dientes, las vaciaba en el retrete, tiraba de la cadena y veía cómo toda aquella pitanza desaparecía por el desagüe. Se pasaba la mano por el vientre y lo sentía satisfactoriamente vacío y limpio como un jarrón de cristal».



Figs. 4 y 5. Fotogramas de *La soledad de los números primos* (*La solitudine dei numeri primi*, Saverio Costanzo, 2010)

En la adaptación, por mor de la economía narrativa, se pierden anécdotas importantes, que explican su deterioro físico y mental. Por lo que al personaje de ella respecta, tienen lugar en el curso de su relación con Fabio, el hombre con quien contrae matrimonio¹³. La pérdida queda compensada con el impacto que causa la visión del cuerpo devastado de la actriz que encarna a Alice, en dos escenas consecutivas, separadas por varios años, y cuya distancia temporal es salvada merced al mismo mecanismo que confrontó su infancia alegre con su torturada adolescencia. El director, Saverio Costanzo, se sirve aquí de la elocuencia de la imagen pura y dura para transmitir la desolación y el sinsentido que el novelista ha de convocar con palabras¹⁴.

Gracias a eso, dinamiza el tramo final, en el que Alice cree ver a Michela, la hermana de Matthia, se desmaya de la impresión y, aferrándose a la ilusión de hacer algo útil para un ser querido (remediar la causa del infortunio de su alma gemela), tiene un arrebató bulímico¹⁵.

¹³ Este la invita a cenar, y ella se resiste. En la primera cita, ella se angustia al ver cómo él prepara una salsa con mantequilla y risotto con setas, contando las cantidades [ochenta o noventa gramos de mantequilla que «se disolvió liberando todas sus grasas saturadas y animales»; luego dice que cayó «en su plato una enorme cucharada de aquella pasta hipercalórica»). Alice se embriaga con el vino (lo cual describe Giordano con notable capacidad para ponerse en su lugar: «...tenía la grata sensación de que perdía trozos de ser con cada trago que daba»), no prueba el primer plato, pide lo mínimo del segundo y aprovecha un descuido de él para escamotear la comida y arrojarla por el retrete, que, para su desesperación, se obstruye. Acaba llorando. Más adelante, Fabio le explica de manera didáctica, con credibilidad profesional y cariño, las razones por las cuales ella no puede concebir, a su pesar: «Una parte del cerebro [...] el hipotálamo, controla el índice de masa grasa presente en el organismo. Si este índice cae a niveles muy bajos, la producción de gonadotropina cesa. El mecanismo se bloquea y las menstruaciones desaparecen. Pero esto es solo el primer síntoma. Ocurren otras cosas más graves. La densidad de minerales en los huesos disminuye y sobreviene osteoporosis. Los huesos se desmenuzan como hojaldré [...] Basta con elevar ese índice para que todo vuelva a ser normal [...] Es un proceso lento, pero aún estamos a tiempo». La tercera escena determinante que «se cae» en la adaptación es aquella en la que, en broma, pero a modo de venganza semiconsciente, Fabio rocía con arroz (símbolo de fertilidad) la cabeza de Alice, «como en nuestra maldita boda». Ese gesto deviene en pelea y precipita la ruptura entre ellos.

¹⁴ Durante la fase en que su aversión a la comida es más aguda, Giordano precisa que Alice come «hojas de lechuga directamente de la bolsa. Eran levísimas y crujientes y sólo sabían a agua. No las comía para saciar el hambre, sino para cumplir con el rito de la cena y matar aquel lapso de tiempo con el que de otro modo no habría sabido lidiar». En otro momento, dice que «sólo bebía agua, a traguitos y mirando el vaso que se llevaba a los labios con los ojos bizcos, sería como si tomara un medicamento...».

¹⁵ En la novela, Alice regresa a casa, se abalanza sobre la despensa y, de pie, engulle una lata de atún, otra de guisantes y una caja de galletas, eufórica ante la posibilidad de tener una misión vital: transmitir a Matthia que su hermana gemela perdida sigue viva.

Los cambios que se introducen en este punto en la película son mínimos, aunque significativos, porque refuerzan la poética. Ese encuentro delirante con Michela acontece en un supermercado (al igual que el cruce con Viola, que, a su manera, le dio lo contrario: la muerte), al que ha acudido a comer de manera compulsiva, frente a un anaquel, con las manos. La penúltima escena está encaminada a afianzar un axioma moral: lo que necesita la protagonista es tener alguien de quien cuidar, para encontrar, a su vez, un motor vital. Por eso, en su reencuentro, Alice se ducha, cuida la vestimenta y se ofrece a preparar «algo» para Matthia. Él acepta, así que ella se va a la cocina, rebusca en la nevera y, con lo que encuentra, le hace un sandwich.

4. *Déjame entrar*: de la frigidéz al frío

Déjame entrar fue primero una novela sueca, publicada en el año 2004, bajo el título original equivalente (*Låt den rätte komma in*), por John Ajvide Lindqvist. Se trataba de su exordio, y obtuvo un éxito inmediato. Cuatro años después, un director con más experiencia en el medio televisivo que en el cinematográfico, Tomas Alfredson, firmó la puesta en escena de la adaptación, de cuyo guión se encargó el propio Lindqvist. Esta primera versión sueca se mantuvo, por tanto, lógicamente bastante fiel al texto original, en el que el cuestionamiento de las categorías genéricas y, de nuevo, el vampirismo, se trenzaban con tanta audacia como complejidad. El argumento giraba en torno a la amistad cordial que nace entre Oskar, un niño hijo de padres separados que se siente marginado, y Eli, una vampira cuyo aspecto infantil encubre a una criatura anciana, acostumbrada por necesidad a sorber la sangre de quienes la rodean; físicamente a unos, y en sentido figurado, moral, a quienes la aman y se comprometen con ella. El hecho de que la muchacha no reconozca su naturaleza¹⁶, redundante en la ambivalencia del discurso de John Ajvide Lindqvist, que dio con *Déjame entrar* una vuelta de tuerca al estereotipo de la *vampiresa* a través de esta relación, entreverada, según la desesperanzadora visión de mundo de su autor, de deseo imposible de satisfacer y de egoísmo¹⁷.

¹⁶ En respuesta a la pregunta directa sobre si es vampira, Eli reconoce el hecho, pero niega la mayor: «Me alimento de sangre, pero yo no soy así». Oskar asocia el hecho de tener comida en la nevera a «ser normal» (no vampiro), pero, por la misma regla de tres, el hecho de que todos los alimentos que contiene la de Eli estén caducados, lo fuerza a reconocer que hay algo «raro» en ella.

¹⁷ De hecho, hambre (como sed de sangre) y sexo (como contrapartida) se asocian en un intercambio verbal entre Eli y su huésped.

La novela, prolija en descripciones por un prurito de ambientación pintoresquista, abunda en referencias a los hábitos nutricionales de los suecos, con un punto de humor negro y autopunitivo, pues los personajes se alimentan de manera rutinaria y deprimente¹⁸. Algunos personajes de la novela, muy coral –una cualidad que, obviamente, fue sacrificada en aras de la progresión dramática en el film–, intentan vivir de una manera más *tradicional* y *humana*; una identificación que carga la obra de connotaciones conservadoras y de pretensiones parabólicas, sociopolíticas y psicosociales¹⁹.

La primera versión cinematográfica adopta una estrategia mucho más elíptica y enigmática, rebaja al máximo las referencias (a tono con las notas dominantes, que son abstracción, anonimato y alienación), y potencia algunas facetas, en particular la sexualidad. Con ello, aunque el discurso sigue siendo evanescente, al menos están definidos los temas que se están conjugando, que resultan ser el fenómeno del *bullying*, tan antiguo en sí mismo como contemporáneo en cuanto que preocupación en la agenda social y mediática; y las transformaciones que están teniendo lugar en las formas de entender la familia (monoparentalidad, matrimonio homosexual, etcétera).

Oskar, el protagonista (encarnado por Kåre Hedebrant), es un niño rubio y delgado, de aspecto delicado, acerca de cuya sexualidad algunos compañeros hacen comentarios malintencionados, y a quien someten a maltratos y vejaciones. Vive con su madre, que solo alude al progenitor ausente cuando se refiere al régimen de visitas que han pactado, en fines de semana alternos. De manera sistemática, la puesta en escena, excepcionalmente pulcra y austera, niega al espectador la visión directa del rostro de la mujer, mantiene a madre e hijo al margen la una del otro, y a ella le corta la cabeza. Así caracteriza una relación marcada por el desapego, en la que la figura femenina se ocupa, estrictamente, del sostenimiento básico del pequeño, a quien acaricia la cabeza con la misma frialdad con la que le coloca una bandeja de pan (fig. 6).

¹⁸ Uno de los escenarios recurrentes era un restaurante chino en el que casi nadie comía, aunque se mencionaban «cuatro delicias» y arroz, y luego pollo marinado con arroz. Los anuncios de alimentación del supermercado daban pie a comentarios irónicos acerca de la sociedad de consumo, como el de «propaganda» de «picadura de vacuno». Había visitas a la sección de charcutería, con una minuciosa descripción del muestrario de productos, y a una pizzería, en la que se precisaba la manera, muy idiosincrásica, de comer la pizza por parte de un joven. Una caja de bombones se mencionaba como un regalo de carácter social...

¹⁹ El comienzo establece una comparación entre la heroína y la levadura, lo que avanza la idea de la necesidad de alimento (básico), como una adicción o una maldición, como es el vampirismo. Cuando Eli besa a Oskar, él tiene una especie de visión onírica, consistente en un banquete en el que unos niños devoran todo cuanto encuentran a su alcance. Y Virginia, una de las víctimas de un ataque vampírico, preparaba un guiso. Retirarse al campo a «cultivar patatas» es el sueño dorado regresivo de su pareja.



Fig. 6. Fotograma de *Déjame entrar* (*Låt den rätte komma in*, Thomas Alfredson, 2008).

El concepto de la maternidad como un yugo se refuerza cuando, de manera totalmente premeditada, esta línea de acción se alterna con las primeras intervenciones del proveedor de sangre de Eli, que sale de batida por el pueblo de noche, asalta a los desconocidos y los degüella. El proceso de extracción del líquido vital se muestra de frente, en toda la extensión del plano: el embudo, la garrafa de plástico, el seccionamiento de la yugular... Esta brutalidad es equiparada, merced al montaje, con las bolsas de la compra con las que llega a casa la madre de Oskar.

La imagen que ofrece del rol del padre no es menos problemática. En las dos escenas en que vemos al protagonista con él, aparecen, sintomáticamente, compartiendo mesa. A diferencia de lo que Alfredson hace por medio de la planificación con la madre, la cara del varón sí aparece en campo, con toda normalidad. Además, en la actitud de ambos se entrevé familiaridad y calidez: en la primera ocasión, en que comparten desayuno, se sientan en el mismo lado, sonrían levemente y, de hecho, el padre come lo que parece una galleta, aunque con un cierto aire de melancolía. Oskar no, presumiblemente porque ha terminado.

No obstante, la escena determinante tiene lugar en el tránsito del segundo al tercer acto, durante una noche en que los dos juegan a las palabras encadenadas. Oskar mordisquea una galleta. Aparece alguien, a quien hasta ese momento no se ha hecho referencia y de cuyo encaje en el conjunto no se habla, pero que, por los gestos, todo indica

que se trata de la pareja, masculina, del padre. Este interrumpe el juego para servir una copa al recién llegado y hacer lo propio para sí mismo. El juego se interrumpe, los adultos adoptan poses de incomodidad, y Oskar deja de comer y se tapa la cara, sin saber adónde mirar (figs. 7-8). De esta manera, una interpretación que la película alienta es que el origen de la indefinición sexual del niño, motivo de sufrimiento interior y de controversia entre sus compañeros, está en las preferencias de su progenitor; interpretación a la que da pábulo la construcción complementaria del personaje de Eli –quien, en un momento dado, le enseña los genitales, que resultan no ser una vagina, sino una costura–, y que reverbera para completar un discurso tremendamente ambivalente, pero que, en un momento en que en las sociedades occidentales se está generalizando el debate acerca del derecho de las parejas del mismo sexo a la adopción, caso de aportar algo, surte de argumentos a sus detractores.



Figs. 7 y 8. Fotograma de *Déjame entrar* (*Låt den rätte komma in*, Thomas Alfredson, 2008).

No es, por tanto, extraño que toda esta ambigüedad y el asunto mismo desaparezcan sin dejar rastro en el *remake* estadounidense, dirigido por Matt Reeves en 2010. Con arreglo a una ley no escrita del cine *mainstream*, *Déjame entrar* (*Let Me In*) procede a un destilado de asuntos, formas e ideas, que, uno por uno, se tornan más legibles y espectaculares; lo cual no significa, ni mucho menos, que la película esté exenta de valores cinematográficos ni de interés analítico, y tampoco que se aparte de la novela original. Tan es así que el autor del texto inspirador firmó el libreto a medias con su adaptador estadounidense, y se permitió una llamativa novedad: en la novela de John Ajvide Lindqvist, al protagonista le gustan las chucherías. Esta afición reviste importancia tanto para su caracterización (puesto que las compra y consume a escondidas, suele empacharse, y están ligadas a sus sentimientos de

culpa) como para la progresión del relato (pues la incapacidad de Eli de ingerir gominolas se convierte a ojos de Oskar en uno de los primeros indicios de su mal).

Pues bien, Reeves recupera toda esta subtrama, prácticamente perdida en la primera adaptación. La presentación de Owen (Kodi Smit-McPhee) –que, no en vano, responde a un tipo físico más enclenque que andrógino– tiene lugar mediante un travelling de aproximación sobre sus espaldas, mientras come caramelos y canturrea. Su madre lo llama, él hace un gesto de hastío, arroja los envoltorios a la nieve para esconder su falta, y acude con desgana. La manera en que Reeves y Ajvide Lindqvist resuelven la relación entre Owen y su madre (Cara Buono) es muy similar a la del film sueco: carece de nombre, aparece en campo pero está permanentemente fuera de foco, y se limita a servirle comida. Sus muestras de afecto, escasas, distantes y de compromiso, no cubren las necesidades afectivas del pequeño (fig. 9). Su primera escena juntos, inmediatamente posterior a la recién examinada, arranca durante la bendición de la mesa previa a la cena, en la que Owen, como no tiene hambre, apenas prueba bocado. Una llamada interrumpe a su madre, que le insiste para que coma. La madre mantiene una fuerte discusión, tras la cual se la oye gemir en fuera de campo; Owen, solo, deja los platos, con restos de comida, en el fregadero, y arroja parte del zumo por el sumidero.

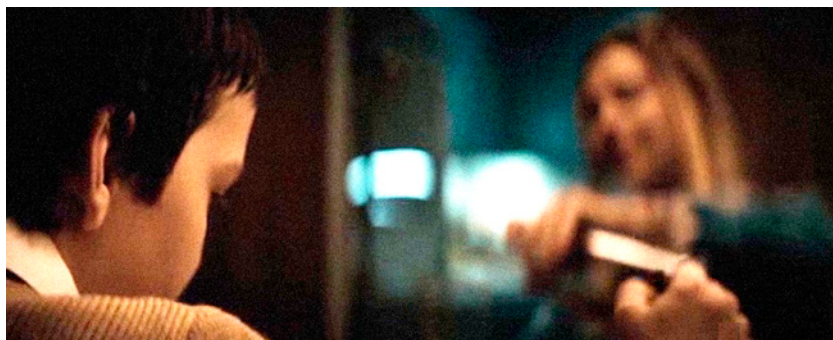


Fig. 9. Fotograma de *Déjame entrar* (*Let Me In*, Matt Reeves, 2010).

Los cambios más radicales de esta película, ambientada (a diferencia de la descontextualizada versión sueca) en los años ochenta del siglo XX, consisten en el tipo de relación que mantienen los padres de Owen entre sí, los motivos de su separación y,

por tanto, las motivaciones del trauma del personaje infantil. Aquí, el varón es una figura que en ningún momento enseña el rostro, y solo habla con el niño por teléfono. La ruptura entre sus progenitores se achaca a la religiosidad de la madre, que a juicio del padre merece el calificativo de fanatismo. No hay, por tanto, conflicto sexual en el protagonista, cuyo sentimiento de orfandad responde más al consabido drama de los hijos de padres divorciados, agravado por el medio en que vive (una población pequeña de clima extremo en la América profunda), y a algunos de los rasgos menos halagüeños de la civilización estadounidense: desarraigo, aislamiento, paranoia... De ahí que los ataques que perpetra el protector de Eli tengan lugar en no-lugares característicos, como un *drugstore* en medio de ninguna parte, en el que los noctámbulos adquieren provisiones y artículos de primera necesidad; espacios propicios para víctimas fáciles.

También resulta muy orientativo el momento, ya avanzado el metraje, en que Owen se escabulle de casa, aprovechando que su madre está postrada en el sofá, aletargada por la depresión, y la cámara enfoca el televisor, en el que un gran rótulo llena la pantalla con uno de los lemas sensacionalistas característicos de la era reaganiana y el *rearme moral*: *10 pm. Do You Know Where Your Children Are?* («10 de la noche. ¿Sabes dónde están tus hijos?») (fig. 10). En relación a este reaccionarismo, este *Déjame entrar* americano adopta un punto de vista muy cínico, indeterminado entre la ironía y la adhesión.

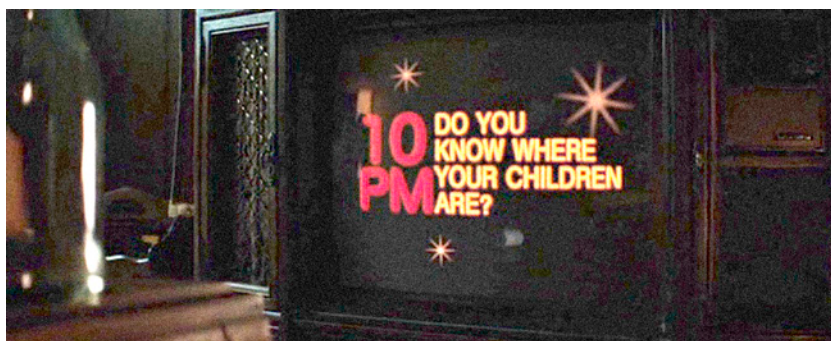


Fig. 10. Fotograma de *Déjame entrar* (*Let Me In*, Matt Reeves, 2010).

La película se presta a dos lecturas no incompatibles entre sí acerca de «lo que hacen los niños» cuando salen de casa y empiezan a madurar: una es de carácter coyuntural, la

otra aspira a la universalidad y la trascendencia. En este sentido, Reeves es consecuente con la obra de su coguionista Lindqvist, y redondea, a través de una rima entre los vicios de los principales personajes, la *poética de la adicción* que anidaba en la novela. Por eso, la versión filmada incluye aquella escena determinante en que Eli (Chloë Grace Moretz) se siente en la obligación de aceptar la invitación de Owen a golosinas, y su vómito pone en evidencia su condición vampírica. Pues bien, antes, en el mismo establecimiento, Owen ha adquirido antes una navaja. En la escena siguiente, mientras come un dulce ensartado en la cuchilla, levanta la vista y sus ojos se cruzan con los del huésped de la chica (Richard Jenkins), que justo en ese momento enciende un cigarrillo. El detalle entraña algo mucho más hondo que una coincidencia casual de gestos relacionados con la oralidad; por el contrario, consiste en la advertencia de que existe entre ambos personajes, por encima de la diferencia de edad, una suerte de hermandad en la dependencia (el vicio de las golosinas, el tabaquismo) y en la inclinación a forjar vínculos con criaturas aparentemente surrogadas a ellos, pero inmortales. Es decir, entre Owen y ese hombre casi anciano que convive con la niña, que podría pasar por un padre infeliz y algo enfermizo, pero también por un pedófilo, no hay auténtica diferencia; y si el protagonista estrecha lazos con *ella* sufrirá el mismo proceso.

5. Millenium 1. Los hombres que no amaban a las mujeres: repartos de tareas

Terminaremos esta panorámica con una de las cumbres de la cultura popular contemporánea: la primera entrega de la trilogía *Millenium*, del escritor, también sueco, Stieg Larsson (1954-2004). El prematuro fallecimiento de su autor, cuando el primer libro de la saga estaba en prensa, impidió que aquél viera publicado ninguno de ellos. El éxito global de que su obra gozó lo ha consagrado póstumamente como uno de los cronistas del presente, en el que la sombría percepción que la ciudadanía tiene del sistema capitalista está marcada por la corrupción generalizada y la mercantilización de las relaciones humanas.

Para cumplir con nuestro empeño, puede ser muy útil examinar a la *hacker* informática Lisbeth Salander, arquetipo consciente de una cierta feminidad actual, y cotejar al personaje literario con las dos encarnaciones fílmicas que ha tenido, la primera nórdica y destinada en principio a la televisión (*Män som hatar kvinnor*, Niels Arden Oplev, 2009) y en la que el papel corrió a cargo de Noomi Rapace, una actriz hasta entonces desconocida, sueca

aunque de padre español, y que después ha hecho carrera internacional; y la segunda una superproducción estadounidense, y con una estrella emergente, Rooney Mara, en el rol de Salander.

Y es que la evolución de la protagonista desde sus primeras andanzas novelísticas hasta su última aventura norteamericana, pasando por la traducción vernácula a imágenes, resulta de lo más instructiva. Tal y como Larsson la describe de manera reiterada, Lisbeth es una muchacha «pálida y anoréxica», cuyo jefe y protector, Dragan Armanskij, ve en ella «a la víctima perfecta de quien le desee algún mal». Conviene señalar que el autor del ciclópeo ciclo, quien se cuenta –seguramente con un punto de exageración publicitario-legendaria– que las escribió de manera febril, en un plazo muy breve, siempre de noche y sin pegar ojo, alimentándose apenas y encadenando un cigarrillo con otro–, se contradice a menudo, y emplea el término «anoréxica» aplicado a Lisbeth como sinónimo de «extremadamente delgada»²⁰; para, luego, puntualizar que, en puridad, no lo es²¹. Con un propósito muy similar al de John Ajvide Lindqvist –esto es, para caracterizar una sociedad caótica, con un desfase absoluto entre la excesiva oferta y el déficit de deseo–, Larsson se detiene siempre a contar con todo detalle lo que come cada cual²².

En algo se parecen, de entrada, las dos películas, y es en orillar este factor o relegarlo a una función eminentemente atmosférica. También en ambos casos sucede que, del estudio de la presencia o ausencia de este componente, como suma de indicios (solo posible, claro está, a posteriori), se siguen conclusiones cargadas de interés, lo que acredita la voluntad por parte de Niels Arden Oplev (con los guionistas Nikolaj Arcel y Rasmus Heisterberg) y de David Fincher (secundado por Steven Zaillian) de hilar fino en sus respectivas películas a través del componente alimentario.

La primera aparición de Lisbeth Salander en *Millenium 1* tiene lugar en un plano de conjunto, en el despacho de Dragan Armanskij, cuando es contratada para investigar

²⁰ Por ejemplo: «La madre de Lisbeth era delgada y bajita, pero ni de lejos tan anoréxica como ella».

²¹ Su psiquiatra, Peter Teleborian, asevera en la segunda novela de la trilogía que Salander no tiene tampoco tendencias autodestructivas.

²² Verbigracia: «Después de un almuerzo apresurado compuesto por una *baguette* de queso *brie* y *caffè latte* en el Café Eden de Götatan...». Una compra-tipo de Lisbeth, realizada en un drugstore del tipo de la cadena 7-Eleven, se compone de «champú, pasta de dientes, jabón, yogur líquido, leche, queso, huevos, pan, bollos de canela congelados, café, bolsitas de té Lipton, pepinillos en vinagre, manzanas, un paquete grande de Billys Pan Pizza y un cartón de Marlboro Light»; es decir, pura supervivencia, que a veces Larsson abrevia, y se refiere a que adquiere «productos básicos». La lista anterior está tomada del segundo volumen, *La chica que soñaba con una cerilla y un bidón de gasolina*.

las intimidades de un periodista, Mikael Blomkvist (Michael Nyqvist). La chica comparece de cuerpo entero, dando primero la espalda, lo que se justifica por el hecho de que se está sirviendo un café. Luego se gira hacia el cliente, desde cuyo punto de vista el espectador la contempla por primera vez: vestida de negro de la cabeza a los pies, maquillada como una criatura de cine expresionista en blanco y negro, filiforme y con los pies vueltos hacia adentro. Todos son signos que acentúan su excentricidad.

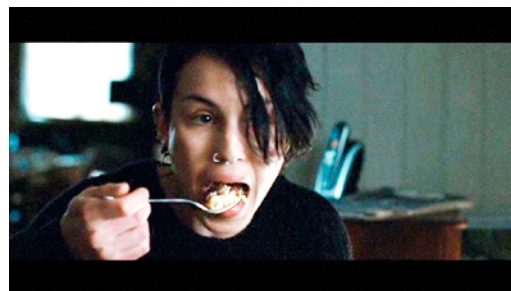
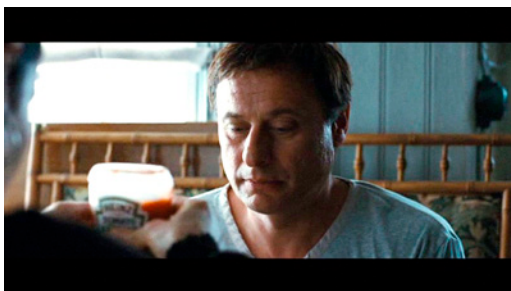
Por el contrario, en la primera aparición hogareña de Blomkvist –que va a recibir el encargo de indagar en la desaparición y probable muerte de una joven cuarenta años atrás, y cuya pesquisa acabará convergiendo con la de Lisbeth–, es visto desde un tiro de cámara similar, también amplio y frontal. Sin embargo, él actúa con mucha más naturalidad, el entorno es radicalmente distinto (más luminoso y acogedor, como corresponde a una cocina), y está con su hija, a la que enseña a preparar albóndigas mientras bebe vino. Las dialécticas entre masculinidad y feminidad, soledad y compañía, trabajo y familia, actividad intelectual y dedicación a la cocina, etcétera; aparecen ya aquí de manera implícita, con los términos que asocia la mentalidad tradicional a hombres y mujeres, respectivamente, intercambiados.

Al igual que en el resto de films del corpus, ocurre en esta película algo que no debemos pasar por alto: aunque los veamos en un entorno propicio (por ejemplo, un restaurante), o incluso la escena esté motivada por esa actividad (como una cena), los personajes jamás comen frente a la cámara. La comida, y en particular la bebida, adquieren en este contexto el valor, ora de dotar de verosimilitud, ora directamente ornamental. Así ocurre cuando Blomkvist se desplaza en tren a Hedestadt, donde va a desarrollar su trabajo de campo, y entrega a la azafata un vaso vacío; en una de sus entrevistas con posibles testigos, en la que se deja servir pastel y café en una taza azul... En el caso de Lisbeth Salander, pasa igual: por ejemplo, su compañero de armas, el *hacker* Plague, sostiene un envase grande de una bebida de cola, de una marca blanca.

Ello, insistimos, no quiere decir que comida y bebida tengan un papel inexistente, estrictamente funcional u obvio. Antes bien, hay en el film una auténtica gradación. Durante la sobremesa de la cena que tiene lugar en casa de Martin Vanger (Peter Haber) para agasajar a Mikael Blomkvist, hay vino en la mesa y restos de comida en los platos; y el anfitrión, que se desvela al final como el asesino, saca y muestra con untuosidad un whisky Single Malt de veintiún años. El ademán de ofrecimiento de la bebida casa con el que esboza Mikael en

su primer encuentro cara a cara con Lisbeth, y a la vez se opone a él: véase la milimétrica equivalencia del tiro de cámara, pero los casi opuestos parámetros fotográficos de posición de los personajes y de luminosidad. Al fin y al cabo, lo que está en juego (como el título de la novela y de la película reflejan) es si los hombres pueden o no amar a las mujeres; si las invitaciones o las actitudes amables o protectoras no conllevan siempre y por definición engaño, fingimiento y violencia física, en particular sexual.

De hecho, en una escena contigua a la cena entre Blomkvist y Vanger, Lisbeth es violada por su tutor legal, que antes la había obligado a hacerle una felación. La cámara registra con fijeza la manera en que ella se lava la boca, y el rechazo que en adelante experimenta hacia cualquier tipo de contacto con varones, se explica como consecuencia de esa violación. Por eso, el periodista-detective, a sabiendas o inconscientemente, desarrolla una estrategia de cortejo con respecto a la joven que consiste en mostrarse «tal y como es»; es decir, demostrar, por la vía de los hechos y sin pronunciarlo ni darse por enterado de los recelos de ella, que él no tiene ningún inconveniente en que los roles genéricos clásicos se inviertan. Y, en la película, es «mano de santo»: desde el momento en que empiezan a convivir, él se adueña de la cocina y de las tareas que en ella se desarrollan. Salander, casi automáticamente, empieza a bajar la guardia y relajarse. Lo cual implica una novedad: en el instante en que se encuentran embebidos en sus respectivos ordenadores, se los ve masticando; en el caso de ella, hablando mientras come con los dedos. La culminación de esta estrategia de seducción tiene lugar a la mañana siguiente de que se produzca su primer encuentro sexual. Mikael, hacendoso, prepara el desayuno, cocinando nada menos que con la sartén. Ella se sienta, sin saludar, y devora con fruición. No lo mira a los ojos. Se sirve abundante ketchup, se chupa los dedos y come con apetito. Él observa sus gestos con curiosidad, se sonríe, y picotea (figs. 11-12).



Figs. 11 y 12. Fotogramas de *Millennium 1* (*Män som hatar kvinnor*, Niels Arden Oplev, 2009).

Inevitablemente, la versión de Fincher y Zaillian repasa la misma trayectoria psicológica y amorosa por parte de los personajes, mas difiere de manera sustancial en algunos puntos, de los que se desprende un concepto bastante distinto de una eventual igualdad moderna entre hombres y mujeres; concepto que sin riesgo a exagerar podemos aventurar que constituye una propuesta, dado el carácter modelizador que tiene el medio cinematográfico, y la pretensión discursiva a este respecto que animaba a las novelas y de que están contagiadas las películas resultantes.

En el film estadounidense, la contraposición entre el carácter *bon vivant* de Mikael Blomkvist (Daniel Craig)²³ y el entendimiento de la alimentación como una obligación por parte de Lisbeth Salander, tiene lugar también desde sus respectivas presentaciones. En el caso de él, lo vemos desayunar en una cafetería urbana, en la que pide un café solo y un bollo. En cambio, ella se prepara en el microondas de su apartamento un bol de gachas de avena, al que echa un chorro de agua antes de calentar. Cuando saca una lata de Coca-Cola de la nevera, semivacía, se entrevé un envase de pasta fresca y un bote de zumo. Mientras se alimenta –cosa que aquí también se nos hurta–, fuma, embebida en el ordenador.

La tónica de que el alimento, y las costumbres sociales relativas a saciar esta necesidad, posean un valor caracterizador, se mantiene en el *remake*. Por ejemplo, en la escena equivalente a aquella en que Blomkvist enseñaba a su hija la receta de las albóndigas, los personajes, que se conducen de manera más envarada, menos alegre, y con más conciencia del estilo y la imagen, asisten a una fiesta navideña. Cada uno tiene su propio plato hondo con comida, aunque nadie mastica frente a la cámara. En el único plato enfocado en campo, se distinguen patatas hervidas.

El tratamiento filmico que se da a la comida y la bebida experimenta una evolución análoga a la descrita en el caso sueco. En el tren que traslada a Mikael a Hedestadt también se ven vasos de cartón en las bandejas de los pasajeros. En el encuentro con el industrial que lo contrata, Henrik Vanger (Christopher Plummer), café, copas y manjares, presiden la conversación. El cliente usa las delicias, impecablemente servidas en un ambiente acogedor, como cebo para Blomkvist. Tan es así que, cuando garantiza al protagonista que, si resuelve el caso que le está confiando, le entregará la cabeza de su archienemigo como contrapartida, lo

²³ Icono de belleza y proclamado símbolo de una masculinidad de aspecto rudo pero fondo sensible y que, no casualmente, interpreta hoy en día a James Bond.

que queda de pollo funciona entre ellos como símbolo, pues Vanger acompaña esa promesa del gesto de acercarle el plato con los restos del asado.

Sin embargo, tampoco aquí hasta este punto todavía nadie ha osado comer frente a la cámara. Significativamente, el anciano desarrolla un relato, visualizado a través de *flashbacks*, en los que, de nuevo, aparecen los personajes en disposición de hacerlo. La primera estampa consiste en un idílico picnic, en el que una niña pela una naranja. Luego tiene lugar un banquete, frente a una mesa larga, en torno a la que se congrega toda la familia. En los platos hay carne con guarnición de verdura. Son estampas con la pátina dorada que imprime la nostalgia de un tiempo muy pretérito y perdido para siempre, cuando todos parecían –solo parecían– bien avenidos.

El contraste entre la tonalidad ambarina de esas imágenes y la cabaña que va a ocupar Blomkvist, oscura, helada y habitada por un gato, resulta tan clamoroso como vacío está el frigorífico. Pero *Kalle* Blomkvist jamás se arredra, y acude a la tienda de conveniencia local a adquirir provisiones. Con arreglo a la táctica elusiva del film, mete lo que ha comprado para sí mismo en una bolsa de plástico blanca más bien opaca, que impide verlo; y, por el contrario, se nos muestra cómo añade dos latas de comida para el gato. Gesto protector, que rima con la pérdida que acaba de producirse por parte de Lisbeth de su tutor, fulminado por un ataque, y que refuerza su inclinación a preocuparse más por los otros que por sí mismo, y responsabilizarse por quienes tiene a su alrededor. Blomkvist se configura, a través de estos detalles, como «el hombre perfecto para Lisbeth».

El obstáculo para que esta relación fructifique, y su puesta en escena, está prácticamente calcado con respecto a la película original. También Fincher y Zaillian confrontan el duelo psicológico que Blomkvist entabla, sin saberlo, con el asesino, que lo convida y se ufana de su «carne al verdeo» en una recepción privada; con las sevicias a que el nuevo tutor legal de Lisbeth la somete. Conforme a aquella ley no escrita que invocamos a propósito de la comparación entre las dos versiones de *Déjame entrar*, la Lisbeth de la versión USA (una Rooney Mara esquelética en comparación con Noomi Rapace, y sobre cuyo hipotético

trastorno anoréxico se especula entre líneas)²⁴ aquí Lisbeth no solo se lava la boca, sino que escupe el semen de su violador y se provoca el vómito.

A un mayor agravio, corresponde una prevención más acusada a cualquier tipo de contacto con hombres, en especial de tipo sexual. En su primera conversación con Salander –en la que entra en el apartamento de ella por las bravas, y la saca de la cama tras pasar la noche con una compañía femenina–, Blomkvist²⁵ lleva el desayuno: café envasado y algo sólido, todo doblemente envuelto en papel, blanco y opaco (fig. 13), lo que redundo en una cualidad fundamental del universo nórdico: la asepsia, clave para que el protagonista masculino se gane la confianza de su colega.



Fig. 13. Fotograma de *Millenium: Los hombres que no amaban a las mujeres* (*The Girl with the Dragon Tattoo*, David Fincher, 2011).

La única, importante divergencia con respecto a la película precedente, radica en que Blomkvist no tiene que hacer ningún esfuerzo, ni consciente ni inconsciente, para seducir amorosa o eróticamente a Lisbeth. Y la razón es tan sencilla como que él es el principal sorprendido cuando ella, sin previo aviso, toma la iniciativa. El pequeño, pero decisivo

²⁴ La escena que plantea esta cuestión de manera más clara es muy elegante. En medio de una investigación, un jefe de policía se dispone a enseñarle una serie de fotografías policiales tomadas en escenarios de crímenes, que podrían revolverle el estómago, le pregunta con gesto serio cuándo fue la última vez que comió algo. Ella, que toma la interrogación como un cuestionamiento de su aspecto, más o menos saludable –se sobreentiende que por haber tenido que oír comentarios parecidos, cargados de intención, repetidamente–, replica, más susceptible aún que de costumbre: «No puedo engordar. Es mi metabolismo, lo quemo todo».

²⁵ Al cual, a diferencia de la película sueca, sí lo hemos visto comer, con motivo de una visita de su hija a Hedestadt. En la escena en cuestión, que recalca su carácter protector y paternal, Blomkvist prepara un frugal almuerzo, a base de café y emparedados.

cambio de la tónica secuencia de *la mañana siguiente*, consiste en que, cuando Mikael se despierta e ingresa en la cocina desmerezándose dando tumbos, se la encuentra sentada en el banco junto al fregadero, fresca y despejada. La mirada de él se desvía hacia la derecha, a la mesa en el que ya está servido el desayuno, con un par de boles y, en un plato –seguramente, el reservado para el recién llegado–, una tostada con la mantequilla untada (figs. 14-15). Después de su primer intercambio verbal, ambiguo («Me gusta trabajar contigo», «A mí también me gusta trabajar contigo»), ella muerde sonoramente un pedazo de pan tostado que tenía en la mano. Fincher y Zaillian aventajan, al menos en este sentido, a Arden Oplev, Arcel y Heisterberg, pues son capaces de hacer de la pareja dos individuos más verosímiles, contemporáneos y libres de la obligación de contravenir con sus acciones los roles tradicionales de hombres y mujeres. Gracias a ello, su Lisbeth Salander puede mostrarse más congruente consigo misma: proactiva e independiente, en todo momento y circunstancia.



Figs. 14 y 15. Fotogramas de *Millenium: Los hombres que no amaban a las mujeres* (*The Girl with the Dragon Tattoo*, David Fincher, 2011).

6. Conclusiones: *dime lo que comes, y te diré...*

En el cine contemporáneo se detecta una clara tendencia a la ocultación de ciertas funciones fisiológicas, entre las cuales destaca la alimentación; o a su metafORIZACIÓN, en beneficio de otras, significativamente, más tratadas, como el sexo, del que a menudo la comida se configura como prelude, sustituto o símbolo. Asimismo, la satisfacción de las necesidades de nutrición suelen jugar un papel entre cosmético y funcional, para enriquecer la caracterización de los personajes o desarrollar el relato.

Si bien un problema tan candente como el de los trastornos alimentarios brilla clamorosamente por su ausencia de la pantalla grande, puede advertirse un interés incipiente

por el asunto, que se presta (y como tal es analizado en otras manifestaciones mediáticas y culturales) a ser leído como síntoma psicosocial o, desde una perspectiva relativista, como un reto a las creencias establecidas. La coincidencia de ciertas temáticas y estéticas (el vampirismo, en versiones fantásticas; la anorexia, en las más realistas), es indicativa de una preocupación generalizada, y vehicula discursos acerca de la construcción de los roles genéricos y sexuales, como autoconstrucción o como transmisión; discursos, en algunos casos, probablemente misóginos u homófobos, premeditados o a su pesar.

Bibliografía

- Ajvide Lindqvist, John (2008) *Déjame entrar*. Madrid: Espasa-Calpe.
Giordano, Paolo (2009) *La soledad de los números primos*. Barcelona: Salamandra.
Jonquet, Thierry (2003) *Tarántula*. Barcelona: Ediciones B.
Larsson, Stieg (2008) *Los hombres que no amaban a las mujeres*. Barcelona: Destino.
Nothomb, Amélie (2010) *Biografía del hambre*. Barcelona: Anagrama.

Recibido el 22 de abril de 2013
Aceptado el 25 de junio de 2013
BIBLID [1139-1219 (2013) 17: 129-155]

