tante común. Las teorías que tratan de explicar el porqué de este comportamiento son diversas, por supuesto Freud no encontró otra explicación que argumentar que el fetiche empieza en la infancia por ser el pie un atributo fálico. Sin embargo, teorías más modernas cuestionan esta visión negativa del fetiche y proponen que este comportamiento podría estar explicado por la alta sensibilidad de la planta de los pies y que en tanto no sea una conducta que afecte la vida diaria, estaría aceptado.

El fetichista por excelencia en el cine es Quentin Tarantino. Él hace que los pies dejen de ser una parte del cuerpo encubierta y los muestra de tal manera que los glorifica y los vuelve bellos a través de la pantalla. Momentos como en *Jacky Brown* (1997), donde vemos a Bridget Fonda luciendo un minúsculo bikini; pero no es esto lo que atrae, sino el pequeño juego de sus pies, sus ligeras contracciones y el diminuto anillo que trae puesto. Vemos también, en *A prueba de muerte* (2007), cómo Stuntman Mike –interpretado por Kurt Russel– se divierte en silencio con los pies de Rosario Dawson. Otro momento íntimo se aprecia en los créditos de *Lolita* (1962), de Kubrick, donde una mano viril sostiene con cuidado el delicado pie femenino, y pinta una a una las uñas de los pies, casi acariciando los pequeños dedos de Sue Lyon.

Sin embargo, los pies no solo son objeto de deseo, sino también un reflejo de poder. En *Kill Bill* (2003) los pies de Uma Thurman dejan de ser objeto de deseo para ser el reflejo de la lucha interna con el fin de tener control sobre el cuerpo.

Por otro lado Buñuel, convierte el objeto de deseo en un objeto ceremonial y sagrado. En *Él* (1952) vemos cómo tiemblan los pies de los monaguillos cuando van a ser lavados por el sacerdote; y a continuación nos revela la fijación del protagonista por los pies de una mujer que se encuentra en la iglesia.

Las representaciones de los pies en el cine son diversas; aunque se dejen de lado muchas veces siempre habrá filmes que los rescaten y les den un espacio privilegiado en la pantalla. Transformándolos de grotescos a bellos, de funcionales y corporales a divinos.

LA COMEDIA Y EL MUSICAL, GÉNEROS DEL CUERPO

Ricardo Bedoya

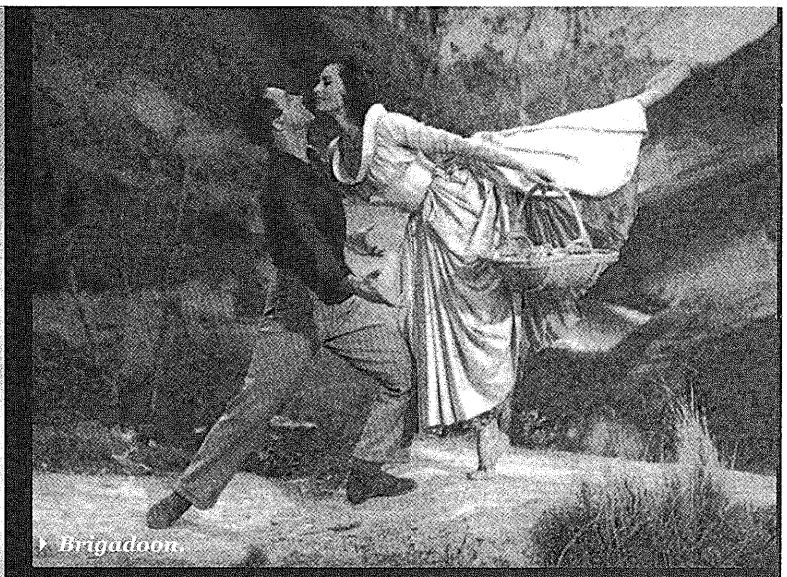
1. El cuerpo más admirable de la comedia es el de Jerry Lewis. Es cómico y doloroso. Adolescente eterno, choca con el mundo de la razón y los adultos y esos golpes se transforman en espasmos, muecas, convulsiones. Es un cuerpo contraído o dilatado, según las ocasiones. El de Jerry es un cuerpo mutante que nos provoca una risa sádica. Los cuerpos de Chaplin y Keaton son distintos. El de Chaplin existe en función del encuadre. El dominio de cada gesto y voltereta pone a la pantomima en el centro de la atención. Es el mimo mayor. El de Buster Keaton es atlético y está impulsado por algún mecanismo de cuerda, un engranaje sin pausa y sin fin. Es un cuerpo para la acción y para lucimiento del montaje en continuidad. La trayectoria imparable de Keaton exige un montaje cinematográfico de articulaciones y orientaciones perfectas. Chaplin es más arraigado y sedentario; la pantomima chapliniana no funciona a campo traviesa, como la de Keaton. Se afinca en espacios muy concretos y actúa con ellos (lo que hace con la coctelera en *The idle class* adquiere sentido en la escenografía de la mansión) o se mueve con ellos, como ocurre con la cabaña de *La quimera del oro*.

Otro cuerpo hilarante es el de Peter Sellers, en *La fiesta inolvidable*. Convoca el desastre mientras se desplaza en puntillas. Es un cuerpo que desencadena todo el repertorio de gags de desastre. Es el cuerpo torpe pero grácil. Deja un reguero de objetos rotos y hace venias, con esa peculiaridad étnica del actor indio que no sabe manejar los códigos y los mecanismos de la mansión del magnate de Hollywood. Son los desastres de un cuerpo extranjero, que no se asimila. Como el inspector Clouseau, con su acento francés.

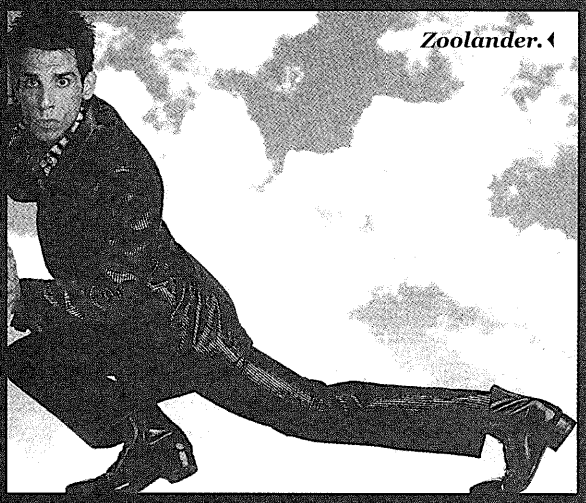
Hay cuerpos cómicos que se asocian con la ira, como el Adam Sandler de su mejor época, que no es la más reciente. Si Jerry Lewis hacía pucheros de adolescente contrariado, Sandler estalla, hace rabietas, se infantiliza. Está también Ben Stiller, cuyas secreciones lo traicionan. Son cuerpos incontinentes. Como los del grupo de *¿Qué pasó ayer?* Sus cuerpos son vestigios del desafuero y aparecen rapados, tatuados, meados, con semen. Son cuerpos para descifrar y pruebas de que se han ampliado las fronteras de lo que se puede mostrar en una película *mainstream* de Hollywood.

2. En el musical clásico, digamos en *Cantando bajo la lluvia*, en *Brindis al amor*, en *Yolanda y el ladrón*, o en *Brigadoon*, la planificación se pone al servicio de los cuerpos. Encuadres abiertos y abarcadores para mostrar a los bailarines de la cabeza a los pies, además del fondo escenográfico. Luego, el estilo cambia. Bob Fosse, que era un gran coreógrafo, fragmenta los cuerpos en sus películas y agrega un ritmo construido y artificial que se sobreimprime a los cuerpos que danzan. En la era clásica, el musical era un género especializado, realizado por una unidad de la empresa productora. Bailarines y coreógrafos tenían un trabajo de planta permanente, que les permitía abordar sin problemas ni complejos las escenas musicales. En los escasos musicales contemporáneos los cuerpos tienen un aire frankensteiniano. Están fragmentados y zurcidos por el hilo del montaje.

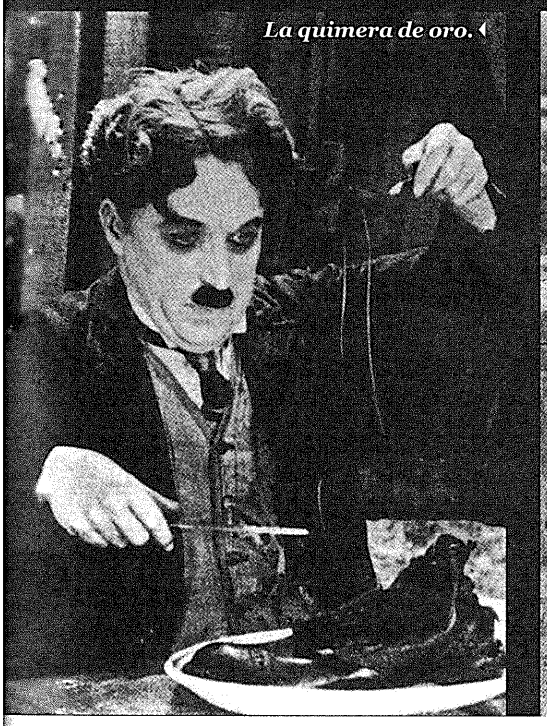
Dean Martin y Jerry Lewis.



Brigadoon.



Zoolander.



La quimera de oro.

El maquinista de La General.