

Cuerpo, identidad y violencia (en un cierto cine contemporáneo)

Iñigo Marzabal Albaina

Recibido: 01.09.2014 – Aceptado: 02.12.2014

Resumen / Résumé / Abstract / Sommario

De pocas cosas podemos estar tan seguros como de nuestra propia corporeidad. El cuerpo es soporte y límite de nuestra identidad, pues es lo que determina dónde acabo yo y comienza el otro. Y es precisamente en el cine donde, por su propia singularidad técnica, la cuestión del cuerpo y la identidad adquieren especial relevancia. Hay, además, un tipo de cine actual encarnado por personajes liminales y ambivalentes, solitarios y desarraigados que mantienen una doble relación con la violencia. Por una parte, se expresan a través de ella; por otra, es la violencia la que se expresa en ellos a través de cicatrices, tatuajes y demás bricolaje corporal, singularizándolos. Siendo el cuerpo lo único tangible en una situación en la que todo parece difuminarse, la carne se impone como la única superficie sobre la que dibujar de manera indeleble una identidad con tendencia a desdibujarse. A esta estirpe de narraciones pertenecen películas como *Promesas del Este* (*Eastern Promises*, 2007) de David Cronenberg.

Peu de choses nous pouvons connaître comme notre propre corporeité. Le corps est, en même temps, le soutien et la frontière de notre identité ; il est ce qui détermine où je finis et où l'autre commence. C'est précisément dans le cinéma, en raison de sa spécificité technique, où la question du corps et de l'identité revêt une importance particulière. Il existe un courant de cinéma contemporain incarné par des personnages lumineux, ambivalents, solitaires et déracinés qui ont une double relation avec la violence. Tantôt, ils s'expriment à travers celle-ci; et tantôt, la violence se manifeste dans les personnages à travers les cicatrices, les tatouages et tout genre de bricolage corporel, qui les rend uniques. Étant donné que le corps est le seul support tangible dans une situation où tout semble disparaître, la chair s'impose comme la seule surface pour greffer une identité indélébile qui a tendance à s'effacer. *Les Promesses de l'ombre* (*Eastern Promises*, 2007) de David Cronenberg, fait partie de cette catégorie de films.

Few things can be as certain as our own corporeality. The body is support of and limit to our identity, it is what determines where I end

and the other begins. And it is precisely in the cinema, because of its technological nature, where the issues of body and identity are closely related. There is a type of contemporary cinema inhabited by liminal and ambivalent, lonely and uprooted characters who maintain a complex relationship with violence. On the one hand, they expressed themselves through it; on the other, violence expresses itself in them through scars, tattoos and other bodily bricolage, making the human body unique. Since the body is the only tangible thing in a situation in which everything seems to fade, flesh stands out as the only surface on which to draw firmly an identity always prone to vanishing. *Eastern Promises* (David Cronenberg, 2007) is one of such films.

Di poche cose possiamo essere più sicuri che della nostra corporeità. Il corpo è sostegno e limite della nostra identità, è ciò che determina dove io finisco e inizia l'altro. Il cinema è —per la sua specificità tecnica— quel locus dove la questione del corpo e dell'identità rivestono speciale importanza. Un certo tipo di cinema contemporaneo è caratterizzato dalla presenza di personaggi liminali e ambivalenti, solitari e sradicati che hanno un duplice rapporto con la violenza. Da un lato la usano come forma d'espressione; dall'altro, è la violenza stessa che si esprime attraverso cicatrici, tatuaggi e altre forme di bricolage corporeale. Essendo il corpo l'unico tangibile in una situazione in cui tutto sembra sparire, la carne diventa l'unica superficie su cui disegnare in maniera indelebile un'identità che tende a svanire. *La promessa dell'assassino* (*Eastern Promises*, 2007) di David Cronenberg è uno di tali testi.

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Cuerpo, identidad, violencia, cine, David Cronenberg

Corps, identité, violence, cinéma, David Cronenberg

Body, identity, violence, cinema, David Cronenberg

Corpo, identità, violenza, cinema, David Cronenberg

La venganza del cuerpo

«Cuerpo soy yo íntegramente, y ninguna otra cosa; y alma es sólo una palabra para designar algo en el cuerpo»

Friedrich Nietzsche

«El cuerpo ya no es el obstáculo que separa al pensamiento de sí mismo, lo que éste debe superar para conseguir pensar. Por el contrario, es aquello en lo cual el pensamiento se sumerge o debe sumergirse, para alcanzar lo impensado, es decir, la vida»

Gilles Deleuze

Tras siglos de dualismos platónicos o cartesianos que contraponiendo alma y mente a cuerpo menospreciaban a éste (caduco, vulnerable, corruptible) ante el prestigio de los primeros, en la última centuria la carne ha tomado cumplida venganza. Si durante tanto tiempo el cuerpo fue condenado a un ominoso silencio, a la insignificancia, nunca como en la actualidad ha sido objeto de tanto discurso, nunca como hasta la fecha se ha reivindicado tanto su dimensión de significante. Nunca como hasta ahora habíamos asistido a un despliegue tal del pensamiento en-carnado. Porque el cuerpo no es sólo realidad física, mero envoltorio, carcasa de algo mayor. Es también, y por un lado, certidumbre de la propia identidad. En un momento de la historia en la que todo lo sólido parece desvanecerse, de pocas cosas podemos estar tan seguros como de nuestra propia corporeidad. Es, por otro lado y relacionado con lo anterior, límite de la identidad, pues el cuerpo es lo que determina dónde acabo yo y comienza el otro. Pero como frontera que es, al tiempo que separa, también constituye un lugar de encuentro, intercambio y negociación. Es, finalmente, una página en blanco o, si se prefiere, un palimpsesto donde lo vivido, sea gozoso o doloroso, va (re)escribiendo en él, va dejando su trazo, su huella, su cicatriz. De ahí la posibilidad de hablar del cuerpo, y con él de la identidad, como de materia inacabada:

Dans nos sociétés le corps tend à devenir une matière première à modeler selon l'ambiance du moment. Il est désormais pour nombre de contemporains un accessoire de la présence un lieu de mise en scène de soi. La volonté de transformer son corps est devenue un lieu commun. La version moderne du dualisme

diffus de la vie quotidienne oppose l'homme à son propre corps et non plus comme autrefois l'âme ou l'esprit au corps. Le corps n'est plus l'incarnation irréductible de soi mais une construction personnelle, un objet transitoire et manipulable susceptible de maintes métamorphoses selon les désirs de l'individu (Le Breton, 2002: 7).

Y es en el cine, arte precisamente del siglo XX, donde la cuestión del cuerpo, su construcción, transformación y representación, adquiere especial relevancia. Prácticamente desde sus inicios, y utilizando la fórmula del seminal texto sobre el cuerpo y el cine, la carne es el sujeto, la sustancia y el límite de la representación cinematográfica (Shaviri, 1993: 256). Y aunque el rigor del argumento sea sacrificado en aras de la capacidad evocadora de la metáfora, podríamos afirmar, incluso, que además de una historia de escuelas, estilos o autores, la Historia del Cine es, también, el relato del deseo de los cuerpos a ser encuadrados y de su resistencia a serlo (Comolli, 2012). Desde este punto de vista, todo el cine es, y nunca mejor dicho como se verá más abajo, una *historia de violencia*. Porque encuadrar un cuerpo, en tanto que restricción del campo visual, supone recortarlo, fragmentarlo, amputarlo, mutilarlo.

El cuerpo como territorio de la memoria

Pues bien, este primer acto violento parece redoblar en una parte del cine contemporáneo en el que asistimos a una saturación de cuerpos recortados, fragmentados, amputados y mutilados. Cuerpos doblemente violentados. Pero lo que viene a continuación no se va a interesar por esa violencia excedentaria, hiperbólica, fin en sí misma y al margen de cualquier coartada narrativa. De lo que se va a hablar es de un tipo de cine en el que la violencia es una de las maneras mediante las que el «mal-estar» contemporáneo (Imbert, 2010) tiende a expresarse. Un tipo de cine encarnado por personajes liminares y ambivalentes, solitarios y desarraigados que mantienen una doble relación con la violencia. Por una parte, se expresan a través de ella, porque su

situación no puede dejar de verse sino como una crisis del lenguaje mismo, como un acto lingüístico fallido, en tanto en cuanto supone la imposibilidad de que su palabra se prolongue, tenga eco y continuación en el discurso de los otros. Por otra, es la violencia la que se expresa en esos personajes mediante cicatrices, tatuajes y demás bricolaje corporal, singularizándolos. Siendo el cuerpo lo único tangible en una situación en la que todo parece difuminarse, la carne se impone como la única superficie sobre la que dibujar de manera indeleble una identidad con tendencia a desdibujarse. A esta estirpe de narraciones pertenecen películas tan paradigmáticas de la contemporaneidad, y tan analizadas hasta la extenuación, como *El Club de la lucha* (*Fight Club*, David Fincher, 1999) o *Memento* (*Memento*, Christopher Nolan, 2000). Pero también otras como *El luchador* (*The Wrestler*, Darren Aronofsky, 2008), que han pasado más desapercibidas.

De hecho, en esta última es cuestión de un cuerpo con dos identidades, con dos nombres: el real, Robin Randzinski, y el inventado, Randy «The Ram» Robinson. Y de dos tiempos: el glorioso pasado y el ramplón presente. Robin/Randy es una antigua estrella del *wrestling* de los 80 venida a menos. En los créditos, diversos carteles, noticias periodísticas, fotografías y la voz de un *speaker* dan cuenta de su lejano reinado en lo alto del ring; tras ellos, sobre la pantalla en negro oímos a alguien toser; la cámara a ras de suelo nos hace descender a la realidad veinte años después; nos muestra, de espaldas, al envejecido luchador en un aula que hace las veces de vestuario de los combates de exhibición a los que, ahora en los gimnasios de colegios, se ve obligado a participar para poder sobrevivir (Imagen 1). Robin/Randy es un pedazo de carne rota, la chatarra del sueño americano, incapaz de adecuarse a su nueva situación, como lo atestigua la *mobile home* en la que duerme cuando es capaz de pagar su alquiler. Así define él mismo su estado: «Soy un viejo trozo de carne podrida. Y estoy solo». A partir de este primer conflicto dramático, Aronofsky pone en marcha todo un juego de otras dualidades. Entre ellas, y por una parte, la de la violencia pactada y consensuada de la lucha libre, en la que cada contendiente constituye

un engranaje de la «dinámica morab» del espectáculo (Barthes, 1999: 10) y la de la violencia real¹ del mundo hostil y complejo² que existe fuera del cuadrilátero y que el personaje al que da cuerpo Mickey Rourke se niega a aceptar. Por otra parte, y relacionado con esto último, Robin/Randy se desdobra en otro personaje doble que constituye su reflejo invertido: Pam/Cassidy. Ella, bailarina en un espectáculo de *striptease*, también hace del cuerpo exhibido ante los demás su herramienta de trabajo, también el paso inexorable del tiempo va ajando su fisionomía. La diferencia entre ambos estriba, precisamente, en su relación con la realidad. Mientras ella diferencia radicalmente entre quién es (Pam) y a lo que se dedica (Cassidy) y tiene por norma no hacer confluír nunca esas vidas paralelas, él pretende subsumir al solitario, frágil, mal marido y peor padre Robin en el aclamado por los espectadores, victorioso y exitoso Randy. No obstante, la mil veces contada historia de caída y redención no tiene lugar aquí. Ni superación personal ni vuelta a la gloria ni aceptación del principio de realidad. Randy renuncia a Pam/Cassidy y a su propia hija Stephanie, a la vida ordinaria en el que el otrora campeón es ahora dependiente, no podría ser de otra forma, en la sección de charcutería de un hipermercado. Decide vivir y morir en el ring. De ahí que, al final del relato, ahora otra vez arriba, subido a las cuerdas del cuadrilátero, su corazón a punto de colapsarse, jaleado por un público entregado que reclama el golpe maestro de Robin, la embestida del carnero, se arroje al vacío³ (Imagen 2).

¹ No es menor la violencia a la que, fuera del ring, los luchadores someten a sus cuerpos mediante el empleo abusivo de analgésicos, esteroides, anabolizantes y demás sustancias y cuyo consumo el relato subraya reiteradamente.

² Mundo complejo en contraposición con el maniqueísmo que preside los combates. Buenos contra malos. El Bien contra el Mal. El momento de mayor esplendor de Randy «The Ram» Robinson y su último estertor coinciden con la doble pelea que mantendrá con el luchador significativamente apodado «El Ayatollah».

³ El mismo vuelo final hacia la muerte, amén del recurso a personalidades esquizoides, estigmas corporales y obsesiones carnales vinculan *El luchador* con la siguiente película de Aronofsky: *Cisne negro* (*Black Swan*, 2010). De hecho, ambas historias formaban parte de un único proyecto que, por su complejidad, el director de Brooklyn se vio obligado a desarrollar por separado.



Imagen 1



Imagen 2

Hay una escena en esta película que se desarrolla en una desolada Jersey. Robin, tras ser intervenido de una operación de corazón, parece querer recuperar el tiempo perdido. Eminentemente con su hija a la que abandonó años atrás para dedicarse a su pasión. Ambos pasean y recuerdan un tiempo mejor. De aquella plenitud sólo quedan ruinas, escombros y solares vacíos. Cicatrices dejadas por el tiempo en el espacio. También el cuerpo de Randy está surcado por cicatrices similares. Pues eso es una cicatriz, el trazo de la memoria en la carne, el precio a pagar en el intercambio simbólico con el Tiempo. Todas y cada una de las cicatrices que recorren su cuerpo poseen su propia historia, como relatará a Cassidy mientras se las muestra una por una. Y por tatuajes. Huellas indelebles de lo vivido. El cuerpo como el territorio de la memoria y, consecuentemente, de la identidad. También cuerpo

y violencia, identidad y memoria, tatuajes y cicatrices atraviesan la película sobre la que me detendré, con más detenimiento, a continuación. Se trata de la película de David Cronenberg *Promesas del Este* (*Eastern Promises*, 2007).

Un cuerpo extraño

Para David Cronenberg en el principio siempre ha sido el cuerpo:

For me, the first fact of human existence is the human body. That is the most real fact we have. The further from your own body you get, the less real everything is, the less verifiable, the less you connect with it (citado en Riches, 2012: 3).

Pero no un cuerpo inmutable, acabado, dado de una vez por todas y para siempre. Todo su cine trabaja con la imagen de un cuerpo en plena transformación, metamorfoseado, mutante, híbrido, en el que las fronteras identitarias (humano/animal, fisiológico/tecnológico, orgánico/inorgánico, masculino/femenino) son inestables, ambiguas, porosas. Malformaciones y excrecencias, virus y parásitos, prótesis y cicatrices jalonan todo su cine. Y la violencia, sea cual sea su etiología, como el cincel mediante el que el autor, escena a escena, modela su *corpus* fílmico, golpe a golpe, modifica el cuerpo en constante devenir de sus personajes.

También acontece así en sus películas tachadas de más convencionales como *Una historia de violencia* (*A History of Violence*, 2005) o *Promesas del Este*. De hecho, ambas constituyen un especie de díptico, de imagen especular invertida. Y no sólo porque están protagonizadas por el mismo actor, Viggo Mortensen, ni porque adoptan convenciones de género propias del thriller, el cine negro o de gánster, tan alejadas, en principio, de la particular cosmovisión de su autor⁴. Identidad, familia y violencia

⁴ Incluso en la cuestión del género al que ambas películas parecen adscribirse no puede dejar de observarse su carácter híbrido. Por ejemplo, *Una historia de violencia* bebe tanto de la fuente del cine negro como del western, de *Retorno al pasado* (*Out of the Past*, Jacques Tourneur, 1947) como de *Raíces profundas* (*Shane*, George Stevens, 1953). Bart Beaty extiende su filiación a otras obras del cine negro como *Forajidos* (*The Killers*, Robert Siodmak, 1946) o *El cabo del terror* (*Cape Fear*, J. Lee Thompson, 1962) (Beaty, 2008).

son los tres grandes ejes temáticos en torno a los que ambas obras se anudan, aunque invirtiendo algunas de sus coordenadas. Identidad, pues si el modélico marido y ejemplar padre de la primera oculta al que fuera cruel y brutal gánster, el hierático y eficiente miembro de la sección londinense de la hermandad mafiosa Vory v Zakone, en la segunda, es, en realidad, un agente infiltrado de los servicios secretos rusos al servicio de Scotland Yard. Familia, porque a la ambigua y precaria aceptación del protagonista en su seno con la que finaliza la primera, le (co)responde su radical soledad en el ocaso de la segunda. Violencia, en fin, porque si en *Una historia* se señala la imposibilidad de escapar de ella, certificándose su carácter genético (se transmite de padres a hijos) y viral (contamina todo aquello con lo que entra en contacto, sean relaciones sociales, personales, familiares o, incluso, sexuales⁵), *Promesas* anuncia un final más esperanzado, dejando entrever, cosa inédita en el cine de Cronenberg, la posibilidad de escapar del doble vínculo de la sangre que une padres con hijos y violencia con violencia.

En cualquier caso, el tema mayor que me interesa analizar, y que enlaza *Promesas del Este* no sólo con *Una historia de violencia* sino con el resto de la filmografía de su director, es el de la inserción violenta en un cuerpo normalizado de otro extraño y las transformaciones identitarias que ello acarrearán. Y lo hace en varios niveles.

En primer lugar, y yendo de lo general a lo particular, es preciso referirse al cuerpo social. Cronenberg abandona el Midwest (Millbrook, Indiana) de su film precedente para situar esta historia en Londres⁶. Pero no un Londres cualquiera. Sólo en una ocasión percibimos, en la lejanía y bajo un primoroso cielo azul, el Tower Bridge. Un Londres de postal. Todo el resto de

⁵ Dos escenas de sexo puntúan el relato. En la primera, conjugada todavía en torno a la normalidad, ella se traviste de *cheerleader*, como intentando conservar la inocencia de la adolescencia. En la segunda, habiéndose él despojado ya de su disfraz, se trata de sexo crudo, como corolario a un preámbulo de mutua agresión física.

⁶ El trayecto que conduce al protagonista de *Una historia de violencia* de Tom Stall a Joey Cusack y de éste otra vez a Tom Stall es, en realidad, un doble viaje de ida y vuelta temporal, del presente al pasado, y espacial, del campo a la ciudad. Como si el origen, el foco de la infección, se encontrase en un tiempo pretérito, en la Gran Ciudad de Filadelfia.

la trama va a discurrir en una ciudad suburbial, húmeda y sombría, en la que las barberías, los restaurantes o las farmacias están regentadas por individuos de razas y etnias diferentes que conservan tanto el idioma como las costumbres de sus países de procedencia. El Londres de los extranjeros. Un cuerpo social multicultural, en suma, que funciona como fondo, reflejo y caja de resonancia de los problemas de identidad en los que estarán sumidos los personajes que sobre él se recortan. Incluso la película parece ir más un poco más allá al asignar a este fenómeno migratorio el papel de cuerpo extraño que, a través de sus actividades delictivas y rigiéndose según sus propios códigos, normas y estructuras, parece estar socavando los cimientos mismos de la civilización occidental. Un virus proveniente del Este que está provocando mutaciones en nuestro sano cuerpo social. No es casual que, de las diversas actividades ilegales que la mafia rusa desarrolla, la película se detenga eminentemente en la prostitución. Los Vory v Zakone, bajo la promesa de una vida mejor, de ahí el título del film, se dedican a captar, secuestrar, violar y prostituir a niñas y adolescentes. Más cuerpos sobre los que se ejerce la violencia. Cuerpos cosificados, sin identidad, mero objeto de brutal consumo.

En segundo lugar, y relacionado con lo anterior, nos encontramos con la confluencia de la normalidad y la anormalidad que, en el cine de Cronenberg, puede adquirir desarrollos diferentes. Por ejemplo, acudiendo una vez más a *Una historia de violencia*, ya desde sus primeras escenas se nos anticipan las claves del relato: un único plano con travelling lateral de seguimiento de dos individuos que abandonan la habitación de un motel, la aparente normalidad, en contraste con la real monstruosidad de los asesinatos que han cometido en el interior de la recepción. La secuencia finaliza cuando uno de esos individuos se dispone a matar al único superviviente. Una niña. A través de una especie de *raccord* sonoro, el grito de otra niña que despierta de una pesadilla nos trasporta al hogar de los Stall. Es la hija pequeña de Tom y Edie. Ha soñado con «el monstruo de las sombras». Negando la existencia del mismo, toda la familia, en el mismo plano, consuela a

la pequeña. Todo está dicho aquí: lo que la aparente normalidad oculta; la continuidad, el corto trecho que une ambos mundos; la existencia de figuras monstruosas, entre los que el propio padre de la niña (Tom Stall/Joey Cusack), no es el mejor; y las consecuencias que todo ello tendrá para el núcleo familiar. Tom se quiere normal pero es un cuerpo extraño. De hecho, tras el prólogo del motel, todo el relato está enmarcado entre dos escenas domésticas. Esta primera y la otra, ya aludida más arriba, en la que Tom/Joey regresa, renace del pasado tras ajustar cuentas con su hermano⁷. Lo que al principio es unión al final es separación por el encuadre; las palabras de consuelo primeras devienen lágrima que surca el rostro de la esposa y mutismo absoluto en esta última escena: sólo los gestos de los hijos invitando al monstruo-padre a presidir la mesa otra vez. El menú: pastel de carne, verdura y puré de patatas. ¿Vuelta a la imposible normalidad?

Pues bien, también en *Promesas del Este* se trata de la normalidad amenazada por la anormalidad. También aquí los primeros minutos nos introducen en esa relación que Cronenberg piensa insoslayable. Un hombre es degollado en una barbería, una joven embarazada se desangra en una farmacia, Anna, comadrona del Hospital Trafalgar, atiende a la joven. La madre muere y nace una niña. Tres escenas, dos tijeras (la del barbero que conduce a su víctima de la vida a la muerte y la de la obstetra que corta el cordón que une a la madre muerta y la hija viva), un mismo rastro de sangre que vincula todos estos espacios y acontecimientos. Sangre roja. Como rojo es el diario de Tatiana, la muerta, que Anna encuentra en su bolso y que, a modo de un cuerpo extraño, alterará su cotidianidad. Así es como un acto de violencia irrumpe, inopinadamente, en el mundo de, como será definido por la madre de Anna, las «personas corrientes». De hecho, toda la historia parece concebida para confrontar dos familias. Por una parte, la mafiosa, la monstruosa, cuyo patriarca Semyon, dueño del lujoso restaurante Trans-Siberian, oculta, bajo la apariencia de un hombre culto, sensible y educado, un implacable, calculador y cruel

asesino y violador. Por otra, la conformada por Anna, su madre Helen y su tío Stepan, la de la gente corriente. En la primera, rige el orden totalitario, la disciplina férrea, el espíritu grupal; la segunda es fruto de la confluencia de individualidades, a menudo en fricción. Así se expresa en las dos cenas navideñas que discurren paralelamente. Por un lado, la multitudinaria y lujosa que se celebra en el Trans-Siberian. En ella destacan los planos de conjunto y los suaves travellings que van agrupando a los comensales; sólo Semyon, el patriarca, el que da las órdenes, y su hijo Kirill, el que se sale del orden, van a ser individualizados; un uniforme murmullo de voces de las que nada se destaca acompaña la escena. Por otro lado, la mucho más sobria, y sombría, que une en torno a la mesa a Anna, Helen y Stepan. Aquí el montaje se encarga de separarlos y las palabras de hendir la carne, como el pavo que acaban de trincar. Al aludir a la malograda relación sentimental de Anna con un médico de raza negra, Stepan sentencia: «No es natural mezclar una raza con otra. Por eso se murió tu bebé». Una vez más, es de la cuestión de la identidad de lo que se trata aquí. Del malogrado fruto de la unión de dos cuerpos extraños por «naturaleza».

En tercer lugar, porque ese cuerpo extraño en el corazón de la civilización occidental que es la mafia rusa está, a su vez, infiltrado por otro, ajeno, que trabaja para su destrucción desde dentro. Ya ha sido expresado más arriba, Nikolai Luzhin, aparentemente al servicio de la organización criminal, es, de hecho, un agente ruso que colabora con la policía inglesa para dismantelar a los Vory v Zakone londinenses. Su labor, en este sentido es doble. Porque destruir la familia mafiosa implica, también, socavar la relación paterno-filial, Semyon-Kirill. El agente doble juega, también aquí, un doble juego. Porque si, en un principio, parece encarnar la figura del hijo que Semyon hubiese querido tener en contraposición con el débil e inestable Kirill⁸, finalmente encarnará para Kirill la figura del padre que éste hubiese deseado, en contraposición con el despótico y sanguinario Semyon, y entre los que se verá impelido a elegir al final de la película. De esta

⁷ La alusión a la historia de Caín y Abel queda confirmada por toda la iconografía cristiana que se despliega a lo largo del relato.

⁸ En torno a este personaje Cronenberg apunta una indeterminación identitaria más: la identidad sexual.

manera, *Promesas del Este* presenta una especie de cuento de navidad, con sus inocentes doncellas y ogros, en el que un modesto chófer se convertirá en rey. El hecho de que la historia esté situada en Navidad conlleva, además, la idea del (re)nacimiento. No sólo la hija de la joven de 14 años obligada a prostituirse, y «bautizada» con el significativo nombre de Cristina, nace durante esas fechas. También lo hacen Anna y el propio Nicolai. Anna, en un doble sentido, pues doble es su carencia identitaria: sin raíces y desconocedora del idioma de su padre ruso será rebautizada mediante el patronímico, Anna Ivanovna⁹; habiendo perdido el hijo de su relación anterior, será a través de la adopción de la pequeña Cristina como colme su identidad de madre. También Nicolai experimenta un proceso de muerte y renacimiento. Dos escenas. Por una parte, la ceremonia de iniciación a la que se someterá para ser admitido como miembro de pleno derecho de los Vory v Zakone y que consistirá en renegar de su pasado, de su filiación biológica, de su familia, para abrazar otra nueva (Imagen 3): «No tengo ni madre ni padre. Sólo existe el código de los Vory v Zakone por el que siempre me he regido. Ya estoy muerto. Morí a los 15 años. Ahora siempre vivo al margen».

Las estrellas tatuadas en su pecho y rodillas serán los signos visibles de esa nueva identidad. Por otra, tras una breve escena de transición, la escena de lucha en los baños públicos. No podía ser de otra manera, una lucha cuerpo a cuerpo. El tatuado, desnudo y vulnerable de Nicolai y el completamente vestido de negro y cuero de los dos chechenos que quieren acabar con su vida. No hay armas de fuego en *Promesas*. Sólo afiladas navajas. Se hiere y mata desde la cercanía, desde el íntimo contacto con la carne. Tras más de tres minutos de violencia brutal, malherido, arrastrándose, en posición fetal, Nikolai parece volver a la vida, parece re-nacer. Como el bebé de Tatiana al inicio del relato. Ambos cuerpos cubiertos de sangre; la misma mascarilla de oxígeno sobre su rostro; los dos fruto de un acto de violencia (Imágenes 4 y 5).

⁹ Es Semyon quien le otorga ese nuevo nombre, pues la alargada sombra de su paternal figura, además de a Kirill y a Nicolai, también alcanza a Anna.



Imagen 3



Imagen 4



Imagen 5

En cuarto lugar y finalmente, porque los tatuajes que cubren el cuerpo de Nicolai Luzhin no pueden dejar de considerarse, en sí mismos, como otro cuerpo extraño susceptible de modificar la identidad de quien los exhibe. «Si no tienes tatuajes no existes», se dirá en la película; o: «Los tatuajes son la historia de tu vida escrita

en tu cuerpo». En un relato en el que nada es lo que parece, repleta de duplicidades y recovecos, esa tinta indeleble parece la única evidencia tangible en torno a la que los demás, atentos lectores de su trazo, serán capaces de determinar la identidad de quien los detenta. El cuerpo, en suma, como un libro en el que cada uno escribe su historia. No obstante, Cronenberg parece asumir el *dictum* semiótico de que aquello que sirve para expresar la verdad puede usarse para mentir. Y lo hace desde una triple perspectiva. Por una parte, porque la verdad de los tatuajes que Nicolai exhibe ante los demás y que muestran su curriculum como delincuente, criminal y ex presidiario permanece en suspenso cuando sepamos que, en realidad, es un agente de los servicios secretos rusos. Por otra, porque la ceremonia, impulsada por Semyon, en la que le son tatuadas las estrellas de los Vory v Zakone y a los que jura fidelidad encubre, también en realidad, una traición. El patriarca decide sacrificar a Nicolai para salvar a Kirill, sabedor de que el único medio que los chechenos poseen para identificar, para determinar la identidad de su hijo, son los tatuajes de las estrellas inscritos en su cuerpo. En tercer lugar y finalmente, porque el director canadiense juega a contraponer y equiparar dos *libros*, dos textos, dos documentos de barbarie, dos *historias de violencia*: el cuerpo de Nicolai y el diario de Tatiana.

El cuerpo de Nicolai en el que los demás leen los signos que lo recorren y traducen falsamente y el diario de Tatiana, que Anna manda traducir, y en el que descubre la verdad de la niña obligada a prostituirse con la promesa de una vida mejor. De hecho, todo el relato está articulado por los fragmentos del diario que la propia muerta enuncia en off. Hasta ocho veces se hace presente la palabra de la ausente. Por supuesto, la función del diario es diversa. No sólo la habitual de constituirse en el lugar de la memoria, el testimonio y la confesión; también es la excusa narrativa que el autor utiliza para poner en contacto dos mundos que nunca debieran haberse cruzado; también es metonimia de la propia Tatiana que, como su cuaderno, circulará de mano en mano hasta llegar a las de Semyon, que la destruirá; también es, en definitiva, la metáfora

mayor, junto con los tatuajes, del film: la búsqueda, la investigación, la pregunta sobre la identidad de la autora de esas palabras, sobre su historia, es la misma que cabe hacer a los personajes principales de *Promesas del Este*. Hay un solo pasaje del diario que se repite dos veces, al principio y al final del relato, cerrándolo en círculo: «Me llamo Tatiana. Mi padre murió en las minas en mi pueblo. Así que ya estaba enterrado cuando murió. Allí todos estábamos enterrados. Enterrados bajo tierra rusa. Por eso yo me fui en busca de una vida mejor».

La segunda de las veces lo será para unir las dos escenas que hacen las veces de epílogo del film. Justo antes, en el oscuro callejón que da a la orilla del Támesis y donde Nicolai acostumbra a *deshacerse* de los cadáveres, tres seres sin vínculo de sangre alguno se abrazan y besan fugazmente: Nicolai, Anna y Cristina. La familia que no podrá ser. Fundido a negro, el único de la película. Tras un salto temporal indeterminado, vemos a Anna en el jardín de casa de su madre, bajo la luz del sol, dando de comer a su hija; las palabras de Tatiana sobre la esperanza en una vida mejor comienzan ahora; por corte, pasamos al oscuro interior del Trans-Siberian; mientras las palabras continúan, la cámara se acerca lentamente a la única figura que preside el lugar: Nicolai, nuevo zar de los Vory v Zakone londinenses. Ambiguo final para el ya de por sí ambiguo Cronenberg. Por un lado Anna, cuya situación parece contradecir la idea fatalista que atraviesa toda la obra del canadiense: la imposibilidad de escapar a la llamada, al vínculo de la sangre. Anna vuelve al «lugar de la gente buena», como le había aconsejado Nicolai, sin tacha, sin haberse contaminado. Es más, negando que «las esclavas paren esclavas», ella parece ser capaz de ofrecer a Cristina, fruto de una violación, de un acto de violencia, la vida que su madre biológica no pudo alcanzar. Pero el otro lado Nicolai, cuya situación redobla la ambigüedad. Por una parte, porque parece haber logrado su objetivo de cuerpo extraño, de infiltrarse hasta el corazón mismo de la mafia. Desde este punto de vista, sacrifica sus sentimientos, la promesa de una vida mejor que le ofrecen Anna y Cristina, por el deber. Pero por otra

parte, también puede considerarse que Nicolai es un nuevo Semyon. Cuando Anna, después de que Nicolai haya conseguido salvar la vida de la niña, le pregunte por qué las ayuda, él afirmará: «Cómo iba a ser rey si el rey seguía en su sitio». Precisamente el último plano de la película muestra a Nicolai entronizado en el mismo sitio donde al principio del relato habíamos encontrado a Semyon (Imágenes 6 y 7).



Imagen 6



Imagen 7

Esta segunda interpretación sería más acorde a la axiomática cronenbergiana: si todo pecado deja su mácula, si toda mutación de la apariencia modifica la esencia, ¿los brutales actos que le hemos visto cometer a lo largo de la película lo han transformado? ¿es el tatuaje, con todo lo que él representa, el cuerpo extraño que modifica la identidad de Nicolai? ¿Decide no emprender una relación sentimental con Anna por responsabilidad o porque ya se sabe un monstruo?

¿Continuará?¹⁰

Bibliografía

- BARTHES, Roland (1999), *Mitologías*, México D. F.: Siglo XXI.
- BEATY, Bart (2008), *David Cronenberg's A History of Violence*, Toronto: University of Toronto Press.
- COMOLLI, Jean-Louis (2012), *Corps et cadre. Cinéma, éthique, politique*, Paris: Verdier.
- IMBERT, Gérard (2010), *Cine e imaginarios sociales*, Madrid: Cátedra.
- LE BRETON, David (2002), *Signes d'identité. Tatouages, piercings et autres marques corporelles*, Paris: Métailié.
- RICHES, Simon (2012), *The Philosophy of David Cronenberg*, Lexington: University Press of Kentucky.
- SHAVIRO, Steven (1993), *The Cinematic Body*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

¹⁰ Esta es la única de sus películas a las que Cronenberg ha tenido la tentación de dar una continuación. Escrito ya el guión de la segunda parte, que se iba a desarrollar en Rusia, y a pocos meses del inicio del rodaje, la productora Focus Features anuló definitivamente el proyecto.