

Cine y *Eros*

Oscar Lapeña Marchena
Editor

Université Paris-Sud
2017

Cine y Eros

Óscar Lapeña Marchena

Editor

© de esta edición: Óscar Lapeña Marchena

© de los textos: María Dolores Pérez Murillo, Rafael L. Cabrera Collazo, Stefano Baldini, Israel Santamaría Canales, José María Fornieles Moreno, María Dolores Fuentes Bajo, Manuel Marín Vera, Alberto Prieto Arcieniega, Rocío Ruiz Pleguezuelos, Alejandro L. Lapeña, Miguel Dávila Vargas-Machuca, Mercedes Iañez Ortega, Sergio Aguilera Vita, Jad El Khannousi, M^a Ángeles Alfonso López, Ana Panero Gómez, Jordi Macarro Fernández, Inmaculada Vela Gómez, Alejandro Molina Carreño, Gloria de los Ángeles Zarza Rondón, Francisco Salvador Ventura, Óscar Lapeña Marchena

Diseño de cubierta: Pablo Sánchez Ruiz

ISBN: 978-2-9547252-7-7

Université Paris Sud

Marzo, 2017

Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra, incluido el diseño de la portada, por cualquier tipo de medio, ya sea eléctrico, mecánico, óptico o reprográfico, sin permiso previamente expreso del editor.

ÍNDICE

5. **María Dolores Pérez Murillo**
El amor entre “LA REALIDAD Y EL DESEO” a través de dos películas latinoamericanas de la década de los noventa: *El Lado Oscuro del Corazón* (1992) y *Amor Vertical* (1998)
20. **Rafael L. Cabrera Collazo**
Calenturas, distancias y miradas: *Open your Heart* de Madonna y el peep show como espacio de transgresión
32. **Stefano Baldini**
Carmelo Bene: L'Eros Negato
40. **Israel Santamaría Canales**
La última reina lágida: La imagen de Cleopatra VII como mito erótico del séptimo arte
50. **José María Fornieles Moreno**
El destino trágico del amor prohibido: *La Pródiga*, Rafael Gil, 1946
62. **María Dolores Fuentes Bajo**
Eros y cine histórico en Venezuela
70. **Manuel Marín Vera**
La representación de las relaciones afectivas de Alejandro Magno en: Alexander Senki, (Yoshinori Kanemori y Rin Taro)
79. **Alberto Prieto Arcieniega**
Platón en la pantalla: *El Banquete*
90. **Rocío Ruiz Pleguezuelos**
Entre Eros y Tanatos: Un viaje por los símbolos de *Eyes Wide Shut*
103. **Alejandro L. Lapeña**
Mi mamá me mima: El paso del teatro al cine de *Álbum de familia* de Nelson Rodrigues
113. **Miguel Dávila Vargas-Machuca**
Pasión por los ojos grandes: Influencia de Margaret Keane en el cine de Tim Burton

134. **Mercedes Iañez Ortega**
Del terror al amor
156. **Sergio Aguilera Vita**
La pantalla indiscreta o el voyerismo de la fenomenología
166. **Jad el Khannoussi**
Leader to Damascus: El amor sobre la sinfonía de los movimientos revolucionarios
178. **M^a Ángeles Alfonso López**
El mito encarnado en el cine: *Déjame entrar*
188. **Ana Panero Gómez**
Eros y tánatos en el cine de Alain Robbe-Grillet
199. **Jordi Macarro Fernández**
“Tu alma es mía, Alejandro”. Mujeres alejandrinas en el cine: El poder <real> en la sombra
212. **Inmaculada Vela Gómez**
La sexualización de la esclavitud por medio de la televisión
226. **Alejandro Molina Carreño**
El erotismo como herramienta de suspense en el cine de Hitchcock
236. **Gloria de los Ángeles Zarza Rondón**
El fútbol sale del armario: Masculinidad, virilidad y homosexualidad a través del género cinematográfico
247. **Francisco Salvador Ventura**
Descensus ad Suburam: Un viaje erótico a la Roma antigua según Fellini
258. **Óscar Lapeña Marchena**
Ovidio en el cine: *Ars Amandi / L'Arte di Amare* (W. Boroczyk, Italia 1983)

EL AMOR ENTRE “LA REALIDAD Y EL DESEO” A TRAVÉS DE DOS PELÍCULAS LATINOAMERICANAS DE LA DÉCADA DE LOS NOVENTA: *EL LADO OSCURO DEL CORAZÓN* (1992) Y *AMOR VERTICAL* (1998)

María Dolores Pérez Murillo

INTRODUCCIÓN

El Nuevo Cine Latinoamericano de la segunda mitad del siglo XX siempre ha tenido muy presente el amor en todas sus formas: amor en pareja heterosexual y homosexual; amor dentro de la institución familiar, tanto nuclear como extensa; el amor de amistad; el amor dependiente; el uso del amor; el oficio del amor; y todas las formas de amor y sexo, regladas y no regladas moralmente. También el referido cine nos revela las diversas formas de amar según las clases sociales y las diferenciaciones étnicas y culturales.

En este artículo he seleccionado dos películas, poco conocidas, de la década de los noventa del pasado siglo XX, que en sus propios títulos aluden claramente al amor: *El lado oscuro del corazón* dirigida en 1992 por Eliseo Subiela, en Argentina y Uruguay; y *Amor Vertical*, rodada en Cuba por Arturo Sotto en 1997. Sendas películas muestran un tipo de amor heterosexual no del todo convencional, en ellas están muy presentes los espacios urbanos, ciudades como Montevideo y Buenos Aires en *El lado oscuro del corazón*; y La Habana en *Amor Vertical*.

El contexto temporal de *El lado oscuro del corazón* se sitúa en los años posteriores a la caída de las dictaduras militares uruguaya (1985) y argentina (1983), un tiempo en el que pese a la recuperación democrática, las heridas continúan aún abiertas a lo largo del Río de la Plata, lugar que fue el cementerio de muchas de las personas detenidas-desaparecidas, que eran arrojadas al mismo desde los “vuelos de la muerte”. *El lado oscuro del corazón* nos invita a un amor creativo y libre frente a las ataduras de una vida cotidiana, plagada de renunciadas a uno mismo, renunciadas que son como una muerte en vida.

El contexto histórico de *Amor Vertical* nos lleva a la década de los noventa en Cuba, época de crisis denominada “período especial”, que surge tras la caída de la Unión Soviética. Todo ello tuvo para Cuba nefastas consecuencias pues al perderse la ayuda soviética, se generó un desabastecimiento casi total, aunque las élites burocráticas del único partido –Partido Comunista–, pese al bloqueo, siguieran viviendo en la abundancia en barrios exclusivos, pero el 90% de la población se verá abocada a la carestía material, teniendo que ingeniárselas para sobrevivir cada día ante el peso aplastante de la burocracia.

Ambas películas nos sugieren vivir antes que sobrevivir, seguir el camino del corazón y vivir desde el ser, desde la creatividad como desafío a las pequeñas muertes cotidianas basadas en la renuncia a nosotros mismos en aras de la seguridad y de la mediocridad. Ambos films conciencian al espectador de las complejas relaciones con la vida y la muerte, con la amistad y el amor y con la creación artística y la subsistencia diaria.

1.- El Lado Oscuro del Corazón¹

Resulta sin duda difícil analizar en unas pocas páginas la película de Eliseo Subiela: *El lado oscuro del corazón*². La riqueza de contenidos y los múltiples recursos narrativos: verbales, visuales, musicales, poéticos y simbólicos, convierten el film de Subiela en una obra de arte digna de culto. A lo largo de un film, estéticamente muy cuidado, original y abierto, se plantean múltiples interrogantes que conducen al lector-espectador a deleitarse y reflexionar acerca de complejas temáticas existenciales, que se van desgranando en una sucesión de escenas de gran plasticidad, a modo de pequeños cuadros pictóricos, acompañados de una sintaxis poética y de una música incidental en consonancia al momento.

El argumento que nos propone Eliseo Subiela gira en torno a *Oliverio*, un joven poeta de vida bohemia que escribe guiones publicitarios para poder subsistir, vive obsesionado con la idea de encontrar una mujer que sepa “volar” y, en esa eterna búsqueda, va desplegando ante el espectador sus complicadas relaciones con la vida y la muerte, con la amistad y el amor, con la creación artística y la subsistencia diaria. En su continuo vagar, Oliverio conoce a Ana, una prostituta de cabaret con la que mantendrá una contradictoria relación, una historia de dudas

1 Película escrita y dirigida por Eliseo Subiela. Nacionalidad Argentina. Año 1992. 127 minutos de duración. Música: Osvaldo Montes. Fotografía: Hugo Colace. Intérpretes: Darío Grandinetti, Sandra Ballesteros, Nacha Guevara, Mario Benedetti, André Melançon, Jean Pierre Resguerraz, Mónica Galán, Marisa Aguilera. Género: Drama, drama romántico, surrealismo. Premio a la mejor película en el Festival de Montreal (Canadá). En Filmaffinity registra 48 críticas y una puntuación de 7.4 sobre 6.420 votos. Filmaffinity (consulta realizada el 11 de mayo de 2016 a las 13:45)

2 García de Sola Márquez, Fernando Luis: “El lado oscuro del corazón” en Pérez, M^a D. y Fernández, D. *La Memoria Filmada : América Latina a través de su cine*. pp.273-287. Madrid. IEPALA. 2002.

y esperanzas alrededor de la cual se va tejiendo un universo de preguntas a las que sólo el espectador puede dar respuesta.

Los contextos espacio-tiempo de *El lado oscuro del corazón* plantean una serie de cuestiones intemporales, que bien podrían haber sido situadas en cualquier lugar del mundo, lo cierto es que está ambientada en un tiempo y en un territorio muy concretos, una localización que subraya la pretensión de libertad que se respira en la película y que ayuda a comprender muchos elementos simbólicos de la misma. Así, la acción transcurre a caballo entre las ciudades de Montevideo y Buenos Aires, en los años posteriores a la caída de las dictaduras militares uruguaya (1985) y argentina (1983), un tiempo en el que pese a la reciente recuperación democrática, las heridas continúan aún abiertas a lo largo del Río de la Plata, de ese lugar que fue cementerio de muchas de las personas detenidas-desaparecidas, arrojadas desde los “vuelos de la muerte”, durante las dictaduras. El centro histórico de Montevideo, degradado tras el abandono sufrido durante la dictadura, sirve de escenario a los encuentros iniciales entre Oliverio y Ana, cuya relación está cargada de un aroma de nocturna decadencia que sólo puede ser superado con la arriesgada apuesta de los amantes, una entrega que ilumina este Montevideo nocturno de prostíbulos y cabarets, a los que devuelve a través de los versos parte de su glorioso pasado cultural, y que es capaz de burlar las censuras y traspasar los miedos heredados de la dictadura, liberando las cárceles en que habitan los libros. Así, en este ambiente de oscuridades y esperanzas, *El Sefiní*³, el cabaret donde trabaja Ana, parece convertirse en el símbolo de todas las contradicciones, un lugar en el que, ante la indiferencia general, un Mario Benedetti transfigurado en marinero extranjero recita en alemán el poema *Corazón coraza* mientras a su alrededor se alquilan fantasías de amor y sexo, se venden pedazos de almas al ritmo cadencioso de los boleros, y espectáculos musicales que parodian el “descubrimiento” de América.

Frente a este Montevideo aún por renacer, encontramos un Buenos Aires que intenta recrearse a sí mismo, que comparte aún prejuicios y censuras con provocación y descaro, una “puta ciudad de locos corazones”⁴ en la que aún pueden soñarse varias vidas posibles, la capital de un país más literario que real, un país que según *Erik*, uno de los personajes de la película, tendría mucho futuro si supiera sobrevivir a su presente.

Y entre ambas ciudades, la desembocadura del Río de la Plata aparece como espacio simbólico de relación, una frontera que bien puede ser entendida como nexo de unión o como obstáculo insalvable, un mar en el que navegar guiado solo por el canto de irreales sirenas que prometen vidas mejores o una frontera natural que sirve de punto de encuentro y separación entre dos vidas paralelas.

3 El nombre del cabaret coincide con el de uno de los libros de Juan Gelman, *Sefiní*, escrito entre 1964 y 1965.

4 Escúchese la canción de Fito Páez que interpreta la cantante Dalila en la escena del metro, titulada *Ciudad de locos corazones*.

Los personajes de *El lado oscuro del corazón* son más bien un mero vehículo que da luz a unos diálogos y a unos versos que por sí solos adquieren todo el protagonismo del film. Pero aún así, cada personaje se convierte en un movimiento perfectamente ejecutado en el conjunto de la sinfonía visual y verbal que es la película de Subiela, un mundo propio con su propio centro de gravitación en torno al cual se mueven y actúan los demás personajes del filme, desarrollándose un complejo sistema de relaciones en el que las palabras adquieren su pleno sentido.

En este universo destaca con luz propia el personaje de Oliverio y, junto a él, Ana siempre misteriosa. Entre ambos, completando un particular triángulo de amores y odios, aparece una Muerte singular que, personificada por una sobria Nacha Guevara, reclama desde el inicio un hueco en la vida del poeta como una muerte-mujer. Oliverio es, ante todo, un poeta, y un poeta que pretende vivir de su arte, aunque a veces tenga que alquilarlo y trabajar en publicidad sustituyéndose por unos pocos cientos de dólares que le permitan vivir sin problemas económicos durante unos días. De esta manera, prefiere ofrecer sus versos en un semáforo cualquiera antes que tener que aceptar un trabajo fijo que le hiciera perder su autonomía y, así, puede sostener, al igual que Ana, que "él se alquila pero no se vende". Oliverio antepone de esta forma su libertad a cualquier tipo de seguridad o comodidad y sólo su relación con Ana le llevará a plantearse dónde están los límites de aquella, unos límites que en esta historia únicamente vendrían marcados por el amor, pero por un amor que, concebido más allá de sus aspectos de posesión o renuncia, es también una forma de libertad. Y en la búsqueda de este amor, Oliverio muestra su lado más exigente que le convierte en el conquistador egocéntrico, incapaz de atarse a nadie en su incansable búsqueda de la mujer que sepa volar, no admite soluciones intermedias y va desechando amantes con la pasmosa facilidad que le concede el cruel resorte de su "cama piraña". Sólo el misterio que envuelve a Ana será capaz de atraparlo y hacerle renunciar a su egocentrismo, convirtiéndose en un amante entregado, capaz de ofrecer su corazón en un simbólico sacrificio. El vividor, el ex marido infantiloides, el inteligente artista cargado de ironía, el poeta capaz de enamorar a la propia Muerte y jugar con los designios del destino, el hombre que increpa a sus múltiples personalidades, se ve de pronto atrapado en su propio sueño y, dando una vuelta más de tuerca en este juego de complicidades entre personajes y espectadores que es *El lado oscuro del corazón*, Subiela propone al espectador un fin abierto acerca de Oliverio: liberarlo o encadenarlo para siempre.

Por su parte, el personaje de Ana aparece en la película como el contrapunto perfecto para Oliverio. La mujer independiente y enemiga de ataduras; la prostituta capaz de alquilarse pero jamás de venderse; la que defiende su profesión como una forma de vida a la que difícilmente podría anteponer otra mejor y que miente diciendo entender la poesía como un simple complemento de su trabajo en el cabaret; la Ana que espera tomar un avión que la lleve a Barcelona y le dé un giro a su vida; la niña que vivió la dictadura y que aún guarda temores que esconde

junto a sus libros ocultos; la mujer que sabe jugar con su propia historia y que crea con verdades a medias y con mentiras creíbles una existencia paralela que desconcierta al poeta; la única mujer, pues, que es capaz de despegarse de la triste realidad y de volar junto al amante entregado. Ana es, en fin, el único motivo que puede limitar la hasta entonces irrefrenable libertad de Oliverio. Así, la relación entre ambos es siempre una historia de tensiones y contradicciones, de tiras y aflojas, de realizaciones perfectas y de ansias insatisfechas. Una relación que los atrae irremisiblemente, a la vez que los empuja a abandonarse una y otra vez por temor a encontrarse atados, encerrados en ese mundo perfecto que poco a poco han ido creando a su alrededor. Una relación, pues, contradictoria como contradictorias son sus propias existencias por separado.

Y como un personaje más en continua crítica a esta relación, de constante referencia al actuar de Oliverio, encontramos una Muerte que parece empeñada en someter la vida del poeta a la mediocridad, al seguimiento del rebaño, a la falta de creatividad y libertad. Una Muerte-mujer que desea al poeta únicamente para sí, por más que Oliverio rechace replicándole con argumentos tan significativos como “el amor y la justicia nunca pueden pasar por tus manos, aunque se mate en nombre de la ley y se muera en nombre del amor”. Es ésta, pues, una Muerte celosa y posesiva, una Muerte que, enamorada de Oliverio, pretende arrastrar a éste a una existencia gris en la que la responsabilidad y la sensatez se impongan a la improvisación que rige las desordenadas vidas del poeta y de sus amigos; una Muerte aburrida, carente de los excesos del espíritu romántico, anónima, y cobarde; una Muerte que se considera a sí misma un mero instrumento de la voluntad de un Dios posiblemente inexistente y, por tanto, una Muerte angustiada, insegura, vacilante y dubitativa, capaz de preguntarse ante el poeta si todo su trabajo de destrucción no será más que un vano propósito.

Junto a esta tríada protagonista (Oliverio, Ana y la Muerte), encontramos una serie de personajes secundarios entre los que sin duda resaltan los amigos y compañeros de Oliverio: Gustavo y Erik.

Gustavo es un escultor comprometido con su arte, un artista libre y obsesionado por la sexualidad (su casa-vagina es una formidable metáfora que sugiere las más variopintas interpretaciones, como casa de acogida para los amigos.) que propone un arte provocador y subversivo cuya defensa lo lleva con frecuencia a la cárcel, una prisión que refleja las tensiones de un país que quiere abrirse a todas las libertades y expresiones vitales y artísticas que le fueron negadas durante la dictadura, pero que conserva aún un cierto puritanismo e hipocresía heredados de un imaginario burgués que casi enlaza con el ideario oligárquico de los viejos tiempos coloniales. Su proyecto es el de realizar una escultura que represente a Cristo abrazado a la Muerte, consumando el acto sexual como un símbolo del triunfo de la Vida sobre la Muerte a través del Amor, recuerda vagamente a ese Cristo primer poeta que Oscar Wilde nos sugería

en su *De Profundis*, un Cristo símbolo del amor sin medida y, por tanto, resumen de la esencia de una poesía extrema, una idea que escandalizaba a la puritana sociedad victoriana al igual que seguramente la escultura de Gustavo escandalizaría a la timorata y puritana burguesía porteña, latinoamericana y occidental.

Erik, por su parte, es un canadiense enamorado del universo intelectual y pasional latinoamericano, un hombre que no duda en lanzarse a la aventura de conocer desde dentro esa realidad literaria que bebió de Cortázar, Borges o Bioy Casares, esa "promesa de cielo e infierno" que le permite soñar varias vidas posibles hasta caer subyugado por el mito de la pasión latina en su particular e irónica concepción de lo que significó la "Alianza para el Progreso".

Finalmente, no debemos olvidar a otros personajes cuyas apariciones puntuales sirven tanto para conocer mejor a los protagonistas como para dar salida a ideas, palabras o imágenes que Subiela no quiere dejar de lado. Así, la exmujer de Oliverio sirve de eje a un diálogo sobre el amor que resume el ideal amoroso que rezuma la película; o la historia del cocinero enamorado que ofrece sus "bifets de chorizo" con ensaladas y/o "papas" fritas a cambio de los poemas y la compañía de los artistas, es la mejor excusa para que se reciten los versos que inspiraron la película; o la amante ciega de Oliverio, capaz de expresar desde su ceguera el color de los sentimientos y las pasiones, nos puede llevar a hacer una interesante reflexión acerca del papel del arte contemporáneo y sobre la pérdida de referentes puramente visuales en las obras pictóricas o cinematográficas. Y junto a ellos, el hijo abogado de Gustavo, las amantes ocasionales de Oliverio, los jóvenes condenados a acompañar a la Muerte en su camino, la vaca-madre que se aparece al poeta recordándole un pasado cargado de expectativas, los artistas del *Sefiní*, el marinero alemán (Mario Benedetti), etc., van conformando un denso ambiente, cargado con frecuencia de ciertos toques de surrealismo o de esperpento, pero siempre sugerente y a menudo provocador.

Los temas de la película de Eliseo Subiela, giran, a nuestro entender, en torno a la libertad y al amor. Respecto a la primera el propio film es en sí mismo un ejercicio de libertad y de riesgo. ¿Cómo entender si no esta apuesta por un cine que, sin renunciar a la belleza de las imágenes, recupere la palabra en una época en la que prima habitualmente la acción desmedida y los espectaculares efectos especiales? ¿Cómo concebir si no semejante puja por hacer presente una poesía tan vitalista en un mundo habituado al prosaísmo cotidiano de las noticias televisadas? El concepto de libertad está tan presente en el desarrollo de *El lado oscuro del corazón* que abarca, incluso, al propio papel del espectador que, lejos de enfrentarse a una historia cerrada, se halla en la privilegiada posición de ser él mismo quien dé sentido a las imágenes que Subiela le presenta, hasta tal punto que las interpretaciones de determinados episodios de la película nos han llevado en algún momento a conclusiones totalmente contradictorias. Es más, la total

libertad de sus principales personajes es el eje que da unidad a la película, una historia en la que sólo la Muerte parece ir atada a un designio superior, de tal forma que la misma vida se entiende irremediamente ligada al hecho de ser libre. Sólo vivimos cuando actuamos libremente y sólo morimos cuando renunciamos a llevar nuestra libertad hasta las últimas consecuencias. Libertad para vivir, para crear, para amar, para sentir... Una libertad individual capaz de hacer frente a cualquier terror externo (incluso, a las sangrientas dictaduras que han marcado la historia contemporánea del Cono Sur y de todo América Latina). Una libertad, en fin, a la que sólo nuestra propia capacidad de escoger ataduras puede poner freno y culminación. Y enlazamos así con el otro gran tema de la película: el del Amor. El amor entendido como culminación del proceso de desarrollo de la propia libertad, como la elección por excelencia, como la atadura soberanamente escogida, y como complemento al desarrollo de la libertad del ser amado. Un amor que no posea, sino que proponga; que no suponga querer al otro como nosotros deseamos que sea, sino como ya es, que nos dé alas para volar sin tener que limitar los vuelos del amante. Un amor que se realice plenamente en la entrega momentánea y, a la vez y quizás por eso mismo, eterna, como si en el supremo momento del gozo se contuviera toda la existencia. Porque, después de todo, una vez que se ha volado juntos, “¿qué más hace falta?”. Este Amor, así entendido, es también un arma frente a la Muerte, una pasión que a la vez que hiere transmite la vida, que ilumina los rincones oscuros del corazón y hace frente a la sombra de la desesperanza, que enriquece a la vez que hace sangrar y llena de poesía todo lo que le rodea dotando de alma a los objetos inanimados y silenciosos.

2.- Amor Vertical⁵

Arturo Sotto, guionista y director de *Amor Vertical*⁶, cuando realizó el film era una de las jóvenes promesas de realizadores cubanos. En esta obra rinde homenaje póstumo a tres maestros de la dirección cinematográfica: Tomás Gutiérrez Alea, Luis Buñuel y Federico Fellini. Sotto utiliza un discurso que, plagado de toques humorísticos surrealistas y metafóricos, penetra en lo más profundo de la realidad cubana con total libertad expresiva. Para hacer más efectivo su homenaje a los tres grandes maestros, no duda en incluir escenas inspiradas en

5 Película escrita y dirigida por Arturo Sotto. Nacionalidad Cuba. Año 1998. 100 minutos de duración. Música : Beatriz Corona. Fotografía: Raúl Pérez Ureta. Productora : ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica) y Pandora Cinema. Género: Comedia. Intérpretes : Jorge Perugorría, Silvia Águila, Susana Pérez, Msnuel Porto, Aramis Delgado. Vicente Revuelta. Premio Goya (1997) nominada a mejor película extranjera de habla hispana. En Filmaffinity tiene 2 críticas y una puntuación de 5.3 sobre 127 votos. Filmaffinity (última consulta : 11 de mayo de 2016 a las 14:05)

6 Pérez, M^a D., y Fernández, D.: *La Memoria filmada: América Latina a través de su cine*. pp. 267-272. Madrid. IEPALA, 2002

diferentes películas de estos genios del séptimo arte. Así, por ejemplo, de Gutiérrez Alea toma detalles de *Memorias del subdesarrollo* y *La muerte de un burócrata*.

El punto de partida de esta irónica metáfora social se inicia con la relación amorosa entre Estela, joven estudiante de arquitectura, y Ernesto, enfermero, y sobre todo mujeriego que finge ser psiquiatra para entablar una relación amorosa con la protagonista, tras el fallido intento de suicidio de la misma. Encontrar un sitio donde poder hacer el amor con tranquilidad se convertirá en una tarea nada fácil que servirá de excusa al director del film para realizar un viaje a través de la ciudad de La Habana en el llamado “período especial”⁷: ante los ojos del espectador se muestra la cotidianidad con sus problemas de subsistencia, vivienda, convenciones familiares. Viajamos por La Habana de la mano de los protagonistas principales, Estela y Ernesto, que, tras dar rienda suelta al mutuo deseo dentro de un ascensor que se ha detenido entre dos pisos por un corte de luz (de ahí el título de la película: *Amor vertical*) decidirán vivir juntos debajo de un puente en una casita hecha con materiales de desecho. Sin embargo, tras un romántico inicio, tendrán que enfrentarse a la dureza del día a día y comprobarán que el amor de pareja no se construye sólo con pasión y placeres compartidos sino también con unas condiciones materiales de vida que sean dignas que, en esos momentos, eran casi nulas en su país.

Paralelamente, un locutor de la emisora *La voz de La Habana*, reitera, como en una letanía sempiterna, que la causa de todos los males de la Isla es el bloqueo estadounidense, y a modo de metáfora narra la historia de una leona que se ha fugado del “Circo de las Maravillas de Occidente” y vaga por las calles de la ciudad. Leona que simboliza a Cuba, prófuga de la economía de mercado cuyos hilos maneja EEUU. La Isla como símbolo de resistencia y de constancia en la lucha por mantener su revolución, a pesar de hallarse cada vez más acorralada por la escasez y el hambre del “período especial”, una escasez que no sólo es fruto del bloqueo norteamericano, sino de la pérdida de ayuda del socio soviético tras su caída.

Los temas destacables de *Amor Vertical* son en primer lugar la crítica que se hace de la burocracia la cual es reflejada en su sentido más peyorativo, dando muestras de su ineficacia, eso sin mencionar que los burócratas se caracterizan por una mentalidad rígida y cuadrículada que les convierte en unos terribles enemigos de la revolución al estar más preocupados por el cum-

7 A finales de la década de los ochenta se inicia de la mano de Mijail Gorbachov el reformismo, denominado *Perestrojka*, y posteriormente la caída de la Unión Soviética. Todo ello tuvo para Cuba nefastas consecuencias que cristalizaron en el denominado “periodo especial”, pues al perderse la ayuda soviética, se generó un desabastecimiento casi total, aunque las élites del único partido- Partido Comunista-, pese al bloqueo, siguieran viviendo en la abundancia en barrios exclusivos como Miramar, pero el 90% de la población se verá abocada a la carestía. Lo que denota que Cuba jamás dejó de ser colonia: primero fue colonia de los españoles desde 1492 a 1898, después de los norteamericanos, y, desde 1965, fecha en la que se abandona el proyecto de hacer una revolución autóctona o latinoamericana como hubiera querido Ernesto “Che” Guevara, el país se convertiría en satélite y colonia de los soviéticos.

plimiento del reglamento que por impulsar la iniciativa creadora de los ciudadanos, lo que conlleva el imponer a la población lo que debe opinar y cómo debe comportarse. Burocracia que fomenta la deshumanización, la negación de la diferencia y la endogamia no exenta de corrupción. Burocracia que, en palabras de Tomás Gutiérrez Alea, es “absurdocracia” y “meritocracia”. Burocracia como una realidad asfixiante que todo lo inunda, que se mete en los resquicios más íntimos de la vida cotidiana y de la vida privada. Una “absurdocracia” convertida en una clase privilegiada cada vez más numerosa, estéril y petrificada, que ha logrado sobrevivir al tiempo secuestrando a la Revolución. Al respecto, Eduardo Galeano puntualiza “la revolución quería multiplicarse transformándose, y ha generado la burocracia que se reproduce repitiéndose” o “una burocracia que nos come” en palabras de la protagonista del film, Estela.

Otro hecho que ha afectado contundentemente a la Revolución Cubana es el despiadado e implacable bloqueo imperialista del que ha sido víctima, que transformó las directrices originales del proyecto revolucionario, dando lugar a la fuerte militarización de la República ante la inminente amenaza de una posible invasión, llegando a ocupar sus fuerzas armadas, a finales de la década de los 70, el tercer lugar en el Hemisferio Occidental. Además, hay que destacar el internacionalismo militar cubano, con la participación de Cuba en guerras africanas: Angola, Mozambique y Etiopía, donde acudieron decenas de miles de cubanos en calidad de soldados. Estos aspectos de militarización y de internacionalismo son bien reflejados en la película, el primero con imágenes del ejército cubano desfilando por las calles de La Habana, escenas que son tomadas del film de Tomás Gutiérrez Alea *Memorias del subdesarrollo*, o cuando aparece el protagonista haciendo instrucción preparándose para el combate; y lo segundo, el internacionalismo, aparece en el hermano de la protagonista, quien marcha a la guerra; también el internacionalismo del que siempre se ha hecho gala aparece en las multitudinarias donaciones de sangre de los cubanos que siempre acuden en ayuda de los damnificados de otros países, y esa es la única ayuda humanitaria que pueden realizar ante la carestía impuesta por “el período especial”

Pero no es la militarización la única consecuencia del bloqueo. Hay otras que impregnan la vida cotidiana y que son plasmadas en el film: el aislamiento y la consiguiente falta de información, la falta de lo más indispensable y la ineficacia de los servicios, lo que ha dado lugar desde los años 60 a programas estatales de venta y distribución de productos de subsistencia (alimentos y ropa) mediante libretas de racionamiento, sujetas a pésimos y corruptos mecanismos de redistribución, que hacen casi imposible conseguir lo necesario para la supervivencia, empujando al ciudadano, desesperado e impotente, a infringir la ley o a emigrar. A todo ello, hay que sumar la falta de viviendas como mal endémico, que conduce a vivir en franco hacinamiento, proliferando un tipo de estructura habitacional denominada “barbacoa” que consiste en la construcción de un piso intermedio dentro de una misma planta a modo de entresuelo que,

realizado con materiales pobres y sostenidos sobre cuatro frágiles vigas, amenaza continuamente con derrumbarse. Precariedad que abunda a pesar de que en la Constitución, reformada en 1992, hay un artículo que plantea la urgencia de “trabajar para lograr que no haya familia que no tenga una vivienda confortable”

Así, *Amor Vertical* trata de una pareja que se construye como tal en medio de un país en crisis, donde abundan las dificultades cotidianas que entorpecen el pleno desarrollo de su amor. Contradiendo el popular dicho de “contigo, pan y cebolla”, la película plantea la necesidad de unas condiciones dignas de vida para que la relación de pareja pueda crecer y madurar, lo cual será expresado por Estela, cansada de comer flores y coco, cuando le dice a Ernesto: “yo no me alimento de ilusiones y de sueños” y le urge conseguir algo más porque está cansada, y no quiere seguir viviendo de esa manera, pues cuando el estómago está vacío, el amor se cansa. Para comprobar esto sólo hay que asomarse a las relaciones familiares en un barrio marginal, en eso que Óscar Lewis denominó “la cultura de la pobreza”. Pues bien, este cansancio queda también plasmado en la película como una consecuencia importante de lo que supone el deterioro de las condiciones materiales. Deterioro que puede conducir a la degradación de la persona, como queda patente en la escena en la que Estela, semidesnuda, recita poemas ante unos pescadores con tal de conseguir un poco de pescado.

Los personajes principales son Estela y Ernesto. Analicemos, por separado, cada uno:

Estela Díaz Iglesias, la principal protagonista femenina, es una joven estudiante de arquitectura que está realizando un proyecto universitario, que consiste en conseguir que los habitantes de La Habana derriben las “barbacoas”, pero bajo la supervisión de la burocracia. Todo esto nos recuerda a la película de Buñuel *El Bruto*, cuyo argumento consiste en que los habitantes de un barrio pobre se rebelan al no querer abandonar sus miserables viviendas que van a ser derribadas. El propietario envía a un matón para presionarlos y éste accidentalmente mata a un inquilino tras lo cual, paradójicamente, busca refugio en la casa del muerto. En *Amor Vertical*, Estela sería el alter ego del matón a sueldo y la burocracia se identificaría con el patrón y, al igual que *El Bruto*, se verá obligada a pedir alojamiento en casa de unos inquilinos. Ahora bien, la verdadera vocación de Estela como arquitecta no es ser una enviada de la burocracia para vigilar el deterioro de las viejas construcciones sino diseñar proyectos para la construcción de nuevas viviendas. Sin embargo, sus proyectos son una y otra vez rechazados por la burocracia, lo que será motivo de su intento de suicidio, cansada de ver su creatividad abortada por el burócrata de la mesa 77 que, al igual que los demás burócratas, controlan y rechazan a otros artistas a pesar que la Constitución, reformada en 1992 proclame “la libre creación artística siempre que su contenido no sea contrario a la revolución”, afirmación que en la práctica es una y otra vez negada, eso sí, a no ser que se posean medios materiales para com-

prar a la burocracia. Estela, cansada de tanto rechazo burocrático, se burlará de los burócratas presentando un proyecto que denomina *Amor Vertical*, que consiste en construir una alta torre con dos grandes ascensores en los laterales que estarían hechos de grandes cristalerías para que el interior pudiera verse desde la calle. Dichos ascensores tendrían la función de subir y bajar cobijando en ellos a cuantas parejas necesitaran de un lugar para hacer el amor y no se detendrían hasta que éstas hubieran alcanzado el orgasmo. El disparatado e irónico proyecto, basado en su propia experiencia personal con Ernesto, escandaliza a los puritanos burócratas, mientras Estela ríe compulsivamente como único recurso que le queda para expresar su indocilidad, la cual no se apaga a pesar de que Ernesto le diga: “esta rebeldía aquí no conduce a nada”. Ella, con su energía creadora, tiene ganas de hacer y de decir, no tiene miedo al rechazo. Además, su insumisión no se expresa sólo frente a la burocracia sino también ante la autoridad paterna, por lo que tras rebelarse contra su padre se marchará a vivir con Ernesto. Ahora bien, Estela no es tan fuerte como parece, sus intentos de suicidio, no por locura sino por sentirse desamparada, así lo testimonian.

Ernesto, protagonista masculino, es un enfermero que saca provecho de su trabajo tanto en el plano económico, vendiendo la sangre que donan los cubanos para los damnificados, como en el sexual, seduciendo a las pacientes en su consulta. Ernesto es un *Don Juan* empedernido, tiene mucho del fenómeno que en el período especial se denominó “jineterismo”⁸, lo que le hace vivir con una mujer madura, Lucía, con la que mantiene una especie de contrato: ella le proporciona comida y películas cubanas a cambio de sexo. Escéptico en cuanto a la guerra y a grandes ideales, también lo es para el amor. Para él el sexo es sólo sexo hasta que conoce a Estela e inicia una relación con ella que le irá cuestionando su vida de mujeriego al mismo tiempo que empieza a descubrir el amor.

Otra protagonista es Lucía, una mujer madura que ante su miedo a la soledad y a la vejez se aferra a Ernesto, comprándole sus favores con comida, techo y películas. Lucía es por cierto el título de una película de Humberto Solás que significó mucho para el cine cubano. En ella se recorría la feminidad cubana en tres etapas históricas, culminando con un agudo análisis, planteado en época revolucionaria, en el que Lucía se convertía en el ideal femenino del momento.

Pero, de forma particular, los personajes más ricos e interesantes son los miembros de las familias de Estela y de Ernesto, familias englobadas en la tipología de “extensas”. Comenzando por la familia de la primera, observamos que Estela es el único miembro femenino de una fa-

8 En la Cuba del período especial (década de los noventa del siglo XX) abundaron las “jineteras” y “jineteros” que eran personas que se ganaban la vida seduciendo a los turistas extranjeros. La palabra proviene de “jinete”, ya que eran como jinetes que se desplazaban simulando la velocidad de los mismos, buscando nuevas aventuras y oportunidades de supervivencia. Muchas jineteras y jineteros compartían con los dueños u otro personal de los hoteles (receptionistas, camareros, etc.) el monto de sus ganancias por seducir a los turistas extranjeros.

milia constituida por ella y cuatro hombres: El abuelo, un personaje, sin duda alguna, divertido, inspirado en *Amarcord* de Federico Fellini, pues es el tonto del pueblo, el loco, el obsesionado por el sexo y las mujeres. Luego tenemos al cabeza de familia, Faustino, el padre de Estela, que es un revolucionario conforme con el régimen, siendo un personaje que representa el poder, el régimen cubano, ya que al igual que el gobierno es intransigente y posee una mentalidad rígida y dogmática en contra de todo lo que no sea “revolucionario”, por eso se enfrenta a su hermano, el tío Carlos, un sacerdote que no comparte las ideas de su hermano. A través de Carlos, constatamos la actitud de la nueva política del gobierno castrista respecto a la libertad religiosa, pues 1992 marca el momento en que dejaron de ser catalogados como personas de “debilidades ideológicas” aquellos que profesaban cualquier fe religiosa, pensamiento que sin embargo todavía está presente en las palabras que Faustino dirige a su hermano: “la fe y la religión sólo le sirven a la gente cuando tiene hambre”. A lo largo del film, además, desfila una multitud de eclesiásticos: frailes, monjas, sacerdotes, personajes muy frecuentes en las obras de Buñuel y de Fellini. Por último, nos queda hablar del hermano de Estela, un joven que al principio de la película tiene que irse a regañadientes a la guerra como miles de cubanos para cumplir con el internacionalismo bélico de Cuba; pero el joven aprovecha la oportunidad de salir de la Isla para quedarse en el extranjero como siempre han hecho muchos de sus compatriotas.

Por otro lado, los personajes que integran la familia de Ernesto, “los Navarro”, son todos femeninos; siendo, por tanto, Ernesto el único hombre de la familia, cuyo cometido es el cumplimiento de los roles establecidos por una estructura familiar hetero-patriarcal, según la cual el hombre es el cabeza de familia y por consiguiente quien debe abastecer al resto de los miembros, Ernesto tendrá la obligación de solucionar cualquier situación o problema. De hecho, el dinero que gana vendiendo sangre no es para él sino para su familia. Los miembros que conforman la familia son la madre, que en realidad es su abuela, pero como lo crió desde pequeño ella se considera su madre y como tal está constantemente pendiente del hijo, con el que se comunica continuamente por teléfono o por carta. Ella quiere marcharse de Cuba, consiguiendo una visa de las 20.000 anuales que la Oficina de Intereses de Estados Unidos otorga a los cubanos, porque según sus palabras: “vivir en esta Isla es una dignidad muy cara”. Junto a ella se encuentran las hermanas siamesas de Ernesto: Mari y Mariana, quienes tienen unas ideas muy particulares y distintas la una de la otra, siendo Mari la que quiere irse a Miami y quien prefiere los dibujos de Disney, mientras que Mariana desea permanecer en Cuba y por tanto sus dibujos animados preferidos no son otros que *¡Vampiros en la Habana!*, primera película de animación del cine cubano dirigida en 1985 por Juan Padrón. Mariana no quiere ir a Miami porque considera que es una ciudad de cartón donde la gente no se quiere de verdad. Teniendo ideas tan distintas, sin embargo, estas hermanas siamesas no pueden separarse, puesto que morirían y por lo tanto una de ellas tendrá que sacrificar sus principios.

Otros personajes importantes son, sin duda, los Burócratas, encontrándonos con dos tipologías: los de la oficina, que aparecen con traje gris y gafas de sol, lo que les da un aspecto mafioso y, por otro lado, el burócrata de urbanismo, que va vestido de manera más informal acompañado de un maletín. Pese a las diferencias de vestuario, tanto el burócrata de la mesa 77 como el de urbanismo tienen la misma mentalidad cerrada ortodoxa, y ambos son corruptos, son proxenetas, ya que venden sus servicios a cambio de sobornos. Eduardo Galeano, como siempre, aclara los conceptos y el significado de las palabras, y yendo al origen de las mismas demuestra el vínculo insoldable entre burocracia y corrupción: “Una insoportable burocracia ejerce el proxenetismo, en el sentido original del término: hace dos mil años, la palabra “proxeneta” designaba a quienes resolvían los trámites burocráticos a cambio de propinas”.

Además, en la película aparecen multitud de tipologías humanas: una familia de negros, monjas, frailes, sacerdotes, prostitutas, ejecutivos, un chino, pilotos de avión, una actriz..., todo un mosaico de personajes, en el que podemos incluir a la leona de la que hablamos al principio. Todos ellos contribuyen a mostrarnos una visión más amplia de la sociedad cubana tocada con tintes surrealistas y esperpénticos. Y siempre a lo largo del film aparece la crisis económica del “período especial” como telón de fondo con la devaluación de la moneda cubana y el mercado negro del dólar.

Conclusiones Finales

De *El lado oscuro del corazón*, extraemos, a modo de conclusión que “Muerte-Vida” van indisolublemente unidas. Antinomia, entendida también como Muerte frente a Libertad o frente a Amor, en la que se contiene toda la tensión dramática de la película, una tensión que se encuentra simbolizada en el continuo pendular del protagonista principal, Oliverio, entre el Amor (Ana) y la Muerte, entre los encuentros amorosos en Montevideo y los casi siempre tensos diálogos con la “enlutada”, entre la arriesgada opción por la creación poética y las cómodas seguridades que brinda la mediocridad institucional, entre la palabra comprometida y el silencio sumiso.

El lado oscuro del corazón es una llamada al compromiso en el arte, en todas sus manifestaciones, desde la poesía o la música hasta la pintura, la escultura o la propia cinematografía. En este sentido, habría que resaltar el cuidadoso trato dado a los aspectos técnicos de la película, un tratamiento que hace de cada escena se convierta en una auténtica obra de arte en sí misma. Prueba de ello son la estupenda fotografía de Hugo Colace, la maravillosa música de Osvaldo Montes o el acertado montaje de Marcela Sáenz, elementos todos ellos que contribuyen a resaltar los contenidos simbólicos del film. *El lado oscuro del corazón* apuesta por el arte que, más

allá de un mero compromiso formal, anhele un compromiso radical con la propia esencia del ser humano.

El lado oscuro del corazón deja, sin duda, muchas cosas en el aire, muchos temas sin tratar y muchas preguntas sin responder. Pero, ante todo, trata de sugerir, de hacer notar que tras cada diálogo, tras cada poema y cada fotograma se esconde un universo de sensaciones y propuestas a las que el espectador debe prestar su propio entendimiento. La película nos sugiere que dejemos, pues, de lado nuestros temores y limitaciones y nos lancemos al hermoso camino de pensar, interpretar y sentir desde la más profunda libertad. Abandonémonos a la mágica exploración de nuestra propia alma a la luz de las provocaciones de *El lado oscuro del corazón*.

Amor Vertical es una comedia que utiliza el humor y la ironía para desvelar a la Cuba postsoviética en la que el dólar se mueve a sus anchas a pesar de no estar implantado el capitalismo, al menos oficialmente, y en donde una de sus lacras: la incomunicación empieza a echar raíces, como bien se sintetiza en las palabras de uno de sus protagonistas: “en este país ya nadie se escucha”. Es un país deshumanizado, de sobrevivientes, que intenta atravesar un futuro incierto, ya iniciado, con el “período especial”.

Amor Vertical está impregnado de una desbordante sensualidad erótica como reflejo de uno de los tópicos más extendidos acerca de los hombres y mujeres del Caribe. El propio protagonista a través de los chistes que cuenta en una de las escenas hará hincapié en que lo que más le gusta a un cubano es “templar”, hacer el amor, y así lo recalcará en más de una ocasión siendo él mismo un buen ejemplo de lo que predica. De todas formas, Arturo Sotto va más allá del erotismo ambiental y plantea la simbiosis entre deseo y amor, apostando por la misma por encima de la mera genitalización de la sexualidad.

Bibliografía

ELENA A. & DÍAZ M., *Tierra en trance. El cine latinoamericano en 100 películas*. Alianza Editorial. Madrid, 1999

ÉVORA, J.A.: *Tomás Gutiérrez Alea*. Cátedra. Madrid, 1996

GALEANO, E.: *Memorias del Fuego. III El siglo del viento*. Siglo XXI. Madrid, 1982

GALEANO, E.: *Patas Arriba: La escuela del mundo al revés*. Siglo XXI. Madrid, 1999

GARCÍA, J.A. : *La Edad de la Herejía. Ensayos sobre el Cine Cubano, su crítica y su público*. Editorial Oriente. Santiago de Cuba, 2002.

GIRARDI. G.: *El ahora de Cuba tras el derrumbe del comunismo y tras la visita del Papa*. Edito-

rial Nueva Utopía. Madrid 1998

HALPERIN T, *Historia Contemporánea de América Latina*. Alianza, Madrid, 1990

MALAMUD C., *América Latina, Siglo XX la búsqueda de la democracia*. Síntesis. Madrid, 1992

PÉREZ, M^a D. ; FERNÁNDEZ, D.: *La Memoria Filmada. América Latina a través de su cine*. Editorial IEPALA. Madrid, 2002

PÉREZ, M^aD.: *La Memoria Filmada II. Historia Socio-Política de América Latina: La visión desde el Norte*. Editorial IEPALA. Madrid, 2009

ROCK, D.: *Argentina 1516-1987: Desde la colonización española hasta Alfonsín*. Alianza América. Madrid, 1988

CALENTURAS, DISTANCIAS Y MIRADAS: *OPEN YOUR HEART* DE MADONNA Y EL PEEP SHOW COMO ESPACIO DE TRANSGRESIÓN

Rafael L. Cabrera Collazo

INTRODUCCIÓN

A partir del vídeo musical *Open your Heart*, filmado por Madonna en 1986, este escrito descansa en recrear algunas imágenes del *peep show*. La versión contemporánea de este espectáculo con aires de *striptease*, del verbo en español asomarse, propio de lugares que conforman la vida urbana nocturna más atrevida y compuesto fundamentalmente de una buena dosis de exhibicionismo y de ese morbo insaciable de “ver sin ser visto”, todo ello ejecutado por una *showperson*, se convierte en el eje central con el que la Chica Material se asoma a un espacio social marcado por el erotismo. A partir de los intentos por controlar las acciones sexuales, en especial las que pueden resultar nocivas a la “mejor” política ética de los Estados Unidos en los 1980, el *peep show* adquiere un nuevo aire, se revitaliza y se convierte en un espacio de liberación y transgresión. Esta práctica *voyeurista* se hace visible y se representa en un vídeo que nos despacha un variopinto grupo de personajes de los que nos podemos reír o compadecer: desgraciados y afortunados, cornúpetas e infieles, mentirosos y engañados, sementales e impotentes, feos y guapos, tontos y listos, virtuosos y depravados. En definitiva, con *Open your Heart*, además del corazón, abrimos la razón a lo transgresor y lo *freak*, con lupas que nos amplían el espacio de ese espectro de héroes y villanos fugaces y, en ocasiones, *fagocitados* sin miramientos por la propia Madonna.

La sociabilidad del *peep show* y la revolución de los vídeo-clips musicales

El *peep show*, es un tipo de espectáculo sexual, ya sea de *striptease* o escenas de sexo en vivo, que se puede ver durante un periodo corto de tiempo en una cabina introduciendo una moneda. Transcurridos unos minutos, se cierra el cristal de la cabina y se requiere otra mo-

neda para continuar viendo el espectáculo. Técnicamente, el origen de este concepto, bastante inocente, por cierto, se remonta a las cajas de madera con huecos para observar imágenes paisajistas realizadas por Leon Battista Alberti en el siglo XV¹. Más tarde, durante la centuria decimonónica, los chinos añadieron marionetas que sirvieron para narrar historias y dar a conocer noticias. Sin embargo, poco a poco, la inclusión de temas exóticos, esotéricos y hasta privados, tal y como se llevó a cabo en países de Medio Oriente, dio otro aire al *peep show*.²

Con el paso del tiempo, las pequeñas e inofensivas cajas de madera, llegadas a Europa por los haberes migratorios procedentes de los imperios coloniales en Asia y allegados a los Estados Unidos por las olas de inmigrantes chinos, ajustaron su tecnología a espacios nuevos. Al calor del *boom* de los *cabarets* en los años Treinta y Cuarenta del siglo XX, hubo mujeres llamadas *pastillas* o anorgásmicas, o aquellas que inhiben recurrente y persistentemente el orgasmo, que coqueteaban con los hombres y los inducían a gastar dinero en el bar intercambiando conversación y atenciones. Con la aparición de nuevos bailes, más movidos y excitantes, tales como el *rock and roll* y el mambo, estos centros nocturnos, denominados, entonces como *table dance* tuvieron incentivos para seguir perfeccionándose y llegar al *striptease*, o desnudar-engañar, que logra que casi ninguno de los asistentes pueda irse del lugar sin querer tener sexo. En la actualidad, los lugares en donde se ofrece el *peep show* han expandido su oferta de servicios con películas, juguetes sexuales y hasta papel higiénico para aquellos que recurren al alivio de la masturbación. De más está decir que las críticas contra estos ambientes ha ido en aumento, sobre todo por su asociación con el alza en la ola criminal.³

Aunque la invocación al conservadurismo comenzaba a materializarse desde fines de los mismos años Sesenta del pasado siglo por medio de intelectuales que escribieron en revistas como *Commentary* y *The Public Interest*,⁴ la década de los Ochenta de la centuria pasada fue emblemática en cuanto a la cristalización de los detractores no solo contra el *peep show*, sino contra otras prácticas eróticas o sexuales. Un caso específico se verá contra el movimiento posporno, capitaneado por trabajadoras sexuales, lesbianas y actrices del cine porno como Annie Sprinkle, Verónica Vera, Scarlot Harlot o Diane Torr. Este movimiento, frente a otros como el

1 Thomas Weynants, "From the Rarekiek, 17th. & 18th. Century Optical Entertainment, to the Birth of Television", <http://www.visual-media.eu/vue-optique.html>. Accedido el 1 de abril de 2009.

2 Victor H. Mair, *Painting and Performance: Chinese Picture Recitation and its Indian Genesis*.

3 Daniel Linz, Bryant Paul, and Mike Z. Yao, "Peep Show Establishments, Police Activity, Public Place, and Time: A Study of Secondary Effects in San Diego, California", *The Journal of Sex Research*, 2006. pp. 182-193; Richard McCleary and James W. Meeker, "Do peep shows 'cause' crime?", *The Journal of Sex Research*, 2006. pp. 194-196.

4 Escritores como Daniel Bell, Daniel Patrick Moynihan Irving Fristol, Samuel Huntington y Zbigniew Brezinski, entre otros, esgrimieron sus críticas contra lo que ellos catalogaban como los excesos de las exigencias de reclamaciones de igualdad. Peter Steinfels, *The Neo Conservatives*.

de Catherine MacKinnon, la que reclamaba protección a las mujeres desde el estado patriarcal, ofreció protagonismo a cuerpos prohibidos de representación pornográfica, mujeres, minorías sexuales, cuerpos no-blancos, transexuales, intersexuales y transgéneros, físicos deformes o discapacitados, que solamente eran descritos desde la mirada dominante controlada por el placer masculino y heterosexual. A partir de ese momento, este movimiento intenta apropiarse de las tecnologías de producción del dispositivo erótico y pornográfico, a fin de cuestionar la mirada del poder. De esta forma, aparecen prácticas eróticas y pornografías que objetaron los modelos tradicionales de masculinidad, femineidad, las representaciones étnicas y sexuales, y la validez del cuerpo.⁵

Recurriendo, pero sin limitarse, a los problemas relacionados con el SIDA y el avance de la pornografía sexual a través de las vídeo-caseteras, se desencadenó una ola de persecución ideológica contra los llamados libertinos sexuales. Jeffrey Weeks, en su libro *Sexualidad*, lo explica de manera atinada:

lo paradójico de la política sexual durante la década de 1980 es que, si bien en general los movimientos sociales radicales estaban inclinados hacia la izquierda, fue la derecha la que supo capitalizar las energías y tendencias nuevas para integrar una fuerza política efectiva. Esto se dio especialmente en Estados Unidos, donde la “mayoría moral”, se convirtió en un agregado importante de las nuevas alianzas de conservadores que llevaron al poder al presidente Reagan. El valor de los problemas sexuales estaba en que proporcionaban un marco ideológico para construir y reorganizar eficazmente una base de masas potencialmente poderosas para la política conservadora y articular la ansiedad social al centrarse en un enemigo simbólico, en el cual el “liberalismo sexual”... se convirtió en la explicación de los males sexuales...⁶

A pesar de que el ataque contra las libertades sexuales de tipo presencial se acentuó, los espacios alternos, como los vídeos musicales, no fueron tan fáciles de atacar, ya que revolucionaron las formas de comunicación visual y todavía no se conocían a ciencia cierta sus alcances. Eran como deseos no confesables que rompían el esquema de previsiones de sociólogos y, especialmente, de políticos e ideólogos conservadores.⁷ A su vez, empresas, como MTV, respondían a un ejercicio de liberación del comercio internacional que, irónicamente, estaba avalado por los conservadores en materia de ética, pero liberales en cuanto a la expansión de las economías estadounidense y primermundista.

5 Ver Annie Sprinkle, *Post-Porn Modernist*.

6 Jeffrey Weeks, *Sexualidad*, pp.109-110.

7 Román Gubern, *El Eros electrónico*, p.150.

De esta manera, sin llegar a rallar en ese eje del erotismo y de la prostitución de las calles que otros vídeos de Madonna recrearon de forma más explícita, como fueron luego *Express Yourself*, *Like a Prayer*, *Justify my Love*, *Erotic*, entre otros, *Open your Heart* se paseó por muchos televisores, en esa otra cajita del *peep show*, de uso muy popular en los Ochenta del siglo XX. Este vídeo musical, dirigido por el francés Jean-Baptiste Mondino,⁸ fue rodado en parte en el *Echo Park* de Los Ángeles, California. En las imágenes, Madonna interpreta a una bailarina de *peep show* que decide salir del lugar para encontrarse con la inocencia de un niño, interpretado por el joven actor Félix Howard.

Open your heart: entre las calenturas, las distancias y las miradas

El vídeo *Open your Heart* se estructura como una demostración de *voyeurismo* cinematográfico, como esa parte de la mecánica que solamente estudia el movimiento y que prescinde de las fuerzas y las razones que lo producen, que retrata a Madonna como una *stripteaser* o, como se alude en México, una encueratriz. El niño pequeño intenta entrar al *cabaret*, pero la persona a cargo de la entrada, un señor mayor, quien puede ser el dueño o el administrador, le impide su incursión en el interior del local. Madonna comienza a cantar en el centro de un carrusel que gira y que la exhibe ante la mirada de los clientes que están en sus cubículos. Madonna se viste con un *bustier* negro, tacones puntiagudos, y una peluca negra que se quita, en señal de revelar a esa otra persona que gesticula, se mueve, y, sobre todo, se contonea sugiriendo maneras y formas de excitarse.

La iluminación es azulada y oscura, con cierto aire racionalmente frío. La mirada de la cantante es una mezcla de las actrices Marlene Dietrich, en la película *The blue Angel*, y Liza Minnelli en su caracterización de Sally Bowles en el musical *Cabaret* de Robert Louis “Bob” Fosse. Madonna baila y se apoya en una silla solitaria y los movimientos de la danza se confinan dentro del espacio pequeño de la cámara. Las pantallas de las cabinas se abren y cierran con cada tiro de cámara, mientras que las mismas escenas que se exhiben parecen ser recreadas en la mente del niño. Madonna en un punto saca sus guantes como Rita Hayworth en *Gilda*. A su vez, en muchos instantes se observan pinturas de madera que reproducen cuadros eróticos

8 En 1991, Mondino dirigió el video para la canción *Justify My Love*. Posteriormente, en 1995, Mondino colaboró con Madonna en su vídeo *Human Nature*, mostrando a todos los bailarines y a Madonna en vestimentas de vinilo muy ajustadas. Ya en la mitad del vídeo se muestra a Madonna y a su perrita chihuahua *Chiquita*. Cerca del final se muestra una coreografía con una cuerda, manteniendo casi todo el tiempo la forma de una estrella de cinco puntas. En 2003, Mondino dirigió el vídeo de la canción *Hollywood*, de Madonna. En la obra se recreaban las fotografías del artista francés Guy Bourdin. En octubre de ese año, el hijo de Bourdin, Samuel, se querelló contra Madonna y Mondino por plagio, argumentando que se habían copiado al menos once fotografías tomadas por su padre entre las décadas de 1950 y 1980. Al año siguiente, Madonna y Samuel Bourdin llegaron a un acuerdo extrajudicial por una cantidad de dinero desconocida.

de una de las pintoras favoritas de la cantante: *Tamara de Lempicka*.⁹ Finalmente, Madonna se lanza al suelo y sopla luego con su dedo, en aparente alusión al cambio de escena, que modifica el ambiente y la lleva al exterior. Ya fuera del lugar donde se desarrolla el *peep show*, la cantante se encuentra con el niño, a quien le da un beso y ambos deciden huir.

A pesar de las muchas alusiones a otras artistas y cantantes, la trama del vídeo es más compleja de lo que a simple vista plantean las escenas. El estribillo de *Open your heart to me, baby, I hold the lock and you hold the key* parecería emular la ya clásica interpretación freudiana de que la llave es el pene; y la cerradura, la vulva. Sin embargo, podemos regenerar también el estadio de los espejos al estilo Lacan, de eso que vemos y reconocemos necesario, para, de manera inmediata, darnos cuenta de que es solo una imagen: una figura imaginaria de no fragmentación, pero engañosa y que al mismo tiempo nos confronta con la propia enajenación y la frustración.¹⁰

Podemos reflexionar sobre el *voyeurismo* o esa conducta caracterizada por la contemplación de personas semidesnudas o desnudas, o realizando algún tipo de actividad sexual con el objetivo de conseguir placer sexual. El *peep show* vive de esa calentura sexual que mira desde las distancias. Su espacio de poder reside, precisamente, en que sus participantes, los hombres que acuden al espectáculo, cuidan sus intereses de dominio y sus temores propios. Los cuidan del qué dirán, provocando que la satisfacción inmediata se reduzca a los placeres abstractos. Una sociedad reglamentada y que aspira a controlar y domesticar, hace que la misma mirada se confine a espacios de juegos y objetos delimitados. No debe extrañar que la bailarina que

9 Tamara de Lempicka fue una pintora nacida en Varsovia, Polonia, el 16 de mayo de 1898. Destacó por la belleza de sus retratos femeninos, de pleno estilo art decó. Nació en el seno de una familia acaudalada. En 1910, pinta su primer trabajo, el retrato de su hermana. En 1911 hace con su abuela un viaje a Italia, donde descubre su pasión por el arte. En 1916, se casó en San Petersburgo con el abogado polaco Tadeusz Lempicki. Aunque llevaban una vida lujosa en San Petersburgo, la Revolución de octubre encarceló a Tadeusz, pero ella lo sacó de prisión y se trasladaron a Copenhague. En 1923, se trasladaron a París, donde nació su hija, Kizette. Expuso en varias galerías de París, ya en estilo art decó, como en la galería Colette Weill. En 1925, tuvo un lugar en la primera exposición art decó de París, donde se hizo un nombre como artista. En 1929, se divorcia de Tadeusz y conoce al barón Raoul Kuffner, un coleccionista de su obra. Junto a él, viaja a Estados Unidos. Allí, pese a su orientación bisexual, Tamara acepta casarse con el barón. Se hace famosa entre la burguesía neoyorquina y expone en varias galerías estadounidenses y europeas. En 1933, viaja temporalmente a Chicago donde trabaja con Willem de Kooning y Georgia O'Keeffe. En 1938, se van a vivir a Beverly Hills. En 1960, Tamara cambia de estilo, pasándose al abstraccionismo. En 1962, enviuda. El 18 de marzo de 1980, Tamara de Lempicka muere en Cuernavaca, México. Su obra se basa en retratos femeninos. Siguiendo el estilo del art decó, pinta mujeres etéreas, aunque a la vez férreas; son sus mejores ejemplos, junto con los desnudos. Sus influencias principales son Botticelli, Bronzino, el retrato manierista en general, y el cubismo, pero sin llegar al arte abstracto. Por ejemplo "La mujer dormida". Su estética ha atraído a estrellas del espectáculo como Barbra Streisand y Madonna, de quienes se dice que coleccionaban sus pinturas. Madonna se inspiró en esta pintora para su vídeo musical Vogue de 1990. También aparece un cuadro de Tamara en el vídeo *Open your Heart*, de la misma cantante. Laura Claridge. *Tamara de Lempicka: una vida art decó y decadencia*.

10 Jacques Lacan, "El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se revela en la experiencia psicoanalítica".

encarna Madonna limite sus ejecutorias en torno a una silla. Ni tan siquiera la cama del *burdel* es bienvenida en la escena. Mientras la mujer se mire con ganas o haya ganas de mirarla, pero ella se mantenga inalcanzable, no se altera ninguna regla social.

No obstante, lo que parece llamativo e innovador del vídeo musical es que la narración emana de una mujer, que, desde la misma distancia conceptual, pasa revista sobre los seres humanos, en este caso hombres, que acuden a verla, de los que intentan calentarse sexualmente con sus bailes y provocaciones, sin que ello signifique que aspiren a buscarla para así alcanzar la satisfacción plena. Es por ello que no sorprende, según los cánones estéticos anglo-sajones, ver a dos marineros de rostros hermosos, casi perfectos y a la vez fríos, que, en clara, alusión a una correspondencia homo-afectiva contemplan en la bailarina la chispa de excitación de una relación, que muy bien podría materializarse en una cama o en un antro, mas, por supuesto, distante y fuera del *peep show*. Esas formas de excitarse, de calentarse, de volverse cachondo, son *mediatas*; es decir, cercanas o próximas al hecho sexual en tiempo, espacio o condición, pero mediando algo que no permite llegar o consumir el acto: los miedos.

Por eso, a pesar de los cubículos privados, de la luz azulada y del espacio oscuro con aires de racionalidad, el *peep show* no es un escondite seguro para nadie. Se juega con las miradas, se cortan las que intentan acercarse, ya que mirar directamente puede terminar en oportunidad. En este espacio visual, el mirar sustituye el tacto, pero jamás se debe permitir que la mirada sea completa y detallada, a fin de que se entienda que se ha logrado contacto físico. Dos ejemplos claros de esta acción que se dan con el hombre de nariz larga y aguileña, cuya cara se asemeja a la del marido cornudo y sufrido, y quien mueve su ojo bizco buscando soslayadamente a la bailarina, y cuando el hombre regordete con cara de frustrado sexual tiene que colocarse sus gafas para ver de cerca. En ambas situaciones, las puertas de las cabinas de los dos hombres se cierran y es el momento en que pensamos que deben echar más monedas, si desean seguir mirando. La bailarina parece burlarse, sobre todo del primero, que, aunque quiere mirar, no va a permitir que lo observen directamente, dado el instante en que cubre su cara con su propia mano. En esos momentos las imágenes visuales se combinan con parte de la lírica que dice: *My desire burning inside of me, But you choose to look the other way.*

Otros casos llamativos en el vídeo los constituyen:

- el joven con trenzas al estilo *rastafari* que demuestra su deseo, cuando moja sus labios con su lengua
- el hombre obsesivo-compulsivo que hace las veces de un escritor ávido de un relato que lo haga famoso o un reportero en búsqueda de alguna noticia que sacuda a los conservadores, que aparenta investigar y toma notas desesperadamente en una libreta

- el chico con aires de depravación y exasperación, pero igualmente inexperto, como de alguien que visita por vez primera el lugar, que le hace guiños a Madonna y mueve sus mandíbulas al son de goma de mascar, como intento supremo de hacerse notar y percibir y
- el señor cuya fuente de placer no se encuentra en la cópula, sino en acompañar su excitación con un buen trago.

Estos hombres ven también sus aspiraciones reducirse a una mirada distante obstruida por el cierre de los habitáculos. Sin embargo, Madonna los despacha con la siguiente frase: *I think that you're afraid to look in my eyes, You look a little sad boy.*

El estadio del espejo de Lacan, entonces, nos refleja esas otras situaciones, esas variaciones de lo que parece real y no es. Estos casos son arquetipos de esa tendencia *freak* o rara, con la que el vídeo juega constantemente. En primer lugar, nos aproximamos a una acepción inicial de este término cuando el mismo se aplica a personas que se distinguen por tener alguna malformación o anomalía física y se exhiben en los circos. A ese estadio de rarezas es al que Madonna nos acerca en los instantes en que vemos los hombres temerosos de ser vistos, pero ávidos de deleites eróticos. Ahora bien, las deformidades reales no son tales, como tal vez hizo el director Tod Browning en 1932 con su famosa película *Freaks*, sino son las frustraciones sexuales las que deforman a las personas. Esto es, precisamente, lo que nos lleva al aspecto de las conductas basadas en la extravagancia, fruto de tener por lo menos una obsesión extraña. Por ello, los intereses por excelencia de los *freaks* se caracterizan por no estar aceptados ni ser bien vistos por la sociedad, considerándose asociados a los gustos inmaduros e inadecuados para la condición socio-cultural del individuo. Los temas de lo *freak* se manifiestan por lo general en la imaginación y cuyo desenlace puede ser el que concreten espacios comunes para compartir las mismas predilecciones.

El *peep show*, por ende, es ese sitio de convergencia en donde los reverses del erotismo, ya sea de maricas, cornudos, impotentes, libidinosos o indecisos, se administran y se controlan por medio de las fantasías. Son estos personajes los “animales del circo”, que divierten a su domadora, a la *stripteaser*, que le ofrece carnada, para, al final, *fagocitarlos*; en otras palabras, para exponerlos al mundo como seres débiles, temerosos, cobardes, apocados y hasta pusilánimes.

Un dato interesante resulta la inclusión de un hombre negro, que algo taciturno mira a Madonna. Sin embargo, al acercarnos a la escena nos percatamos que es una mujer, una mujer que se hace hombre, ya que, además de estar en un espacio para el hombre transgresor, utiliza indumentaria masculina y recurre a un lenguaje corporal masculinizado. A pesar del intento de reivindicar a las mujeres, en especial a las negras, Madonna no parece darse cuenta de que poner a esta mujer a calentarse como hombre es también negarle su propia calentura femenina.

Es probable que estos roles invertidos reclamen por resarcir la humillación y las ofensas a las que las mujeres han estado sometidas. Pero, por desgracia, es una imitación que desemboca en adaptación y sustitución, sin eliminar la dominación a plenitud. Además, si el vídeo intentó destacar al tercer sexo, a la androginia, ese afán queda en una mera ilusión, al igual que las miradas distantes de los participantes del *peep show* que buscan obtener placer.

En las etapas finales del vídeo, todos los asistentes parecen prepararse para atacar sexualmente. Se arreglan sus corbatas, lazos y sacos y, hasta, prenden cigarrillos, como señal inequívoca del movimiento próximo a realizar: la ejecución de su aventura sexual. En cambio, la bailarina parece no ser el objetivo central ya que esta cumplió su misión: saciar la imaginación de los seres *freaks* con un inventario de datos eróticos.

Dentro de este tránsito de personajes, no podemos despachar al viejo como un mero dueño o administrador del espacio transgresor. Su negativa de permitir la entrada del niño al *peep show* se realiza desde una atalaya alta, con una angulación visual que va de izquierda a derecha, como aquel que reprende, pero, a su vez, salva del pecado. Por otro lado, es una manera sutil de proteger al menor de edad, aunque permita el paso de otros ya mayores. En cierto modo, es la crítica al sistema conservador de la época que trata de salvar al futuro, pero sin admitir que ya su presente está perdido. Por otro lado, existe una lectura alterna, la que se puede apreciar en el instante en que la bailarina huye del lugar agarrando la mano del niño. El gesto lloroso del anciano unido a la frase *Ritorna, abbiamo ancora bisogno de ti* (Regresa, todavía te necesitamos), más que una alusión al origen italiano de Madonna, es la celebración del *peep show* como transgresión que libera las subjetividades del interior y las balancea ante las fuerzas externas de la represión y los controles.¹¹ La bailarina es el motor del espectáculo, es como una *trabajadora socio-sexual* que provee las fantasías que hasta ese momento la timidez, la mala suerte o el exceso de trabajo privan al grupo de hombres que transita por el *peep show*.

Previo al reclamo del viejo ante el abandono sorpresivo de la bailarina, la misma besa la boca del niño. Entendemos que el personaje del pequeño merece algunos comentarios. De primera intención, no es un niño en el sentido estricto de la palabra. Es ya un preadolescente cuyas hormonas sexuales inician claramente sus manifestaciones. Su indumentaria, más adecuada para un adulto, refleja la transición de su estado. Además, es el único de los personajes que, en realidad, tiene deseos sexuales directos con la *stripteaser*, de tocarla y, posiblemente, dentro de su naciente apetito carnal, propio de la edad, de poseerla. Al colocar sus manos para tapar la cara de la chica que aparece estampada en el afiche de publicidad de la entrada y destacar sus senos también censurados, percibimos la ansiedad del niño. Ya, al final de la función, él la espera en la salida manifestando su contentura erótica.

11 Para más detalles sobre esta relación entre los límites externos e internos de la transgresión ver Edgardo Castro, *El vocabulario de Michel Foucault*, p.340.

¿Por qué habría Madonna de llevarse al chico del lugar a toda carrera? Se podría considerar la idea de rescatar la inocencia del pequeño y todo quedaría ahí. En cambio, nos parece más revelador la tesis de un reproche hacia los *fagocitados* que transitan en el vídeo, a los que entran al *peep show* buscando un estímulo o un alivio imaginario a sus problemas sexuales, a los que no encuentran alternativas en sus parejas y aspiran a que una desconocida dé respuestas a sus inquietudes; es decir, a lo que buscan canalizar sus fobias y sus parafilias. En cierto modo, es la censura a un mundo prometedor de mercancías repletas de ilusiones, a esas fantasías sexuales que han echado a perder las ganas reales de hombres y mujeres.

Dicho lo anterior, Madonna hace de heroína y decide no exponer al niño a esa realidad, ya que, en ese trecho del amplio camino de la liberación sexual, ejemplificado por el *peep show*, quedan la pasión y la aventura rezagadas y sujetas a las miradas distantes y a las sendas imaginativas del transgresor que no pasa de ser *freak*. Ese discurso un tanto bizarro nos lleva, entonces, a preguntarnos a dónde Madonna conduce o dirige al pequeño.

Aunque la contestación no puede ser precisa, la carrera que echan en la calle, hacia el horizonte, en búsqueda de un sol naciente nos sugiere que es un prelude de buscar una utopía razonable: la revitalización de la sexualidad como vehículo para contrarrestar la represión. Al igual que el anciano, ella mira el chico desde lo alto, pero no le reprocha y prefiere sonreírle. El parecido que guardan las indumentarias de la bailarina y el niño en el momento de su encuentro es un sello de identificación. Ella, ya no usa un *bustier* provocativo. Luce, en cambio, pantalones y un saco. Se propone, pues, un cambio en el paradigma de la provocación. El beso inicial de la *stripteaser* es la invitación y la colocación del sombrero en la cabeza del niño resulta en la aceptación del segundo. Sin embargo, nadie se debe asustar. A Madonna le queda algo de control y no va pervertir a un menor de edad.

Es probable que, sin quererlo, las imágenes de *Open your Heart* nos aproximen a unas críticas sobre las significaciones ocultas de la masculinidad y de la sexualidad, en general, tal y como lo propuso el movimiento posporno mencionado al inicio del texto. Aunque el arquetipo dominante de la virilidad alimenta a una mística del vigor y a la fuerza como referente de lo masculino, y manifiesta, a su vez, el control sobre el dolor físico y el disimulo de las emociones, en este vídeo sucede todo lo contrario, ya que coloca a los protagonistas en riesgo de exponer sus miedos, inseguridades y sufrimientos. En cuanto a la sexualidad, en el sentido amplio de la palabra, recordemos que estamos en una época en la que las conductas sexuales se han constituido en bienes de consumo de intercambio fácil en el mercado de las relaciones sociales y culturales.¹² Por ello, podemos encontrar, más allá del *peep show*, diferentes manifestaciones de la sexualidad,

12 Sobre este aspecto de las relaciones sexuales como mercancía, ver Judith Butler, *El género es disputa*.

tales como: *gang-bang*, *petes*, *swingers*, entre otros.¹³ Sus consecuencias trastocan, incluso, la heterosexualidad patriarcal. Ya la pareja heterosexual no es la condición para la reproducción, ya que la misma se ha independizado de la sexualidad por medio de la fecundación artificial.

Estas transformaciones han dado mayores espacios de privacidad e individualización y han materializado la imaginación sexual, pero han roto también los parámetros de la sexualidad inter-subjetiva, de esa que acuerda y alcanza consenso en las relaciones. Todo ello ha desembocado en mayores divergencias compartidas sobre cuál es el significado del acto sexual. La auto-presentación o auto-homenaje, la mentira, las bromas y las emociones sociales sobreactuadas o fingidas, por ejemplo, conducen a una indefinición compartida de la situación. De esta forma, el que dice una mentira o asume falsas representaciones disloca su inter-subjetividad, ya que opera con dos definiciones diferentes de la situación.¹⁴ En realidad, muchos mienten por miedo a revelar qué o quiénes son en esencia.

Al presente, estamos más solos e insatisfechos. No se debe extrañar que, como los personajes del vídeo, se caiga en esa perversión rancia, de miedo y sometimiento a la imaginación que nunca se hará realidad. Por ello, Madonna corre con el niño hacia un espacio de apertura en donde la sexualidad que se imagina pueda recibir nuevos tratamientos, formas noveles reconocidas y libres de categorizaciones ligadas a lo patológico o anormal.

El niño es el recipiente de una propuesta nueva de erotizar la vida, de descentralizar el coito del placer genital, de refrescar el sexo guardado en los genitales, de honrar los genitales como una parte aceptada del cuerpo. No se debe hacer tragedias de los asuntos sexuales, pero tampoco banalizarlos. Es adecuado hacer el amor siempre que al menos dos personas quieran. A su vez, no es pecaminoso ni abominable separar el sexo de la procreación, como tampoco lo es de la resignación, la agresividad, la competencia o la compensación de agravios. No se debe temer a probar a hacer el amor para conocerse, pero también es adecuado conocerse para hacer el amor. Finalmente, resulta conveniente inventar un nuevo lenguaje para hablar sobre este asunto, sin la alternancia de la pomposidad y el chiste burdo.

REFLEXIONES FINALES

A lo largo del escrito se han podido apreciar algunas de las corrientes ideológicas predominantes en la década de los Ochenta de la centuria pasada y sus efectos conservadores sobre

13 El *gang bang* o *gangbang* es un tipo particular de orgía en la que una mujer o un hombre homosexual mantiene relaciones sexuales con tres o más hombres por turnos o al mismo tiempo. Esto puede llegar a incluir un número indefinido de participantes. En el caso de los *petes*, son las distintas acciones orales que se pueden realizar sobre el pene. Los *swingers*, por su parte, se reconocen como los intercambios de parejas.

14 Para conocer más sobre la inter-subjetividad en el mundo de la cibercultura actual ver Luis Jesús Galindo Cáceres, *Cibercultura en la investigación. Intersubjetividad y producción de conocimiento*, <http://www.cibersociedad.net>, 2003. Accedido el 2 de abril de 2009.

determinados comportamientos y conductas en los Estados Unidos, en especial aquellos que tienen que ver con los asuntos sexuales. Como coincidencia del período, cobra fuerza el mercadeo del video-clip musical, por medio de cadenas como MTV, lo que generó un espacio alternativo de sociabilidad capaz de condensar el imaginario social de muchos detractores y críticos del nuevo conservadurismo de la época.

Al calor de lo ya expuesto, cantantes como Madonna hacen del vídeo un recurso para recrear y dar espacio visual a algunos de los grupos sociales que habían entrado en pugna con los sectores ideológicamente dominantes. De esta manera, nos aproximamos a analizar el vídeo *Open your Heart*, en el que discurren escenas ligadas al *peep show*. La propuesta de Madonna, lejos de ser de franca solidaridad con los seres humanos que transitan por su producción inter-género, nos revela las limitaciones de esta práctica voyeurista que descansa en hacer de la calentura sexual algo abstracto y, a la vez, represivo y limitante, sobre todo cuando se mira y ejecuta desde la atalaya heterodoxa y masculina dominante. Es por ello que el final del vídeo, esa escapada con el niño, nos transmite la idea, no de sonsacarlo, sino de llevarlo por otros senderos, por otras posibilidades de una sexualidad más educada y respetuosa hacia las diferencias y las diversidades y que no dé margen para repetir aquella cita que emitiera la propia Madonna: pobre de la persona cuyo placer depende del permiso de otros...

BIBLIOGRAFÍA

- BUTLER, Judith, *El género es disputa*. México, Paidós, 2001.
- CASTRO, Edgardo, *El vocabulario de Michel Foucault*. Bernal-Universidad Nacional de Quilmas, 2004.
- CHAFFER, Steve, *Popular Music and Communication Research, an Editorial epilogue*, Communication Research, v.12, núm. 3, July, 1985.
- CLARIDGE, Laura, *Tamara de Lempicka: una vida art decó y decadencia*. Barcelona, Circe, 2000.
- GALINDO CÁCERES, Luis Jesús. Cibercultura en la investigación. Intersubjetividad y producción de conocimiento., *Revista TEXTOS de la CiberSociedad*, 3. Temática Variada. Disponible en <http://www.cibersociedad.net>, 2003. Accedido el 2 de abril de 2009.
- GUBERN, Román. *El Eros electrónico*. Madrid. Taurus. 2000.
- LACAN, Jacques, "El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se revela en la experiencia psicoanalítica", *Escritos 1*, Ediciones Siglo Veintiuno, Argentina, 1988.
- LINZ, Daniel, Paul Bryant y Mike Z. Yao, *Peep Show Establishments, Police Activity, Public Place, and Time: A Study of Secondary Effects in San Diego, California*, *The Journal of Sex Research*, Volume 43, Number 2, May 2006: pp. 182-193.

MAIR, Victor H., *Painting and Performance: Chinese Picture Recitation and its Indian Genesis*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1988.

MCCLEARY, Richard and James W. Meeker, *Do Peep Shows 'Cause' Crime?*, *The Journal of Sex Research*, Volume 43, Number 2, May 2006: pp. 194–196.

MARTÍN BARBERO, Jesús, *Pre-Textos. Conversaciones sobre comunicación y sus contextos*. Cali, Universidad del Valle, 1996.

SEDEÑO, Ana María. Narración y descripción del videoclip, *Razón y palabra*. Primera revista electrónica en Latinoamérica especializada en Comunicación, www.razonypalabra.org.mx, Accedido el 5 de enero de 2008

SPRINKLE, Annie. *Post-Porn Modernist*. San Francisco, California, Cleis Press, 1998.

STEINFELS, Peter, *The Neo Conservatives*. New York, 1979.

WEEKS, Jeffrey, *Sexualidad*. editor, México, Paidós, 1999.

CARMELO BENE: L'EROS NEGATO

Stefano Baldini

Questo scritto si propone di analizzare le figure o “situazioni” erotiche che Carmelo Bene utilizza frequentemente nel suo cinema - cinque film girati tra il 1968 e il 1973 - con diverse finalità. L'eros è conflittualità farneticante dell'io. Il *porno* è, al contrario, *oggettività irreciproca dei corpi non squalificata da nessun soggetto*; oggettività che *eccede il desiderio, o-scenità irrapresentabile. Carne senza concetto*.¹

Con queste affermazioni, Bene dichiarava tutto il suo disinteresse per le questioni legate all'erotismo, problema dell'Io - soggetto desiderante.

Perseguendo invece una feroce dissoluzione e frammentazione tanto del soggetto quanto dell'immagine cinematografica, in nome di un'iconoclastia verso tutte le arti figurative, Bene forgia la sua idea di “Porno”, ovvero eccesso del desiderio che sconfinava nell'abbandono totale contemplando l'“oggetto del desiderio” fino a fondersi, divenire tutt'uno con esso, e quindi “oggettivarsi”, una “carne senza concetto”.

La negazione erotica delle figure e situazioni del suo cinema sono quindi strumentali al proprio linguaggio cinematografico che “toglie” di scena, secondo una poetica di sottrazione tanto di senso quanto di materiali profilmici.

Carmelo Bene utilizza nei suoi film iconografie e situazione erotiche con modalità espressive ricorrenti;

- Sottrazione del carisma erotico del personaggio corrispondente alla figura letteraria della femme fatale o del seduttore;
- Utilizzo di figure femminili seminude che indicano “l'inattendibilità della veste, ma anche della pelle”; è lo svelare il personaggio mettendone a nudo la falsità.

L'utilizzo dei significanti erotici è prevalentemente parodistico: l'indugiare dell'inquadratura sulle nudità femminili vuole creare una crisi di senso per estraniare lo spettatore dall'artificialità del discorso cinematografico.

1 CARMELO BENE, *Opere*, Milano, Bompiani, 2002, p.XI

Eppure nel cinema di Carmelo Bene si può percepire quello che il critico Maurizio Grande definisce “erotismo della rappresentazione o della visione”, ovvero la costruzione delle sequenze, la composizione figurale all’interno dell’inquadratura, l’utilizzo di colore e musica, mirano al rendere sensuale la percezione intellettuale dell’immagine.

A conferma di quanto detto, Mario Masini, direttore della fotografia di quasi tutti i film di Bene, dichiara:

“Con Carmelo si tendeva sempre a creare l’immagine, non ci si poteva accontentare di fotografare soltanto, di riprendere senza intervenire con colori rinforzati dai filtri, senza usare la cinepresa come un organo prensile. Oserei dire che Carmelo Bene si è scontrato con il cinema, ha lottato per poterlo dominare e per trasformarlo in un’opera pittorica.”²

NOSTRA SIGNORA DEI TURCHI

Il primo film, *Nostra Signora dei Turchi* (1968), tratto dal suo omonimo romanzo e trasposizione teatrale, è una parodia della “vita interiore”; il personaggio si frammenta in varie situazioni immaginarie, chiamandosi semplicemente “lui”.

Le figure femminili immaginate sono tre:

[...] il “primo amore” che sen’è andato; il “secondo amore crocerossino” d’una immaginaria Santa Margherita discesa per amor suo dall’altare e che, disamorata, è costretta ad ascendervi nuovamente; una serva-bambina da reinventare in un amore a cui poter abbandonarsi.³

In questo film, le tre figure femminili rappresentano altrettanti ruoli che Bene svilupperà in tutta la sua opera a seguire: la donna assente, la santa o angelo del focolare, e la serva innocente, bambina, inerme.

Tutte e tre queste condizioni sanciscono un impedimento o un’impossibilità al rapporto erotico. I rapporti sessuali con la Santa sono continuamente differiti nel tempo sino a non avvenire mai; l’impossibilità del rapporto con la serva bambina è sottolineato dall’armatura che riveste “lui” durante il tentativo d’amplesso.

CAPRICCI

Con il secondo film *Capricci* (1969), Bene riadatta una sua precedente regia teatrale dell’*Arden di Faversham* (1967).

Il dramma originale, di anonimo elisabettiano, è una delle prime testimonianze di dramma borghese, tratto a sua volta da un evento realmente accaduto nella metà del ‘500. Si narra

2 www.immemorialecarmelobene.it/masini.html

3 COSETTA G. SABA, *Carmelo Bene*, Milano, Il Castoro Cinema, 2005, p.58

della bella e spietata Alice, moglie di un ricco e cinico possidente, Arden, ma innamorata di Mosbie, uomo rude e di posizione sociale inferiore. I due architettano l'omicidio del marito, assoldando dei sicari e tentando di uccidere il marito facendogli visionare un quadro prodotto con colori avvelenati che uccidono chi guarda.

Bene opera una messinscena di uno dei luoghi comuni dell'eros e trasgressione cari al pensiero borghese, il classico triangolo, ma solo per parodiarlo e svuotare di senso l'eroticismo che ne dovrebbe scaturire.

Così Arden e il suo rivale in amore Mosbie sono due novantenni decrepiti, contro ogni tentazione erotica. Alice è in scena quasi sempre nuda, ma ogni tentativo d'approccio sessuale dei due vegliardi è reso impossibile.

L'immagine erotica è degradata in Kitsch: la sequenza dello strip di Alice è una parodia di tutti i codici dell'eroticismo borghese propri del cinema, della letteratura, ma anche della pubblicità: flou, pizzi, lingerie, champagne, etc.

I veli sottolineano la lontananza di Mosbie, corpo spossato dalla vecchiaia e dall'impossibilità dell'atto erotico, dall'impalpabile corpo pieno di sensuale energia della giovane amante Alice.

L'esuberanza erotica di Alice è subita da Mosbie, terrorizzato e inadeguato al soddisfacimento della giovane; come notava il critico Maurizio Grande: [...] è la femmina che produce l'orrore e il terrore nel maschio perché è la sua stessa bellezza ad essere vorace e profanatrice[...]⁴

Carmelo Bene usa questa sequenza per criticare e deridere l'eroticismo borghese ribaltando il concetto di profanazione secondo lo studioso Bataille: ad essere profanata non è più la bellezza femminile, oggetto del desiderio, bensì la vecchiaia, simulacro di un'efficienza fisica e mentale sempre più ridotta e inadeguata al soddisfacimento erotico.

La sequenza esibisce tutta una serie di segni e metafore erotiche ampiamente sfruttate dalla letteratura e del cinema come la lingerie, i veli, lo strip tease, la musica lounge in sottofondo, lo stappare la bottiglia di champagne; ma tutto con esito vano.

Bene, a proposito di questo film, dichiarerà:

... è un film delirante, intenzionalmente sgradevole, è il nulla assoluto, il nulla nell'arte, nella vita, nell'amore, nella passione, in tutto.

Non mi ha mai interessato l'eroticismo. *Capricci* è esattamente il contrario. Fissare morbosamente l'obiettivo su quanto si prepara (ed è già vicino) al frigidaire mortuario e, in quanto tale, derisione-porno.

4 MAURIZIO GRANDE (a cura di), *Carmelo Bene Il circuito barocco*, Monografie Bianco e Nero, Roma, 1973, p.100

E, comunque, *Capricci* è un bell'attentato a tutto ciò che d'istituzionale, ricattatorio c'è nel visivo.⁵

DON GIOVANNI

Si arriva così al *Don Giovanni* (1970). Così Carmelo Bene:

Ripensai al *Più bell'amore di Don Giovanni* di Barbey d'Aureville, la bimba undicenne che "diabolica", confessa (mentendo) d'essere rimasta incinta dell'amante della madre. La bambina è una piccola Teresa del Bambin Gesù, viziosetta, bi-gotta. Don Giovanni, un uomo rovinato dalle bugie e dall'onnipresenza della bambina.⁶

Il film ha un prologo in bianco e nero, citazione mozartiana del *Don Giovanni*, aria n°4, "Madamina, il catalogo è questo".

Il testo di Barbey d'Aureville è usato da Bene per dissolvere il mito della figura dongiovannesca:

"C'era già tutta nel film dichiarata l'impossibilità di un dongiovannismo al maschile. In quella grande varietà di nudi esibiti, di volti femminili truccati a differire, era sempre lo stesso nudo, lo stesso volto di donna. Comunque, in Don Giovanni è l'ostentata indifferenza al catalogo.

Non si può accedere a *Don Giovanni* se non sottraendosi ai circuiti dell'eroticismo.

Tutto è sospeso in una gelida ripetizione di atti, in una necessità che non ammette passione e ritorna sempre lì dove si è fatto il vuoto.

Si doveva schiodare il mito dalla croce infamante del sesso. Io, Don Giovanni lo sono stato. Lo sono stato nei letti sfatti, nel sudore insensato dei corpi. Nel desiderio che mi abbandonava."⁷

L'utilizzo di figure femminili seminude indicano "l'inattendibilità della veste, ma anche della pelle"; è il disvelamento del personaggio mettendone a nudo l'artificio e l'irrealtà. Nel *Don Giovanni* la madre è vista nuda dalla soggettiva di Don Giovanni, vestita dalla soggettiva della figlia.

I nudi della madre sono citazioni pittoriche ma, come Bene Stesso dichiarerà in più interviste: ... Ogni riferimento alla pittura o a questo genere di cose è qui una parodia. Una delle ragioni per la quale metto dei quadri, è che rappresentano come una specie di dannazione per Don Giovanni. Guarda l'oggetto dei suoi amori come al museo.⁸

5 CARMELO BENE - GIANCARLO DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani, 1998, p. 266.

6 CARMELO BENE, *Sono apparso alla Madonna*, Milano, Longanesi, 1983, p.122.

7 CARMELO BENE, *Op. Cit.*, p.122.

8 CARMELO BENE, intervista a cura di Brigitte Devismes, VH 101 n°5, 1971

La figura del Don Giovanni è privata del potere seduttivo trasferito invece alla bambina;

Don Giovanni è un uomo rovinato dalle bugie e dall'onnipotente presenza della santarellina, ma anche un personaggio mediterraneo roso dalla lussuria e interiormente oppresso dall'educazione cattolica, spinto a corrompere una fanciulla e a un tempo soffocato, dilaniato dall'ansia del peccato.[...] Don Giovanni le studia tutte per soggiogare la fanciulla.[...] La bambina vuole giocare con l'amore, è diversa dalle altre.[...] Lei è ancora indifferente, continua a fingere di suonare la sgangherata spinetta sapendo che non c'è nessuna possibilità di farne uscire alcunché. Finge di recitare il rosario. Bacia continuamente il crocifisso. Tutto falso. È un gioco crudele che sta infliggendo al povero Don Giovanni. Forse vuole vendicare il padre, la madre, forse è ancora troppo piccola per quel gioco. [...] la diabolica bimba, dopo aver giocato col gigolò come il gatto col topo, alla fine confessa di essere rimasta incinta dell'amante della madre. Ma mente ancora: dice che il fatto è accaduto perché si era seduta dov'era seduto il seduttore.⁹

SALOMÈ

Nel 1972 Carmelo Bene gira *Salomè*. All'interno del discorso principale del film, cioè il tramonto del Mito sopraffatto dal cristianesimo e dalla Storia, Bene inserisce un discorso su eros e religione, sul potere erotico dello sguardo, anche se con segno negativo, parodiando e ribaltando le figure dell'opera. allora Bene dichiara: [...] Fin dall'inizio ho esasperato al massimo esotismo ed erotismo, tracciando così i binari di tutto il film. Sull'aiuola un uomo si masturba al chiaro di luna, sotto lo sguardo voglioso di un efebo. Due soldati nudi - un uomo e una donna - fanno a braccio di ferro, carezzandosi con lo sguardo [...] ¹⁰

La negazione dell'eros opera su più piani del discorso. innanzitutto, i personaggi che nell'opera originale erano figure connotate da carica erotica, vengono annullate da Bene.

Salomè: non resta nulla della donna esotica e sensuale, dall'erotismo macabro, prototipo della *femme fatale* decadente descritta da Wilde. La somiglianza di Salomè alla luna, metafora ridondante nel dramma di Wilde, è parodiata conferendo alla principessa un sembiante che cita quello degli alieni nei fumetti di fantascienza, invertendo di segno la raffinata figura della principessa.

Bene la descrive così:

Una bambina cresciuta anzi tempo e particolarmente dotata del gusto del proibito.

Che cos'è per lei il proibito? È quanto gli adulti, la mamma e il papà le nascondono

9 SALVATORE VENDITTELLI, *Carmelo Bene fra teatro e spettacolo*, Roma, Accademia University Press, 2015, p.102.

10 NOEL SIMSOLO, "Carmelo Bene o della responsabilità di un arte critica", *Zoom*, n°19, settembre 1973.

Che cos'è che le nascondono? Un uomo. Il profeta Jokaanan.
[...]

Che cos'è per Salomè quest'uomo che in fondo non conosce? Ricerca del sesso¹¹.

Il Battista è addirittura un vecchio novantenne che urla insulti in vari dialetti; il giovane siriano è un grassoccio con un tic masturbatorio che non parla d'altro che della principessa mentre l'effeminato paggio d'Erodiade, suo compagno di letto, lo implora di non guardare la principessa. Non potendo più tollerare gli insulti che il profeta indirizza a Salomè, il giovane siriano si ucciderà evirandosi. Tigellino, il giovane romano ospite alla corte di Erode è rappresentato mentre mangia ingordamente e vomita uva tra le natiche di una giovane donna nuda - rappresentazione del circuito cibo - sesso

Bene introduce poi un personaggio non presente nel testo di Wilde se non come "atmosfera": il Cristo, sdoppiato in due figure: Vampiro e il giovane.

Il Cristo Vampiro rappresenta la figura istituzionalizzata del cristianesimo, secondo l'idea Nietzscheana esposta nell'*Anticristo*: [...] un vampirismo di livide sanguisughe del sottosuolo [...] il cristianesimo fu il vampiro dell'imperium romanum [...] astuti, occulti, anemici vampiri¹²

Ulteriore citazione si possono avere con ciò che Kierkegaard nel *Don Giovanni, la musica di Mozart e l'eros* scrive che la sensualità nel mondo è stata portata dal cristianesimo proprio perché ve l'ha esclusa. Infatti, secondo l'assunto dialettico "ponendo una cosa, indirettamente si pone l'altra che si esclude", il cristianesimo ha introdotto la sensualità nell'atto stesso in cui l'ha negata e condannata attraverso lo spirito che esso ha introdotto direttamente nel mondo. Questo personaggio si aggira nella corte di Erode con una giovane donna nuda tra le braccia, simulacro dell'Eros negato dalla nuova religione. Appoggerà quindi questo corpo al fianco di Erode.

La Corte è rappresentata con un montaggio frenetico in cui si alternano primissimi piani di dettagli dei corpi nudi dei cortigiani e visioni in campo lungo della corte, tutto immerso in un'orgia caleidoscopica di suoni e colori, anticipando le iterazioni proprie dei videoclip e del cinema porno con i suoi dettagli "genitali".

Dopo i titoli di testa, Erode si specchia nell'acqua, dall'acqua emerge la personificazione della Luna, simulacro dell'eros magico e sacro. qui Bene ne approfitta per mettere in scena un racconto incompleto di Wilde, pare dimenticato su una carrozza: *La Santa Cortigiana*. L'eremita Onorio viene raggiunto dalla Prostituta Myrrhina, coperta solo di gioielli. La donna è il simulacro della sacralità dell'eros (secondo Bataille), contrapposta alla sacralità dell'amore di

11 CARMELO BENE, *Salomè*, sceneggiatura 1, p. 2

12 FRIEDRICH NIETZSCHE, *L'Anticristo*, Newton Compton, 1988, pp. 73, 86-87, 89.

Dio rappresentata da Onorio. Ma l'erotismo dello sguardo ha il potere di corrompere Onorio, e di redimere Myrrhina, operando un trasferimento dei simboli che connotano le due figure (Onorio si ricopre dei gioielli di Myrrhina, simboli di lussuria; Myrrhina compare con un'aureola dietro la testa).

UN AMLETO DI MENO

Con *Un Amleto di meno* (1972) termina l'avventura cinematografica di Carmelo Bene. In quest'opera tratta dall'omonima opera di Jules Laforgue, Bene amplifica la figura erotica della regina Geltrude, figura quasi sempre silenziosa, impegnata in tutta una serie di rituali che accennano allo spogliarsi e al darsi il trucco.

Più volte verrà inserita la scena di Polonio e Geltrude, che sottolinea la pedissequa aderenza al ruolo della Regina secondo la lettura che Freud diede del complesso di Edipo nell'*Amleto*; sottolineando come Amleto fosse un Edipo mancato:

La regina GELTRUDE sta spogliandosi, aspettando una visita di AMLETO - che non avrà mai luogo - ... POLONIO le parla, asmatico, da dietro un paravento... e GELTRUDE si eccita, giocando alla FEMMINA-MADRE, a farsi bella per il "senso di colpa"...

A seguito della descrizione del complesso di Edipo...

GELTRUDE, solleticata, eccitata dal complesso descrittore dal vecchio, s'innamora in specchi e scampoli nuovi, s'imbellezza, finché diventa una prova convulsa-generale di sartoria intima...

Già molto prima che POLONIO abbia chiuso la sua bocca psicanalitica, la regina GELTRUDE si è distesa, in posizione di puerpera... E mentre il nostro vecchio "Freud" disserta ancora da dietro il paravento, sottovoce, GELTRUDE aspetta, peccaminosa, la sua scena madre...¹³

Viene invece recuperata la figura di Ofelia, che nell'opera Laforguiana è già morta. Il mito romantico del personaggio shakespeariano viene azzerato: Bene le dà un'iconografia da santa e puttana, nuda ma con un cappello da suora-infermiera:

"...In una stanzetta femminile, da cucito e castità ... Compie sul corpo di Amleto gesti inconsulti, come toccarlo nelle parti basse con la faccia da Maria Goretti..."

...Ofelia, un libro in mano, si volta di scatto, arrossendo. È nuda, le brachette di pizzo alle caviglie... Amleto la ignora, è ormai assuefatto a quella bricconcella che passa il tempo a masturbarsi tra i suoi libri...

Intontita dal comportamento di Amleto, pazza di voglia, si rifà a morsi, da ninfomane, sul Nostro...

E lo morde, ma a scatti imprevisi, come un cane arrabbiato¹⁴.

13 CARMELO BENE, *Amleto da Shakespeare Laforgue*, sceneggiatura originale, p.11

14 CARMELO BENE, *Un Amleto di meno*, sceneggiatura originale, p. 27.

La corte di Elsinore è piena di comparse femminili che richiamano dei doppi di Ofelia, essendo donne vestite solo di copricapo da infermiera impegnate al ricamo o a leggere (anche con il culo); le altre cortigiane sono seminude dalla vita in giù dietro delle enormi gonne che si rivelano alla macchina da presa degli oggetti semisferici solidi non indossati dalla donna, rimarcando la falsità del costume di corte che dietro un'apparente magnificenza nasconde la falsità della rappresentazione.

Anche nelle opere televisive, Bene non rinuncerà all'uso del corpo nudo femminile utilizzato come *decor*, puro segno antierotico che svuota di senso le figure erotiche delle opere letterarie e teatrali che di volta in volta l'artista pugliese decostruirà.

LA ÚLTIMA REINA LÁGIDA: LA IMAGEN DE CLEOPATRA VII COMO MITO ERÓTICO DEL SÉPTIMO ARTE

Israel Santamaría Canales

INTRODUCCIÓN

Cleopatra VII, más conocida como Cleopatra “a secas” al tratarse de las más representativas de cuantas portaron su nombre en el país del Nilo, amén de protagonizar un período turbulento que marca el fin de la república romana y el amanecer de la época imperial. No solo fue la última reina de Egipto, sino uno de esos personajes que trasciende su propia relevancia histórica, que no fue poca, llegando hasta nuestra propia contemporaneidad con su atractivo prácticamente intacto, y una leyenda tras de sí capaz de superar fronteras de cualquier tipo, incluidas las académicas. Cualquiera, desde el catedrático especializado hasta el que no muestra el más mínimo interés por el conocimiento del pasado, ha oído hablar de Cleopatra alguna vez en su vida, y casi con total seguridad contará con nociones básicas sobre la misma. La cuestión es, ¿dónde, cuándo y por qué surge esta fascinación?, ¿qué tuvo ella que no encontramos en otros personajes femeninos de la antigüedad clásica como Hatshepsut, Aspasia, Roxana, Boudica o Zenobia, entre otras, para que muchos desconozcan su mera existencia mientras conocen a Cleopatra?, ¿y qué decir del número de películas dedicadas a estas mujeres (si las hubo) en comparación con las más de cien protagonizadas por la razón de ser de nuestro artículo? ¿y qué pinta el erotismo en todo esto? Eso es lo que vamos a intentar ver a continuación.

¿Mito o realidad? Esa y no otra sería la primera pregunta que deberíamos hacernos al abordar a este personaje, un personaje que sigue fascinando a eruditos y curiosos incluso dos milenios después de su muerte. ¿Conocemos realmente a Cleopatra?, ¿o solo disponemos de un lienzo descolorido en el que se han mezclado prejuicios e ideas preconcebidas sin orden ni concierto? Según ciertos testimonios era muy inteligente y hablaba varios idiomas¹, una

1 Kleiner, Diana E. E., *Cleopatra and Rome*. Londres. 2005. The Belknap Press of Harvard University Press, pp. 16 – 28.

imagen que poco o nada tiene que ver con la ofrecida por distintas fuentes entre las que, por supuesto, incluimos las películas que figurarán más adelante a modo de muestra representativa. Ciertamente fue lo suficientemente osada como para denominarse Nueva Isis² y plantar cara a la potencia más poderosa de occidente, anteponiendo en sus últimos momentos el orgullo a cualquier otra cosa, en este caso el suicidio³ como liberación de una humillación segura por las calles de Roma tras perderlo todo en el campo de batalla. Sin embargo, su muerte no fue más que el principio de un icono que ha perdurado (más o menos intacto) hasta nuestros días, y que sigue despertando pasiones como al parecer lo hizo en vida. Tanto es así, que casi parece interesar más esta Cleopatra ilusoria o figurada que la verdadera reina egipcia.

¿Qué sabemos en realidad sobre ella⁴? Cleopatra VII fue la última representante de la dinastía lágida o ptolemaica, iniciada en el siglo IV a. C. por Ptolomeo I, antiguo general de Alejandro Magno. Hija de Ptolomeo XII y Cleopatra V⁵, y casada con sus propios hermanos (primero con Ptolomeo XIII y luego con Ptolomeo XIV), en cuyas muertes estuvo implicada. Ni que decir tiene que también estuvo involucrada sentimentalmente con Julio César⁶ y Marco Antonio⁷, con los que tuvo varios hijos: Ptolomeo XV o Cesarión con el primero, y Alejandro Helios y Cleopatra Selene con el segundo; cabe añadir que Ptolomeo XV fue asesinado por orden de Octavio, erigiéndose así este en heredero único del divino Julio, mientras que los hermanastros del difunto corrieron mejor suerte, y de hecho Cleopatra Selene llegó a gobernar Mauritania y Numidia junto a su marido el rey Juba II⁸. Cleopatra, aparte de un personaje histórico apasionante, fue también una pieza clave en la última guerra civil del período tardorrepublicano, determinando así su destino para la posteridad. Con la colaboración de César consiguió consolidarse en su propio trono, y junto a Antonio puso toda la carne en el asador en una apuesta que culminaría con la muerte de ambos tras caer derrotados a manos de Octavio. Fue enemiga⁹ de la Roma triunfante de Augusto, y por lo tanto pasó a la posteridad como una villana.

2 De esta guisa se presentó ella misma en vida, deificada como la personificación carnal de la diosa Isis.

3 Mediante la mordedura de un áspid en uno de sus pechos, una escena mostrada en varias de las películas (no todas) que aparecen mencionadas en este trabajo.

4 Burstein, Stanley, M., *The Reign of Cleopatra*. Londres. 2004. Greenwood Press, pp. 11 – 32.

5 Cleopatra VI fue una hermana suya que falleció en el 57 a. C.

6 Tyldesley, Joyce, *Cleopatra. Last Queen of Egypt*. Londres. 1996. Profile Books, pp. 94 – 108.

7 Tyldesley, Joyce, *O. c.* pp. 140 – 170.

8 Referencia obligada, aunque literaria y no histórica, es la deliciosa novela *El sueño de Alejandría* de Terenci Moix, continuación directa de *No digas que fue un sueño*, centrada esta última en los amores de Cleopatra y Marco Antonio.

9 Chauveau, Michel, *Cleopatra. Más allá del mito*. Madrid. 2000. Alianza Editorial, pp. 89 – 107.

CLEOPATRA VII COMO MITO ERÓTICO DEL SÉPTIMO ARTE

La relación de Cleopatra con el mundo del cine es casi tan antigua como el propio medio. Tenemos constancia de cortometrajes y películas que, por desgracia, se han perdido para siempre, pero cuya existencia demuestra al menos que el interés despertado en este ámbito por la susodicha fue bastante temprano. Ejemplos de esta índole incluyen uno de los trabajos del mítico Georges Méliès de 1899 (todo parece indicar que se trataba de una historia de terror de dos minutos de duración, en la que a saber si había o no relación con la Cleopatra histórica), y una versión de 1917 protagonizada por Thera Bada, que fue considerada impúdica en su momento y desapareció casi en su totalidad durante unos incendios en los Estudios Fox. Según la web IMDB, Cleopatra ha aparecido en 141 producciones, incluyendo cortos, series de TV y películas. Estos trabajos no son exclusivos de Hollywood, sino que encontramos proyectos provenientes de Italia, Francia, Alemania, México, Grecia o Japón consagrados a ella, por citar solo algunos ejemplos. Muchos de estos títulos hacen alusión a sus relaciones con Julio César y Marco Antonio, así como con Octavio, aunque en menor medida. Y todo parece indicar que la cifra seguirá creciendo en años venideros, que la pasión despertada por Cleopatra dista mucho de extinguirse¹⁰.

Empezamos nuestro recorrido fílmico con *Cleopatra* (1912) de Charles L. Gaskill y con Helen Gardner en el rol protagonista, a cuyos títulos de crédito antecede la peculiar frase “El objetivo del autor es retratar la nobleza y la grandeza de la mujer que estuvo devotamente enamorada de Julio César. La más absoluta libertad ha sido ejercida en esta adaptación”, toda una declaración de intenciones. En esta cinta aparece Cleopatra rodeada de un séquito de esclavos y sirvientes, completamente cubierta por túnicas de lino blanco, y actúa en todo momento como una niña pequeña cruel y caprichosa, un tópico que se repetirá con posterioridad en películas futuras. Ella hace uso de una fragilidad fingida para seducir a Marco Antonio (un arma de seducción muy distinta a la que empleará en casos posteriores), que cae rendido a sus pies dispuesto a todo por ella, incluso a renunciar a su país, su esposa y sus hijos sin pensárselo dos veces. Es una versión muy primitiva de las distintas reinas egipcias que veremos más adelante, un prototipo en el que sobre todo se incide en su faceta de mujer celosa cuando descubre que Marco Antonio se va a casar con Octavia (la hermana de Octavio), apenas haciendo hincapié en el erotismo que desprenderá su figura en la gran pantalla en años venideros.

Damos un salto hacia adelante de dos décadas hasta detenernos en la más significativa *Cleopatra* (1934), dirigida por el maestro Cecil B. DeMille y protagonizada por Claudette Colbert. Siendo anterior al código moral del cine, incluye algunos desnudos no muy explícitos. Desde el principio Cleopatra se muestra muy coqueta y seductora con Julio César, y aunque

10 Desde hace años se habla de un *biopic* que estaría protagonizado por Angelina Jolie, aunque este parece un proyecto que nunca termina de arrancar.

no llegan a besarse en todo el metraje la tensión sexual entre ambos resulta más que evidente, sin contar conque cuando ella se entera del asesinato de su amado proclama “Mi amor está muerto”. Con Marco Antonio en cambio sí que se besa abiertamente tras un tonto poco disimulado. De nuevo se masca la tragedia cuando llega a sus oídos la noticia de que Antonio ha contraído matrimonio, tras lo cual monta en cólera y grita presa de la desesperación, deshaciéndose en un mar de lágrimas. Luego se muestra altiva y soberbia cuando este vuelve a sus pies, pero al final le dice: “Solo tengo un amo: mi amor por ti”. El retrato que aquí se ofrece de Cleopatra se tuerce en los últimos compases del largometraje, cuando se nos muestra traicionera e intenta abandonar a Marco Antonio y entregarse a Octavio (por supuesto en vano) tras la derrota en la batalla naval de Accio. Antes de suicidarse, hace prometer a Octavio que no mate a Cesarión... también en vano.

César y Cleopatra (1945) de Gabriel Pascal, supone una de las más peculiares adaptaciones que encontraremos en estas páginas. Basada en una obra de George Bernard Shaw y con Vivien Leigh en el pellejo de la reina egipcia, aquí podemos ver a una Cleopatra muy extraña, más similar a una jovencita o adolescente que a una adulta. Azota a sus sirvientes por gusto, quiere envenenarlos para divertirse, y proclama con alegría que tendrá muchos maridos jóvenes como reyes, a los cuales irá matando conforme se aburra de ellos; por si esto fuera poco, solo quiere degollar a todo el mundo, como la reina de corazones de *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas*. Curiosamente aquí Cleopatra no gusta de bañarse, y lo hace por obligación tras las continuas presiones de su aya, una imagen que contrasta y mucho con el mito que recogen cintas posteriores. Al igual que en el caso anterior, tanto ella como Julio César se llevan todo el tiempo coqueteando entre sí, aunque tampoco se dan un beso en ningún momento. No deja de ser una comedia con frases ingeniosas y grandes dosis de sarcasmo, sin mucha relación con el personaje histórico ni con el erotismo, salvo por las pullas que se arrojan el uno al otro a modo de coqueteo.

Seguimos con una curiosidad tan extravagante como surrealista: *La vida íntima de Marco Antonio y Cleopatra* (1947) de Roberto Gavaldi con María Antonieta Pons en la piel de Cleopatra. Es una comedia mexicana en la que un don nadie del siglo XX, llamado casualmente Marco Antonio, viaja al pasado tras una peculiar sesión de espiritismo. Los enredos se suceden a su paso y termina intercambiando posición e identidad con el Marco Antonio original, que está harto de guerras e intrigas y quiere liberarse de la pesada carga que el destino ha depositado sobre sus hombros. Más disparatadas aún resultan las razones que conducen al protagonista a ocupar el lugar de su homónimo romano: poder estar con la reina Cleopatra, la mujer más apasionada que ha conocido la historia de la humanidad. Ciertamente, esta Cleopatra se muestra más sensual que las anteriores, y no dispone de una sola cualidad intelectual o política; se limita sin más a aprovecharse de los hombres uno tras otro, a los que seduce con sus bailes,

como peones que no duda en sacrificar. Una frase pronunciada tras entregarse al vencedor Octavio simboliza a las mil maravillas la profunda aura misógina que desprende la cinta: “las mujeres de todos los tiempos siempre fueron iguales”.

Mayores dosis de odio hacia la mujer detectamos en *La serpiente del Nilo* (1953), de William Castle, cuyo título no puede ser más explícito. Aquí todos alaban la belleza de la reina (Rhonda Fleming en esta ocasión) y se muestran embaucados ante su figura, para lo cual emplean frases como “he oído que si un hombre tiene a Cleopatra no necesita vino” o “solo una mujer así puede conquistar el corazón de Julio César”. Coquetea con todo hombre que se cruza en su camino, y actúa siempre como una *femme fatale*. Se trata de una película de lo más maniquea que presenta en todo momento a Marco Antonio como un pelele inocente, sin voluntad ni visión política alguna, que es conducido al abismo por las artes manipuladoras de Cleopatra, responsable única y exclusiva del descenso de ambos a los infiernos. Pese a lo dicho, aquí al menos se observa con mejores ojos la faceta maternal de Cleopatra, que aparece en escena como una madre entregada que lo intenta todo por el bien de su hijo, Cesarión, a quien quiere ver sentado a cualquier precio sobre el trono romano. Curiosamente, no llega a tener descendencia de Marco Antonio, por lo que no se da importancia alguna a los hijos que tuvieron ambos.

De alta carga erótica es la versión de Cleopatra que nos ofrece *Las noches de Cleopatra* (1954), dirigida por Mario Mattoli y que encarna la atemporal Sophia Loren. Según esta película italiana, Cleopatra se acuesta cada noche con infinidad de oficiales y sirvientes que son envenenados nada más abandonar su lecho, por una razón tan profunda como es que nadie afirme con orgullo haber sido su amante. El narrador la llama “la Mesalina de Egipto”, un juicio de valor innecesario, anacrónico y gratuito que ni siquiera pasaría por licencia poética. No solo nos la presentan como una fuerza sexual sin precedentes, sino como una persona fría, frívola y sacrílega. También destaca por su belleza, sensualidad y estupidez, ya que es burlada por un soldado bastante bobo que impregna al filme de un toque cómico algo excesivo. Frases significativas de esta película son “un perro es fiel, una mujer jamás”, con la que Cleopatra da réplica a una de sus criadas que le recrimina su actitud, o “A las mujeres como Cleopatra se las odia de lejos, no de cerca”. La cinta no se detiene apenas en cuestiones históricas y poco aporta salvo seguir cebando el mito erótico de la última lágida. Ni siquiera llega a mostrarse en pantalla el destino final de Cleopatra y Marco Antonio.

Sin embargo, por méritos propios destaca la monumental *Cleopatra* (1963) de Joseph L. Mankiewicz. La caracterización de Cleopatra por obra y gracia de Elizabeth Taylor ha pasado a la posteridad, pese a sus numerosísimas inexactitudes de carácter histórico, tanto por su hermosura como por la entidad del proyecto cinematográfico en el que se la incluye, y podemos considerarla la más célebre representación de la reina egipcia jamás filmada. En la

película se ensalza a Cleopatra por muchos motivos, llegándose a decir “si no fuera una mujer, se la consideraría una intelectual”. Por el lado contrario, también se pone en tela de juicio su persona con otras frases como “Para conseguir sus objetivos ha recurrido a la tortura, el veneno y sus encantos sexuales, que son muchos” o “Sus amantes son innumerables”. Es algo engreída, se cree superior a Julio César y son célebres los baños en compañía de sus esclavos. Su llegada a Roma a la proclamación de César como dictador vitalicio se produce en medio de una pompa fastuosa. La relación con Marco Antonio se desencadena de un modo algo precipitado, aunque ambos afirman que llevaban muchísimo tiempo enamorados el uno del otro. No se ofrece de ella una visión tan negativa y maniquea como en otros casos, sin estar tampoco liberada de tópicos y clichés al parecer inseparables de su figura.

Dirigida y protagonizada por Charlton Heston, con Hildegard Neil como Cleopatra, *Marco Antonio y Cleopatra* (1972) presenta una visión más comedida y conservadora de la historia conocida por todos. En la película, los dos retozan juntos muy enamorados, mientras subalternos del romano critican la debilidad del primero; “Ahora verás a uno de los pilares del mundo convertido en un ridículo bufón”, llegan a decir. La reina egipcia se molesta profundamente cada vez que comparan en su presencia a Marco Antonio con el difunto Julio César, al que supera según su opinión en todos los aspectos, y llega a decir que Antonio es el mejor hombre que ha conocido en toda su vida. En esta cinta Cleopatra aparece más tapada que en otras versiones anteriores, sin contar con que le da mucha importancia al maquillaje y teme las comparaciones con Octavia. Como detalle curioso, también aparece ataviada como guerrera en el campo de batalla, aunque toma una actitud pasiva y depende de las decisiones tomadas por Marco Antonio. Ambos mueren como es lógico por suicidio, tras unas fricciones en la pareja que llegan incluso al maltrato físico por parte del romano. Podría decirse que es la más tradicional de todas estas “Cleopatras”.

La italiana *Los sueños eróticos de Cleopatra* (1985) es una cinta erótica, casi pornográfica en determinadas escenas, con una intencionalidad y unos objetivos muy concretos. Su director es Rino Di Silvestro y la actriz principal Marcella Petrelli, a la que desnudan cada dos por tres sin un sentido aparente y cuyas sirvientas van siempre por el palacio con los pechos al aire. Incluye escenas de lesbianismo, orgías y otra en la que la reina se masturba mientras una serpiente recorre su cuerpo, por citar solo algunos ejemplos. Salvo un prólogo inicial de cortesía en el que se arrojan algunas vaguedades, no se tiene en cuenta absolutamente ningún detalle biográfico o histórico del personaje que se pretende retratar, la cual solo supone una excusa para un rodaje que está centrado en Cleopatra, como podría estarlo en una egipcia indeterminada de noble cuna sin que notásemos la diferencia. Todo se reduce a una sucesión de escenas erótico-festivas y supuestos momentos oníricos que el espectador no sabe muy bien cuál es la razón de ser de los mismos. Pese al título con el que esta película salió al mercado, la verdad

es que no son necesarios los sueños eróticos de ninguna clase con el día a día que se pega esta Cleopatra y cuantos habitan bajo su techo.

Astérix y Obélix: Misión Cleopatra (2002), es la adaptación a imagen real de la mítica *Astérix y Cleopatra* (1968), clásico de la animación francesa. Aquí, los irreductibles galos deben viajar al país del Nilo para cumplir con un encargo que puede suponer un duro golpe a su némesis particular: Julio César. Cleopatra, interpretada por la exuberante Monica Bellucci, es representada como una mujer con una carga sexual más que evidente y un colérico comportamiento. Se apuesta con César que puede construir un palacio en menos de tres meses y demostrar así la superioridad de Egipto ante Roma, lo cual supone la excusa perfecta para que se desencadene la aventura. Cabe añadir que ella y Julio César no mantienen relaciones hasta el desenlace de la película, y que todo se produce en una clave cómica sin visos de verosimilitud alguna. Es obvio que no deja de ser un capítulo más en el listado de proezas realizadas por los personajes más famosos del cómic francobelga (con permiso de Tintín), aunque nuevamente se repiten ciertos tics en la imaginería popular relativa a Cleopatra por parte de los responsables de ambos filmes (el original de los sesenta y su *remake* en carne y hueso). Tics que, como podemos ver aquí, siguen vigentes en pleno siglo XXI.

Tampoco podíamos obviar la presencia de Cleopatra en la fascinante serie *Roma* (2005 – 2007), de la HBO, una de las mejores representaciones del Imperio romano que se han rodado desde que el cine y sus hijas pequeñas, las series de televisión, echaron a andar. Aquí encontramos una Cleopatra más acorde con lo que suponemos fue el personaje histórico, una mujer exótica y atractiva, pero no el bellezón interpretado por la actriz hollywoodiense de turno o por una modelo cualquiera que, aunque sigue siendo sensual, cuenta con un físico menos idealizado, más alejado del de las caucásicas de ensueño como Taylor, Bellucci y compañía. En la serie se mantiene intacto el topicazo de presentar a Cleopatra como el sexo personificado, capaz de encandilar a un lúcido Julio César o a un fogoso Marco Antonio. Un detalle muy curioso de este caso, es que nos termina mostrando a Antonio como un egipcio al uso, convertido en un oriental por el amor que siente por su amada y todo cuanto la rodea. También se pone más el foco en sus dotes para la política y la cultura, hasta el extremo de que ella parece mover los hilos en las decisiones que adopta Marco Antonio en su disputa contra Octavio. Aún con sus imperfecciones, podemos decir que es la versión más realista de cuantas hemos visto.

Otro ejemplo que podemos destacar es el manga *Kureopatora*, un anime de ciencia ficción en el que se mezcla un futuro tecnológico que entra en contacto con el Antiguo Egipto. Y donde Cleopatra ha alcanzado también mucha repercusión mediática es dentro del cine porno, tanto que sin dificultades pueden encontrarse títulos para los interesados en el género centrados en nuestra reina egipcia, así como actrices que portan su nombre. *Cleopatra* y *Cleopatra II: The legend of Eros* de Private son dos ejemplos de lo más representativos de esta tendencia,

aunque como cabe suponer su escaso o nulo valor histórico no es de interés para el presente artículo. Sirvan estos ejemplos como muestra de que la proyección de Cleopatra en el mundo del cine es amplísima, y toca palos muy diferentes que poco o nada tienen que ver entre sí. En lo que coinciden es en ofrecer al espectador una imagen de la reina que, excepto en casos aislados, parece responder a un arquetipo moldeado por hombres empeñados en eternizar a cualquier precio, por desconocimiento o afanes artísticos y/o comerciales, los mismos lugares comunes de siempre. Es decir, una mujer hermosa, sensual, malvada, egoísta, cruel y con un marcado toque erótico. Sin más...

CONCLUSIONES:

A grandes rasgos, esta es una muestra lo suficientemente representativa de la imagen que el cine ofrece de Cleopatra. Ni que decir tiene que se trata de una visión estereotipada, parcial y rebosante de prejuicios que, en la mayoría de los casos, se queda solo con lo superficial sin entrar a valorar, salvo honrosas excepciones, sus intervenciones como gobernante, como estratega, como diosa en la tierra, como madre o como ser humano. Igualmente, en casi todas las ocasiones el espectador se lleva de Cleopatra una idea negativa, al vendernos una persona ambiciosa, manipuladora y cruel, cuyas principales motivaciones responden a caprichos e instintos espontáneos, no al raciocinio de alguien a quien no pocos autores alabaron por esta y otras cuestiones y que recibió una esmerada educación a la griega. La razón de ser de su poderío se basa en su riqueza y sus encantos, sin tener siquiera en cuenta otras cualidades que ofrecerían una perspectiva muy rica, alejada de clichés, y que se asemejara aunque solo sea de pasada a lo que debió ser la Cleopatra real. También se repite una y otra vez el tópico de la *femme fatale*, como si la reina de Egipto necesitara continuamente estar engañando a hombres inocentes y confiados que caían sin remedio bajo su hechizo. Una muestra gratuita más de misoginia en estado puro que presenta a la mujer como la mala del cuento.

Como hemos podido ver a lo largo de las películas reseñadas, su cuerpo y sus exóticas vestimentas, que poco dejan a la imaginación, suelen ser las principales bazas con las que cuenta para la seducción de todo varón que se cruce en su camino, algo que contrasta con lo que afirman sobre su aspecto físico y sus dotes oratorias las fuentes de la época. En ninguna película se hace referencia a la relación con sus hermanos (salvo quizás a la disputa dinástica con Ptolomeo XIII), y se suele hacer más énfasis en la pasión amorosa mostrada con Marco Antonio que hacia Julio César. En algunas cintas se la califica sin ambages de ninfómana o adicta al sexo, como si horrorizara al resto de los hombres el que pudiese disponer a su antojo del placer que parecía pertenecer por derecho divino al conjunto de la masculinidad. Apenas se incide en su papel de madre y, en según qué películas, ni siquiera aparecen los hijos en escena. Por supuesto que estas son una serie de "Cleopatras" deformadas previamente por el paso de

los siglos, tras pasar por una serie de filtros que van desde los eruditos de su época que la criticaron con saña hasta los directores de cine contemporáneos, pasando por Shakespeare y un sinfín de escritores, pintores y demás artistas que han contribuido, consciente o inconscientemente, a acrecentar hasta lo indecible la dimensión erótica de Cleopatra.

Siendo optimistas, podría decirse que sus críticos y opositores no consiguieron cumplir con su objetivo, si es que este consistió en desterrar por siempre el recuerdo de una poderosa enemiga de Octavio, es decir, del Estado romano personificado en el heredero de Julio César. No solo no cayó en el olvido, sino que su fama es tan exagerada que, si exceptuamos a Jesús de Nazaret, el propio Julio César o Alejandro Magno, se encuentra entre los nombres de uso común para la inmensa mayoría, estén o no relacionados con el estudio del pasado y sin mostrar siquiera el más mínimo interés por la antigüedad clásica. En cambio, la verdad es que ha perdurado hasta nuestros días un reflejo en un espejo cóncavo que pasó a la cultura popular sin filtro historiográfico alguno, y muchos la conocerán más por sus amoríos con Julio César o Marco Antonio o sus apetitos sexuales que por su capacidad política, sus dotes para liderar a un bando en plena guerra civil o su gestión de la tierra de los faraones cuando lo tenía todo en contra. Una muestra más de injusticia hacia una monarca a la que no se ha valorado como es debido, y que sigue a la espera de una película que haga honor a su figura. El erotismo pudo ser un factor nuclear de su existencia, no lo ponemos en duda, pero flaco favor hacemos a la última reina de Egipto si la reducimos a esa faceta en detrimento de todas las demás.

FILMOGRAFÍA

- *Cleopatra* (Charles L. Gaskill, 1912)
- *Cleopatra* (Cecil B. de Mille, 1934)
- *Caesar and Cleopatra* (Gabriel Pascal, 1945)
- *La vida íntima de Marco Antonio y Cleopatra* (Roberto Gavaldi, 1947)
- *Serpent of the Nile* (William Castle, 1953)
- *Due notti con Cleopatra* (Mario Mattoli, 1954)
- *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963)
- *Astérix et Cléopâtre* (René Goscinny, Albert Uderzo y Lee Payant, 1968)
- *Kureopatora* (Osamu Tezuka y Eiichi Yamamoto, 1970)
- *Antony and Cleopatra* (Charlton Heston, 1972)
- *Sogni erotici di Cleopatra* (Rino Di Silvestro, 1985)
- *Asterix & Obelix Meet Cleopatra* (Alain Chabat, 2002)
- *Rome* (2005 – 2007)

BIBLIOGRAFÍA

BURSTEIN, Stanley, M., *The Reign of Cleopatra*. Londres. 2004. Greenwood Press.

CHAUVEAU, Michel, *Cleopatra. Más allá del mito*. Madrid. 2000. Alianza Editorial.

KLEINER, Diana E. E., *Cleopatra and Rome*. Londres. 2005. The Belknap Press of Harvard University Press.

TYLDESLEY, Joyce, *Cleopatra. Last Queen of Egypt*. Londres. 1996. Profile Books.

EL DESTINO TRÁGICO DEL AMOR PROHIBIDO

LA PRÓDIGA, RAFAEL GIL, 1946

José María Fornieles Moreno

A la hora de acercarnos a *La Pródiga*, como película, no debemos ignorar que es una adaptación cinematográfica de una novela del escritor Pedro Antonio de Alarcón. De esta manera entenderemos mejor el contexto que se nos narra y los reflejos de la vida del autor en la trama argumental de la obra. La información que nos ofrece el relato, del que la obra cinematográfica toma el título, es en parte un reflejo de hechos y acontecimientos vividos por Alarcón, quien por su evolución ideológica, el desempeño de cargos de índole política, el ejercicio del periodismo y su propia experiencia personal es testigo directo del momento histórico y gran conocedor del periodo que refleja en su obra.

El autor accitano (Guadix, 1833) abandonaría su localidad natal tras no concluir la carrera de leyes y la eclesiástica, poniendo rumbo a Cádiz. Allí desarrollaría la actividad que más le apasionaría, junto con la literaria, y que sería un continuo a lo largo de su vida: el periodismo. En la capital gaditana fundaría el periódico *El Eco de Occidente*. Ya en Madrid fundaría el periódico satírico y crítico *El látigo*, junto con sus amigos de la tertulia literario gastronómica denominada por ellos la *Cuerda Granadina*, pretendiendo hacer en la capital del reino lo que realizaron en su día en Granada. En esta época su objetivo era la reprobación sin tregua de la monarquía en general y de la reina en particular.

Fue Alarcón un hombre, cuando menos, curioso. Habiéndose librado de cumplir el servicio militar mediante el pago de la cuota por parte de su padre, se alista en el ejército como soldado para ir a la Guerra de África, lo cual le permitiría hacer la crónica en primera persona de lo que allí sucedía, reflejándolo más tarde en una de sus obras más conocidas: *Diario de un testigo de la Guerra de África* (1860). Pero si algo hay de novedoso en Pedro Antonio es la redacción de lo que hoy podrían denominarse guías de viajes, aunque únicamente serían la redacción de sus desplazamientos por distintos lugares de España y Europa, pudiendo servir como ejemplo *De Madrid a Nápoles* (1861) o *La Alpujarra* (1874).

Alarcón tuvo una vida muy activa en lo que a la actividad política se refiere. Perteneció a la Unión Liberal, cuando el partido se hallaba ya en franca decadencia, aunque ello le permitiera ser miembro del Consejo de Estado, diputado, secretario del Congreso, senador y embajador. Todas sus experiencias políticas y sus cargos tuvieron un reflejo en su obra literaria. Pero sus postulados liberales, incluso en ocasiones revolucionarios, fueron dando paso a otros más reaccionarios. La evolución alarconiana va desde una mentalidad abierta a otra radical y cerrada, desde un anticlericalismo militante a un catolicismo ultramontano. Literariamente caminó hacia un romanticismo moralizante, cuando la tendencia era el avance hacia el realismo. Esto lo convirtió en objetivo de las críticas, llegadas desde diferentes círculos literarios, afectándole de tal manera que se condenó a lo que él mismo llamó la *conjura del silencio*, decidiendo no volver a escribir ni llevar una vida pública activa. Cumplió su proposición hasta su muerte, acaecida en 1891.

Cierto es que no se dio a Alarcón la consideración que merecía, hasta hace relativamente poco tiempo, por el uso que de su obra se hizo en los años cuarenta del pasado siglo. Es cierto que su personalidad y su obra lo convertían en un autor ideal para ser adaptado en la España de la posguerra pues, además de vivir en la época cuyos hechos se narran, su obra presenta una moral estricta, igual que la imperante en el momento en que se realiza la película y presenta ejemplos extremos válidos para hacer una crítica de un tema determinado. Pero será el carácter moralizante de su obra lo que más se tendrá en cuenta a la hora de adaptarla al cine.

En su época llegó a ser un autor muy popular, llegando a gran cantidad de lectores porque sus primeras publicaciones las hacía en la prensa, siendo a veces complicado discernir dónde acababa el literato y dónde empezaba el periodista. Tuvo cierto interés por el naturalismo, pero fracasó a la hora de llegar al lector más culto. Su obra tenía un trasfondo político, con una plasmación de experiencias vitales que emergen de la moralidad más estricta mediante la exhibición de lo moralmente escandaloso.

La novela en la que se basa la película, *La Pródiga*, es ambientada por Alarcón en los años finales del reinado de Isabel II, un periodo libre de pronunciamientos y con gobiernos más o menos estables. Las elecciones de las que se habla en la obra literaria podrían ser las celebradas el 11 de octubre de 1863, el 22 de noviembre de 1864, el 1 de diciembre de 1865 o el 10 de marzo de 1867. En la narración cuenta la historia de un amor prohibido, con un trasfondo político, el cual viene a resultar un fracaso debido a que es contrario a la ley de Dios y a la moral cristiana. La dicotomía entre el campo y la ciudad viene expresada a través de dos visiones de un mismo tema o dos formas de afrontar una misma realidad. Parece, en un principio, que el autor pretende criticar la doble moral de la sociedad de su tiempo pero, en cambio, realiza un alegato en favor de la moral tradicional y de la vida cristiana más ferviente.

La película nos traslada a una época similar a la novela, con algunos cambios que veremos más adelante. Es un momento de transición del absolutismo al liberalismo. Un periodo dominado por la Unión Liberal, en el que vio la luz la primera ley educativa de España con grandes concesiones a la Iglesia en este campo, para mitigar el continuo tira y afloja existente entre la institución eclesial y el Estado. Aunque fue un momento tranquilo no faltaron ciertas revueltas sociales, bien por la crisis económica y de subsistencia, bien por la injusta distribución de la tierra y la corrupción existente, o por los efectos de epidemias como el cólera. Se trató de llevar a cabo la aplicación de ciertas reformas sociales y económicas que permitieran reformar unas instituciones antiguas, caducas e inmovilistas. Se intentó también de poner a España en el escenario internacional dotándola en él de cierto prestigio, pero sin resultado alguno pues, para hacer fuerte al país de cara al exterior, antes había que dotarlo de cohesión interior.

La nobleza, por lo general, se hacía más rica, en buena parte por la adquisición de tierras que la Corona les vendía ante su falta de liquidez, al mismo tiempo que era un grupo de gran influencia política, cortesana y militar, ocupando todos los altos cargos y puestos en todos los estamentos e instituciones. La burguesía se desarrolla en paralelo a la industrialización, viéndose favorecida por el liberalismo; obteniendo sus recursos económicos de las finanzas, el comercio, la industria y la propiedad de la tierra tras las desamortizaciones. El grupo burgués cambia la vida urbana con sus costumbres, modos de vida y actos, ya que buscan el ennoblecimiento mediante la compra de títulos o por la adopción de formas de vida nobles en la vivienda, la apariencia o las relaciones sociales.

La incipiente clase media estaba integrada por profesionales liberales, pequeños y medianos propietarios agrícolas e industriales, funcionarios y pequeños y medianos burgueses, no siendo un grupo excesivamente importante aunque sí gozaban de una posición influyente. Las clases bajas las componían los trabajadores que prestaban servicios, públicos o domésticos, con el surgimiento del proletariado procedente en su mayoría de emigrantes del mundo rural, ya que existe un desplazamiento poblacional del campo a la ciudades, el cual provoca el ensanche de éstas. El campesinado se vio fuertemente condicionado a raíz de las desamortizaciones, siendo una situación difícil en especial para el pequeño propietario que se vio obligado a trabajar en propiedades ajenas como jornalero, a veces con la intervención de toda la familia, en unas jornadas de trabajo mal pagadas e interminables, dependiendo de la estacionalidad y con la pobreza como una permanencia.

En estos momentos la mujer estaba sometida al control del hombre, teniendo un papel que se reduce al hogar como madre y esposa si pertenece a las capas sociales más altas, dedicando su tiempo también a ciertas actividades culturales como la lectura, la música o la poesía. Si ya hablamos de obreras o campesinas su trabajo vendría a aumentar el de ama de casa y el del cuidado de los niños, siendo entre ellas el analfabetismo una cuestión prácticamente

absoluta. Las mujeres eran tratadas como menores de edad e incapaces, no teniendo derecho al voto y siendo su única aspiración la de encontrar un marido y contraer matrimonio en una coyuntura familiar que les fuera favorable y beneficiosa económicamente.

Los militares fueron un grupo protagonista, en un momento político de intereses y traiciones, de elecciones por el sistema del pucherazo, de liberales y moderados o progresistas y conservadores. Tiempo de espadones, pues los pronunciamientos eran más influyentes en la política que las elecciones. Convenía que estuvieran bien pagados y contaran con el respeto de la sociedad, porque fueron los encargados de formar gobierno cuando ocupaban los puestos de cabeza visible de las diferentes facciones políticas. Ocupan la mayor parte de los altos cargos y empleos de las instituciones, viniendo la promoción y los ascensos de la mano de los méritos cosechados en las guerras coloniales de ultramar o la lucha contra el Carlismo.

Las relaciones entre la Iglesia y el Estado oscilaban según el momento. En general no fueron malas, pese al perjuicio que le causaron las desamortizaciones con la consiguiente pérdida de patrimonio en bienes muebles e inmuebles. Con el Concordato de 1851 se trató de reparar buena parte del daño económico causado, pero según la Constitución imperante en cada ocasión se pasaba de la unión Iglesia-Estado a la separación de ambas instituciones. Sí hay que decir que la Iglesia era la garante de las normas morales por las que debían regirse las personas.

En esta sociedad existían varias formas de entretenimiento y diversión. Las clases altas tenían sus propios lugares, donde aunque la vida privada se separa de la pública, en las fiestas de sociedad se habla de todos y de todo, con lo que es difícil ocultar cualquier asunto. Los bailes y encuentros festivos son celebrados en círculos culturales, casinos, en domicilios privados e, incluso, en palacio y son aprovechados para entablar relaciones afectivas, hacer negocios o solicitar favores, teniendo tal influencia que había noticias que se conocían antes que en el parlamento. El resto de clases contaba con el teatro o la zarzuela, pero separándose el público según su clase y situándose cada grupo social en un lugar diferente durante el espectáculo. También se tenían como actividad las tertulias de todo tipo o carácter, celebradas en círculos o ateneos. Para las clases más bajas, e incluso las clases medias inferiores, estaban las tabernas, siendo éstas en ocasiones lugar de gestación de algaradas y asonadas.

No se puede obviar en esta época el periodismo. La libertad de prensa e imprenta trajo el surgimiento de numerosos diarios, que llegaron a tener una amplia difusión. Su contenido era muy variado, yendo desde la crónica política a los ecos de sociedad, pasando por relatos literarios y poemas. Cada publicación tenía su ideología, en función de quien lo fundara, quien lo dirigiera o quien lo financiara. Todos los partidos tenían un periódico de cabecera, y éstos fueron muy influyentes en el devenir de la vida política del momento. Pero la difusión era limitada, ya que en una sociedad mayoritariamente analfabeta, mucha gente dependía de que las noticias les fueran leídas por alguien que supiera hacerlo.

En la película que nos ocupa, *La Pródiga*, producción española de 1946, se nos narra los acontecimientos ocurridos a Guillermo de Loja durante un año de su vida, vistos desde una época posterior mediante un flash-back. Un hombre que ha llegado a lo más alto de su carrera política y que está felizmente casado, que es lisonjeado por sus amigos y adorado por su familia, no puede evitar recordar y revivir los hechos acaecidos en su pasado, profundamente atormentado por su recuerdo. Los recorridos por la España rural de aquel tiempo haciendo la campaña electoral, haciendo promesas que jamás llegarían a cumplir, con el único fin de conseguir los votos necesarios que les llevaran a sentarse en un escaño del congreso. Y, lo que más duele, la evocación de la llegada al pueblo de Julia, *La Pródiga*, la causa de su alegría durante unos meses y el motivo la amargura que le invade.

Los personajes de Julia y Guillermo nos traen la dualidad entre campo y ciudad, con una doble visión, urbana y rural, en relación directa con los diferentes puntos de vista que se tienen sobre ciertos temas, es decir, no sólo influyen en las formas de vida sino también en las mentalidades. Mientras Julia ve la situación personal que le une a Guillermo con cierta inseguridad y duda, no sólo por sus fracasos pasados sino también por la reacción que pueden tener sus servidores, De Loja lo ve desde sus vivencias en la capital sin importarle ni afectarle lo que puedan decir o pensar los demás. Todo ello a pesar de que él tenga la intención de casarse, siendo tradicional, y ella no quiera lo mismo.

Las ciudades van construyendo sus ensanches, haciendo que su crecimiento vaya convirtiendo el suelo de uso rústico en urbano. Tienen que dar acogida a la población que va llegando desde el campo, en un éxodo que pretende cambiar las labores agrícolas, en decadencia, por los emergentes empleos industriales y ferroviarios. El ferrocarril no sólo contribuirá a cambiar la configuración urbana en este aspecto, sino que su construcción y situación hará necesaria la reconversión de espacios y el cambio de usos del suelo. Un mundo el urbano que, en virtud del cambio económico, ve llegar un cambio social que será el ascenso de la burguesía en detrimento de la nobleza.

Una ciudad, Madrid como ejemplo, en la que se reúnen los círculos sociales en fiestas cargadas de hipocresía y de malas lenguas capaces de provocar con sus comentarios la ausencia de la *Pródiga* de unos ambientes que le fueron propicios mientras tuvo dinero e influencias. Los periódicos reflejan la crónica política paralelamente a la social, siendo Guillermo protagonista de la primera. Por sus éxitos recibirá todo tipo de lisonjas, y las correspondientes traiciones cuando las cosas no le son favorables. Las idas y venidas de sus amigos, según su posición política, y las decepciones que sufre las sobrelleva escribiéndole a Julia, expresándole en sus cartas sus experiencias personales. Y lo hace tanto en las ocasiones que le son propicias, cuando se convierte en un personaje de moda, como en las adversas, cuando no le es concedida la cartera de ministro. Todo ello, unido al hartazgo de los círculos sociales de Madrid, que incluso

lo llevan a batirse en duelo por defender el honor de Julia, hace que se vaya a vivir con ella al cortijo y abandone la capital y la política.

El campo, en el que Julia se refugia, es el reflejo de una España rural y que sigue siendo fundamentalmente agrícola, pese a que las inversiones no se centran en este ámbito y el desarrollo queda estancado. Existe una España que se va desplazando del campo a la ciudad, paralelamente al crecimiento del desarrollo industrial y al avance en la construcción del ferrocarril. Los campesinos ven como son cada vez más pobres y la demanda es plana de cara hacia el exterior, aunque aumenta un poco en los mercados interiores. La falta de una evolución creciente en este ámbito viene dada también por la falta de infraestructuras, no en vano vemos en la película como se prometen en la campaña caminos y pantanos, siendo este último tipo de obra realizado por Guillermo en el pueblo para poner mayor cantidad de tierras en cultivo y aumentar así los rendimientos de las tierras de la marquesa.

El analfabetismo es patente, poniéndose de relieve cuando dice el secretario que él y el cura son los únicos que saben leer en el pueblo. Pese a ello, los habitantes del pueblo son gente natural y espontánea, aunque por ser iletrados son fácilmente influenciables y controlables por los caciques y la Iglesia. Son gente hospitalaria, pero de actitud cambiante según sean conducidos. El secretario da todo tipo de detalles de la vida económica y amorosa de Julia, su presente y pasado, siendo curioso que a mayor cultura mayor interés e injerencia en las vidas ajenas. Pese a los cotilleos La Pródiga es respetada, como cacique y dueña de voluntades, pues proporciona trabajo y dinero a los colonos y pobladores de sus dominios, amparándolos en malas coyunturas. Los aldeanos piensan que ha ido allí a purgar sus culpas, fruto de su vida inmoral anterior, por medio de la práctica de la virtud. Ni siquiera el cura se inmiscuirá en su vida hasta que la marquesa no haga pública ostentación de su comportamiento licencioso, llevando tras de sí las opiniones de los habitantes del pueblo que dan prioridad a la moral y la doctrina de la Iglesia por encima de las dádivas que son la expresión de la generosidad de Julia. Al campo irá Guillermo a ser feliz y sólo conseguirá el surgimiento en él de la melancolía y la añoranza de los ambientes urbanos, chocando con la forma de ver la vida de los habitantes del pueblo que es la de gente de férreas convicciones morales, presentadas en contraposición con el libertinaje de los señores.

Se plantean en la obra ideas muy avanzadas para la centuria decimonónica, como el amor libre sin necesidad de legalizar la situación o de bendecir la unión. Esto es llevado al extremo desde un punto de vista moralizante, siendo usado para una férrea defensa del matrimonio canónico. Pues dichos comportamientos chocan frontalmente con una Iglesia que condena la ciencia y el progreso humano, y que se extiende por el medio rural como vigilante de la férrea moral católica. Sirva como ejemplo el papel del párroco y su injerencia en la vida privada de Guillermo y Julia, utilizando como excusa su deber de preservar el bien moral de sus feligreses.

Pone de manifiesto esta actitud el entrometimiento eclesial y la necesidad de limitar la libertad personal en beneficio de sus normas. De esta manera se puede entender que los habitantes del pueblo sigan las directrices del cura, sin importarle lo que la marquesa ha hecho por ellos, rindiéndose ante la moral y la doctrina de la Iglesia.

Cuando el cura visita a los protagonistas lo hace en virtud de lo que él entiende una obligación, por estar convencido de que el comportamiento escandaliza a los labradores del cortijo, pero no ya sólo por la situación emocional, sino por la indiferencia religiosa que manifiestan al no acudir a los actos religiosos de la parroquia. El sacerdote teme que cunda el ejemplo entre sus feligreses y trata de evitarlo, de forma privada en esta ocasión. Los reprende también, como no, por no santificar su amor, cosa que de forma indirecta también dice José cuando dirigiéndose a Guillermo le espeta que la ley de Dios en el cortijo es que no vivan como marido y mujer los que no están casados. En la boda del propio José, criado e hijo del guardés, con Brígida el cura hace público el escándalo de la convivencia, que supone airear lo que antes era algo privado. Su alegato va dirigido a defender el sacramento del matrimonio, haciendo ver a unos campesinos analfabetos la gravedad de la situación para evitar que se repita. Este escándalo, que no es visto igual en otros lugares o círculos sociales, es puesto de relieve para enfrentar desenfreno a decencia y mal ejemplo a virtud. En la persona del cura se observa el posicionamiento oficial de la Iglesia, en unos años en que vuelve un catolicismo fuerte e influyente en la sociedad.

Los campesinos aceptan sin reservas las palabras que les pueda decir el cura, pese al agradecimiento debido a su protectora, culpando al diputado de turbar las costumbres y la vida tranquila de su localidad. A eso también ayuda la amenaza de la excomuni3n, figura utilizada por la Iglesia para provocar el miedo ya que, al margen de la inquietud espiritual, se sabe que quien esté fuera de la Iglesia se hallará en situaci3n de exclusi3n social; en unas personas que seg3n dice el mismo párroco, siendo pobres no tienen mayor riqueza que su fe. De ahí que la gente no acuda a la celebraci3n de la boda en la casa que comparten Julia y Guillermo ni, más tarde, protesten en modo alguno la decisi3n del cura de no enterrar a la marquesa en tierra sagrada, debido a que se ha suicidado y ha vivido en situaci3n irregular para la Iglesia.

Por otra parte, es un amor no aceptado socialmente porque, junto a las numerosas cortapisas del entorno, la Pródiga es mayor que su amante, en un contexto en el que lo contrario es visto con relativa normalidad; como, por ejemplo, su matrimonio fallido (divorcio en la película) con un hombre que la superaba en edad. La inversi3n de papeles también viene dada por los deseos de casarse de él frente a la reticencia de ella, del mismo modo que ella es la que se muestra más fuerte y dominadora de la situaci3n frente a la debilidad de él.

Además, no está la cuesti3n en ser sino en aparentar, es decir, lo importante no es lo que

se hace sino como se hace a los ojos de los demás: hipocresía. El que la Pródiga se separara de un hombre que la superaba en edad a raíz de fallar su matrimonio, quedándose viuda después, no es el problema. La cuestión es la rapidez con la que vive en una relación irregular, con una prisa rayana en lo irracional que no sigue los cánones no escritos del proceso de noviazgo tradicional con el correspondiente final feliz ante el altar. Además, tuvo numerosas aventuras amorosas posteriores, eso sí, con hombres de alta alcurnia y bien situados: un lord inglés, diplomáticos, ministros, predicadores, etc. Su gran delito, en palabras del Conde de las Acacias, es haberse quedado sin dinero y no haberse casado de nuevo. Julia es consciente de que no puede volver a Madrid sin el dinero suficiente para acallar lenguas y opiniones del tipo que se manifiestan por boca de Enrique Luceño, compañero político de Guillermo, al hablar de ella y expresar, al mismo tiempo, su deseo de ser el primer novio de una mujer virtuosa, rica y guapa, reflejando sus palabras el posicionamiento de una mentalidad tradicional en su voluntad, igualmente, de casarse por la Iglesia en la búsqueda de la virtud, lo legal y lo moral.

El amor romántico viene determinado en la película por un destino trágico, con la muerte como consecuencia de él siempre presente como telón de fondo. Si las cosas salen mal no es porque el amor vivido con libertad sea malo, es porque las circunstancias y el contexto no lo han permitido. Guillermo siente remordimientos pues añora la vida de la capital, y el verse encerrado allí hace que pese sobre él como una losa la palabra dada a Julia de no abandonarla nunca. Ella juró no ser un obstáculo para él, pero ante la amenaza de él de suicidarse Julia es la que piensa en sacrificar su vida ante el creciente hastío de su amante. El dramatismo llevado a su máximo exponente. En relación a este amor y a su vivencia como un drama hay dos conceptos que aparecen en la película y que también son una característica muy presente en el siglo XIX: el suicidio y el duelo. Son recursos frecuentes en la vida decimonónica, pero se tienen por comportamientos reprobables moralmente y sancionables en lo legal. Son dos figuras románticas utilizadas para expiar culpas y errores, el suicidio, y para limpiar el honor ante una ofensa o calumnia, el duelo. La Iglesia no lo ve con buenos ojos y condena este tipo de actos.

Los colonos sienten respeto devocional por la marquesa, la cual les da trabajo y los ampara económicamente. Consideran que es una víctima de su educación y de los hombres, exculpándola a ella en todo momento del comportamiento irregular. Es por eso que considerarán a Guillermo el único responsable, porque ha venido a turbar su orden vital cuando la Pródiga ya se había redimido de su pasado. Los campesinos tienen un sentido de la moral estricto, tal es así que hasta denominan a Guillermo el enemigo, como se nombraba al demonio. Consideran que el señorito ha venido a deshonorar a su señora y le hacen el vacío, tratándolo de una forma hostil. La altivez del amante hacia los lugareños con una escasa o nula habilidad social no ayuda mucho a mejorar el trato que le dispensan. Todo se va complicando a medida que se enrarece la relación de Guillermo con los aldeanos, con la soberbia del primero y el desprecio de los

segundos, que se hace patente el día de la inauguración de la presa mediante el abandono a su señora y al visitante, no asistiendo a la fiesta de inauguración. La situación viene enfriándose ya desde que el párroco interviene reprendiendo a Guillermo y Julia, primero personalmente en privado y luego en público en la boda del criado de la marquesa, cuando el cura no permite que los señores sean los padrinos y eleva a la categoría de escándalo público la situación en que viven la Pródiga y el diputado. Los colonos, llevados por el rechazo y también por el miedo ante la amenaza de la excomunión, no acuden a la comida de celebración preparada por Julia y Guillermo, quedando éstos decepcionados con dicho comportamiento.

Pero, como ya se comentaba antes, hay ideas muy avanzadas para el tiempo en que se narran los hechos; por ejemplo el litigio amoroso que mantienen José y Guillermo por Julia, no siendo correspondido aquel, hecho que genera su enfado y sus celos. Entre Julia y Guillermo sí hay un amor recíproco hasta el fatal desenlace final. Entre los dos hombres lo que empezó siendo una complicidad necesaria para Guillermo, acaba siendo odio por culpa de los celos y de la idea de que todos los males son culpa del madrileño. José está enamorado de la señora en silencio, hasta el punto de que se contempla su boda con una muchacha del lugar para evitar que sus sentimientos sigan creciendo, mientras que Julia lo quiere como a cualquier colono porque lo ha visto crecer desde pequeño y es el hijo de su capataz.

El desánimo y el hastío que van creciendo en Guillermo, hacen crecer en la misma medida la desolación en Julia. Él echa de menos Madrid y ella sólo piensa en la manera de liberarlo de la palabra que le dio de no dejarla nunca. La Pródiga intenta convencerlo de que se vaya y él la amenaza con suicidarse si le obliga a ello. Mientras Guillermo devora la prensa de Madrid que juró no volver a leer, la Pródiga toma un caballo y se va al galope por la finca con la intención de suicidarse. Cuando se dan cuenta ya es demasiado tarde, Julia ha muerto. Todos culpan al diputado de la decisión de la marquesa, además de mostrar su odio hacia él por entender que es el causante de que la señora no pueda ser enterrada en sagrado, por su vida en común con él y por haberse suicidado. A todos les duele la situación pero acatan la decisión del párroco, aceptando de ese modo que el eclesiástico tiene razón. Pese a no ser enterrada en tierra sagrada, sus devotos trabajadores le dan sepultura en su rincón favorito de la finca para tenerla cerca de ellos, pero rechazan la presencia en el entierro del causante de todos los males de Julia, de todos los acontecimientos que la han llevado a acabar con su vida. Guillermo parte hacia Madrid y se ve como, con el tiempo, la tumba está muy abandonada. Es entonces cuando la película nos devuelve al momento en el que empezaron los recuerdos. Allí, el flamante Presidente del Consejo de Ministros, llora jurando una felicidad que no siente, pese a que ya tiene la vida ideal y correcta que exigen los convencionalismos sociales.

Julia se suicida para liberar a Guillermo de la palabra que le dio de no abandonarla. Muerte por amor. Lo normal era morir por no tener el amor o no ser correspondido éste,

pero el morir teniéndolo es un recurso al arrepentimiento, a limpiar la mancha de su vida desordenada, a redimirse ante sus gentes y a enjugar el escándalo que les ha causado con su mal ejemplo. La muerte es la solución y el nacimiento de un mito, así vuelve a ser su señora como ellos la recordaban antes de la llegada del seductor.

Tenemos que referirnos al contexto en que esta obra cinematográfica es realizada. Se rueda en 1946, durante el primer Franquismo, cuando el cine se pone al servicio del nuevo Estado. Éste controla las producciones y determina cuántas películas deben hacerse, cuáles deben ser sus argumentos y guiones, cuántas licencias de exhibición se otorgarán a cada una y qué producciones son de interés para el Régimen. Se valoran muy especialmente las versiones de autores románticos conservadores, muy útiles a la hora de instruir al pueblo español por medio del cine, ya que para este medio no era un obstáculo la alta tasa de analfabetismo existente. Además, Alarcón cuenta con un plus ya que dos de sus nietos fallecieron durante la Guerra Civil y fueron considerados mártires de la cruzada.

Se mostraban comportamientos muy avanzados para la mentalidad de la época, pero teniendo el relato por moraleja el final trágico e infeliz por no observar los protagonistas las buenas costumbres y la doctrina de la Iglesia. Rafael Gil fue el director, habiendo pasado también por los roles de crítico, productor y guionista. Había estado al servicio del ejército republicano durante la contienda civil como realizador de documentales, siendo contratado por Cifesa al acabar la guerra. Sus primeros rodajes se centraron en la adaptación de obras literarias, abundando también en su filmografía películas de temática religiosa y de ambiente rural.

Gil plantea la adaptación de la novela con un fin moralizante, al servicio del pensamiento y la mentalidad del régimen naciente. La película es utilizada como medio de transmisión ideológica y moral, contando para ello con ciertas identificaciones de temas del momento que refleja y con otros del periodo en el que se realiza, es decir, se trata de comparar épocas, identificar estructuras y dejar claro que lo del siglo XIX fue un error y lo de los años cuarenta del siglo XX es lo más acertado. Por poner un ejemplo, en un discurso de Guillermo en el parlamento escuchamos que la lucha de los partidos, mientras la unidad de la patria está amenazada desde el extranjero, es de traidores; en ello puede interpretarse una clara identificación con la situación de la España del momento: diez años después de acabar la Guerra Civil está sometida al aislamiento internacional. Otros ejemplos podrían ser: la velada acusación al liberalismo de ser la causa de todos los males y la contraposición de los valores liberales frente a los valores morales católicos, que es fruto del adoctrinamiento que se practica con el fin de imponer unas determinadas ideas y la defensa del matrimonio religioso, con la condena del amor libre, que es al final la idea principal de la película. Son puntos que coinciden con la exaltación de la familia tradicional que hace el Régimen, tras los años de la II República en que se permitía el divorcio.

En una sociedad en la que el simple hecho de ser madre soltera supone un estigma, todo comportamiento que se salga de la norma moral impuesta debe ser castigado, y qué mayor castigo que el final trágico que tiene, siendo la propia persona que comete la falta la que pone fin a su vida por sus problemas de conciencia. Pero sería necesario decir que, en cierto modo, en la historia narrada lo único que acaba bien es el triunfo de los valores morales de la Iglesia, que son los preponderantes en la España de los años de posguerra. Es por esto que no resulta extraño el papel de la Iglesia a lo largo de la mayor parte del film, pues la institución eclesiástica es uno de los pilares del Franquismo y, por tanto, debe mostrarse su doctrina y sus postulados como los únicos moralmente válidos frente a cualquier influencia que quiera derribar los principios morales del régimen emergente.

Existen ciertos anacronismos en la película con respecto a la novela. La obra cinematográfica se centra en un tiempo diferente al de la obra literaria, pero manteniendo hechos y sucesos del momento que fija Alarcón en el relato escrito. Esto tiene una razón, y es la de apartarse de cualquier tipo de referencia a la reina Isabel II y hacer aparecer a los liberales como los que gestan e implantan una serie de ideas y políticas que llevan a la situación indeseada que se plantea en la historia. En cuanto a la reina, no existe ninguna producción cinematográfica de los años 40 dedicada a ella o que la haga protagonista de una historia, quizás debido a su comportamiento y a su vida disoluta, por lo que no resultaba un buen ejemplo a seguir; se le considera un mal para la patria, ensalzando a aquellos que lucharon contra ella, los carlistas, otro pilar del Régimen representado por los tradicionalistas. Por este motivo se fija la acción de la película en los años en que Alarcón escribe la novela. Se dan nombres de políticos del Sexenio Revolucionario y de la Restauración como Antonio Cánovas del Castillo, Francisco Romero Robledo o José Luis Albareda y Sezde, incluso se incorpora algún nombre inventado, pero no se da protagonismo a los liberales como sí ocurrió durante el reinado de Isabel II.

Para acabar podríamos citar al propio Pedro Antonio de Alarcón en una frase que dice: «La muerte es el puerto de todos los dolores». Y a la vista de la película habría que añadir que tanto los del cuerpo como los del espíritu.

BIBLIOGRAFÍA

- ALARCÓN Y ARIZA, Pedro Antonio de. *La Pródiga*. Madrid: Alonso, 1976.
- BAHAMONDE MAGRO, Ángel y MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús Antonio. *Historia de España siglo XIX*. Madrid: Cátedra, 1998.
- GARCÍA RODRIGO, Jesús y RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Francisco. *El cine que nos dejó ver Franco*. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla la Mancha, 2005.
- ROSENSTONE, Robert A. *El pasado en imágenes*. Barcelona: Ariel, 1997.
- VV.AA. *En torno a Pedro Antonio de Alarcón*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1993.

Ficha artística/técnica

Nombre	
<i>La Pródiga</i>	
Ficha artística	
Personaje	Intérprete
Guillermo de Loja	Rafael Durán
Julia Castro	Paola Bárbara
Tío Antonio	Juan Espantaleón
Enrique Luceño	Guillermo Marín
Miguel Casadávila	Ángel de Andrés
José	Fernando Rey
Conde de las Acacias	José Prada
Cura	José María Lado
Francisca	Irene Caba Alba
Brígida	Marí Carmen Díaz de Mendoza
María	Maruchi Fresno
Alcalde	Manuel Arbó
Secretario	Félix Fernández
Pura	Alicia Romay
Elector	Manuel Requena
Conde de Zuera	José Jaspe
Diputado	José López Rubio
Ficha técnica	
Dirección	Rafael Gil
Ayudante de dirección	Luis Ligero
Dirección artística	Enrique Alarcón
Guion	Rafael Gil
Música	Juan Quintero
Fotografía	Alfredo Fraile
Montaje	Juan Serra
Maquillaje	Francisco Puyol/Vladimir Toursanski
Vestuario	Humberto Cornejo/José Montfort
País	España
Año	1946
Género	Drama
Duración	86 minutos
Idioma	Español
Productora	Suevia Films
Basada en la novela homónima escrita por Pedro Antonio de Alarcón (1882)	

EROS Y CINE HISTÓRICO EN VENEZUELA

María Dolores Fuentes Bajo

Nos hemos propuesto para este estudio monográfico de Cine y Eros ofrecer unas reflexiones sobre cine venezolano y sus aportaciones en este campo. Con esta finalidad, vamos a destinar las siguientes páginas al análisis de una película de argumento histórico titulada *Francisco de Miranda*, realizada en el año 2006.

Conviene, antes de entrar en materia, dedicar unas palabras a Francisco de Miranda, personaje en torno al cual gira el largometraje.

En la ahora denominada República Bolivariana de Venezuela decir Historia es, sobre todo, aludir al periodo de Emancipación y a los grandes héroes que protagonizaron esa gloriosa etapa; por idéntica razón, se entiende por cine histórico el que recrea esta época. Para comprenderlo debemos retroceder a finales del siglo XIX: es entonces cuando toma forma en las jóvenes repúblicas latinoamericanas un nuevo género histórico al que se bautiza con la denominación de “Historia Patria”. Su finalidad es bien clara, tiene que ver con la necesidad de los nuevos estados de fortalecerse e, indudablemente, de legitimarse de alguna manera. En este contexto, y en un esfuerzo por buscar su identidad, se puede hablar del nacimiento, por aquellas fechas, del culto a determinadas figuras históricas vinculadas a las guerras de Independencia y al surgimiento, por tanto, de las nuevas naciones.

Venezuela, indudablemente, participa de esta tendencia, divinizando casi a sus grandes líderes, entre ellos, por supuesto a Francisco de Miranda, conocido como “El Precursor”, que junto al “Libertador” Simón Bolívar fue responsable de la quiebra de las ataduras coloniales y del surgimiento de la Venezuela Moderna¹.

De Francisco de Miranda (1750- 1816) hay muchos aspectos a destacar pues fue un personaje enormemente complejo, con muchos y diversos registros, en ocasiones no exentos de

1 CARRERA DAMAS, Germán: *El culto a Bolívar. Esbozo para un estudio de la historia de las ideas en Venezuela*. 5ª edición. Caracas, Alfadil Ediciones, 2003; LANGUE, Frédérique: “Reinvención del Libertador e historia oficial en Venezuela” *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, 25, 2011, pp. 26-45.

paradojas. Es conocido como un hombre de acción, subrayándose de forma especial sus facetas de estrategia y militar, pero sin embargo fue un intelectual brillante también, con inclinaciones propias de tal, como el coleccionismo de libros y objetos de arte, sin olvidar mencionar su inagotable afán de estudio, como lo prueba, por ejemplo, su dominio de diferentes lenguas.

Fue, en este sentido, amigo de recogerlo todo por escrito. En efecto, de forma paciente y sistemática fue tomando notas de lo que observó a su paso, ya fuera algo trascendente o trivial, ya se relacionara con complicados entresijos de la política o con temas, eminentemente, íntimos. No fue, desde luego, un mero cuaderno de apuntes: bautizado con el nombre griego de “Colombeia”, llegó a tener 63 volúmenes (y procuró siempre llevarlo consigo).

También gustó, aparte de la guerra y la erudición, de los viajes, pero no cómo pueden entenderse en la actualidad, donde estamos limitados por el tiempo, el ritmo acelerado de nuestras vidas y, sobre todo, el presupuesto económico, casi siempre escaso. Francisco de Miranda destinó 40 años de su vida a viajar, a recorrer prácticamente toda Europa, visitando también Estados Unidos e, incluso, Turquía. Según algunos testimonios, no obstante, era dado a vivir siempre por encima de sus posibilidades y con frecuencia se veía en la necesidad de recurrir a préstamos de dinero, cuestión ésta de la falta de numerario en la que se puede encontrar alguna similitud con el hombre moderno.

La prolija bibliografía existente se limita en la mayoría de los casos al Miranda heroico, al “inventor” de la independencia de las colonias hispanoamericanas, al ejemplar militar que departió con los grandes personajes de su época como la zarina Catalina la Grande, William Pitt o George Washington, dejando a un lado otras parcelas.

Olvida, así, que otras cosas llamaron su atención. Durante un buen número de años, en este sentido, como hombre ilustrado que era, se paseó por las cortes y salones de Europa, guiado básicamente, por una insaciable curiosidad de conocerlo todo: sus gentes, sus modos de vida, sus costumbres...etc.

Francisco de Miranda, nadie lo pone en duda, fue portador de un importante mensaje político, pero de forma paralela cultivó otros muchos campos que no hay por qué silenciar. Fue un amante, en pocas palabras, de la vida escrita con mayúsculas. En esta línea, el presente trabajo pretende abordar esos otros registros de Miranda no destacados suficientemente en las biografías oficiales².

2 PICÓN SALAS, Mariano: *Miranda*. Buenos Aires, Editorial Losada, S.A., 1946; NECTARIO MARÍA: *La verdad sobre Miranda en la Carraca*. s.n. 1984; EGEA, Antonio: *Francisco Miranda*. Madrid, Historia 16, Quorum, 1987; PARRA-PÉREZ, Caracciolo: *Miranda et la Révolution Française*. Paris, Pierre Roger, 1925; DÍAZ-TRECHUELO, María Lourdes: *Bolívar, Miranda, O'Higgins, San Martín: cuatro vidas cruzadas*. Madrid, Encuentro, 1999; HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Manuel: *Francisco de Miranda y su ruptura con España*. Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Idea, cop. 2006; RODRÍGUEZ MENDOZA, E.: *Miranda, el visionario*. Buenos Aires, Claridad, 1944; BECERRA, Ricardo: *Vida de don Francisco de Miranda: general de los*

EL LARGOMETRAJE *FRANCISCO DE MIRANDA* (2006). APUNTES SOBRE EL DIRECTOR

Parece llegado el momento, después de estas palabras preliminares, de presentar la película elegida para nuestro estudio. Como se adelantó, se titula *Francisco de Miranda* y se estrenó en las pantallas de cine de Venezuela en 2006.

Se trata de un largometraje con un argumento de mucho calado pues en aquel país, al abordar la vida de uno de sus próceres. Fue su director Diego Rísquez, un realizador no siempre ortodoxo, con una producción fílmica de sello bastante personal y que, desde luego, va a ofrecer una versión un tanto especial de este gran personaje y su época. Pero conviene guardar cierto orden en nuestra exposición.

Tratemos de responder, en primer término, a la cuestión de a qué obedecen las peculiaridades de Rísquez, para más tarde detenernos en las características del largometraje.

De la trayectoria vital y profesional de Rísquez tenemos diversos datos que pueden dar luz a nuestras pesquisas. Nació en isla Margarita, concretamente en Juan Griego, en 1949, en el seno de una familia de intelectuales y médicos bastante acomodada. En todo momento se distinguió por ser enormemente creativo y personal, en las distintas facetas artísticas que cultivó. Como cineasta, se ha dicho de él que en sus comienzos fue uno de los mejores representantes del cine experimental en Venezuela. Sus primeros trabajos fueron en Super 8; le valieron algunos reconocimientos en el extranjero, si bien en ocasiones sufrieron algún tipo de censura por parte de las autoridades venezolanas. Es el caso del cortometraje *A propósito de Simón Bolívar*, conocido popularmente con el nombre de *Bolívar haciendo pipí*, que causó no poco sobresalto en determinados círculos, al sobreentender que Diego Rísquez se había atrevido a tratar con cierta frivolidad determinados e intocables temas patrios.

En la década de los 80 empieza a dirigir largometrajes. Inicialmente, sus películas fueron poco convencionales al no tener un hilo argumental preciso y carecer de un formato de diálogos hablados. Responde a estas notas la llamada *Trilogía Americana*, integrada por *Bolívar, sinfonía*

ejércitos de la primera república francesa y generalísimo de los de Venezuela. Madrid, América, Ca., 1917; MOISEI, S. Alperóvich: *Francisco de Miranda y Rusia*. Moscú, Progreso, 1989; LUCENA GIRALDO, Manuel: *Francisco de Miranda: el precursor de la Independencia de Venezuela*. Madrid, Anaya, Sociedad Estatal para la Ejecución de Programas del Quinto Centenario. D.L., 1989; RUMAZO GONZÁLEZ, Alfonso: *Miranda, protolider de la Independencia americana: biografía*. Los Teques, Venezuela, Biblioteca de Autores y Temas Mirandinos, 1985; ROMERO, Denzil: *La tragedia del Generalísimo*. La Habana, Casa de las Américas, 1984; GRASES, Pedro: "El regreso de Miranda a Caracas en 1810". *Separata Revista Shell*, 23, 1957, 14 pp.; RODRÍGUEZ DE ALONSO, Josefina: *Miranda y sus circunstancias*. Caracas, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 1982; NUCETE SARDI, José: *Aventura y tragedia de D. Francisco de Miranda*. Caracas, Editorial González González, 1956.

tropical (1979)³, *Orinoko, Nuevo Mundo* (1984)⁴ y *América, terra incognita* (1988)⁵.

Tiempo después, realizaría películas que obtendrían una notable afluencia de espectadores, con el consiguiente éxito de taquilla, al narrar historias de forma algo más convencional para el espectador medio, como el largometraje *Manuela Sáenz*, realizado en el año 2000. Trataba aquí nuestro director la vida de una de las figuras femeninas más importantes para Simón Bolívar, la ecuatoriana Manuelita Sáenz, que como los carteles anunciadores del largometraje subrayaban fue “la libertadora de “El Libertador”⁶. Siguiendo un orden cronológico, seis años después tiene lugar el estreno de la película que vamos a comentar, *Francisco de Miranda*, en donde la gesta de la Emancipación y sus héroes vuelve a ser el argumento principal⁷.

Con posterioridad, la filmografía de Rísquez ha dejado a un lado la “Historia Patria”. Su penúltima película, titulada *Reverón*, tiene fecha de 2011; centra su interés en Armando Reverón, pintor postimpresionista de Venezuela⁸. A finales de 2015, es decir, en fecha muy reciente, se ha estrenado *El malquerido*⁹, en donde Rísquez ha pretendido homenajear al bolerista Felipe Pirela¹⁰.

3 Ficha Técnica “Bolívar, sinfonía tropical”: dirigida por Diego Rísquez en 1979; guión de Diego Rísquez y Gastón Barbu; música de Alejandro Blanco Uribe; producida por Producciones Guacamaya; duración, 75 minutos; reparto, Antonio Eduardo Dagnino, Temístocles López, Carlos Castillo y María Adelina Vera.

4 Ficha Técnica de “Orinoko, Nuevo Mundo”: dirigida por Diego Rísquez en 1984; guión de D. Rísquez y Luís Ángel Duque; música de Alejandro Blanco Uribe; producida por Producciones Guacamaya; duración, 103 minutos; reparto: Kosinegue, Rolando Peña, Hugo Márquez y Carlos Castillo.

5 Ficha Técnica de “America, terra incognita”: dirigida por Diego Rísquez en 1988; guión de Diego Rísquez y Luís Ángel Duque; música de Alejandro Blanco Uribe; producida por Morelba Pacheco y Producciones Guacamaya; duración, 98 minutos; reparto, Leonardo Henríquez, Boris Izaguirre, Milagros Maldonado y Blanca Baldó.

6 Ficha técnica de “Manuela Sáenz”: dirigida por Diego Rísquez en el año 2000; guión de Leonardo Padrón; duración, 97 minutos; reparto, Beatriz Valdés, Mariano Álvarez, Erich Wildpret y Asdrúbal Meléndez; música de Eduardo Marturet; producción, Henri Ramos Producciones, Producciones Guacamaya, Fundación Andrés Mata, Fundación Cultural Chacao, Centro Nacional Autónomo de Cinematografía y Caralcine.

7 Ficha técnica de “Francisco de Miranda”: dirigida por Diego Rísquez en el año 2006; guión de Leonardo Padrón; música de Eduardo Marturet; producida por Producciones Guacamaya; duración, 105 minutos; reparto, Luís Fernández, Mimi Lazo, Jean Carlos Simancas y Flavia Gleske.

8 Ficha técnica de “Reverón”: dirigida por Diego Rísquez en el año 2011; guión de Armando Coll y Diego Rísquez; música de Alejandro Blanco Uribe; producción, Producciones Guacamaya, Pedro Mezquita, Centro Nacional Autónomo de Cinematografía; duración, 89 minutos; reparto, Prakriti Maduro, Luís Fernández, Luigi Sciamanna y Sheila Monterola.

9 Ficha técnica de “El Malquerido”: dirigida por Rísquez en 2015; guión, Robert A. Gómez, Emiliano Faria y Diego Rísquez; producida por Antonio Llerandi y Pedro Mezquita; duración, 100 minutos; reparto, Jesús “Chino” Miranda, Greisy Mena, Sheila Monterola y Héctor Manrique.

10 » cineyarte.es.ti/Diego-Risquez.htm

» www.eluniversal.com/arte-y-entretenimiento/131014/diegorisquez-yo-creo-que-el-artista-deberia-ser-critico

» performancelogia.blogspot.com.es/2007/04/el-cine-de-diego-risquez-analisis-varianalera.html

PRIMERAS NOTAS DE LA PELÍCULA

Ciñéndonos al largometraje que nos ocupa, diríamos que con él Diego Rísquez se plantea unas metas muy ambiciosas; persigue, desde nuestro punto de vista, dos objetivos: de un lado, hacer una película histórica taquillera, como lo había conseguido antes con *Manuela Sáenz*; no obstante, Rísquez piensa al mismo tiempo esta película como una obra de creación, donde su forma de hacer cine y donde su percepción de Venezuela y su historia fueran fácilmente reconocibles.

Es un largometraje que también podemos calificar de ambicioso en una segunda acepción. Rísquez se propone contar todo lo que tenga que ver con Francisco de Miranda y, quizá, en ese afán de exhaustividad radique uno de sus puntos débiles. En este sentido, ofrece al espectador una pluralidad de secuencias, a veces sin nexo entre sí, de la vida de Miranda, una existencia larga y cargada de vivencias, difícil de sintetizar de forma ordenada y comprensible en los 105 minutos que dura la película.

En ese “contar todo”, Diego Rísquez se propone innovar, superar esa imagen oficial y acartonada que de Miranda quiere darse a toda costa. Es su intención compartir con el espectador las muy diferentes vertientes de la personalidad de Francisco de Miranda: su lado serio y su faceta más lúdica y personal. En síntesis, Diego Rísquez proyecta –y logra– hacer una lectura no necesariamente ortodoxa de Miranda; quiere superar esas biografías que se han venido repitiendo hasta la saciedad.

LA OBRA DE RÍSQUEZ Y EL CINE ERÓTICO

En el largometraje, Rísquez destina un espacio considerable a las relaciones amorosas de “El Precursor”; nos atreveríamos a decir que ocupan casi la mitad de la película. Son muchas las escenas donde recrea el director su vida íntima, apareciendo tratada de forma magistral en lo que se refiere a color y fotografía. Algunas de las amantes de Francisco de Miranda, de las que se conoce el nombre gracias a la “Colombeia”, llegan a tener, incluso, un papel destacado pues hacen las veces de narradoras a lo largo de la película.

Se ha referido en algunos estudios que la sexualidad de estos grandes héroes, con una existencia alejada de los parámetros convencionales, llena de riesgos y amenazada constantemente, tuvo unas connotaciones especiales. A Francisco de Miranda se le ha llegado a adjudicar un número abultadísimo de amantes, hasta el punto de parecer inverosímil. Todo hace suponer que se trataba de relaciones pasajeras en las que no siempre mediaba el afecto y sí el dinero. En este sentido, está documentado en el propio diario de Miranda el hábito que tenía de frecuentar los prostíbulos, para “chapar”, término que emplea de forma repetida como sinónimo de copular.

Se ha llegado a afirmar, así, que llegó a conocer a muchas mujeres pero que no tuvo ningún amor¹¹. En la película de Rísquez, donde se suceden escenas amorosas casi sin dialogo alguno, el director parece haber captado con acierto ese mundo afectivo de Miranda y, en definitiva, su soledad y aislamiento.

El director se hace eco de una leyenda, difícil de comprobar si cierta o no, sobre determinados comportamientos fetichistas de Miranda en esta materia. Diferentes páginas de internet aluden al mismo punto, si bien no aportan prueba alguna concluyente¹².

Analicemos de qué rumor se trata, qué hay de cierto y constatable, y cómo es interpretado por Diego Rísquez. Se dice que la Academia Nacional de la Historia de Venezuela al recibir el legado de Miranda en los primeros años del siglo XX (en 1926), tras diferentes avatares, descubrió en su archivo pruebas materiales irrefutables de su vida amorosa pues albergaba, ordenados, diferentes tipos de vellos púbicos femeninos.

En distintos medios y circunstancias se ha hecho mención de esta peculiar colección de “El Precursor” aunque, como apunta Inés Quintero en algún lugar, fueron los mismos académicos los que optaron, después de su descubrimiento, por su eliminación¹³.

Yo misma, en uno de mis primeros viajes a Venezuela, a finales de 1989 quizás, pude escuchar de boca de un consagrado y anciano intelectual este rumor, ante mi sorpresa por revelación erudita “tan íntima”. Siempre consideré, hasta fecha muy reciente, esta leyenda poco creíble y hasta irrespetuosa con un individuo de la talla de Miranda.

En el año 2011 se procedió a la digitalización de la “Colombeia” de Francisco de Miranda, de manera íntegra. Evidentemente, los criterios de los expertos fueron muy distintos a los que primaron un siglo antes y no estaba en su ánimo, evidentemente, efectuar censuras.

De esta forma, hemos podido constatar que en todo lo dicho subyacía un fondo de verdad. Remitimos al lector interesado a la página web de Colombeia, en concreto a los fotogramas pertenecientes a: “Miranda, retratos y objetos personales, firmas y listados 136 y 137”, donde aparece el siguiente texto “vellos púbicos conservados por Miranda en sus Archivos, circa 1787”¹⁴. De donde se deduce que, al menos en una ocasión, Francisco de Miranda guardó para su registro personal un recuerdo íntimo de su amada.

- 11 » www.noticierodigital.com/cms/wp-content/uploads/Roberto-Lovera-De-Sola-Las-actividades-sexuales-del-general-Miranda
 » www.arteenlared.com/lecturas/articulos/una-historia-que-no-se-ha-escrito-la-historia-sexual-de-los-venezolanos-en-la-colonia
 » <http://ramonurdaneta.blogspot.com.es/2011/09/otras-mujeres-de-Simon-Bolivar.html>
- 12 carloszerpa.blogspot.com.es/2006/05/francisco-de-miranda-coleccionaba.html
- 13 QUINTERO, Inés: *El hijo de la panadera*. Caracas, Editorial Alfa, 2014, p. 69.
- 14 www.franciscodemiranda.org/colombeia/

El largometraje de Risquez, como se ha apuntado, reinterpreta esta leyenda de Miranda, tratando de revelar al espectador su origen y sentido. Diego Risquez retrocede al año 1771 en que un jovencísimo Miranda decide abandonar Caracas para labrarse un futuro que parece estarle negado allí. Es entonces cuando de la negra Paulina, quizá su primer amor, recibe un presente especial, una parte muy personal de sí misma, que hará las veces de talismán, protegiéndolo con su magia hasta que el destino le permitiera retornar. A esta escena seguirán otras muchas donde Francisco de Miranda buscará obtener de otras mujeres idéntico presente.

NUESTRAS ÚLTIMAS VALORACIONES DE LA OBRA DE RÍSQUEZ

Ciertamente, el director se ha esforzado en realizar “su” película, subrayando todos aquellos pasajes del gran Francisco de Miranda que cree de interés. Se ha esforzado y, evidentemente, lo ha logrado.

No es una película para el gran público, que quizá no puede captar toda esa poesía y delicadeza que rezuman esas múltiples secuencias amorosas que aparecen. Tampoco traza la biografía que se esperaba en determinados círculos. Tiene poco de oficial y propagandístico la imagen que ofrece del prócer, de hecho está documentado que Hugo Chávez encargó a otro director más maleable que Diego Rísquez la realización de otra película que fuera de su agrado. Es así como en 2007, un año después, se estrena *Miranda regresa*, dirigida por Luís Alberto Lamata con financiación de La Villa del Cine, la productora estatal¹⁵

BIBLIOGRAFÍA

BECERRA, Ricardo: *Vida de don Francisco de Miranda: general de los ejércitos de la primera república francesa y generalísimo de los de Venezuela*. Madrid, América, Ca., 1917

CARRERA DAMAS, Germán: *El culto a Bolívar. Esbozo para un estudio de la historia de las ideas en Venezuela*. 5ª edición. Caracas, Alfadil Ediciones, 2003.

DÍAZ-TRECHUELO, María Lourdes: *Bolívar, Miranda, O'Higgins, San Martín: cuatro vidas cruzadas*. Madrid, Encuentro, 1999.

EGEA, Antonio: *Francisco Miranda*. Madrid, Historia 16, Quorum, 1987.

GRASES, Pedro: “El regreso de Miranda a Caracas en 1810”. *Separata Revista Shell*, 23, 1957, 14 pp.

HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Manuel: *Francisco de Miranda y su ruptura con España*. Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Idea, cop. 2006.

15 www.veneconomia.com/site/files/articulos/artEsp4910_3485.PDF

LANGUE, Frédéric: "Reinvención del Libertador e historia oficial en Venezuela". *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, 25, 2011, pp. 26-45.

LUCENA GIRALDO, Manuel: *Francisco de Miranda: el precursor de la Independencia de Venezuela*. Madrid, Anaya, Sociedad Estatal para la Ejecución de Programas del Quinto Centenario. D.L., 1989.

MOISEI, S. Alperóvich: *Francisco de Miranda y Rusia*. Moscú, Progreso, 1989

NECTARIO MARÍA: *La verdad sobre Miranda en la Carraca*. s.n. 1984.

NUCETE SARDI, José: *Aventura y tragedia de D. Francisco de Miranda*. Caracas, Editorial González González, 1956.

PARRA-PÉREZ, Caracciolo: *Miranda et la Révolution Française*. Paris, Pierre Roger, 1925.

PICÓN SALAS, Mariano: *Miranda*. Buenos Aires, Editorial Losada, S.A., 1946.

QUINTERO, Inés: *El hijo de la panadera*. Caracas, Editorial Alfa, 2014

RODRÍGUEZ DE ALONSO, Josefina: *Miranda y sus circunstancias*. Caracas, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 1982.

RODRÍGUEZ MENDOZA, E.: *Miranda, el visionario*. Buenos Aires, Claridad, 1944.

ROMERO, Denzil: *La tragedia del Generalísimo*. La Habana, Casa de las Américas, 1984.

RUMAZO GONZÁLEZ, Alfonso: *Miranda, protolider de la Independencia americana: biografía*. Los Teques, Venezuela, Biblioteca de Autores y Temas Mirandinos, 1985

LA REPRESENTACIÓN DE LAS RELACIONES AFECTIVAS DE ALEJANDRO MAGNO EN: *ALEXANDER SENKI*, (YOSHINORI KANEMORI Y RIN TARO)

Manuel Marín Vera

INTRODUCCIÓN

En 1997 se llevó a cabo un proyecto innovador dirigido por Yoshinori Kanemori, llamado *Alexander Senki*, basado en la novela homónima de Hirochi Anamata. La traslación al anime japonés resultó ser todo un éxito en parte del mundo, sobre todo en el nuevo continente. Fue emitida por Cartoon Network en EEUU, en Italia por MTV y en América Latina por Locomotion¹, pero no hay constancia de que la serie fuese también emitida en alguna cadena española, ya fuese pública o privada.

La serie hace un breve repaso de los últimos años de la vida de Alejandro III de Macedonia, concretamente el periodo en el que el rey macedonio se erigió como el mayor conquistador del mundo, pero lejos del escenario histórico que las fuentes describen y sí en un tiempo inventado y re-interpretado. La serie intenta reconstruir la vida del conquistador, cuyo punto de inflexión para el anime es una especie de profecía, la destrucción del mundo a manos de él mismo. Después de la misteriosa muerte de su padre, Filippo II de Macedonia, Alejandro marchará contra Darío III, comenzando así a escribir su propia leyenda, ayudado por sus amigos y soldados, pero sobre todo por su maestro Aristóteles, que será el encargado de mantener el orden en el universo.

A pesar de la ficción, esta serie es un sorprendente relato de la vida de Alejandro. La tecnología y la magia estarán en continua presencia, basadas en teorías pitagóricas, aristotélicas y en bastos ejércitos repletos de autómatas, en los cuales se puede apreciar ese casamiento de lo antiguo con lo ficticio. Las formas de animación y de realización se alejan de las conocidas novelas clásicas, pero se acercan a los nuevos modos de re-interpretar la historia, mezclando

1 http://es.wikipedia.org/wiki/Alexander_Senki [consultado el 04/01/15]

elementos ficticios con sucesos históricos².

Para entender las formas en las que se realizó dicha interpretación, tan diferentes a las formas tradicionales de representar a personajes históricos de la talla de Alejandro Magno, hay que conocer en primer lugar su estilo de animación, el *anime*. Hoy en día, es el estilo de animación más prolífero y exitoso que existe, con cientos de miles de producciones, de ahí, que su temática sea tan variada y completa. Son innumerables las producciones que se han hecho, ya sean en este formato de teleserie o en películas u OVAS y la mayoría de ellas con una gran aceptación por parte del público de todas las edades. Es muy común que las series anime sean traslaciones de los Manga (comic japonés), pero también las hay sin su equivalente, o basadas en novelas ligeras, como *Alexander Senki*. Este tipo de anime lleva realizándose desde 1960, aunque su nacimiento está constatado a principios del siglo XX (1917)³. La rápida acogida por el resto del mundo debe su explicación a la flexibilidad que subyace en él, haciéndolo asequible a todos los públicos, de todas las edades y culturas posibles.

En cuanto a sus temas principales, los hay de todos los tipos: romanticismo, sentido del deber, cultura japonesa, progreso y tecnología, fantasía y como no, el erotismo, que más que un tema central (que también), forma parte de las estrategias que este estilo tiene para hacer la historia más atractiva. Para la serie *Alexander*, el tema no podía ser otro que la Historia, aunque re-interpretada y adaptada al tiempo inventado, “tecno-mágico” y misterioso que se ha citado anteriormente, aunando así tecnología, fantasía y, como se verá a continuación, erotismo. En cuanto a la temática histórica en el anime, varios son los temas que este arte ha representado en sus dibujos y escenas, por ejemplo, *Rurouni Kenshin (El Guerrero Samurái, 1994)* o *Hetalia Axis Powers (2009)*⁴.

En lo que respecta al erotismo y la sensualidad, se conocen incontables ejemplos donde aparecen reflejados de todas las formas posibles y tanto explícita como implícitamente. Tanto el anime, como también el manga, han explotado el arte de la sensualidad y de la excitación de manera clara. No sería una frivolidad decir que la mayoría de los niños o jóvenes, experimentan sus primeros contactos con el erotismo a través de los dibujos, dibujos que casi siempre son del género anime. La sensualidad de los personajes, las relaciones afectuosas y amorosas e incluso el sexo más explícito son unos de los temas que más se encuentran presentes en cada producción, ya sea histórica, como lo es *Alexander Senki*, o de cualquier otra temática. Es cierto, que siendo dibujos dirigidos en mayor parte a jóvenes por debajo de los dieciocho años o, incluso, mucho menores, la mayoría de las producciones anime adaptan, censuran u omiten escenas de alta

2 Clements, J., McCarthy H. (2006): “The anime encyclopedia”. California, editorial Stone bridge press, pp 95-95.

3 http://es.wikipedia.org/wiki/Alexander_Senki [consultado el 04/01/15]

4 http://www.animeadvice.com/eikoku_koi_monogatari_emma/d/320 [consultado el 04/01/15]

violencia o de sexo explícito, en un intento de no herir la sensibilidad del espectador. Pero este hecho no priva al cine de seguir “invocando al dios Eros”, creando ese halo que a veces rodea a los personajes y formando parte esencial del atrayente estilo de este género, tan peculiar como exitoso.

2. LAS RELACIONES AFECTIVAS DE ALEXANDER

Las conquistas y batallas de Alejandro Magno son uno de los temas más conocidos de la cultura clásica, hechos relatados desde los autores clásicos, como Plutarco, hasta historiadores como Robin Lane Fox (asesor histórico de la película *Alexander* de Oliver Stone) entre muchos otros.

Por otro lado, sus relaciones amorosas han sido utilizadas como una herramienta de identificación con el personaje, con la trama y con el mundo Antiguo. Siempre en un segundo plano, pero fundamentales en cualquier representación biográfica de un personaje histórico. A su vez, también forman parte de la realidad social de su pasado y dan claves históricas para entender la mentalidad recreada y la mentalidad de quien la recrea.

Y en última instancia, hay que añadir que el amor y el erotismo de por sí, son temas de un interés intrínseco, que despiertan la curiosidad de quien se enfrente a ellos, independientemente de la historia en los que se envuelvan. Por este motivo, tantas producciones históricas (o no) se alejan sustancialmente de su contexto para centrarse en el arte del erotismo, en la virtud del amor o en la actividad sexual.

2.1. Un complejo triángulo amoroso

Las relaciones amorosas, por definición, deben estar cargadas de erotismo. En *Alexander Senki*, se van a representar dos de sus tres grandes aventuras con el amor, la pasión y la sexualidad. Hay que añadir que los idilios amorosos no siempre van a corresponderse con relaciones sexuales, sino que también se puede incluir en esta categoría las relaciones de amor maternal entre Alejandro y Olímpíade, su madre. Esta será la primera relación a analizar, una dependencia de tremenda complejidad. Aunque tampoco puede faltar el amor y la pasión, tema que protagoniza con la princesa y futura madre de su hijo, Roxana. Y por último, la relación amorosa que protagoniza Alexander y uno de sus amigos y soldados, Hefestión, no será representada en el anime, o al menos no se vislumbrará de manera clara, aunque se podrán interpretar una serie de elementos que pueden ser claves para entender dicha relación.

Con respecto a la relación de Alexander con Olímpíade, esta nunca ha sido pasada por alto en la mayoría de las representaciones que se han hecho de la vida del conquistador macedonio. La madre de Alexander siempre ha estado descrita como una mujer excéntrica, pasional y orgullosa, pero sobre todo, sobreprotectora con su hijo: «...Olímpíade, mujer de

difícil carácter y colérica, las aumentaba (las diferencias) aún más con su mal genio, acalorando a Alejandro contra su padre»⁵. Este carácter tan peculiar la ha llevado a ser representada siempre como una mujer fuerte, manipuladora, emocional y sensual. Basta con mirar hacia el film de Oliver Stone y maravillarse con una seductora Angelina Jolie en el papel de Olimpia de Epiro. Toda una *femme fatale*. En cuanto a la serie anime, Olimpiade se representa como un estereotipo de mujer poderosa, tanto en el carácter como en su cuerpo, siempre con ropas muy ligeras, dejando al descubierto una figura repleta de cánones actuales: caderas anchas, senos grandes, delgada, enérgica, etc.

Este erotismo carnal y emocional es utilizado por Olimpiade como una virtud capaz de cegar y embaucar, en un principio, al mismísimo rey Filipo II, y más tarde, dejando caer su poder de persuasión sobre Alejandro, siempre respetuoso y obediente ante ella, en una actitud de sumisión máxima.

La relación de Alejandro con su madre se ha interpretado de diversas formas, pero quizás la más atrayente a la hora de realizar una representación artística de ésta, sea la que hizo Freud en *Sobre una degradación general de la vida erótica*, explicando la razón de por qué ciertos hombres aman a sus madres y las respetan, pero excluyéndolas del deseo sexual y re-dirigiendo este deseo hacia una sumisión y obediencia enfermiza⁶. Se puede decir que se atisbe cierta interpretación freudiana en la representación de Alexander Senki sobre esta relación.

La relación de Alexander con Roxana es también una relación donde el amor y el erotismo son difíciles de rastrear en las fuentes, pero siempre la genialidad artística es capaz de transmitir sentimientos y pasiones que las palabras no consiguen hacer. Esta relación siempre ha estado vinculada a intereses económicos y estratégicos, pero la belleza con la que Plutarco describe a la joven princesa de Bactria (actual Afganistán)⁷ y el interés de Alejandro por ella, induce a pensar que detrás del provecho político, había también una atracción sexual, la cual va a ser susceptible de explotar de maneras muy diferentes. Los autores clásicos, como Plutarco, han descrito esta relación de forma laxa, interpretable y cuestionable cuanto menos: «Respecto a la boda con Roxana, fue una cuestión de amor, después de haber visto su hermosura en plena juventud en un coro de fiesta, pero también le pareció que era un enlace que no desentonaba del resto de sus proyectos...Roxana, que fue la única mujer por la quien quedó prendido de amor...»⁸. El anime no será tan fiel a la fuente en el contexto en el que el rey macedonio la conoce, ni tampoco en

5 Guzmán Guerra, A. (Ed.) (1986): *Plutarco/Diodoro Sículo. Alejandro Magno*. Madrid, editorial Akal/clásica. Cap. IX, p. 42.

6 Mayor Ferrandiz, T. (2010): "Las mujeres en la vida de Alejandro Magno". *Clases de historia*, publicación digital de historia y ciencias sociales. Núm. 179. P. 20.

7 Mayor Ferrandiz, T. (2010): *O. c.* p. 29.

8 Guzmán Guerra, A. (Ed.) (1986): *O. c.* p. 93.

el interés que subyacía el contraer la unión matrimonial, pero sí mostrará esa fuerte atracción que prenderá a Alejandro en el mismo momento en que se la encuentre, nadando desnuda, en una de las escenas más eróticas y sensuales de toda la serie. Esa belleza, tan exótica y especial, no dejará indiferente al rey macedonio, conectando de una manera casi mística. La razón del porqué el anime se aleja del escenario histórico documentado pudiera ser el desarrollo de los acontecimientos en el propio anime, que abandona esta posibilidad y solo deja cabida a una historia inventada, pero representando personajes históricos en escenarios ficticios.

Por último, la relación amorosa con Hefestión pasa desapercibida en este anime, en tanto que no se muestra de manera explícita ninguna relación de amor ni sexo entre estos dos amigos y amantes, es más, aparecen únicamente como inseparables compañeros. El “invisible” la relación sexual entre los dos de manera explícita no impide que sí se muestre una relación un tanto peculiar, en la que Hefestión es representado con cualidades femeninas, aún más marcadas que el resto de los personajes, que pueden interpretarse como un reflejo de una especie de homo-erotismo. Amistad, estima y amor son los adjetivos con los que Plutarco describe esta relación, que van más allá de la pasión o la concepción del amor moderno o romántico, que autores como Stone han llevado a la gran pantalla. Pero, ¿Por qué representar a Hefestión con rasgos más afeminados a los del resto? Quizás, la explicación subyace en el juego que el autor quiere darle a este personaje. Lo define como un gran asesino, un mejor soldado y un leal amigo, pero a la vez juega con un homo-erotismo implícito. Esta doble moral desempeña un papel importante en toda la serie y su máximo exponente se encuentra en esta relación afectiva tan especial. Los rasgos afeminados de los que se hablan son los siguientes: cabello largo, rasgos faciales muy femeninos, cuerpo extremadamente delgado y siempre portando una especie de Lira. Este instrumento musical, junto con unos cuchillos, muestran a Hefestión como un hombre de artes y de guerra, el arte como virtud espiritual y la guerra como actitud propia de un soldado de la talla del mismísimo Alejandro Magno. Resulta complicado realizar una única definición de esta susodicha relación, ya que todo se basa en un juego de interpretaciones que llevan a la relación a fluctuar entre una simple amistad o algo más profundo, más espiritual e incluso carnal.

El resto de las relaciones amorosas de Alejandro no son un tema de alto interés por parte de los directores de cine o escritores de novela, como se puede observar a lo largo de las representaciones fílmicas del mismo. Puede ser, que a diferencia de su Padre, Filipo II de Macedonia, Alejandro no fuese muy dado a los placeres carnales. Es más, Plutarco siempre lo describe como una persona mesurada, a la que ni el vino, ni el sexo le apartaban de sus actividades diarias⁹. Las relaciones afectivas de Alejandro Magno siempre estuvieron en segundo plano,

9 Guzmán Guerra, A. (Ed.) (1986): *O. c.* p. 61.

de hecho, solo contrajo matrimonio 4 veces (Barsine, Roxana, Estatira y Parisatis)¹⁰. El anime solo representa la relación erótico-amorosa con Roxana, quizás, la relación más pasional de Alejandro, obviando el resto de las relaciones amorosas, respondiendo a la poca importancia que ocupan en las biografías de Alejandro y a su poca utilidad para el anime mágico-futurista, por detrás de sus conquistas, de sus hazañas y de su magnificencia.

2.2. El sexo explícito

Al margen de las relaciones afectivas de Alejandro Magno, el anime también muestra varias escenas donde se representan las orgías, bacanales y las fiestas saturnales que protagonizan los distintos personajes que rodean al rey macedonio. Estas escenas, tan explícitas, le dan al anime un cierto erotismo que no deja indiferente a nadie, a la vez que constituyen un pilar fundamental para el erotismo.

Olimpiade protagoniza varias escenas de esta índole, donde se puede observar a numerosas mujeres semidesnudas o desnudas íntegramente, bailando extasiadas alrededor de la reina, la cual se encuentra en un estado de éxtasis místico.

Otra de las eróticas escenas, en las que el desnudo y el sexo aparecen en un sentido explícito, es la protagonizada por algunos soldados de Alejandro Magno, a saber, Clito, Filotas... en esta escena aparecen representadas claramente varias estrofas de Plutarco, en la cuales relata cómo, Alejandro, se encontraba alejado de estos exotismos y diversiones, mas entregado a otras pasiones que a las terrenales: «...Todos ellos usaban mirra cuando iban a los masajes y al baño, con mayor abundancia que antes se servían del aceite y se hacían acompañar de masajistas y sirvientes...»¹¹ o «...se daba cuenta sobre todo que era mortal por sentir sueño y sentir apetito sexual...»¹². La escena es muy explícita, y en ella se observan a los generales más cercanos de Alexander, junto con mujeres desnudas en unos baños termales, pero sin Alejandro, que en ese momento se encontraba desaparecido, apartado de lo que para él eran placeres mundanos y mortales, que le alejaban de la grandiosidad de los grandes hombres y de los dioses.

3. EL EROTISMO DEL DIBUJO

Si algo es indudablemente necesario en las series anime para dar cabida a el erotismo en sus escenas, es la estética del dibujo. Las ilustraciones anime tiene una serie de características que suelen cumplirse con cada producción, a saber, ojos extremadamente grandes, piel clara, labios anchos, nariz pequeña, cabellos bien dibujados y cuidados, cuerpos estilizados llevados a imposibles, etc. Esta mezcla de características posiblemente sea una forma de hacer personajes

10 Mayor Ferrandiz, T. (2010): *O. c.* p. 28.

11 Guzmán Guerra, A. (Ed.) (1986): *O. c.* 85.

12 Guzmán Guerra, A. (Ed.) (1986): *O. c.* 61.

animados en creaciones atractivas para los seres humanos¹³. Los cuerpos son muy importantes para el erotismo del manga: grandes caderas, senos abultados y turgentes, etc., pero si hay dos elementos que son imprescindibles para la sensualidad del anime, estos son los ojos y el cabello. Los ojos con rasgos occidentales, grandes y muy expresivos, de colores vivos, húmedos, capaces de transmitir emociones que las palabras no pueden hacer¹⁴. Claramente, evocan un gran atractivo sexual. Por otro lado aparece el cabello, como paradigma para este ferviente erotismo, el cual siempre ha sido considerado un fetiche desde el renacimiento italiano, con grandes reflejos, bucles imposibles y largos mechones¹⁵.

Esta combinación de elementos ha hecho posible que el anime sea tan exitoso, tanto en la cultura oriental como en la occidental, y que su erotismo sea una constante en cada tema que refleja, ya sea una biografía histórica, una serie de la más pura ficción o en este caso, una mezcla de ambas. Sin duda, no es posible entender la sensualidad del anime y la representación de las emociones, afectos y sentimientos sin estas premisas, que dan las claves necesarias para poder ser capaces de deducir o intuir las distorsionadas formas que tienen de representar una historia, independientemente de su género o temática.

4. CONCLUSIONES

Marc Bloc escribió en *Historia e historiadores* que todo hombre es hijo de su tiempo, Ortega y Gasset dijo eso de «yo soy yo y mis circunstancias» y Benedetto Croce habló de una historia que siempre es contemporánea. Estas tres ideas se cumplen en cada representación fílmica (y también artística) que se hace del pasado, pudiendo afirmar, en este caso, que *Alexander Senki* es hija de su tiempo, sus circunstancias marcan el tipo de representación que se utiliza para hablarnos del pasado y es contemporánea en tanto que sus formas corresponden a los intereses presentes que motivan la realización de esta producción. Este hecho hace posible abordar una representación de esta talla desde tres vertientes posibles, enriqueciéndola y otorgándole valores añadidos que hacen posible enfrentarse a la historia desde posiciones diferentes, variadas y tan validas como cualquier otra.

Las relaciones afectivas del rey macedonio en el anime, son claro modelo de lo dicho anteriormente: la interpretación presentista y circunstancial que los distintos géneros artísticos pueden llegar a realizar de la Historia en mayúscula. Los tres ejemplos utilizados son claros:

En primer lugar, la relación de Alexander con su madre, siendo esta una interpretación basada en la descripción que Plutarco y otros autores clásicos hacen de Olimpiade. La fuerza, la

13 Pobalción García. C. (2006): "Las raíces biológicas del manga y del anime". *Paperback*. Publicación electrónica. Núm. 2, p. 4.

14 Pobalción García. C. (2006): *O. c.* p. 5.

15 Pobalción García. C. (2006): *O. c.* p. 5.

rabia, el temperamento, la lujuria y el ocultismo, son solo adjetivos con los que se refieren a ella, y de estos, se vale el anime para retratarla como “La Hechicera”, la gran artífice de los misterios que rodean a Alejandro y de esta forma, articular sobre ella el mundo mágico del que se nutre el argumento de la serie animada.

En segundo lugar, la relación de amor entre Alexander y Roxana se sirve más bien poco de las fuentes, pero la explicación se encuentra en el poco provecho que tiene una relación de intereses político-estratégico en una trama futurística sobre la destrucción y el colapso del mundo antiguo. Es más atrayente mostrar, con todo el erotismo del anime, una relación pasional, que trasciende en el tiempo y en el espacio y que se alimente del gran poder que Alexander ejerce sobre las personas que le rodean.

Y por último, la relación con Hefestión, al que las crónicas relatan como el gran amor de Alejandro, se representa de manera muy diferente a las formas que han tenido películas de la talla de *Alejandro Magno* (*Alexander*, Oliver Stone, 2004) de mostrarla. Esta homosexualidad no va a encontrarse explícita en el anime y el por qué reside en el poco interés que subyace mostrar este comportamiento homosexual, tan difícil de entender y extrapolar a la concepción del amor en el mundo moderno. Es más sencillo utilizar simbolismos implícitos en los caracteres fisionómicos de Hefestión y así dotarlo de un homo-erotismo interpretable, pero no representado.

Por último, las distintas escenas de sexo explícito, sexualidad y sensualidad han sido una constante en las creaciones anime que se han llevado a cabo en las últimas décadas, por lo que las fiestas saturnales de las que autores clásicos como Plutarco relatan, son una fuentes muy aprovechables para recrear estas escenas y servirse de la historia como una fuente de ideas, en lugar de utilizarla como un documento inabordable e inquebrantable.

Todo lo descrito hasta ahora lleva a la afirmación de que *Alexander Senki* constituye una de las representaciones biográficas más exóticas y extrañas que existen a día de hoy sobre Alejandro Magno. Su formas corresponden a la manera que tiene el género anime de crear y recrear momentos o sucesos de toda índole, ya sean pasados, presentes o en clave futurista. Estas formas tan extrañas y desconocidas para el historiador no deben privarle de servirse de ellas a la hora de acercarse al estudio de la historia recreada, separando las invenciones, los anacronismos y las licencias artísticas que los creadores se toman, para llevar a cabo sus empresas. *Alexander Senki* es un ejemplo de todo esto. Un reto para cualquier historiador de acercar el mundo pasado a su mundo actual, de entender ambas realidades y de servirse de todas las herramientas que constituyen estas nuevas fuentes históricas para recuperar algo que se intuye como perdido, la transmisión del conocimiento histórico fuera del ámbito académico y su difusión hacia todos los ámbitos posibles.

Ficha técnica¹⁶

Título: Arekusandaa senki (Alexander Senki; Reign: the Conqueror).

Género: Anime histórico-fantástico.

País: Japón.

Año: 1997 (año de estreno 1999).

Productora: MAD HOUSE.

Director: Yoshinori Kanemori. Supervisado por Rintaro y Masao Maruyama

Guión: Sadayuki Murai.

Música: Ken Ishii.

Diseño: Peter Chung.

Duración: 13 capítulos de 21 minutos aprox. cada uno. Una OVA de 30 minutos de duración.

Cadena televisiva: WOWOW

Otras cadenas: Cartoon Network (USA), MTV (Italia), Locomotion (América Latina)

BIBLIOGRAFÍA

CLEMENTS, J. & McCARTHY, H. (2006): "The anime encyclopedia". California, editorial *Stone bridge press*.

GUZMÁN GUERRA, A. (Ed.) (1986): *Plutarco/Diodoro Sículo. Alejandro Magno*. Madrid, editorial Akal/clásica.

MAYOR FERRÁNDIZ, T. (2010): "Las mujeres en la vida de Alejandro Magno". *Clases de historia*, publicación digital de historia y ciencias sociales. Núm. 179.

POBLACIÓN GARCÍA, C. (2006): "Las raíces biológicas del manga y del anime". *Paperback*. Publicación electrónica. Núm. 2.

Páginas web

<http://www.terrediconfine.net>

<https://elhijodelabohemia.wordpress.com>

<http://www.sentieriselvaggi.it>

<http://es.wikipedia.org>

<http://www.animeadvice.com>

16 <http://www.terrediconfine.net/alexander/> [Consultado el 04/01/2015]

PLATÓN EN LA PANTALLA: *EL BANQUETE*

Alberto Prieto Arcieniega

Las fronteras entre eros y “amor” son estrechas aunque diversas ideologías han tendido y tienden a separarlas e incluso a convertir el amor exclusivamente en el llamado amor platónico mientras que las reales relaciones sexuales eran bautizadas como eróticas y acercadas a la pornografía. Como señaló Bataille¹ se creó una tensión entre prohibición y transgresión e incluso se trazó una línea roja entre el erotismo y la reproducción con lo que el matrimonio con el objetivo central de la procreación se convertía en la sexualidad lícita dentro del pavor generado por el erotismo propiamente dicho que incitaba a que no se gozara de las relaciones sexuales por el miedo suscitado por las diversas tradiciones creadas por numerosas religiones sobre todo la cristiana. En ese sentido vale la pena recordar que en la portada de dicha obra tanto de la edición francesa (1957) como de la española (1979) aparecía una imagen de Santa Teresa que ponía en dudas la tesis del amor platónico ya que se reproducía la sugerente imagen de la santa que inmortalizó Bellini, en dos esculturas situadas actualmente en dos iglesias romanas, *El éxtasis de santa Teresa*, ya la escena que se muestra sugería un “orgasmo divino” de la santa lo cual se oponía a la visión recatada que aparece en las numerosas cubiertas de los libros publicados este año con ocasión del quinto aniversario del nacimiento de esta mujer reconvertida en uno de los supuestos símbolos de la identidad femenina española² que incluso se puede ver una continuidad de estas ideas en el curso parroquial sobre el amor denunciado por la llamada Universidad laica de Granada (*Publico*, 3,11,2015) frente a una tradición más carnal ocultada por “la cultura oficial”³. En otra línea, es necesario recordar el peso de la anterior autocensura puritana que en el caso de los autores clásicos impidió que, personas no conservadoras como el doctor Arnold que en

1 Bataille, G. *El erotismo*, Barcelona 1997.

2 Alabrus, R. M. & García Cárcel, R. *Teresa de Jesús*, Madrid 2015.

3 Zubiarre, M. *Culturas del erotismo en España (1898-1939)*, Madrid 2014.

el siglo XIX inició el nacimiento de la escuela pública en Gran Bretaña no leyó Aristófanes hasta los 40 años⁴.

En suma, con estos ejemplos se puede comprender como el enfoque sobre la sexualidad antigua se realizaba desde la exclusiva confrontación con el propio presente con lo que se efectuaba una visión deformada de aquel pasado.

Estas diferencias se perciben en las novelas escritas desde el siglo XVIII hasta la primera mitad del siglo XX ya que mostraban las diversas caras de un tipo de erotismo diferente al nuevo erotismo que muestra un erotismo plano sin referencias de otras épocas lo cual no ayuda a la comprensión del erotismo en la línea que mostró Bataille⁵.

Las novelas que a partir de entonces han pasado por denominarse eróticas son muy vulgares ya que no va más allá de repetir diversas posturas y actos sexuales que se repiten constantemente tanto en las novelas como en las películas como la reciente *Cincuenta sombras de Grey*, que poco tiene que ver con las novelas o películas inspiradas en el sado masoquismo como puede ser *Belle de jour* que nada tiene que ver con la reciente *Magical girl*, o bien por ejemplo de la subyugante figura del *Drácula* de Bram Stoker, o de su exposición en la pantalla hasta el compendio realizado por Coppola ya que con posteridad se ha pasado a los anodinos vampiros de series como *Crepúsculo*, o la más reciente versión cinematográfica de *Cincuenta sombras de Grey* basada en la trilogía de la escritora británica E. L. James, sobre la que parece conveniente recordar algunas cosas respecto al juego de dominio en el sexo, o el placer que algunos obtienen infringiendo dolor o recibéndolo, y las perversas consecuencias sociales que de estas prácticas se derivan.

Esa constante podría ser el modelo de sexualidad que nos venden y que hemos “comprado”. Se trata de un modelo de sexualidad coitocéntrico, gimnástico, centrado en el rendimiento y cada vez más desprovisto de humanización. A pesar de que la novela rezuma erótica descafeinada y predecible a cada paso, puede servir de estímulo a ciertas lectoras para alimentar sus fantasías y, sobre todo, aportar un aliciente añorado y olvidado: ¡sentirse deseadas hasta la extenuación! Y además por un hombre que parece tenerlo todo: guapo, inteligente, rico, seguro de sí mismo, imaginativo, atento, seductor, sensual y, sobre todo, con una parte de sombra por descubrir...todo un misterio tentador⁶. Eso es lo que explicó Liliana Cavani en *Il portiere di notte* en la que una ex reclusa de un campo de concentración nazi, se encuentra años más tarde de acabada la guerra con el oficial alemán que la había obligado a ser su amante. El conflicto

4 Finley, M. “La crisis en las lenguas clásicas”, en Plumb, J. H. *Crisis en las humanidades*, barcelona 1973, 15 – 30, 19.

5 Armiño, M. (Ed). *Cuentos y relatos libertinos*, Madrid 2011. Armiño, M. (Ed). *Los dominios de Venus. Antología de novelas eróticas (siglos XVII–XIX)*, Madrid 2015.

6 De las Heras, R. “Literatura de placer ¿o de mercado?”, en *El País, Babelia*, 14/03/2015, 6.

de la protagonista, Charlotte Rampling, es esa mezcla de odio y deseo, y, sobre todo, de que de hecho conduciría hacia una voluntad de autodestrucción de la víctima que tenía una malsana dependencia con su verdugo lo cual provocaba que su sometimiento no acabara nunca ¿Cómo se explican dichos cambios? Bauman⁷ ha comentado que la diferencia entre erotismo y sexualidad es el deseo físico ya que en el segundo caso se podría definir como amor líquido o amor sin amor, ya que solo se centra en el momento o los momentos. De ese modo el amor líquido es una figura del cambio ya que los sólidos conservan su forma y persisten en el tiempo mientras que los líquidos se transforman constantemente.

Se trata, en suma, del mismo fenómeno que se produce con la desregulación, la flexibilización o la liberalización de los mercados. ¿Es posible que este argumento de novela barata pueda triunfar en pleno siglo XXI, después de décadas de lucha por la liberación de la mujer, por sus derechos sociales y sexuales? ¿Hemos de concluir que la fantasía de toda mujer es ser dominada? ¿En una sociedad golpeada por la violencia machista que cada día se cobra más víctimas?.

Las películas posmodernas eliminan el pasado porque es viejo y solo interesa lo inmediato visto como lo nuevo ya que son los nuevos modelos de sexualidad que se proyectan en un tiempo efímero y líquido. El tiempo y el espacio en el cine posmoderno tienen una mayor capacidad de atravesar el espacio y el tiempo para ir para atrás y hacia delante pero dentro de un espacio cerrado que carece de profundidad⁸. Pasolini fue consciente de ese amargo futuro y se enfrentó a él recordando como en diversas tradiciones culturales se situaba el erotismo en su verdadera dimensión que el intelectual italiano definió como "la trilogía de la vida" pero el peso de la dominante ideología conservadora frenó esos intentos calificando esas películas como pornográficas con lo que de nuevo el erotismo quedaba encerrado en un reducido espacio reservado para las supuestas personas enfermas "sexualmente hablando". En el caso de Pasolini esa actitud le llevó a denunciar la doble moral de los grupos dirigentes italianos del presente⁹ que no se alejaban demasiado de los realizados bajo el fascismo tal como mostró en *Saló*, que asimismo pasó a engrosar la lista de películas catalogadas como pornográficas mientras que el mismo director fue asesinado sin que se haya obtenido hasta el momento una explicación convincente de dicho suceso¹⁰, aunque la actitud sexual de Berlusconi no se alejaba demasiado de los personajes de *Saló* tal como se comenta en una reciente película sobre Pasolini (*Pasolini*,

7 Bauman, Z. *Modernidad y ambivalencia*, Barcelona 2005, 274 ss.

8 Harvey, D. *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Buenos Aires 2012, .340

9 Pasolini, P. P. *Demasiada libertad sexual os convertirá en terroristas*, Madrid 2014.

10 Maconi, G. *El caso Pasolini. Crónica de un asesinato*. Madrid 2010.

La verdad oculta, F. Bruno, 2013). En un interesante libro Losilla¹¹ comentó que no existe imagen si luego no es narrada es decir si no se habla de ella, del mismo modo que no existe relato sin imágenes, es decir sin la imagen que nos hacemos. Se podría decir que la palabra mata la imagen y la imagen no puede evitar evocar la imagen y, además, insiste en la necesidad de mantener la memoria del pasado y no olvidar que lo nuevo se construye con los “despojos” del pasado¹². Por último, parece oportuno recordar la película *Gertrud* del director danés Dreyer que constituye un lúcido ejemplo del fracaso del amor en mayúsculas ante la amarga realidad.

La protagonista, Gertrud, busca el amor en mayúsculas pero no lo encuentra ya que su marido antepone a ella su propio trabajo y su amante es demasiado egoísta y es incapaz de amar a nadie por encima de sí mismo. Todas estas experiencias fallidas concienciarán a nuestra heroína, que caerá en la soledad convencida de que en su mundo no existe ningún espacio en el que se puedan expresar los sentimientos en todas sus dimensiones.

LA SEXUALIDAD GRIEGA

El concepto de sexualidad griega era muy diferente al actual y precisamente el hecho de que no se quisiera entender esas diferencias ha provocado las numerosas autocensuras que realizaron los estudiosos del pasado o que incluso los fondos de los museos albergaran numerosas escenas eróticas que hasta poco tiempo no se han comenzado a mostrar.¹³

El cuerpo desnudo de la mujer tuvo una presencia inferior a la del hombre en el arte griego¹⁴ e incluso era más frecuente que en la escultura femenina mostrara más frecuentemente las nalgas de las mujeres que su sexo ya que se necesitaba alguna excusa como hizo Praxiteles quién recurrió al baño para mostrar el desnudo frontal de su Afrodita de Cnido¹⁵. Esta situación se debía a que las mujeres no eran las protagonistas sino los hombres¹⁶ lo que explica que la postura erótica predominante en las pinturas sexuales que aparecen en la cerámica griega era el coito a tergo (por detrás)¹⁷.

En general, la *paideia* griega conducía a la homosexualidad masculina y femenina¹⁸. Eros ocupaba un importante papel tanto en los gimnasios como en la guerra. Su culto no solo se

11 Losilla, C. *La invención de la modernidad o como acabar de una vez por todas con la historia del cine*, Madrid 2012, 12 s.

12 Losilla, C. *O. c.* 208

13 Johns, C. *Sex or symbol. Erotic images of Greece and Rome*, Londres 1982.

14 Iriarte, A. “Le genre des habits et le tissage de la nudité en Grèce ancienne”, en Sebillote, V. *Problèmes du genre en Grèce ancienne*, París 2007, 208,303

15 Sánchez, C. *Arte y erotismo en el mundo clásico*, Madrid 2005, 37

16 Sánchez, C. *O. c.* 90s.

17 Eslava, J. *Amor y sexo en la Antigua Grecia*, Madrid 1997, 107

18 Cantarella, E. *Según natura. La bisexualidad en el mundo antiguo*, Madrid 1991, 86.

realizaba para potenciar la reproducción sino que también ayudaba a potenciar la solidaridad de la propia comunidad cívica frente a la guerra o la tiranía¹⁹. Los participantes estaban unidos entre sí por compartir unos valores comunes. En el *Sympósiom* se fomentaba el compañerismo entre los *hetairoi* y servía para solidificar la unidad entre dicho grupo y reforzar sus privilegios de clase²⁰.

EL SYMPÓSIUM

Según exponen las fuentes antiguas los simposios seguía un ritual concreto que comenzaba con un prólogo en el que se explicaba los motivos del *sympósiom*, se mencionaba los asistentes, el momento y el lugar de la celebración.

Es evidente que dada las dimensiones del espacio necesario para esos eventos solo lo podían organizar los sectores sociales dotados de cierta capacidad económica, es decir, la celebración de dichos banquetes correspondía a los ricos a quienes, además, dichos actos les servía, como se ha dicho, de publicidad para reforzar su prestigio dentro de la comunidad cívica

El “banquete” solía comenzar con una comida seguida de una bebida en común²¹ controlada por el *simposiarca*²² y el anfitrión ofrecía a los asistentes diversas actividades como danzas, cantos o música o bien, sugería a sus invitados una discusión sobre un tema concreto como en la obra de Platón en la que el tema propuesto fue el amor. En las pinturas de las copas se observan la presencia de personajes diversos, como esclavos músicos, hetairas²³ etc. que formarían parte del personal dedicado a las diversas acciones propias de dichos eventos²⁴.

Los principales comentarios sobre los banquetes griegos aparecen relatados en los siguientes autores: Plutarco, Jenofonte, Ateneo y Platón.

PLATÓN: EL BANQUETE²⁵

Se presenta de modo indirecto a posteriori por un personaje que lo cuenta a otro lo que ha oído decir a un tercero en este caso la narración la realiza Apolodoro quince años después haber ocurrido y se basaba en la descripción que le había hecho Aristodemo quién si había asistido..

19 Plácido, D. “El sexo en la sociedad griega: *la paidéia*”, en Celestino Pérez, S. (Ed), *La imagen del sexo en la Antigüedad*, Barcelona 2007, 187 – 207, 199.

20 Murray, O. “El hombre y las formas de sociabilidad”, en Vernant, J. P. *El hombre griego*, madrid 1993, 259.

21 Lich, H. *Vida sexual en la antigua Grecia*, Madrid 1976, 134.

22 Murcia Ortuño, J. *De banquetes y batallas. La antigua Grecia a través de sus anécdotas*, Madrid 2014, .9.

23 Calame, C. *Eros en la Antigua Grecia*, Madrid 2002, 116 s.

24 Calame, C. *O. c.* 86.

25 Platón, *La República*, Introducción Manuel Fernández Galiano, traducción José Manuel Pabón y Manuel Fernández Galiano, Madrid 1988.

Agatón es el anfitrión que celebra su triunfo en un concurso dramático y propone una discusión sobre el significado del amor, entre los que Sócrates fue el orador más importante aunque con anterioridad intervinieron varios comensales de los que Aristodemo solo se acordaba de los siguientes: Fedro, Pausanias, Erixímaco, Aristófanes y Agatón. Asimismo conviene recordar el nombre de Alcibíades quién llegó a la casa tras el discurso de Sócrates y a petición de los asistentes realizó un panegírico de aquel destacando su firme capacidad de resistencia a la seducción²⁶.

En su intervención Sócrates comentó como en su juventud aprendió la teoría sobre el amor de Diotima de Mantinea cuya tesis más importante consistía en el anhelo de alcanzar la inmortalidad. Existen, dijo, dos tipos de amor: el físico y el espiritual. Mientras el amor físico trataba de alcanzar la inmortalidad a través de la descendencia, el amor espiritual daba luz a ideas y pensamientos, que de por sí eran inmortales. El fin ulterior del amor era ayudar a ascender hacia el conocimiento de lo divino. Diotima enseña el proceso “por escalones” que empezaba en un cuerpo hermoso y llevaba posteriormente a la contemplación de lo bello en sí²⁷.

El objeto del amor era, pues, la producción y generación de la belleza y la inmortalidad era su objetivo final. Se debía, pues, considerar la belleza del alma como más importante que la belleza del cuerpo. La última pauta era la de conseguir y alcanzar la ciencia de la belleza absoluta.

Para Platón amor es lo que solo se ama en el otro que es a uno mismo, eso que se mira en el otro, es su propia imagen pero dice hay dos maneras de verse una dentro de su limitación en su ego y egoísmo que para Platón consistía en llegar al límite extremo, es decir a lo divino que ya no es un ego sino el cosmos, el todo, es Dios que es la perfección²⁸.

Un complemento de estos temas lo supone el mito de la caverna que Platón lo expuso en el libro VII de su República en el que narra el esfuerzo necesario para avanzar desde el mundo sensible hacia el mundo de las ideas y desde allí alcanzar el BIEN, es decir LO ABSOLUTO. En ese aprendizaje dentro de la caverna era necesario alcanzar una profunda educación de la mirada cuyos resultados han sido definidos como “la caverna de las ilusiones” y ha querido ser relacionada, desde un punto de vista antropológico con los procesos que condujeron a la aparición del cine²⁹.

26 Pamiás, J. “Incorruptible Sócrates? (Pl. *Simp.* 219e and *Acus.* Frag. 22)”, en *Hermes*, 140, 2012, 369 – 374.

27 Suárez de la Torre, E. “En torno al banquete de Platón”, en *Humanitas*, 54, 2002, 63 – 100, 92.

28 Vernant, J. P. *Entre mito y política*, México 2002, 26 s.

29 Rodway, C. “La caverna de las ilusiones”, en *Encuentros*, 5, 2014, 33 – 50.

EL CINE

En diversas películas se ha destacado el desnudo escultórico masculino de la antigua Grecia como exaltación de la belleza de la raza aria según los patrones ideológicos del nacional socialismo³⁰ y es evidente que la más famosa sería *Olympia* (1938) de Leni Riefenstah centrada en la Olimpiada de Berlín de 1936 aunque para el tema central de este trabajo tiene más interés la representación del banquete en el cine y el centro del discurso de Platón: el amor.

Entre otras cosas, el mito de la caverna de Platón ha querido ser relacionado incluso con los orígenes del cine debido a la descripción que se realiza de las imágenes en movimiento³¹. Por último se ha dicho que el amor y el sexo favorecen la desinhibición y que el banquete es un buen escenario para conversar sobre ambos temas e incluso sobre la muerte³² como hizo Ferreri en *La gran abbuffata*.

FERRERI

Marco Ferreri entró en el mundo del cine a través de la realización de cortometrajes publicitarios y más tarde, se dedicó al cine³³.

La adaptación del cuento de François Rabelais *Pantagruel Gargantua*, (*La grande abbuffata* 1973) y el escándalo creado tras su proyección posiblemente le permitió el rodaje del *Le banquet de Platon* aunque es evidente que aunque en ambas se comenta el amor y se asiste a un “banquete” los objetivos fueron diferentes³⁴.

El resto de la película es discreta ya que da la impresión de que los actores permanecen demasiado estáticos ante un guión al que no llegan a familiarizarse demasiado. De ese modo los actores, incluido Sócrates, no le dan solemnidad a lo que dicen y ni siquiera la irrupción de Alcibiades ya borracho rompe con dicha monotonía mientras que la mayoría de los presentes poco a poco van abandonando la fría reunión.

FIDELIDAD DE LA PELÍCULA CON EL TEXTO

La película sigue casi al pie de la letra en versión resumida el texto de Platón al que se añadieron³⁵ pasajes de la Caverna (Republica (VII) en los que sí se puede observar la desbor-

30 Chapoutot, J. *El nacionalsocialismo y la Antigüedad*, Madrid 2013, 250.

31 Zechi, B. *La pantalla sexuada*, Madrid 2014, 13s.

32 Andrade, P. “La representación del banquete en el cine”, en *Revista de Filología Románica*, anejo V, 2007, 369 – 379.

33 Grande, M. *Marco Ferreri*, Florencia 1975. Rimbau, E. (Ed). *Antes del apocalipsis. El cine de Marco Ferreri*, Madrid 1990. Maheo, M. *Marco Ferreri*, París 1986. Monterde, J. “Marco ferreri. Un cineasta de la crisis”, en *Dirigido por...*, 93, mayo 1982.

34 Pintaldi, A. *Marco Ferreri*, Turín 2007. Sobre *La grande abbuffata* cf. Pintaldi, pp.163-180

35 Platón, *El banquete, Fedón*, Introducción, traducción y notas Luis Gil, Editorial Planeta, Barcelona 1990,

dante imaginación creativa de Ferreri sobre todo en relación al lenguaje de los sueños³⁶. En las escenas de la caverna junto a la ambientación cabe destacar la excelente interpretación de Irene Papas. La conversación entre Sócrates y Diotima se traslada a una caverna con lo que la charla entre ambos se funde con el propio mito de la Caverna. Diotima expone el método para ir ascendiendo de forma escalonada desde los cuerpos bellos, hasta las bellas normas de conducta y de estas hasta las bellas ciencias hasta terminar, partiendo de éstas, en esa ciencia de antes, que no es ciencia de otra cosa sino de la belleza absoluta, y llegar a conocer, por último lo que es la belleza en sí “que constituye el momento en que más que ningún otro adquiere valor el vivir del hombre: cuando es contempla la belleza en sí.”

Se sigue el texto tanto en el contenido de los diversos discursos como en el intento de centrar dichos discursos con plena atención con lo que se aleja tanto a la flautista como a las esclavas y hetairas aunque se rebaja la solemnidad de los discursos con numerosas interrupciones y provocadas tanto por la hermana del anfitrión como de algunos de los invitados como Aristófanes que exagera sus hipo e incluso abandona temporalmente la sala para flirtear con las hetairas. Además, las risas exteriores son constantes existiendo una cierta familiaridad con los esclavos entre los que conviene recordar que entre los masculinos abundan los de raza negra cuando en aquella época no existía una importante relación con el África negra³⁷.

En otra línea para hacer más amenos los diálogos de los comensales en el relato de Apolodoro a Glaucón se va intercalando el salón del banquete con la presencia del narrador y su interlocutor en diversos escenarios rurales supuestamente del Ática. A nivel anecdótico merece mencionarse que en una de esas escenas Glaucón realiza un completo masaje de pies que provoca que crujan los huesos de Apolodoro.

Mientras que en el texto se comenta que la entrada de un inmenso tropel de jueguistas que se acomodaron en los lechos y sin orden alguno se bebió una gran cantidad de vino lo que provocó que algunos de los comensales abandonaran la casa y algunos otros como el propio Sócrates siguieron bebiendo conversando hasta el amanecer, mientras que Apolodoro se despidió de Glaucón. En el texto se comenta que comenta que Sócrates pasó toda la jornada en el Liceo y al caer la tarde se fue a dormir a su casa. En la película el final varía ya que Sócrates abandona la casa mientras se oye cantar a los gallos y en la pantalla se observa el mar y la salida del sol en un bello amanecer mientras que Sócrates se vuelve hacia la pantalla, es decir mira al público y concluye la película y comienza a verse la lista del reparto.

36 Scotta, M. *El amante y sus metáforas*, Rosario 2010. Scotta, M. “A propósito de la película dirigida por Marco ferreri. Gusto actual del banquete de Platón”, en *Rosario 12 /Psicología*. www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/.../21-29539-2011-07-14.htm

37 Frank et al. *Blacks in Antiquity : Ethiopians in the Graeco-Roman Experience*, Londres 1970, 101 ss.

FICHA TÉCNICA

Título en V.O.: *Le banquet de Platon* Año: 1989

Duración: 78 min.

Guión: Marco Ferreri, Monique Canto, Radu Mihaileanu

Productora: Coproducción Francia-Italia. France 3 (FR)

Guión: Monique Canto, Radu Mihaileanu

Música: Didier Vasseur

Fotografía: Charlie Gaeta

Reparto: Philippe Léotard (Sócrates), Irene Papa (Diotima), Lucas Belvaux (Fedro), Jean Benguigui (Apolodoro), Christian Berthelot (Glaucón), Farid Chopel (Agaton), Renato Cortesi (Pausanias), Patrice Minet (Aristodemo), Roger Van Hool (Alcibíades)

Los exteriores se rodaron en Bonifacio (Córcega) y los interiores en los estudios de SFP en Bry-sur Marne³⁸.

La última película de Ferreri intentó ser un homenaje a un tipo de cine que estaba desapareciendo: *Nitrato d'argento* (1995). Precisamente el tango final de *El día que me quieras* interpretado por Carlos Gardel en la película del mismo nombre era una melancólica llamada de atención sobre algo que estaba desapareciendo de la cultura contemporánea el amor. Se trataba de no encasillar al amor a una simple invención de los poetas como pretendió Denis de Rougemont sino que sobre ese nombre esconden demasiados elementos que no se analizar completamente en ningún debate ya que no solo se trata de poesía, musas o bellezas ya que como recientemente ha mostrado Guerin en *La Academia de las musas* (2015) se trata de algo más complejo³⁹.

BIBLIOGRAFÍA

ALABRUS, R.M.-GARCÍA CÁRCEL, R., *Teresa de Jesús*, Madrid, 2015

ANDRADE, P. "La representación del banquete en el cine", *Revista de Filología Románica*, anejo V, 2007, pp. 389-379

ARMIÑO, M.(ed.) *Cuentos y relatos libertinos*, Madrid, 2011

ARMIÑO, M.(ed.), *Los dominios de Venus. Antología de novelas eróticas (siglos XVIII - XIX)*. Madrid, 2015

BAUMAN, Z., *Modernidad y ambivalencia*, Barcelona, 2005 (a)

BAUMAN, Z., *Amor líquido: acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, Madrid, 2005 (b)

38 Dumont. H. *L'Antiquité au Cinéma. Vêrites, légendes et manipulation*. Laussane 2009, 226.

39 Martin Garzo, G. "La vida imaginativa", en *El País*, 6/02/2016, 13.

- BATAILLE, G. M. *El Erotismo*, Barcelona 1997
- BOEHRINGER, S. *L'homosexualité féminine dans l'Antiquité grecque et romaine*, Paris, 2007
- CALAME, Cl., *Eros en la Antigua Grecia*, Madrid, 2002
- CAMY, G., "50 films qui ont fait scandale", *Cinéma Action*, 103, 2º trimestre, 2002
- CANTARELLA, E., *Según natura, La bisexualidad en el mundo antiguo*, Madrid, 1991
- COMAS, A., "El banquete", *La Vanguardia*, 12 enero 1994
- CHAPOUTOT, J., *El nacionalsocialismo y la Antigüedad*, Madrid, 2013
- DE LAS HERAS, R., "Literatura de placer ¿o de mercado?", *El País, Babelia*, 14, 3, 2015
- DE VICENTE, E., "El banquete", *El Periódico* 12 enero 1994
- DUMONT, H., *L'Antiquité au Cinéma. Vêrites, légendes et manipulation*, Lausanne, 2009
- ESLAVA, J., *Amor y sexo en la antigua Grecia*, Madrid, 1997
- FINLEY, M. I., "La crisis en las lenguas clásicas" en PLUMB, J. H. *Crisis en las humanidades*, Barcelona, 1973
- FRANK, M. *et al*, *Blacks in Antiquity: Ethiopians in the Graeco-Roman Experience*, Londres, 1970
- GRANDE, M., *Marco Ferreri*, Florencia 1975
- HARVEY, D., *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Buenos Aires, 2012
- IRIARTE, A., "Le genre des habits et le tissage de la nudité en Grèce ancienne" en SEBILLOTE, V. *et al*, *Problèmes du genre en Grèce ancienne*, Paris, 2007
- JOHNS, C., *Sex or symbol. Erotic images of Greece and Rome*, Londres, 1982
- LICH, H., *Vida sexual en la antigua Grecia*, Madrid, 1976
- LOSILLA, C., *La invención de la modernidad o como acabar de una vez por todas con la historia del cine*, Madrid, 2012
- MACONI, G., *El caso Pasolini. Crónica de un asesinato*, Madrid, 2010
- MAHEO, M., *Marco Ferreri*, París, 1986
- MARTIN GARZO, G., "La vida imaginativa", *El País*, 6 de febrero, 2016, p.13
- MONTERDE, J. E., "Marco Ferreri. Un cineasta de la crisis", *Dirigido por...* n.º 93, mayo, 1982
- MURCIA ORTUÑO, J., *De banquetes y batallas. La antigua Grecia a través de sus anécdotas*, Madrid, 2014
- MURRAY, O., "El hombre y las formas de sociabilidad" en J. P. VERNANT, J. P. *et al*, *El hombre griego*, Madrid, 1993
- PAMIAS, J., "Incorruptible Socrates? (Pl. Smp. 219e and Acus. frag. 22)", *Hermes* 140, 2012,

pp.369–374

PASOLINI, P. P., *Demasiada libertad sexual os convertirá en terroristas*, Madrid 2014

PINTALDI, A. *Marco Ferreri*, Turín 2007

PLÁCIDO, D., “El sexo en la sociedad griega: la *paideia*” en CELESTINO PÉREZ, S. (ed.) *La imagen del sexo en la Antigüedad*, Barcelona, 2007, pp.187-207

PLATON, *La Republica*, Introducción Manuel Fernández Galiano, traducción José Manuel Pabón y Manuel Fernández Galiano, Madrid, 1988

PLATON, *Diálogos III, Fedón, Banquete, Fedro*, Martínez Hernández, M. Introducción, traducción y notas pp.143-288), Clásica Gredos, Madrid ,1988(1ª reimp.)

PLATON, *El banquete, Fedón*, Introducción, traducción y notas Luis Gil, Editorial Planeta, Barcelona, 1990(4ª)

RAMOS, E.A., “Eros demoníco y mujer demoníca: Diotima de Mantinea”, *Habis*, 30, 1999, 76-86

RIMBAU, E.(ed.) *Antes del Apocalipsis, El cine de Marco Ferreri*, Madrid,1990

RIMBAU, E. “El banquete Una grande bouffe” platónica”, *Auvi*. 12 de enero de 1994

RODWAY, Cl.,” La caverna de las ilusiones”, *Encuentros*, nº 5, 2014, 33-50

SÁNCHEZ, C. *Arte y erotismo en el mundo clásico*, Madrid 2005

SCOTTA, M., *El amante y sus metáforas*, Rosario, 2010

SCOTTA, M., “A propósito de la película dirigida por Marco Ferreri. Gusto actual del banquete de Platón”, en *Rosario / 12 Psicología*. www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/.../21-29539-2011-07-14.htm

SUÁREZ DE LA TORRE, E., “En torno al banquete de Platón”, *Humanitas*, 54, 20002, 63-100

VERNANT, J.P. *Entre mito y política*, Méjico, 2002

WOLFF, F., “Deleuze, Derrida, Foucault, historiadores del platonismo“ en CASSIN, B., (ed.) *Nuestros griegos y sus modernos*, Buenos Aires, 1994 ,169-183

ZECHI, B. *La pantalla sexuada*, Madrid 2014

ZUBIAURRE, M. *Culturas del erotismo en España (1898-1939)*, Madrid, 2014

ENTRE EROS Y TANATOS: UN VIAJE POR LOS SÍMBOLOS DE *EYES WIDE SHUT*

Rocío Ruiz Pleguezuelos

1. INTRODUCCIÓN. EL DIRECTOR Y SU OBRA

Eyes Wide Shut (1999) fue dirigida por Stanley Kubrick. Estrenada poco después de su muerte constituye a día de hoy una de las películas más valoradas por el público.

Stanley Kubrick (1928-1999) empezó su carrera como fotógrafo y poco a poco fue interesándose por el cine hasta que comenzó a realizar sus propias películas. Sus inicios en el celuloide le llevaron a introducirse en el género negro rodando su famosa *Atraco perfecto* (*The Killing*, 1956) tras un primer largometraje, también de cine negro, llamado *El beso del asesino* (*Killer's Kiss*, 1955). Ambos films llevaron a Kubrick a tener cierto renombre entre el público. No obstante, el carácter del realizador le hizo rodar películas con temáticas bien distintas como *Espartaco* (*Spartacus*, 1960), *Lolita* (*Lolita*, 1962), *Barry Lyndon* (*Barry Lyndon*, 1972) o *El resplandor* (*The Shining*, 1980).

Sin embargo, el éxito inicial del que gozó fue disipándose con el transcurso de los años pero sobre todo con la exposición de los temas que de una manera muy particular plasmaba en sus películas. Fue, principalmente, a raíz de rodar *Lolita* cuando los críticos comienzan a atacar las obras del cineasta. El escándalo que generó *Lolita* por el tema representado, las malas críticas de *Barry Lyndon* y de *El resplandor*, hicieron que lentamente Kubrick se fuese hundiendo en su carrera alargando cada vez más el tiempo entre un film y otro y haciendo que esa ansiada perfección que tanto perseguía fuese una obsesión constante en su vida, lo que a menudo le llevó a trabajar en diferentes proyectos para posteriormente abandonarlos.

Tras *La chaqueta metálica* (*Full Metal Jacket*, 1987) el director se replantea su carrera. Sus muchas dudas acerca de si retirarse o retar al público una vez más, son palpables en los distintos proyectos en los que quiso embarcarse. Desde *Napoleón* hasta *El perfume* fueron muchas las propuestas que pasaron por sus manos: *The Aryan Papers*, *AI* (*Inteligencia artificial*), *Entrevista con el vampiro*... No será hasta mediados de los 90 que se plantee realizar

Eyes Wide Shut basándose en la novela de Arthur Schnitzler llamada *Traumnovelle* o *Dream Story*.

Esa búsqueda incesante de la perfección en los planos, en el desarrollo de la historia, el trazado de los personajes etc. toca a su fin en *Eyes Wide Shut*. Desde el principio, Kubrick se planteó esta película como un reto que quizá supondría, como resultó ser, el punto final en su carrera.

Sus obras fueron para algunos tan incomprensibles e hirientes como su carácter. Esto hizo que el director fuese produciendo una película cada vez a más distancia de la anterior. El rodaje de *Eyes Wide Shut*, está considerado como el más largo no sólo en la carrera de Kubrick sino de la historia del cine.

2. ENTRE EROS Y TANATOS

Eyes Wide Shut sumerge al espectador en una trepidante aventura por el mundo de los sentidos llevados hasta sus últimas consecuencias.

Kubrick había intentado plasmar en *Lolita* una dosis de erotismo centrándose en las relaciones prohibidas entre un adulto y una menor. No obstante, quizá la censura de la época (*Legion of Decency*) y la presión a la que se vio sometido Kubrick hizo que el film resultara, a ojos de algunos críticos, poco erótico y bastante aburrido ya que vieron en el film al director que no se atreve a contar según que historias.

En cambio, con *Eyes Wide Shut* intenta meter al público en la piel de un hombre que hasta ahora ha llevado una vida bastante convencional (carrera brillante, matrimonio estable, descendencia, vida acomodada).

2.1. Argumento

Bill Harford es un médico de cierto renombre en el Nueva York de los '90. Está casado con la atractiva Alice, con la cual tiene una hija. En apariencia es un matrimonio estable y en armonía. Gozan de un status alto y llevan una vida ordenada y tranquila. Pero ese universo de estabilidad se vendrá abajo cuando Bill, tras la confesión de Alice sobre sus fantasías sexuales, sea consciente de que ese amor que creía que su mujer tenía por él no es tan verdadero y fiel. A partir de ese momento su realidad empezará a resquebrajarse, haciendo que protagonice un particular descenso a los infiernos.

La película se inicia con un desnudo de Alice, encarnado por Nicole Kidman. Estas primeras imágenes hacen suponer una obra cargada de erotismo. Alice y su esposo Bill (Tom Cruise) se preparan para asistir a una fiesta de Navidad.

Durante el transcurso de la misma, Alice bailará con un hombre maduro desconocido por el que se sentirá fuertemente atraída pero con el que solamente flirteará sin llegar a tener

nada serio con él. Por su parte, Bill está acompañado por dos chicas que no dejan de insinuarse constantemente. Bill siente cierta atracción por seguirles el juego pero no parece decantarse por cometer una infidelidad. Cuando vacila entre seguir a las chicas o regresar con su mujer es reclamado por el anfitrión Victor Ziegler con cierta urgencia. Acude rápido a su llamada y encuentra a una mujer desnuda inconsciente en el baño de Victor. Bill intenta reanimar a la chica, llamada Mandy, que ha entrado en coma al ingerir una dosis de coca y heroína. Cuando Mandy está consciente, el doctor Harford le comenta que es una chica afortunada. Esta afirmación hace que el espectador sienta cierto recelo porque empieza a sospechar cuan desafortunada va a ser en realidad.

La introducción del personaje de Mandy será una primera toma de contacto de Bill hacia ese mundo inquietante y desconocido del que hasta ahora el se había mantenido al margen.

Al regreso de la fiesta, Bill y Alice empiezan a besarse. Alice se contempla en el espejo mientras su marido la besa amorosamente. El espectador es consciente de que Alice es una mujer vanidosa y presumida que se mira en el espejo orgullosa de lo que ve. La música que acompaña a esta escena (*Baby Did a Bad Bad Thing* de Chris Isaak) pone en evidencia que Alice será el detonante de una historia perversa que conducirá a su marido hasta los límites de la lujuria.

La historia planteada en *Eyes Wide Shut* es una aventura cargada de símbolos en las que tanto Eros como Tanatos tendrán una clara presencia. Estos símbolos se hacen evidentes tanto en el trazado de los personajes como en el uso de los colores.

2.2. Trazado de personajes

En *Eyes Wide Shut*, Kubrick dibuja a los personajes con respecto a la historia que quiere contar. Los hace transparentes, sin un pasado que les condicione para que su función sea únicamente la de transmisores. Son notables en los mismos las huellas de los símbolos de Eros y Tanatos que están presentes en la mayoría de los elementos de la película. Pasaremos ahora a comentar los principales personajes:

2.2.1. Bill Harford

El personaje de Bill se presenta como inactivo desde el inicio. No parece tomar parte en la historia sino que, de alguna manera, este personaje está atrapado en un film que no le correspondiese. Bill es un Hamlet contemporáneo, puesto que, las consecuencias de sus actos no provienen de sus decisiones sino de sus eternas dudas.

Desde *Barry Lyndon*, los protagonistas de las películas de Kubrick eran contemplativos y estaban aislados del mundo. Su entorno parecía reflejar los conflictos interiores. Esta pauta se repitió en *Eyes Wide Shut*. (...) «La novela enfrenta las

aventuras reales del marido y las imaginarias de la mujer, y se pregunta si existe alguna diferencia importante entre soñar con una aventura sexual y tenerla». (Duncan, 2008, p.88)

Bill Harford es un hombre llano, no parece tener un pasado relevante ya que son pocas las referencias que se hacen al mismo. Sólo sabemos que Bill es médico y que estudió con Nick Nightingale, el músico con el que se encuentra en la fiesta de Navidad y con el que comenta, muy de pasada, que fueron compañeros en la universidad. Es, precisamente, a este antiguo compañero al que le menciona que lleva casado con Alice nueve años y que tiene una hija de cinco de este matrimonio. Aparte de esto sólo sabemos algo de su pasado, unas vacaciones en Cabe Cod. Este último dato lo conocemos por boca de Alice. Por tanto, es un personaje vacío. No posee un pasado conocido por el público y esto hace que no esté condicionado por el mismo.

En *Eyes Wide Shut*, el espectador conoce por Alice sus secretos más íntimos, que comparte con Bill al pretender herir sus sentimientos y poner en tela de juicio su conocimiento de la mujer. El encuentro entre Bill y Nick permite la transmisión de información que el receptor de la historia ya conoce (acerca de la relación con Alice, su dedicación profesional y su paternidad). (...) La ausencia de un pasado permite a Kubrick centrar a sus protagonistas únicamente en los hechos que componen el relato y destinarlo a cualquier otra situación. Estaríamos ante un hombre abstracto, no individualizado ni diferenciado por un pasado. (...) Kubrick despersonaliza al personaje con objeto de convertirlo en una expresión universal de la humanidad. (Pérez Rufi, 2006, p.9)

Bill es un hombre en apariencia satisfecho con la vida que lleva. Médico de renombre, a menudo se relaciona con personas de un alto nivel pero con las que hasta el momento de la confesión de Alice no será capaz de ver en otro plano que no sea el de la relación médico-paciente.

La fiesta de Navidad a la que asiste con su esposa y en la que comienza, lentamente, a abrir los ojos hacia el mundo del deseo, será la clave para el desarrollo de su posterior aventura.

La primera toma de contacto con el mundo de la prostitución y las drogas pasa prácticamente inadvertido por el público ya que la pasividad del personaje es patente. No sólo no ha tomado la decisión de marcharse en compañía de aquellas dos chicas que se le insinuaron sino que además no parece tener ninguna opinión acerca de Ziegler y Mandy. Sigue siendo un personaje frío que se limita sólo a hacer su trabajo sin manifestar ningún tipo de emoción.

Tras la fiesta de Navidad encontramos a un doctor sumido en la rutina diaria de su consulta. Observamos que su vida es bastante aburrida y cargada de un equilibrio y armonía quizá demasiado perfectas.

Por la noche, ya en su casa, Bill mantiene una conversación con Alice. Ella está bajo los efectos de la droga que acaba de consumir; comienza a violentarse y fuerza a Bill para que este le cuente las fantasías que ella supone que tiene con sus pacientes. Bill no parece estar dispuesto

a contar mucho porque manifiesta no tener ningún tipo de pensamientos de ese carácter durante su trabajo, ya que, es un profesional de la medicina. Alice cansada de la manifiesta pasividad y desinterés sexual de su marido le confiesa que, en ocasiones, tiene fantasías sexuales con otros hombres. Incluso le hace referencia a unas vacaciones en Cabe Cod, durante las cuales se vio peligrosamente atraída por un oficial que con tan solo una mirada le hizo pensar en la posibilidad de fugarse con él abandonando a su marido y a su hija. Alice reconoce que el placer de que este hombre la poseyera por un momento le llevó a pensar en romper con su vida.

Esta confesión es un jarro de agua fría para Bill que hasta ahora había creído que el amor de Alice por él era puro y que esa vida estable que llevaban era el mayor deseo de Alice como mujer. Desde este instante, tanto Bill como el espectador, a través de los ojos del doctor Harford, verá ese otro mundo de perversión y vicio que hasta ahora había permanecido oculto.

Para Bill ver a Alice transformada de amante esposa a mujer perversa y lujuriosa le supone un trago excesivamente amargo. Romperá el equilibrio en el que hasta ahora se había mantenido conduciéndole hasta los estratos más bajos del mundo del deseo y el libertinaje.

Una llamada nocturna hace que Bill tenga que salir de casa para acudir al velatorio de un paciente suyo, dejando en el aire la conversación con Alice. Durante el trayecto Bill no deja de pensar en lo que Alice le ha contado y esta idea le atormentará durante el resto del relato filmico.

Bill intenta consolar a la hija de su paciente que está afligida con la muerte de su padre. En un momento de debilidad, Marion que así se llama la mujer, besa desesperadamente a Bill que la contempla perplejo. Ella le dice que le quiere, a pesar de que apenas se conocen, y se insinúa de una forma bastante clara lo que deja a Harford estupefacto. La llegada del novio de Marion le salva de esta violenta situación. Deja a Marion con su prometido y decide marcharse. Pero no toma un taxi sino que resuelve caminar por las calles sin tener claro cual será su rumbo.

Kubrick descontextualiza al personaje antes de emprender esa aventura perversa haciéndole transitar por las calles, cosa que hasta ahora su estatus habría evitado. De esta manera Cruise comenzará ese descenso a los infiernos pasando por diferentes estratos. El primero de ellos se establece, precisamente, en ese paseo nocturno por las calles neoyorquinas en el cual, el acomodado doctor Harford, empezará a mezclarse con la gente de a pie. Incluso será insultado por un grupo de jóvenes que le ve como un personaje fuera de lugar.

Deambulando sumido en sus pensamientos conoce a una prostituta llamada Domino que le ofrece sus servicios. Bill al principio tiene la misma actitud que en la fiesta. Está dudoso y, aunque no rechaza a la prostituta, tampoco parece inclinado a seguirla. Finalmente se decide a entrar con ella en su casa. Una vez allí, Bill comienza a besarla dulcemente. En ese instante, el móvil comienza a sonar. Es Alice que quiere saber si su marido tardará mucho en regresar

a casa. Esta llamada hará que Bill vuelva al mundo real y abandone el de la fantasía. Paga a la prostituta a pesar de no haber mantenido relaciones con ella y se marcha. Sin embargo, no regresa a casa sino que decide ir al bar donde toca su amigo Nick Nightingale con el que había hablado durante la fiesta de Navidad.

Una vez en el local, Bill tiene una charla con Nick el cual le comenta que, de vez en cuando, participa como músico en unas fiestas secretas donde las mujeres realizan todo tipo de actos sexuales.

Bill queda seducido por esta idea de una orgía sin límites y, conocedor de la clave para entrar en la mansión por boca de Nick, decide acudir a la fiesta. El morbo y la curiosidad llevarán a Bill a despertar al dueño de una tienda de disfraces en plena noche. Está decidido a acudir a esa fiesta por encima de todo. La razón que parece moverle es el deseo de venganza. Mientras está en el *Rainbow*, que así se llama la tienda, sucede un incidente que le deja descolocado. La hija del dueño, aparentemente menor de edad, es pillada in fraganti con dos hombres con los que ha mantenido relaciones sexuales. Bill queda perplejo pero parece relajarse cuando le oye decir al dueño que llamará a la policía.

Ataviado apropiadamente, parte hacia la mansión donde se está celebrando la orgía. Entra en la misma haciendo uso de la clave, lo cual le supone que en un principio no se le impida el acceso a la misma. Las expectativas de Harford de encontrar una orgía sin límites parecen incluso superarse, todos los presentes realizan un ritual antes de comenzar los actos sexuales. Este ritual parece más propio de una secta y, de alguna forma, los participantes son esclavos que deben obedecer las órdenes del maestro de ceremonias.

Desde el principio Harford comete errores que hacen que su presencia en la mansión no pase desapercibida. Deja al taxista en la puerta de la residencia porque, como siempre, se encuentra dubitativo y no es capaz de saber si va a tardar mucho o poco en salir de aquella orgía. A pesar de que lleva máscara todos los presentes en la bacanal, también enmascarados, le reconocen como a un extraño. Un hombre que no pertenece a su mundo. En realidad, daría igual que no llevase máscara puesto que parece estar señalado ante todos. Sin embargo, el que lleve antifaz es la forma de introducir al espectador en la piel de Harford para participar junto a él en la aventura sexual. El espectador contempla a través de los ojos de Cruise ese espectáculo entre demoníaco y obsceno.

Para que Bill, que lleva una vida tan ordenada y tan normal, pueda entrar en ese submundo del deseo extremo necesita disfrazarse. No tanto porque se exige en la fiesta como porque es una forma de transformarse en una persona distinta de la que realmente es. Se demuestra, a lo largo de todo la película, que Bill no es igual a las personas inmersas en ese universo de placer, ya que, Harford no llega a cometer ningún tipo de infidelidad. En este sentido, Charles Whitehouse nos comenta:

Otherwise, the film strictly follows Schnitzler's curve: Harford is a man so jealous of a phantom - a naval officer his wife Alice (Nicole Kidman) confesses she was once passingly captivated by - that he can't go home again until he has committed some sort of sexual revenge.

But Cruise's Harford is an ineffective sexual adventurer. Presented with a queue of obliging fantasy women - a needy patient's daughter, a nice prostitute, an underage shopkeeper's daughter, a perfect-bodied masked orgygoer - he falters at consummation every time. (Whitehouse, 2011)

La indecisión de Bill resulta un tanto irritante para el espectador que sale de la bacanal de la misma forma que entró sin haber consumado ninguno de sus oscuros deseos.

Regresa a su casa y encuentra a Alice durmiendo bastante agitada. La despierta y ella le narra una orgía muy similar a la "vivida" por Cruise.

Esto nos lleva a pensar que los impulsos sexuales de Alice y Bill, que no parecían en principio tan parecidos, resultan ser iguales porque de alguna forma son deseos controlados. Nunca se atreven a realizar sus fantasías porque hay algo que les frena, en el caso de Bill está claro que es su cobardía pero en el caso de Alice no está muy claro que es lo que le detiene puesto que no es la fidelidad hacia su marido. Puesto que, en varias ocasiones (incluso cuando está soñando) le manifiesta la sensación de felicidad que experimenta al burlarse de él manteniendo relaciones con otros hombres, humillándole al fin y al cabo públicamente. Parece que esa humillación es lo que más satisface a Alice por eso se contempla vanidosa en el espejo. Quizá lo que la retenga es que para ella es suficiente con saberse atractiva para otros hombres y deseada, de alguna manera, por su marido. Quizá disfrute sólo con imaginar esas fantasías en las que tiene sexo con muchos hombres diferentes sin necesidad de consumarlas.

Al día siguiente Harford que sigue pensando en lo ocurrido, o mejor dicho lo no ocurrido, en la noche anterior se dedica a visitar durante el día todos los lugares en los que no realizó ninguno de los actos que se proponía: la casa de la prostituta, la tienda de disfraces y la mansión de la bacanal.

De vuelta a casa, Bill le confiesa entre lágrimas a Alice todo lo ocurrido, parece más un niño asustado que vuelve a los brazos de su madre tras haber intentado traspasar los límites de su entorno: ese otro mundo mezquino y perverso que está más allá de su vida diaria. Alice y Bill acompañan a su hija a un centro comercial con lo que vuelven a su vida ordenada y familiar abandonando todas las fantasías vividas o mejor dicho soñadas.

Como vemos el personaje de Cruise va pasando por diferentes niveles: la insinuación de las modelos en la fiesta, la propuesta de Marion, la oferta de la prostituta, la tentación de estar con una menor y, finalmente, la bacanal con rituales. Observamos que la confesión de Alice ha sido la que ha hecho que Harford despierte al mundo del deseo. Esa venganza que le mueve no parece

tener límites, es como si quisiera castigar a Alice cometiendo actos de una mayor complejidad moral. Quizá por esto rechaza a la prostituta porque quiere aspirar a algo aún más fuerte.

En todo este recorrido los límites del deseo y la muerte se van entrelazando. De esta forma, cuando se halla con Marion ésta intenta seducirle con su padre de cuerpo presente, lo que empieza a establecer la delgada línea que separa el deseo de la muerte. Más tarde la relación no consumada con la prostituta que finalmente resulta ser seropositiva es una nueva manifestación de la unión de Eros y Tanatos. Incluso la propuesta de sexo con la menor le conduciría no a la muerte pero sí a una destrucción de Harford como persona. Y, por último, su participación en la orgía aunque como mero espectador le lleva a la muerte. Sólo que esta no es practicada en su persona por ese intercambio de vidas que se produce entre Mandy y él.

Las infinitas dudas de Harford a lo largo de la película, siempre son cortadas por la intervención de otros personajes. Lo que hace que Bill continúe inactivo. Estas intervenciones son principalmente: la llamada de Ziegler a través de un camarero, la llamada de teléfono cuando Alice le confiesa sus fantasías, la llamada al timbre del prometido de Marion, la llamada de teléfono de Alice cuando se encuentra con la prostituta, la llamada al orden en la orgía y finalmente la llamada que recibe de Ziegler en la que concluye su aventura no sexual.

Además de la pasividad del protagonista que más parece un mero espectador que un personaje queda clara su inocencia frente a los personajes que le rodean. Jamás ha sospechado que Alice pudiera serle infiel. De la misma manera, no es capaz de comprender que la pregunta del maestro de ceremonias en la bacanal es una trampa. Ni siquiera tiene la malicia de afirmar que no existe una clave interna. Otra seña que indica su inocencia es la de identificarse como médico, incluso mostrando su tarjeta sanitaria como si con ello pudiera tener acceso a ciertos ambientes prohibidos para el hombre de a pie. Esto nos recuerda más a un policía que, haciendo uso de su autoridad, consigue una confesión por parte de los culpables.

Para concluir con este personaje hay que decir que Bill ha tenido los ojos totalmente cerrados a esa realidad del deseo y a través de Alice empieza a abrirlos lentamente. Pero ese mundo plagado de placeres extremos tiene un precio muy alto que Harford, finalmente, no está dispuesto a pagar.

El final de Cruise y Kidman es muy interesante, ella le comenta que quizá deban agradecer el haber sobrevivido a sus aventuras reales o soñadas, lo cual nos remarca la idea de que los límites entre realidad y sueño no están muy definidos.

2.2.2. Alice

Alice, aunque aparece menos en el film, es un personaje más complejo ya que se nos hace una pequeña referencia a su pasado a través de su relato. Lo cual nos fuerza a ver a este personaje bajo una luz determinada.

El personaje de Nicole Kidman es el que le rompe todos los esquemas al espectador a través de la piel del protagonista con el que, desde un principio, parece identificarse en el sentido de ver a través de los ojos de Cruise todo un mundo de posibilidades nuevas, extrañas y excitantes.

Sin embargo, aunque parece que es Alice la que se va a desmarcar a lo largo de la película observamos que sus fantasías eróticas en las que es devorada por muchos hombres no pasan del mundo de los sueños.

En cambio, Bill al que se le viene el mundo abajo cuando su mujer le declara querer serle infiel cometerá no en cuerpo pero si en espíritu traiciones mucho más complejas.

El personaje de Alice es clave, puesto que, es el que impulsa el relato onírico de Harford, al que había dado inicio suavemente Ziegler. Arranca con la evocación que ella hace de su fantasía con el oficial y lo vemos plasmado en los pensamientos de Cruise sin llegar a saber que parte de verdad podrían contener.

Al mismo tiempo que Bill experimenta nuevas situaciones, Alice parece estar soñando todo lo que el ve. Es como si esa unión matrimonial fuese tan fuerte que ambos pudieran estar en el mismo sitio. Da la sensación de que Alice hubiese participado en alguna ocasión en esas bacanales.

La imagen de Alice durmiendo con la máscara es significativa, es como si Alice estuviera más vinculada (a través de los deseos y de los sueños) con ese mundo que ha espantado a Bill: el del deseo llevado hasta la muerte.

Alice le ha confesado que por el oficial hubiese dejado todo, es decir que el deseo le supera, de tal forma, que le puede conducir no a la muerte pero si a la destrucción de su vida conyugal y familiar. Y todo esto solo por una mirada lasciva. Lo que demuestra que es ahí donde reside el peligro. Eros lleva a Alice a desear al oficial y Tanatos es quien la empuja hacia la huida. Huida que supone un viaje hacia la destrucción.

Ya en la última escena, en el centro comercial, Alice cree que deben dar gracias porque esas fantasías reales o no, no han sido cumplidas y resuelve que lo que han de hacer es follar. El personaje de Alice resume en una palabra la insatisfacción de su vida sexual, instando a su marido a consumir sus relaciones en vez de tener fantasías en las que, igualmente, quedan insatisfechos por no atreverse a realizarlas.

2.2.3. Ziegler

Sydney Pollack encarna a Victor Ziegler. La importancia de este personaje reside en que es el nexo de unión entre el principio y el final de la aventura de Bill. La introducción de este personaje en la historia fue idea de Kubrick ya que en la novela original no existía. Su inter-

vención, sin embargo, resulta imprescindible en el film ya que será el que de comienzo al relato onírico de alguna forma y precisamente será él el que ponga punto final a la supuesta búsqueda de respuestas a los interrogantes de Harford.

Ziegler es el conocedor de las reglas del peligroso juego que comienza Bill y precisamente será el que obligue a Harford a desaparecer de la escena.

2.2.4. Mandy

Mandy (Julienne Davis) es la primera toma de contacto de Harford con el mundo de la prostitución y las drogas. Será otro de los personajes clave en el desarrollo de su descenso a los infiernos. Estará presente en la orgía y es, supuestamente, la chica que le reconocerá. Se siente obligada a advertirle a Harford del peligro que corre su vida. A pesar de que le avisa en dos ocasiones, Bill, tan indeciso como siempre, seguirá dentro de la mansión hasta que sea expulsado de la misma tras haber sido desenmascarado públicamente por el maestro de ceremonias. La vida de Harford ha sido salvada precisamente por Mandy que ofrece su vida a cambio de la de Bill. Este intercambio de vidas se corresponde con un sentimiento muy americano (tú me salvas la vida a mí y yo te salvo la vida a ti).

A pesar de que Bill no parece sentir nada hacia Mandy cuando esta realiza un gesto tan grande como cambiarse por él; ciertamente, parece conmovido ante la noticia de la muerte de esta mujer a la que, incluso, intenta besar en el depósito.

2.3. *Los colores en el film y otros elementos*

Cuando el espectador ve *Eyes Wide Shut*, le llama la atención los distintos colores que se van sucediendo a lo largo de la película y que parecen querer resaltar ciertos aspectos en la misma. El más llamativo de todos es el rojo de la puerta de la casa de Domino y el de la mesa de billar de Ziegler, puesto que, no son los colores corrientes para dichos objetos. También destaca el azul como fondo cuando Alice se encuentra de pie retando a Bill a confesarle los oscuros pensamientos que ella supone que anidan en él. Y cuando él, más tarde, rememora ese relato el fondo es igualmente azul. Con respecto al uso de los colores en el film, han sido muchos los que han apuntado que Kubrick utiliza los colores primarios para simbolizar lo que está sucediendo.

Cabe destacar el uso que Kubrick hace de los colores primarios, una elección de importante significado simbólico. El rojo representa la tentación y el sexo, como se aprecia en el Sonata Café, la camisa del taxista, el coche que lleva a Bill a la casa, también decorada en rojo, el director de la orgía, la puerta de la prostituta y la mesa de billar de Ziegler. El amarillo significa traición y se utiliza en la fiesta de Ziegler, en el apartamento de Marion y en la habitación de Bill y Alice. El azul es el color del peligro y del miedo. Cuando Bill se imagina a su mujer haciendo el amor con el oficial de la marina, el fondo es azul, el mismo color primario de

la mayor parte de las secuencias en las que Bill habla con Alice en su dormitorio. Finalmente, el violeta, una combinación de rojo y azul, es el color de las sábanas cuando Bill lo confiesa todo ante Alice. (Duncan, 2008, pp.89-90)

El color violeta se puede interpretar como una mezcla de miedo y deseo. Un color que también aparece en el film, con cierto significado, es el negro que es el empleado por todos los miembros que participan en la orgía, con excepción del maestro de ceremonias.

Por tanto, podemos interpretar el color rojo como representante de Eros y el negro como representante de Tanatos. Eros es la tentación y el deseo y Tanatos es la destrucción y la muerte. Los participantes de la orgía junto con el propio Harford visten de negro porque, de alguna forma, son esclavos de ese deseo y, por tanto, todos ellos se encuentran en el camino de la destrucción.

Como vemos Kubrick hace un uso determinado de los colores, haciendo que los mismos sean utilizados no sólo como un elemento visual llamativo sino como conductores de la historia que se quiere narrar y portadores de esa clara presencia del deseo y la muerte: Eros y Tanatos.

Aparte de los colores, es interesante que la historia se desarrolle en Navidad precisamente porque son unas fechas para pasar en familia. También llama la atención la presencia casi constante de un árbol de Navidad prácticamente idéntico en todos los escenarios que pisa Bill (incluso en la casa de la prostituta) con excepción de la mansión de la orgía que se supone es el estrato más bajo. O la casualidad de que las chicas de la fiesta le comenten a Bill que le quieren llevar al mundo que hay bajo el arco iris (*rainbow*) que es precisamente el nombre de la tienda de disfraces.

La escena de la orgía, claramente inspirada en *Satanás* (*The Black Cat*, 1934), es la que cierra ese descenso a los infiernos de Bill. Los rituales que se muestran en la misma son similares a los de cualquier misa negra de películas como la anteriormente mencionada, de la que toma las capas negras, el sometimiento de las mujeres, el director de la orgía y el pianista que en *Satanás* es un organista. Pero también de otras películas como *La novia del diablo* (*The Devil Rides Out*, 1968) en la que la misa negra combina elementos satánicos con una bacanal. Sin embargo, aunque se inspira en ciertos films no por eso deja de ser original la forma en que nos la presenta Kubrick aparte de otras aportaciones, como las máscaras venecianas, para darle un aire más siniestro y misterioso.

3. CONSIDERACIONES FINALES

Eyes Wide Shut es, sin lugar a dudas, la película más emblemática de Kubrick. A día de hoy es considerada como su mejor obra por la mayoría de los críticos. Muchos la han calificado como “el testamento de Kubrick” en el sentido de que puede resumirse en esta obra toda la carrera de este cineasta en busca de la perfección.

La expectación que creó *Eyes Wide Shut* desde el inicio del rodaje hasta su estreno fue debido a varias circunstancias que concurrieron en esta obra.

El particular carácter de Kubrick fue uno de los ingredientes fuertes. Otro fue la propaganda que de ella se hizo. El misterio del que se rodeó este film, desde el inicio de su rodaje hasta el final, mantuvo al público ansioso por ver el resultado.

La Warner no llevaba bien el hecho de que Kubrick emplease tanto tiempo en el rodaje del film. De hecho, había puesto fecha al estreno (...) el 16 de Julio de 1999(...)

No es casual que la Warner hiciera un avance de la película apenas tres días después de que se anunciara la muerte de Kubrick. (...)

Esas escenas, que han pululado por las televisiones de todo el mundo, son precisamente planos de desnudo de Tom Cruise y Nicole Kidman. De alguna manera se ha jugado con el morbo para crear una expectación que, a buen seguro, no pasará hasta que la película se estrene comercialmente. (Polo, 1999, p.172)

Teniendo en cuenta que la película se anunciaba con una fuerte carga sexual con escenas prohibitivas y contando además con las estrellas de Cruise y Kidman como protagonistas principales no es extraño, que fuesen muchas las especulaciones acerca de la película. En este caso, el propio Kubrick necesita rodear de misterio su próxima obra ya que está dolido con el público por la forma en que acogieron algunos de sus trabajos. De alguna manera Kubrick se quiere desquitar y pretende que su próxima obra sea alabada, por el público y la crítica, como colosal. Por otra parte, la Warner, concedora de la obra de Kubrick y de su impacto en la crítica, ve una forma de publicidad espléndida precisamente en ese pulso que Kubrick mantiene con el espectador. Por si fuera poco, la repentina muerte del director antes del estreno de su última película hace que sea aun más rentable dicho film.

A pesar de que la película no cuenta con esas tan ansiadas escenas entre Cruise y Kidman (se especulaba con la idea de que la cinta contenía escenas de sexo real entre el matrimonio) fue censurada en los Estados Unidos donde se vio afectada por críticas que atacaban a la inmoralidad del film. Sin embargo, debemos decir que esta película no es excesivamente provocadora sino que las escenas de bacanal se presentan de una forma bastante pasiva y elegante sin entrar en detalles demasiado escabrosos.

El rodaje de esta historia de un matrimonio que sucumbe al famoso *seven year itch*, con los, entonces casados, Tom Cruise y Nicole Kidman como protagonistas, duró cuatrocientos días. (...). Los críticos, que esperaban una extravagancia pornográfica, se vieron sorprendidos. *Eyes Wide Shut* se ha hecho con numerosos adeptos desde entonces, ganando espectadores uno a uno, como ha pasado con todas las películas de la última etapa de Kubrick. Quizá un día todos estemos de acuerdo con él, que pensaba que esta película era la mejor que había hecho. (Krohn, 2010, pp.89 y 91)

BIBLIOGRAFÍA

- DUNCAN, P. (2008). *Stanley Kubrick: el poeta de la imagen, 1928-1999*. Barcelona: Taschen
- KROHN, B. (2010). *Stanley Kubrick*. París: Cahiers du cinéma
- PÉREZ RUFÍ, P. (15 de Noviembre de 2006). Backstory: Caracterización del personaje a partir de la vida pasada en la obra de Kubrick. *Área Abierta*. Recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/ARAB0606330002A/4162>
- POLO, J. (1999). *Stanley Kubrick*. Madrid: ediciones JC
- WHITEHOUSE, C. (20 de Diciembre de 2011). Film of the Month: Eyes Wide Shut. *BFI Sight and Sound*. Recuperado de <http://old.bfi.org.uk/sightandsound/review/190>

MI MAMÁ ME MIMA: EL PASO DEL TEATRO AL CINE DE *ÁLBUM DE FAMÍLIA* DE NELSON RODRIGUES

Alejandro L. Lapeña

1.- INTRODUCCIÓN

Álbum de família de Nelson Rodrigues es una obra tan polémica como prohibida, tan incestuosa como romántica, tan deseada como inmoral, tan inmundada como genial. No ha de extrañar, por lo tanto, que haya levantado pasiones enfrentadas, ni que haya sido llevada al cine. Tanto la obra de teatro como la película ofrecen un sinfín de matices que nos parece necesario recoger y analizar por su carácter innovador y transgresor. Asimismo, el hecho de que una película desconocida basada en una obra de teatro también desconocida para el público español y escrita por un autor nunca traducido en España nos lleva a pensar que se trata de un caso interesante de estudio para, además, conocer mejor las relaciones entre teatro y cine.

2.- AUTOR

Nelson Rodrigues (1912-1980), quien se autoproclamó «ángel pornográfico», es uno de los mejores y más prolíficos escritores del siglo XX brasileño. Su obra, siempre ácida y muy crítica con la realidad de la clase media carioca —aunque esas críticas sean extensibles a la clase media universal— y con la religión católica, fue muy polémica entre sus contemporáneos. Su estilo directo aúna lo libertario de sus planteamientos con lo reaccionario de su pensamiento. Es decir, mientras que él se consideraba reaccionario, porque reaccionaba contra «*aquilo que não presta*» (aquello que no funciona, básicamente el comunismo según sus propias palabras, pero haciéndolo extensible realmente a las ideologías que niegan al individuo), llegó a apoyar a algunos intelectuales perseguidos por la dictadura brasileña y sus obras demuestran un gran halo libertario. Como afirma Michels da Rosa (2008: 8-9), podríamos considerarlo como «reaccionario revolucionario» por sus crónicas periodísticas reaccionarias y sus obras revolucionarias e innovadoras (aunque para nosotros, son más bien libertarias). Esta dicotomía habría que buscarla, como dice la investigadora Michels da Rosa (2008: 29) en la diferencia temporal entre los momentos de escritura de las obras (años 40-50, la mayor parte de ellas) y el de las

crónicas (años 60 en adelante). No en vano, Caco Coelho establece cinco fases de evolución en su trabajo: a) periodista y crítico (1927-1935), crítico y periodista lírico con obras psicológicas (1936-1943), c) fase mítica (1944-1952), d) fase de la tragedia carioca (1953-1966) y fase memorialista (1967-1980) (Gomes 2010: 2-3).

En cuanto al teatro, sus dos primeras obras *A mulher sem pecado* (1942) y *Vestido de noiva* (1943) fueron un éxito de crítica hasta tal punto que los críticos llegaron a considerar que con *Vestido de noiva* la modernidad había llegado por fin al teatro brasileño, más de veinte años después que en otras artes (Magaldi 1992: 4-5). A partir de entonces, su dramaturgia evolucionó hacia otra menos apreciada por los críticos y que, al buscar escandalizar a todo el mundo, fue tildada por él mismo de *teatro desagradable* (*teatro desagradável*) (Gomes 2010: 2), tanto por su temática (incesto, homosexualidad, adulterio, crímenes pasionales, etc.) como por su léxico, que se alejaba del lirismo de los años anteriores, lo que le provocó muchos problemas con los críticos al apartarse de lo que se consideraba «diálogo noble» (Rodrigues 1949 [2000]: 10). En este sentido son grandilocuentes las palabras que le dedicó Manuel Bandeira en 1954: «La ficción de Nelson Rodrigues está llena de cosas atroces e inmorales. Es verdad. La vida también. Pero ¿quién de los que creen en Dios osaría calificarla de inmoral? ¿Por qué la vida, creación de Dios, está llena de cosas atroces e inmorales?» (Traducción propia).

3.- *ÁLBUM DE FAMÍLIA*, LA OBRA DE TEATRO

Álbum de família (1945) fue la obra que Nelson escribió tras el éxito de las dos obras mencionadas anteriormente, pero no siguió una estela tan fulgurante. Es más, esta obra acabó relegándolo al ostracismo y fue censurada hasta el 3 de diciembre de 1965 debido a que «fomentaba el incesto y el crimen» (Umberlino 2014: 31) y «denigraba la imagen de la familia católica» (Cardoso 2010: 44). Sus antaño admiradores le dieron la espalda y su nombre pasó a ser sinónimo de obsceno y tarado (Magaldi 1992: 12). Para entender ese concepto antes enunciado de *teatro desagradable*, creemos que es pertinente reproducir sus propias palabras (Rodrigues 1949 [2000]: 8):

Con *Vestido de noiva* conocí el éxito y con las obras siguientes lo perdí para siempre. No hay en este comentario ningún resentimiento, ningún dramatismo. Simplemente el reconocimiento de un hecho y su aceptación. A partir de *Álbum de família* —drama que siguió a *Vestido de noiva*— abrí un camino que me podía llevar a cualquier parte, menos al éxito. ¿Qué camino? El de un teatro que podría llamarse así: desagradable. En pocas palabras, estoy haciendo un «teatro desagradable», «obras desagradables». En este género, he incluido, sobre todo, a *Álbum de família*, *Anjo negro* y más recientemente, *Senhora dos Afogados*. ¿Y por qué «obras desagradables»? Como ya he dicho, son obras pestilentes, fétidas, capaces por sí solas de producir tifus y malaria entre los espectadores. (Traducción propia)

En el caso que nos ocupa, *Álbum de família* fue repudiada tanto por crítica como por público debido al tema central de la obra: el incesto. Así, la obra recibió críticas que la calificaron de «demasiado incestuosa» hasta tal punto que el propio autor (Rodrigues 1949 [2000]: 9) se vio obligado a hacer la siguiente reflexión:

Se decía que había demasiado incesto, como si pudiera haber «demasiado poco» incesto. Este criterio numérico fue adoptado por casi todo el mundo. Algunos críticos estaban dispuestos a admitir un incesto o dos, más no. Otros señalaban «insistencia en la torpeza», algunos arremetían contra la «incapacidad literaria» y también quedó patente la inexistencia de un «diálogo noble». Este último defecto, por sí solo, parecía excluir a *Álbum de família* del género trágico. ¿Dónde se ha visto una tragedia sin «diálogo noble»? Y eso no fue todo. También hubo acusaciones de morbosidad, inmoralidad, obscenidad, sacrilegio, etc. (Traducción propia)

Como hemos dicho, el incesto es el tema capital de la obra. Jonas y Senhorinha, primos carnales, se casan en el año 1900 y se van a vivir a una hacienda al interior de Brasil. Su vida, desde fuera, parece totalmente idílica, aunque como siempre, las apariencias engañan. Así, el padre, Jonas, está enamorado de su hija de quince años, Glória, a la que manda a un internado femenino para alejar la posibilidad de abusar de ella y, en vez de eso, anima a su cuñada Rute, en secreto enamorada de él, ya que yació con ella estando borracho, aunque a él le repugna, a que le consiga muchachas de quince años para satisfacer sus deseos carnales. Las veces que algunas de estas muchachas quedan embarazadas, Jonas las deja morir en el parto, pues sus caderas no son lo suficientemente anchas como para soportarlo. Ese amor hacia Glória es compartido por su primogénito, Guilherme, que se ha hecho cura y ha sufrido un «accidente», cuando en realidad se ha castrado, para evitar consumir su deseo. Asimismo, la compañera de habitación del internado de Glória, Teresa, también está enamorada de ella y el descubrimiento de su relación amorosa en el primer acto de la obra será lo que provoque la vuelta de Glória con la consiguiente reacción en cadena. Hay que especificar que Glória también está enamorada de su padre, que le recuerda a Jesucristo.

Al mismo tiempo, Senhorinha, la madre, hace creer a su marido que le fue infiel con un periodista, cuando realmente lo fue con su tercer hijo, Nonô, que al ser descubierto se vuelve loco y se dedica a corretear desnudo por la hacienda como una fiera salvaje y a atacar al padre siempre que puede. A su vez, Edmundo, su segundo hijo, está enamorado de ella, lo que le impide consumir el matrimonio con su mujer Heloísa.

La llegada de Glória va a trastocar la vida aparentemente apacible de esta casa, ya que va a acarrear la vuelta de Guilherme para impedir que la hermana sea del padre. Por su parte, el retorno de Glória coincide en el tiempo con el de Edmundo, que vuelve tras haberse peleado con su mujer con la que no consigue consumir el matrimonio debido a que solo es capaz de desear a su madre.

Ya en el tercer acto, se produce el reencuentro en el que Guilherme mata a su hermana al saber que nunca será suya y para impedir que caiga en manos de su padre. Su muerte no será sino el inicio de un cúmulo de otras muertes. Al ver a su hermana muerta, Guilherme decide matarse tirándose al tren —fuera de escena— como le había propuesto anteriormente ya que es el suicidio que realizan todos los enamorados. Edmundo, al descubrir que nunca podrá conseguir a su madre, también decide quitarse la vida. Ante tal panorama, Rute decide marcharse para no volver y Jonas, tras intentar obligar a su mujer a que se acueste con ella para «volver a traer a Gloria a la vida» y darse cuenta de la imposibilidad de tal desvelo, acaba pidiéndole que lo mate, cosa que ella hace. Al verse sola, Senhorinha decide ir en busca de la única persona que ha amado: su hijo Nonô.

Como expone la investigadora Ana Maria de Oliveira (Oliveira 2003) los temas tratados tienen una clara relación con las tragedias clásicas. Estos son:

- La muerte, en un sentido amplio de sufrimiento, como un sistema de expiación de culpas, del mismo modo que las tragedias de Sófocles. A este respecto la autora menciona como ejemplos la locura de Nonô, la autocastración de Guilherme, las violaciones realizadas por Jonas, la soledad y el desprecio de Rute, la impotencia de Edmundo y las humillaciones que sufre Senhorinha. Nosotros, sin embargo, consideramos que no es el incesto por sí un castigo, sino su represión, ya que el único amor que sobrevive es el de Senhorinha y Nonô (Lapeña 2014: 198). Asimismo, la locura de Nonô tampoco ha de verse como un castigo, sino como una forma de huida, de liberación de los cánones imperantes. De hecho, Senhorinha llega a afirmar que «solo se puede amar a alguien que esté loco» (Traducción propia).
- La traición, como una forma de conseguir el poder representado claramente por el patriarcado de Jonas, que es quien manda «civilmente» y también de una forma «religiosa», pues sus hijos han de tomar la bendición de su mano y él llega a afirmar que «Soy el padre. El padre es sagrado. El padre es el Señor» (Traducción propia). Como afirma la autora, los hijos varones (Guilherme, Edmundo y Nonô) buscan destronar al padre al desear a su hija mayor, como es el caso de Guilherme, o a la propia madre, en el caso de los restantes. Por su parte, Glória siente una admiración por su padre casi divina, llegando a decir que solo quiso estudiar el catecismo al ver que su padre se asemejaba a los retratos de Jesucristo (nueva muestra del poder religioso del padre). La autora compara esta relación con la de Antígona y Edipo, aunque nosotros pensamos que es más pareja a la de Electra y Agamenón, ya que la obra que sigue a esta, *Senhora dos Afogados*, es una clara revisitación de este mito.
- La homosexualidad, que la autora ve como un quebranto del *statu quo* al mostrar una relación entre dos mujeres, cuando lo «normal» o «tradicional» es que las que se

muestren sean entre dos hombres. Sin embargo, discordamos de esta apreciación, ya que Nelson Rodrigues, cuando muestra relaciones sentimentales/sexuales entre dos mujeres lo hace como un «acto de inocencia» o de «juego» en el que los dos seres vuelven al redil de la heterosexualidad, como puede ser también el caso de Ivonette y Luci en *Viúva, porém honesta* (Lapeña 2014: 198). Por el contrario, la homosexualidad masculina suele ser tratada de otra forma, digamos, más «seria», sobre todo por el ocultamiento que debe realizar el que tiene tales deseos, como es el caso de Aprígio en *O beijo no asfalto* (Lapeña 2014: 202).

Cabe añadir que otro tema bastante común en la dramaturgia rodrigueana es el de la rivalidad entre mujeres y más concretamente entre hermanas (Cardoso 2010: 49) —casi siempre por desear el marido ajeno— que se da en esta obra entre la bella Senhorinha y la poco agraciada Rute. Esta es una constante en la obra de Nelson como puede verse en los casos de Selminha y Dália en *O beijo no asfalto*, Guida y Lígia en *A serpente* o Lúcia y Alaíde en *Vestido de noiva*.

La obra se estrenó el 28 de julio de 1967 bajo la dirección de Kleber Santos y con el siguiente reparto: Luiz Linhares (Jonas), Vanda Lacerda (Senhorinha), Virgínia Valli (Rute), Ginaldo de Souza (Guilherme), José Wilker (Edmundo), Adriana Prieto (Glória), Célia Azevedo (Teresa), Thelma Reston (Voz de Mujer), Paulo Nolasco (Abuelo) y Thaís Moniz Portinho (Heloísa).

4.- *ÁLBUM DE FAMILIA – LA PELÍCULA*

Tan solo 13 años después del estreno de la obra teatral y apenas un año después de la muerte de Nelson Rodrigues, se estrenó la película basada en la obra de teatro. La dirección y la adaptación del guion corrió a cargo de Braz Chediak, famoso en su época por sus películas pertenecientes al género de la *pornochanchada*, un género que aunaba el «porno» con la comedia ligera (*chanchada*) como es el caso de *O roubo das calcinhas* (*El robo de las braguitas*) o *Banana metálica* (*El plátano mecánico*), basado en *La naranja mecánica* de Stanley Kubrick, que nos recuerdan a las películas del destape español de los años 70, especialmente a Pajares y Esteso y obras de la (baja) talla de *Los bingueros* o *La Lola nos lleva al huerto*. Aunque no podemos considerar que esta película pueda pertenecer a este género, pues no contiene elementos cómicos, sí lleva consigo algunos elementos como es la profusión de desnudos de ambos sexos que no aparecen en la obra original. Cabe decir que el cine de este periodo del final de la dictadura militar en Brasil (1964-1985) recuerda bastante a ese cine español del destape, aunque quizá con la salvedad de que el desnudo masculino está aquí mucho más presente, como puede verse en otras películas del mismo periodo como *Toda nudez será castigada* o *O beijo no asfalto* (Lapeña 2014b: 299-300).

Así, ya en la primera escena, la de la fotografía familiar en la escalera, aparece Nonô completamente desnudo y, en la segunda escena, Glória se baña en una pequeña cascada también completamente desnuda mientras su hermano Guilherme se masturba a escondidas. Asimismo, las amantes adolescentes del padre, así como este, su cuñada Rute y su mujer Senhorinha, aparecen desnudos en algún momento de la película. Mención aparte nos merece la castración de Guilherme en escena, castración que en la obra original no se observa.

Como afirma el investigador José Cardoso (2010: 46-48) en la película se ofrecen escenas que no aparecen en la obra como es la boda y la imposibilidad de consumación matrimonial por parte de Edmundo, el acto sexual de Rute y Jonas, estando este borracho, la infidelidad de Senhorinha y el posterior asesinato de su supuesto amante por parte de Jonas, las relaciones de Jonas con sus «novias» adolescentes, etc.

También cabe destacar como aciertos el asfixiante ambiente religioso, en determinados momentos, de la película que no hace más que apoyar al texto (Cardoso 2010: 47), y la elección de algunos planos como el de la confesión de Rute a Senhorinha de su envidia debido a su belleza mientras Rute se observa en un espejo. Sin embargo, a nuestros ojos la película también adolece de muchos errores, la mayoría de ellos hijos de su tiempo, como pueden ser la profusión de desnudos de ambos sexos y la búsqueda del morbo en escenas como puede ser la castración de Guilherme o el asesinato del «amante» de Senhorinha. Asimismo, aunque las actuaciones, sobre todo de los padres (Rubens Correia y Dina Staf) y de Rute (Vanda Lacerda) son bastante creíbles, el ritmo de la película parece mucho más entrecortado que en el original, a pesar de que la obra de teatro sí cuenta con elementos que podrían hacer la «narración» más lenta como son los oscuros o los cambios de escena con los que la película no ha de lidiar. Creemos que el hecho de que se haya pretendido contar más que la obra, añadiendo escenas, por ser un arte más visual como veremos a continuación, ha provocado tanto una disminución de la tensión como que se haya sustituido la imaginación del espectador por su visión, lo cual es normal es este arte, lo que ha influido en que la obra pierda tensión dramática. Además, vemos cómo algunas críticas se han diluido, por ejemplo la no semejanza del personaje de Jonas con el de Jesucristo, como afirma Glória, y que es importante por esa asimilación entre el rol del señor de la casa con Dios.

Tampoco compartimos la visión del final trágico que plantea Cardoso (2010: 49). A nuestro entender, la conclusión de la obra dejando a Senhorinha y a Nonô como únicos supervivientes es más un canto a la libertad lejos de la sociedad que una especie de purgatorio en la Tierra, como deja entrever Cardoso. Una vuelta a los orígenes. Un Adán y Eva incestuoso y primitivo.

5.- CONSIDERACIONES GENERALES DEL PASO DEL TEATRO AL CINE

Como hemos visto en anteriores ocasiones, el paso del teatro al cine es complicado por pertenecer a códigos distintos. Aunque el cine bebiera primigeniamente del teatro, así como de otros espectáculos como el *music-hall* (Pérez Bowie 2008: 36), se ha ido convirtiendo en un soporte único y diferenciado de este con una serie de características propias como puede ser que el cine está más apegado al espacio y al tiempo que el teatro (Pérez Bowie 2007: 22). También debemos ser conscientes de que mientras el teatro permite diversas representaciones, puesto que una obra no se hace exactamente igual aunque el resto de los elementos pertenezcan constantes, el cine solo tiene una, dado que la película solo se realiza una vez (Merino 1995:4), aunque bien es cierto que existe la posibilidad de realizar diversos montajes.

Posteriormente, la llegada de la televisión y del teatro televisado evidenció la diferencia entre estos canales pues mientras que el proceso teatral busca convertir la ficción en realidad, el televisivo, así como el resto de medios de comunicación de masas, busca convertir la realidad en ficción (Lazaridès 1998: 142). No obstante, Pérez Bowie (2007: 22) destaca justamente lo contrario basándose en palabras del dramaturgo Arthur Miller: excepto en contadas ocasiones, el cine tiene una vocación naturalista; por el contrario, el teatro es más «mágico». Esto es debido al poder evocador de la palabra, que «determina la supremacía de lo sugerido sobre lo mostrado» y añadirá más tarde (2007: 25) que «el cine tiende a privilegiar un espacio realista, con pretensiones totalizadoras, que el espectador entiende sin dificultad como prolongación de su propio mundo; por el contrario, el espacio teatral, (...), se concibe con carácter reductor, como una selección parcial de la realidad». Al mismo tiempo también se entiende que el teatro es muy poco realista debido a «la alta concentración de personajes y situaciones, la artificiosidad de los decorados [y] el diálogo como único modo de referirse al pasado» (Di Girolamo 2012: 196). Por su parte, Nieva (1984: 8) indica que el cine tiene una mayor vitalidad que el teatro debido a que el teatro busca ser «literariamente impecable», pero el cine no tanto.

Según el dramaturgo español Alonso de Santos (2007: 214-222), las principales semejanzas y diferencias entre el cine y el teatro son:

Semejanzas	Diferencias	
	Teatro	Cine
Parten de una ficción con cierta intensidad dramática	Origen religioso	Origen en el entretenimiento
Son representados por actores	Se realiza en un espacio cerrado	Se realiza en un espacio sin fronteras
Producen una comunicación con los espectadores	Se abarca la totalidad del escenario	Existen diferentes tipos de planos

Semejanzas	Diferencias	
	Teatro	Cine
Parten de una ficción con cierta intensidad dramática	Hay copresencia entre actores y espectadores	No hay tal copresencia
Contienen un conflicto basado en tres elementos esenciales: causalidad, tiempo y espacio	Los actores proyectan la voz	Se usan diversas técnicas de sonido

Cuadro de semejanzas y diferencias adaptado de Alonso de Santos (2007: 214-222)

Para concluir este capítulo, hemos de tener en cuenta que, como afirma Gutiérrez Carabajo (Alonso de Santos 2007: 215), «el análisis de las adaptaciones de obras literarias (...) debe basarse en el estudio de las relaciones sintácticas, semánticas y pragmáticas de analogía entre la textualidad literaria y la derivada textualidad audiovisual». Por tanto, un análisis únicamente basado en la fidelidad no sería, a nuestros ojos, suficiente para calificar una adaptación de buena o de mala, pues se obviaría «el proceso interactivo que subyace en el paso del texto teatral al texto fílmico dando origen a una tercera instancia representada por el guion» (Di Girolamo 2012: 197). Será necesario, pues, uno más profundo que no se quede solo en los detalles, sino que tenga una visión más amplia de la obra y entienda las relaciones entre ambos fenómenos.

6.- CONCLUSIONES

Si son necesarias las modificaciones para pasar del código teatral al cinematográfico, creemos que estas, por los motivos antes expuestos, no se han realizado convenientemente. Así, la profusión de desnudos, desde nuestro punto de vista, no aporta nada a una obra que ya está desnuda emocionalmente y con los sentimientos a flor de piel. Posiblemente, esta decisión estuvo motivada para animar al público a ver la película y también porque el filme se enmarca en un periodo de la historia del cine brasileño donde estaba muy en boga la *pornochanchada* y, de hecho, el director provenía de ese género. Sin embargo, esta película no pertenece a este género pues no cuenta con elementos cómicos sino que mantiene el tono trágico o dramático propio de la obra original.

Como hemos visto, algunos elementos quedan muy diluidos y se busca una provocación más visual (desnudos, situaciones incestuosas claras, lesbianismo, masturbaciones, etc.) que va un paso más allá de lo que la obra muestra. Bien es cierto que el cine y el teatro juegan con códigos distintos, ya que el teatro es más auditivo y el cine privilegia los elementos más visuales; con todo, ambas artes pueden utilizar estos códigos en una casi igualdad de condiciones —el teatro no puede jugar con los planos si no es con ayuda de elementos audiovisuales— lo que conlleva

cambios que pueden afectar a la propia estructura de la obra y a algunos de sus elementos. Pero esto no puede ser patente de corso para realizar cualquier tipo de modificación o, si se quieren hacer, han de realizarse teniendo en cuenta el origen y la propia narrativa de la obra.

En el caso que nos ocupa, creemos que la película no se ha desviado en demasía de la narrativa original, a pesar de esos elementos que nos provocan cierto resquemor por considerarlos, bajo nuestro punto de vista, inútiles y que no aportan nada a la trama. Empero, antes de emitir un juicio, hemos de entender que toda obra de arte es hija de su tiempo y que la «proliferación (des)nudista» se debe al momento artístico e histórico en el que se encuadra. Sin embargo, desde un punto de vista actual, estos elementos no favorecen a la obra y, en determinados puntos, no se entienden bien. Por ello, el único juicio que podemos emitir es que la película, al contrario que la obra, no ha envejecido bien.

Por este motivo, cuando se quiera disfrutar de ciertas libertades, pensamos que lo más recomendable es cambiar el título para evitar equívocos al posible espectador y añadir alguna indicación del tipo «basado en» o «inspirado en». De esta manera, por un lado, el equipo creativo de la película gozará de una mayor libertad a la hora de enfocar la nueva interpretación y, por otro lado, el público sabrá lo que va a ver con una mayor precisión, ya que no esperará encontrar una reproducción fidedigna de aquello que leyó o ya vio sobre las tablas.

7.- BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO DE SANTOS, José Luis (2007) *Manual de teoría y práctica teatral*. Madrid: Castalia.
- CARDOSO, José (2010). *Nelson Rodrigues: da palavra à imagem*. São Paulo: Intercom.
- DI GIROLAMO, Mónica (2012). “Teatro, cine, televisión: ¿adaptar o traducir? A propósito de *Filomena Marturano* de Eduardo de Filippo.” En: *La traducción en las artes escénicas* MARTINO, Pilar (ed.). Madrid: Dykinson. 191-199.
- GOMES, Marcelo Bolshaw (2010). Interpretando Nelson Rodrigues - uma introdução à representação do desagradável. *Biblioteca on-line de Ciências da Comunicação*.
- LAPEÑA, Alejandro L. (2014a). “Y el ángel se hizo carne. Una panorámica sobre el teatro de Nelson Rodrigues.” En: *El sexo del teatro. Arte y posmodernidad en la escena europea e iberoamericana*. MAESTRO, Jesús (ed.). Vigo: Academia del Hispanismo. 193-206.
- — (2014b). “Un ángel pornográfico de 35 mm.” *Cine y representación*. SALVADOR VENTURA, Francisco (ed.). París: Université Paris Sud. 289-303.
- LAZARIDÈS, Alexandre (1998). “Théâtre et cinéma — L'irréductible différence : Le Film de théâtre et l'Adaptation. Du théâtre au cinéma.” *Jeu* 88 (3). 140 -143.

- MAGALDI, Sábato (1992). *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva.
- MERINO, Raquel (1995). “La traducción del teatro inglés en España: cuarenta años de plagios.” En: FERNÁNDEZ NISTAL, P. & J.M. BBRAVO GOZALO (eds.) *Perspectivas de la traducción inglés/español*. Valladolid: Universidad de Valladolid: 75-89.
- MICHELS DA ROSA (2008). *Nelson Rodrigues: O revolucionário reacionário*. Tesis de fin de maestrado dirigida por Liberato, Ana Lúcia (dir.). Universidad Federal do Rio do Sul: Porto Alegre.
- NIEVA, Francisco (1984). “El personaje de teatro, personaje genérico.” *Boletín informativo de la fundación Juan March*, 135. 3-14.
- OLIVEIRA, Ana Maria de (2003). “A moralidade como instrumento de censura: *Álbum de família* de Nelson Rodrigues e a sua reelaboração da Trilogia Tibetana.” *Espaço Académico*, 28.
- RODRIGUES, Nelson (1949 [2000]). “Teatro desagradável.” *Folhetim* 7, 4-16.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2007). “Notas sobre las categorías de espacio teatral y de espacio cinematográfico”. *Las Puertas del Drama* 30. 22-27.
- — (2008). “La teatralidad en pantalla. Ensayo de una tipología”, *Signa* 19 (2008), 35-62.
- UMBERLINO, Lucas (2014). *A dramaturgia de Nelson Rodrigues e o desejo proibido. Uma análise de Álbum de família e A serpente*. Tesina dirigida por Marques de Freitas, José Fernando (dir.). Universidad de Brasilia: Brasilia.

PASIÓN POR LOS OJOS GRANDES: INFLUENCIA DE MARGARET KEANE EN EL CINE DE TIM BURTON

Miguel Dávila Vargas-Machuca

I. INTRODUCCIÓN

Este trabajo no trata tanto de las tensiones sexuales que pueda demostrar en sus películas Tim Burton, un director que, por otra parte, no es «especialmente avezado en cuestiones sexuales, acaso puede que algo fetichista» (Sánchez y Carmona 2014: 44). La intención es acercarse a una de las definiciones de eros que nos brinda el diccionario Vox de Griego, un clásico que algunos ya tratan como reliquia, pero que sigue plenamente vigente. En su entrada «eros, erotos»¹ tiene las siguientes definiciones: «amor, y especialmente pasión; deseo apasionado o vehemente; exaltación o alegría». Por tanto este texto se acercará a una pasión cinematográfica, a un amor y una atracción estética por el arte plástico de la pintora Margaret Keane que influyen en la trayectoria cinematográfica de un incomprendido o inadaptado sistemático que ha conseguido hacerse un hueco entre los grandes nombres de las últimas décadas al llevar a la gran pantalla muchas historias precisamente sobre otros incomprendidos e inadaptados que se le parecen bastante.

II. EMPEZANDO POR EL FINAL: *BIG EYES* (2014)

El 25 de diciembre de 2014 se estrenaba *Big Eyes*, el decimoséptimo largometraje dirigido por Tim Burton (Burbank, 1958), que supone la segunda ocasión en la que este cineasta californiano se adentra en el género del *biopic*. Al igual que le ocurrió en 1994 con *Ed Wood*², Burton se aleja en esta ocasión de sus imaginativos mundos fantásticos para realizar una cinta realista (se podría decir que incluso muy realista). De hecho, se trata de una película muy honesta sobre una gran mentira. El argumento de este *biopic* con tintes dramáticos se centra en la

1 ἔρωσ ὠτος (Pabón S. de Urbina 1982: 256).

2 *Biopic* dedicado a Edward D. Wood Jr. (1924-1978), un director de películas de bajo presupuesto principalmente en las décadas de 1950 y 1960, considerado tras su muerte como “el peor director de la historia del cine”.

vida de Margaret Keane, una pintora estadounidense nacida en 1927 que se hizo famosa sobre todo por sus obras con niños de ojos exageradamente grandes, pero también por los grandes problemas con su segundo marido Walter Keane, quien se atribuyó la autoría de los cuadros de Margaret, provocando una situación tensa que desembocaría en divorcio e incluso en los tribunales.

El guión de la película es obra de Scott Alexander y Larry Karaszewski, que ya habían firmado el de *Ed Wood* y parecían ser inicialmente los encargados de dirigirla también, pero la entrada de Burton como productor finalizó con él mismo postulado como director. Con este segundo *biopic* en su carrera Burton deja para la posteridad un homenaje a Margaret Keane, cuyos cuadros de “ojos grandes” son una influencia estética directa en muchas de sus películas, bien sea mostrando personajes fantásticos caracterizados por grandes ojos en sus obras de animación o bien utilizando en sus cintas de imagen real a intérpretes con los ojos muy grandes o potenciando y realzando mediante maquillaje las dimensiones de los ojos. De paso, Burton realiza un reconocimiento a uno de los ejemplos más flagrantes de artista femenina subyugada por un hombre y olvidada por los libros de Historia del Arte (hasta que, en este caso, ocurren los hechos reflejados al final del metraje), «una historia de sometimiento frente a la voluntad de un esposo que se atrevió a arrebatarle lo máspreciado de su condición de artista: su firma, su impronta como autora de los cuadros que dibujaba y en los que expresaba su interioridad» (Martínez 2015). Margaret Keane no es un ejemplo aislado, ni mucho menos, pero fue uno de los más sonados por la enorme fama que cosechó sobre todo a finales de la década de 1950 y en la de 1960, llegando a tener un gran predicamento y éxito entre grandes artistas y personajes del mundo de la cultura, como Andy Warhol y un sinfín de actores y actrices de Hollywood, que deseaban con toda su alma poder tener un cuadro de Keane. Por extensión, además de ser una película que busca la verdad y la justicia, es una cinta con un mensaje positivo sobre las mujeres bastante directo, que procura reconocer tanto la valía de Margaret como artista como el rechazo absoluto a las prácticas realmente detestables de su segundo esposo Walter. Burton se basa en las vivencias de la pareja de una forma bastante respetuosa, si bien condensa la acción en sólo unos años, mientras algunos de los hechos que aparecen en la película (sobre todo al final del metraje) excederían en décadas a la recreación en la pantalla, una licencia que puede ser disculpable en aras a un desarrollo narrativo que no se hiciera demasiado pesado.

En cuestiones técnicas, hay que destacar la fotografía de Bruno Delbonnel, colaborador anteriormente de directores destacados como Jean-Pierre Jeunet o los hermanos Coen. Delbonnel consigue crear una película con un gran colorido, de tonos cálidos, que muy poco tiene que ver con la oscuridad a la que Burton nos tiene acostumbrados, lo que incluso ha generado más de una crítica entre sus mayores admiradores, que se han visto en parte traicionados por una paleta en la que predominan azules celestes, rosas, amarillos, etc. En cuanto a la música, el

gran Danny Elfman vuelve a firmar la banda sonora de una película de Burton³, alargando así una relación de enorme éxito que ha llevado a muchos a pensar que una parte nada despreciable del éxito del cine de Tim Burton tiene que ver directamente con el trabajo de este músico y compositor. No hay que olvidar también la canción *Big Eyes*, creada de forma original para la banda sonora de la película e interpretada por la artista estadounidense Lana Del Rey, cuya letra está directamente relacionada con el argumento de la película, refiriéndose a la mentira, el engaño, la avaricia o la pérdida de la confianza⁴.

En cuanto a las interpretaciones, destaca Amy Adams como Margaret Keane, manifestando una evolución paralela a la de su personaje muy bien conseguida, desde una inicial ingenuidad hasta una entereza a prueba de bombas (y, según relata la película, muy relacionada con su creciente interés por la religión). Por su parte, Christoph Waltz está extremadamente exagerado como Walter Keane, con una gesticulación realmente ridícula⁵ que le convierte en un personaje bastante poco creíble. Quizá sea una consecuencia lógica de la eterna búsqueda de lo fantástico por parte de Burton, que no consigue deshacerse de sus personajes exagerados aunque sea en un *biopic*, algo que ya ocurrió con el personaje de Johnny Depp encarnando a Ed Wood. Waltz es una caricatura, no sabemos si para apuntalar una trama ya de por sí bastante absurda (aunque, por desgracia, recordemos, basada en hechos reales) o porque a Burton se le haya ido la mano con su retrato irreal.

En esencia, *Big Eyes* narra una historia necesaria para recordar unos hechos muy desafortunados que, además, involucraron a una de las artistas más reconocidas de mediados del siglo XX. Una película sincera y honesta que, por encima de otras muchas consideraciones posibles, incide en una condena directa y descarnada a la mentira y a las consecuencias de fingir y engañar a los demás. Todo se basa en una mentira, pero también en convenciones sociales caducas que anulaban a la mujer (por muy brillante que fuera) y disculpaban a su marido (por muy sinvergüenza que fuera). Ciertamente el final del metraje puede resultar algo brusco, pero Burton ha conseguido dejarlo donde funciona, sin estirar más unos hechos que, en cualquier caso, son bastante conocidos en el mundo de los estudiosos del arte, así como en la opinión pública

3 El compositor californiano Danny Elfman ha sido el autor de las bandas sonoras de todos los largometrajes de Burton hasta la fecha, con sólo dos excepciones. *Ed Wood* (1994) cuenta con música de Howard Shore, probablemente por ciertas desavenencias entre Burton y Elfman en su anterior proyecto juntos, *Tim Burton's Nightmare before Christmas* (*Pesadilla antes de Navidad*), dirigida por Henry Selick en 1993. Y *Sweeney Todd. The demon barber of Fleet Street* (*Sweeney Todd. El barbero diabólico de la calle Fleet*, 2007), al ser una adaptación del musical homónimo de Stephen Sondheim, tiene a éste como lógico autor de la banda sonora. Para ahondar en la influencia de la música de Elfman en el cine de Burton ver Iáñez Ortega 2012.

4 “[...] I used to think that I could trust you / I was your woman / You were my knight and shining companion / To my surprise my love's demise was his own greed and lullaby / With your big eyes, and your big lies [...]”

5 En la versión estrenada en España (doblada al español) la dicción del personaje de Waltz/Walter Keane también resulta exagerada y ridícula.

estadounidense, sobre todo pensando el enorme éxito que tuvieron los cuadros de ojos grandes de Margaret Keane. Tim Burton ha conseguido realizar una película creíble sobre un tema real, una cinta que entretiene de principio a fin y que anima a que el espectador pueda plantearse al salir de la sala ciertos temas respecto al papel de la mujer en el mundo del arte.

III. SIGUIENDO POR EL FINAL: *DESCUBRIENDO A MARGARET KEANE: BIG EYES*

Aprovechando el renombre de alguien tan afamado como Tim Burton y el posible tirón del estreno de su nueva película, el 26 de diciembre de 2014 se abrió al público en el Museo de Jaén la exposición temporal *Descubriendo a Margaret Keane: Big Eyes*, un espacio dedicado dentro de la sección de Bellas Artes de dicho museo provincial, por iniciativa de la empresa de gestión museística Musaraña en colaboración con el propio Museo. En la muestra, que se desarrolló durante más de 9 meses, se expusieron los dos únicos cuadros de Margaret Keane de titularidad pública que existen en España: *Out after dark* (extrañamente traducido en España como *Niña con gatos*, 1962; 46 × 76 cm.) y *Double draw* (ridículamente traducido como *Margarita en el campo*, 1963; 66 × 51 cm). Estas dos obras fueron donadas personalmente por el matrimonio Keane al Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Madrid y más tarde pasarían a formar parte de los fondos del Museo Provincial de Jaén⁶:

Allí llegaron en 1971, algunos años después de que el matrimonio Keane los donara al Museo de Arte Contemporáneo (el que luego sería el Reina Sofía) durante una visita a Madrid, en enero de 1964, en la que también dejaron 100.000 pesetas (600 euros) para becar estudios de arte español. El artífice de la operación que llevó los lienzos hasta la capital jiennense fue el entonces director del Museo Provincial jiennense, Juan González Navarrete, quien ostentó otros cargos a nivel nacional, como el de subdirector general de Museos. (Brenes 2014)

Habiendo contactado la empresa Musaraña directamente con eOne Films (distribuidora de la película de Burton en España), ésta aportó imágenes originales y la autorización para producir un audiovisual con el tráiler, un pequeño documental con testimonios de la propia Margaret Keane y el tema principal de la banda sonora para acompañar en el espacio dedicado en el Museo de Jaén a estas dos obras pictóricas. La exposición fue incluso aumentada con una vitrina en la que se exponían objetos relacionados con Keane y Burton, la mayoría cesiones temporales de coleccionistas interesados en el universo de este cineasta estadounidense. Además, se llevaron a cabo diversas actividades de extensión mientras duró la muestra, incluyendo proyecciones de películas de Burton, de cintas relacionadas con las mujeres artistas y conferen-

6 Anterior denominación de este Museo.

cias sobre estos temas. Según datos del propio Museo⁷, la gran afluencia al espacio dedicado a Margaret Keane y Tim Burton supuso un notable impulso a las visitas a esta institución giennense, confirmando que la confluencia entre distintos fenómenos artísticos como el Cine y las Bellas Artes puede generar una interesante interacción, suscitando el interés tanto de los aficionados a las producciones de Tim Burton (y al Cine en general) como de los interesados en la pintura de Margaret Keane (y en las Bellas Artes en general).

IV. UN PARÉNTESIS: EL ARTE DE MARGARET KEANE

La estadounidense Margaret Keane nace en 1927 en Nashville, en el estado sureño de Tennessee, con el nombre de Peggy Doris Hawkins, y desde bastante joven se interesa por el dibujo, dando muestras tempranas de un interés estético en crear personajes con los ojos extremadamente grandes. Tras casarse con Frank Ulbrich (y convertirse en Peggy Ulbrich), da a luz a su hija Jane en 1950, aunque pronto se divorcia y huye de su hogar familiar demostrando el hartazgo respecto a su marido, trasladándose a San Francisco con su pequeña Jane. Allí rehace su vida y se dedica por ejemplo a hacer retratos comerciales, comenzando desde entonces a crear un estilo pictórico caracterizado por presentar unos rostros mayoritariamente infantiles (o de niños acompañados de animales) con cierta falta de armonía respecto al natural debido a unos ojos enormes que, en cualquier caso, potencian la expresividad, normalmente de tristeza. En San Francisco conoce a quien se convertirá en su segundo marido en 1955, Walter Keane, un agente inmobiliario que ve un filón en las dotes pictóricas de Margaret y las posibilidades de ventas del arte de su mujer, aprovechando su propio olfato comercial.

En la década de 1960 ese peculiar estilo de los ojos hiperdimensionados creados por Margaret obtiene un éxito enorme y vertiginoso, mientras el matrimonio Keane adquiere de forma meteórica un alto status artístico y un gran poder económico por la aceptación del arte de Margaret, llegando a codearse con grandes nombres de la sociedad y la cultura estadounidense e incluso con algún dignatario extranjero de paso por los Estados Unidos. Pero estas enormes ventas responden a una artimaña: mientras Margaret crea obras sin cesar enclaustrada en su casa, Walter se dedica a las ventas y se lleva las mieles del éxito haciendo creer al mundo que él es el verdadero autor de las obras, aunque realmente éste se limite a firmarlas y venderlas. Por desgracia, este éxito es a costa de la verdadera autoría de Margaret, una práctica de apropiación artística por desgracia bastante extendida en la Historia del Arte. En un principio Margaret acepta esta situación anómala y fraudulenta, con su marido llevándose los laureles del éxito, pero en su obra se va reflejando paulatinamente un mayor componente de tristeza como reflejo de su situación personal de reclusión y de falta de reconocimiento artístico. Su relación con

7 Desde estas líneas debo agradecer las facilidades y colaboración, entre otros, de Francisca Hornos Mata (directora del Museo de Jaén) y del personal de la empresa Musaraña.

Walter se va deteriorando y Margaret llega a ser plenamente consciente de ser un cero a la izquierda, la artista en la sombra a la que su marido tiene casi encerrada en el estudio para sacar cuadros de forma casi industrial, cuyas innumerables copias impresas por litografía generan cantidades enormes de dinero. La pintora comienza incluso a desarrollar un estilo nuevo y diferenciado para intentar separarse de la pintura que seguía firmando su marido, para lo que alarga las figuras de un modo que denota cierta influencia de Modigliani, e incluso firma de forma diferente, añadiendo *MDH*⁸ a esa genérica *Keane* que enmascaraba de forma indebida la autoría de estas obras. De hecho, las citas en obras especializadas y en medios de comunicación suelen aludir sólo a Walter o bien nombrar a los dos por separado, a pesar de que todas las obras pertenezcan a la obviada (total o parcialmente) Margaret Keane. Es el caso, por ejemplo, del estudio realizado por José Camón Aznar⁹ en 1964, en el que trataba a ambos autores por separado, diferenciándolos al parecer no sólo por sus firmas¹⁰, sino también por su estilo, otorgándole a Walter la autoría de las obras en las que predominaban los niños de ojos grandes y redondeados, mientras que para Margaret quedaban las obras aparentemente más evolucionadas, con formas más estilizadas y centradas en personajes ya en edad adulta, sobre todo mujeres. Camón Aznar otorgaba a Walter el papel de ser uno de los mejores intérpretes del espíritu de la sociedad de entonces y de plasmar las preocupaciones por el abandono, frente a las facilidades de las tecnologías, por medio de esas inextricables miradas angelicales infantiles:

Walter Keane, with his realism cloaked in the representations of infants, is one of the finest interpreters not only of the American spirit, but, we could say, of the spirit now agitating the entire world. Among artistic preoccupations today, the most powerful is the one that reflects the dramatic side of the human being. In contrast to the fabulous facilities which technology has put at our disposal, the sensation of dereliction, which today seems to weigh over mankind, strikes the mind with imperious violence. There is no expression more fitted to represent this than that of the child. And here, right before us, are these of Walter Keane, with their wide, apprehensive gazes in which one can surmise interrogations that seem to indict the very world that surrounds them. (Camón Aznar 1964)

Por su parte, y a pesar de ser la verdadera plasmadora de esos profundos sentimientos de abandono y soledad a través de grandes ojos infantiles, el estilo de Margaret es reducido por Camón Aznar a sentimientos más etéreos y principalmente estéticos:

8 Por Margaret Doris Hawkins, su nombre de soltera.

9 José Camón Aznar (Zaragoza, 1898 – Madrid, 1979) fue un gran académico e historiador del arte, con diversos logros y puestos a lo largo de su vida, entre los que puede destacarse haber sido catedrático de Teoría de la Literatura y de las Artes en la Universidad de Salamanca, catedrático de Historia del Arte Medieval en la Universidad de Madrid (la actual Universidad Complutense), decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la misma universidad o director del Museo Lázaro Galdiano de Madrid.

10 *Keane* para las obras de Walter y *MDH Keane* para las de Margaret (Camón Aznar 1964).

In her paintings, Margaret Keane reveals not only images of the most refined poetry, but also a transcendent symbology that can only be expressed with the forms she uses. Those are forms sublime which convert them into delicate creatures of lyric enchantment. That is why there is in her paintings, in addition to a concrete realism in the representation of bodies, a certain communionistic and generic quality in the expression of the faces. Faces which, whether they incarnate carnival or classical personages, we say, have an angelical character. Heads at the end of high and elongated necks with a delicate body. Expressions made sad through inner refinements which show up through those large stunned eyes. The facial expressions complement one another as do those long, nervous hands of refined sensibility. (Camón Aznar 1964)

Margaret consigue divorciarse en 1965, trasladándose con su hija Jane a Hawai, donde rehace su vida y proclama a través de una radio local una primicia mundial: la autoría de los cuadros del matrimonio Keane sólo le corresponde a ella. Margaret incluso llegaría a retar en público a Walter a una exhibición pública de técnica pictórica, para así apoyar su afirmación de autoría única en sus manos. Pero debería esperar hasta 1986, cuando, en el transcurso de un juicio en el que ella demandó a Walter y al periódico *USA Today* por apoyar a su exmarido como autor de los cuadros, finalmente se dispusieron a pintar de forma simultánea, una tarea para la que el antiguo agente comercial inmobiliario volvió a tirar de manual aduciendo un dolor en el hombro que le impedía coger los pinceles. Fue entonces cuando Margaret por fin pudo demostrar al mundo que ella era la única y exclusiva autora de tantas y tantas obras que tanto dinero generaron.

La pintura de Margaret Keane debe encuadrarse en la corriente estadounidense del *Pop Art* de mediados del siglo XX, junto a grandes nombres como Andy Warhol. A pesar de no ser demasiado valorada por los críticos de arte en general, algunos de los cuales la tacharon de chabacana o vacía, llegó a cosechar una inusual fama que vino apoyada por la opinión de personajes como el propio Warhol, que pensaba que el arte *Keane* (manteniendo por entonces todavía el genérico del matrimonio) no podía ser tan malo cuando consiguió de forma increíble gustar a tanta gente¹¹. Hubo incluso quien valoró positivamente esta búsqueda de la expresión a través de los ojos, llegando a aludir a una posible influencia de El Greco. Gran parte de la popularidad y el éxito cosechados se debe a la cantidad masiva de copias en litografías que se imprimieron en su momento y que llegaron a miles de hogares dentro y fuera de Estados Unidos, convirtiendo el arte *de los Keane* en un auténtico fenómeno de masas. Pero su fama también le debe mucho al espíritu comercial extremo de Walter Keane, que vio la posibilidad de forjarse (recordemos, de forma fraudulenta y obviando a la artista real) un nombre entre la farándula artística del momento, para lo que ideó un sistema de donaciones u ofrecimientos

11 "I think what Keane has done is just terrific," Andy Warhol famously quipped. "It has to be good. If it were bad, so many people wouldn't like it" (Brooks 2014).

de obras para importantes personajes de la sociedad y la cultura estadounidenses (e incluso mundiales)¹², así como para grandes organismos, siendo notorio el caso de *Tomorrow forever*, un cuadro destinado al Pabellón de la Educación de la Feria Mundial de Nueva York en 1964. En cuanto a los encargos para grandes personalidades de Hollywood que quisieron aprovechar el *boom* del peculiar *estilo Keane*, existen diferentes retratos de Joan Crawford, Dean Martin, Natalie Wood, Kim Novak, Robert Wagner, Zsa Zsa Gabor o Jerry Lewis (en su caso, acompañado de su familia). De hecho, el propio Tim Burton, admirador confeso y coleccionista de la obra de Keane, consiguió que Margaret le hiciera un retrato a Lisa Marie, su pareja entre 1992 y 2001. E incluso su posterior pareja (entre 2001 y 2014), Helena Bonham Carter, también fue retratada por la pintora.

Como dato curioso de relación e influencia entre distintas artes, la pintura de Margaret Keane ha tenido también su eco en el mundo de la música, particularmente en las ilustraciones de algunas portadas. Por ejemplo, hablando de una reproducción directa de un trabajo de Margaret Keane, la portada del álbum *In reverse* (1999) del cantautor norteamericano de *power-pop* Matthew Sweet lo hace con *Yesterday's dollhouse* (1963), en este caso con la obra reproducida boca abajo. Pero el estilo de los ojos grandes también aparece de forma indirecta en otras portadas discográficas por influencia de Margaret Keane, como ocurre en la del álbum *Third Eye* (1990) del grupo californiano Redd Kross, realizada por la fotógrafa e ilustradora Vicki Berndt, cuya obra tiene una clara influencia de Keane. Por otra parte, la cubierta del disco *Reality* (2003) del polifacético y camaleónico David Bowie (1947-2016), realizada por el diseñador gráfico Rex Ray¹³, se basa en su estilo para presentar una figura del cantante con los ojos extremadamente grandes y diferenciando sus inconfundibles pupilas de diferente tamaño. En cuanto a la gran pantalla, Burton no es el único cineasta que se ha acercado al arte de Margaret Keane. Woody Allen ya trataba de forma directa en su comedia *Sleeper* (*El dormilón*, 1973) este estilo de ojos grandes como una de las cumbres artísticas en el futuro en el que se ambienta la cinta, allá por el año 2173, cuando la protagonista, Luna Schlosser (interpretada por Diane Keaton), exclama su admiración al ver uno de los cuadros de Keane: «It's Keane! It's pure Keane! No, no! It's greater than Keane. It's Cugat!»¹⁴.

V. VOLVIENDO AL PRINCIPIO: INFLUENCIA DEL ARTE DE MARGARET KEANE EN TIM BURTON. EL CINE DE ANIMACIÓN.

A pesar de que Tim Burton se ha labrado ya una carrera de gran importancia y éxito, no hay que perder de vista cómo fueron sus inicios, puesto que sus primeros intereses artísticos de

12 “[...] llegando incluso a donar cuadros al mismísimo presidente John F. Kennedy” (Tejeda 2015: 26).

13 Fallecido el 9 de febrero de 2015.

14 Extraído de los diálogos de *Sleeper* en su versión original.

juventud se acercan tanto a la pintura como al cómic y, por supuesto, al cine, considerándose aficionado sobre todo a las producciones de ciencia-ficción y de terror de las décadas de 1950 y 1960. De los clásicos de terror de bajo presupuesto de Roger Corman toma gran parte de sus ambientaciones góticas y oscuras, mientras que Ray Harryhausen y su perfeccionamiento de la técnica del *stop-motion* (fotograma a fotograma) constituyen una innegable influencia para todas sus cintas de animación¹⁵. Además, su formación artística inicial corresponde precisamente al mundo de la animación, una técnica que desde muy pronto fue desarrollando para posteriormente darle salida de forma comercial en algunos títulos de su filmografía, y que además ha influido decisivamente en muchas de sus películas de figuración real. En su cine de animación es bastante evidente el interés que muestra en crear personajes con rostros expresivos, aprovechando las facilidades de moldeado de los *puppets* con los que, mediante la técnica del *stop-motion*, Burton ha trabajado normalmente en animación, para dotarles de grandes ojos que maximicen su expresividad y gestualidad.

Dejando aparte algunos cortometrajes caseros realizados en su juventud¹⁶, los inicios de Tim Burton como aprendiz de animador corresponden a sus estudios entre 1976 y 1979 en el California Institute of Arts (CalArts), «una escuela fundada por los estudios Disney con objeto de localizar a dibujantes con talento, susceptibles con el tiempo de convertirse en animadores de sus futuras películas» (Ferenczi 2010, p. 9). Su proyecto final allí, *Stalk of the Celery Monster* (1979), le abre las puertas de los estudios Disney, aunque su estilo oscuro y tétrico difiere mucho de lo esperado, por lo que su estancia allí es bastante frustrante, hasta que consigue financiación¹⁷ para la primera obra audiovisual de su repertorio que tendría un estreno comercial, el cortometraje *Vincent* (1982). Esta obra de animación en volumen, con figuras y técnica *stop-motion*, rodado en blanco y negro, suponía un homenaje de Burton a uno de sus ídolos de juventud, el actor estadounidense Vincent Price, a quien adoraba por sus icónicos papeles en las producciones de terror de bajo presupuesto de Roger Corman en la década de 1960. En sus casi seis minutos de duración, Burton planteaba un argumento¹⁸ sobre Vincent Malloy, un niño ficticio aislado en sus terroríficas fantasías góticas. Este personaje se convierte en un prototipo

15 «También quedó embelesado con la técnica del *stop-motion* perfeccionada por Ray Harryhausen en películas como *Jasón y los argonautas* (*Jason and the Argonauts*, 1963) de Don Chaffey, que recuerda como la primera que vio en el cine» (Sánchez y Carmona 2014: 16).

16 Se suele nombrar como su primera obra audiovisual una adaptación del clásico de la literatura de ciencia-ficción escrito por H. G. Wells *The Island of Doctor Moreau* (*La Isla del Doctor Moreau*, 1896): *The Island of Doctor Agor*, cortometraje realizado en 1971, cuando Burton contaba con trece años de edad.

17 «Dos jóvenes ejecutivos, Julie Hickson y Tom Wilhite, repararon en su talento: con un presupuesto de sesenta mil dólares le permitieron realizar *Vincent...*» (Ferenczi 2010, p. 11).

18 Se trata de la única obra escrita realmente por Burton, quien a partir de entonces trató siempre de contar con grandes guionistas, quedando él en ocasiones como simple artífice de la idea, «pero nunca como autor del libreto» (Sánchez y Carmona 2014, p. 28).

con evidentes tintes autobiográficos que Burton repetirá en muchas ocasiones a lo largo de su filmografía, un inadaptado a la sociedad, o quizá rechazado por ella debido a sus peculiaridades, «un ser estrambótico, que por su naturaleza particular, aterroriza sin querer a las personas de su alrededor» (Sánchez y Carmona 2014, p. 20). Para esta obra el californiano pudo contar con el propio Vincent Price como narrador, y en ella presenta algunos detalles estéticos que después ha repetido con fruición en muchas de sus películas (y no sólo las de animación), como el uso de sombras de aspecto amenazante, la referencia a mascotas (o, más concretamente, a una mascota con la que hacer experimentos) y, volviendo al tema que nos ocupa en este texto, unos ojos exageradamente grandes para ahondar en la expresividad del rostro del *puppet* que representa al pequeño protagonista. Incluso hay un detalle más directo al representar al propio personaje de Vincent Malloy pintando un cuadro que presenta grandes similitudes con el estilo de Margaret Keane.

La siguiente referencia de animación surgida de la imaginación de Tim Burton es *The nightmare before Christmas* (*Pesadilla antes de Navidad*, 1993), un largometraje realizado también filmando muñecos (*puppets*) en volumen con la técnica *stop-motion*. Aunque el título promocional alude a Burton (*Tim Burton's The Nightmare before Christmas*), éste decidió finalmente quedar como productor y cederle la idea y las labores de dirección al animador Henry Selick¹⁹, puesto que estaba terminando de realizar *Batman returns* (*Batman vuelve*, 1992) y en plena preproducción de *Ed Wood* (1994). La cinta es una producción fantástica, pero también un musical animado por la gran banda sonora de Danny Elfman (quien también aporta su voz en la versión original para algunos personajes y canciones), y supuso un antes y un después en el cine de animación, recuperando e impulsando el *stop-motion*, además de aportar una estética y un desarrollo narrativo que marcaron estilo. Su argumento se inspira en un poema escrito por Burton «en sus años como animador en la Disney», con influencia de «los falsos (y turbios) cuentos infantiles del genial Edward Gorey²⁰, la fantasía desbordada del Dr. Seuss²¹ y los espe-

19 Henry Selick (Glen Ridge, 1952) es un director de cintas de animación que, tras haber pasado como Burton por esa cantera de animadores para la productora Disney, el California Institute of Arts (CalArts), se dedicó a realizar algunos cortometrajes, dando el salto a la dirección de largometrajes precisamente con esta película. Con posterioridad y hasta la fecha actual ha dirigido *James and the giant peach* (*James y el melocotón gigante*, 1996), también producida por Burton, *Monkeybone* (2001) y la aclamada *Coraline* (*Los mundos de Coraline*, 2009) (Costa 2009, p. 202).

20 Edward St. John Gorey (Chicago, 1925 – Hyannis, 2000), escritor e ilustrador, creador de imágenes de ambientación gótica con un tono macabro, aunque no faltas de cierto humor negro. Además de ilustrar y crear libros, realizó diseños para teatro y televisión, siendo indudable su influencia estética en la corriente o subcultura gótica de las últimas décadas, así como en artistas como el propio Tim Burton.
Fuente: http://en.wikipedia.org/wiki/Edward_Gorey

21 Nacido Theodor Seuss Geisel (Springfield, 1904 – La Jolla, 1991), este prolífico escritor e ilustrador de libros e historietas infantiles creó personajes muy imaginativos e incluso surrealistas, destacando algunos como el Grinch o el gato Lorax. Fuente: http://es.wikipedia.org/wiki/Dr._Seuss

ciales televisivos en *stop-motion* de Rankin/Bass²²» (Costa 2009, p. 156); pero la trama también bebe de algunos cuentos y tradiciones occidentales en torno a lo navideño, permitiendo que la cinta sea de consumo familiar, si bien muestra también una de las constantes más maduras del cine de Tim Burton: la unión o el cruce entre nuestro mundo de los vivos y el inframundo. La figura principal de la película es Jack Skellington, el personaje más popular y admirado del siniestro mundo de *Halloweentown*, aunque sumido en el aburrimiento por tener que organizar siempre la misma fiesta de Halloween. Al encontrar por casualidad *Christmastown* (el mundo de la Navidad, una realidad de canciones, felicidad, sonrisas, ilusión, pasteles, regalos...), Jack encuentra un nuevo sentido a su vida y se dispone a apropiarse de la Navidad para hacer disfrutar a los niños a su manera. Mientras tanto Sally, una chica de trapo hecha de remiendos que siente un amor secreto por Jack, será quien advierta en esta nueva empresa un gran peligro. En el capítulo visual la gama de colores no es demasiado rica, e incluso puede decirse que es un poco apagada, con una profusión de tonos ocre y cobrizos que no apabullan, sino que mantienen una imagen bastante plana. Pero en esta cinta es plenamente apreciable ya la influencia de los ojos grandes que acostumbraba a pintar Margaret Keane, partiendo del fácil y versátil modelado de los rostros de los *puppets* filmados, lo que incide en una gran expresividad. Ejemplo de ello son algunos de los personajes principales, como Jack Skellington, cuyas cuencas vacías están hiperdimensionadas y se juega mucho con ellas para apuntalar su expresividad. Pero, sobre todo, la joven Sally, esa muñeca de trapo hecha de retales, es el personaje más cercano al estilo de Keane, el de mayor dimensión para sus ojos, que apoyan una existencia melancólica y oprimida que sólo encuentra su vía de escape cuando se desembaraza de su creador, el doctor Finkelstein.

Antes de continuar por el universo animado que ha surgido de la imaginación de Tim Burton, merece la pena detenerse en su curiosa experiencia literaria *The Melancholy Death of Oyster Boy & Other Stories* (*La melancólica muerte de Chico Ostra*, 1997), una recopilación poética en la que cada poema viene acompañado por una ilustración hecha por el propio Burton. Las ilustraciones, a pesar de partir de una temática supuestamente infantil, resultan oscuras y bastante retorcidas, dejando entrever parte de ese *universo Burton* basado en la fantasía, pero también con mucha tristeza y fatalidad. A destacar en el capítulo estético la importancia de los ojos en

22 Arthur Rankin Jr. y Jules Bass fundaron la productora Rankin/Bass (conocida en sus inicios como Videocraft International) a mediados de la década de 1960, dedicándose a la realización de obras de animación *stop-motion* «con exiguas condiciones de producción» (Costa 2009, pp. 95-96).

historias como *La mirona*, *Ojos de clavo*, *La niña de muchos ojos*²³, *La chica Vudú*²⁴...

Burton recuperaría algunos de los personajes que creó y dibujó para esta recopilación poética al crear *The world of Stainboy* (2000), una miniserie en seis episodios distribuida directamente a través de Internet, y creada con técnicas básicas de animación digital. En ella, su protagonista, Stainboy (el *Chico Mancha*), trabaja para la policía de Burbank y en sus misiones tiene que interactuar con otros personajes también extraídos del libro como *La mirona* o *El chico tóxico*. Evidentemente, estos personajes presentan de nuevo en su mayoría grandes y expresivos ojos.

La siguiente parada en lo referente a obras de animación de Burton es *Corpse bride* (*La novia cadáver*, 2005), el segundo largometraje de animación en volumen que ha salido de su imaginación. De nuevo basándose en la técnica *stop-motion* y rodando con *puppets*, en esta ocasión el californiano sí oficia como director, una tarea compartida con Mike Johnson, quien precisamente fue animador de *The nightmare before Christmas*. Ambientada en un indeterminado ambiente europeo del siglo XIX, la trama de la película es mucho menos infantil que el de la citada *The nightmare before Christmas*, un hecho que tiene mucho que ver con el cuento de origen ruso que sirvió de inspiración. La narración gira en torno a los preparativos de una boda de conveniencia entre Víctor van Dort, el melancólico hijo de unos pescaderos convertidos en nuevos ricos, y la aristócrata Victoria Everglot, cuya noble y altiva familia se encuentra totalmente arruinada y vislumbra la posibilidad de mejorar de forma inmediata, aunque sea a costa de una familia a la que tratan con desdén y desprecio. Tras un desastroso ensayo general el joven deambula por las afueras de su ciudad y, mientras practica el recitado de los votos, se casa de manera accidental con un cadáver de un cementerio. Emily, su nueva *novia cadáver*, le conduce al reino de los muertos, pero su situación allí es una anomalía al ser un vivo entre los muertos, y la extrañísima casualidad de su boda tiene más implicaciones de las que parece. Como en *The nightmare before Christmas* y otras de sus películas, Burton plantea el tema universal del choque entre dos mundos y la visita al inframundo, contando también con uno de esos *leit-motiv* repetidos en varias de sus películas: la mascota revivida o reanimada, en este caso el perro Scraps (*Sobras*). En el capítulo estético encontramos una marcada dicotomía entre los dos ambientes, con un mundo de los vivos oscuro, plagado de grises, azulados, malvas, marrones... todo con un estilo bastante tétrico; mientras que el de los muertos es mucho más

23 «Por poco me da un ataque / paseando un día en el parque / porque me encontré una niña / que muchos ojos tenía.

Era en verdad muy hermosa / (¡me tenía impresionado!) / pero vi que tenía boca / y acabamos conversando.

Hablamos del mar, los peces / y sus cursos de poesía, / y del lío que tendría / si necesitara lentes.

Es estupenda esa chica / que con tantos ojos mira / mas te deja hecho una sopa / cuando se entristece y llora» (Burton 2000, p. 33).

24 «Su piel es de tela blanca, / un remiendo de recortes. / Y en su corazón se ensartan / alfileres de colores.

Por ojos un par de discos / rayados en espiral / que emplea en hipnotizar / a una multitud de chicos [...]» (Burton 2000, p. 59).

colorido y brillante, con verdes, rojos, amarillos..., conformando un profuso colorido similar al de otra película de Burton, *Beetlejuice* (*Bitelchús*, 1988). *Corpse bride* cuenta con un hecho muy destacable en cuanto a su estética, y es que quizá constituya, de largo, la película con mayor influencia del estilo de ojos grandes del arte de Margaret Keane. Los personajes principales ya son buenos ejemplos de estos ojos grandes y muy expresivos, como el caso de Víctor, que se basa directamente en el físico de Johnny Depp (actor fetiche de Burton, que también pone su voz en la versión original) o Victoria, de evidente paralelismo con el rostro de Winona Ryder, una de esas actrices de ojos grandes que ha ido escogiendo Burton para sus películas (a pesar de que fue Emily Watson quien le puso voz al personaje). Pero no sólo los personajes vivos tienen los ojos muy grandes, sino también los muertos, como el caso de Emily (trasunto estético de Helena Bonham Carter, la mujer de Burton hasta 2014) o de una serie de *personajes-esqueletos*, cuyas cuencas oculares vacías (o no tanto en algunos casos) son sobredimensionadas para asemejar esa expresividad exagerada de los vivos, algo que puede comprobarse en el personaje de Bonejangles, el animado esqueleto que pone una nota divertida en el mundo de los muertos, y cuya voz corresponde en la versión original a Danny Elfman, encargado también (como en otras muchas producciones de Burton) de crear la banda sonora.

La última obra de animación dirigida por Tim Burton hasta la fecha es *Frankenweenie* (2012), un largometraje de nuevo en *stop-motion* con *puppets* y en blanco y negro, que supone la adaptación del cortometraje homónimo de figuración real (también en blanco y negro) que Burton realizó en 1984. Burton toma el mismo argumento, pero lo enriquece con algunos elementos que realmente responden a las facilidades de la animación frente al rodaje real y, por supuesto, contando con un presupuesto mucho mayor. Al igual que ocurría con el cortometraje de 1984, se trata de una actualización del mito de Prometeo a través de la novela de Mary Shelley *Frankenstein; or, the modern Prometheus* (*Frankenstein o el moderno Prometeo*, 1818), además de un homenaje directo al clásico de terror de la Universal *Frankenstein* (*El doctor Frankenstein*, James Whale, 1931), del que copia de forma casi literal algunas escenas. Lógicamente, Burton cuenta en esta ocasión con una libertad casi infinita en lo referente a la estética, por lo que la influencia de Margaret Keane es más sencilla de plasmar al modelar los *puppets*. De este modo, la mayoría de los personajes muestra ojos grandes y muy expresivos, caso del protagonista Victor (Frankenstein para más señas), sus padres e incluso su perro Sparky, así como su vecina Elsa, que tiene un gran parecido con Winona Ryder (quizá en su papel de Lydia en *Beetlejuice*). De hecho, aparte de la influencia lógica del cortometraje homónimo de 1984, pueden encontrarse reminiscencias estéticas de otras dos obras de Burton que, a su vez, ya recogían el estilo de los ojos grandes: por una parte, el cortometraje *Vincent* de 1982, puesto que el Victor de este *Frankenweenie* de 30 años más tarde es también un chico introvertido que vive en su propio

mundo y a duras penas sale de su cuarto²⁵, salvo en este caso por estar con su querido perro Sparky; por otra parte, el libro *The Melancholy Death of Oyster Boy & Other Stories* de 1997, del que algunos personajes parecen extraídos directamente, sobre todo en el caso de la extraña chica con gato, un trasunto de La mirona del libro de poemas de Burton.

VI. SIGUIENDO POR EL PRINCIPIO: INFLUENCIA DEL ARTE DE MARGARET KEANE EN TIM BURTON. EL CINE DE IMAGEN REAL.

El primer producto comercial de Burton en cuanto al audiovisual de figuración real es una curiosa *TV-movie* para el por entonces recientemente creado canal Disney Channel, *Hansel and Gretel* (1982); esta alocada versión del cuento clásico de los hermanos Grimm *Hänsel und Gretel* (*Hansel y Gretel*) contaba con actores de origen asiático e incluso «combates de kung-fu al final» (Ferenczi 2010, p. 12). Pero su debut para la gran pantalla más allá de la animación tiene lugar en 1984, cuando realiza su cortometraje *Frankenweenie*, sentido homenaje a la famosa novela de Mary Shelley, con múltiples referencias a la película clásica de la Universal de 1931, en la que un niño preadolescente ejerce como doctor y un perro atropellado como la criatura a resucitar. En esta cinta Burton ya apuntaba de forma seminal y esencial gran parte de su estilo narrativo y estético, además de algunos de esos lugares comunes que tantas veces ha revisado y recreado, si bien su recorrido comercial fue realmente corto porque Disney la retiró al ser considerada «sombria y violenta» (Ferenczi 2010, p. 15). Al año siguiente Burton da por fin el salto a la dirección de largometrajes con *Pee-Wee's big adventure* (*La gran aventura de Pee-Wee*, 1985), un título muy discutido por la crítica²⁶ del que puede destacarse haber sido la primera colaboración del director con el compositor Danny Elfman.

El año 1988 es el del despegue definitivo de Tim Burton como director de largometrajes, el año en que se gana por derecho su fama al realizar *Beetlejuice* (*Bitelchús*). Con este peculiar y colorista viaje entre dos mundos (el de los vivos y el de los muertos), Burton alcanza un gran éxito, pero también deja unas sólidas y definitivas bases narrativas y estéticas, las que definen la gran mayoría de sus películas: el mencionado viaje entre dos mundos, un tratamiento revitalizador de la muerte, la crítica amortajadora a la sociedad estadounidense, la creación de ambientes fantásticos fácilmente reconocibles y, en relación con el tema de la influencia estética de Margaret Keane en su producción, la aparición de personajes caracterizados por tener unos

25 Ambos personajes, el Vincent de 1982 y el Victor de 2012, son transposiciones de la juventud del propio Tim Burton no sólo por ese carácter introvertido y aislado, sino estéticamente también por su cabello negro hirsuto y despeinado, un tipo que Burton ha repetido en varias de sus películas de figuración real por medio de los personajes encarnados por su actor fetiche Johnny Depp, como por ejemplo Eduardo en *Edward Scissorhands* (*Eduardo Manostijeras*, 1990) o el barbero protagonista de *Sweeney Todd. The demon barber of Fleet Street* (*Sweeney Todd. El barbero diabólico de la calle Fleet*, 2007).

26 «Obtuvo un gran éxito comercial pero fue despreciada por la crítica, que la consideró una de las peores comedias del año» (Ferenczi 2010, p. 20).

expresivos ojos grandes, bien sea aprovechando precisamente las condiciones físicas de los rostros de los intérpretes o bien potenciando la dimensión de los ojos mediante maquillajes e incluso por medio de fugaces insertos de efectos especiales de animación sobre estos personajes reales. Ejemplo de ello son el inolvidable personaje protagonista de *Betelgeuse*, encarnado por Michael Keaton, y también Lydia, la chica adolescente interpretada por una jovencita Winona Ryder, cuya estética gótica no sólo se acerca al mencionado estilo estético de Burton en su juventud²⁷ que tantas veces ha ido repitiendo a lo largo de su carrera, sino que también sirve de inspiración para la mencionada Elsa del largometraje de animación *Frankenweenie* (2012). Aunque tampoco hay que olvidar algún que otro personaje fantástico creado con *puppets*, cuyos ojos adquieren también una especial significación.

Quizá sea algo forzado decir que en *Batman* (1989), primera revisión de Burton sobre el personaje de cómic conocido como El Caballero Oscuro, hay alguna influencia de Margaret Keane y sus ojos grandes, puesto que precisamente el propio personaje de Batman (encarnado por Michael Keaton) o el del Joker (interpretado de forma magistral por Jack Nicholson) no dan la apariencia de un tamaño desproporcionado de sus ojos, aunque ambos sí que denotan gran expresividad facial (sobre todo en el caso del villano). Pero en *Batman returns* (*Batman vuelve*, 1992) ya encontramos algunos personajes cuya expresividad se potencia gracias a un concienzudo trabajo de maquillaje (e incluso de vestuario), como ocurre con la Catwoman interpretada por Michelle Pfeiffer. No es que Pfeiffer tenga unos rasgos faciales en los que destaquen unos grandes ojos, pero su maquillaje y el peculiar antifaz de su disfraz los agrandan y llaman mucho la atención sobre ellos. Por cierto, a pesar de su caracterización repulsiva, los ojos de Danny DeVito como El Pingüino muestran también una cierta potenciación en tamaño y expresividad tras recibir un concienzudo trabajo de maquillaje.

Entre estas dos producciones sobre el conocido hombre murciélago, Burton realizó una de esas películas que pueden considerarse como ejemplo y resumen de su manera de hacer cine, tanto en lo temático como en lo estético: *Edward Scissorhands* (*Eduardo Manostijeras*, 1990). Nueva revisión del mito de Frankenstein, un tema que ya trató en su cortometraje *Frankenweenie* de 1984, el californiano la reviste en esta ocasión de ciertos tintes de literatura infantil al acercarse también a la famosa marioneta de madera creada por Carlo Collodi en *Le avventure di Pinocchio* (*Las aventuras de Pinocho*, 1882-1883) para crear a Edward, el personaje principal, que fue interpretado por un joven Johnny Depp en su primer papel a las órdenes de Burton²⁸. Introvertido, incomprendido, incompleto, rechazado por la sociedad, Edward es, junto al Vin-

27 «El mismo Tim Burton se peinó durante mucho tiempo como Robert Smith, cantante del grupo *new wave* británico *The Cure*, cuyos fans imitan su forma de vestir y de peinarse» (Ferenczi 2010, p. 26)

28 El primero de las siete ocasiones (hasta la fecha presente) en que Depp ha aparecido en películas de figuración real dirigidas por Burton, además de haber prestado su voz al personaje protagonista de Victor Van Dort en la versión original de *Corpse Bride*.

cent Malloy de 1982 o al Victor Frankenstein de 1984 y 2012, el personaje con mayor contenido autobiográfico de todos los que aparecen en la filmografía de este director. Y Johnny Depp se convierte desde entonces en el álgter ego de Burton en muchas de sus películas, en ese actor moldeable a imagen y semejanza de sus fantasías, sus recuerdos de juventud e incluso sus gustos estéticos. Edward, «el adolescente cubierto de cuero, es una visión gótica que aparece para oscurecer los colores pastel de la vida cotidiana» (Ferenczi 2010, p. 26) y tanto su tez pálida como su maquillaje o su peinado le convierten en un hito estético en la filmografía de Burton, además de generar desde entonces una auténtica moda con legiones de seguidores en todo el mundo. Edward es ciertamente un tipo oscuro, pero los ojos bien proporcionados y no muy grandes de Johnny Depp reciben un tratamiento de maquillaje que los destacan, adquiriendo así una expresividad que «discurre a través de la mirada, inocente, perdida, asustada o colérica. Charlot se encuentra con Nosferatu...» (Ferenczi 2010, p. 45) para hacer que este personaje casi mudo se comunique principalmente con sus ojos. No hay que olvidar tampoco el papel de Winona Ryder en esta película como Kim, la hija mayor del matrimonio que acoge en su casa a Edward, y de quien éste se enamora. Ryder se aleja del estilo gótico que ya tuviera en *Beetlejuice* al ser retratada como la típica chica popular, pero sus rasgos faciales sí que son aprovechados por Burton, como en otras ocasiones, para que sus ojos, bastante grandes en comparación con su rostro, también se expresen por sí mismos.

Dejando aparte *Ed Wood* (1994), el *biopic* realista por el que Burton dejó la dirección de *The nightmare before Christmas* en manos de Henry Selick, y en el que poco hay que aportar respecto a la influencia de los ojos grandes de Keane en sus personajes, en la siguiente película de su filmografía encontramos otro de esos tipos de gótica adolescente o, mejor dicho en este caso, problemática y solitaria adolescente. Se trata de Natalie Portman (por entonces con quince años de edad) en *Mars attacks!* (1996), en el escueto papel de Taffy Dale, la hija del mismísimo presidente de los Estados Unidos, cuyo papel corresponde a Jack Nicholson; en cualquier caso, su relación con el estilo de Margaret Keane no es tan evidente como pudiera haberlo sido dos años antes, cuando su rostro de apenas trece años deslumbró por una gran expresividad (incluidos unos ojos bastante destacados) en *Léon (El profesional: Léon)*, (1994). Fuera de esta influencia de Keane en cuanto al mensaje, pero no en cuanto a una potenciación estética de los ojos, son los rostros de los marcianos que invaden la Tierra en esta alocada película, con especial mención al alienígena camuflado en cuerpo de sensual mujer de movimientos inhumanamente etéreos y flotantes, encarnado por Lisa Marie (por entonces pareja de Burton), cuyos ojos ya de por sí destacables en su rostro, animados por un maquillaje que los realza, le dan una apariencia aún más inquietante.

Sleepy Hollow (1999), considerada por muchos como la cumbre del cine de Burton, posee uno de esos personajes femeninos característicos de sus películas, muy similar al de Winona

Ryder como Kim en *Edward Scissorhands*. En este *thriller* sobrenatural de época el físico de la actriz Christina Ricci es aprovechado para potenciar la expresividad de su personaje de Katrina van Tassel, otra de esas típicas heroínas románticas de Burton²⁹. Pero el director la aleja de la oscura estética que ya mostrara por su papel de la pequeña Miércoles Addams en *The Addams Family* (*La familia Addams*, Barry Sonnenfeld, 1991), suavizando en esta ocasión su rostro mediante unas cejas casi imperceptibles y convirtiendo su típica melena oscura en una luminosa, larga y ondulada cabellera rubia, ayudando a que sus enormes ojos sigan siendo el centro de atención en su redondeada faz. Aparte de la fantasmagórica aparición en *flash-backs* de Lisa Marie como Lady Crane y sus innatos grandes ojos, o del pequeño Marc Pickering también muy expresivo como el joven ayudante Masbath, el papel de Johnny Depp como el detective Ichabod Crane muestra un elemento que Burton repetirá en alguna otra ocasión, los instrumentos ópticos que agrandan los ojos en la pantalla.

Pasamos de puntillas por el fallido y muy discutible *remake* de Burton de *Planet of the Apes* (*El Planeta de los Simios*, 2001), en el que el maquillaje de los simios no necesariamente agranda sus ojos, salvo quizá el personaje de Ari encarnado por Helena Bonham Carter³⁰, aunque en su caso no lo es tanto por dimensión, sino por mera expresividad. Tampoco hay en la peculiar e imaginativa *Big Fish* (2003) ninguna referencia directa a unos ojos grandes, salvo quizá los propios de alguno de los intérpretes, caso de la actriz Missi Pyle.

Para encontrar algún otro intento de Burton en su filmografía de rodaje real de darle gran importancia a los ojos e incidir en su gran tamaño hay que avanzar hasta *Charlie and the Chocolate Factory* (*Charlie y la fábrica de chocolate*, 2005). En este punto, más allá de considerar si era o no necesario realizar esta segunda adaptación del cuento homónimo del británico Roald Dahl, además de un *remake* de *Willy Wonka & the Chocolate Factory* (*Un mundo de fantasía*, Mel Stuart, 1971), y teniendo en cuenta el lastre que pudo suponer para gran parte del equipo (Burton, Depp y Elfman, por ejemplo) el tener que empezar a trabajar en este proyecto justo después de finalizar *Big Fish* y a la vez que comenzaba la producción de *Corpse Bride*, no cabe duda de que hay mucha estética que puede aludir a los ojos grandes, sobre todo teniendo en cuenta que se trata de una cinta fantástica que tiene una profusión de efectos digitales que permiten jugar con los volúmenes y, por supuesto, los ojos de los intérpretes. Comenzando por el papel protagonista de Johnny Depp como Willy Wonka (en torno a cuyo lucimiento parece construida realmente la película), queda claro que lleva aparejado un concienzudo trabajo de maquillaje para destacar sus ojos, un hecho que también recibe cierta ayuda tanto en su caso como en el

29 «El tipo de “joven protagonista burtoniana” inaugurado por Winona Ryder en *Bitelchús* y *Eduardo Manostijeras* y retomado por Natalie Portman en *Mars attacks!*» (Ferenczi 2010, p. 79).

30 Burton y Bonham Carter se conocieron precisamente en el rodaje de esta película, y permanecerían desde ese 2001 como pareja hasta su ruptura en 2014.

de otros personajes de la película por la profusión de distintos elementos ópticos (principalmente lentes y gafas) para aumentar la atención y dar la sensación de mayores dimensiones. Por último, también los rostros de los niños y de los *Oompa Loompa*³¹ muestran ojos bastante destacados, sin olvidar la desproporción de ellos (por grandes) en el rostro de la actriz Missi Pyle.

Tras mencionar de pasada los respectivos maquillajes de Johnny Depp para potenciar su mirada (no exactamente la dimensión de sus ojos) en la meritoria (y tétrica) adaptación del musical *Sweeney Todd. The demon barber of Fleet Street* (*Sweeney Todd. El barbero diabólico de la calle Fleet*, 2007) o en la fallida adaptación de telenovela *Dark shadows* (*Sombras tenebrosas*, 2012), el último punto en el que hay que detenerse en cuanto a la posible influencia de los ojos grandes de Margaret Keane en las películas de figuración real de Burton, con permiso de *Big Eyes* (mencionada al principio de este texto), es otra peculiar adaptación. Se trata de *Alice in Wonderland* (*Alicia en el País de las Maravillas*, 2010), un auténtico bombazo de taquilla³² que partía de los textos infantiles de Lewis Carroll sobre las peripecias del personaje de Alicia, aunque no debe considerarse exactamente como un *remake* del clásico de animación de Disney homónimo de 1951, sino como una secuela suya. En cualquier caso, esta película no es necesariamente para todos los públicos ni tampoco totalmente de figuración real, puesto que su enorme profusión de efectos digitales «a menudo da la impresión de ser una película de animación en la que se han injertado protagonistas auténticos, algunos actores de carne y hueso» (Ferenci 2010, p. 92). En este sentido, hay dos actores reales cuyos personajes son conscientemente (y constantemente) deformados mediante trucajes digitales: Johnny Depp como un Sombrero Loco de ojos grandes e irreales y Helena Bonham Carter como una Reina de Corazones con la cabeza extrañamente hipertrofiada. Junto a ellos, una serie de personajes fantásticos creados desde cero con animación digital presentan también unos ojos extremadamente grandes, como puede ser el caso del Gato de Cheshire o del Conejo Blanco. Y, por nombrar a otra de esas actrices a las que Burton parece acudir por la gran proporción ocular respecto a su rostro, Anne Hathaway como la Bruja Blanca ve aún más potenciados sus ojos (si eso es posible) mediante un trabajo muy cuidado de maquillaje y peluquería.

31 Para la representación de estos pequeños seres se toma al actor africano de origen hindú Deep Roy (Nairobi, 1957) como modelo y se le repite con tecnología digital hasta la saciedad, dando un resultado bastante extraño, sobre todo en los números musicales.

32 «[...] llegó a convertirse (con ayuda del sobreprecio de las entradas para verla en 3D) en la tercera película más taquillera de todos los tiempos solo por detrás del invencible James Cameron con *Avatar* y *Titanic*» (Sánchez y Carmona 2014, p. 9).

VII. CONSIDERACIONES FINALES

La influencia del estilo de ojos grandes de Margaret Keane en el cine de Tim Burton llega incluso más allá de lo estético para adentrarse en el argumento, como puede comprobarse por ejemplo en *Corpse Bride*, cuando un ojo algo juguetón de la novia cadáver (Emily) da pie no sólo a su gran expresividad, sino también a que detrás de él y dentro de su cráneo viva e interactúe con ella un gusano o larva llamado simplemente Maggot, cuyos ojos también son desproporcionadamente grandes. Incluso las lágrimas de esta novia cadavérica pueden provocar que uno de sus ojos provoque una jugosa conversación con su reciente (y vital) esposo Victor Van Dort.

En gran parte de la filmografía de Burton mostrar rostros infantiles o quizá simplemente aññados con los ojos grandes o destacados es una de las formas más directas de este director para incidir en la belleza e inocencia de los incomprendidos, de los *outsiders* como él en su infancia, de los reclusos y no aceptados por la sociedad actual. Una sociedad, por cierto, que él muestra en sus películas normalmente plana y sombría, podría decirse que superficial, por oposición al otro mundo que suelen visitar o del cual provienen sus antihéroes protagonistas, inframundos de jolgorio y alegre colorido.

Burton parece haber captado el sentido original de los ojos grandes planteado por Margaret Keane. Parece haber comprendido que, al igual que la pintora, él puede dar salida a sus frustraciones personales mediante figuras de ojos grandes. En el caso de Keane, esta frustración respondía a su soledad, a su enclaustramiento y, pasado el tiempo, a su rechazo por la falta de reconocimiento y el sometimiento a su marido Walter. En el caso de Burton, su reclusión en la infancia y haber sido siempre un chico raro de pintas raras parece ser la respuesta.

VIII. FILMOGRAFÍA DE TIM BURTON³³.

- *Stalk of the Celery Monster* (1979) – cortometraje, animación.
- *Vincent* (1982) – cortometraje, animación.
- *Hansel and Gretel* (1982) – *TV-movie*, imagen real.
- *Frankenweenie* (1984) – cortometraje, imagen real.
- *Pee-Wee's big adventure* (*La gran aventura de Pee-Wee*, 1985) – largometraje, imagen real.
- *Beetlejuice* (*Bitelchús*, 1988) – largometraje, imagen real.
- *Batman* (1989) – largometraje, imagen real.
- *Edward Scissorhands* (*Eduardo Manostijeras*, 1990) – largometraje, imagen real.
- *Batman returns* (*Batman vuelve*, 1992) – largometraje, imagen real.

33 Se referencian sus producciones como director citadas en el cuerpo del texto, mencionando su formato audiovisual y distinguiendo si son de animación o de imagen real. Los datos proceden en su mayoría de Ferenczi 2010, pp. 98-100.

- *The nightmare before Christmas (Pesadilla antes de Navidad, 1993)*³⁴ – largometraje, animación.
- *Ed Wood* (1994) – largometraje, imagen real.
- *Mars attacks!* (1996) – largometraje, imagen real.
- *Sleepy Hollow* (1999) – largometraje, imagen real.
- *The world of Stainboy* (2000) – miniserie (6 episodios) para Internet, animación.
- *Planet of the Apes (El Planeta de los Simios, 2001)* – largometraje, imagen real.
- *Big Fish* (2003) – largometraje, imagen real.
- *Charlie and the Chocolate Factory (Charlie y la fábrica de chocolate, 2005)* – largometraje, imagen real.
- *Corpse bride (La novia cadáver, 2005)*³⁵ – largometraje, animación.
- *Sweeney Todd. The demon barber of Fleet Street (Sweeney Todd. El barbero diabólico de la calle Fleet, 2007)* – largometraje, imagen real.
- *Alice in Wonderland (Alicia en el País de las Maravillas, 2010)* – largometraje, imagen real³⁶.
- *Dark shadows (Sombras tenebrosas, 2012)* – largometraje, imagen real.
- *Frankenweenie* (2012) – Largometraje, animación.
- *Big eyes* (2014) – largometraje, imagen real.

IX. BIBLIOGRAFÍA

BRENES, A., “Los ojos de Tim Burton, en Jaén”, *El Mundo* [en línea], 27 de diciembre de 2014 [consulta 2015-03-07]. <http://www.elmundo.es/andalucia/2014/12/27/549e966be2704ea3408b456f.html>

BROOKS, K., “Everything you need to know about Margaret & Walter Keane, Tim Burton’s latest obsession”, *The Huffington Post (U.S. edition)* [en línea], 23 de septiembre de 2014 [consulta 2015-03-07]. http://www.huffingtonpost.com/2014/09/23/margaret-and-walter-keane_n_5862848.html

BURTON, T., *La melancólica muerte de Chico Ostra*, Anagrama, Barcelona, 2000.

CAMÓN AZNAR, J., *Keane*, Japón, 1964.

COSTA, J., *Películas clave del cine de animación*, Barcelona, Robinbook, 2009.

FERENCZI, A., *Tim Burton*, Paris, Cahiers du Cinema, 2010.

ÍÑEZ ORTEGA, M., “Así suenan los sueños... Danny Elfman”, en SALVADOR VENTURA, F. (ed.), *Cine y autor. Reflexiones sobre la teoría y la praxis de creadores fílmicos*, Intramar, Santa Cruz de Tenerife, 2012, 79-93.

34 Es la excepción del listado, puesto que Burton no fue su director, sino su productor. Pero se incluye por la importancia respecto al tema tratado en este texto

35 Codirigida por Mike Johnson.

36 Y gran profusión de creaciones digitales.

MARCOS ARZA, M., *Tim Burton*, Cátedra, Madrid, 2013 (4ª ed. act.)

MARTÍNEZ, B., “Lucha de géneros. Big Eyes, de Tim Burton”, *Caimán Cuadernos de Cine*, n. 34 (enero 2015), 26.

PABÓN S. DE URBINA, J. M., *Diccionario manual Vox griego-español*, Bibliograf, Barcelona, 1982 (16ª ed.)

SALISBURY, M. (ed.), *Tim Burton por Tim Burton*, Alba, Barcelona, 2012 (8ª ed. amp. y rev.)

SÁNCHEZ, J. L. y CARMONA, L. M., *Tim Burton y sus mundos de fantasía*, Jaguar, Madrid, 2014.

TEJEDA, C., “Anatomía de un engaño”, *Dirigido por...*, n. 451 (enero 2015), 26-27.

X. PÁGINAS EN INTERNET

Keane Eyes Gallery [en línea, consulta 2015-03-08], San Francisco, 2014.

<https://keane-eyes.com/>

Margaret Keane – Keen Look [en línea, consulta 2015-03-08], 2015.

<http://www.margaretkeane.com/>

DEL TERROR AL AMOR

Mercedes Iañez Ortega

¿QUÉ ES EL TERROR Y QUÉ ES EL AMOR? RE-DEFINIENDO LOS GÉNEROS CINEMATOGRAFICOS

Puesto que vamos a hablar de la aparición y evolución de géneros y subgéneros cinematográficos que vinculan horror y *eros* (entendido como sexo), esto es, de cine erótico y cine de terror, hemos de aportar unas explicaciones conceptuales de partida de los mismos. Estas definiciones serán específicas para este texto, si bien están fundamentadas en el estudio comparado de la taxonomía cinematográfica. En todo caso, cualquier clasificación cinematográfica responde a unos criterios prefijados no absolutos que atienden a múltiples factores como ambientación, temática precisa o personajes, audiencia a la que se dirigen, técnica cinematográfica, nivel de producción, autores concretos o estilos personales, y un largo etcétera; elementos en continua evolución y modificación, condicionantes y condicionados a su vez.¹

¿Qué es un género cinematográfico? Es aquello que le da un apellido al film, encuadrándolo en una familia con otros filmes que poseen algunos rasgos similares o compartidos. Este tipo de clasificación es heredada de producciones culturales y artísticas anteriores a la aparición del cine o, como indica Rick Altman, «el estudio de los géneros cinematográficos nos es más que una prolongación del estudio de los géneros literarios» (ALTMAN, 1999: 33). Buscamos, por tanto, cualidades comunes no solo en un grupo de filmes sino de manifestaciones humanas más allá del cine que extrapolaremos al celuloide. Sobre qué es lo que define el género cinematográfico (cuáles son esos elementos compartidos en el conjunto de filmes que lo integran) hay distintas interpretaciones. Siguiendo con Altman, el género se caracteriza por poseer un esquema complejo, una estructura o entramado formal, una etiqueta o nombre categórico y un posicionamiento ante el público. Nosotros lo haremos en función a dos elementos básicos: el tema y la intención. Veremos como la configuración de un género

1 En este texto vamos a centrarnos en el contexto cultural occidental, ya que las notables diferencias con el cine oriental y sus también diversas interpretaciones sobre lo sexual darían para todo un libro sobre el tema.

cinematográfico y de los consiguientes subgéneros derivados se ve afectada por múltiples factores que participan de este binomio.

El tema viene a ser la definición argumental primordial del film. Para definir el género de una película lo primero será identificar el tema principal y los temas secundarios, ya que un film puede y suele tratar varios temas. Joaquim Romaguera indica que «el género se configura en función del grado de especialización de su contenido dramático» (ROMAGUERA, 1999: 47) siguiendo a otros teóricos como Coursodon y Leutrat. Pero el tema puede ser compartido por varios géneros en determinados filmes. Muchas veces hablamos de “cine de...” donde los personajes principales poseen una cualidad específica, una naturaleza particular que no necesariamente define al género al que la película pertenece. Preguntémosnos, por ejemplo, ¿es el “cine de vampiros” siempre terrorífico? La respuesta, obviamente, es un no rotundo; como no lo es el “cine de” cualquier otro monstruo sea cual sea su condición, aunque el monstruo sea uno de los contenidos temáticos asociados convencionalmente al cine de terror. Por tanto, no es el personaje el que definirá el género; el tema va más allá de éste y nos remite a como está tratado el asunto. Replanteemos la pregunta: ¿es el “cine de vampiros” erótico? El subconsciente colectivo ha cargado de erotismo a este personaje de tal modo que su mera aparición puede resultar “excitante” para el espectador, e implica y soporta unas connotaciones que resultan atractivas y se prestan a lecturas muy variadas vinculadas al morbo. ¿No es esto lo que nos atrae del cine de terror y en cierto modo lo define? Y si el tema es morboso ¿no será susceptible de aparecer en ambos géneros cinematográficos?²

Dentro del ámbito fílmico, el género terrorífico y el género erótico comparten (junto con otros géneros cinematográficos) unos elementos descriptores: ambientaciones que orientan al espectador (le son conocidas de algún modo) hacia lo que va a ocurrir, roles marcados en sus personajes (aunque no necesariamente inalterables), gran peso del condicionamiento industrial o producción, un público interesado previamente (que lo busca) y la posibilidad de clasificarse en subgéneros, estilos y otros grupos en función a rasgos compartidos. Es en el “cómo, cuándo y por qué” de estos elementos donde se diferencian cine de terror y cine erótico (o cualquier otro género), pero no lo hacen de manera taxativa y excluyente sino de forma abierta a la subjetiva percepción de creador y público, siempre en mutación constante.

Digamos que cine de terror es aquel creado con la intención de asustar, desalentar, perturbar de algún modo al espectador, despertar su desazón o miedo. Y así, el cine erótico es aquel destinado a excitar de algún modo al público, a despertar su deseo sexual. Podríamos decir que estos géneros (el erótico y el terrorífico) coinciden en centrarse en el efecto provocado en el espectador al margen del tema tratado. Ambos se definen por una intencionalidad, si bien para

2 El término *morbo* es definido por la RAE como una enfermedad, el interés malsano por personas o cosas y la atracción hacia acontecimientos desagradables (del.rae.es/?id=PmtboZy).

ello suelen tratar motivos asociables por el imaginario colectivo como propios del género (que no exclusivos). Por ejemplo, los temas característicos del terror son elementos malignos, sobrenaturales o criminales, en escenarios sobrecogedores bien por sí mismos o bien transformados en amenaza, y suelen tener una base “antigua” (un sustrato histórico y heredado). Los temas del cine erótico girarán en torno a una sexualidad más o menos expuesta y verosímil o susceptible de ser entendida y aceptada como propia por el espectador. Y la principal conexión entre ambos géneros no es otra sino el morbo, que produce una excitación en el público que es intencionada, buscada y encontrada, y que puede convertir a todo terror en “erótico” en la mente del espectador (siempre que este esté predispuesto a ello) y viceversa.

El cine pornográfico o porno es aquel en el que aparecen de forma explícita actividades sexuales no fingidas, más allá de su intencionalidad que es compartida con el cine erótico. Este género se define por esa especificidad: el planteamiento ante la cámara del acto sexual auténtico. Su diferenciación con respecto al cine erótico es exclusivamente técnica, sea amateur o profesional.³ Dentro del porno distinguimos actualmente las siguientes vertientes o subgéneros en función al tratamiento del tema: *gonzo*, cuando no hay interés por la historia narrada sino solo sexo filmado, y argumental *o feature*, cuando si tiene trama o argumento.

La aparición de subgéneros cinematográficos (como acabamos de ver) deriva de las cualidades comunes de un grupo de filmes, tanto en temática como en ejecución, y existen varias subclases o conjuntos que combinan terror y sexo de una forma u otra y que vamos a mencionar en nuestro discurso. Pero antes hemos de remarcar un hecho fundamental: los géneros y subgéneros (su clasificación) dependen de la época en que se crea la película y en la que ésta es examinada. En ciento veinte años de cine nuestra visión ha evolucionado coaccionada por criterios varios (gustos, modas, normativas y capacidades técnicas, entre otros). La sociedad evalúa y crea una terminología adecuada a su contexto, por lo que los géneros y subgéneros no son permanentes en forma, contenido o patronímico sino que se redefinen continuamente

Antes de meternos de lleno con los subgéneros con nombre propio hemos de hablar del denominado cine de explotación o *Exploitation*, que surge al abordar con arduo ahínco temas sensacionalistas, polémicos, al límite del buen gusto e incluso a veces de la legalidad. No se trata de un género cinematográfico en sí, sino más bien de una actitud que, como su propio nombre indica, se aprovecha de ciertos elementos atractivos para el público de forma intensiva e incluso abusiva. Poseyendo una intencionalidad en principio clara, que es la de impresionar al espectador con una vorágine de elementos audiovisuales extremos vinculados a un tema

3 El concepto de veracidad o autenticidad (desde un punto de vista técnico) aplicado al cine de terror se asocia al cine *snuff*, que implica la filmación sin trucajes o efectos especiales (algo próximo al cine documental) de asesinatos, violaciones, torturas y otros crímenes, lo cual es considerado ilegal. Al considerarse una práctica criminal, solo nos atrevemos considerarlo como subgénero cinematográfico desde un punto de vista teórico.

concreto (el que corresponda en cada caso, en cada film) ¿por qué no considerarlo género? Porque se apodera de las intencionalidades de los géneros erótico y terrorífico (excitar y asustar, básicamente) y de otros géneros con el empleo de recursos puntuales, al igual que lo hace de contenidos temáticos, con un propósito comercial aún mayor: vender.⁴

Sexo y violencia (erotismo y terror) suelen estar presentes como elementos habituales en el cine de explotación. Y será en un siguiente paso dentro de nuestro árbol genealógico-cinematográfico cuando aparezcan los subgéneros o pequeños grupos temáticos de lo más variopinto: *blaxploitation* (o *black exploitation*), *carsploitation*, *nazixploitation*, *shark-exploitation*,... con una terminología no siempre reconocida oficialmente y en continua expansión. Vinculado a la intencionalidad del terror y dentro de un contexto de “malversación excedida de recursos” apareció el *gore* como taxón que incluía la exacerbación de lo violento y sanguinolento, dando lugar a su vez a subgéneros como el *slasher* o el *splatter* entre otros, y donde a menudo se incluye el *snuff* como colofón de lo que la explotación del terror podría ofrecer. Vinculadas a la explotación del cine de sexo o *sexploitation* surgieron, por ejemplo, las películas de desnudos o *nudies*, que podía tratar cualquier tema siempre que sus protagonistas (sobre todo las femeninas) aparecieran “al natural”. Pero será precisamente en los sesenta y dentro del contexto que origina el cine de explotación cuando cambien los regímenes censores y aparezca la diferenciación entre las dos principales corrientes dentro del cine de sexo: el *softcore* (o lo que hoy consideramos propiamente cine erótico) y el *hardcore* (este último más conocido como cine porno). El límite entre cine erótico y “cine de explotación erótico” no resulta fácil de delimitar, por lo que para la clasificación de películas tendremos en cuenta otros factores o cualidades que condicionan la pertenencia al género, especialmente cronología y contexto cultural en que fueron creadas.

Como vemos, las clasificaciones cinematográficas no siempre responden a temáticas o intencionalidades más o menos estéticas sino a actitudes comerciales y con ello a sistemas industriales. Siguiendo el esquema internacional dentro del ámbito occidental, la serie B viene definida por la actitud claramente mercantil y el bajo presupuesto (alejada de las grandes industrias) y no tanto por el tema tratado. La serie Z sería el escalón siguiente en el descenso a los infiernos de la ínfima producción. Sin embargo, y para mayor confusión terminológica, dentro del cine de sexo la consideración de serie S no se refiere tanto al nivel de producción como a lo “artístico” o fingido del acto sexual ejecutado y la serie X a lo “hiperrealista” (aplicada al cine

4 El término *Exploitation* (con mayúsculas) en muchas ocasiones se refiere exclusivamente al cine creado en los sesenta y setenta y no al cine de explotación en general y como es entendido hoy. Se le da una cierta entidad al cine de explotación de ese periodo por ser iniciador de estilos y recursos cinematográficos y por el carácter subversivo y rebelde, propio de aquel contexto original. Para distinguirlo aparece el término (cine) *trash* que supone la consagración de ese artículo derivado, subproducto de anteriores éxitos, donde la actitud inmoderada de recursos y temáticas se hace muy clara con la intención de convertir “la basura en oro”, propia de cualquier alquimista cinematográfico de la serie B.

porno en sí). Esto se debe a que su estructura industrial y comercial es diferente al resto de la producción cinematográfica, donde rutas, circuitos y modos de distribución principalmente son diferentes y específicos.

Estas clasificaciones industriales o comerciales, como no, también condicionan la aparición de subgrupos de estilo común. Por ejemplo, el denominado estilo *grindhouse* surge en USA refiriéndose a las salas de cine que en los setenta proyectaban películas principalmente de series B y Z en sesiones dobles, con precios económicos, destinadas a público joven. Se trataba, por tanto, de un amplio y variable grupo de películas dentro del cine de explotación que pertenecían a diversos subgéneros y que compartían un tipo de público, un momento sociocultural y particularidades industriales. Ello dio lugar a una estética determinada asociable por el colectivo y a la proliferación de productos derivados.

Como vemos, la ordenación de películas en grupos también puede deberse a los públicos a los que están destinadas. La clasificación por edades de las películas es otra gran condicionante de los géneros cinematográficos desde el punto de vista industrial. En ella juegan un papel primordial la aparición de temas vinculados al sexo y a la violencia, con lo que los géneros erótico y terrorífico suelen verse muy afectados y relegados al “cine para adultos”. Aunque esta clasificación puede variar sus criterios según la nacionalidad aún dentro de un mismo ámbito cultural (occidental y globalizado), la mayoría de las veces lo que se censura no es el tema sino el modo particular en que es tratado y lo explícito de su planteamiento en imágenes y sonido. La censura cinematográfica ha existido desde el propio inicio del cine y en cierto sentido se mantiene en nuestros días. Quizás pensemos en el Código Hays (referencia por antonomasia para el modelo de “cine hollywoodense”) como algo lejano en el tiempo. Sin embargo, los sistemas de control comercial del cine (tanto en la creación como en la difusión) siguen condicionando la industria. Esta catalogación afecta a todo tipo de películas independientemente de su nivel de producción, desde los *blockbusters* y superproducciones a la serie Z.⁵

5 En la actualidad, la MPAA (Motion Picture Association of America's Film-rating System) en EE.UU., México y Canadá es la encargada de determinar las clasificaciones por edades del bloque productor más influyente dentro del marco occidental. En el momento de redacción de este texto la clasificación vigente es la siguiente: G o “autorizada para todos los públicos” (no hay violencia ni desnudos), PG o “Guía Paternal Sugerida”, PG-13 o “Guía Paternal Estricta”, R o “Restringido” (ningún menor acompañado) y NC-17 o “Prohibido para audiencia de 17 años o menos”. Se incluyen otras categorías que precisan de autorización o permiso especial para su proyección o anuncio en salas públicas, que son NR (*not yet rated* o “pendiente de catalogación”) y Hard R (recientemente propuesta) para filmes que suponen un conflicto en su catalogación sin llegar a ser consideradas pornografía. La consideración X se limita al cine pornográfico que solo puede ser exhibido públicamente en salas específicas. En el resto de países del ámbito occidental las normativas son bastante similares salvo ciertas particularidades y existen organismos nacionales competentes para esta catalogación. En España, hoy día, el Ministerio de Educación y Cultura es el encargado de determinar la clasificación por edades; establece las siguientes categorías: TP o apta para todos los públicos (con posible mención como especialmente recomendada para fomento de la igualdad de género o para la infancia), NRM o no recomendadas a menores de 7, 12, 16 y 18 años (en los respectivos escalones) y X para el cine pornográfico,

En USA (como principal productora e impositora de modelos de occidente) hoy día es más habitual clasificar una película por su contenido sexual que por los elementos terroríficos que soporta; allí la mayoría de las películas de terror censuradas lo son por motivos “morales” (elementos sexuales, blasfemias, etc.) más que por la violencia explícita. Por ejemplo, *Bram Stoker's Dracula* (1992, F. F. Coppola) pasó de NC-17 a R recortando la escena del trío de las vampiresas con Jonathan Harker. En todo caso, la calificación por edades condiciona la creación de ciertos filmes (y con ello su clasificación genérica) con vistas a su futura difusión en determinados ámbitos y países como anteriormente lo hizo la censura tradicional, pero a su vez crea una expectativa en el espectador que va más allá de la temática. Guiados por el morbo, lo cual suele ser una campaña publicitaria impagable, los públicos buscan aquello que puede crear polémica o romper con las normas de lo habitual o permitido.⁶

Volviendo al inicio de este texto, las clasificaciones cambian con el tiempo, revisadas o entendidas de diferentes formas. Por tanto, insistimos en que la clasificación de géneros y subgéneros no será fácil ni tajante. Queda clara la imposibilidad de dar a cada género una identidad precisa e inmutable y unas fronteras estables propias de una hermenéutica cinematográfica hermética. Nos encontramos ante una proliferación de subgéneros cada vez más especializados, una terminología creciente (en muchos casos confusa) y una sensación de impotencia taxonómica ante ciertos filmes. Será muy común emplear el ambiguo término “género híbrido”, si bien no hace más que remarcar la dificultad para esta clasificación. Abiertos a cualquier debate o nueva definición, veamos ahora como terror y “amor” comparten la pantalla dando lugar a subgéneros cinematográficos.

EL SEXO EN EL CINE DE TERROR I: TEMAS Y PERSONAJES, DE LA CATARSIS A LAS PARAFILIAS

Hay muchas formas en que el componente sexual se puede manifestar dentro del cine de terror. La función catártica del cine de terror es heredada de la literatura y el folklore, retomando la labor edificante de los cuentos tradicionales y atendiendo a la conducta primigenia del hombre o su curiosidad morbosa. Esa catarsis tiene por tanto una doble vertiente educacional

quedando limitada legalmente la posibilidad de proyección pública de estas últimas a salas especializadas y previamente autorizadas.

6 Uno de los ejemplos más recientes de cómo funciona en nuestro país este tipo de clasificaciones y sus consecuencias comerciales lo hemos tenido con *SAW VI* (2009, Kevin Greutert), calificada como X para su estreno en España mientras en EE.UU. había conseguido la clasificación R. Llama la atención de este ejemplo el hecho de que se trata de la sexta parte de una saga caracterizada por lo sanguinario pero sin elementos eróticos destacables; el mismo año en España se autorizaron para exhibición en salas comerciales comunes otras películas de claro contenido erótico, tanto nacionales como internacionales. Ello no evitó su éxito en ventas en la distribución de formatos domésticos y disparó su éxito en otras salas europeas, así como alentó la creación de una nueva entrega, *SAW VII/SAW 3D* (2010, Kevin Greutert).

y compensatoria. Si el terror cinematográfico, siendo tan simbólico y metafórico, se encarga de liberar las pulsiones, compensar deseos y alcanzar la catarsis de los miedos, el factor sexual “debe” estar presente de algún modo para conseguir este objetivo.

Las ligas de la decencia durante los principios de la historia del cine (sobre todo en Hollywood) intervinieron para exigir dos máximas en las películas: el Mal debía ser eliminado al final del film y el sexo solo podía aparecer si era con carácter aleccionador o educador, lo cual se mantuvo hasta la llegada del terror moderno. Se convirtió el sexo poco a poco en una constante en muchas ocasiones argumentalmente necesaria. Con anterioridad a los años sesenta, cualquier relación prematrimonial, extramatrimonial o lujuriosa debía ser castigada o propia del villano; esto es, aparecía siempre con carácter ejemplarizante. Pero igual que se castigaban los pecados también eran “normalizados” al hacerlos patentes en la pantalla. La mutación de estas máximas conforme evolucionó el género terrorífico, hacia una mayor apertura y tolerancia, trascurrió de forma paralela a la mayor sexualización del cine en general. En el terror moderno cambian los enfoques, roles y personajes pero el sexo en el género terrorífico sigue vinculado a comportamientos censurables hasta imponerse la máxima “si salen tetas, habrá sangre”. Sea como reclamo para el público o para instruirlo, el terror moderno está por definición “sexualizado”.

El espectador del cine de terror podría considerarse un *voyeur*, ya que disfruta viendo “el mal” desde una posición segura; desata su vertiente morbosa (nuevamente el placer de lo prohibido) y con ello carga de erotismo de forma indirecta determinadas temáticas. Así, el deseo y los instintos primordiales se ven ligados a lo oscuro y oculto, desatan nuestra curiosidad y nos permiten experimentar lo reprimido. Aunque, como hemos comprobado, los personajes no han permanecido ligados a un género cinematográfico de forma excluyente, el concepto de monstruo como representante de “ese mal” en el cine de terror nos obliga a revisar su figura en sus distintas manifestaciones. Las relaciones entre monstruo y erotismo son variadas y han cambiado en el tiempo según los diferentes contextos (fruto de nuestra sociedad, reflejo de nosotros mismos). Sin embargo se ha mantenido una constante: el monstruo es todo lo que podemos llegar a ser, para bien o para mal, en ausencia de control. Y citando a Margarita Cuellar, «la función del monstruo siempre es la de alterar el orden simbólico» (CUELLAR, 2008:233).

La religión de base judeocristiana mayoritaria en el ámbito occidental ha utilizado los monstruos para controlar a sus seguidores desde sus orígenes. Ella misma los asocia al pecado, más incluso que la mitología clásica o el folklore primitivo. Será normal que se tema al sexo como cualidad del monstruo y sobre todo a sus consecuencias (el castigo asociado). El monstruo será prototipo de la excitación y a la vez excitador: es el pecado y el pecador. Por ello nos atrae a la miscegenación entendida como interacción sexual con el monstruo.

La sensualidad del vampiro es incuestionable a estas alturas. Heredada de la literatura rápidamente es introducida en el cine que creará sus propios estereotipos.⁷ Obviamente con la revolución sexual iniciada en los años sesenta los monstruos, como el terror en general, se sexualizaron, al igual que sus víctimas⁸. Los vampiros (como nos planteábamos al principio del texto) son seductores por definición, pero no serán los únicos monstruos eróticos. El diablo es muy dado a tentar las almas débiles, y el sexo es una de sus herramientas básicas. De hecho, es la propia religión la que vincula el demonio con el terror y a su vez con el ámbito de los deseos. La vinculación entre erotismo (el amor físico, lo carnal) y lo demoníaco queda clara en todas las manifestaciones culturales, pero especialmente en el cine disfruta de una muy amplia producción con diferentes enfoques: desde la tormentosa *Possession* (1981, Andrej Zulawski) o la decepcionantemente comercial *Pactar con el diablo* (1997, Taylor Hackfor), hasta ejemplos actuales de absoluta explotación como *Shriiven* (2010, Brian Schiavo).

Véase como, centrándonos en el caso español, el personaje del hombre-lobo adquiere una nueva dimensión sexual en el licántropo Waldemar Daninsky de Paul Naschy en los setenta. La cultura española es de por sí macabra y realista, por lo que los monstruos (la fantasía) suponen una liberación ante la represión y se cargan de erotismo encubierto. Waldemar, desde su aparición en *La marca del hombre lobo* (1968, Enrique Eguiluz), nos presenta esa sensualidad monstruosa “made in Spain” por antonomasia. Si bien Paul Naschy siempre ha cargado sus personajes con esta cualidad tan estereotipada, será el licántropo el que mejor represente esa erótica de lo salvaje y la consciente lucha contra los instintos más bajos (el duelo con la moral imperante).

Es cierto que el monstruo no siempre tiene un especial interés erótico en sus víctimas; no todos los entes tienen la lívido tan agitada como en *The entity* (1982, Sidney J. Furie). Muchas veces es el propio espectador quien proyecta de forma personal sus “apetencias y deseos” en los distintos personajes (sean monstruos o víctimas). Podríamos pensar que hay monstruos a los que es imposible asociar algún tipo de carga erótica (como ejecutante o como ejecutor), pero no es cierto... para gustos, los colores.

7 Ya en la versión *The Vampire* (1913, Robert G. Vignola), inspirada en el texto homónimo de Rudyard Kiplin (1897) aparecen vampiras seductoras. Pero esta carga erótica fue aportada por la tradición literaria no solo al género terrorífico; véanse las connotaciones del concepto Vamp (en aquel momento primigenio) en *A fool there was* (1915, Frank Powell) derivadas de la misma obra literaria.

8 Siguiendo la nota anterior, sobre vampiras y su creciente actividad sexual, tomamos *Blood & roses* (1961, Roger Vadim) como precursora su enfoque moderno, o la trilogía Karstein (1970-1971) de la productora británica Hammer como indispensable para la figura icónica de Carmilla. Esta herencia estereotipada de la vampira cinematográfica se mantiene hasta la actualidad como podemos ver en *Lesbian Vampire Killers* (2009, Phil Claydon). El vampiro (masculino y femenino) en España también ha estado claramente erotizado, como vemos en la trilogía vampírica del director León Klimovski: *La saga de los Drácula* (1972), *La orgía nocturna de los vampiros* (1972) y *El extraño amor de los vampiros* (1975).

Existen temáticas más o menos sexuales dentro del terror que dan lugar y nombre a subgéneros, generalmente vinculadas a filias y fobias. Las filias sexuales o parafilias en ocasiones se vinculan con lo macabro, más allá de la escotofilia propia del espectador cinematográfico. Entre ellas, la necrofilia ha dado base a numerosos títulos dentro de la explotación, el cine independiente y la serie B, encuadrable dentro del cine *gore* y constituyendo un subgénero específico en sí. De su excelsa producción hasta nuestros días destacamos títulos como *Dementia/Buio omega* (1979, Joe D'amato), *Macabre* (1980, Lamberto Bava), *Nekromantik* (1987, Jörg Buttge-reit) y *Nekromantik II* (1990, J. Buttge-reit), *Dellamorte Dellamore/Mi novia es un zombie* (1994, Michelle Soavi), *Thanatomorfosis* (2012, Eric Falardeau), *Necrophile Passion* (2013, Tom Hei-denberg) o para el caso español el polémico y premiado corto *Aftermath* (1994, Nacho Cerdá).

Sin embargo las fobias sexuales no suelen aparecer como tema principal dentro del cine de terror, sino como secundario y asociado a trastornos psicológicos más complejos. Los miedos sexuales crearán inhibiciones que poco a poco se transformarán en un trastorno sexual. El miedo al sexo o a lo erótico como elemento incomodante suele abordarse desde la patología profunda, como en *Repulsion* (1965, Roman Polanski); o bien un personaje desequilibrado puede transformar un trauma sexual en un motivo para liberar otro tipo de trastornos, como en *Maniac* (1980, William Lustig).⁹ Pero nos adentramos en el complejo mundo de los psicópatas asesinos (en gran parte maníacos sexuales) que constituyen un subgénero específico por sí mismos. La obsesión sexual y el fetichismo serán permanentes del terror moderno, claro reflejo del momento en que surge.

Pocas veces dentro del cine occidental se reflejan los miedos ancestrales a lo sexual que han dado lugar a mitos como el de la *vagina dentata* como base argumental; y para romper una vez más las reglas propias del género aparece *Teeth* (2007, Mitchell Lichtenstein), tomándolo como tema central. Pero las fobias sexuales si se hacen presentes en escenas concretas de forma reiterada en el cine de terror. El miedo al sexo se suele manifestar principalmente como temor al dolor, a la impotencia y a las consecuencias del acto sexual. Desde los escarceos adolescentes frustrados por Jason Voorhees (con ese sutil carácter educativo) a las violaciones por seres monstruosos como el gusano gigante de *Galaxy of Terror* (1981, Bruce D. Clark)... miles de escenas de carácter sexual se vuelven terroríficas y nada eróticas dentro del cine de terror, especialmente cuando juegan con nuestras filias y fobias pudiendo transformar unas en otras. En todo caso, y como decíamos antes, estos temas son reflejo también de la sociedad que los crea.

9 Y con ella su reciente *remake* homónimo *Maniac* (2012, Franck Khalfoun), aunque desde una visión actualizada.

EL SEXO EN EL CINE DE TERROR II: APARICIÓN Y EVOLUCIÓN “CRONOLÓGICA” DE SUBGÉNEROS EN FUNCIÓN AL CONTENIDO SEXUAL

Como venimos anunciando, la aparición de elementos eróticos o sexuales dentro del cine de terror ha ido en progresión durante la historia de este género condicionando su propia idiosincrasia. En la época más clásica del terror el componente sexual aparecía velada por los cánones de la corrección impuestos desde los mecanismos vigilantes de la moral y las buenas formas. La censura cuidaba más la aparición de elementos sexuales que de otros elementos de naturaleza fantástica.

El cine de explotación apareció de manera simultánea al terror moderno, condicionados (ambos) por el contexto social y la consiguiente demanda del público. En los años sesenta productoras especializadas, como American International con Roger Corman o la británica Hammer, habían modernizado el terror clásico o gótico no tanto en temática específica como en ejecución, introduciendo una mayor componente sexual, re-erotizando la figura del monstruo o de la víctima, con gran éxito. Mientras, las producciones de menor expectativa industrial gozaban de mayor libertad creativa y tocaban temas más escabrosos y explícitos. Así aparece el primer gran subgénero vinculado al terror, el *gore*: casquería y despiporre, más sanguinolento y sobre todo violento. Iniciado como tendencia con el título *Blood feast* (1963, Herschel Gordon Lewis), el término comienza a usarse en crítica cinematográfica y prensa especializada tras la presentación de *The gore gore girls* (1972, Herschel Gordon Lewis) constatando a su director como uno de sus “creadores”. En este subgénero el sexo no era ingrediente fundamental pero si habitual, común dentro del contexto de explotación.

En los setenta el cine en general y al margen de géneros se cargará de violencia y sexualidad en una tendencia *in crescendo*. Pero en el terror en concreto una serie de nombres marcarán un estilo o pauta a seguir en esta “progresión”, como Wes Craven (*The last house on the left*, 1972, o *The hills have eyes*, 1977), David Cronenberg (*Shivers/Vinieron de dentro de...*, 1975, o *Rabid/Rabia*, 1977) o John Carpenter (*Halloween*, 1978). Ya en los ochenta aparecen subgéneros como el *slasher*¹⁰ que conllevan la aparición de ciertas dosis de sexo como antesala a la masacre en las películas de terror, y ello a su vez hizo aparecer otros subgéneros y estilos donde lo sexual se superpuso a lo terrorífico. Fue el momento de la consagración de las *Scream Queens* y un nuevo “terror erótico” muy cercano a las series S (de lo cual hablaremos más adelante).¹¹

10 Para muchos inaugurado oficialmente con *Friday the 13th/Viernes 13* (1980, Sean S. Cunningham) aunque para otros asentado ya en la obra de Carpenter, *Halloween*, mencionada en el texto.

11 Sobre la erotización progresiva de las mujeres en el terror y el concepto de *Scream Queen* dedicamos un apartado en “Por las buenas o por las malas. El poder de las mujeres en el cine de terror” (IÁÑEZ, 2015:165-167), que aconsejamos como introducción al tema.

No todos los subgéneros terroríficos tienen que portar una alta carga sexual, obviamente, y cada película en sí podrá ser un ejemplo que rompa o confirme la regla de referencia. Pero al consolidarse el terror moderno, para el espectador se establecen unas pautas o “normas del género” donde en determinadas películas se espera la aparición de una serie de elementos vinculados al sexo “necesarios” en el argumento básico. El cine de terror adolescente estereotipado en los noventa no solo lo deja claro sino que se permite teorizar sobre ello con ejemplos meta-cinematográficos tan conocidos como *Scream* (1997, Wes Craven), *Urban Legend* (1998, Jamie Blanks) o *Cherry Falls* (2000, Geoffrey Wryght); y esta autoreflexión o autoreafirmación llega hasta la actualidad como vemos en *The Cabin in the Woods* (2012, Drew Goddard).

Actualmente el estilo retro (inspirado en el *grindhouse*) vinculado a las series B, la explotación y a todo el mundo de las series dobles y los *drive-in*, ha retomado viejos temas para consagrar su imagen pasando a ser producciones de presupuestos respetables y proyección a gran escala, no solo vinculados al terror (incluyendo géneros y subgéneros como el policíaco, las artes marciales, etc.). Robert Rodríguez o Quentin Tarantino, como directores destacados en esta corriente, han pasado del cine bizarro independiente a la consideración comercial a gran escala.¹² Esta pasión o moda (tanto industrial-comercial como estética) en sí misma con un marcado carácter hedonista nos lleva a la aparición de nuevos términos como la *soft gore* erótica y el *torture porn*, derivados del cine de explotación en general y del *gore* en concreto pero con mayor contenido sexual o erótico. Muy próximos al sadismo fílmico, combinan violencia explícita e imágenes sexualmente sugestivas en muchos casos (aunque no siempre), con una estética muy cuidada y acciones coreográficas donde cada escena de muerte puede ser considerada un videoclip musical en sí. En este *torture porn* se podrían incluir sagas completas como *Hostel* (2005, Eli Roth) o *Saw* (2004, James Wan) e incluso los remakes de clásicos como *Halloween* (reinventada en 2007 por Rob Zombie) o *La última casa a la izquierda* (recreada en 2009 por Dennis Iliadis). Si hay algo que caracteriza la explotación actual es la poca originalidad argumental y el tributo a las “grandes glorias pasadas”. Esta *exploitation* toma como referente en muchas ocasiones cine que en su momento fue escandaloso en una especie de afán de superación, la “explotación de la explotación”. *Funny Games* en sus dos versiones (1997 y 2007, Michael Haneke ambas) puede ser un ejemplo de ello. La explotación actual y el *torture porn* en particular suele acompañarse también del reclamo publicitario de una calificación por edades “a combatir”.¹³

12 Recordemos, como ejemplo, el proyecto *GRINDHOUSE* compartido por Robert Rodríguez y Quentin Tarantino en 2007 para las películas *Planet Terror* y *Death Proof*. Pensadas para ser proyectadas en doble sesión, incluyen *trailers* ficticios como *Werewolf women of SS* de Rob Zombie, *Don't* de Edgar Wright o *Thanksgiving* de Eli Roth, que aluden a ese tipo de cine de explotación. Rodríguez incluyó un tráiler para *Machete* que tuvo tal éxito que en 2010 se realizó la primera película de lo que hoy es una saga.

13 Durante la redacción de este texto nos encontramos como *31* (2016, Rob Zombie) ha tenido que retrasar

¿Existe un *torture porn* europeo o es este un producto “made in USA” exclusivamente propio de la explotación local? Hoy día las estructuras industriales (condicionantes absolutas en la creación) son comunes en todo el ámbito occidental. Si tomásemos el *torture porn* como un subgénero actual deberíamos incluir en él películas como *A Serbian Film/ Srpski film* (2010, Srdjan Spasojevic) propia del cine underground de Belgrado, o *German Angst* (2015, Kosakowski, Buttgereist & Marschall) representante de la vertiente alemana. *Haute tension* (2003, Alexandre Aja), *À L'intérieur* (2007, Alexandre Bustillo & Julien Maury) o *Martyrs* (2008, Pascual Laugier) dan buena cuenta de cómo el nuevo terror francés se aproxima a estas líneas de trabajo. Sea como sea, y como queramos llamarlo, lo cierto es que este tipo de cine, donde la violencia es extrema y está sexualizada, se da dentro de las producciones que podemos encajar en el cine de terror en todo el entorno occidental a un lado y a otro del Atlántico.

En todo caso, el cine de explotación a lo largo de historia no se ha dado solo en USA, aunque personas como Russ Meyer, Barry Mahon o Herschel Gordon Lewis lo popularizaron en origen. Fuera de EE.UU. la explotación (y por tanto los subgéneros cinematográficos asociados) ha adquirido cualidades nacionales de estilo en su evolución. Dentro de Latinoamérica, concretamente desde Argentina, destacó la figura como Emilio Vieyra con un sentido macabro muy personal en películas como *Placer sangriento* (1965), *La venganza del sexo* (1966) o *Sangre de vírgenes* (1967). La explotación argentina se ha actualizado entre otros con Adrián García Bogliano con *Habitaciones para turistas* (2004), *36 pasos* (2006), o *Sudor frío* (2010). Desde Brasil el representante actual será Rodrigo Aragão con *Mud zombies/Mangue negro* (2008), *A noite do chupacabras* (2011) o *Mar negro* (2013), siguiendo el legado de José Mojica Maríns como gurú de la explotación brasileña primigenia.

Mientras en Europa, el cine de explotación francés se orientó en origen más hacia la *sex-ploitation* con gente como Max Pécas o José Bénazéraf, siendo Francia referente internacional de poética sexual cinematográfica y del nacimiento de las nuevas series S (algunas cercanas al terror como luego veremos). Mientras en Italia personalidades como Mario Bava, Dario Argento, Lucio Fulci o Lamberto Bava, harían aparecer subgéneros como el *giallo* o el *mondo*.¹⁴ Joe D'amato es una figura destacable en la fusión de sexo y terror dentro de la explotación con películas como *Las noches eróticas de los muertos vivientes* (1980) u *Holocausto Porno* (1981).

En el caso español, todo el Fantaterror (producción nacional española desde finales de los sesenta hasta la Transición) es explotación en sí mismo de temas de base fantástica cargada de

su estreno en salas comerciales y recortar escenas excesivamente explícitas para pasar de NC-17 a R. Su director, Zombie, ya ha prometido incluir “la versión del director” en su comercialización en formatos domésticos (DVD y Blu-ray) desde su página oficial (robzombie.com).

14 El *giallo* supone la fusión de policíaco o *thriller* y terror, y para muchos ha sido considerado precursor del *slasher* americano. Por otro lado, el *mondo* hace referencia a la explotación como ámbito o temática; un cine documental ficticio sobre temas sensacionalistas que a su vez puede dividirse en grupos temáticos.

erotismo más o menos explícito y más o menos encubierto. En España se da muy claramente el binomio terror-erotismo tanto por motivos contextuales (censuras y represiones dictatoriales que buscan un modo de liberación) como por nuestra propia idiosincrasia. El erotismo en el Fantaterror estaba auspiciado por las normas extranjeras y pensado (comercialmente) para los ámbitos de distribución internacionales más que para un consumo o mercado patrio. Pero al igual que en el extranjero, el desnudo (como ejemplo de elemento erótico dentro de este terror) pasó de ser algo sorpresivo a pieza obligada, yendo del destape al *softcore* al margen de la temática.

Se atribuye a Leon Klimovski la llegada del *Exploitation* como corriente a España, pero lo cierto es que Jesús Franco ya lo había planteado abiertamente. Cuando Klimovski llega a nuestro país y especialmente desde *Dr. Jeckyll & the werewolf* (1971) refuerza el carácter de explotación internacional. Pero Franco ya había iniciado un terror actual y moderno con ciertos elementos erótico-festivos, inusuales en nuestra patria hasta el momento, en *Gritos en la noche/The awful Dr. Orloff* (1962) y también tempranamente se pasó al “lado oscuro” de la explotación sexual con *Necronomicom* (1967), que ya era considerada serie S. El Fantaterror en general intentó mantenerse dentro de las normas generales de producción española, si bien las dobles versiones eran habituales para su comercio exterior.¹⁵

Tras la Dictadura se impuso un “aperturismo forzado” que disparó la producción de “cine S”, el cine que no se había podido hacer hasta el momento.¹⁶ Muchos de los maestros del terror (y de la explotación en general) se pasaron a una muy beneficiosa económicamente serie S entendida como de alto contenido erótico y no vinculada al terror, como Carlos Aured que tras ser colaborador de Naschy realizó películas como *El fontanero, su mujer, y otras cosas de meter* (1982) o *Apocalipsis sexual* (1982). Fue el fin del Fantaterror pero no de la explotación. En esta tónica general, José Ramón Larraz supone una anomalía ya que pasó de la producción terrorífica de alto contenido erótico, en *Vampyres/Las hijas de Drácula* (1974) o *Los ritos sexuales del diablo* (1982), al *slasher* más estereotipado con *Pieces/Descanse en piezas* (1987) o *El filo del*

15 En la conferencia “Del terror al amor” dentro del *II Congreso Internacional Cine y Humanidades: Cine y Eros* (que dio pie a este texto) pusimos como ejemplo de estas dobles versiones *La furia del hombre lobo/The fury of the wolfman/The wolfman never sleeps* (1972, José María Zabalza). En ella existen notables diferencias entre la versión internacional y la española, referidas principalmente al desnudo de las féminas si bien hay un momento de “amor” entre protagonistas de ambos sexos en la que no solo cambia el desnudo (de ambos personajes) sino también la conversación subida de tono y el tiempo de “retoce”. [Versión española: 83:04 min., PAL (1,33:1 Pan & Scan). Versión internacional: 83:29min., NTSC (~1,82:1)]

16 El “cine S” (entrecomillado) se constituye por «aquellas películas que por su temática o contenido pueden herir la sensibilidad del espectador» (BASSA & FREIXAS, 2000: 138). Esta es una consideración nacional adoptada desde las nuevas normas para la clasificación de 1975 y en la posterior desaparición de la censura en 1977, mantenida posteriormente por la Ley Miró y fundamental para la instauración de las primeras salas X en 1984. No debemos confundirlo con la serie S internacional, si bien se inspira en ella, ya que no se limita al ámbito de lo erótico.

hacha (1988); claro que su producción dentro del terror se patrocinó desde fuera de las fronteras españolas y por tanto tuvo una evolución cronológica más acorde con las modas y demandas internacionales.

El cine español de terror actual ha seguido la tónica internacional marcada alcanzando grandes éxitos y un cierto prestigio de la mano de directores hoy consagrados. El antes “erotizado” terror español ahora se prodiga más por otros estilos menos sensuales o lascivos. Dentro de la explotación reciente española y suponiendo una excepción queremos mencionar *SERIE B* (2012, Ricard Reguant): Muy al estilo *grindhouse* americano, toma el pulso a la moda actual y realiza un tributo muy “a la española” al mismo tiempo. Reguant es también conocido como Richard Vogue, pseudónimo para la serie S, con títulos como *Sueca bisexual necesita semental* (1982) o *No me toques el pito que me irrita* (1983), siendo uno de los “desplazados” durante la Transición.

EL TERROR EN EL CINE DE SEXO

Como ya hemos indicado, en los años sesenta se produce una apertura que irá en progresión respecto a lo sexual en el cine atendiendo al contexto social. Ya vemos que esto no sucede solo en España, sino que el llamado “destape” fue generalizado aunque no simultáneo (y de hecho, en nuestro país se produjo con cierto retraso). Es también en estos momentos cuando aparece la distinción entre *softcore* y *hardcore*; así el cine erótico se consolida como género y coquetea con los temas fantásticos para buscar contextos y ambientaciones que se conviertan en fantasías sexuales. Esto es, desde la propia configuración del género muchas películas eróticas comienzan a utilizar el terror como fuente para sus argumentos. Aparecen *nudies* como *La casa de los monstruos cachondos/House of Bare Mountain* (1962, Lee Frost & Wes Bishop) y “personalidades de las series B y Z” como Ed wood pasan de los bailes a torso descubierto de *Orgy of the dead* (1965) a las (ahora si) orgías de *Necromancia/Necromania*, 1971. Satanismo, sectas, vampirismo,... viejas y nuevas leyendas justificarán de forma directa o indirecta (según la complejidad de las tramas) las actividades desinhibidas de sus personajes, dentro de un contexto de explotación (comercial y artística) que progresivamente se irá redefiniendo.

Cuando hablamos de terror erótico, como subgénero dentro de cualquiera de las manifestaciones humanas, nos referimos a ese relato que pretende excitar al público pero que recurre a temáticas asociadas al terror tradicionalmente. El pleonasma “terror erótico” se refiere a ese cine que con una intencionalidad erótica se ambienta en asuntos o cuestiones propios del terror tradicional, generalmente de origen cinematográfico (esto es, donde el cine es su propia fuente). En el cine de terror erótico, desde una clara intención comercial, se retoman estos temas de una forma bastante ligera (naif en algunos casos) para no distraer al espectador excesivamente con el pavor del objetivo erotizador. Por otro lado, fuera de él (como género), quedarían las

producciones más o menos terroríficas (cuya intencionalidad es verdaderamente asustar) que portan una alta carga erótica. Dentro de la *soft gore* erótica podríamos incluir muchas de ellas, como las recientes *Bloody Mary* (2010, Charlie Vaughn) o *Nurse 3D* (2013, Douglas Aarniokoski), aunque en algunos casos se puede confundir con el *torture porn*. Habrá que separar entre terror erótico como subgénero y “terror altamente erotizado” como constante estilística, lo cual no será fácil en algunos casos.

Al hablar de terror erótico hemos de retomar la figura de Jesús Franco: director, actor, productor, compositor, guionista, y rey de la explotación reconocido internacionalmente. Durante la Dictadura trabajó más fuera que dentro de las fronteras nacionales, y ha acumulado muchos pseudónimos para rebasar las líneas de las series S y X, yendo del Fantaterror en sus orígenes (siendo uno de sus precursores) hasta el porno propiamente dicho. Su estilo ha sido definido como terror “erotizado” en *Miss Muerte/ The diabolical Dr. Z* (1966) y sus primeras producciones; sin embargo, pertenecen propiamente al terror erótico *Vampiros lesbos* (1970), *Las poseídas del demonio* (1972), o *Virgen entre los muertos vivientes* (1973). En su producción abundan las dobles versiones (S-X) trabajando el sistema de las inserciones de escenas específicas, sobre todo en momento bajo mayor presión de la censura. El límite entre lo erótico y lo pornográfico en muchas de sus películas resulta “escurridizo”; por ejemplo, *Las vampiras* (1973) fue considerada en su momento como “porno legal”. Hasta los últimos momentos de su vida trabajó en estas líneas, con títulos como *Incubus* (2002) o *Snakewoman* (2005).

Otro de los pioneros o más representativos nombres del terror erótico cinematográfico, y con un estilo muy personal, es Jean Rollen: psicodelia, improvisación, surrealismo onírico y vampiresas a mansalva. De su producción destacamos (por su éxito y influencia posterior en el cine) títulos como *Le viol du vampire* (1968), *La vampire nude* (1969), *Levres de sang* (1975), *Fascitation* (1979) o *Les raisins de la Mort* (1978), esta última considerada la primera película gore francesa. Recordemos que a principios de los setenta en Francia se hacía un *softcore* legal muy elegante y apreciado fuera de sus fronteras, pero en 1975 cambiaron las normas nacionales; ello hizo que la obra de Rollen tuviera problemas de clasificación sobrepasando los límites de la serie S en ocasiones. Este emblema del terror erótico se mantuvo en esta dinámica hasta su reciente fallecimiento, con títulos como *La novia de Drácula* (2002).

Pese a la indiscutible influencia de estos europeos en la definición de este subgénero cinematográfico, a nivel comercial-internacional suelen conocerse más los creadores americanos o que hayan trabajado en USA, ya que es allí donde se consolida el concepto de terror erótico adquiriendo un carácter plenamente industrial. Los ejemplos que hemos escogido en concreto ayudaron a la definición del concepto de *Scream Queen* en sus orígenes. El primero es Fred Olen Ray, rey de la serie B en los ochenta y gran fusionador del *softcore* y el horror con *Hollywood Chainsaw Hookers* (1988) o *Beverly Hills Vamp* (1989). Permanece en activo aún para

The Asylum y productoras similares trabajando diversos géneros vinculados a la explotación cinematográfica. Dentro del terror erótico nos ha dejado piezas como *Thirteen Erotic Ghost* (2002) o *Tomb of the Werewolf* (2004), esta última con la aparición de Naschy a modo de tributo.

El segundo es el canadiense David DeCoteau con películas como *Nightmare Sisters* o *Sorority Babes in the Slimeball Bowl-o-rama* (ambas de 1988) y que se mantiene esta línea hasta la actualidad con *Screams Queens* (2014). Se autoproclama adalid del “terror gay” (si bien esto parece más un reclamo comercial que una cuestión ideológica) con la saga *1313* iniciada en 2010. Dentro del terror ha dirigido filmes como *Creepozoids* (1987) o la reciente *Sorority Slaughterhouse* (2015), pero su producción más numerosa pertenece al porno con varios pseudónimos.

En la actualidad dentro de la serie S o el *softcore* se prodiga la temática vinculada al terror cinematográfico redescubriendo la erótica tanto del monstruo tradicional como de la víctima. Ha sido habitual la creación de versiones S de películas de terror (así como de otros géneros cinematográficos), pero el terror erótico se ha caracterizado por la creación de nuevas historias: parte del relato base aunque desarrolla profusamente las escenas sexuales en otros géneros eliminadas, explotando la faceta erótica del personaje o su contexto dándole mayor importancia en la “narración”. Además, este cine posee un *star-system* e industria especializados y fácilmente reconocibles por el público. Como ejemplo de títulos actuales de estas “libres versiones S” mencionemos *Mistress Frankenstein* (2000, John Bacchus), *The Erotic Rites of Countess Dracula*, (2001, Donald F. Glut), *The Erotic Ghost* (2001, Bacchus), *The Sexy 6th Sense* (2001, Terry M. West), *Countess Dracula's Orgys of Blood*, (2004, Glut)¹⁷, *Sexy Adventures of Van Helsing* (2004, Max von Diesel), *The Mummy's Kiss: 2nd Dynasty*, (2006, Glut) o la saga completa de *The Erotic Witch Project* (2000-2005, Bacchus & West).

Dentro de las múltiples opciones que puede adoptar el cine de sexo con elementos terroríficos, hay una que conforma otro subgénero en sí misma y que actualmente está muy de moda: el terror pornográfico, *horror porn* o *pornorror*, que consiste básicamente en la intrusión de elementos del terror (temas, ambientaciones y personajes, principalmente) dentro del cine pornográfico. La mayoría de estas “historias” surgen del cine ya conocido. Indicábamos que una de las disciplinas del porno es el argumental o *feature*, que parte de tramas conocidas insertando escenas de alto y explícito contenido sexual. Desde la aparición oficial del porno (su reconocimiento legal) este cine se vio influido por el resto de la producción cinematográfica tomando inspiración en diversos géneros y estilos. Como indicó Roman Gubern «en lo que atañe a la mimetización de los géneros tradicionales, si *Garganta profunda* eligió el modelo comedia, *El diablo en la señorita Jones* optó por la tradición del cine fantástico. (...) A partir de este momento fue normal que el cine porno saquease sus recetas y estereotipos de los géneros tradicionales»

17 Esta también con Naschy como invitado de honor.

(GUBERN, 2005:38-39).¹⁸ Pero no solo se inspiran en los géneros, sino que a veces “copian” éxitos cinematográficos; las *XXX parodies* se definen como versiones pornográficas de películas ya conocidas, lo cual abarca toda la producción cinematográfica y no solo el género terrorífico.

Comentemos brevemente el ejemplo por excelencia de monstruo erótico (el vampiro) y una de las más conocidas “adaptaciones” del terror pornográfico, *Dracula XXX* (1994, Mario Salieri): Salieri es un creador de porno especializado en obras y personajes literarios; sin embargo, bebe de las herencias de “los dráculas” de los sesenta y setenta en el cine de terror europeo para crear una estética y una atmósfera menos literaria y más cinematográfica, lo cual aporta cualidades específicas al personaje. De este vampiro ya se había realizado una versión pornográfica “no oficial” siguiendo la película de Coppola, *Vampire's Kiss* (1993, Scotty Fox), y tras muchas libres adaptaciones en el *softcore* llegó *Dracula Erótica/Las aberraciones sexuales del conde Dracula* (1980, Warren Evans/Shawn Costello) como el paso al porno propiamente dicho del personaje aunque no de la novela. Para algunas fuentes, *Dracula Sucks* (1978, Phillip Marshak) había sido la primera libre versión *hardcore* de la novela de Stoker. Salieri, para su trabajo, tuvo como referencia todas ellas, en este caso para crear un producto “diferente”. El resultado final tiene más influencia o referencias cinematográficas (de películas anteriores), aunque sean indirectas, que del texto original.

De *La noche de los zombies calientes/ Double Feature* (1999, Jonathan Morgan) se dice fue la película porno más premiada de la historia en su momento. Es un ejemplo paradigmático para el *pornorror* ya que tributa o parodia las películas de los años sesenta de la serie B terrorífica y de ciencia ficción. Se compone de tres *trailers* ficticios (*La venganza de los zombies gang bang*, *La muerte cabalga sobre un caballo de goma*, y *El ataque de los consoladores gigantes*) y dos películas: *El ataque de las alienígenas cachondas* y *La bestia folladora*. Fuese o no la más galardonada, sí que creó una tendencia en auge e hizo que el público se interesase por este tipo de pornografía con referencias al cine de terror.¹⁹

En el siglo XXI se ha “oficializado” esta tendencia conformando las *XXX horror parodies* otro subgénero cinematográfico dentro del porno, dado su éxito comercial y las nuevas formas de difusión. Aparece igualmente una industria y un elenco de actores y directores especializados y reconocibles. Dentro de las producciones del subgénero (*XXX horror parody*) queremos

18 Se refiere a clásicos del primer cine pornográfico reconocido legalmente: *Deep Throat* (1972) y *The Devil in Miss Jones* (1973) ambas de Gerard Damiano.

19 Mencionemos, como ejemplo reciente, *Creature Feature!* (2010, Lizzy Borden), donde Sunny Lane (como Elvira, *Mistress of the Dark*) presenta cinco historias sobre personajes clásicos del terror: zombies, el hombre lobo, el conde Drácula, la momia y la novia de Fuckenstein. Producida por Tom Byron sigue el estilo de *Double Feature* hasta en el título. Byron ya había coincidido con Borden (como actores principales ambos) con una temática vinculable en *Terrors from the Clit* (1998, Robert Black), guiño a los comics de EC, “Tales from the Crypt”, adaptados con éxito a televisión y cine.

mencionar algunos títulos: *Porn of the Dead* (2006, Rob Rotten), *The Texas Vibrator Massacre* (2008, Rob Rotten), *(The official) Psycho (parody)* (2010, Gary Orona), *(The official) Friday the 13th (parody)* (2010, Gary Orona), *The Human Sexipede: First Sequence (a XXX parody)*, (2010, Lee Roy Myers), *This Ain't Drácula XXX* (2011, Axel Braun), *A Wet Dream on Elm Street* (2011, Lee Roy Myers), *Halloween XXX porn parody* (2011, Jim Powers), *Scream XXX: a porn parody* (2011, Eli Cross)...

Entre otros personajes de esta industria, queremos destacar a Doug Sakmann, director y productor, artesano de los efectos especiales y del humor, Sakmann es director también de *Punk Rock Holocaust* (2004) y *The Cementery* (2013), saliéndose del ámbito pornográfico. Comienza en el *horror porn* con el corto *Re-penetrator* (2004) y luego los largometrajes *The XXXorcist* (2006) y *Evil Head* (2012). Generalmente asociado con actores como Tommy Pistol y Joanna Ángel (actriz, directora y productora de porno alternativo con su propia firma BURNING ANGELS ENTERTAINMENT), creando un equipo permanente con un estilo muy definido.

El ejemplo español lo constituye Ángel Mora: guionista, director y actor, formado con Jesús Franco y colaborador de Naschy y Aured, ha trabajado en películas de terror y de otros géneros, pero generalmente metido en lo que podríamos llamar “explotación” en sentido amplio. En su producción como director y creador asociable al *horror porn* se incluye *Gorex* (1997), que se supone el primer film de porno *gore* oficial en nuestro país; tuvo que hacer una versión *softcore* para su comercialización, lo cual se convirtió en tendencia para todas sus creaciones pornográficas posteriores. Tras el éxito obtenido llegó *Vampira* (1998), que fue muy galardonada e inició una saga. En su obra más reciente se incluye *Kannibal* (2004), su “última” incursión en el género hasta hoy, en lo que él mismo ha denominado *porno giallo* con estrellas nacionales.

CONCLUSIONES Y DIVAGACIONES

El terror resulta efectivo cuando el espectador se identifica (o empatiza) y con el cine erótico sucede lo mismo. Todo cinéfilo comparte en cierto modo esa escoptofilia que nos convierte en “mirones” desde cierta distancia. La ambivalencia afectiva (presencia simultánea de dos sentimientos) propia de nuestra naturaleza dual (EROS Y THANATOS) hace que miedo y excitación puedan ser posibles simultáneamente en cierto sentido. Por ello, terror y “amor” hacen una buena pareja cinematográfica y han dado lugar a tan diversos géneros, subgéneros, tipos y estilos cinematográficos. El cine de terror ha ido creando unas reglas que lo definen y sobre las que él mismo reflexiona (a veces parodiándose irónicamente, a veces para sorprendernos); y entre ellas se presta gran atención al componente sexual, llegando a ser definitoria o requisito indispensable para determinados subgéneros.

Hemos visto como se introduce el sexo en el cine de terror y el terror en el cine de sexo, dando lugar a diversos productos cuyas cualidades artísticas e industriales son (o pueden ser)

muy variadas. Antes de la aparición del cine, terror y “amor” ya se habían manifestado en otras expresiones humanas como literatura, pintura, escultura o teatro, dando lugar a géneros dentro de estas áreas. Sin embargo, los subgéneros cinematográficos que se fundamentan en estos dos elementos lo han hecho evolucionando con el propio medio y en muchos casos tomando al mismo cine como referencia fundamental, bebiendo de sí mismos.

Para la definición de los géneros y subgéneros (que incluyen terror y sexo) hemos de tener en cuenta muchos factores, entre ellos cronología (momento histórico, tanto de creación del film como de evaluación del mismo), tema principal y relación con los secundarios, estructuras comerciales e industriales involucradas, reacción del público (cómo lo comprende o clasifica), cantidad y calidad de los elementos terroríficos y sexuales (si son explícitos, verídicos, primordiales, opcionales...) y sobre todo la intencionalidad inherente al film en concreto.

La definición de los géneros a la hora de la creación del film puede suponer una cuestión más dialéctica que estética, y siempre afectada por contextos cronológicos y marcos temporales. El género cinematográfico se puede definir por convención social o por reglas académicas, pero en cualquiera de los casos se debe a una continua actualización. La nomenclatura para definir estos géneros y subgéneros responde a aspectos semánticos (elementos comunes y reconocibles) y sintácticos (estructuras más profundas o complejas) que el film porta. Habrá películas en las que cualquier intento de clasificación taxonómica se vea limitado al ámbito teórico de la acción concreta.

Los géneros cinematográficos crean una expectativa en el público. El terror es considerado un género comercial asociado al carácter de explotación y el sexo ha sido uno de sus reclamos durante mucho tiempo, al margen de otras intenciones educativas y su carácter metafórico-simbólico. El aprovechamiento (y en algunos casos abuso) de este tipo de elementos eróticos o sexuales ha resultado prolífico y beneficioso para sus creadores desde un punto de vista económico. Del mismo modo, la inclusión de elementos del terror en el cine de sexo ha sido exitosa y fructífera también. En ambos casos se ha dado lugar a subgéneros con nombre propio reconocibles y reclamados por el público.

El “terror erótico” como concepto no surge en los setenta u ochenta sino que siempre ha existido. Del erotismo gótico victoriano al porno *ultragore* alemán, cambia lo que nos asusta o incomoda así como lo que nos excita, pero siempre se ha dado esa fusión manifiesta de múltiples maneras. Sin embargo, el terror erótico como subgénero cinematográfico dentro de la serie S aparece progresivamente en el tercer tercio del siglo XX tras la aceptación social del *softcore*, su separación del *hardcore* (porno) y la erotización creciente de temas y personajes terroríficos que se prestaron a ello preparando al público para esta forma de sensualidad.

El *torture porn* es un término que más que definir un subgénero se refiere a una corriente estilística o cualidad propia del terror actual dentro del cine occidental de consumo masivo y presupuestos considerables, donde el espectador se recrea en la sangre y la tortura, continuando la tradición del cine de explotación con el beneplácito del público. Ello justifica la proliferación actual de producciones vinculadas o insertables en el *rape & revenge* (que posee base argumental e intención específicas);²⁰ este y otros subgéneros cuadran a la perfección con las demandas y estéticas actuales que pretenden aunar violencia terrorífica y sexo, esto es, con el *torture porn*.

Comprobamos que el auge actual del *horror porn* coincide con la proliferación de *remakes* y *reboots* de obras de culto y las tendencias del terror globalizado, y no solo por el éxito comercial obtenido con las *XXX parodies* de cualquier *blockbuster*.²¹ Coinciden en muchos casos las audiencias e incluso las vías de difusión, aunque no las estructuras comerciales. El éxito actual del *pornorror* es consecuencia de la evolución tanto de lo pornográfico como del cine en general y en concreto del terror. Por un lado el postporno se abre a nuevas acepciones para el género desde un ámbito más espiritual y estético, pero también a las demandas industriales. Al igual que los *muckbusters* (versiones de bajo presupuesto dentro de la serie B de los grandes éxitos comerciales) las *horror parodies* ofrecen al espectador una alternativa más o menos creativa que parte de un éxito anterior.

Para cerrar este texto y tomando el pulso al tema dentro del ámbito español, queremos hacernos eco de la recientemente presentada *Vampyres* (2015, Victor Matellano). Esta película es un *reboot* de la homónima de Larraz (ya mencionada) con cuarenta años de perspectiva. En su producción participa Ángel Mora y en su guión trabajó el propio Larraz (siendo este su último trabajo antes de morir). Cuenta con la presencia de hitos del género como Caroline Munro, Antonio Mayans o Lone Fleming, y también con la participación de Colin Arthur en la creación de los efectos especiales de maquillaje (que ya participó en la versión de 1974). Antes de ser estrenada en salas comerciales (y durante la redacción de este texto), tras su paso por varios festivales la prensa internacional ya se refiere a ella como “*erotic horror movie*”. Pero

20 La carga sexual explícita (violación) de este subgénero de la explotación y del terror está justificada argumentalmente aunque no tiene porque resultar erótica para el espectador. De hecho, más placer obtiene el público con la consecución de la salvaje venganza que con el acto sexual en sí. Se dio por configurado el subgénero con *La violencia del sexo/ I spit on your grave/ The day of the woman* (1978, Meir Zarmi), si bien tiene una serie de antecedentes más o menos directos entre los que se incluyen *Act of vengeance*, 1974, Bob Kelljam o *Lipstick*, 1976, Lamont Johnson, y de forma más indirecta *El manantial de la doncella* (1960, Ingman Bergman). En la producción actual destacamos piezas como *No moriré sola* (2008, Adrián García Bogliano), *Run! Bitch, run!* (2009, Joseph Guzman), *Hora* (2009, Reinert Kiil), *Cuando tu carne grita ¡basta!* (2013, Guillermo Martínez) o las revisiones del clásico original con la nueva saga *I spit...* (2010, Steven R. Monroe), *I spit... II*, (2013, Steven R. Monroe) y *I spit... III: vengeance is mine* (2015, R. D. Braunstein).

21 El éxito actual del *pornorror* es consecuencia de la evolución tanto de lo pornográfico como del cine en general y en concreto del terror. Por un lado, el postporno se abre a nuevas acepciones para el género desde un ámbito más espiritual y estético, pero también a las demandas industriales.

será en la próxima catalogación por audiencias para su estreno oficial en cines y en la propia recepción del público cuando podamos definirla e insertarla en un género. ¿Es esta la más reciente muestra de *soft gore* erótica o *torture porn* español?, ¿podemos considerarla como terror erótico o como “terror altamente erotizado”? ¿será relegada al ámbito de cine para adultos?... Sin poder aventurarnos, podemos afirmar que es ante todo un homenaje al cine que ha ido del terror al “amor”.

BIBLIOGRAFÍA CITADA EN EL TEXTO

ALTMAN, Rick *Los géneros cinematográficos*, Paidós, Barcelona, 1999.

BASSA Joan & FREIXAS Ramón *El sexo en el cine y el cine de sexo* Paidós Ibérica, 2000.

CUELLAR, Margarita. “La figura del monstruo en el cine de terror”, *Revista CS*, vol. Etnicidad, identidad y cultura, nº 2, 2008, pp. 227-246.

GUBERN, Roman. *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Anagrama, Barcelona, 2005.

IÁÑEZ, Mercedes. “Por las buenas o por las malas. El poder de las mujeres en el cine de terror”, *El poder a través de la representación filmica*, Univertié París-Sud, París, 2015, pp.159-174.

MATELLANO, Victor. *Spanish Exploitation*, T&B, Madrid, 2011.

ROMAGUERA, Joaquim. *El lenguaje cinematográfico: gramática, géneros, estilos y materiales*, Ed. De la Torre, Madrid, 1999.

BIBLIOGRAFÍA RECOMENDADA

AGUILAR, Carlos (ed.). *Jess Franco. El sexo del horror. (Bizarre Sinema: Wildest Sexiest Weirdest Sleaziest Films)*, Glittering Images, Florencia, 1999.

BASSA & FREIXAS. *Expediente “S”. Softgore, sexploitation, cine “S”*, Futura ediciones, Barcelona, 1996.

COSTA VILA, Jordi. *El sexo que habla. El porno español explicado por sí mismo*, Aguilar, Madrid, 2006.

FERRIS Ángel & FONTANET Nuria. *Cine Trash. El alimento de los dioses*, Quarentena Ediciones, Barcelona, 2015.

JANCOVICH, Mark (ed.). *Horror. The Film Reader*, Routledge, London & New York, 2002.

LÓPEZ, Pedro L. *Scream Queens. Horror, bikinis y sangre*, Arkadin ediciones, Madrid, 2007.

MATELLANO, Víctor. *Spanish Horror*, T&B, Madrid, 2009.

PALACIOS, Jesús. *GOREMANÍA. La guía definitiva del cine gore*, Alberto Santos Editor, Madrid, 1995.

SALA, Ángel. *Profanando el sueño de los muertos. La historia jamás contada del cine fantástico español*, Scifiworld, Pontevedra, 2010.

TOHILL Cathal & TOMBS Pete. *Inmoral Tales. European sex and horror movies. 1956-1984*, St. Martin's Griffin edition, New York, 1995.

TOMBS, Pete. *Mondo Macabro. Weird & Wonderful Cinema Around the World*. St. Martin's Griffin edition, New York, 1998.

VALENCIA, Manuel & GUILLOT, Eduard. *Sangre, sudor y vísceras: Historia del cine gore*, La

LA PANTALLA INDISCRETA O EL VOYERISMO DE LA FENOMENOLOGÍA

Sergio Aguilera Vita

Despacio, a modo de telón, se van levantando las persianas del apartamento, como si fueran las pestañas de unos ojos que quieren verlo todo. Una vez acaban los títulos de crédito, cuando penetra la luz mostrando lo que hay fuera, la mirada (de la cámara, la del personaje protagonista, la del espectador) se asoma a la fabulosa ventana y se pasea por el patio de vecinos que despierta. La curiosidad nos mueve, nos invade el deseo de seguir mirando. Queremos ver qué hace la gente que encontramos en las ventanas y balcones de los bloques de apartamentos que lo rodean. Unos se desperezan, otros se acicalan, se visten, se preparan el desayuno. Son todos extraños y a la vez familiares. Mirándolos elucubramos cómo serán sus vidas. Finalmente, la cámara se para en Jeff (James Stewart) y, en tres planos, movidos por ese deseo ya despierto y mantenido en nosotros desde el inicio, sabemos qué le pasa, a qué se dedica y hasta de sus amores.

En esta primera escena de *La ventana indiscreta*, Hitchcock aprovecha la pulsión humana de escudriñar con la vista para “engancharnos” con la cotidianeidad de un patio de vecinos y describirnos al personaje protagonista en apenas unas cuantas imágenes: él sentado sudando (es verano), con una pierna escayolada (está de baja), una cámara fotográfica rota encima de la mesa (es fotógrafo), fotos de una accidentada carrera de coches (sabemos cómo se rompió la pierna) y una foto de una modelo, en negativo primero y como portada de revista de moda después (mantiene relaciones con una guapa modelo). La película es la historia de un voyeur al que su afición, circunstancial en este caso, termina metiéndole en líos. Él, aburrido, se pasa el día mirando por la ventana en una actitud que se parece bastante a la que tenemos nosotros cuando vemos esta o cualquier otra película. Eso dijo Truffaut, que «James Stewart en su ventana se encuentra en la situación de un espectador que asiste a un film» y Hitchcock añadió a colación de lo del voyeur: «Le apuesto a que nueve de cada diez personas si contemplan al otro

lado del patio a una mujer que se desnuda antes de irse a acostar, o simplemente a un hombre que ordena las cosas de su habitación, no podrán evitar mirarlo» (Truffaut 1974, 187).

Hablamos de curiosidad, de deseo, de pulsión de ver, de la que se aprovecha ciertamente el arte cinematográfico para funcionar. Pero ¿de qué se trata en realidad? El texto de Freud de 1915 titulado “Las pulsiones y sus destinos”¹ da una explicación precisa y completa de acuerdo con la teoría del psicoanálisis. En él se define pulsión como estímulo psíquico. Hay estímulos que afectan al cuerpo y provocan una acción refleja y los hay que afectan al psiquismo, estos últimos son las pulsiones. Por ejemplo, ante un estímulo exterior, digamos la quemazón de un cigarrillo encendido en el brazo, nos apartamos por un acto reflejo impulsivo o “pulsional”². De hecho, el organismo busca siempre el equilibrio y este consiste en la ausencia de cualquier estímulo displaciete. En lo que concierne a los estímulos psíquicos o pulsionales, hay que tener en cuenta que «no proceden del mundo exterior, sino del interior del organismo» (Ibíd. 249). Además, estos no tienen una incidencia puntual, sino que actúan de forma constante o permanente. Ya no se trata de un cigarrillo que queme el brazo en un momento dado y del que podemos huir fácilmente. En el caso de las pulsiones la fuga es ineficaz. Porque estas se generan por una suerte de «proceso somático que se desarrolla en un órgano o una parte del cuerpo, y es representado en la vida anímica por la pulsión» (Ibíd. 253). Freud llama a este proceso fuente. Dicho proceso genera una fuerza, una magnitud de actividad, que ha de ser canalizada para obtener el equilibrio deseado. La manera de canalizarla es satisfacerla, esto es, lograr que alcance su fin o la supresión de la necesidad que lleva asociada. Esta satisfacción la vamos a lograr mediante el objeto, que es el medio variable por el que la alcanzamos. Variable porque no está enlazado necesariamente a una pulsión determinada, de ser así se habla de fijación. El mismo objeto puede satisfacer varias pulsiones o una pulsión puede valerse de distintos medios en distintas ocasiones, entonces hay desplazamiento.

Volvamos ahora a Jeff, nuestro voyeur circunstancial con la pierna rota. Él tiene el impulso (la fuerza, la magnitud de actividad) de mirar por la ventana. Tal vez precisamente debido al aburrimiento que conlleva estar convaleciente e inmóvil dirige su vista a la ventana (proceso somático o fuente). La manera de satisfacer esa necesidad de acción, de acabar con su aburrimiento (fin), es coger los prismáticos y curiosear en las vidas de los vecinos que viven en los edificios que tiene alrededor (esto es el objeto o medio).

Sin embargo, las cuestiones de la psique no son tan sencillas, por lo que el esquema propuesto resulta tremendamente simplista. De hecho, Freud se limita en las casi treinta páginas que tiene el texto citado, a analizar casi exclusivamente uno de los dos tipos de pulsiones que

1 Freud 1993, 247

2 Dependiendo de la traducción del texto citado podemos leer indistintamente pulsiones o impulsos.

hasta el momento había definido: las eróticas o sexuales. Y de los cuatro destinos o recorridos que señala de estas: la transformación en el contrario, la orientación contra la propia persona, la represión y la sublimación; finalmente nos va a aclarar en el texto solo los dos primeros. Así, en el voyerismo, tenemos que el placer visual se transforma en exhibicionismo (contrario) y la exhibición entraña la contemplación del propio cuerpo (orientación a la propia persona). Podemos establecer entonces tres fases: a) La contemplación orientada hacia un objeto ajeno; b) El abandono del objeto, la orientación de la pulsión de contemplación hacia una parte de la propia persona, y con ello la transformación en pasividad y el establecimiento del nuevo fin: el ser contemplado; c) El establecimiento de un nuevo sujeto al que la persona se muestra para ser contemplada (Ibíd. 260).

Efectivamente, Jeff mira por la ventana y con ello consigue evadirse un poco del hastío que provoca en él la convalecencia. Pronto se dará cuenta de que, en uno de los apartamentos de enfrente, donde vive un matrimonio formado por un viajante y su mujer enferma, sucede algo raro. Siempre están discutiendo, ella habla de muy mal modo a su marido y él parece estar del todo harto. Tras una noche en la que las persianas del apartamento del matrimonio permanecen cerradas, al día siguiente ella ya no está. ¿Cómo puede ser si estaba enferma y apenas se levantaba de la cama? Esa noche había visto salir al viajante a altas horas de la madrugada con una maleta. La misma maleta que limpiaba cuidadosamente a la mañana siguiente, no sin antes haber echado una ojeada al patio de vecinos por si alguien lo estaba mirando. Hasta ahora no hemos pasado de la primera fase, la contemplación orientada al objeto ajeno, al viajante y a su mujer. Entre otros “objetos”, porque Jeff sigue al dedillo las vidas de prácticamente todos los habitantes de la comunidad. Llegado este punto Jeff decide compartir su preocupación, primero con su masajista y luego con su amante Lisa (Grace Kelly). Ambos elucubran sobre lo que ha podido pasar y llegan a la misma conclusión: el viajante ha asesinado a su mujer y la ha hecho desaparecer, probablemente durante sus viajes nocturnos con la maleta. Podemos decir que ahora estamos en la segunda fase, la orientación hacia una parte de su propia persona, hacia aquello que le (pre)ocupa, y expresándola convierte la pasividad de mirar en un nuevo fin: ser contemplado, en este caso ser escuchado, entendido y tenido en cuenta. Jeff insiste en su hipótesis del asesinato hasta el punto de convencer primero a su masajista, después a Lisa y por último a su amigo, el detective Doyle (Wendell Corey).

Sin embargo, con esta reinterpretación de la pulsión escópica de Jeff aun no damos cuenta de la complejidad de la dinámica de las pulsiones. Volviendo al texto freudiano, leemos que queda una fase de la que aún no hemos hablado, de la que dependen las demás y que es clave en el origen del voyerismo. Se trata de la contemplación autoerótica o el narcisismo, fase previa a la misma contemplación del objeto y en la que se constituye el *yo*. Hasta ahora Freud había hablado de las pulsiones sexuales, pero con la introducción del narcisismo nos adentra

en el terreno de las pulsiones que tienen que ver con el *yo*. En un momento primordial de la organización de la vida anímica, en la infancia supuestamente, el *yo* se encuentra revestido de pulsiones que es en parte capaz de satisfacer en sí mismo (Ibíd. 265). En base a estas pulsiones y aquellos estímulos exteriores que le reportan placer, el *yo real* y objetivo se va convirtiendo en *yo del placer*, que expulsa fuera de él aquellas pulsiones y estímulos desplaceres, tratándolas ahora como ajeno o exterior. Lo que nos da a entender entonces es que el *yo* psíquico en esta fase narcisista, regido por el principio del placer, es algo más amplio (o más estrecho) del espacio de su cuerpo fisiológico y que acoge en su *yo* (“introyectándolos”) elementos exteriores que le reportan bienestar, al igual que expulsa de sí, tratándolo como ajeno, lo que le displace. Esta fase primitiva subsiste en el resto de las fases de la pulsión y da lugar a los pares antitéticos amor-odio. «Después de la sustitución de la fase puramente narcisista por la fase objetiva, el placer y el displacer significan relaciones del *yo* con el objeto. Cuando el objeto llega a ser fuente de sensaciones de placer, surge una tendencia motora que aspira a acercarlo e incorporarlo al *yo*» (Ibíd. 267). Igual que si el objeto es desplacerante nace la tendencia a apartarlo «repetiendo con él la primitiva tentativa de fuga ante el mundo exterior emisor de estímulos» (Ibíd.).

En *La ventana indiscreta*, encontramos representado este narcisismo en el trabajo de Jeff. Al fin y al cabo, lo que este hace es apropiarse del mundo mediante su cámara. Tiene tal obsesión por él, está hasta tal punto dominado por la fase narcisista de su pulsión de ver, que duerme en el sillón mientras está convaleciente para seguir mirando por la ventana, de lo cual se queja su masajista y el seguro que le paga. Tampoco quiere comprometerse con Lisa (Grace Kelly), que es una mujer de éxito, muy inteligente, guapa y que está dispuesta a seguirlo dónde vaya. Y no lo hace porque no quiere renunciar a tomar fotografías en los lugares más recónditos del planeta a los que, dice, ella no podría ir con sus trajes caros y tacones. En fin, es esta afición a mirar, a meterse en definitiva en los asuntos ajenos, la que le mete en un lío que casi le cuesta la vida y que termina costándole la fractura de la otra pierna

En *El fotógrafo del pánico* de Michael Powell, de 1960, su protagonista Mark Lewis (Karlheinz Böhm) lleva todavía más lejos que Jeff el destino de la pulsión escópica. En este caso, se trata de un operador de cámara y su afición es rodar la cara de las mujeres que asesina justo en el momento en el que saben que van a morir. Ya ha matado a una prostituta y a una actriz de los estudios dónde trabaja. Mark no es mal tipo, sabe que está enfermo y quiere curarse, sobre todo tras conocer a Helen (Anna Massey). Como no quiere matarla como hace con todas las chicas con las que intima, en el rodaje de una película de sus estudios trata de sacar información sobre su enfermedad al psiquiatra contratado para ayudar a la actriz protagonista, muerta de miedo tras la violenta muerte de su compañera. Este psiquiatra, conocía casualmente las investigaciones del padre de Mark sobre el miedo y la escoptofilia, nuestra pulsión escópica o voyerismo. Resulta que tenía cura sí, pero requería de años de terapia analítica. Precisamente la enferme-

dad de Mark venía provocada por su padre. Este le utilizaba cuando era un niño de apenas seis años como “conejiillo de indias” para sus estudios sobre el miedo. Grababa constantemente todo lo que hacía, insistiendo en registrar sus reacciones ante situaciones que pudieran provocar cualquier emoción fuerte, por ejemplo, una pareja besándose o un lagarto paseándose por su cama. Durante su infancia Mark no había tenido ninguna intimidad. A esta edad, su padre le regaló su primera cámara tomavistas, y desde entonces comenzó a desarrollar su obsesión.

En esta película vemos invertidas las frases freudianas de la pulsión, pero en cualquier caso siguen estando representadas. De un exhibicionismo involuntario inicial pasamos a la objetivación y a un narcisismo exacerbado que se apropia del miedo ajeno como sustitución del propio, podríamos decir. Ya vimos que era en la fase narcisista dónde se diferenciaba el yo de lo exterior, regido por el placer. Sobre esta distinción se establecía la del par antitético amor-odio, siendo ambos sentimientos, procedentes del yo como totalidad, manifestación del mismo impulso o pulsión. El apropiarse de lo exterior era entonces en el caso de Jeff amor y es en el de Mark odio, lo que le lleva al asesinato como objeto que pone fin a la pulsión.

Hasta ahora, lo único que hemos hecho es recurrir al psicoanálisis para aplicarlo a la psicología de los personajes del cine o para arrojar luz sobre la narrativa del film en cuestión. Es lo que Christian Metz caracterizará en *El significante imaginario* (Metz 2001) como estudios de guiones que no conciernen, al fin y al cabo, al significante cinematográfico propiamente dicho. De lo que se trata es de aclarar cómo significa el cine como tal y no tal o cual película. Pese a ello, las películas tratadas aquí hasta ahora ya nos han puesto en la pista, pues versan de alguna manera sobre la esencia del cine como ese significante formado por imágenes (visuales y auditivas) que se mueven. El significante cine es perceptivo, en eso no se diferencia de otras artes como la pintura, la música o el teatro. Sin embargo, en el cine se ponen en valor las tres artes citadas, es por eso que se le define como arte total. La diferencia principal de este arte con las otras es la forma de ofrecernos lo imaginario pues «suscita el alzamiento masivo de la percepción, aunque para inclinarla de inmediato hacia su propia ausencia, que es no obstante el único significante presente» (Metz 2001, 59). El cine es imaginario de cabo a rabo, pues aquello que percibimos no sólo remite a otra cosa, a una realidad (re)presentada, como lo haría una obra de teatro, sino que en su propia naturaleza esa (re)presentación es fantasmagórica, está formada por imágenes de personas y cosas registradas previamente en una cinta o en una película y que no están realmente presentes en la sala. Esto convierte el ejercicio de ver cine en un acto especialmente voyerista. Son las pulsiones sexuales de las que hablábamos al principio en las que, de hecho, se fundamenta la experiencia cinematográfica, en concreto en la pulsión escópica o escoptofilia. Dicha pulsión exige el mantenimiento de la distancia entre el objeto y la fuente pulsional (ojo), condición que el cine cumple pero que sigue sin diferenciarlo del todo de otras artes visuales (pintura, arquitectura, teatro). Lo que es específicamente cinematográfico es la

riqueza del espectáculo que nos ofrece, así como los diferentes puntos de vista que propician los diferentes tipos de planos y movimientos posibles de la cámara. Sin embargo, el rasgo que acerca más al cine a la pulsión sexual de ver es la no presencia real del objeto contemplado, su pertenencia total a lo imaginario, unido esto a la ignorancia de este de que está siendo observado. En el teatro, el objeto está en la sala y consiente en mayor o menor grado la observación. En el cine el acto exhibicionista de los actores está separado de la contemplación silenciosa, en cierto modo secreta, del espectador. Si a todo añadimos la oscuridad de la sala que mantiene la privacidad de los espectadores y el haz de luz de la pantalla que emula el hueco de la cerradura por el que el mirón espía, tenemos que el cine es un auténtico ejercicio de voyerismo.

Pero hay más. Resulta que el hecho de que podamos encontrar sentido en las imágenes de cine, viene igualmente propiciado por un hecho señalado también por el psicoanálisis y que, por supuesto tiene que ver con el mirar. Se trata del reconocimiento primario, momento en el que se constituye, diferenciándose, el *yo* ante el espejo y por el que abandona aquel narcisismo inicial del que hablaba Freud.

“El niño, en el espejo, percibe los objetos familiares de la casa, y también su objeto por excelencia, su madre, que le lleva en brazos ante el espejo. Así nacen determinados rasgos mayores de la identificación primaria (la formación del Yo): el niño se ve como ser ajeno, y junto a otro ser ajeno. Este otro ser ajeno le garantiza que el primer ser es él: mediante su autoridad, su aval, en el registro de lo simbólico, y luego mediante la semejanza de su imagen especular a la del niño (ambos tienen forma humana). Así pues, el Yo del niño se forma por identificación con su semejante, y ello en dos sentidos a la vez, metonímico y metafórico: el otro ser humano que sale en el espejo, el propio reflejo que es el cuerpo y que no lo es, que se le parece”. (Metz 2001, 60)

Superada la indiferenciación inicial entre *yo* y *exterior* mediante esta experiencia, el individuo se inicia en el conocimiento del mundo y accede a un *yo* más objetivo (menos placentero). Puesto ya en situación, el psiquismo, puede acceder a otras realidades sin necesidad de referenciarse o identificarse a sí mismo entre ellas, como ocurría ante el espejo. La película vendría a ser entonces, un gran espejo sin el propio reflejo. Sin embargo, ¿dónde queda el cuerpo del espectador de cine?, ¿qué tipo de identificación lleva a cabo? Tiene que persistir, de hecho, algún tipo de referencia a partir de la cual se comprendan las imágenes que se ven. De hecho, todo conocimiento (secundario) supone poner en marcha un juego de identificaciones que nos definen y por las que definimos el mundo y a los otros (principio de sociabilidad). El espectador, en principio, no participa de lo que ve, no está entre las acciones que se le presentan, no se puede ver a sí mismo como reflejo interactuando con ellas. Su identificación consiste más bien en percibirse como sujeto omnipercibiente, condición de posibilidad de todo lo que está pasando en la pantalla y «por consiguiente como una especie de sujeto trascendental anterior

a todo lo que hay» (Metzs 2001, 63). Sólo a partir de esta identificación primaria (cinematográfica) pueden ponerse en marcha otras, como la identificación con un personaje o con la tesis del director o guionista de la película.

El mecanismo por el cual procede esta identificación como sujeto propiciador de lo que se presenta (trascendental) tiene que ver con el juego múltiple de reflejos y sustituciones que constituyen el significante cine. El espectador tiene coartada la motricidad propia, anclado como está a la butaca. Pero esta situación no le impide experimentar sinestésicamente, con todos los sentidos de su cuerpo, un mundo completo. La movilidad del cuerpo es sustituida por la de la cámara, por eso puede entender una panorámica o un travelling como si fuera él mismo el que está en movimiento. El espectador es en la sala activo y pasivo al tiempo. Ocupando el lugar del proyector, el cual a su vez muestra lo que la cámara tuvo delante, pone en marcha el sentido activo de su percepción. Es la imagen de la mirada como un haz o foco que hace aparecer (ser) lo que ilumina. A la vez, recibiendo las imágenes de la pantalla, las cuales reproducen las ya grabadas en la cinta, introyecta pasivamente en su conciencia la realidad presentada. «Cadena de espejos abundantes, el cine es un mecanismo frágil y a la vez robusto: como el cuerpo humano, como un instrumento de precisión, como una institución social. Sucede que en realidad es todo eso al mismo tiempo» (Metzs 2001, 66).

Si bien el funcionamiento del cine en cuanto significante puede ser explicado psicoanalíticamente, su esencia en tanto que arte remite a la fenomenología. Para empezar, consiste en percepción de imágenes (visión), y para continuar, el espectador en la sala se resuelve, según Metz, en una suerte de sujeto trascendental fenomenológico, condición de posibilidad de lo que ve. Dependiendo del tipo de fenomenología que tengamos en vista, dicho sujeto puede ser más o menos racional o puede estar más o menos constituido objetivamente. En el caso de la fenomenología de la percepción de Merleau-Ponty, el sujeto es un constructo posterior a la imbricación que de hecho existe entre el cuerpo perceptor y aquello que percibe. De hecho, la realidad está corporeizada o, más bien carnalizada, en el sentido de que está presta a su aprehensión y expresión por las manifestaciones humanas. Dicha imbricación es el verdadero trascendental, a la vez concreto y abstracto, en el que se confunden pasividad y actividad, sintiente y sentido, en el que se da una reciprocidad entre la percepción y lo que es percibido. Este trascendental es mostrado, sobre todo, por el artista (aunque también por el filósofo) que penetra el sentido primordial *dejándose percibir* por las cosas.

Visible y móvil, mi cuerpo está entre el número de las cosas, es una de ellas, pertenece al tejido del mundo y su cohesión es la de una cosa. Pero, puesto que ve y se mueve, tiene las cosas en círculo alrededor de sí, ellas son un anexo o una prolongación de él mismo, están incrustadas en su carne, forman parte de su definición plena y el mundo está hecho con la misma tela del cuerpo. Estas inversiones,

estas antinomias, son diversas maneras de decir que la visión está presa o se hace en medio de las cosas; allí dónde un visible se pone a ver, se vuelve visible para sí y por la visión de todas las cosas, allí dónde persiste como el agua madre en el cristal, surge la indivisión del que siente y lo sentido. (Merleau-Ponty, 1985, 17).

El caso del cine es paradigmático entre las artes para nuestro autor, si bien no llegó a explorar todas sus posibilidades por verse interrumpidos sus estudios por su prematura muerte. Sin embargo, ya desde el principio lo considera equiparable a la filosofía en el conocimiento de las realidades. Así lo expresa en su conferencia impartida el 13 de Marzo de 1945 en el IDHEC (Instituto Superior de Estudios Cinematográficos) titulada “El cine y la nueva psicología” (Merleau-Ponty 1977). Allí, tras explicar las ventajas de la nueva psicología de la *Gestalt* frente a la psicología de corte analítico para entender la percepción, propone aplicar lo expuesto a la percepción del cine. Define, entonces el film como totalidad, como forma temporal y no simple suma de imágenes, en la que el sentido de cada imagen viene de la anterior y se recoge en la posterior componiéndose al final un todo que es mayor que la suma de sus partes.

Como en el film existe una selección de vistas (o planos), de su orden y de su duración (el montaje), una selección de escenas o secuencias, de su orden y de su duración, la película aparece como una forma muy compleja dentro de la cual se ejercen acciones y reacciones extremadamente numerosas en cada momento, cuyas leyes están todavía por descubrir y que hasta ahora no han sido más que adivinadas por el olfato o el tacto del director de cine que maneja el lenguaje cinematográfico como el hombre, hablando, maneja la sintaxis, sin pensar expresamente en ella y sin ser siempre capaz de formular las reglas que espontáneamente observa. (Merleau-Ponty, 1977, 98-99)

Recusa de esta manera cualquier semiótica del film porque este, al igual que la percepción, rehúye el signo y sólo es aprehensible en su totalidad. Así el volumen, el color, la luz, el sonido, la textura, pero también el movimiento, el espacio y el tiempo, adoptan la configuración del campo visual en el que son percibidos y en el que forman sistema. Y cuando percibimos estos elementos definiendo las imágenes del film no pensamos en absoluto en ellos aisladamente y en su organización para obtener su sentido, sino que se nos aparecen ya organizados y con sentido. En film, al igual que la melodía en la que la que cada nota musical supone la totalidad de ellas y en la que, de alguna manera, puede intuirse la última a partir de la primera, tiene un ritmo, una carencia propia de las imágenes, que han de considerarse en su conjunto si quiere alcanzarse lo que él expresa. La función del film no es entonces exponer ideas y hechos, estos son más bien los «materiales del arte» y el arte del cine «consiste en la elección de aquello» que se muestra y aquello que no, «en la elección de las perspectivas, en el tempo variable de la narra-

ción» (Merleau-Ponty 1977, 102) para terminar componiendo un monograma visible y sonoro de lo que hay o del Ser. El cine, como todo arte, tiene la capacidad de acceder a la verticalidad del Ser dónde se desvelan parcelas de realidad que ni la ciencia ni la filosofía ni las psicologías objetivistas pueden aprehender.

Precisamente son los ritmos de lo que le rodea los que quiere captar uno de los personajes protagonistas de la última película que vamos a tratar. Pedro (Wil More) vive aislado del mundo en un pueblo cerca de Segovia y su obsesión es atrapar la realidad mediante el cine. Con una cámara de 8 mm quiere, dice, rodar el ritmo, la pausa, el arrebato. Hasta el momento no lo ha conseguido, lo cual le mantiene bastante frustrado. Un fin de semana conoce a Jorge (Eusebio Poncela), un director de películas de serie B al que le cuenta sus obsesiones. Este le presta atención pues Pedro le parece un personaje cuanto menos curioso. En otra ocasión que se ven, Jorge le regala una nueva cámara con temporizador lo cual da a Pedro una nueva perspectiva de lo que en realidad busca rodar.

El arrebato que trata de explicar Pedro a Jorge la primera ocasión en que se encuentran es algo que todos hemos experimentado, sobre todo en la niñez cuando estábamos menos contaminados por el pensamiento lógico o, como diría Freud, por el principio de realidad. Se trata del éxtasis ante cualquier objeto que tengamos delante, de manera que perdemos la noción del tiempo y del espacio alcanzando un grado máximo de conexión o de comunión con la cosa. Es como si consiguiéramos acceder a esa carnalidad de los objetos que el artista Merleau-pontyano (Cézanne, Godard³) consigue expresar en sus obras. Se trata de un tipo de conexión pre-consciente, ciertamente sensitiva, entre lo que hay a partir de la cual accede a su expresión y, por tanto, se da al conocimiento. El ritmo de la melodía musical, de la poesía o, por qué no, esa pausa que quiere atrapar mediante su tomavistas Pedro y que marca el ritmo de las cosas, es expresión todo del Ser que nos rodea.

En esta película, por otro lado, el voyerismo da una última vuelta de tuerca o, podemos decir, la pulsión sufre una última y definitiva transformación. Tratando de alcanzar ese ritmo, esa pausa, Pedro se graba a sí mismo durmiendo. Descubre así que cada cierto número de fotogramas de la película, hay uno que falta, que aparece en rojo. Los fotogramas en rojo van aumentando conforme prosigue con el ejercicio de grabarse, cada vez hay un número mayor, cada nuevo revelado. De esta manera puede calcular el tiempo de grabación que le queda antes de desaparecer del todo, al menos de entre los fotogramas de la película. Es como si fuera la propia cámara, el aparato de cine que, siendo una pura pulsión de percibir, se apropiara de la realidad que tiene delante, convirtiéndola en materia carnal fílmica.

3 Godard tiene inquietudes filosóficas, sobre todo fenomenológicas. En 1966 escribe "Le testament de Balthazar", publicado en el nº 177 de *Cahiers du cinéma*, a propósito de la película de Robert Bresson, *Au Hassard Balthazar* (1966). En este artículo, el realizador se vale de fragmentos de las primeras obras del fenomenólogo para hacer hablar al asno protagonista.

BIBLIOGRAFÍA

FREUD, S. (1993), “Las pulsiones y sus destinos (1915)” en *Sigmund Freud: Los textos fundamentales del psicoanálisis*, Barcelona, Atalaya, pp. 247-272

MERLEAU-PONTY, M. (1977). “El cine y la nueva psicología”. En *Sentido y sinsentido*, Barcelona, Península, pp. 89-109

MERLEAU-PONTY, M. (1986), *El ojo y el espíritu*, Barcelona, Paidós

METZS, C. (2001), *El significante imaginario*, Barcelona, Paidós

TRUFFAUT, F (1974)., *El cine según Hitchcock*, Madrid, Alianza

LEADER TO DAMASCUS: EL AMOR SOBRE LA SINFONÍA DE LOS MOVIMIENTOS REVOLUCIONARIOS

Jad el Khannoussi

INTRODUCCIÓN

El amor siempre ha sido, y será, una emoción sobre la que giran gran parte de las creaciones humanas en muy distintas épocas. Su constante presencia en el interior del ser humano, además de otorgarle un valioso empuje y elevarle hacia cotas de sublime perfección, le hace estar presente de múltiples formas en todas las civilizaciones. La cultura árabe, a semejanza de otras, y a través de un rico vocabulario de términos para expresar el amor y la pasión (según ellos, posee catorce grados¹, el número adecuado para que la humanidad festeje su día cada catorce de febrero), maravilló en su elogio de este noble sentimiento, tal como se perfila en un extenso abanico de versos poéticos, así como en su herencia oral, sus elogios a los mártires del amor y el alto grado de expresión que alcanza toda su gama de colores, desde la virginidad al sentimiento verdadero. Su cultura de la dimensión racional, material y espiritual, la hallamos en centenares de historias (Qays y Layla, Antara y Abla, Yamil y Butaina), así como sus intentos por explicarlo desde una óptica filosófica, los estudios de Al-Kendy, Ibn Maskawia, Al-Farabi, Averroés, Avicena o Ibn Hazm de Córdoba (con su *Collar de Paloma*), que mantienen viva la llama de la admiración humana hasta hoy día. Sin olvidar la mística árabe y su concepto del amor divino. Estas concepciones de los filósofos y místicos, especialmente Ibn Arabi de Murcia² -creador de la doctrina del amor- alumbraron lo que se conoció como el amor cortés o el amor platónico en la literatura medieval cristiana³.

1 Las categorías del amor son 14: Al-Hawa, al-Sabwa, al-Chaghaf, al-Wajd, al-Kalaf, al-Ichq, al-Najwa, al-Wahb, al-Chawq, al-Istikana, al-Wod, al-Khola, al-Gharam y al-Huyam.

2 Para más información, vid. su obra *Las revelaciones de La Meca*, disponible en la web: <http://filosofia nueva-acropolos.es/2010/Ibn-Arabi-y-los-caminos-del-amor>.

3 Para más información, vid. CORBIN, Henry: *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn Arabi*. Barcelona, 1993.

El amor como sentimiento que emana emociones intensas y difíciles de controlar, ha sido tratado desde diversos ámbitos de las disciplinas humanas, entre ellas, el arte, la literatura, la música y, de manera más reciente, el cine, que ha sabido abordarlo de manera muy sugerente. En efecto, el séptimo arte constituye un formidable medio de transmisión de ideologías, conocimientos, valores e historias, así como de construcción de iconos que representan una imagen de la realidad, pues abren ventanas que permiten experimentar otros mundos que no son el cotidiano y real. Por ello, no debemos extrañar la masiva presencia del sentimiento amoroso, como tema recurrente y central, en innumerables películas contemporáneas. El cine siempre ha sabido conjugar el arte al servicio de las emociones humanas, en este caso, el amor en todas sus dimensiones: romántico, erótico, patriótico, maternal, fraternal, divino (místico), incluso, el amor a otras criaturas, como los animales, o a la naturaleza.

El cine árabe está repleto de historias, comedias y dramas amorosos, hasta el punto que nos atrevemos a afirmar que es la temática preferida de su producción. Sin ir más lejos, la primera película que se editó en Egipto, *El beso en el desierto* (1927), abordaba la temática del amor imposible entre dos seres de clases dispares. También hay espacio para los amores clandestinos (homosexuales y lésbicos), como *El gato sobre el fuego* (1976) de Samir Sef, crónica de un hombre casado que se enamora de un muchacho y mantienen la relación, o *Locura de juventud* (1977) de Jalil Chawqi, historia de dos muchachas universitarias que se enamoran. Centenares de otros filmes proyectados por los nietos de Sem llenan las páginas de la historia del cine. Obras que gozaron de reconocimiento internacional, como *Leader to Damascus (Escala a Damasco)*, drama social y amoroso que plantea varias historias de jóvenes de distintas etnias, que se entrecruzan en una casa de Damasco; una de ellas, la relación entre los dos jóvenes protagonistas Fouad, un forofó del cine, y Ghliá, en un contexto revolucionario marcado por el estallido de las manifestaciones en Siria, sus temores y esperanzas, al igual que todos los jóvenes árabes en general y sirios en particular, por alcanzar una vida digna, como trataremos más adelante.

1. BREVE RECORRIDO POR EL CINE SIRIO

Al igual que Egipto, Siria conoció el cine a una edad muy temprana, en concreto, las primeras exposiciones cinematográficas surgen en Alepo el año 1908, cuando se presentaron en esta histórica ciudad Siria unos extranjeros que tras cruzar Turquía, proyectaron figuras en movimiento a través de un aparato⁴. No obstante, la aparición oficial del cine en el país de Shem se hizo efectiva cuatro años después, en concreto, fue en un café en la plaza de Al-Marya, en el corazón de Damasco, donde Habib al-Chamas proyectó unas imágenes animadas. A partir de

4 El imperio otomano ya proyectaba imágenes en movimiento en Damasco una vez comenzada la Primera Guerra Mundial. La mayoría de las películas eran alemanas y hacían propaganda de los desfiles del ejército alemán en Berlín.

ese momento, empezaron a construirse en Siria salas de cine, pues allí el séptimo arte no había gozado hasta entonces de popularidad debido a su falta de difusión mediática.

La producción cinematográfica en el país de Shem se inicia un año después de Egipto (1927), con la película *El acusado inocente* (1928) dirigida por Ayub Badri, Ahmed Tallo y Mohamed al-Moradi, quienes se sintieron atraídos por los filmes norteamericanos que se proyectaban en Siria. Sin olvidar la inestimable colaboración con Rachid Jalal⁵, el único que poseía una cámara de 9,5 milímetros, además de otros elementos. El propio Jalal ya había experimentado antes rodando un documental, *El viaje del general Sray a la casa del Gobierno de Damasco*, al que siguió *Bajo el cielo de Damasco*, a cargo de Ismael Anzour⁶. Luego el cine sirio se centró en temas sensibles durante aquella época, especialmente, la gran revolución palestina contra los ingleses y la ocupación sionista. Finalizada la Segunda Guerra Mundial, en concreto el año 1948, Nazih al-Chahindar fundó su propio estudio con financiación propia y proyectó la primera película hablada, *La luz de la oscuridad*. Otro dato a destacar es el nacimiento en Alepo, en 1956, de una empresa cinematográfica bajo el nombre de Arfan y Saleq, que no tardó en realizar su primera obra, *Aber Sabil*. Ese mismo año, el doctor Zuhair al-Chawa creó otro taller para trabajos cinematográficos, que hasta principios de los sesenta no llevaría a cabo su primer filme, *Detrás de la frontera*, seguido de *Río verde*, cuya temática aborda la lucha palestina contra la ocupación israelí. Precisamente, es en esta década cuando se establece la Institución General de Cine que marcaría un nuevo punto de inicio en el cine sirio, resultado de muchas voces reclamando que el séptimo arte dejara de ser resultado de simples iniciativas individuales, pues desempeña una labor cultural, social y política. Por tanto, exige la intervención del Estado para poder financiarlo y formalizarlo.

Estas voces reivindicativas encontraron mucho eco, especialmente tras el estallido de la Revolución de 1963, que trajo consigo cambios sociales y políticos muy profundos, a diferencia de épocas anteriores en que el cine sirio era sólo producto de empeños personales, a semejanza de otros países árabes, excepto Egipto, tal como destaca el propio Aleksan: “El cine árabe era sólo unas aventuras llevadas a cabo por jóvenes atraídos por la cinematografía occidental y la enorme propaganda que rodeaba a sus estrellas⁷”.

Dichas experiencias individuales sirias no eran más que imitaciones de todo lo que se producía en el país del Nilo; como sostiene Al-Syasri, muchos de los escritores egipcios encontraron en este director sirio una oportunidad para sacar a la luz sus textos, cuando no tenían nin-

5 JALAL, Rachid: “Cincuenta años”. *Al-Hayate cinematográfica*, 1 (1978), p. 25 (traducción propia).

6 Para más información, vid. ALESKAN, Jean: *El cine sirio en cincuenta años*. Damasco, Ministerio de Cultura Sirio, 1978 (traducción propia).

7 ALESKAN, Jean: *La historia del cine árabe*. Kuwait, Delegación Nacional y Cultural de Kuwait, 1982, p. 11 (traducción propia).

guna posibilidad en El Cairo⁸. Si bien hay que recordar que en aquella época, gran parte de los jóvenes que finalizaban sus estudios en los Estados Unidos, una vez regresaron a Siria, fueron marginados por la burocracia y el control férreo que ejercía el Estado sobre todos los medios.

Desde su inicio hasta finales del siglo pasado, el país de Shem sólo produjo cuarenta películas, un número muy pobre si lo comparamos, por ejemplo, con las cien películas proyectadas en Marruecos durante la primera década del mismo siglo. Empero, este cine gozó de mucha admiración por estudiosos e investigadores del tema en el mundo árabe, especialmente aquellas películas que tratan cuestiones y preocupaciones propias muy alejadas de la industria del consumo, como la causa palestina, tema presente en la mayoría de ellas: *El encuentro* de Marwan Mu'aden; *Los hombres bajo el sol* que constituye una trilogía realizada por Mohamed Chahine, Marwan Mu'aden y Nabil al-Maleh; *Los engañados*, de Taqfiw Saleh; *La expulsión*, de Rinon Butros. Por supuesto, gran parte de las cintas que abordan dicha cuestión se basan en las obras del célebre escritor palestino Ghassan al-Kanfani. Sin olvidar películas de temática amorosa, tales como: *La otra cara del amor*, *Amor en Estambul*, *El hotel de los sueños*, etc. A esta producción cinematográfica bajo el mando de la Institución General de Cine se puede añadir otra elaboración privada, que se mantuvo hasta finales del siglo pasado y en la cual se llevó a cabo la proyección de cien películas, más del doble que la mencionada institución, aunque la mayoría de estas cintas privadas gozaron de poco reconocimiento. No obstante, en su amplia mayoría, eran una imitación del cine egipcio, sin olvidar el férreo control practicado por el régimen de Al-Assad, una vigilancia absoluta, poco vista en la historia moderna de la humanidad; sin ir muy lejos, el director Ryad al-Tork pasó diecisiete años en la prisión, simplemente por criticar al régimen⁹.

A principios del presente siglo el cine sirio entra en una nueva dinámica. La aparición de nuevos directores y artistas le facilita un periodo de evolución, con películas cuya temática abordan temas sensibles que guardan relación con los asuntos árabes y las preocupaciones del ser árabe. Una creación que no les impide tener presencia en algunos festivales internacionales, aunque su producción ha disminuido, debido a que los estudios se centran más en producir series que tanto éxito cosechan en el mundo árabe. Recordar también que en Damasco se celebra desde 1978 un festival de cine con carácter bianual. Gracias al estallido de la Revolución Siria, el cine pudo liberarse del control estatal y convertirse en la única ventana artística a la que las revueltas le dieron un tono creativo, hasta el punto de que se empezó a hablar del cine de la Revolución Siria; como explica el director sirio Amer Matra:

8 Al-SYASRI, Faysal: "Observaciones en torno a la redacción del escenario". *El-Ma'arifa*, 31 (1973), p, 13 (traducción propia).

9 Para más información, vid. entrevista concedida a la revista *Al-Qantara*, disponible en la web: <http://al.qantara.de/content/swr-mthrwk-flm-swy-syr-brhyn-llm-wlmify.kwy>.

“Después de cuatro años de la revolución del pueblo sirio, salen a la luz películas sirias en festivales internacionales importantes, obtienen premios y gozan de una gran admiración. Y esto es un éxito que jamás conoció el cine sirio¹⁰”.

Durante estos cinco años, desde el estallido de la Revolución, no cesaron de aparecer películas que trataban el sufrimiento del pueblo, destacando sus momentos más duros, para memorizar dichos sucesos que, posiblemente, serán en un futuro próximo parte de la historia del país; tal como destaca la directora Hala Abdelah:

“Documentar la revolución Siria cinematográficamente es conservar la memoria de una generación y un pueblo completo en un tiempo lejano, además de un archivo para una revolución huérfana, olvidada, y una fuente para futuras experiencias humanas¹¹”.

Aquí resulta obligado citar filmes como: *Puerta del Este* (2011) de Ahmed Atef; *El agua de plata* (2011) de Usama Mohamed, que parte de él se proyectó en la ciudad de Homs durante su asedio y fue presentado en el Festival de Cannes; *El retorno a Homs* de Wi'am Badr Khan; *El vigilante eterno* (2012) de Ziad Um Kalzum, que narra su vida cuando ejercía de vigilante en el ejército sirio; *Leader to Damascus* (2011) de Mohamed Malas, además de muchos documentales relacionados con el tema. Otro fenómeno que alumbraron estas revueltas es lo que se conoce como el cine de los móviles, que prescinde de los medios técnicos habituales para rodar un documental o una película. En este aspecto, el Instituto al-Chare'a para los Medios y el Crecimiento organizó en 2014 un festival sólo de películas grabadas a través de móviles, como una oportunidad para que se expusieran las experiencias revolucionarias en Siria, e incluso pudiera servir a los autores que quieran elaborar sus proyectos artísticos en un futuro próximo con teléfonos.

2. ¿QUÉ PASA EN SIRIA?

La Revolución se ha prolongado demasiado en el tiempo, ha derramado mucha sangre y, lo que es aún peor, ha provocado millones de exiliados y expatriados. Con acontecimientos poco vistos en el mundo moderno, al menos desde la crisis de Bangladesh en su proceso independencia de Pakistán, la humanidad difícilmente ha podido ser testigo de un caos semejante, es decir, un éxodo masivo de millones de refugiados hacia otros países donde carecen de las más mínimas condiciones de vida. El problema adquirió tintes trágicos con la oleada de muertos sirios en el Mediterráneo y, tras cinco años de conflicto continuado, se ha llegado a un punto

10 Cita extraída del periódico árabe *Alaraby*, página web: <http://www.alaraby.co.uk/miscellaneous/2015/3/17>.

11 Cita extraída de la web: <http://middle-east-online.com/?id=168183>.

en el que no hay ningún atisbo de esperanza. Lamentablemente, nadie sabe hacia dónde van los sucesos, ni las grandes potencias, ni siquiera el propio tirano¹².

Lo que al comienzo fueron unas simples manifestaciones exigiendo ciertas reformas a un régimen con un grado de crueldad poco visto en la historia moderna, acabó en un conflicto armado a gran escala. Hasta tal punto, que puso en tela de juicio no sólo la seguridad regional, sino incluso la mundial, debido a la implicación de los grandes actores de la escena política internacional. ¿Cuál es el motivo que convierte siempre a Siria en un punto de encrucijada? El país de Shem se sitúa en el corazón de Oriente Medio, es la costa oriental del Mediterráneo, punto final del territorio que abarca desde el corazón de Asia hasta el mar (la lucha entre las grandes potencias suele ser por el dominio de los mares), y posibilita la entrada a Irak, Irán, Asia Central y la Península Arábiga. Por tanto, constituye un puente entre tres continentes: por el Norte, Europa; al Este, Asia hasta China y la India; y al Sur, el mundo árabe. Tal como destacaba en su día el Ministro de Exteriores norteamericano John Foster Dallas: “Siria es como un enorme portaviones, anclado en el litoral asiático, cercano a Asia, Europa, África y el mundo árabe¹³”.

Siempre ha sido la llave para cualquier entrada a Oriente Medio; como decía Winston Churchill: “si Gran Bretaña quiere apoderarse del Medio Oriente, debe controlar Siria¹⁴”. No en vano, el primer tratado diplomático de la historia fue por el reparto de Siria (la región de Shem): nos estamos refiriendo al Tratado de Cádiz (Líbano) en 1284 a. C.¹⁵, entre el imperio egipcio y el imperio hitita¹⁶. Aparte, Siria ha sido siempre el eje medular de la antigua ruta de la seda, que viajaba desde la India hacia el Sur de Europa, causa principal de la lucha entre los grandes imperios de la antigüedad; con las palabras de Henry Polar, embajador de Gran Bretaña en Egipto, en una carta al ministro Russell: “que sepáis, señoría, que todos los imperios de antaño en el Este, el eje medular de su expansión siempre ha sido Siria¹⁷”.

El apóstol San Pablo, cuando quiso expandir el Evangelio (al igual que los omeyas el Islam), tanto por el Este de Asia como por el Mediterráneo, se trasladó a Damasco. Lo mismo pode-

12 Para más información, vid. entrevista de Bachar al-Asad para la revista francesa *Paris-Match* (4-12-2014).

13 Diálogo entre este ministro norteamericano y el ministro portavoz del gobierno nasserista y periodista egipcio, Mohamed Hussein Haykal, mencionada por éste en el programa televisivo “¿Egipto hacia dónde?” del Canal CBC (17-4-2014). En la web: <http://www.youtube.com/watch?-gtIhmaT38Y>.

14 Cita extraída del programa “Geopolitic, 19: la importancia geopolítica de Siria”, de Imad Fawzi Shuaibi, emitida en el Canal Talaqi (20-8-2014). Disponible en la web: <http://www.youtube.com/watch?v=uh35YIcl9kg>.

15 Para más información, vid. SALIBI, Kamal: *A history of Arabia*. Queens, 1980; McNEIL, H. William: *History Handbook of Western Civilization*. Chicago, University Press, 1953.

16 Para más información, vid. WAKIM Kamal: *La lucha internacional sobre Siria, las dimensiones geoestratégicas de la crisis de 2011*. Beirut, 2013 (traducción propia).

17 *Ibidem*, p. 35.

mos afirmar sobre la lucha de los europeos contra el Imperio otomano, que precisamente se desmoronó tras perder la batalla por la capital de Siria, o más cercano en el tiempo, la alianza de Bagdad que fracasó por la entrada de Nasser en el país de Shem. Fue el único territorio sobre el que los vencedores no se pusieron de acuerdo en el reparto de Yalta. Por ello, todos los políticos han destacado la importancia de esta región. Alexander Duguin, el nuevo ideólogo del Kremlin¹⁸, la considera el eje de cualquier proceso eurasiático ruso, en su constante intento de presencia en las aguas calientes (Mediterráneo), un empeño que se remonta a la época de Ekaterina II que consideraba a Siria la llave de entrada a Rusia. El mismo Sarkozy, en referencia a la petición turca de entrar a la Unión Europea, advertía sobre el proyecto de extender las fronteras del Viejo Continente hasta Siria. Innumerables luchas que aumentan la inestabilidad que ya posee este país por naturaleza, sin olvidar que es la clave de todas las iniciativas del cambio en el mundo árabe.

A este factor geoestratégico se añade el energético, pues Siria, debido a sus excepcionales condiciones, se convierte en centro de paso de cualquier gaseoducto hacia Europa. El gas es la fuente de energía del siglo XXI, principal alternativa al petróleo, lo que ha generado una lucha global por el control de sus yacimientos y, sobre todo, las zonas comprendidas entre los Estados Unidos, Rusia y China. Como es sabido, después de los Acuerdos de Kioto (1992), los países de Europa pactaron limitar la contaminación del aire. Este mandato hizo que se triplicase el consumo de gas y que su demanda se incrementara en cinco veces. La creciente necesidad energética europea avivó el interés de algunos países, en especial Rusia (el primer importador mundial de gas), a través del gaseoducto -una parte del *North Stream*- que pasa bajo el mar Báltico y que vincula Siberia con Alemania. Después, antes de que empeorasen las relaciones entre Moscú y Ankara, ambos países pactaron el *South Stream* para que Rusia intentara crear un gaseoducto¹⁹ que llegara a Europa por Turquía, sin pasar por Ucrania. A cambio, la empresa qatarí Afaq adquirió un enorme buque para transportar su gas por todo el planeta. Qatar, el primer país del mundo en reservas de gas licuado, aspira a debilitar a Rusia por medio de la suspensión de los acuerdos firmados entre Moscú y Bruselas, y disminuir así la dependencia europea del Gazprom ruso.

18 Para más información, vid. BOGDAN KOPANSKI, Atallah: "The Russian Neo-Eurasianin. The West and the reconstruction of Islamic Civilization". *World Journal of Islamic History and Civilization*, 3 (2013), pp. 124-133. Disponible en la web: [http://idosi.org/wjihc/wjihc 3 \(3\)13/6Palf](http://idosi.org/wjihc/wjihc 3 (3)13/6Palf).

19 En 2009 Rusia también alcanzó un acuerdo con Nigeria (la novena reserva mundial del gas), 2.500 millones de dólares para transportar gas hacia Europa, a través de Libia. Silvio Berlusconi vendió el 50% de la empresa ENI, una petrolera italiana, a Rusia y, sorprendentemente, poco después fue cesado de su cargo de primer ministro. Ese mismo año irrumpió en la escena política Boko Haram, un organización terrorista de Nigeria, que precisamente perpetró su primer atentado contra el gaseoducto *África Stream*, haciendo imposible que este ambicioso proyecto saliera a la luz pública, sobre todo tras el derrocamiento del régimen de Gaddafi en Libia.

El fondo de la cuestión obedece a una estrategia norteamericana, que aspira a la extracción y el transporte del gas desde Turkmenistán y la Cuenca del Caspio hasta Europa -proyecto Nabuco-, los yacimientos de Arabia Saudí y de las costas del Este de Mediterráneo (en especial, el frente de Siria). Sin olvidar el último acercamiento de los Estados Unidos a Irán (dispone del 18% de las reservas del gas mundial), a raíz de un acuerdo nuclear (30-6-2015) donde el país persa desempeñará un nuevo rol: el guardián de los intereses norteamericanos en la región de Oriente Medio, debilitar a Rusia y despojarla de su única carta para ejercer presión sobre el Viejo Continente. No obstante, los gaseoductos previstos pasarán por Siria, pero los acuerdos existentes entre el régimen baatí y Rusia lo impiden de momento. Todos los parámetros hacen que el dilema sirio traspase no sólo el derrocamiento de su régimen, sino que abarque intereses vitales que desbordan cualquier criterio humano y moral. Como viene siendo norma habitual en el tratamiento de los conflictos, los medios de comunicación sólo se centran en los muertos, mientras los pueblos por su parte lo hacen en las operaciones militares. Al final, todos minimizan los aspectos geopolíticos, así como los económicos, de los actores implicados. Para combatir esta ignorancia, el nuevo cine sirio intenta transmitir una nueva imagen al mundo y todas las realidades que allí acontecen, tal como hemos destacado en líneas anteriores.

3. LEADER TO DAMASCUS

Escala a Damasco representa la cumbre artística de Mohamed Malas, y posiblemente sea también una de las creaciones cinematográficas más admirables del naciente cine revolucionario sirio. Narra la vida de dos jóvenes que se conocen a través de un proyecto cinematográfico, se enamoran en un contexto difícil marcado por el estallido de las manifestaciones en Siria contra el régimen de Bachar al-Assad, y marchan a vivir a un piso en la parte antigua de Damasco donde habitan con doce personas más, entre ellos estudiantes, ingenieros, activistas, etc., un auténtico compendio de la sociedad siria, caracterizada con su diversidad étnica y geográfica. Fouad es un joven apasionado por el cine, hasta el punto que es apodado "cinema", tal como expresa al comienzo del filme: "vivo en un país que no me ha dado nada y a cambio me exige todo, pues me pide que me calle y que tenga miedo. Por eso, no paro de ver películas. Ciertamente, amo al cine y recurro a él, con el fin de que pueda sobrevivir. El séptimo arte me enseñó cómo compaginar las imágenes con las ideas que circulan en mi cabeza. Cuando empezaron las manifestaciones, mi padre me envió una cámara y me exigió salir a la calle para tomar fotos. Lo que él no sabía es que salir a la calle estos días con una cámara... es morir". Con estas duras palabras de Fouad, el director nos introduce de lleno en la realidad Siria. Una actualidad que él mismo sufre, de igual modo que sufre de añoranza y amor por los Altos del Golan, su lugar de origen, ocupado por Israel, cuestión que aparece reflejada en la escena de la explosión de las manzanas en el agua, dos símbolos de la región que le vio nacer. Su dolor por la realidad lo

expresa con palabras: “La película constituye mi manera de apoyar la democracia y la libertad de expresión. Ya soy mayor (68 años) para salir a las manifestaciones²⁰”.

Malas hace aquí alusión al asesinato al joven Bassef Chahada, que estudiaba para ser director de cine en los Estados Unidos antes del estallido de las revueltas, pero tuvo que regresar al país de Shem para enseñar a los periodistas y jóvenes las técnicas de la fotografía. Chahada fue asesinado en la ciudad de Homs mientras grababa en sus calles, muerte que desempeña su función en la película cuando Hussein (otro protagonista) al oír la noticia, arroja su televisor por la ventana. También hace referencia al fallecido director Omar Amirly, autor de la famosa *El diluvio en la época baatí*, donde Fouad va a visitar su tumba en el cementerio de Damasco y coloca el póster de la película *La vida diaria en un pueblo sirio*.

La existencia de Ghalia, su actriz principal, está muy relacionada con la de Zina, una muchacha que se suicidó el día de su cumpleaños. Ghalia (papel interpretado por Najlae al-Waza, actriz que poco después de rodar la película se quitó la vida en Sudáfrica a la edad de 22 años), a raíz de la noticia del secuestro de su padre, decide ir a Damasco para estudiar cine. Precisamente allí, durante una representación teatral, conoce a Fouad, que se queda prendado de ella y la contempla como una obra de arte que debe ser mostrada. Los dos se enamoran e inician una historia marcada por la preocupación y el miedo ante los acontecimientos que sacuden al país. Fouad ayuda a Ghalia para que puedan irse a vivir a Damasco donde, como hemos adelantado, acabarán compartiendo piso con varias personas. Medida de convivencia habitual en la capital siria prerrevolucionaria, ahora se ha convertido en un imposible. La vivienda concentra las esperanzas de quienes, a semejanza de otros países árabes, al principio creían que todo era posible. No obstante, la militarización de la revuelta siria y la entrada de elementos extranjeros imposibilitaron todos esos proyectos. Mohamed Malas logra presentar con maestría la relación entre varias culturas. Algunos son personajes extraídos de la vida real, en su intento por situarnos plenamente en la realidad de los sucesos, especialmente el día que detienen a Hussein, quien recibe a los dos protagonistas preguntándoles sobre sus intenciones de grabar en el piso, ya que según él no hay ningún sitio en el país para rodar. Otros personajes que aparecen son Zarzew, un joven investigador enamorado de Lara, y un boxeador palestino. Hay además otras historias paralelas: el amor entre Nawra y el joven que trabaja en el ejército, la dueña de la casa, etc.

Este no podemos catalogarlo como un cine comercial, se trata de una forma de hacer arte, comprometida con la realidad. El cine se convierte en protagonista, con el rodaje de otra pelí-

20 Entrevista concebida por Mohamed Malas a la radio Sawa, disponible en la web:

Radio Sawa.com/content/Leander-to-Damascus-movie-malas/232488html.

El periódico árabe *Al-Arab* (22-1-2016) le dedicó una entrevista (www.alarab.co.uk/m/?id-16081), especie de homenaje para combatir tan vergonzoso silencio: “la película aspira a buscar lo perdido e insiste en que él (Mohamed Malas) sufre como cualquier persona siria. Es una aventura cinematográfica que él asumió por la causa, la obligación de no callar por lo que sucede en su país, como ciudadano y cineasta”.

cula dentro de ella misma. El director reconoció los grandes peligros que les acecharon durante la filmación: todo el equipo estaba amenazado de muerte, nadie sabía si los actores se presentarían o vendrían a tiempo, y una vez finalizado su trabajo, era obligatorio asegurarse de que llegaban a sus hogares. Fouad empezó a grabar sobre el padre de Ghalia, el poeta Isa Jamei, que fue encarcelado antes del estallido de los sucesos. Al final aparece Ghalia portando un papel, donde aparece escrito: “cómo yo no puedo salir con aquellos que están en la calle reclamando su libertad, su dignidad”. En la penúltima escena aparece la niña Nasma, cantando su “añoranza de libertad” mientras las bombas caen a escasos metros de ella. La escena final resume muy bien el propósito central del filme, cuando Hussein coge una escalera y sube a la azotea, mientras el resto le sigue sin saber a dónde van. Hussein, en lo alto de la escalera, grita en voz alta “libertad”. Pero el ruido de los tanques y los bombarderos cubren de negro la pantalla, anunciando no sólo el fin de la película sino también de las esperanzas del pueblo sirio en particular, y del árabe en general.

CONCLUSIONES

Leader to Damascus constituye un testimonio cinematográfico vivo del genocidio que está padeciendo Siria, cuyo trauma se ha alargado demasiado en el tiempo y sin que aparezca todavía una resolución a corto plazo. Mohamed Malas se inscribe en la nueva generación de cineastas árabes comprometidos con la causa de su pueblo, quienes han sacado a la luz obras muy valiosas en su honesto acercamiento a la realidad política, social y económica de sus países. Cineastas, por cierto, que gozan hoy de la admiración y el reconocimiento mundial, a diferencia de otras épocas en que la producción del cine árabe, en su amplia mayoría, no eran más que simples panfletos propagandistas de crueles tiranos. Esta nueva generación ha sabido aprovechar la ventana abierta a la libertad que ofrece el séptimo arte, especialmente a través de la técnica, un lenguaje que resulta insobornable y universal, y que alcanza con suma facilidad a toda clase de gente, para mostrarles la más cruda realidad, esa que permanece ocultada por la gran mayoría de los medios de comunicación. En este aspecto, el director sirio se esfuerza por transmitir la trágica situación de su país, marcada por la lucha por la libertad, la dignidad, la justicia y el fin del estado de emergencia de un pueblo horrorizado por el fascismo de un régimen que traspasó los límites humanos de lo intolerable.

Realizada con la maestría que procura el lenguaje cinematográfico, sin olvidar el toque romántico que aportan las relaciones de amor entre sus protagonistas (no sólo entre Fouad y Ghalia, los actores principales, sino entre toda la gente que habita la casa), esta película constituye un fiel reflejo de la sociedad siria prerrevolucionaria y, sobre todo, lanza un mensaje urgente a la humanidad -especialmente a aquellos que tienen todavía su conciencia libre-, acerca de una tragedia que, a día de hoy, se ha cobrado ya más de un millón de muertos y más

de diez millones de exiliados y expulsados. Una masacre que traerá consigo consecuencias devastadoras, cuyos efectos pagarán no sólo el mundo árabe sino también sus futuras relaciones con Occidente, incluidos el resto de actores regionales e internacionales. *Leader to Damascus* es un documento vivo y veraz de la tragedia que padece el pueblo sirio, una película que permite escribir su historia y, quién sabe, pueda servir como ejemplo para futuras experiencias de otros pueblos.

BIBLIOGRAFÍA

- Al-ARIS, Ibrahim: *El cine: la historia y el mundo*. Damasco, Ministerio de Cultura, 2008.
- ALESKAN, Jean: *El cine en el mundo árabe*. Kuwait, 1982.
- ALESKAN, Jean: *La historia del cine sirio*. Damasco, Delegación General Siria del Libro, 2012.
- ARABI, Muhhyedinne Ibn: *Las revelaciones de La Meca*. Beirut, Dar al-Ktub al-Ilmia, 2006.
- AUMONT, Jacques; GANDRAULT, André; MARIE, Michel (dirs.): *Histoire du cinema: nouvelles approches*. Paris, Publications de la Sorbonne, 1989,
- BACHAR, Ibrahim: *El cine palestino en el siglo XX*. Damasco, Ministerio de Cultura, 2008.
- CORBIN, Henry: *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn Arabi*. Barcelona, 1993.
- DAHNI, Salah: *Evocación al cine*. Damasco, 1969.
- McNEILL, H. William: *History Handbook of Western Civilization*. Chicago, University Press, 1952.
- SALIBI, Kamal: *A history of Arabia*. Queens, 1980.
- WAKIM, Kamal: *La lucha internacional sobre Siria: las dimensiones geoestratégicas de la crisis de 2011*. Beirut, 2013.
- ZACK, Hady: *Le cinema libanais: itinéraire d'un cinéma vers l'inconnu (1929-1996)*. Beirut, Dar al-Machreq, 1997.

ARTÍCULOS DE REVISTAS

- Al-SASRI, Faysal: "Observaciones en torno a la redacción del escenario". *Al-Ma'arif*, 31 (1971), p. 13.
- BOGDAN KOPANSKI, Ataullah: "The Russian Neo-Eurasianism. The West and the reconstruction of Islamic Civilization". *World Journal of Islamic History and Civilization*, 3 (2013), pp. 124-133.

MEDIAGRAFÍA

- <http://al.qantara.de/content/swr-mthrwk-flm-swy-syr-brhyn-llm-wlmify.kwy>.
- <http://www.alaraby.co.uk/miscellaneous/2015/3/17>
- <http://www.alarab.co.uk/m/?id-16081>

EL MITO ENCARNADO EN EL CINE: *DÉJAME ENTRAR*

Ma Ángeles Alfonso López.

INTRODUCCIÓN

El cine, se puede considerar como ese mundo mágico que se utiliza por la mayoría de autores y autoras para dar forma a sus pensamientos, inquietudes, mostrar la realidad que les rodea, etc. Haciéndose a su vez ello accesible a todos los públicos por medio de escenografías específicas (ya pueden ser estas animadas o no), escenarios inventados e incluso personajes, que la mayoría de las veces intentan conectar con el espectador transmitiéndoles y transportándoles al mundo de su creador.

Por ello para este tipo de arte nada es imposible como por ejemplo, la mezcla en diferentes películas del género romántico con el de terror, la comedia con la tragedia, y lo animado o mítico con personajes de la vida real en películas como *Space Jam* (1996) o, *Let me in* (2008) donde en esta última, se intenta mezclar el mundo “irreal” de los vampiros con lo humano, llevándonos a un mundo carnal donde lo humano y lo mítico se unen dejando atrás el temor a lo desconocido por del hombre.

EROS Y PSIQUE

Partiendo de la época clásica donde los mitos eran una fuente de doctrina y de creencias del pueblo hacia sus dioses se han estudiado y llevado a la gran pantalla muchos de estos como por ejemplo; *Jason and the Argonauts* (1963), Hércules en muchas de sus versiones como la que data de 1958, de 1959 o, la que es llevada al mundo más infantil de la mano de Disney en 1997. Podemos mencionar un poco más adelante en el tiempo a *Clash of Titans* (2010), y una de las últimas en 2014 *The Legend of Hercules*.

Cómo podemos percibir, las leyendas han sido hitos muy importantes en el cine, creando un género de fantasía que lleva al espectador a entrar en muchas de sus películas y, participando de ellas, encarnándose el mito dentro del cine como con Eros y Psique.

El relato de Eros y Psique, nos deja ver que no hay barreras para el amor y, que la confianza entre las personas puede ser ciega. Esto básicamente se debe a la historia que cuenta este mito grecorromano, el cual más tarde fue escrito en el *Asno de Oro* por el poeta romano Apuleyo.

Tradicionalmente se cuenta que hubo un rey y una reina, que tuvieron tres hijas, siendo la menor de todas, nuestra protagonista del mito y cuyo nombre fue Psique. Esta muchacha era tan bella que todas las personas que la vieron se quedaban anonadadas por la belleza que desprendía hasta tal punto, que la comparaban muchas veces con la diosa Afrodita. Por este motivo, Afrodita se envolvió en un manto de celos y, ordenó a su hijo Eros intervenir para que la muchacha se enamorase del hombre más feo que hubiese en la faz de la tierra.

Lo que no sabía la diosa Afrodita, es que Psique era muy guapa pero, con este don no conseguía a ningún hombre. Todos sus pretendientes, tenían miedo a pedirle la mano. Los padres de esta fueron a Apolo para que le dijese qué destino le deparaban los dioses a su hija. Pero, el destino era funesto, les dijo que su hija se casaría en la cumbre de la montaña con un ser de otro mundo. Psique aceptó el destino cuando se lo contaron sus padres y estos la abandonaron en la cumbre de la montaña.

Allí, la encontró Céfiro, quién la subió a lo alto de las montañas y depositó en un valle colmado de flores. Cuando despertó, se adentró en el espeso bosque y descubrió un hermoso palacio, rodeado de lujos. Esa noche ella se durmió en una de las alcobas del palacio que estaba en penumbra.

Esa misma noche, la visitó un desconocido para hacerla su esposa pero, él no se dejaba ver a la luz del día cosa que despertaba la curiosidad de su mujer por ver su rostro.

Con el paso del tiempo la joven Psique se sentía sola y deseaba ver a su familia y hermanas, su marido aceptó pero la advirtió de que las hermanas la inducirían aún más en querer ver ella su rostro, este le dijo que no se dejase engañar y que si algún día ella tentase a ver el rostro de su marido, este la dejaría y no volvería a ser feliz.

Así que Eros le dijo a Céfiro que acercara a las hermanas de su mujer al palacio y, viendo donde vivía su hermana, se encelaron y la envidiaron tanto que en su próxima visita le dijeron que su marido era una gran y monstruosa serpiente que estaba a punto de devorarla. Planearon que en el momento que se durmiese su marido, esta debía de acercarse a este con una vela para verle el rostro y, con un puñal cortarle la cabeza de serpiente.

Esa misma noche, cuando su marido dormía esta cogió la lámpara, quedándose de piedra cunado descubrió que su marido era el mismo Eros. El puñal cayó de sus manos y, se derramó una gota de la vela, tocándole a Eros el hombro. Al darse él cuenta de lo que pasaba, arrió sus alas y se fue.

Con todo esto, Psique empezó a buscarlo hasta que llega al templo de Afrodita y esta, le recomienda tareas y desafíos imposibles hasta que le dice que debe de ir al inframundo y visitar a Perséfone para rogarle que le diese un poco de su belleza y la metiese en un cofre. Intrigada por la curiosidad de lo que le ha dado la diosa del mundo subterráneo, abre el cofre y cae en un sueño profundo. Mientras tanto, Eros que se recupera de su herida, le pide a Zeus que le dé a su amada la inmortalidad para poder casarse con ella, aceptando este y casándose más tarde Eros con Psique.

EL MITO ENCARNADO EN CINE

Si nos remontamos a los inicios de los personajes principales de este mito, nos encontramos con un amor entre dos seres diferentes, los cuales luchan por estar juntos, además de vivir con un amor ciego pero lleno de confianza que después se traiciona por parte de ella.

Por ello, el mito es una fuente principal para muchos directores de cine y por medio de este, llevan a la pantalla diversas películas en la que se destacan características como la lucha por el amor y la confianza a ciegas, la pasión entre una mortal y un dios que en este caso es hijo de Afrodita, sorteando toda clase de adversidades para formar una vida juntos, siendo los dioses asexuados, determinando entonces el placer entre dos personas diferentes.

Con todo esto, un director de cine es capaz de crear de diferentes maneras un mundo de fantasía como por ejemplo en la película *Let me in* la cual, tiene dos versiones una de 2008 rodada en Estocolmo y, su segunda versión que es estadounidense y se proyecta en 2010.

Podemos decir que en ambas versiones, hay dos personajes principales que, evolucionan de forma cronológica desde las leyendas de las diferentes culturas hasta las películas de comienzos del XXI donde se muestra a una niña vampiro que busca en un chico mortal protección y cariño. Otro de los aspectos a tener en cuenta en este análisis es la evolución de la humanización que muestra el personaje del vampiro encarnado en una niña de tan solo doce años hasta el punto de ser un “monstruo” social y el cual llega a tener sentimientos pero, no por todos los humanos, solamente por el niño al que conoce. “Todo cambia hoy en día, pasamos de un personaje llamado “monstruo”, a uno más bello que no produce sanguinolentas muertes a personas para saciar su sed, viéndose esto como una parte más sociabilizable en la que llega a tener amistades mortales gracias al cambio significativo de su forma de alimentación”.¹

En las diferentes versiones de *Let me in*, podemos ver cómo los directores adaptan una novela de John Ajvide Lindquist, escrita en 2004 y, en la cual hacen una apología del cine romántico añadiéndole el terror que debe proporcionar un vampiro, llevándonos con ello a

1 Alfonso López, A. “La sexualidad en la posmodernidad; el ejemplo de Crepúsculo”, en Salvador Ventura, F. (Ed). *Cine y representación*, París 2014, 325 – 343.

un despertar erótico de la adolescencia donde un ser y un niño, descubren lo que es el amor imposible. Podemos ver también cómo se refleja el vampiro dentro de una sociedad donde hay mucho deseo insatisfecho por parte de personajes primarios y secundarios, produciendo con ello a un personaje monstruoso y amenazador para dicha sociedad en la que se encuentra y, que puede cambiar todo lo que ellos conocen.

SINOPSIS

LET ME IN (2008)

Óscar, un niño muy tímido de tan solo doce años, sufre bullying en el colegio por sus compañeros, un día, conoce a Eli que es una aparente niña de su misma edad que se muda a su barrio, coincidiendo la llegada de ella con sucesivas muertes que se desencadenan de forma misteriosa por Estocolmo. A pesar de que Óscar sospecha que su única amiga es una vampira, intenta vivir una amistad a ciegas y sin prejuicios donde él descubrirá la verdadera identidad de Eli la cual, lo salvará del acoso al que sus compañeros lo someten.

LET ME IN (2010)

Owen, un niño muy introvertido y afligido de doce años, que sufre acoso por parte de sus compañeros del colegio, además de estar abandonado por sus padres separados, todo esto dará un vuelco cuando conoce a una misteriosa vecina llamada Abby que, vive con su solitario y callado padre en el vecindario. Owen, ve en Abby a una niña diferente a las que él conoce pero a pesar de ello, entablará una gran y profunda amistad que lo llevará a un mundo diferente.

DIFERENTES VERSIONES DE *LET ME IN*

Todas las versiones de las diferentes películas que se llevan al cine, tienen pequeñas y grandes diferencias aunque, el final siempre es el mismo por ello, en la siguiente tabla mostramos a grandes rasgos algunas diferencias entre las dos versiones que se analizan en este trabajo:

	<i>Let me in 2008</i>	<i>Let me in 2010</i>
1	Se realiza en Suecia	Se realiza en Estados Unidos
2	La película se desarrolla en Estocolmo	La película se desarrolla en los Álamos, Nuevo México
3	Los personajes se llaman Eli y Óscar, siendo Eli la vampiro y Óscar el chico mortal	La chica vampira se llama Abby y, el chico de doce años mortal Owen

	<i>Let me in 2008</i>	<i>Let me in 2010</i>
4	Se puede observar en la película a una chica asexualada.	No se muestra en la película la asexualidad de la chica.
5	Se desarrolla la trama en varios escenarios	La trama transcurre en varios escenarios diferentes
6	La afición que tiene el niño es clara desde un principio, colecciona recortes de prensa sobre asesinatos.	Su afición es mirar a los vecinos por medio de un catalejo que tiene situado en la ventana de su habitación.
7	Inicia con una ambulancia transportando al supuesto padre de la protagonista por las quemaduras que se ha hecho él mismo.	Inicia con un hombre dentro de la habitación de un hospital desfigurado al que interroga un detective.
8	En el inicio no mantiene un flash-back	Al principio tiene un flash-back de dos semanas
9	Se presenta a una niña morena muy delgada y con mal aspecto.	La niña en este caso es rubia con los ojos claros y, no muestra mal aspecto.
10	Es más sangrienta esta versión	No se muestra mucha sangre

(Tabla 1)

Haciendo un breve recorrido sobre los dos personajes centrales, podemos observar como la niña vampira, representa dentro del film lo peor de la realidad humana; son esos temores y excesos que se tiene en la sociedad y que se alimenta de los habitantes del pueblo en el que vive chupándole la sangre, es decir, el lado salvaje de las personas. Esta vampira, es un ser antisocial que suele salir más que nada por las noches y solamente los días que su “padre” no le trae sangre para comer por ello no se rompe con el ideal del vampiro clásico, como ser “monstruoso” que solamente mata a las personas para alimentarse puesto que, se sigue proyectando lo mismo en las dos versiones de la película. La diferencia entre el vampiro primogénito y este nuevo puede verse en que esta niña vampiro necesita ayuda para que no la descubran y la maten y, por ello se nutre de un hombre mayor que mata a personas para evitar que esta sea descubierta.

También esta niña conoce a un ser mortal que tiene doce años y, con el que entabla una amistad que desemboca en el despertar erótico de la adolescencia de ambos con detalles como, cuando le pregunta el niño si quiere ella ser su chica o, cuando esta se acuesta desnuda en la misma cama que el niño y, le dice a este que no mire.

Otra característica es la asexualidad de este ser, no es ni mujer, ni hombre porque no tiene como se muestra en la versión de 2008 genitales masculinos o femeninos.

Si nos remontamos en esta última parte a la novela escrita en 2004 por John Ajvide, se relata que este ser es un chico nacido doscientos años antes del comienzo de la historia y, el cual fue castrado y por ello se encuentra fuera de la esfera social.

A esto, le podemos sumar la voz tan grave que tiene la niña vampira, pareciendo que es un hombre y dando otra vez imagen de ser asexuado. Pudiendo hablar incluso del pensamiento Aristotélico donde la mujer era un ser sin sexo puesto que no era un hombre completo y por ello, era un ser inferior al varón pero, superior a los esclavos.

Hay que destacar que esta vampira en una de las escenas le pregunta al niño que si la deja entrar. “Déjame entrar”, supone para un vampiro algo más que dejarlo entrar en una casa, significa que si lo dejas entrar dentro de ti, siendo este el único ser que tiene que pedir permiso para formar parte de otra persona y chuparle la sangre si es preciso. El niño le dijo que si lo dejaba entrar en su cuarto. Otro ejemplo dentro de este apartado es cuando llevan al “padre” al hospital y, ella va a verlo preguntándoles si la dejaba entrar, este le dijo que si y ella le absorbe toda la sangre para alimentarse. Aquí se puede apreciar hasta qué punto el decir sí o no ante la pregunta ¿Puedo entrar? Puede darle potestad a este ser para hacer lo que quiera contigo.

Si nos fijamos ahora en la figura del niño, nos atañe que es un chico de doce años, que sufre acoso escolar y que, necesita la ayuda de otro ser para enfrentarse al bullying al que es sometido en el colegio. Aquí la figura de la niña, se puede ver como un ángel azul que salva al niño y sus intereses pero, también como la del ángel caído al que representa la figura del vampiro, reencarnado una vez más el mito del Estado de Bienestar de un determinado país, es decir, la destrucción de un Estado en el que toda persona tiene unos derechos que, se truncan por las malas praxis de dirigentes o la crisis económica, dando sensación de amenaza al bien de una sociedad.

¿QUÉ MUESTRA REALMENTE LA TRAMA DE AMBAS PELÍCULAS? ¿PUEDEN SER UN EJEMPLO DE LOS PROBLMAS A LOS QUE SE ENFRENTA NUESTRA SOCIEDAD?

Si volvemos la vista atrás, podemos relacionar ambas versiones de la película con los problemas que existen en la sociedad como por ejemplo el acoso escolar o *bullying*, alcoholismo, drogas, robos y delincuencia, suicidios, asesinatos e incluso el abuso a menores pero, también la amistad sin límites y el despertar de la sexualidad en la adolescencia.

Un ejemplo importante siguiendo este esquema es el *bullying*, el cual se define como todo forma de maltrato físico, verbal o psicológico que se produce en edad escolar entre un grupo de iguales ². Y que se puede identificar dentro de la película desde el principio con el acoso

² Consultado en <http://definicion.de/bullying/> el día 4 de febrero de 2015.

que sufre el protagonista masculino por parte de sus compañeros de clase en diferentes escenas como en los baños o en la puerta del colegio, fantaseando cuando llega a casa con un cuchillo con el cual mataba a los “diablos” que le estaban haciendo daño (Versión de 2008). Hasta que parece terminar todo cuando la protagonista lo salva de esa serie de acosos que sufre, matando a los acosadores. Otras películas donde se encuentra muy presente en *bullying* entre adolescentes pueden ser *Después de Lucía* del director Michael Franco, 2012, *Carrie* de Brian de Palma en 1976 o *Bully* de Lee Hirsch en 2011. Esta última se trata de un documental donde se muestra el tipo de violencia, lo que supone para las víctimas y la familia y, lo hasta dónde puede llegar una personas que sufre este tipo de acoso. En este caso el director de la película lo sufrió de niño durante varios años.³

El cine influye en nuestras vidas desde que nacemos hasta que morimos y determina en muchas ocasiones cosas tan importantes como quienes somos o, qué queremos ser, haciéndonos desde pequeños un esquema que tenemos que seguir para ser como...Y, algunas de las películas que vemos, nos pueden incluso llegar a reforzar determinadas conductas no cívicas y por lo tanto antisociales. Estas guías que salen mucho en el cine de terror son los asesinatos, las dependencias a determinadas drogas, los robos e incluso los abusos sexuales.

Llegando ya a una edad en la que maduramos pero, seguimos viendo este tipo de películas cargadas de estereotipos que nos condicionan y que marcan nuestras vidas, llevándonos muchas veces a fracasos personales injustificados y que nos llevan a meternos en mundos como el del alcohol o la droga. Marcándonos de por vida por cosas que no son reales y que jamás podremos conseguir si no formamos parte de “nuestros” personajes de ficción. Podemos decir que el cine forma parte de una forma de ver, pensar, sentir y actuar para con nosotros mismos y para con los demás.

En esta película se puede recurrir a muchos ejemplos de este tipo de conductas que se pueden llegar a dar en la sociedad como por ejemplo hemos visto arriba como el *bullying* u otras que analizaremos a continuación.

La marginación a la que se somete a muchas personas durante el transcurso de sus vidas; en este tipo de películas como *Let me in* desde un principio, la marginación está acompañada del acoso por parte del protagonista masculino. Haciéndose amigos en su soledad de personas a las que calificamos como “malas” o desaconsejables porque no acatan las normas a las que está sometida la sociedad en general y a las que se llegan a llamar “raras”. Por ello, Owen u Óscar, son personajes carentes de amor tanto por sus padres como por sus vecinos y grupo de iguales. Este mensaje que nos puede transmitir la película es que hay personas que son víctimas desde que nacen por parte de la familia y, de las personas que le rodean porque vivimos en una

3 Consultado en <http://www.cinepremiere.com.mx/23747-bully-dir-lee-hirsch-2011.html> el día 2 de febrero de 2015.

sociedad muy agresiva y carente de algo tan importante como es el amor al prójimo.

El alcohol, es algo presente también es esta película por parte del padre de Ely (versión de 2008) o, del supuesto padre que parece tener debilidad por esta sustancia y por los menores en toda la película. La protagonista, mantiene oculto a un pederasta, a cambio de que este mate a personas para poder ella alimentarse, delegando esto más tarde en el joven protagonista. Y, entrando también en otro tema como son los asesinatos que hay en toda la película y, que están presentes en todas las películas de terror siendo quizás el punto fuerte de este género vampírico.

Y paradójicamente es importante el final que sufre el pederasta, cuando está a punto de ser descubierto por los asesinatos y por el peligro que supone su persona, en las dos versiones se intenta suicidar quemándose la cara con ácido.

Por otra parte, esta novela tiene también una gran carga autobiográfica por parte de su autor, el cual parece ser que vivió en Blackeberg y, sufrió acoso escolar. En los agradecimientos escribe:

“Si a alguien se le ocurre comprobar el tiempo que hizo durante el mes de noviembre de 1981, descubrirá que aquél fue un invierno inusualmente suave. Yo me he tomado la libertad de bajar la temperatura unos grados. Por lo demás, todo lo que cuenta el libro es cierto, aunque ocurriera de otra manera.”⁴

CONCLUSIONES PERSONALES

Las conclusiones personales que saco de este artículo y, que engloba a las dos versiones de la película *Let me in* son muy determinantes a la hora de responder a las cuestiones; ¿Qué muestra realmente la trama de ambas películas? ¿Pueden ser un ejemplo de los problemas a los que se enfrenta nuestra sociedad?

Con respecto a la primera cuestión que se plantea, realmente la trama de ambas películas muestra una sociedad castigada por las inclemencias humanas y, donde el Estado de Bienestar se encuentra en peligro por medio de la avaricia de las personas.

Hay muchos problemas que atañan a un colectivo como muestra la película en un determinado escenario pero, comprimidos en un pequeño pueblo como por ejemplo el bullying o acoso escolar que sufre el protagonista de *Let me in* y, que realmente se da cada vez más hoy en día en los colegios. Podemos definir el acoso escolar como un tipo de violencia que se ejerce entre iguales y que conlleva intimidación hacia una persona, acoso verbal y psicológico, normalmente se da en población joven y se puede dar tanto dentro como fuera del colegio

4 <http://www.papelenblanco.com/novela/dejame-entrar-un-nuevo-giro-al-genero-de-terror> Consultado el 1 de febrero de 2015.

conllevando por desgracia muchas veces al suicidio por parte de las víctimas, por no saber pedir ayuda a sus padres o, maestros.

Otro problema que se muestra es la pederastia, calificada como *abuso deshonesto cometido por un adulto hacia un niño*⁵. Y, el cual se trata en la película por la relación que tiene la protagonista con su supuesto padre. Este tema, importante puesto que lo vemos casi a diario en la prensa, casos de adultos (mayoritariamente hombres) que abusan sexualmente de menores, o que consumen este tipo de pornografía en internet no teniendo escrúpulos a la hora de cometer las acciones que los definen.

Este tipo de películas, puede ser una llamada de atención a la sociedad contemporánea porque poco a poco estamos destruyendo el Estado de Bienestar y, nos refugiamos en ideales capitalistas que nos transforman en mercancías frente a un Estado. Estando ligado todo esto al consumismo que produce este sistema y por el cual las personas consumimos aunque no necesitemos muchas de las cosas que compramos. Todo esto se representa en la película por medio de la niña vampira, la cual altera todo el funcionamiento de un pueblo totalmente apacible.

Otra de las conclusiones que saco es que para realizar esta película se ha partido de personajes clásicos de terror como es el vampiro, cambiando del clásico Drácula a una niña inmortal que atrae y ayuda a un joven con muchos problemas no viendo ya, a este personaje de terror como algo malvado, sino que pretenden dar una imagen de bondad y de belleza humana ambas, con la única idea de poder relacionarlos con los habitantes de un pequeño pueblo y, que no lo descubran.

Algo interesante a destacar también es que si influye a los jóvenes este tipo y otras de películas porque crean en ellos valores que pueden ser tanto negativos como positivos y que cada persona lo puede interpretar según su conveniencia. No quiero decir con esto que todas las películas que salen en la gran pantalla son estereotipadas pero sí, tenemos que tener cuidado con el mensaje que muestran a los jóvenes y las jóvenes puesto que son los más vulnerables.

La frase que lleva el título y la cual da nombre a la película, “Déjame entrar”, nos enseña que en el mundo místico del vampiro, esto es una clave no solo para poder entrar en tu casa, también para poder acceder dentro de ti, pudiendo absorberte si lo necesita en cualquier momento. De todos los seres de terror que ha hecho el cine, este es el único que tiene que pedir permiso a los mortales para poder entrar como bien pregunta la niña varias veces en la película a dos de sus personajes; el supuesto padre y el niño.

Y, algo que no podemos dejar atrás es la inclusión en el cine de los diferentes mitos como el de Eros y viéndolo en esta película analizada como un amor imposible o diferente con respecto a lo que nosotros conocemos y, que no entra en nuestro mundo.

5 <http://www.wordreference.com/definicion/pederastia> consultado el 4 de enero de 2015.

BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA

FERRO, Marc. (2000) *Historia contemporánea y cine*. Barcelona. Ariel Historia.

GONZALES, Francisco Jesús. (2009) *Miradas sobre cine*. *Red visual*, nº11.

HUESO, Ángel Luis. (1998) *El cine y el siglo XX*. Barcelona. Ariel.

<http://letraurbana.com/articulos/el-mito-de-eros-y-psique/> (Consultada el día 2 de febrero de 2015)

<http://www.mundocine.portalmundos.com/rodolfo-valentino/> (Consultada el día 14/09/2013)

<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/murnau.htm> (Consultada el día 2/11/2013)

<http://www.buscabiografias.com/bios/biografia/verDetalle/4222/Bela%20Lugosi>
(Consultada el día 2/11/2013)

<http://www.filmaffinity.com/es/reviews/8/598672.html?orderby=5> (Consultada el día 4/11/2013)

EROS Y TÁNATOS EN EL CINE DE ALAIN ROBBE-GRILLET

Ana Panero Gómez

Creo que toda forma de arte está estrechamente relacionada con el Eros, pero muy a menudo está completamente escondido. Es arduo encontrar a Eros en una pintura de Mondrian.

La pintura orientalista, por el contrario, tiene esto de particular, que todo está asumido, exhibido. No se trata de describir el Oriente real, sino más bien el mito de Oriente, que es principalmente erótico: la mujer encerrada, la mujer víctima, la mujer esclava.

(Robbe-Grillet, Ref. Web 1, p. 12. Traducción propia)

Estas palabras de Alain Robbe-Grillet recogen parte de las piezas fundamentales de su obra y que él mismo reconocía como temas universales: el erotismo, el amor prohibido, las fantasías, la muerte, la mujer fantasma, la mujer esclava, la mujer fatal. Esta declaración la hizo a propósito de su última película, *C'est Gradiva qui vous appelle* (*Es Gradiva quien te llama*, 2006)¹, pero bien podría aplicarse a algunos de sus anteriores trabajos, y muy especialmente a *L'Immortelle* (*La inmortal*, 1963).

Existen multitud de similitudes argumentales entre algunas de las obras de Robbe – Grillet. En el transcurso de varias décadas, determinados temas se han hecho recurrentes en sus películas. Por poner sólo unos ejemplos, no solo en *La inmortal* y en *Es Gradiva quien te llama*, sino también en *Deslizamientos progresivos del placer*² (1974), *La bella cautiva* (1983) o *Un*

1 En el año 2006 Alain Robbe – Grillet escribe y dirige la que fue su última obra audiovisual, *C'est Gradiva qui vous appelle*. Reparto: Arielle Dombasle, James Wilby, Dany Verissimo, Marie Espinosa, Farid Chopel, Lotfi Yahya Jedidi; productores: Pascal Judelewicz, Kristina Larsen, ARTE France Cinéma, Centre National de la Cinématographie; año: 2006; duración: 1h. 51' 15". La película se proyectó el 8 de septiembre de 2006 en la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, y en el European Film Market el 9 de febrero de 2007; el 9 de mayo de ese año se estrenó en los cines franceses. Robbe – Grillet falleció el 18 de febrero de 2008

2 Respecto a esta obra y la recurrencia de elementos que aparecen en ella, véase el interesante análisis que hace de la película John Michalczyk: Michalczyk, J. (Oct. 1982) «Neo – surrealist elements in Robbe – Grillet's "Glissements progressifs du plaisir"», en *The French Review*. Vol. 56, nº 1, pp. 87 – 92

ruido que vuelve loco (1995) se repiten las desapariciones de mujeres, la duda del asesinato, las imágenes mentales, los fantasmas, las sociedades secretas y, por supuesto, el erotismo. Hasta tal punto llega la reiteración de estos motivos que a lo largo de *Es Gradiva...* el director introduce alusiones directas a algunas de sus obras precedentes, bien a través de inserciones de imágenes de sus anteriores películas, bien a través de la evocación y recreación de escenas muy similares, pero igualmente elocuentes.

También el componente onírico es un denominador común que ayuda a desarrollar la narrativa erótica en sus trabajos: parte de sus cintas son –o pueden interpretarse como– un sueño. Este hecho permite mantener el argumento de la trama, llena de visiones fugaces, repeticiones y sustituciones de personas, premoniciones, personajes ubicuos, mezcla de tiempos. «[Gradiva] es de otro mundo y entra en ese mundo imaginario, esa realidad mental que el hombre ha creado. Todo esto está en el texto [de Jensen]³. Mi idea era actualizarlo.» (Robbe – Grillet, 2007. Traducción propia)

Para *enfaticar los momentos de obsesión erótica* de los personajes, así como la fusión de lo que es real o soñado, tanto en *Gradiva* como en *La inmortal* aparecen anacronismos, *flashbacks*, y mezcla de espacios. Estas variaciones se hacen a través de dos vías principalmente: vínculos sonoros (por ejemplo, sonidos del exterior –cigarras, viento, mar– que se oyen dentro de una habitación cerrada) y vínculos visuales (el vestuario de los actores cambia dentro de una misma escena o es el mismo en momentos diferentes; una misma acción aparece en diversas ocasiones, rodada cada vez con un ángulo distinto de la cámara; un objeto o un personaje une dos escenarios diferentes).

Junto a estas variaciones de tiempos y espacios, existen también continuos cambios y ausencias de *nombres*. La protagonista de *La inmortal* aparece constantemente rodeada de misterio y confusión: ya desde el comienzo (min. 8' 30"), André, el protagonista masculino, le comenta que aún no sabe cómo se llama, a lo que ella le responde: «No importa, llámame Leila⁴». A lo largo del film, la mujer aparece como Lale y Leila, fonéticamente similares, pero con diferen-

3 La narración de *Gradiva* proviene del texto de Wilhelm Jensen *Gradiva: una fantasía pompeyana* (*Gradiva: Ein pompejanisches Phantasiestück Reißner*, Dresden y Leipzig, 1903). En ella narra la historia de Norberto Hanold, un joven arqueólogo alemán que se obsesiona con la imagen de una mujer que aparece en un relieve clásico. Le llama la atención su particular manera de caminar: mientras el pie izquierdo avanza apoyándose totalmente en el suelo, el pie derecho se yergue en una verticalidad casi perfecta. Por esta forma de andar, Hanold bautiza a la figura con el nombre de Gradiva, «la que avanza», e imagina toda la historia de su vida: está convencido de que fue una joven pompeyana muerta en la erupción del Vesubio. Viaja entonces hasta aquella ciudad sepultada en busca de sus huellas, y allí encuentra a una muchacha con este mismo paso. Al verla, asume que se trata del fantasma de Gradiva, se acerca a ella y conversan en varias ocasiones durante tres días. Se descubre luego que aquella joven es en realidad Zoë Bertgang, una mujer de carne y hueso, y antiguo amor de la infancia del protagonista. Zoë había consentido entrar en la fantasía de Norberto, fingió ser ese fantasma que veía en ella para llegar al origen de su obsesión y sacarle finalmente de su mundo imaginario.

tes raíces y significados: Leila comparte una etimología hebrea y árabe con el significado de «noche»; Lale (minuto 14'08") es de origen turco y significa «tulipán». También la ayudante doméstica de André se llama Lale (40'37"). Otra joven llama a la protagonista «Eliane» (derivado del griego *helios*, «sol») y un policía (50'06") dice que su nombre no es Lale ni Eliane, sino «Lucille», (de raíces francesas, se le asocia con «luz»). Obsérvese, pues, la dualidad escondida en estas etimologías: un mismo personaje, ambiguo como pocos, tiene nombres vinculados a «la noche», «el sol», «la luz».

También los nombres en la película de *Gradiva* son sumamente reveladores a la hora de descubrir los roles eróticos y sentimentales de los personajes. Comenzando por la más sencilla, «Joujou» significa en francés (coloquialmente y en lenguaje infantil para ser exactos) «juguete», lo que parece determinar a este personaje de la trama: las veces que aparece la joven Joujou se la ve sometida a alguien (a un cliente del Triángulo de Oro, a Madame Elvira, al comisario Mahdi). Joujou, efectivamente, es la representación de la mujer objeto, el «juguete» de aquellos que la rodean. Joujou bien podría ser alguien imaginado o soñado por John Locke, lo que explicaría por qué Joujou tiene los rasgos de Belkis: John podría haber hecho una transferencia inconsciente entre ambas, pues sabe que está tratando a Belkis como su criada para todo lo que él disponga, como su «muñeca» particular.

Precisamente el nombre de Belkis también parece esconder diversos significados interesantes: en primer lugar, la actriz que interpretó precisamente a la sirvienta de *La inmortal* se llamaba Belkis Mutlu.

Por su parte y como se apuntaba anteriormente, Leila significa «noche» o, en algunas interpretaciones más libres, «bella como la noche», «mujer misteriosa», «la que se oculta». Leila es la protagonista del poema de Lord Byron *El Giaour* (1813), perteneciente a la serie de obras de temática oriental, junto a *La novia de Abidos* (1813), *Lara* (1814), *El corsario* (1814), *Parisina* (1816) o *El sitio de Corinto* (1816). Se cree que una de sus visitas a Turquía, Byron quedó conmovido al conocer el castigo que solía darse allí a las mujeres consideradas culpables de adulterio, a las que se arrojaba al mar dentro de un saco. Esta tradición inhumana inspiraría el argumento de su poema *The Giaour. A fragment of a Turkish tale*. A través de tres narradores y sus perspectivas individuales, cuenta la historia de un guerrero veneciano llegado a Turquía, donde conoce a Leila, una joven concubina del pachá Hassan. Enamorada del *giaour* (término turco para designar a los no musulmanes, en particular a los cristianos), Leila escapa del harén para reunirse con él. Hassán consigue capturarla de nuevo y la asesina arrojándola al mar como castigo a su «doble deslealtad»: el abandono del harén y su amor por un infiel. El *giaour* se enfrenta en combate a Hassan, a quien mata en venganza por la muerte de Leila.

Obsérvese que la Leila de *El Giaour*, paralela a la figura de Belkis, es un personaje femenino enamorado de un extranjero y cuyo amor por él le llevará a un trágico final. Este elemento

erótico, el del amor imposible y con final trágico, se analizará con más detalle en las páginas siguientes.

Esta obra literaria, así como las pinturas de Delacroix referenciadas en la película, articulan y refuerzan la perspectiva del orientalismo romántico que ha sido fundamental en esta reinterpretación de Gradiva.

Recuérdese que también en *La inmortal* aparecía la cuestión subyacente de los harenes, algo que se refleja claramente en el cartel publicitario de la película, donde Françoise Brion, detrás de un arco túmico cerrado con una reja forjada, aparece semidesnuda, con un brazaletes en su brazo izquierdo.

Podría pensarse que estas lecturas etimológicas, por complejas, estaban alejadas de la intención de Robbe – Grillet. Si bien responden únicamente a un análisis derivado de esta investigación y no se han encontrado declaraciones del autor que puedan confirmarlas, también debe tenerse en cuenta que estas interpretaciones concuerdan (o al menos parecen estar en consonancia) con el argumento de la película y sus componentes eróticos. Tampoco debe perderse de vista que Robbe – Grillet gustaba de hacer este tipo de asociaciones y referencias culturales. Obsérvese su comentario acerca del nombre del personaje de Robert de Berg, de la novela *Topología de una ciudad fantasma* (1976) y su conexión con el artista Robert Rauschenberg:

¡Es Robert Rauschenberg! En la novela se llama Robert de Berg, e inmediatamente después de su presentación, se explica que él emite un sonido, una especie de murmullo en el que se pueden reconocer las palabras en su lengua nativa, el alemán. En ese momento, sólo hay que traducir: “rauschen”. Se traduce “murmurar” al alemán y se obtiene “rauschen”. Y ahí está, Rauschenberg, que es, en suma, la montaña murmurante que se encuentra en todas partes en forma de volcán. Él es el volcán que ruga. No creo que *nadie* pueda reconocer la presencia de Rauschenberg aquí. [...] Además, obviamente, aquí como siempre, no hay *una sola* fuente, sino varias [...] Robert de Berg es un anagrama de Robbe – Grillet, más o menos. Y además, hay una referencia a su hermana, Djinn. “Djinn” es una palabra de Victor Hugo, pero también es similar a la pronunciación norteamericana del nombre de mujer “Jean”. Ahora bien, hay un libro que aparece aquí bajo el nombre de Jean de Berg⁵ y que es un libro erótico. Así que, como puedes ver, hay multitud de referencias como esa. Sé perfectamente que tres cuartas partes de estas referencias no son reconocibles, pero no me importa en absoluto.

(Robbe – Grillet, 1976, p. 39. Traducción propia. Énfasis en original)

5 La autora de la entrevista aclara aquí que se trata del libro *L'Image* (1956) Paris: Minuit. Lo que debe añadirse a todas estas referencias es que este libro, efectivamente, nace de la pluma de Jean de Berg, uno de los pseudónimos de la escritora Catherine Robbe – Grillet, esposa de Alain Robbe – Grillet.

La inmortal y *Es Gradiva quien te llama* parecen conformar una simetría perfecta: la primera y la última película dirigidas por Robbe – Grillet coinciden en muchos aspectos visuales y argumentales: tanto en *La inmortal* como en *Gradiva*, resucitan los fantasmas de mujeres para revivir sus muertes en otros vivos, indefinidamente, hasta el agotamiento de la narración. En *La inmortal*, André fallece en un accidente de coche, en la misma postura que Leila, la protagonista y fatal fantasma (figs. 5 – 6). En el caso de *Gradiva*, Belkis es conducida a la muerte por su amor a un extranjero. El fantasma de *Gradiva* también se llamaba Leila. La última imagen de ambas películas es un plano de estos espíritus, de Leila (en *La inmortal*) y de Leila – Gradiva (en *C'est Gradiva...*): las dos miran de frente, las dos parecen seguir vivas, las dos se muestran desafiantes.

Igualmente el título de ambas obras es revelador: Leila es, efectivamente, «la inmortal», la muerta revivida, al igual que Gradiva: «C'est Gradiva qui vous appelle», «es la Muerte, señor, quien le llama», advertía Belkis a su amado Locke en esta misma película.

Este aspecto narrativo nos conduce al siguiente punto: el amor prohibido.

EL AMOR PROHIBIDO

En los últimos minutos de *Es Gradiva quien te llama*, Belkis curioseosa el despacho de John. En uno de los cajones encuentra las imágenes de dos bocetos de Leila-Gradiva y junto a ellos, una pistola. Belkis descubre que Leila-Gradiva está en todas las diapositivas, es una verdadera obsesión para Locke. Belkis se acerca entonces al tocadiscos y escucha emocionada un fragmento de «Un bel di vedremo», de *Madama Butterfly*.

El personaje de Belkis imbrica con las protagonistas de otras dos obras: Leila, del poema de Lord Byron *El Giaour* (anteriormente mencionada), y Cio – Cio San, de la ópera de Giacomo Puccini *Madame Butterfly*⁶ (1904).

La conjunción de estos tres personajes da cuenta de dos temas eróticos esenciales: el amor imposible y la figura del hombre viajante que encuentra a su pareja en la mujer exótica de tierras remotas: John Locke, inglés y pareja de Belkis, marroquí; Benjamin Franklin Pinkerton, estadounidense y pareja de Cio – Cio San, japonesa; el *giaour*, guerrero veneciano y pareja

6 Parte de la ópera de Puccini estuvo basada en el cuento *Madame Butterfly*, de John Luther Long (1898), y en la novela *Madame Chrysanthème*, de Pierre Loti (1887). Esta obra estuvo inspirada en la experiencia del propio Loti (Louis Marie Julien Viaud), que al poco tiempo de llegar a Nagasaki en 1885 contrajo matrimonio – un contrato de un mes renovable – con una joven japonesa de dieciocho años, Okané – San, bautizada como Kikou – San. Véanse Hervé, D.; Genet, C. (1988) *Pierre Loti l'enchanteur*. Gémozac: Genet; Gross, A. (1994) *The Puccini Companion*, Lieutenant F. B. Pinkerton: *Problems in the Genesis and Performance of Madame Butterfly*. New York: Norton. pp. 154–201; Quella – Villéger, A. (1998) *Pierre Loti, le pèlerin de la planète*. Bordeaux: Aubéron; Mauberger, G.; Vercier, B.; Quella – Villéger, A. (2003) *Dans l'intimité de Pierre Loti (1903 – 1923): témoignage inédit de son secrétaire particulier*. Paris: Croit.

de Leila, turca. A ellos podría sumarse la unión que también recoge *Es Gradiva...*, el francés Eugène Delacroix y Leila, andaluza.

Si bien es cierto que en la película de Robbe – Grillet la conexión con Leila de *El Giaour* no es explícita, hay que tener en cuenta la coincidencia de tres elementos esenciales en ambas obras: el componente orientalista de *El Giaour*, su posterior repercusión en la obra de Delacroix y la trama relatada, que concuerda con la del personaje de Leila – Gradiva: la joven que vive en un contexto de la cultura islámica, se enamora de un extranjero que llega a sus tierras y es finalmente asesinada por ello.

El personaje de Cio – Cio San, por otra parte, sí que es directamente referenciado en *Es Gradiva...* A lo largo de la película se reproducen fragmentos del segundo acto de esta ópera: «Un bel di Vedremo», «Humming Chorus», «Yamadori ancor», «Ora a Noi», «Qui troncarla conviene» y «Or vienmi ad adornar».

Antes de proseguir con este análisis, sería necesario hacer un breve inciso. Bien podría objetarse aquí que estas vinculaciones conceptuales pueden no responder necesariamente a la intención del autor cuando hizo su última película. Cualquier estudio iconológico que se precie requiere de una amplia investigación de fuentes documentales de diversos ámbitos culturales que implica una gran complejidad; es esencial que dicho análisis se haga con cautela con el fin de no caer en premisas arbitrarias o puntos de partida inexactos de los que puedan concluirse interpretaciones inexactas e incoherentes (Castiñeiras, 1997, p. 23).

Sin dejar de tener muy presente estas consideraciones y sin olvidar el rigor requerido en el método iconológico, también se han tenido en cuenta en este análisis dos hechos fundamentales: en primer lugar, la profunda convicción de que una obra de arte, pertenezca al ámbito de la pintura, escultura, fotografía, literatura o cine, va más allá de la interpretación, motivaciones e intenciones de sus autoras y autores, ya que se halla también abierta a las múltiples lecturas que el público observador pueda generar a través de ellas. En segundo lugar, el conocimiento de que los trabajos de Robbe – Grillet están colmados de alusiones y referencias culturales de diversa índole, pues, como él mismo ha declarado, le agradaba hacer este tipo de creaciones con «guiños» a otras obras y autores (Robbe – Grillet, Ref. Web 2)⁷. De aquí que, después de las pertinentes indagaciones y reflexiones al respecto, se hayan considerado oportunas las vinculaciones e interpretaciones expuestas hasta el momento.

Retomando, pues, el análisis de *Es Gradiva...*, debe recordarse que en la última secuencia de la película, Belkis se encontraba sola en la casa que comparte con John. Desesperada, escucha en el tocadiscos un fragmento del conocidísimo «Un bel di vedremo»:

7 Parte 9 de 10, 03' 30" – 04' 10".

e un po' per non morire
al primo incontro,
ed egli alquanto in pena /
chiamerà, chiamerà:
“piccina mogliettina /
olezzo di verbena”,
i nomi che mi dava
al suo venire.

y un poco para no morir
al primer encuentro, y él,
con alguna inquietud, /
llamará, llamará:
“Pequeña mujercita, /
olor de verbena”,
los nombres que me daba
cuando volvía a casa.

Madama Butterfly.

Fragmento de «Un bel di vedremo» (Puccini, 1904)

Belkis vuelve a escuchar este fragmento dos veces más. Después, se suicida. Cuando John llega a casa y ve lo ocurrido, la toma en sus brazos y le llora: «¿por qué, mi pequeña Belkis?»; obsérvese el paralelismo con las palabras que *Madame Butterfly*⁸ esperaba oír de su amado Pinkerton, «y él [...] llamará: “pequeña mujercita”».

En el mismo instante en que John escucha el disparo con el que Belkis se quita la vida, comienza a escucharse el fragmento «Ora a Noi», que coincide precisamente con el momento previo al desengaño de *Butterfly*, cuando el cónsul Sharpless comienza a leerle la carta de Pinkerton. Continúa la obra (tanto *Madama Butterfly* como *Es Gradiva...*) con «Qui troncarla conviene» («Será mejor acabar ya»), en el que Cio – Cio San es ya consciente de que su amado no regresará y decide que lo mejor será morir. Éste es el momento en que John toma el cadáver de Belkis en sus brazos y lo lleva hasta una colina cercana.

El amor se hace imposible en estas parejas, por la diferencia de culturas y por la diferencia de religión. En el caso de Locke y *Gradiva*, además, porque se trata de la unión entre un vivo y un espíritu. El trágico final parece inevitable. *Madame Butterfly* y Leila fueron castigadas y repudiadas por su familia y por la sociedad debido a su relación con hombres extranjeros. En la película de Robbe – Grillet, es *Gradiva* quien le dice a John que hablar con los muertos conlleva el infortunio a los vivos: «Hablar con los muertos trae mala suerte, ¿no sabía eso, *John Locke*?» (50' 16" – 50' 23"). Belkis y *Madame Butterfly* se suicidan al final de la obra. La causa de su suicidio es la imposibilidad de mantener ese amor. Leila no se suicida, pero sabía que la consecuencia de su aventura sería la muerte, de modo que las tres fueron conscientes de su final.

8 También en su relato hablaba Jensen de otra mariposa con el nombre de una mujer que también se quitó la vida por la pérdida de un ser amado: «Sabía que esa bella mariposa de los países mediterráneos llevaba el nombre de Cleopatra, y ése era el nombre de la joven esposa de Meleagro de Calidonia, a quien el dolor causado por la muerte de su esposo hizo que se inmolara a sí misma a los espíritus subterráneos.» (Jensen, 1977, p. 108)

En *Es Gradiva quien te llama* se suceden también muertes ficticias, pero ninguna de ellas accidental, son asesinatos provocados por impulsos violentos. La única muerte real es la de Belkis, autoprovocada, pero no premeditada. El final feliz no tiene lugar: la Gradiva soñada (Hermione) ha ido llevando a John a la locura; la Gradiva real (Belkis – Zoë, el amor) no soporta la realidad que sólo ella está viviendo y acaba siendo la víctima –consciente– de la enajenación del hombre, quizás con la esperanza de sacarlo de su locura.

MUERTE Y EROTISMO: LA MUJER FANTASMA Y EL SADOMASOQUISMO

El erotismo que expone Robbe-Grillet no es un erotismo dulce ni tranquilo. En la mayor parte de los casos hay tintes de sadismo, violación, *bondage* y crueldad. Ahora bien, recuérdense sus palabras referidas al tipo de cine que hacía: «Hago películas para deleitarme a mí mismo y a otros pocos. Éste es un cine de autor, no de espectador.» (Robbe – Grillet, 2007. Traducción propia). No es ningún secreto que él mismo sintiera gran fascinación por el sadomasoquismo: en 1958, siendo todavía una pareja joven, Alain propuso a su mujer Catherine firmar un contrato de sumisión sexual absoluta hacia él. Y aunque ella nunca llegó a firmarlo, sí que se sometió durante años a las prácticas sádicas de su marido. Actualmente Catherine Robbe-Grillet tiene 85 años, y después de más de medio siglo explorando y escribiendo sobre el sadomasoquismo y otras corrientes eróticas, es una de las *dominatrix* más famosas de Francia (Robbe - Grillet Ref. Web 3; Robbe - Grillet Ref. Web 4)

En ocasiones, Robbe-Grillet muestra en sus películas una violencia que llega al extremo de la muerte de algunos de sus personajes. En su narrativa, el amor (y/o deseo erótico) y la muerte están fuertemente asociados. Eros y Tánatos. En ocasiones, este lo establece a través de imágenes muy similares en las que se desconoce si lo que se plasma es la muerte o la sensualidad de los sujetos.

Esta fascinación del autor por la delgada línea que separa (y se traspa) el mundo de los vivos y el de los muertos tiene su origen en tempranas experiencias vitales:

Crecí en una parte de Bretaña donde la “tradicción fantasmal” estaba muy presentes. En Bretaña está muy arraigada la idea popular de “los que regresan”, de la gente que muere sin la ayuda y el consuelo de un sacerdote, así que, incapaces de descansar en paz, regresan eternamente, ya fueran personas que habían sido asesinadas o marineros que habían muerto en el mar. Todas las historias populares en Bretaña son historias sobre fantasmas. Y cuando era un niño estas eran las historias que me contaban para dormir. Así que he tenido pesadillas toda mi vida. Esto es parte de mi experiencia, y estos fantasmas son criaturas que tengo que aceptar como parte de mí. (Robbe – Grillet, Ref. Web 5)⁹

9 Parte 5 de 10, 03' 37" Traducción propia.

Recuérdese que tanto Leila (*La inmortal*) como Leila-Gradiva (*Es Gradiva quien te llama*) son dos fantasmas que intentar revivir su muerte en el cuerpo de otros vivos. «El tema del hombre a la vez sensual y romántico que se enamora de una mujer que no existe, es un tema recurrente en mi obra. [...] En *La inmortal* y en *Gradiva*, la mujer es un fantasma. También en *La bella cautiva*, el papel de Gabrielle Lazure es el de *La novia de Corinto* de Goethe, que es un fantasma.» (Robbe – Grillet, 2005, p. 1)

Efectivamente, el obsesionado John quiere seguir el canto de Leila – Gradiva, pero Belkis se lo impide. Ella le explica que aquella voz «no es de aquí. [...] Es la Muerte, señor, quien le llama.». Por su parte André, protagonista masculino de *La inmortal*, fallece de la misma forma y en la misma postura en la que Leila había muerto anteriormente. Una imagen del rostro de la joven se desvanece. Quizás fuera el último pensamiento que pasó por la cabeza de André.

PRECEDENTES

Robbe-Grillet no fue el único ni el primero que encontró elementos masoquistas en el relato de *Gradiva*. Ya en 1982, Víctor Burgin (1941) había creado una serie de siete composiciones de texto y fotografía en blanco y negro que interpretaban el texto original de Jensen. En esta obra, al contrario que en la película de Robbe-Grillet, el componente masoquista es infinitamente más sutil, y en absoluto explícito.

En la última fotografía aparece la imagen de una pluma estilográfica que no está cerrada por su capuchón; se sitúa sobre un papel, al pie de un texto que ha sido copiado a mano y después fotografiado. Es la única imagen de la serie en la que no aparece una representación visual de la figura humana.

Lo curioso es que la historia relatada por Jensen queda reflejada en las seis primeras fotografías de la serie de Burgin. Pero ¿qué ocurre pues con la séptima y última imagen? Las líneas que aparecen escritas en la imagen no son un extracto del texto de Jensen, ni son tampoco invención de Burgin: son una copia, la transcripción manuscrita de un fragmento de la novela de Sacher – Masoch *Venus im Pelz* (*La Venus de las pieles*, 1870).

Ese relato contiene elementos comunes con la novela de *Gradiva*: la mezcla de sueño y realidad, el hombre fascinado, inspirado y enamorado de una imagen femenina (una escultura en el caso de Jensen, un cuadro, *La Venus del espejo*, de Tiziano, en la novela de Sacher – Masoch) y la materialización de una mujer que hace realidad sus sueños, que había pasado desapercibida a pesar de haber estado por mucho tiempo al lado del protagonista.

La Venus de las pieles cuenta la historia de Severin von Kusiemski y su relación con Wanda von Dunajew, a la que extorsiona para conseguir que le trate como su esclavo. De esta novela surge, de hecho, el término «masoquista», aludiendo al apellido de su autor, Sacher – Masoch.

Sin embargo, la cita que Burgin selecciona para incluir en su obra no recoge ningún rasgo que lleve a pensar en esta relación de desigualdad y dominación, sino que podría pasar por ser el fragmento de una historia romántica cualquiera:

«Mi mirada se deslizó por casualidad hacia el gran espejo colgado frente a nosotros y lancé un grito: en ese marco dorado nuestra imagen aparecía como una pintura, una pintura maravillosamente bella. Era tan extraña y tan fantástica que un profundo escalofrío se apoderó de mi al pensar que sus líneas y sus colores pronto se disolverían como una nube.» (Sacher – Masoch, 1963, p. 73)

La imagen que el protagonista ve en el espejo es la de una mujer utilizándolo a modo de taburete y jugando con un látigo. Perder esa relación masoquista que tanto placer le causa es el gran miedo de Severin.

Este final de Burgin, en el que incluye un elemento masoquista en el relato de *Gradiva*, no nace de su inventiva sino de su atenta observación. En el último párrafo de su análisis sobre el texto de Jensen, Freud menciona, apenas en una pincelada, esta misma idea:

«El deseo de ser capturado por la amada, de plegarse a ella, tal como se lo puede construir tras la situación de la caza de lagartijas, posee en verdad un carácter pasivo, masoquista. Al día siguiente, el soñante golpea a su amada, como bajo el imperio de la corriente erótica contrapuesta. Pero debemos detenernos aquí, pues de lo contrario acaso olvidaríamos realmente que Hanold y Gradiva no son más que criaturas de un autor» (Freud, 1992, p. 77)

Por tanto, la última composición de Burgin recoge la reflexión que hace el psicoanalista también en sus últimas líneas, una interpretación que ha pasado desapercibida en la gran mayoría de las obras y estudios dedicados a la historia de Norbert y Gradiva; del mismo modo, para aquel público que no reconozca la cita de Sacher – Machor en la obra de Burgin, la serie podría ser entendida como un relato romántico, y la interpretación final del artista (como la de Freud) pasaría inadvertida. Seguramente no fue el caso de Robbe - Grillet.

BIBLIOGRAFÍA

- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A. (1997) *Introducción al método iconográfico*. Santiago : Tórculo Ediciones
- FREUD, S. (1992) *Obras completas. El delirio y los sueños en la «Gradiva» de W. Jensen y otras obras (1906 – 1908)*. Vol. IX. Buenos Aires : Amorrortu editores
- HORNUNG, A.; RUHE, E. (1992) *Autobiographie & Avant-garde: Alain Robbe-Grillet, Serge Doubrovsky, Rachid Boudjedra, Maxine Hong Kingston, Raymond Federman, Ronald Sukenick,*

Tübingen : Gunter Narr Verlag

JENSEN, W. (1977) “Gradiva. Una fantasía pompeyana” en FREUD, S. *El delirio y los sueños en «Gradiva»*, de W. Jensen (Con el texto del relato de Wilhelm Jensen). Barcelona : Grijalbo. pp. 39 – 182

PANERO GÓMEZ, A. (2013) *Análisis iconológico de la figura de Gradiva. Construcciones del personaje en la cultura plástica y audiovisual contemporánea*. Madrid : Universidad Complutense de Madrid

ROBBE - GRILLET, A. (1976) “Entrevista” para *Diacritics*. Vol. 6, nº 4, pp. 35 – 43.

ROBBE - GRILLET, A. (2005) «Robbe-Grillet : Filmeur de fantômes», en *Les InRocks*. 30 de noviembre de 2005. Kapriélian, Nelly (entrevistadora) <http://www.lesinrocks.com/2005/11/30/cinema/actualite-cinema/robbe-grillet-filmeur-de-fantomes-11107909/>

Última consulta: 02/01/2016.

ROBBE - GRILLET, A. (2007) “Entrevista” para *The Guardian*. 14 de septiembre de 2007. Jeffries, Stuart (entrevistador).

ROBBE - GRILLET, A. “Ref. Web 1: Documento informativo de UniFrance Films acerca de la película *C'est Gradiva qui vous appelle* (mayo de 2007). Con textos de Alain Robbe – Grillet.”

<http://medias.unifrance.org/medias/175/97/25007/presse/gradiva-2007-press-kit-1.pdf> Última consulta: 02/01/2016

ROBBE - GRILLET, A. “Ref. Web 2: Conferencia de Alain Robbe – Grillet en San Francisco University (abril de 1989). “

Parte 9 de 10: <http://www.youtube.com/watch?v=ZC8ZKbe6ujc&feature=relmfu>

Última consulta: 02/01/2016

ROBBE - GRILLET, A. “Ref. Web 3:” <http://www.vanityfair.com/news/2014/01/Catherine-robbe-grillet-contract-prostitution>

Última consulta: 02/01/2016

ROBBE - GRILLET, A. “Ref. Web 4”: <http://www.vanityfair.com/culture/2014/02/catherine-robbe-grillet-french-dominatrix>

Última consulta: 02/01/2016

ROBBE - GRILLET, A. “Ref. Web 5: Conferencia de Alain Robbe – Grillet en San Francisco University (abril de 1989).”

Parte 5 de 10: <https://www.youtube.com/watch?v=hldH3EkaQjw>

Última consulta: 02/01/2016

SACHER - MASOCH, L. (1963) *La Venus de las pieles*. México: Bertelunann

“TU ALMA ES MÍA, ALEJANDRO”. MUJERES ALEJANDRINAS EN EL CINE: EL PODER ‹REAL› EN LA SOMBRA.

Jordi Macarro Fernández

Una aproximación a los *biopics* dedicados a la figura de Alejandro III de Macedonia conlleva necesariamente que parte del foco de atención recaiga no tanto en la historia que los filmes quieren contarnos, ya se trate de fragmentos de la vida del héroe macedonio o bien de un recorrido detallado y meticulosamente seleccionado de su interpretada y reinterpretada biografía, esa que ha llegado hasta nosotros, como en algunos de los hitos que de ella se desprenden, a modo de máximo común divisor de la Historia/historia, entre los que destaca el más que marcado protagonismo del sexo femenino, que toma las riendas del destino romántico del “más grande conquistador del Mundo Antiguo”¹.

La relevancia de los roles femeninos en la vida de Alejandro Magno alcanza tal magnitud que el cine, en el intento de realizar una biografía audiovisual, siguiendo la estela de aquellas que ya existen más o menos noveladas, como medio de comunicación y de expresión no puede permitirse eludir. Tanto es así que, a través del estudio del, en ocasiones mayor o menor, protagonismo de las mujeres, meticolosa y minuciosamente articuladas en torno a la figura del emperador² puede llegar a explicarse la causa motora del quehacer de estos grandes hombres. El seguimiento de actitudes, gestos, miradas y diálogos de los personaje de Olimpia, Roxana y Barsine, ampliado a los personajes femeninos de la corte del rajá Poro del Punjab, destacando particularmente la breve pero decisiva y definitoria incursión de Prarthana, son muestra ineludible del seno en el que reside el poder real / real poder en la Antigüedad indo-griega del siglo IV a. C.

1 Apreciación que no debemos tomarnos a la ligera, pues el calificativo aparece entre comillas para marcar la voluntad de la afirmación historicista eurocéntrica, en alusión a la obra que el historiador Robin Lane Fox ha escrito sobre el macedonio: *Alejandro Magno, conquistador del mundo*.

2 A pesar de que en las fuentes no aparezca la mención de emperador referida a Alejandro III de Macedonia, en este trabajo se opta por esta nomenclatura al considerarlo heredero legítimo del Imperio Persa tras su victoria frente a Darío III en la batalla de Gaugamela el el año 331 a. C.

1. *SIKANDAR* (SOHRAB MODI, 1941)

Numerosos y variados son los ejemplos a través de los cuales se marca en el film de Modi el más que relevante posicionamiento directivo que encarna el sexo femenino. La sexualidad juega un papel importante y estará siempre directamente relacionada con el vínculo afectivo y amoroso: amor materno y amor pasional conyugal.

A esta influencia, cuya positividad o negatividad dependen del punto de vista del espectador, ceden todos los personajes masculinos que gozan de cierta relevancia en el film. Uno de los casos más llamativos es el del filósofo Aristóteles, paradigma de la integridad física y moral, mentor del propio Alejandro y víctima del poder femenino. Aristóteles describe a la joven Roxana como una mujer de «ojos intoxicados, radiante sonrisa y bella voz», para avisar a su joven y aún inexperto discípulo sobre los peligros que entraña tener a una mujer de dichas características en la mente, alertando de como la presencia femenina en sus pensamientos puede perjudicar severamente su proyecto de conquistar el mundo. Las advertencias del filósofo avanzan el desenlace de la historia, pues como se verá Modi deposita en el personaje de Roxana el protagonismo del boicot que instiga a las tropas griegas a abandonar India. Estas advertencias vertidas sobre el poder del sexo femenino aluden a la capacidad que la joven, como mujer, tiene de poder hacer que un hombre reaccione de un modo completamente diferente a como lo hace cuando está en compañía de otros hombres. Las continuas advertencias del maestro hacia el aprendiz cristalizan así en una escena en la que el mismísimo Aristóteles termina bajando la guardia y sometándose a la voluntad de la mujer, en una clara alusión a la magnitud y el alcance que ella puede ejercer, llegando a controlar incluso al más íntegro y cultivado de todos los hombres.

Cabe destacar que cuando hablamos de manipulación femenina en el caso de *Sikandar*, esta no debe entenderse siempre como algo negativo o debe interpretarse en un sentido peyorativo, pues la manipulación en el film de Modi tiene en muchos casos una connotación positiva ya que se hace con un fin benefactor para los personajes. El vínculo fraterno que se establece entre Roxana y Poro³ es un buen ejemplo de esa voluntad manipuladora positiva, pues a pesar del chantaje emocional el desenlace termina por mantener a Alejandro con vida.

Roxana se desmarca así como un personaje con un papel clave en la historia de la película que anticipa ya la cada vez mayor importancia de los papeles femeninos en el cine indio que adquieren gran relieve justo en el período que precede a la independencia de la India. La

3 La promesa que Poro hace a Roxana termina no por costarle la vida al rajá pero sí el reino. Gracias a la incursión de la escena festiva y tradicional del Raksha Bandhan el director permite al espectador hacer una inmersión más directa en el mundo hindú que le permitirá además entender no solo la importancia del rol femenino sino también el desenlace de la historia fílmica entre Alejandro y Poro, que dista mucho de la historia que las fuentes nos han hecho llegar.

mujer pasa a ser en este momento clave para una lectura metafórica de la opresión que sufría India por parte de los ingleses. La cortesana que en los años treinta terminó convirtiéndose en protagonista de las películas histórico-mitológicas, verá como su rol empieza a evolucionar creándose cánones reconstituidos como el de la heroína, aunque desgraciadamente el tratamiento reservado a los personajes femeninos irá empeorando con el paso de los años hasta el punto de acabar siendo la mujer una mera figura decorativa con una ausencia total de trasfondo psicológico⁴. El caso de la Rukhsana de *Sikandar* puede enmarcarse en medio de este proceso evolutivo del personaje femenino; ella es una de las piezas fundamentales del triángulo que pasa a establecerse y que se compone por el héroe (Poro) el antihéroe (Alejandro) y la heroína (Rukhsana) en el que la manipulación amorosa y el chantaje emocional se constituyen como monedas de cambio dentro de los canales de comunicación entre sexos⁵. La mujer en *Sikandar* se mueve por sus propios intereses y sobre todo lo hace ante el miedo a la pérdida del amado.

En su épica narrativa Sohrab Modi pone de relieve la importancia del rol femenino en el cine indio de los años cuarenta a través estereotipos de mujeres que van desde la cortesana Roxana, pasando por la esposa y madre, la joven comprometida con su sociedad e incluso la mujer del pueblo. Todas ellas tienen en común la influencia y el poder que ejercen en los personajes masculinos con los que forman tándem. El poder femenino implica la sumisión del rol masculino a lo largo del metraje, y sin lugar a dudas el personaje que encarna el control y la dominación es Roxana; la joven va a manifestar en varias ocasiones ser concedora de sus atributos y virtudes y de como estos tienen el poder de someter a su voluntad a cualquier hombre, tanto es así que incluso desafía a un ingenuo Alejandro que no dará crédito a lo que ven sus ojos cuando su admirado maestro Aristóteles sucumbe ante los encantos de la joven, haciendo incluso de caballo. Por su parte Alejandro va a mostrar sumisión y debilidad siempre que esté con su amada, pero no será el único, pues la joven Roxana logra además en la película someter a su voluntad al mismísimo rajá Poro, quien evita matar a Alejandro cuando tiene la oportunidad obedeciendo los deseos de la persa. El poder femenino en *Sikandar* implica por tanto la sumisión de los poderes reales, Alejandro y Poro, pero con dos matices ya que la intencionalidad que hay detrás de cada uno de los cumplimientos es ciertamente distinta, pues la debilidad de Alejandro se entiende como el acto reflejo de un hombre sin personalidad movido por las bajas pasiones mientras el cumplimiento de las voluntades femeninas por parte de Poro es una muestra del respeto por las tradiciones indias. Por lo tanto mediante la

4 AIME, E., *Breve storia del cinema indiano*, Lindau, 2005, pp. 28-31.

5 Recordemos que no solo son estos personajes los que protagonizan escenas en las que el poder femenino se superpone al masculino, pues el personaje de Prarthana hace también uso de la manipulación amorosa dirigiendo y controlando al príncipe Amar; así como del chantaje emocional fraterno aplicado a la figura de Ambhi.

importancia concedida al rol femenino Modi transmite una clara voluntad de ensalzamiento de un poder, a través de las tradiciones, y crítica al otro rebajándolo a la mínima expresión de racionismo.

2. MANIPULACIÓN SUTIL EN *ALEXANDER THE GREAT* (ROBERT ROSSEN, 1956): OLIMPIA

Se ha dicho que *Alejandro el Magno* refleja un «modernismo psicoanalítico»⁶ visto que el film no se centra propiamente en las gestas de Alejandro III de Macedonia sino más bien en su «caracterización psicológica»⁷ pues Rossen se focalizará en la personalidad del emperador, ilustrando muchos aspectos de esta⁸. El director recupera así al personaje histórico-mítico pero confiriéndole un carácter más humano⁹, alejándolo del mito y acercándolo al espectador como personaje con el que uno pueda identificarse a través del cual puedan manifestarse aspectos críticos con el contexto del que procede y que lo rodea.

El film aborda diferentes conflictos personales del macedonio, la lucha interior con la que convive como mortal y a partir de la cual se cuestionará siempre como persona, y se centra en su figura, como si de un remordimiento de consciencia se tratase, siempre ondearán la ambición y las ansias de alcanzar el poder, de lograr la gloria, esa que le corresponde por nacimiento y que debe terminar por convertirlo en emperador de Asia y Europa¹⁰.

6 HORVILLEUR, G., *Dictionnaires des Personnages du Cinéma*, Bordas, Paris, 1988, p. 9.

7 ALONSO, J. J., MASTACHE, E. A. y ALONSO, J., *La antigua Grecia en el cine*, Colección, T&B Editores, Madrid, 2013, p. 261.

8 NAVARRO, A. J., “Alejandro el Magno (Alexander the Great, 1956)”, en CASAS, Q., HURTADO, J. A., y LOSILLA, C. (coordinadores), *Robert Rossen: su obra y su tiempo*, Colección Nosferatu, San Sebastián, 2009, p. 237 y nota 1.

9 Antonio José Navarro define al Alejandro de Rossen como «una especie de héroe trágico shakespeariano, inevitablemente desdichado a causa de sus propios errores y valores, por culpa de la naturaleza arbitraria, cruel, del destino o de la condición del hombre para sufrir, caer y morir»; NAVARRO, A., José, “Alejandro el Magno...”, op. cit., p. 239. Eulàlia Iglesias coincide con el punto de vista de Navarro aunque en su caso identifica a Alejandro no como un gran conquistador sino más bien con un personaje propio de una tragedia griega que podría haber sido perfectamente «reescrita por un discípulo de Shakespeare»; IGLESIAS, E., “Del género a la modernidad” en CASAS, Q., HURTADO, J. A., y LOSILLA, C. (coordinadores), *Robert Rossen: su obra y su tiempo*, Colección Nosferatu, San Sebastián, 2009, p. 47. Por su parte Anja Wieber encuentra que de la confluencia del personaje histórico con el Séptimo Arte nace un Alejandro que «parece una persona de carne y hueso en el que el componente psicológico juega un papel muy importante en cuanto a la construcción del mito»; WIEBER, A., “Celluloid Alexander(s): A Hero from the Past as Role Model for the Presents”, en BERTI, I., and GARCÍA-MORCILLO, M. (eds.), *Hellas on Screen. Cinematic Receptions of Ancient History, Literature and Myth*, Franz Stein Verlag, Stuttgart, 2008, p. 147.

10 ANGULO, J., “La gloria y el poder. De «El político» a «Alejandro el Magno»”, en CASAS, Q., HURTADO, J. A., y LOSILLA, C. (coordinadores), *Robert Rossen: su obra y su tiempo*, Colección Nosferatu, San Sebastián, 2009, p. 67.

Entre los conflictos que condicionan la evolución del personaje, el más destacado es sin lugar a dudas el existente entre Alejandro y Filipo, su padre. Este conflicto, en opinión de José María Latorre, estaría desde el principio originado por la manipulación psicológica a la que Olimpia somete a su hijo¹¹. Un claro ejemplo de las intenciones de Olimpia lo observamos en el momento en que esta no duda en iniciar un discurso crítico sobre Filipo al que atribuye un estado transitorio de enajenación que lo ha llevado a crucificar, torturar y sospechar de sus amigos, considerándolos como enemigos (lista en la que ella misma se incluye). Un claro ejemplo de manipulación dialéctica dirigida hacia Alejandro, a quien inculca sutilmente su parecer con respecto al inminente matrimonio de Filipo con Eurídice, la sobrina de Átalos, que parece surtir cierto efecto en el joven, quien se mostrará temeroso ante la posibilidad de no alcanzar la gloria (o lo que es lo mismo el trono de Macedonia). La futura posición de Alejandro como regente es bien aprovechada por su madre quien no vacila en manifestar las ansias de poder y como pretende alcanzarlo a través del control de su propio hijo cuando pronuncia las palabras: «cuando seas regente, entonces gobernaremos», aplicando ese futuro plural.

El poder de Olimpia no solo se manifiesta en la película en aquellas escenas en las que el personaje llena la pantalla con su omnipresente y casi podríamos decir omnipotente presencia, pues lo hace también a través de las alusiones que a su persona se realizan por parte de otros personajes, como por ejemplo Filipo, quien la menta como si de el peor de los males que acecha el reino estuviese a punto de consumir su plan de dominación. A través de las palabras: «ella gobierna en Pella» Filipo desvela al espectador el verdadero rol de Alejandro en la primera parte del film, considerándolo como la llave que Olimpia necesita para acceder al trono de Macedonia.

Olimpia es por lo tanto «la mano que mece la cuna», como ya hemos visto en una de las escenas precedentes siendo Alejandro un bebe, y su psicología perversa así como el minucioso tejido de manipulación que urde, se manifiestan incluso cuando Alejandro ostenta el poder en nombre de su padre, haciéndole tomar consciencia de la situación privilegiada de la que ambos gozan, pues como ella misma reconoce, el poder y la gloria están cada vez más cerca. El chantaje psicológico al que Olimpia somete a su hijo, recurre al argumento del amor de madre, de una soledad en la que está sumida, la voluntad de querer dar pena para desmentir con mayor veracidad las acusaciones de las que ha sido víctima por parte de Filipo.

El victimismo va a estar siempre presente en los discursos del personaje femenino hasta el preciso instante de la muerte de Filipo, por lo que entendemos que está directamente asociado a la idea de gloria y poder. Olimpia se presenta como una víctima frente a Alejandro, agredida y vilipendiada por Filipo, maltratada y relegada a una posición más que secundaria dentro de la

11 LATORRE, J. M., “Exilio en dos tiempos”, en CASAS, Q., HURTADO, J. A., y LOSILLA, C. (coordinadores), *Robert Rossen: su obra y su tiempo*, Colección Nosferatu, San Sebastián, 2009, p. 180.

corte de Pella, provocando que el personaje de Alejandro experimente la rabia y la ira en contra de su padre. Esta misma eclosión de sentimientos y sensaciones la experimenta el personaje de Pausanias, como resultado también de la manipulación de Olimpia, tras haber sido este, humillado por Filipo en una fiesta¹². Olimpia se sirve en el caso de Alejandro de la relación edípica que este tiene con ella, de la que como madre es completamente consciente.

La personalidad que el protagonista va a desarrollar y que marcará el devenir de los diferentes acontecimientos a lo largo del metraje, tiene su origen en la relación afectiva que lo vincula con algunos de los personajes co-protagonistas de la historia, entre los que destacan los roles femeninos, que en algunos casos han sufrido adaptaciones históricas en contextos o incluso suplantaciones de unos personajes por otros¹³.

La persa Barsine tomará el relevo de la mujer manipuladora avanzada ya la historia. Rossen le concede al personaje secundario un peso relativamente importante en la vida del héroe, marcando así el carácter de Alejandro totalmente indisociable del control femenino. Barsine a diferencia de Olimpia, no se muestra como un personaje ambicioso movido por los afanes personales; la persa encarna en su persona la dicotomía moral, la división interna entre dos mundos que a su vez son dos hombres, la mujer que ama y que guiada por sus bajas pasiones y por sus sentimientos más profundos termina por condicionar e incluso dirigir, aunque no siempre de manera consciente, a un Alejandro abiertamente débil de espíritu. Barsine se rebela instigando la quema de Persépolis¹⁴, o incluso sumiendo al macedonio en una tortura mental

12 «Dar muerte a quien haya consumado las más grandes empresas, pues cuando se recuerde a esa persona, su asesino sería recordado también con él»; estas son las palabras que Olimpia emplea para inculcar en Pausanias la idea de del asesinato de Filipo.

13 Como el caso Roxana, a la que Rossen presenta como hija de Darío, cuando en realidad la hija de este se llamaría Estatira. Con esta fusión de dos personajes femeninos en uno solo Rossen da un paso al frente en un intento por evitar el tema de la poligamia de Alejandro, pues las fuentes literarias atribuyen el nombre de Barsine a la hija mayor de Darío propuesta por él mismo en matrimonio a Alejandro (petición de matrimonio escrita por Darío a Alejandro en Gaugamela, según las fuentes), que posteriormente fue llamada como su madre Estatira; ALONSO, J. J., et alii., *op. cit.*, pp. 268-269; PRIETO ARCINIEGA, A. y ANTELA, B., “Alejandro Magno en el cine”, Congreso Internacional «*Imágenes*», *La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales*, 2008, pp. 269-270; PRIETO ARCINIEGA, A., “Alejandro Magno: el cine”, en DUPLÁ ANSUÁTEGUI, A. (ED.), *El cine “de romanos” en el siglo XXI*, Universidad del País Vasco, Vitoria, 2011, pp. 48-49.

14 PRIETO ARCINIEGA, A., y ANTELA, B., “Alejandro Magno en...”, *op. cit.*, p. 270 y nota 21. El incendio de Persépolis instigado por la cortesana Taís o Taide con la intención de vengar el incendio de la acrópolis de Atenas por parte de los persas durante las Guerras Médicas, pese a la voluntad expresada por pArmenio de conservar y respetar las culturas, palabras que en el film se ponen en boca de Alejandro: «[...] en la que hubo incluso mujeres que acudieron a la fiesta con sus amantes. La más célebre entre ellas era la amante de Tolomeo [...] la ateniense Taís [...] dijo que con mayor placer todavía iría en procesión a prender fuego a la casa de Jerjes, el que incendió Atenas, y que ella misma, a la vista de Alejandro, encendería el fuego, para que el mundo entero supiera que las mujeres que acompañaban a Alejandro habían impuesto a los persas, en venganza de Grecia, un castigo mayor que todos los almirantes y generales de infantería. [...] acudieron también a toda prisa aquellos macedonios que se enteraron del caso, con antorchas y llenos de alegría, pues confiaban en que el hecho de incendiar y destruir el palacio era la prueba de que Alejandro tenía la mente

de remordimientos que resucitan emocionalmente a Filipo, tras la destrucción de Mileto¹⁵ y la traición de Atenas y de las tropas griegas.

Otro de los puntos en común que Rossen establece entre Olimpia y Barsine, a pesar de no compartir un mismo fin, es el concederles a ambas mujeres el poder de ser capaces de influir y por extensión manipular no solamente a Alejandro, sino también de haberlo hecho, aunque con un resultado más sutil, a sus respectivos cónyuges: Filipo en el caso de Olimpia y Memnón en el caso de Barsine. Dos hombres víctimas, directa e indirectamente, del respectivo amor de dos mujeres por el protagonistas de la historia.

3. OLIMPIA: EXPLOSIÓN EMOCIONAL DEL MAL HECHO MUJER EN *ALEXANDER* (OLIVER STONE, 2004)

Perversa y exageradamente manipuladora, la Olimpia de Oliver Stone (interpretada por un sublime Angelina Jolie) reúne todos los apelativos definatorios de la maldad hecha persona. En un gran número de ocasiones el director nos permite disfrutar de la arrolladora fuerza escénica del personaje, protagonizando desde enfrentamientos físicos y verbales con su esposo Filipo, desestructurando emocionalmente a un hijo adolescente, desafiándolo ya en edad adulta y perforando psicológicamente el alma y la conciencia de este aun y la distancia.

A diferencia de la Olimpia de Rossen, la de Stone parece haber crecido y evolucionado ajena a lo sutil. En el film de 2004 estamos ante una mujer que no escatima en suntuosidad y exotismo, ataviada con ropajes elegantes y con otros de descocado aire vulgar, rodeada de serpientes casi todo el tiempo, llevando a cabo ritos místicos, invocando a Dionisos y refiriéndose a Aquiles, como si de una especie de mantra se tratase, Olimpia se expande a lo largo del metraje tanto como lo hacen su odio y ambición por dominarlo todo, y ese todo es Alejandro, pues en su persona, como bien muestra la película, se encarna el concepto de la omnipotencia. La relevancia que Olimpia toma en la historia y la fuerza narrativa que sus apariciones y palabras confieren al film tendría su origen en la procedencia de la madre de Alejandro, pues a pesar del patriarcado que imperaba en ese momento, en el que la mujer era la mera portadora de los hijos, Olimpia se distinguía por encima de las mujeres corrientes por el simple hecho de ser de sangre real, que le venía de los Molosos de Grecia, por lo que no se la consideraría una bárbara sino una extranjera.

El mismo Oliver Stone manifiesta en los comentarios que realiza sobre su película, que Olimpia desde el primer momento no se muestra como una madre corriente, pues rodeada de

puesta en el retorno, y no en habitar entre los bárbaros. [...]». (Plutarco, *Las vidas paralelas, Alejandro-César*, 38, 2-7).

15 *La ciudad de Tebas habría sido víctima si atendemos a las fuentes, aunque en este caso Rossen decide suplantar esta polis por la de Mileto.*

serpientes¹⁶ pone en manos de su hijo uno de estos animales mientras pronuncia las palabras: «vence tu miedo y nunca confíes en las serpientes», un mensaje que a pesar de su dureza denota desde el inicio del metraje la obsesión que como madre va a tener por Alejandro, por aquello que lo hace ser especial, pues lo identifica constantemente como hijo de Zeus¹⁷ al que se refiere en varias ocasiones como «mi pequeño Aquiles»¹⁸. Las lecciones y directrices infundidas a un ingenuo y fácilmente manipulable adolescente van a sucederse y terminan imponiéndose a pesar de los intentos tenaces de Alejandro por defender a Filipo¹⁹. La inestabilidad emocional puesta de frente a la voluntad arrolladora de una madre que aparecerá en los planos siempre por encima de su hijo, observándolo desde arriba, controlando la situación, mostrando y demostrando quien ostenta realmente el poder. Olimpia va a estar en todo momento observando desde una posición dominante; lo hace no solamente en aquellas escenas en las que adquiere un protagonismo significativo por derecho dialéctico, sino también en otras en las que no interviene activamente, como vemos tras la discusión entre Alejandro y Filipo en la celebración del matrimonio del rey con Eurídice. Olimpia observa el enfrentamiento entre padre e hijo desde lo alto, a modo de general que observa a sus hombres, a los que ha dado las órdenes pertinentes: luchar en el campo de batalla.

El enfrentamiento directo entre madre e hijo, fruto de la frustración interna de Alejandro representa el momento de mayor dramatismo de la relación existente entre ambos, clímax de una historia que, a pesar de los ecos que sobreviven a la distancia, no volverá jamás a ser la misma²⁰. Alejandro recrimina a Olimpia su implicación en el asesinato de Filipo²¹ y lo hace en la estancia en la que ella, de niño, le demostró su amor; un espacio en el que como mujer y madre se siente fuerte, donde es capaz de manipular, de manejar los hilos del poder de manera diabólica, modulando su tono, eligiendo sus palabras, calculando sus pasos alrededor del joven

16 La presencia de las serpientes la justifica el director por los vínculos que Olimpia tenía con Dionisos y con el culto de la serpiente: «tenía muchas serpientes como mascotas»; transcripción de los comentarios de Oliver Stone en el DVD.

17 Oliver Stone explica en los comentarios de la película que para la época la idea de que Alejandro fuese hijo de Zeus era totalmente creíble ya que la gente pensaba que la concepción era posible de múltiples maneras, entre ellas, a través de la caída de un rayo. Olimpia creía que así se engendró a Alejandro.

18 ALONSO J. J., et alii., *op. cit.*, p. 275.

19 *Ibid.*, pp. 277-278.

20 Recordemos que Ptolmeo, narrador omnisciente de la historia, cuenta como esa fue la última vez que Olimpia y Alejandro se vieron.

21 La arrogancia y soberbia corporal de Olimpia, de la que no obtenemos reacción alguna ante la muerte del rey, la sitúan como principal instigadora del acto de homicidio que culminará con una mirada de sentencia lanzada hacia Eurídice (por parte Olimpia) y hacia el hijo de esta, en un claro gesto premonitorio de futura muerte de ambos. El recurso estético del paso firme de una Olimpia ataviada en rojo en medio de una multitud inmaculada en blanco sirven como clave para entender el conflicto materno-filial de la escena siguiente al asesinato.

mientras critica al muerto y alaba al nuevo rey. «Tu alma es mía, Alejandro», es la frase que marca quien está en condiciones de exigir, de proponer y de disponer. Olimpia alecciona de nuevo al joven, ahora rey, indicando quienes son sus enemigos y de quien tiene que deshacerse. La crudeza de las palabras que se intercambian termina con el llanto fingido de una madre que sabe perfectamente cuales son las teclas que debe tocar para someter a su hijo a su voluntad, esa que la lleva a impartir lecciones de vida y a obsesionarse por ser la única mujer, y por encima de ello, la única persona de la vida y de los pensamientos de Alejandro. Ese deseo obsesivo se manifiesta incluso cuando el personaje ya no ocupa un lugar protagónico en la pantalla, y lo hace a través de las cartas que como madre envía al joven rey en las que desacredita a todos aquellos que lo rodean y acompañan en su viaje, malmetiendo contra cada uno de sus compañeros además de hacerlo contra la mujer a la que convierte en su esposa, con la que marca distancias diciendo: «no nos confundas»²².

La relación edípica y dependiente que no ha dejado nunca de torturar al joven protagonista, desde su más tierna niñez, adquiere un nivel dramático superior al que narran las fuentes²³, pues al parecer Olimpia y Alejandro sí tenían una estrecha relación afectiva, pero esta en ningún caso habría traspasado los límites que la definirían como una relación edípica²⁴, algo que en el caso del film Stone ha querido enfatizar. Así pues a través del complejo de Edipo del joven pueden explicarse muchas reacciones, entre ellas las frustraciones ante un proyecto de conquistar el mundo que no se finalizó, además de los complejos de inferioridad de un joven ansioso por alcanzar el trono, enfrentado a un padre con miedo a perder ese espacio de poder; unas metas vitales y personales que como muestra el film, no eran tanto el fruto propio del macedonio como los ambiciosos proyectos de su madre, génesis de las gracias y desgracias del joven²⁵.

Alejandro experimenta interiormente la obsesión por alcanzar el poder, un sentimiento que su propio padre reconoce en el joven y cuyo origen sitúa en las lecciones vitales inculcadas por Olimpia. Consciente pues de la situación Filipo, como padre, se siente en el deber de alertar

22 La voz en *off* de Olimpia relata y advierte a Alejandro sobre quienes son aquellos que lo rodean, citando uno a uno, mientras la cámara los va retratando en escenas festivas, a los generales y sus intenciones. Las imágenes nos la muestran también en su estancia, dictando la carta que su hijo en Babilonia está leyendo. El tratamiento de los rostros en primeros planos para enfatizar las emociones en las palabras de los personajes, así como los colores que se tornan oscuros, y la iluminación procedente del fuego, transmiten la oscuridad que alberga el alma de Olimpia, que no cesa en alabar los actos de su hijo como método para manipularlo y conseguir su objetivo, que este la lleve a Babilonia, pues ella es la única persona en la que él puede confiar.

23 ALONSO, J. J., et alii., *op. cit.*, p. 278.

24 PLATT, V., "Viewing the Past", en CARTLEDGE, P., and GREENLAND, F. R. (eds.), *Responses to Oliver Stone's Alexander. Film, History and Cultural Studies*, The University of Wisconsin Press, 2010, p. 291.

25 PETROVIC, I., "Plutarch's and Stone's Alexander", en BERTI, I., and GARCÍA-MORCILLO, M. (eds.), *Hellas on Screen. Cinematic Receptions of Ancient History, Literature and Myth*, Franz Stein Verlag, Stuttgart, 2008, pp. 167-168.

a su hijo sobre el peligro real que suponen las mujeres, en una escena en la que Stone se sirve del imaginario inventado decorando una cueva situada bajo el palacio de Pella, en la que entre otras, se ha representado el mito de Medea asesinando a sus hijos, con una clara simbología de alerta hacia Alejandro, pues el amor incondicional y desmesurado de una madre²⁶ puede llevar a la obsesión e incluso al terrible acto de matar a su propio hijo. Esta sutil alusión por parte de Filipo que relaciona a Medea con Olimpia la retoma Stone justo en el momento de la muerte de Hefestión en Babilonia (octubre del 324 a. C.) con un Alejandro enloquecido por el dolor ante la pérdida de su amado, que culpa al sexo femenino de la desgracia vivida, primero en acusación directa a Roxana, por encontrarse presente en Babilonia en ese momento, y después, y a través de los recuerdos que fluyen por la mente Alejandro, mediante la imagen de su madre Olimpia, transformada en el ser mitológico Medusa, mezcladas con los recuerdos de las pinturas de Medea matando a sus hijos de la cueva en Pella.

Además de Olimpia otros personajes van a formar parte de la vida el joven macedonio actuando como relevo psicológico-emocional el caso de Roxana, a la que Robin Lane Fox describe como una especie de «indio-amazonas»²⁷ dando buena prueba de un fuerte carácter y marcada personalidad: el prototipo perfecto de mujer para nada dócil, en la que Alejandro de alguna manera verá reflejada la autoridad de su madre²⁸. Esta identificación de una mujer con otra se refleja no solo en el tono y las formas en las que Roxana se dirige a Alejandro, que recuerdan en parte a las discusiones que este tenía con Olimpia, sino también en ciertos elementos decorativos, como el brazalete de serpientes que lleva la joven²⁹, un vínculo directo a los cultos místicos, órficos y dionisiacos que Plutarco atribuye a la madre de Alejandro³⁰ y que además se establece en el film como el animal que identifica a Olimpia³¹.

26 Recordemos que Olimpia inculca en Alejandro que el único y verdadero amor que existe es el de una madre por su hijo.

27 LANE FOX, R., *The Making of Alexander, The official Guide to the epic film Alexander*, R&L (ed.), 2004, pp. 16-17.

28 Roxana se muestra agresiva, como un animal asustado, como la pantera con la que hemos visto antes se identificaba, una bestia difícil de controlar que termina sacando al animal que Alejandro lleva dentro. Por un momento los papeles se cambian y el primer plano en contra-picado refleja el poder de Roxana frente a la sumisión del joven macedonio, que una vez más resulta vencido por una mujer. Stone retoma el juego de claroscuros y la iluminación tenue del fuego, que recuerda las escenas en las que el joven comparte escenario con su madre, un signo del tormento que lleva al éxtasis y desata la pasión entre ambos, una pasión que puede leerse en clave de posesión maternofilial, pues justo después escuchamos la voz en off de Olimpia hablando de Roxana y despreciándola hasta el punto de decir: «no nos confundas». Las palabras de su madre se escuchan de nuevo como lecciones de vida enviadas a su hijo y mientras los colores del metraje se tornan cada vez más oscuros, casi negros, las tropas se van introduciendo en India y esto lo entendemos a través de un mapa donde el foco de atención se pone en el país asiático, destino de la campaña a pesar de las indicaciones de Olimpia de no seguir avanzando hacia el este.

29 LANE FOX, R., *op. cit.* p. 7.

30 ALONSO, J. J., et alii., *op. cit.*, p. 275.

31 SOLOMON, J., "The Popular Reception of Alexander", en CARTLEDGE, P., and GREENLAND, F.

El peso femenino sobre la conciencia de Alejandro, esa relaciona edípica que no ha dejado nunca de torturar al joven, y que se extiende a través de las misivas maternas, encuentra tan solo un resquicio de alivio en la figura de Hefestión³²

CONCLUSIONES

Los vínculos familiares y sentimentales se sitúan como la génesis que explica lo enrevesado del ser de los personajes en estas tres producciones. La relación de la figura imperial con el entorno emocional de la familia en el que los roles femeninos tienen un peso destacado, condiciona en cada uno de los casos la toma de decisiones. En las tres películas los personajes femeninos toman el relevo del protagonista en numerosas situaciones, afianzándose en una posición destacada de control que va a ser entendida como el manejo del poder, pues los tres directores, independientemente de la época y de la tradición cultural en la que se han formado, depositan el verdadero báculo del poder imperial en manos de las mujeres de la historia. El poder real es por lo tanto el femenino, que en las tres producciones aparece siempre en la sombra y solo se manifiesta de manera más o menos evidente y contundente para ahondar en la complejidad del alma del héroe. Alejandro será el títere de Olimpia en Occidente y de Roxana en Oriente. La manipulación del joven macedonio tiene su raíz en dos tipos de amor diferentes, pues en el caso occidental el amor materno se torna obsesión, mientras que en oriental el amor conyugal es el que condiciona al personaje, ya que no se habría entendido que fuese la manipulación del amor materno la que estuviese detrás de actos considerados carentes de ética, como la conquista y destrucción de los pueblos. El chantaje emocional por parte de la madre en el caso de *Sikandar* va a estar directamente vinculado con la voluntad de protección y preocupación materno-filial, despojada esta de toda intencionalidad obsesiva en torno al poder, a diferencia del vínculo que existe entre Olimpia y Alejandro, retratados por Rossen y Stone. La manipulación del emperador va a fluir así por cauces separados, que desembocan en voluntades contrarias: la ambición del amor occidental frente a la solidaridad afectiva del amor indio. Puede verse pues, como a pesar de que el anhelo final no sea compartido por las tres producciones, todas coinciden en establecer las causas del sentimiento motor de esas voluntades en los personajes femeninos.

En los casos de la dos producciones occidentales somos partícipes como espectadores del proceso de manipulación porque conocemos la génesis del vínculo con Olimpia, que nos llega a través de la infancia y adolescencia de Alejandro. Por el contrario, en el caso indio el origen

R. (eds.), *Reponses to Oliver Stone's Alexander. Film, History and Cultural Studies*, The University of Wisconsin Press, 2010, p. 49.

32 PAUL, J., "Alexander and the Cinematic Epic Tradition", en CARTLEDGE, P., and GREENLAND F. R. (eds.), *Reponses to Oliver Stone's Alexander. Film, History and Cultural Studies*, The University of Wisconsin Press, 2010, p. 17.

del conflicto importa menos que el conflicto en sí y no se trasciende más allá del mismo. No importan pues las razones que han llevado a Sikandar a tener una dependencia emocional del sexo femenino, lo realmente importante es la existencia de esa dependencia, causa y motor del devenir de los acontecimientos. Conocemos a la figura imperial en edad adulta portando ya consigo el bagaje de un chantaje emocional; en el caso de *Sikandar* no tenemos en absoluto mención a la madre del protagonista, aunque sí existe esa presencia en el filme encarnada por la reina consorte del Punjab y madre de Amar, quien a diferencia de Olimpia, no condiciona la vida de su hijo movida por una ambición personal y un anhelo de poder, sino más bien por el impuso protector del amor materno, una madre que hasta el último minuto sigue añorando a un hijo muerto y reivindica el amor materno por encima de victorias militares y logros colectivos.

Esta distinción protagonista del sexo femenino entre los filmes americanos y el indio se debe en parte al marcado estereotipo del rol que la mujer ostenta en el cine bollywood y obedece sobre todo a una clara voluntad por respetar la sumisión histórica de un sexo frente al otro, solventada con una admirable y sutil proeza que revierte en el protagonismo encubierto del poder en la sombra. Así pues, en los casos estadounidenses Olimpia manipula a Alejandro y ese control materno ejercido repercute directamente en la relación del joven con Filipo, mientras que en *Sikandar*, como se ha visto, la manipulación no procede del vínculo materno-filial sino del amoroso fraterno y conyugal.

Concepciones cinematográficas distintas que por el contrario terminan coincidiendo en el motivo que subyace tras la representación de la figura imperial, la ostentación real del poder, encarnado por el rol femenino: la figura masculina ostenta el poder y es la cabeza visible de este, mientras la figura femenina controla el poder desde una demarcación secundaria. El poder, entendido como la privilegiada posición de realeza, va a estar en los tres casos directamente vinculado a los personajes que ostentan una marcada profundidad psicológica, Alejandro III de Macedonia, en el cine estadounidense mientras que en el caso de la épica de Sohrab Modi será Poro el personaje de gran complejidad frente a un Alejandro lineal y superficial.

BIBLIOGRAFÍA

- AIME, E., *Breve storia del cinema indiano*, Lindau, 2005.
- ALONSO, J. J., MASTACHE, E. A. y ALONSO, J., *La antigua Grecia en el cine*, Colección, T&B Editores, Madrid, 2013.
- ANGULO, J., “La gloria y el poder. De «El político» a «Alejandro el Magno»”, en CASAS, Q., HURTADO, J. A., y LOSILLA, C. (coordinadores), *Robert Rossen: su obra y su tiempo*, Colección Nosferatu, San Sebastián, 2009, 63-70.

- HORVILLEUR, G., *Dictionnaires des Personnages du Cinéma*, Bordas, Paris, 1988.
- IGLESIAS, E., “Del género a la modernidad” en CASAS, Q., HURTADO, J. A., y LOSILLA, C. (coordinadores), *Robert Rossen: su obra y su tiempo*, Colección Nosferatu, San Sebastián, 2009, 43-50.
- LANE FOX, R., *The Making of Alexander, The official Guide to the epic film Alexander*, R&L (ed.), 2004.
- LATORRE, J. M., “Exilio en dos tiempos”, en CASAS, Q., HURTADO, J. A., y LOSILLA, C. (coordinadores), *Robert Rossen: su obra y su tiempo*, Colección Nosferatu, San Sebastián, 2009, 173-180.
- NAVARRO, A. J., “Alejandro el Magno (Alexander the Great, 1956)”, en CASAS, Q., HURTADO, J. A., y LOSILLA, C. (coordinadores), *Robert Rossen: su obra y su tiempo*, Colección Nosferatu, San Sebastián, 2009, 237-242.
- PAUL, J., “Alexander and the Cinematic Epic Tradition”, en CARTLEDGE, P., and GREENLAND F. R. (eds.), *Reponses to Oliver Stone’s Alexander. Film, History and Cultural Studies*, The University of Wisconsin Press, 2010, 15-35.
- PETROVIC, I., “Plutarch’s and Stone’s Alexander”, en BERTI, I., and GARCÍA-MORCILLO, M. (eds.), *Hellas on Screen. Cinematic Receptions of Ancient History, Literature and Myth*, Franz Stein Verlag, Stuttgart, 2008, 163-183.
- PLATT, V., “Viewing the Past”, en CARTLEDGE, P., and GREENLAND, F. R. (eds.), *Reponses to Oliver Stone’s Alexander. Film, History and Cultural Studies*, The University of Wisconsin Press, 2010, 285-304.
- PLUTARCO, *Las vidas paralelas, Alejandro-César*, traducción de Jorge Bergua Cavero, Biblioteca Clásicos Gredos, Madrid, 2010.
- PRIETO ARCINIEGA, A., “Alejandro Magno: el cine”, en DUPLÁ ANSUÁTEGUI, A. (ED.), *El cine “de romanos” en el siglo XXI*, Universidad del País Vasco, Vitoria, 2011, 31-58.
- PRIETO ARCINIEGA, A. y ANTELA, B., “Alejandro Magno en el cine”, Congreso Internacional <<Imágenes>>, *La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales*, 2008, 263-279.
- SOLOMON, J., “The Popular Reception of Alexander”, en CARTLEDGE, P., and GREENLAND, F. R. (eds.), *Reponses to Oliver Stone’s Alexander. Film, History and Cultural Studies*, The University of Wisconsin Press, 2010, 36-51.
- WIEBER, A., “Celluloid Alexander(s): A Hero from the Past as Role Model for the Presents”, en BERTI, I., and GARCÍA-MORCILLO, M. (eds.), *Hellas on Screen. Cinematic Receptions of Ancient History, Literature and Myth*, Franz Stein Verlag, Stuttgart, 2008, 147-162.

LA SEXUALIZACIÓN DE LA ESCLAVITUD POR MEDIO DE LA TELEVISIÓN

Inmaculada Vela Gómez

ACTUAL CONCEPCIÓN TELEVISIVA DE LA ESCLAVITUD ROMANA

El cine es un fenómeno cultural omnipresente en nuestras vidas. Es una herramienta generadora de ideas y prototipos concretos, una que modifica y crea una serie de opiniones específicas, una interpretación de la historia paralela e incluso un panteísmo moderno¹.

Este medio ha transmitido las nociones básicas de historia a muchas generaciones, creando una imagen determinada y mediatizada de los periodos y sus protagonistas. Haciendo posible la identificación, en nuestro caso, del mundo clásico con fotogramas de películas que han quedado en la retina del historiador y el espectador, como documentos tangibles y verdaderos del pasado.

Desde la aparición del cine, y su respectiva aplicación a la vida doméstica por medio de su adaptación en la pequeña pantalla, la historia ha contado con un medio audiovisual por el cual introducirse en las masas, llegando de esa forma a un mayor espectro de población. Con esto la difusión histórica obtiene un potente medio de divulgación que se ve mediatizado por la propia temporalidad de la producción televisiva; así como por las necesidades técnicas de la industria del cine, los componentes humanos encargados de la creación y de las circunstancias coetáneas que se diseñan en origen. Todo esto en conjunto modifica significativamente el mensaje lanzado sobre un acontecimiento o hecho histórico en pos de unas necesidades que obedecen a su tiempo y no al rigor histórico en todo su contenido.

Esta función didáctica del cine crea una serie de fotografías fijas que se insertan como estereotipos básicos y realidades históricas en las mentes de los televidentes. Estas imágenes irreales se acercan a las interpretaciones históricas tradicionales, tomadas como veraces, con mayor o menor rigor, apareciendo de ello una interpretación heterodoxa de la historia y sus personajes.

1 Lillo Redonet, F.: *El cine de romanos y su aplicación didáctica*. Ediciones Clásicas. Madrid. 1994. 7-8

El cine y la televisión tienen la capacidad de crear hitos culturales. De esta forma Roma ha quedado fijada en el imaginario colectivo de una forma determinada por las creaciones fílmicas sobre dicha temática. Podríamos definirla, en este caso y *grosso modo*, como una civilización eminentemente imperialista, esclavista hasta el punto de revueltas constantes, una civilización de paganos represores de cristianos, que gustan de los excesos, los banquetes y la guerra. De esta forma la imagen cinematográfica prevalece en el imaginario del espectador, descontextualizando su moral, su cultura y creando una imagen destinada a erigir un impacto crítico en el espectador, esté versado o no en la historia.

En base a esto tenemos la progresión paralela de un suceso actual, que ha modernizado la disciplina histórica. Este es la aparición de la historia filmada, la cual ha transformado paulatinamente y de manera solapada la forma de ver y entender la historia, el uso de esta y su aplicación social. Con ello se responde a satisfacer la curiosidad del espectador, representar acontecimientos sociales, aspectos culturales y tradicionales anteriormente invisibles y que por medio del cine cobran vida.

Este nuevo escenario histórico ejerce un papel enmarcado dentro de una transformación social, que ha afectado tanto a cine, televisión como a la historia, y que ha venido de la mano de una liberación humana, moral y, así mismo, de temas históricos. Estos temas son los relacionados con la materia social y de vida cotidiana, una intrahistoria que sale a flote y despierta el interés del espectador.

Esta intrahistoria a la que aludimos se adhiere de la definición que describe la Real Academia de Lengua Española², la cual designa la *voz introducida por el escritor español Miguel de Unamuno para designar la vida tradicional, que sirve de fondo permanente a la historia cambiante y visible*. De esta forma, aplicado a la prensa, y tomándolo prestado para historia, el literato buscaba retratar la verdadera historia de España, aludiendo a la voz y la vida interna de los pueblos³

Tenemos, por tanto, el nacimiento de una historia nueva que abarca nuevos aspectos de la vida cotidiana, una liberación de temáticas y aspectos históricos olvidados o pasados por alto, relacionados con las minorías y sectores desdeñados. La temática de género, la historia de costumbres, el amplio espectro cultural, han ido tomando posiciones y quedando reconstruidas, obteniendo forma y color en la gran pantalla, llegando en imágenes al espectador que la asimila como la verdad histórica, obedeciendo a unos tópicos más o menos fijos que tienden a repetirse para ser reconocidos, sin atender a cronologías o imprecisiones.

2 *Diccionario de la lengua española* (DRAE) 23.^a Edición, 2014.

3 Escobar Borrego F.J.: "El concepto de intrahistoria como praxis periodística en Andanzas y Visiones Españolas, de Miguel de Unamuno". En *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. XXVI. 2003. p, 103-107.

El cine, y sobre todo la televisión, por medio de las series, telefilms y documentales, presentan ante el espectador con una mínima porción de curiosidad histórica, una forma de acercarse al pasado y de recrear el mundo perdido. Sin embargo adentrarse en la cotidianidad del hombre en el pasado saca al personaje de su panorama mítico e idealizado, lo humaniza y le da forma a inquietudes y preocupaciones del hombre de a pie. Dota al personaje de una estela social común al hombre mismo, adoptando las características y necesidades del humano real.

Esta resurrección de la humanidad histórica, hace que se vea aparejada al impulso de comparar ambas etapas, y con ello nace la crítica y la puesta en valor de actitudes y aptitudes perdidas. Sucede un fenómeno de contraste entre el pasado y el presente, producto del salto espaciotemporal, que se asocia a una crítica moralista y a una interpretación subjetiva del hecho histórico.

Esta tendencia crítica y de contraste queda patente en la historia filmada, el impulso de ofrecer una contemporaneidad dentro de un contexto pasado, quedando sometido a la necesidad de que el espectador capture un entorno, lea unas emociones afines, experimente un acercamiento sociocultural, asemeje la escena con un momento concreto pero sin dejar de verse atraído e identificado dentro de este entorno exótico que representa la Antigüedad, pero no perdiendo nunca el hilo conductor entre el presente y pasado.

Lo cual nos lleva a nuestro tema central, el gancho actual que transforma una historia, acomodándola un momento coetáneo a la filmación, asentándola en una realidad cultural determinada, y generando un producto que atraiga a un sector concreto de espectadores y lo mantenga atentos a la pantalla. Esto se resume en la actualidad en sexo, violencia y belleza.

En este trío se enmarca una progresiva sexualización de sectores sociales determinados, como pueden ser los adolescentes, diferentes sectores raciales y sociales, como en este caso, los esclavos, lo cual alude a un rescate de un tema petrificado en unos determinados ítems. En este tiempo se da una revisión del trato cinematográfico otorgado al esclavo, con una tendencia actual a eliminar la carga emocional y moral que se ha dado a los temas relacionados con el tráfico humano.

Tradicionalmente la esclavitud se ha tratado desde un punto de vista moralista, con tendencias a establecer unas nociones de sociedad, humanidad y pacificación en un público que ha sufrido los estragos históricos del esclavismo legal hasta el siglo XIX y del que ha sido deudor hasta la actualidad, sin adentrarnos ya en la trata ilegal de humanos que sería uno de los males endémicos de la sociedad actual.

De esta forma, se ha dado una tendencia a eliminar las bases emotivas al comercio de la industria servil, para dotarla de una personalidad diferente. Ahora el esclavo televisivo no siempre muestra la caída en desgracia, su inocencia ante las injusticias. Ahora, a priori, la denuncia

de una situación ilícita o inmoral queda velada ante la grandeza de las temáticas amatorias, el esclavo se somete al amo y, cumpliendo una serie de requisitos físicos, se ofrece como *res* en todo su potencial, tanto de trabajo como biológico.

Sin embargo es algo solo aplicable a la esclavitud en la antigüedad y en un estrecho margen de producciones. Esto se explica por el alejamiento espacio-temporal de la antigüedad romana, su aura mítica, a una irrealidad de paraíso perdido y olvidado, y sobre todo se debe a una erotización histórica del género péplum. No cabría expresarse en estos términos en obras relacionadas con la esclavitud colonial o la de plantaciones en América del sur, dado que contienen un mensaje trágico, representando sucesos lamentables de abusos, falta de moral y compasión. El componente moral se justifica por la lucha de razas, justificada en la religión y las pugnas por la igualdad⁴, la cual, ha dejado tan hondas heridas que no se prestan a las interpretaciones peregrinas y frívolas.

De esta forma, en lo referente a la temática péplum la propensión a sexualizar dicho sector responde, como bien dice el significado de la palabra, a una necesidad conferir un carácter sexual a algo, para con ello ofrecer unas tendencias a un público determinado, uno que se ve arrollado por las modas de su momento.

En la sociedad actual tenemos un sector joven de población enmarcada en una sociedad del consumo en masa, capitalismo, de hedonismo sublimado, además del culto al cuerpo y a la belleza prototípica. Esta nueva generación televisiva consume, en lo referente a producción filmada, una nueva tendencia basada en la implantación de estereotipos de elementos sociales, de roles definidos dentro de unas premisas básicas que se ven alimentados por los medios, y que se podrían resumir en la capacidad de presentar un glorioso aspecto físico, con voraces apetitos carnales y aderezado por ciertas virtudes espirituales.

Junto a la prima de la belleza física, se enlazan aspectos como el culto al cuerpo y el fitness, a lo que habría que añadir el sexo explícito como elemento aglutinante e implícito en el erotismo propio del género; se asume que un cuerpo de adonis está dotado de unas características sexuales acordes con la perfección exterior. Este es un elemento permanentemente presente a lo largo de toda la historia del cine, aunque de forma más o menos patente, y que ahora, en estos tiempos de liberación sexual, parece despertar y salir a flote en toda su plenitud. De esta forma, aspecto físico y sexualidad explícita son el gancho televisivo que algunas productoras privadas ofrecen para el consumo de su producción, como consecuencia de una liberación sexual, prácticamente completa, en la sociedad occidental actual.

4 García de Quevedo Rama, M^a, D.: "La antigua Roma y la ideología de la revolución norteamericana", en *Gerión* 2005, 23, núm. 1, 2005. p. 342-343.

En ello podemos enmarcar como ejemplo claro producciones cinematográficas de este siglo como son “300, de Zack Snyder, 2006”, “Furia de titanes, de Louis Leterrier, 2010”, “Immortals, Tarsem Singh, 2011” o “300: El origen de un imperio, de Noam Murro, 2014”, entre otras. Todos estos ejemplos muestran una reinterpretación del género, de forma que resurge, a golpe de croma y de efectos especiales, los viejos mitos y estereotipos propios del género, además del erotismo implícito, el culto al cuerpo y a la potencia sexual de los estereotipos, como aportaciones actuales.

Las tendencias sexualizantes también están enlazadas con las necesidades de adaptarse a los nuevos tiempos y requerimientos de la televisión y su público, siendo los ejemplos referentes al sexo sublimado y amor poscoital, series como *True Blood*, *Vampire Diaries*, *Gossip Girl*, *Client List*, *Vikingos* o *Sons of Anarchy*, producciones estadounidenses que han disfrutado de gran audiencia y de un público joven, un nuevo modelo en manos de productoras privadas, inspirando un nuevo patrón que incluya violencia y sexo en grandes porciones. Esto sin entrar a comparar con el mundo de los videojuegos, que muestran una tendencia a sexualizar y recrudescer los contenidos.

En estas producciones se han ido encajando en las narraciones históricas, acercando las viejas historias a un público rejuvenecido, producto de la generación MTV, que se identifica y sigue dichos parámetros. Así, el uso de las viejas historias, revestidas con nuevos mantos, ofrece al espectador la posibilidad de acercarse a un pasado visto desde un nuevo prisma, el que concede la sociedad actual.

RELACIÓN ENTRE EL EJEMPLO DE ESCLAVITUD ROMANA HISTÓRICAMENTE REPRESENTADO Y LA MUTACIÓN DEL MODELO PRESENTADO EN TELEVISIÓN

La consideración de la esclavitud en la antigüedad difiere diametralmente de la visión heredada de las explotaciones humanas americanas y los ejemplos televisivos, basados en los dramas esclavistas de la América del Sur o las representaciones bíblicas, donde el pueblo oprimido se ve sometido al infiel pagano. Por tanto, para entender el término tendríamos que apartarnos de esta idealización, de los conocimientos recientes de la experiencia esclavista, y apoyarnos en datos tardíos y coetáneos al periodo representado.

La realidad de la esclavitud romana se centra en torno a su consideración social de estos siervos. Según el derecho Romano tenemos que la esclavitud es una institución internacional, tanto por su práctica extendida a todo el mundo como por la extensión del término a todo

aquel extranjero prendido en acto de guerra⁵. Ser esclavo está asociado a una carencia de derechos ciudadanos, siendo considerado jurídicamente una cosa (*Res*) al servicio de un amo. Sin embargo no se niega la condición del “ser” de un siervo, esta condición queda relegada frente al único propósito de servir.

Esta institución queda plasmada y digerida como parte de la sociedad, siendo justificada por Varrón, el cual definía al esclavo como un “*inrumentí genus vocale et semivocale, in quo sinto Boves mutun, in quo sunt plaustra*”⁶, Plauto⁷ y Aristóteles, que defiende la condición de esclavo por naturaleza, de la misma forma que asimilada Platón como parte de la realidad social de su momento⁸. De esta forma encontramos una aceptación de la esclavitud como parte de una realidad social, asimilando la humanidad del siervo, carente de derechos jurídicos, y sometido a una cosificación del sujeto. De la misma forma que el hecho de tener un testimonio escrito supone una necesidad de justificar esta institución.

Esta imagen de esclavitud se ha visto desdibujada por influencia de la esclavitud africana de plantaciones, la cual, comprendía una realidad y un contexto histórico distinto, y heredero de una serie de pensamientos y moral diferente. Esta visión se ha visto incrementada por la aparición del cine y su atribución a este sector, de forma que a la imagen del esclavo se le atribuyen un carácter específico proveniente de un canon concreto establecido en base a este. Para ello engloba todo tipo de esclavitud asimilando un mismo grupo dentro de este sector, otorgando a todas las mismas características, una historia similar y unas connotaciones morales determinadas por el mensaje lanzado por el guion.

Sin embargo, en los últimos tiempos, las producciones norteamericanas han obtenido de la esclavitud el coctel perfecto que enganche a las masas, pero para ello, como ya se ha indicado, la herida causada por la esclavitud en el nuevo mundo queda demasiado cercana y real. Por tanto se recurre al exotismo y los mitos eróticos que traen intrínsecos el cine péplum. Se explota el despliegue de medios, las nuevas tendencias representativas de la antigüedad, idealizada y erotizada, para adaptarlas a un sector determinado como es la industria de la esclavitud. Esta industria pierde las nociones jurídicas y morales que se les han engarzado a lo largo de los años para obtener unas nuevas realidades, acordes con los tiempos actuales.

La liberación sexual sufrida en el siglo XX y XXI, el desapego a las tendencias morales de la doctrina católica, implica que se dé una sobreexplotación de un género cinematográfico en letargo. El cine péplum lleva aparejado una carga erótica implícita, un sentimiento de libertad moral, asimilando una etapa histórica surcada en sí misma por el mito sicalíptico, donde los

5 Guillén, Jose.: “La esclavitud en Roma”. *Helmántica*. 1972, volumen 23, n.º 70-72. p, 7.

6 Varro, *R.R.* 1, 17, 1.

7 PL. *Men.* 249-252.

8 Guillén, Jose.: *O.c.* , 6.

placeres se subliman a la moralidad censuradora cristiana, con la que se ha intentado comparar, contraponiendo el libertinaje pagano con la decencia y decoro judeocristiano.

De esta forma el pensamiento conservador se ha visto fracturado, y aprovechando la resurrección del género péplum, ha volcado las tendencias sexuales liberadas en un sector que siempre ha estado vinculado a libres conductas eróticas. La antigüedad romana se establece como el contenedor de fantasías que se hacen carne en un contexto histórico pasado y que dejan como residuo una imagen de la antigüedad determinada por las modas actuales de prototipos modernos de cuerpos y rostros sexualmente atractivos.

Esta tendencia a mostrar una sexualización del esclavo tiende a olvidar el drama del sujeto, revistiéndolo de un nuevo aspecto sujeto a pautas actuales. En *Espartaco: Dioses de la Arena* encontramos un nuevo tipo de esclavo, que se aleja de la cosificación televisiva a la que se ha visto sometido tradicionalmente, de forma que toma cuerpo e inquietudes, como si fuese una estatua que cobra vida, se olvida el carácter servil de objeto doméstico, en pos de ser un objeto de placer en manos de sus amos, y en un segundo plano, del espectador.

Esto desdibuja la imagen televisiva tradicional del esclavo en la antigüedad, como esclavo-estatua o comparsa de escena, ahora se hace uso del cuerpo de este, extendiéndose a un plano íntimo, el esclavo ya no es un ánima asexuada y sufriente, ahora es un instrumento de placer y con pulsiones propias.

LA ESCLAVITUD EN *ESPARTACO: DIOSES DE LA ARENA*

La esclavitud sexualizada tiene su máximo exponente producción televisiva, *Spartacus: Blood and sand*, una producción del año 2011 para la cadena estadounidense *Stazz*. Esta producción consiguió conjugar, como hemos visto, los requerimientos de los telespectadores contemporáneos, las nuevas tendencias cinematográficas, y la recuperación televisiva total de un género en letargo, para ofrecer un punto de vista renovado de un tema estancado en unos ítems pétreos. Si bien, la elección de Espartaco para esta renovación ayudó a este resurgimiento, ya que el mito se presta a las interpretaciones modernas, tanto políticas como románticas.

De esta forma, la antigüedad se toma como vehículo para presentar un producto que será seguido por un público fiel a un tipo de producciones de consumo ligero y que ofrece en escenas rápidas un concentrado de sexo y sangre, junto a dosis de dramas internos.

Esta serie tuvo una gran acogida entre el público, sin embargo, ante el freno que supuso la grave enfermedad de su protagonista, Andy Whitfield -que le obligó a retirarse de su papel protagonista como Espartaco-, se rodó una precuela esperando la recuperación de este. En esta miniserie de seis capítulos se narra la historia trascurrida anteriormente a la llegada de

Espartaco a la casa de Batiato. En ella podemos percibir mejor las relaciones entre los esclavos y de estos con sus amos, sin enturbiar por las pretensiones revolucionarias de su protagonista.

La trama se centra en las ambiciones de Quinto Lentulus Batiato (John Hannah) por conseguir un puesto en la inauguración del anfiteatro financiado por Tulio (Stephen Lovatt), el cual, ya patrocina a un joven lanista llamado Vettius (Gareth Williams). Batiato, a pesar de tener en su poder al campeón de Capua, Gannicus (Dustin Clare), un esclavo con gran destreza en la lucha y una mente un tanto alocada, desafiante y temerario, compra a un esclavo propiedad de Tulio, el galo Crixo (Manu Bennett) a un esclavo a primera vista indomable y salvaje.

Sin embargo Batiato no cuenta con las humillaciones a las que se verá sometidos por ambos ciudadanos, llevando a estos a una lucha sin cuartel por el honor, la ambición y el poder. Batiato, en ausencia de su padre, intentará llevar el *ludus* a la cumbre, tejiendo una red de intrigas, junto a su esposa Lucrecia (Lucy Lawless) y la perversa amiga de esta, Gaia (Jaime Murray), a costa de poner en duda el buen nombre y la moral de la casa de Batiato. Esto hace que hasta Salonio (Craig Walsh-Wrightson), mejor amigo de Batiato, no reconozca a este y se preocupe por su estado avisando al padre de su amigo para que se encargue de poner orden en la villa familiar.

La repentina llegada del *pater familias* (Jeffrey Thomasa), hace que las tramas urdidas por el trío se vean trastocadas. La amenaza de que este se quede permanentemente dirigiendo el *ludus*, el cual ama y abandonó solo por problemas de salud, acelera las acciones de Batiato y Lucrecia, creando más contratiempos que avances en su marcha por el triunfo en la arena.

Por otro lado, en un submundo bajo la villa de Batiato, la vida de los gladiadores continúa. Entre estos esclavos encontramos al trío formado por Oenomaus (Peter Mensah) y su esposa Melitta (Marisa Ramírez) -declarándola su esposa legal, a pesar de que a efectos reales un esclavo no podía tomar esposa, ya que en realidad todo él pertenecía a su amo como una *res*- y el amigo de ambos, Ganicus. Por otra parte encontramos al recién llegado Crixo, que se ve sometido al desprecio de sus compañeros en un principio por ser novato, y que se siente absolutamente sometido por un sentimiento de gratitud a Batiato. La pareja formada por Barca (Antonio Te Maioha) y Auctus (Josef Brown), amantes y gladiadores, las esclavas vírgenes Naevia (Lesley-Ann Brandt) y Diona (Jessica Grace Smith), y por último la remesa siria donde entrarían el astuto y traicionero Ashur (Nick E. Tarabay) y su compañero Dagan (Shane Rangi).

Estos combinan sus dramas personales con las ardidés del nivel superior, motivando las intrigas de sus amos la mayor parte de sus males. De esta forma, en una fiesta privada convocada por Lucrecia para agasajar a Petronio (David E. Woodley) la fiel esposa Melitta se ve obligada a mantener una relación sexual con el amigo de su esposo, Ganicus, provocando en estos un posterior enamoramiento, tras el encuentro sexual, que les hará sufrir un auténtico drama. En una

segunda ocasión, con el fin de conseguir los favores de Petronio, Lucrecia se ve obligada a repetir un encuentro en el que saciar las parafilias de Cossutio (Jason Hood), pero esta vez es la esclava Diona la que sale perjudicada, siendo violada por un bárbaro gladiador y por el propio Cossutio. Lucrecia también aprovecha su superioridad para valerse de los favores sexuales de Crixo, el cual comienza una serie de aventuras sexuales con el fin de engendrarle un hijo en secreto.

En este sentido vemos dos mundos separados que llegan a tocarse en un momento determinado, por convenio de los entes dominantes, nunca bajo las premisas de los siervos, y siempre bajo directrices sexuales, como *res* privada. En este caso el abuso de poder ejercido por los amos se emplea en el plano sexual en dos términos, por necesidad y/o para premiar. El uso del sexo libre y por placer está descartado en la órbita del esclavo, de hecho, cuando Melitta, esposa de Oenomaus acude al lecho de su esposo, lo hace por gracia de sus amos, siendo un favor personal hacia la pareja. El esclavo se ve sometido a las necesidades del amo sin reparar en las consecuencias que traerá para estos, son una propiedad y por ende han de obedecer. Esto lo define muy bien Óscar Lapeña, a quien cito - *Como contrapunto a la brutalidad de la arena la serie presenta a los gladiadores monógamos, fieles y románticos, aunque en algunas ocasiones se dejen vencer por los bajos instintos o acepten la explotación sexual a la que les someten sus amos*⁹.

Esto pone de manifiesto por un lado la maldad intrínseca en el romano; el amo capaz de disponer del cuerpo y la intimidad del siervo es malvado por naturaleza, aludiendo en cierta forma a la concepción actual que se tiene del explotador sexual. Esto es producto de la asimilación social de la declaración de los derechos de Virginia de 1776, texto donde podemos encontrar en su primer artículo que “1. Todos los hombres son por naturaleza igualmente libres e independientes, y poseen ciertos derechos inherentes a su persona, de los que, cuando entran a formar parte de una sociedad, no pueden ser privados por ningún convenio, a saber: el goce de la vida y libertad y los medios de adquirir y poseer la propiedad y de buscar y conseguir la felicidad y la seguridad.”. O en su versión francesa de 1789: “1. Los hombres nacen y permanecen libres e iguales en derechos. Las distinciones sociales sólo pueden fundarse en la utilidad común” y seguidamente, en su artículo cuatro “4. La libertad consiste en poder hacer todo aquello que no perjudique a otro: por eso, el ejercicio de los derechos naturales de cada hombre no tiene otros límites que los que garantizan a los demás miembros de la sociedad el goce de estos mismos derechos. Tales límites sólo pueden ser determinados por la ley”. De esta forma el uso y abuso del siervo se percibe como una injusticia, sancionable y que atenta contra la moralidad actual.

Sin embargo por otra parte se asimila una personalidad bohemia y romántica del esclavo, capaz -a pesar de ser una propiedad y de asumir su situación- de sentir amor y pasión, esto es el contrapunto a la crueldad del romano, pone de manifiesto el abuso de uno sobre el otro, y de

9 Lapeña, Óscar: “Espartaco, el rebelde domesticado”. *Iberia*, n°10, 2007. p. 174.

alguna forma justifica la violencia al ser producto de una orden superior, exculpando al esclavo, algo que sería también extendido a las practicas íntimas y sexuales que les fueran ordenadas, imponiendo a la voluntad algo superior como es el sentimiento del deber.

Estos nos llevan al drama central del submundo en la villa, la relación ilícita entre Melitta y Ganicus. Ella durante la primera parte de la miniserie se comporta como una esposa enamorada y fiel, como el ejemplo de virtud, piadosa y maternal para con las esclavas más jóvenes del hogar. Sin embargo, encontramos que solo hace falta un encuentro sexual con el gladiador Ganicus para despertar en ellos la llama del más profundo e ilícito amor. El sentimiento de infidelidad y traición es lo que pone de manifiesto el amor, la negación de la virtud saca a flote la capacidad de amar del esclavo. De la misma forma que este amor ilícito por Ganicus justifica el hecho de la infidelidad, es decir, el amor forma parte de la exculpación de la falta moral, pero aun así va aparejado a una pena y castigo, digamos, divino, que le sobreviene de forma trágica, encontrando la muerte por accidente.

Esto nos dirige a un sendero nuevo, introducido por el mundo vertiginoso donde se hunde occidente. El amor se aleja del viejo y anticuado cortejo preamatorio, los aspirantes saltan por encima del periodo de galanteo, donde tradicionalmente el varón despliega sus mejores armas de seducción – cuan pavo real- para obtener a la mujer. Ahora, espejo quizás de la sociedad actual, la potencia sexual es el trampolín que lleva directamente al amor. Ya no es el enamoramiento lo que lleva al sexo, si no el sexo en sí propicia un posterior enamoramiento, (reduciendo a una las posibilidades de alcanzar el objetivo).

Este mismo ejemplo de amor postcoital lo encontramos con Lucrecia, la cual llega al estado de amor enloquecido y casi fanático por Crixo tras probar su virilidad. A pesar de que la *domine* sentía un visible asco en su primer encuentro sexual, despreciando al galo por su carácter bárbaro y su propia condición jurídica inferior, llega con el tiempo a sentir un amor apasionado que borra estos defectos, sobre todo tras un buen corte de pelo y baño de aceites.

La apariencia de estos esclavos tiene mucho que ver con la sexualización de estos, el esclavo romano doméstico, pasa de ser un joven andrógino a jóvenes chicas bellas y torneadas, con escasa vestimenta y miradas de sumisión. Los gladiadores pertenecen todos a un mismo tipo, enormes musculaturas producto de horas de intenso entrenamiento, escuetas vestimentas de cuero o lino, y aceite pertinentemente colocado. Durante los seis capítulos las posibilidades de ver las anatomías de estos se dan en cada fotograma, siendo las escenas de lucha en estilo slapstick, los arduos entrenamientos, los largos baños y las constantes alusiones a encuentros sexuales, las excusas perfectas para mostrar la tensión anatómica en cámara super lenta.

Este modelo de gladiador, representa una versión histórica similar a los personajes de lucha libre americana, desplegando su violencia en un *vale tudo* extremo que despierta las ansias de

los asistentes al espectáculo, y sumerge a los espectadores en un frenesí sexual solo con presenciar el espectáculo. De esta forma violencia y el sexo se ve unidas en un mismo panorama, siendo vinculadas artificialmente como las caras de una misma moneda.

La violencia vincula al esclavo con un uso del sexo empleado en dos direcciones, las que responden a saciar las necesidades de los amos y las destinadas a colmar al propio esclavo. Sin embargo ambas se entremezclan, y el sexo por placer o como recompensa son difíciles de diferenciar de los actos inducidos por los *domines*. La imagen del esclavo que practica sexo por obligación queda enmarcada en dos tipos de persona, la del esclavo sin personalidad, un personaje silencioso que acata las ordenes como un autómatas, o la del esclavo con un rol definido, capaz de sentir vergüenza, asco y ser consciente de la injusticia de dicha situación. Estos mismos son los que por lo general acceden a un sexo íntimo, como contrapunto al inducido y público. En sus encuentros personales podemos diferenciar, así mismo, dos tipos, los que se hacen por amor, como los de Melitta y Oenomaus, o los que se hacen como recompensa por sus triunfos, el que lleva a cabo Ganicus antes de enamorarse, un sexo salvaje y carente de sentimientos, con más de dos participantes, muy diferente al de la pareja.

En cuanto al uso del cuerpo del esclavo se alude a este hecho con total naturalidad, el espectador asume la posesión del esclavo, y la sumisión de este a su amo facilita que se asimile como natural. Sin embargo esto no deja de remarcar el abuso de poder y la crueldad de algunos amos respecto a sus esclavos, algo que queda bastante claro con la contraposición entre el trato humano que Batiato senior da a sus esclavos, tratando a estos como sirvientes de valor, respetando sus cuerpos y sus ocupaciones, en contraposición del que hace Batiato Jr. o la propia Lucrecia, lo cuales no dudan en explotarlos sexualmente para obtener sus objetivos. Esto hace que contraste la figura del buen y el mal líder, uno que ha de comandar el carro desde dentro, no desde la tribuna.

Esto queda sobre todo presente en el suceso que protagoniza la esclava Diona, de la cual abusan, esta cae en una profunda depresión en consecuencia y termina con un final trágico como castigo por huir de la casa que la ha sometido a dicho tormento. Esto pone de manifiesto otro elemento, que es la disconformidad del esclavo para con el mal amo, aunque se asume la sexualidad implícita en el esclavo, y la posibilidad de explotación de su cuerpo, el siervo no deja de ser una persona, por lo que cual se alude a su personalidad para recrudescer la carencia de humanidad de sus amos.

Por otra parte encontramos un grueso de población esclava, sin nombres ni roles definidos, que sirven a los invitados de sus amos en la macro-orgía organizada por Lucrecia. Estos, podemos prever que carecen de elección en cuanto a su asistencia, si bien, su participación es activa y participativa, siendo la comparsa perfecta para dicho divertimento. No hay pudor en mostrar los cuerpos desnudos tanto de romanos como de esclavos, tendidos en el suelo en un plano

cenital, una imagen de decadencia y lascivia que incrementa la iconografía mental que se tiene tradicionalmente del romano y las famosas bacanales.

Pero no todos están sometidos a este uso, encontramos un sector privilegiado, que se respeta en cierto modo, son las esclavas vírgenes Naevia y Diona. Estas quedan exentas de las prácticas sexuales en principio, su pertenencia exclusiva a la *domine* de la casa les otorga ese privilegio. Sin embargo en estas existe la curiosidad respecto al sexo y se ven seducidas por la masculinidad de los gladiadores. Este privilegio se rompe con las pretensiones de Lucrecia, ofreciendo el exotismo de una esclava virgen a cambio de la simpatía de Cossutio. Esto demuestra que la aspiraciones grandilocuentes y la ambición desmedida, conduce a la maldad, a olvidar la propia humanidad y sobre todo, deja al descubierto todas las protecciones que se puedan dar a los que a primera vista parecían intocables. En este punto tendría que apuntar el rol que juega la esclava Melitta, una madre para las jóvenes vírgenes, que intentará cuidar y preservar su virtud, mientras que la romana lasciva Gaia, se muestra provocadora incitándolas por el camino de los placeres. Esto es una muestra más de la bondad contra la maldad del *domine*.

También podemos encontrar cierto paralelismo en las tendencias actuales sobre el sado-masochismo (BDSM), y más específicamente a los juegos de sumisión, que ha sufrido en los últimos años una elevación por medio del cine, literatura y a la ya aludida liberación del sexo. Esto se fundamenta en las bases de una subyugación consentida hacia un dominador que somete de forma controlada, de esta forma la serie estaría ofreciendo al espectador un elemento *light* de consumo, velado por una historia seductora de dominación y sexo.

Todos estos elementos, unidos en una miniserie de seis episodios, contribuyen a crear un escenario donde la esclavitud se ve sometida por medio del sexo, reducida a un chasis univalente que se manifiesta por medio del uso del cuerpo y la recompensa por el mismo medio. El sexo por tanto funciona como castigo y premio, siendo un arma en manos de los amos. El amor es producto de las relaciones íntimas, sin embargo queda subyugado a dos extremos, el sexo por amor y sexo por placer, privilegiándose las historias amorosas como las aceptadas socialmente.

Esto culmina en una des-sexualización del sexo en televisión, de forma que las formas de sexo, llamémoslo, convencional, quedan en segundo plano, no siendo lo suficientemente impactante, estas serían prácticas menos convencionales para la pequeña pantalla, como pueden ser los tríos, orgías o sexo entre miembros del mismo género. Prácticas que sí causan un impacto -del tipo que sea- en el espectador, aderezado, sobre todo, por planos cortos de la anatomía desnuda y escenas en cámara lenta de las actividades sexuales.

En este sentido, habría que meditar, al enfrentarnos a lo que consumimos inocentemente, qué se esconde tras la fachada que se nos presenta, qué asimilamos calladamente de todo ello, y por qué nos seduce de esta forma.

BIBLIOGRAFÍA

- ALIAGA, R. "Una de romanos y romanas: la mujer y las relaciones de género en el péplum" *Revista Historia Autónoma*, 3, 2013, pp. 29-46.
- BRAVO, G. & GONZÁLEZ SALINERO, R. (eds.) *Minorías y sectas en el mundo romano. Actas del III coloquio de la Asociación Interdisciplinar de Estudios Romanos*, Madrid, 2006.
- CANTARELLA, E. *Según natura. La bisexualidad en el mundo antiguo*. Madrid, 1991.
- CASTILLO PASCUAL, M. J. *La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales: International Conference "Imagines", The reception of Antiquity in performing and visual Arts*. Universidad de La Rioja, 2008.
- ESCOBAR BORREGO, F. J. "El concepto de intrahistoria como praxis periodística en *Andanzas y visiones españolas*, de Miguel de Unamuno" *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. XXVI, 2003, 103-116.
- FOUCAULT, M. *Historia de la Sexualidad: El uso de los Placeres*. Siglo XXI, 2002.
- GARCÍA DE QUEVEDO RAMA, D. "La antigua Roma y la ideología de la revolución norteamericana" *Gerión*, 23, 2005, 329-343.
- GARCÍA GARRIDO, M. J. *Derecho privado romano*, Dykinson., Madrid, 1991.
- GUILLÉN, J. "La esclavitud en Roma" *Revista de humanidades clásicas de la universidad pontificia de salamanca* año xxiii enero-abril 1972 num. 70.
- HENRIQUEZ VÁSQUEZ, R. "El problema de la verdad y la ficción en la novela y el cine históricos. A propósito de Lope de Aguirre" *Manuscrits* 23, 2005, 77-96.
- LAPEÑA MARCHENA, Ó. "Espartaco, el rebelde domesticado. Recepción cinematográfica y televisiva del gladiador tracio en el siglo XXI" *Iberia*, nº 10, 2007, 153-180.
- MANZANO CHINCHILLA, G. "La no mujer: categorización social de la prostituta libre en Roma" *Antesteria* Nº 1 (2012), 29-36.
- MARCOS CASQUERO, M. A. «El exótico culto a Hércules en el Ara Máxima» *Revista de Estudios Latinos*, 2, 2002, 65-105.
- MARCOS CASQUERO, M. A. "Plauto y dios de la libertad del vino: Líber-Dionisio-Baco" *Minerva. Revista de Filología Clásica* 17, 2004, 103-124.
- NAGEL, J. "Fronteras etnosexuales en zonas de guerra". *Nómadas* (Col), núm. 19, 2003, 188-199.
- PIANTANIDA, F. "Las insurrecciones serviles en Sicilia. El relato de Diodoro Sículo y la participación de los campesinos libres" *Sociedades Precapitalistas*, vol. 2, nº 1, 2º semestre 2012, 2-17.
- POMEROY, S. B. *Diosas, ramerías, esposas y esclavas: mujeres en la antigüedad clásica*. Madrid 1999.

- PRIETO ARCINIEGA, A. *La antigüedad a través del cine*, Universitat Barcelona, 2011.
- ROBERT, J. N. *Eros romano: sexo y moral en la Roma antigua*. Editorial Complutense, 1999.
- RUBIERA CANCELAS, C. “Las esclavas en la regulación jurídica. Algunas notas desde el digesto” *El Futuro del Pasado*, nº 2, 2011, 439-451.
- RUBIERA CANCELAS, C. “*Ex ancilla natus*. Esclavitud femenina y reproducción biológica” *Asparkía*, 25; 2014, 232-237
- VENTURA, S, *Derecho Romano*. México, 2000.

EL EROTISMO COMO HERRAMIENTA DE SUSPENSE EN EL CINE DE HITCHCOK

Alejandro Molina Carreño

La idea de la presente reflexión gira en torno al paralelismo vigente, en las más destacadas obras de la filmografía de Hitchcock, entre el suspense —del que fue proclamado padre y maestro— y el erotismo, volcado en el género de manera casi indeleble, hasta el punto de constituir hoy día el thriller erótico un género *per se* cuyos inicios podemos rastrear en directores como Brian de Palma, quien no en vano es considerado uno de los más insignes herederos de Hitchcock. Para ello, me centraré en dos sencillas ideas: la primera de ellas abordará la manera en que entiende Hitchcock el erotismo para utilizarlo como herramienta de suspense, y que descansará a su vez sobre dos interpretaciones: el erotismo como transgresión de la prohibición, y el erotismo como elemento dilatorio; la segunda de las ideas se centrará en el análisis del uso de dicho erotismo enfocado al propósito que defiende en el título.

Dado que la filmografía del cineasta británico está comprendida entre los años 1925 y 1976, ésta se verá influenciada, de manera más o menos explícita y en más de una ocasión, por las teorías freudianas, tan en boga por entonces. En su momento, dichas teorías dotaban de prestigio a quienes las introducían en sus creaciones artísticas, dado que, se estuviera o no de acuerdo con ellas, resultaba inevitable sentirse atraído por el aura de novedad y misteriosa verdad largamente velada que las envolvía, y es que, a menudo, la auténtica virtud de una explicación y su correlativa aceptación como hecho indiscutible, reside, si admitimos la relatividad de toda verdad, en el nivel de satisfacción que genera entre su audiencia. Aun habiendo manifestado que no se encontraba entre los admiradores del psicoanálisis, Hitchcock no pudo escapar a su imponente influjo, y así, nos encontramos entre sus películas con la que se considera la trilogía freudiana: *Spellbound* (*Recuerda*, 1945), *Psycho* (*Psicosis*, 1960), *Marnie* (*Marnie la Ladrona*, 1964), películas en las que se abordan, de manera evidente, problemas como el desdoblamiento de la personalidad, los recuerdos reprimidos o la psicosis. Del mismo modo, en el resto de su

filmografía nos toparemos con escenas y argumentos que incurren en síndromes como el de Edipo o Pigmalión, así como en una amplia temática relacionada con la libido, la histeria, la transferencia de la culpabilidad, teoría del desplazamiento, interpretación de los sueños, homosexualidad, voyeurismo, escarceos necrofilicos, paranoia, obsesión, etc...

Las teorías freudianas, tan denostadas hoy día por su inseparable ligazón con el sexo, serán empleadas en el cine de Hitchcock precisamente por esa razón: por el erotismo latente, por esa interpretación inherente al sexo indirecto como una parte oscura e inevitable de la naturaleza humana, potenciada mediante situaciones a priori cotidianas que son luego retorcidas para conducir al espectador a los incómodos y tensos terrenos del *thriller*, pues esta es, sin duda, la clave de todo el cine de Hitchcock: la manipulación de su audiencia. Sea por imposición del estudio, por obsesiones personales o por pura adecuación al momento cultural y científico de la propia película, el erotismo será explorado como —y reconducido a— herramienta de suspense en manos del director británico, consciente del utilísimo aditivo que suponía en la delicada tarea de generar sensaciones, a poder ser incómodas, en el espectador.

Para ello se valdrá de varias herramientas (que analizaremos más adelante), entre las que encontramos el papel de la mujer y el desarrollo de la pareja, la relación amorosa como relación carnal y conflictiva (irremediablemente melodramática y siempre bañada de deseo), el uso y rodaje del beso, el tratamiento fetichista de los ojos y las manos, y una evidente simbología entre el sexo y la muerte.

Si bien esta reflexión se encuentra, a priori, un tanto alejada de un enfoque puramente histórico, no debemos olvidar que la prohibición relativa a lo erótico en los medios audiovisuales durante el período en el que Hitchcock estuvo tras las cámaras, evidencia no sólo la época que rodeó a la producción de las películas, sino la sociedad, por extensión, a la que pertenecía dicha industria, que será reflejada por la cultura de la que el cine forma parte, y a la que pertenecieron tanto el emisor como el receptor, un público que entraba a las salas como sujeto repleto de expectativas que conllevan un correlato psicológico y social, y que saldrá de ellas como receptor de contenidos.

No podemos olvidar que hablamos de un arte —el séptimo— capaz de retratar las sociedades con unos niveles de precisión y complejidad encomiables, que disfruta además de un poder de difusión e influencia sin precedentes, siendo uno de los más importantes generadores de opinión y controversia, por lo que el análisis de cualquiera de sus contenidos, incluso de los puramente formales, revelará siempre una información sociocultural nada despreciable, y en ocasiones, de lo más elocuente para el análisis de un período histórico.

PARTE I. LA MANIPULACIÓN DEL ESPECTADOR: EL EROTISMO COMO TRANSGRESIÓN DE LA PROHIBICIÓN

Decía Hitchcock: «con *Psycho*, dirigía a los espectadores, exactamente igual que si tocara el órgano»¹.

En el momento en el que entramos al cine se produce un pacto tácito entre el espectador y el director, de forma que el primero se sienta en su butaca y se dice a sí mismo: «de acuerdo, voy a creerme todo lo que me cuentes, pero hazlo bien si no quieres que pierda la atención, me levante y salga de la sala». Hitchcock es un maestro en este aspecto, ya que el espectador es su máxima prioridad (a diferencia del cine de autor, o tal vez como sello incuestionable de su autoría), no ya como puede serlo para los grandes estudios —esto es: un animal al que sobrealimentar con cualquier cosa y del que recoger el máximo beneficio posible—, sino como cobaya, como sujeto de laboratorio con el que experimentar sus retorcidos intereses.

Cuenta Ingrid Bergman que Hitchcock preparaba cada ángulo y arreglo mediante una maqueta del set de rodaje, hasta el punto de que ni siquiera miraba a través de la cámara, aduciendo que ya sabía cómo se veía.² La planificación del director británico era tal que le permitía aportar mediante la cámara elementos transgresores así como de refuerzo para el libreto que tenía entre manos, es decir: narraba más allá del texto mediante una simbología que alcanzará cotas altísimas gracias a la minuciosidad con la que abordaba sus proyectos, en los que el encuadre, la luz y la sombra, el color, la música, el paisaje y hasta el más mínimo detalle encierran mensajes que potencian el peculiar imaginario del director y sus obsesiones con vistas a que el espectador quedase atrapado en su asiento, conmocionado durante y después de la película.

Ahora bien, ¿por qué, de entre todas las posibles herramientas, escoge el erotismo? Hablamos de una época en la que el mero hecho de que Rita Hayworth se quitase un guante era capaz de revolucionar una sala de cine, por lo que no podemos obviar el uso de esta clase de recursos en un medio en el que el simple rodaje de un plano supone el desembolso de un capital considerable. Todo debe estar pensado y repensado antes de gritar «¡acción!». Sin embargo, el erotismo en sus películas va más allá del reclamo carnal que busca una sociedad fuertemente reprimida. Partiendo de esa misma represión, identifica una necesidad o deseo inherente al público, un deseo tan fuerte que ha tenido que ser sido reglamentado, y del que se valdrá como atajo hacia la generación en dicho público de la tensión y el conflicto que constituyen los pilares fundamentales sobre los que descansa toda construcción cinematográfica (así como toda teoría freudiana), extrayendo la parte menos

1 François Truffaut. *El cine según Hitchcock*, Madrid: Alianza Editorial, 1974, pág. 237.

2 Ingrid Bergman & Alan Burgess, *My Story*, New York, Dell Pub. Co., 1980.

explícita de lo erótico para incidir en su aspecto más psicológico, cosa que no habría sido posible sin la censura.

En los años veinte, la vida privada y los excesos de actores y directores de cine generaban un amplio malestar en los sectores más conservadores de la sociedad. Con el fin de poner coto a la sucesión de escándalos que engrosaban las páginas de la prensa y creaban una imagen negativa del cine que poco favorecía a la industria, los jefes de los estudios cinematográficos crearon la Asociación Cinematográfica de EEUU en 1922, con William H. Hays al frente, quien se encargaría de filtrar su contenido sin que por ello el comité censor destrozase toda película que cayera en sus manos (cosa que se traducía directamente en limitar el impacto económico). El conocido código Hays, aplicado desde el año 1934 al 1967, contemplaba, entre otras muchas, medidas como presentar la técnica del asesinato de manera que no suscitase la imitación, impedir que se pronunciasen términos como «mierda», «jodido», «puta» o «mariquita», y evitar que se mostrasen imágenes de ombligos o besos de más de tres segundos. Este mismo texto consideraba que el uso del adulterio y de todo comportamiento sexual ilícito, «a veces necesarios para la intriga», no debían ser objeto de una demostración demasiado precisa, ni ser justificados o presentados bajo un aspecto atractivo. Como podemos imaginar, Hitchcock debió de regodearse ante el elocuente subtexto implícito en semejantes disposiciones, puesto que no mostraban otra cosa que el poder del morbo, uno de los más grandes generadores de especulación y tensión que conoce la psique humana, así como la utilidad de lo erótico tal y como lo entendió Bataille: «la sexualidad humana está limitada por prohibiciones y el campo del erotismo es el de la transgresión de estas prohibiciones. El deseo del erotismo es el deseo que triunfa sobre la prohibición»³.

Cuando Truffaut habla con él sobre su película *The Lodger*, pone sobre el tapete la cuestión del uso de las esposas. Para el director francés, las esposas simbolizan sin ninguna duda la privación de la libertad, pero Hitchcock añade que éstas poseen también connotaciones sexuales, fetichistas⁴. Así, cerradas las puertas a lo explícito por la censura, Hitchcock abre las ventanas del erotismo, cuya gama de tonalidades es infinitamente más variada que en el sexo, y donde todo está permitido.

De entre todas las formas de manipulación del espectador, su favorita será entregarnos una información que desconocen los protagonistas, lo que podríamos denominar un *destape* informativo. Ejemplos sencillos son la escena de la bodega en *Notorious*, el atraco en *Marnie*, o el ama de llaves recogiendo la mesa en *The Rope*. Sin embargo, esta manipulación no siempre será explícita, sino que, sobre todo en lo referente al erotismo, se llevará a cabo de modo simbólico

3 Georges Bataille, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1997, pág. 189.

4 François Truffaut. *El cine según Hitchcock*, Madrid: Alianza Editorial, 1974, pág. 43.

e incluso subliminal, como en el caso de *Vertigo*, donde el desequilibrio cromático pretende infiltrarse en la psique del espectador. Aquí es donde Hitchcock juega con la simbología de forma más evidente: midiendo cada milímetro del fotograma para que la sexualidad remueva las neuronas del espectador, obligándolo a pegarse al asiento hasta el final de la película y activando y desactivando sus deseos, inquietudes, obsesiones y perversiones.

PARTE II. LA SUGERENCIA: EL EROTISMO COMO ELEMENTO DILATORIO

La idea de erotismo que más se aproxima al concepto de suspense en un sentido cinematográfico, y que creo que es aplicable a la configuración narrativa de las historias de Hitchcock, es el que está implícito en las siguientes palabras de Roland Barthes: «todo texto sobre el placer sólo será dilatorio: será una introducción a algo que jamás se escribirá»⁵. “Algo que jamás se escribirá”, es decir: lo sugerido, lo que activa la imaginación, el fértil campo donde toda fantasía se hace genuina en la mente del espectador, que es donde en realidad tiene lugar el morbo. Ya sea mediante el antebrazo de Rita Hayworth, el hombro de Kim Novak, el muslo de Madeleine Carroll o la espalda de Grace Kelly, nos encontramos lidiando con la sinécdoque adecuada, con el interruptor que activa nuestras fantasías, pues no en vano existe en el mundo del cine un dicho que señala: «el erotismo está bajo las faldas, no sin ellas», algo que John Berger explicó también a su manera: «la desnudez se engendró en la mente del espectador». Este es exactamente el sentido de lo erótico, de lo prometido, de lo emocionante, lo sorprendente y lo excitante. Tras la sugerencia, esto es: la promesa dilatada, el espectador ha picado, se ha acomodado en su asiento y ha comenzado a hacerse preguntas. El espectador sospecha, y por tanto, da sentido al suspense a la par que participa del mismo.

Si analizamos la primera película de la historia del cine que es considerada un thriller propiamente dicho, *The Lodger* (1927), traducida al español como *El asesino de las rubias*, encontramos que las características que lo convierten en tal son las siguientes: tensión creciente, elementos de sorpresa, emociones fuertes y una línea argumental inteligente. Partiendo de la época y su censura, amén de las connotaciones sexuales en torno a la teoría freudiana, las tres primeras características son claramente paralelas al erotismo mismo. De aquí podemos deducir dos equivalencias en el cine de Hitchcock:

1. Lo que en el erotismo es dilatorio, encuentra su correlato en la narración de suspense en modo de dilación, lo que se traduce directamente en el espectador como un interrogante que genera tensión y expectación.
2. Lo que en el erotismo es sugerencia, en el suspense narrativo es la posesión de una serie de datos por parte del espectador, pero no por parte del protagonista de

5 Roland Barthes, *El placer del texto*, Madrid, Siglo Veintiuno Editores, S.A, 2007, pág. 14.

la película; esto repercute en el espectador en forma nuevamente de tensión, con ciertas connotaciones morbosas o de deseo en el caso del uso de la mujer y la carne.

El uso del primero conducirá siempre a los resultados del segundo. El sexo será siempre sugerido, la ambigüedad erótica también, al igual que las pistas que construyen la trama, su desarrollo y el discurso cinematográfico. El erotismo está, pues, a merced del suspense en cuanto a lo prometido no revelado (misterio), y constituye un generador de deseo *in crescendo* a diferentes niveles psicológicos que acaba relajándose en un éxtasis o final con distintos niveles de satisfacción para el espectador.

PARTE III. USOS Y HERRAMIENTAS

1. La mujer: el sexo indirecto y la pareja.

¿Por qué sus protagonistas son mujeres? Valiéndose una vez más del elemento erótico, Hitchcock quería que el espectador descubriese la sexualidad durante la película y que no la diese por hecho de antemano, como sucedía con actrices con fama de ser más carnales. De ahí que recurra a mujeres cuyo prototipo se aleja de lo voluptuoso, con el fin de vestirla y desvestirla a su antojo para así coger por sorpresa al espectador. El reclamo carnal es velado, disparando así las posibilidades relacionadas con sus atributos, que sobrevuelan la pantalla de manera constante, prometiendo lo que no llega, sugiriendo la posibilidad de llegar allí donde el espectador querría o el protagonista pretende llegar.

En Hitchcock la mujer es además heroína, y no mujer fatal, que es a menudo la clase de mujer con atributos eróticos. Es el erotismo en sí lo fatal (o como me gusta denominarlo: *l'érotisme fatale*), cosa muy distinta de la femme fatale, generalmente una villana que utiliza el sexo para atraer a la víctima y cuyo máximo ejemplo lo constituye la famosa Mata Hari, quien en manos de Hitchcock (*Notorious*, 1946), es presentada como una heroína sacrificada cuyo cuerpo, lejos de ser regalado, es entregado tras una ardua resistencia y trágicos giros de acontecimientos. Es una mujer que sufre y que huye de rebajarse al hombre que se siente atraído por ella —aun a pesar del amplio abanico de sugerencias sexuales de la película—, en contraposición a la femme fatale, que propicia el encuentro con él.

Como no podía ser de otro modo, a la mujer le sigue un hombre, y juntos conforman el tándem protagonista ampliamente explorado en el cine de Hitchcock que es la pareja. Para el cineasta británico, nunca una relación amorosa será sana o sencilla. Muy por el contrario, supondrá un constante generador de conflicto a través del cual desarrollar el argumento. Se trata de amores que, de tan imposibles, llegan a cruzar la puerta de lo enfermizo, como *Vertigo*.

La pareja protagonista vivirá bajo un halo de tensión constante que constituye la pátina característica de sus tramas amorosas a lo largo de la historia: escollos que deben salvarse y sentimientos que se complican para ampliar el conflicto argumental. De este modo, el suspense descansará sobre la incertidumbre del desarrollo de acontecimientos en torno a la pareja, que va de la mano de la trama, con la consecuente carga de erotismo y deseo que sobrevolará las escenas, dando así una forma aún más profunda al misterio. Podría decirse que la trama es el thriller mismo: el asesinato, la violencia, la desaparición, la amenaza o la muerte; y la pareja su adrezo: el sexo y el erotismo, que serán siempre la representación del amor. Hasta que no descubramos en el último momento el desenlace del misterio, no resolveremos la relación de la pareja protagonista, y viceversa. En Hitchcock, el amor es inevitable como la muerte (en su espectro trágico), pero atractivo como la vida (en cuanto a la mujer).

2. El beso

Como podemos leer en el propio cartel de la película *Suspicion!*: «Each time they kissed... there was the thrill of love... The threat of murder!», es decir: cada vez que se besaban... estaba la emoción del amor... la amenaza del asesinato.

El beso es, por tanto, su herramienta de conflicto por antonomasia, es emoción en el amor (siempre enfocado desde el deseo y lo erótico), y amenaza en el ámbito del asesinato (elemento indisoluble del thriller).

El beso, y por extensión muchas de sus escenas de amor, está bañado siempre de misterio, por lo que será frecuente encontrarnos con que la atmósfera donde tengan lugar dichos besos corresponde a un paraje desolador, o patético, en su sentido más romántico. Será el lugar donde esconderse, donde no ser vistos, donde quizá alguien inesperado sorprenda a la pareja, pero será también el lugar donde la naturaleza muestre toda su furia, lo que podía interpretarse como un inciso respecto a lo efímero del momento: la pasión desatada por el erotismo, por lo prohibido, por esa desesperación del deseo que es el leitmotiv de la poesía de Cernuda y que supone la pérdida del sujeto, pero también el sentido pleno de su existencia.

De este modo, el beso supone un punto de inflexión que a menudo complica la trama o abre un abanico de posibilidades y consecuencias provistas de un velo de desconfianza que hará que el espectador permanezca atento al transcurso de cada gesto y detalle por parte de la pareja protagonista de dicho beso.

En su película *Vertigo*, nos topamos con tres besos claramente diferenciados, que suponen el ejemplo perfecto del uso de este recurso. El primer tipo de beso es aquel que se da sin darse, y que predispone al espectador a lo venidero (dilata).

El segundo es el que podíamos llamar trágico o inevitable, siempre lujurioso, que abre el abanico antes comentado y enreda a los protagonistas o los lanza directamente al argumento.

Y el tercero, macabro o luctuoso en este caso, igualmente conflictivo, representa su más elocuente escarceo con la necrofilia, es decir, con la simbología, de la que se vale para manipular nuevamente al espectador mientras explora, de paso, las obsesiones del director (sugiere), y resuelve, en parte, la trama.

Si seguimos analizando otros famosos besos de las películas de Hitchcock, encontraremos en todos ellos un aire de tensión sobrevolándolos, como es el caso del beso inicial en *Psycho*, que parece algo peor de lo que es (la pareja está escondida en un hotel y todo parece bañado de secreto cuando se trata tan solo de una pareja); en *Lifeboat*, donde el beso llega sólo cuando los dos protagonistas que vienen desarrollando durante todo el metraje una manifiesta tensión sexual están a punto de morir; en *Marnie*: el beso supone el refugio de la tragedia; y en *Dial M for Murder*, donde el director británico se vale de él al comienzo de la película para introducir al marido, y acto seguido al amante, llevando al espectador a un conflicto instantáneo en dos escenas sucesivas que vertebran además el pilar de la trama.

El rodaje del beso será igualmente una parte fundamental en el manejo de dicho recurso, y Hitchcock utilizará la cámara de forma harto elocuente: regodeándose en ellos, envolviendo a los personajes y danzando con ellos, o apuntándolos desde un ángulo insospechado (en ocasiones emulando el punto de vista del mirón), formas todas ellas de involucrar al espectador y hacerlo partícipe, hasta el punto de realizar el acercamiento directamente a cámara.

Por último, si bien en Hitchcock no hay escenas de cama como tales (en *Frenzy*, que es lo más explícito que rodó, la cama se usa para mostrar a una mujer desnuda en dos ocasiones: la primera para sugerir una huida, y la segunda para mostrar a una muerta), Hitchcock sugiere ese sexo valiéndose de la luz, la ropa, el gesto, la duración, la forma y el enfoque del beso, facilitando al espectador esos añadidos psicológicos que revierten la censura. Así, no muestra lo que no se puede mostrar (lo explícito), pero activa la imaginación para que no quede ninguna duda de qué es lo que realmente está sucediendo, y suceda como más le plazca al espectador. Ejemplos de este tipo de besos voluptuosos los encontramos en casi todas sus películas.

3. Los ojos y las manos, el sexo y la muerte.

Dado que la censura venda los ojos de los espectadores y ata las manos de los realizadores, Hitchcock se aprovecha de una metáfora más para revertir los elementos de prohibición y llevarlos a su terreno, otorgando a dichas partes del cuerpo un papel preponderante en su precisa construcción del misterio a través, esta vez, tanto de la sugerencia como de lo explícito.

Será explícito en el uso de las manos, como denotan la enorme cantidad de ejemplos en los que éstas dejarán de estar presas y sostendrán la cuerda que las ataba para estrangular con ella al enemigo, dado que el estrangulamiento será una de las formas de asesinato más exploradas por el cineasta, revestida además de un marcado fetichismo, como podemos observar en *The Rope* (donde se usa una cuerda), *Frenzy* (una corbata), *Dial M for Murder* (unas medias), cuando no se vale sin más de las manos. La razón de esta peculiaridad la encuentro en el hecho de la semejanza existente, tal y como escribió Faulkner en *¡Absalón, Absalón!*, entre el amor (como sexo o encuentro físico) y el asesinato (adscrito al enfrentamiento bélico entre dos soldados, mano a mano), pues uno y otro conducen al contacto directo entre la carne de dos individuos, la mayor intimidad imaginable. Al estar prohibido el sexo en pantalla, y el asesinato en la realidad, su emparejamiento cinematográfico resulta harto apropiado para el suspense si se funden ambos en pos de la consecución de una expectación tensada y destensada según lo crea conveniente el director, encogiendo el corazón de la audiencia, inflando y desinflando su pecho. De esta manera, las escenas en las que se produce la muerte de algún personaje encierran simbólicos paralelismos con el sexo.

En otras películas como *Frenzy*, o *Marnie*, la dupla sexo-muerte será tan explícita que formará parte, directamente, de la línea argumental.

Por su parte, los ojos continuarán siendo el otro gran recurso en el cine de Hitchcock. El ojo ve, y es el espejo del alma, es decir, de las emociones que trata de manipular con sus películas. A ellos otorgará un tratamiento doble.

En primer lugar, los utilizará como herramientas de voyeurismo. El propio director dijo: «*le apuesto a que nueve de cada diez personas si contemplan al otro lado del patio a una mujer que se desnuda antes de irse a acostar, o simplemente a un hombre que ordena las cosas en su habitación, no podrán evitar mirarlo*»⁶. Esto es algo que queda más que patente en películas como *Psycho* o *Rear Window*.

Por supuesto, todo voyeurismo implica erotismo o testimonio de un acto amoral, pero lo que consigue con ello Hitchcock —y que en *The Rear Window* es explorado hasta sus límites— es un objetivo doble. Por un lado introduce de lleno al espectador en la parte prohibida de toda visión, que de por sí dota de tensión a la escena, pues lo convierte en espía a la par que proporciona la satisfacción consciente de no poder ser atrapados gracias a la ficción que le rodea; por otro lado, dota al espectador de empatía para con el protagonista, quien sí que puede ser apresado.

El otro empleo que da el director británico a los ojos no es ya un recurso erótico, sino puramente psicológico, si bien constituye un ejemplo más de manipulación del espectador,

6 François Truffaut. *El cine según Hitchcock*, Madrid: Alianza Editorial, 1974, pág. 187.

así como un corolario de las fuerzas de tensión y relajación que se dan en sus discursos cinematográficos, las cuales, en última instancia, se enmarcan en el mismo propósito manipulativo que persigue con el erotismo.

Este otro uso de los ojos se adscribe a la mirada del actor, enfrentada directamente a la de la audiencia, con la que consigue introducirse en la mente del individuo-espectador a través del individuo-protagonista en un ejercicio de empatía subconsciente que va más allá del que se crea por sí solo con el simple hecho de ver la película. Enfrentándonos a él, nos devuelve la mirada y ataca nuestra intimidad en una violenta confrontación con nosotros mismos y lo que nuestra psique ha generado durante la película.

En conclusión, el erotismo comprendido como promesa dilatada o irresoluta en constante resolución, y que es finalmente satisfecha por el espectador en la medida de sus expectativas, es para Hitchcock, padre del suspense, una herramienta más para conseguir incrementar la tensión que sostiene y articula sus metrajes, fusionando sexo, prohibición, misterio y muerte con una maestría sin igual, en la que la sugerencia y la simbología alcanzan cotas insuperables.

EL FÚTBOL SALE DEL ARMARIO: MASCULINIDAD, VIRILIDAD Y HOMOSEXUALIDAD A TRAVÉS DEL GÉNERO CINEMATográfico

Gloria de los Ángeles Zarza Rondón

El presente artículo plantea un panorama general de diferentes filmes en cuya trama, donde el fútbol juega un papel significativo, se suceden distintas historias que vinculan a este deporte con los conceptos de masculinidad y virilidad, elementos a los que tradicionalmente aparece asociado. Pero donde también encontramos claras contradicciones con aquellos fundamentos que supuestamente son genuinos del fútbol y de la identidad masculina y heterosexual que se construyen alrededor de este deporte.

El tema de la homosexualidad y su vinculación con el mundo deportivo, es posiblemente una de las cuestiones que necesiten un mayor análisis y profundización. Al tratar el fútbol, lo hacemos desde diferentes perspectivas: en el fútbol se plantean asuntos relacionados con la economía, la cultura, la política y hasta el sexo, pero parece existir una cierta evasión a reconocer la homosexualidad dentro de este ámbito.

Una de las particularidades que actualmente continúan determinando la naturaleza del fútbol es que se trata de un deporte de y para hombres. Un juego donde el cuerpo y la potencia física adquieren una importancia sobresaliente, concibiéndose un prototipo de futbolista representante de un imaginario de masculinidad cuya esencia bascula entre la fuerza, la resistencia, el poder y la virilidad. De esta forma, y partiendo de la idea que presupone en torno a lo masculino todos aquellos discursos, lenguajes e imágenes del fútbol, llegamos directamente a la creación de prejuicios, convencionalismos, estigmas y discriminación en el entorno futbolístico. Lógicamente, esta naturaleza que identificaría al fútbol con la identidad masculina más genuina entra en clara contradicción con la homosexualidad.¹ De ahí que en el ámbito que estamos hablando, en la gran mayoría de los casos y en pleno siglo XXI, ser

1 CARRIÓN M., F.: "La homosexualidad en el fútbol". Archivo PDF. Microsoft Word – 28. La homosexualidad en el fútbol.docworks.bepress.com/fernando_carrion/435/download/. P. 1. Última entrada 27/01/2016

homosexual dentro del terreno de juego suponga discriminación y rechazo, ya que la propia condición presupone un afeminamiento corpóreo.² Dicha idea, concebida obviamente bajo el prisma de una moral heterosexual. Es más, cuando estos afeminamientos corpóreos tienen lugar: es hábil, sensible, tiene buena cintura, buenas piernas, pelo largo, su acepción legítima, reconocida y promocionada es la de metrosexual, lo que permite encubrir la discriminación, pero difícilmente reconocer o aceptar la homosexualidad.

La segregación en el fútbol es más alta de lo común, debido a que la hétero- moral reconoce la posibilidad de la homosexualidad en los espacios privados pero no en los espacios públicos donde se visibiliza y representa la sociedad, y el fútbol es precisamente uno de los espacios públicos más simbólicos y significativos. No obstante, también se observa cómo paulatinamente, va teniendo lugar una apertura a esta realidad ineludible.³

En todo caso, centrémonos en la idea de que fútbol y masculinidad son dos nociones que de forma habitual se conciben como un conjunto indisoluble, y así lo encontramos reflejado tanto en los medios de comunicación como en la vida diaria. Asimismo, este deporte, con su enorme potencial socializador está altamente relacionado con la construcción de las identidades personales y con cómo estas se ligan con la estructura cultural del entorno en que se socializan los individuos.⁴ Así pues, la sociología del deporte ha tenido una gran expansión, pues no debemos olvidar que es un fenómeno que mueve a millones de personas en todo el planeta⁵, y el fútbol, uno de los deportes más populares a nivel mundial, también ha sido objeto de estudio por parte de la sociología y de las ciencias sociales.⁶

La particularidad del espacio futbolístico es que se trata de un universo simbólico construido y disfrutado históricamente por hombres. Los atributos de este universo aparecen en las prácticas reservadas tradicionalmente a los varones.⁷

Efectivamente, el fútbol puede concebirse como un elemento propiamente masculino a través de las simbolizaciones de partes del cuerpo humano con que son permitidas la práctica

2 *Ibidem*, p. 2

3 *Ibidem*, pp. 2-3

4 MARTÍN CABELLO, A. y GARCÍA MANSO, A.: "Construyendo la masculinidad: fútbol, violencia e identidad". *Revista de Investigaciones políticas y sociológicas*. Universidad de Santiago de Compostela. Vol. 10, nº 2, 2011. Pp. 73-95.

5 DUNNING, E. (Ed.): *Sociology of Sport*, London, Cass, 1971

6 MARTÍN CABELLO, A. y GARCÍA MANSO, A.: "Construyendo la masculinidad: fútbol, violencia e identidad". *Revista de Investigaciones políticas y sociológicas*. Universidad de Santiago de Compostela. Vol. 10, nº 2, 2011. P. 74

7 CONDE, M. y RODRÍGUEZ, M. G.: "Aliens en territorio prohibido. Un estudio de la relación entre la mujer y el fútbol en la Argentina", *I Jornadas de Sociedad y Cultura, Instituto de Investigaciones "Gino Germani"*, Facultad de Ciencias Sociales. U.B.A. Buenos Aires, 1998. P. 3

de este deporte. Gran parte de los investigadores de este campo⁸, coinciden en la idea de que cualquier actividad que se defina actualmente como deporte tiene que ser valorizada en torno a dos elementos fundamentales: el culto al cuerpo y su carácter lúdico.⁹ No obstante, centrémonos en el aspecto físico donde, el fútbol se concibe como un enfrentamiento de alto rendimiento donde la preparación física es primordial. De esta forma, y como es conocido por todos, el fútbol es un deporte practicado exclusivamente con las piernas y los pies (excepto el caso del portero), por tanto, son las extremidades inferiores las que juegan un papel fundamental. Esta dimensión estética, donde la parte inferior del cuerpo es la protagonista, se concibe en la cosmología occidental como la más instintiva, vinculada a nuestro hemisferio más irracional y primitivo.¹⁰ Asimismo, además del hecho de ser un deporte mayoritariamente practicado por hombres y con la parte inferior del cuerpo, debemos comprender la relación entre fútbol y masculinidad como una construcción cultural donde se articulan y entran en juego elementos de dicha “hombría” tales como la fuerza física, la potencia o la violencia, propia de los deportes de combate.¹¹ En este sentido, la fuerza física y el enfrentamiento socialmente aceptado propio del fútbol, da lugar al desenvolvimiento de la masculinidad, donde el juego llega a generar altos niveles de excitación concibiéndose como una forma de ritual de la masculinidad y la virilidad.¹²

Al hilo de esta cuestión, traemos a colación una de las últimas obras del director argentino Juan José Campanella, con la película *Metegol*¹³, estrenada en España con el título de *Futbolín*. El guion está basado en un cuento del conocido humorista, dibujante y escritor argentino Roberto Fontanarrosa: *Memorias de un wing derecho*¹⁴.

En cuanto a la película, escenario, ambientación y trama, discurren en torno al contexto

8 Estudiosos como Norbert Elías, Pierre Bourdieu, Cristian Bromberger, Eduardo Archetti o Roberto Damatta, entre otros.

9 RAMÍREZ GALLEGOS, J. P.: “Breves apuntes teóricos para acercarse al problema del fútbol, masculinidad y violencia”, en *Fútbol e identidad (es) en el Ecuador*. FLACSO, Ecuador, 2002. p. 4

10 *Ibidem*, p. 4. Los procesos inconscientes y vegetativos del ser humano como son las relacionadas con los intestinos, las excreciones fecales y urinarias, o bien con los órganos de reproducción y placer, que dramatizan, en la cultura occidental, o que deben ser reprimidos, están localizados debajo de la cintura. Una línea simbólica impuesta por el mundo occidental.

11 *Ibidem*, p. 4

12 DUNNING, E.: “El deporte como coto masculino: notas sobre la fuentes sociales de identidad masculina y sus transformaciones”, en ELÍAS, N. y DUNNING, E.: *Deporte y Ocio en el proceso de la Civilización*. Fondo de Cultura Económica. México, 1995. Vid. en: RAMÍREZ GALLEGOS, J. P.: “Breves apuntes teóricos para acercarse al problema del fútbol, masculinidad y violencia”, en *Fútbol e identidad (es) en el Ecuador*. FLACSO, Ecuador, 2002. . 4

13 Ficha técnica: <http://www.filmaffinity.com/es/reviews/1/347421.html>: *Metegol* (*Futbolín* en España). Juan José Campanella. Coproducción Argentina-España; Plural-Jempsa / 100 Bares / Catmandu Entertainment / Antena 3 Films / Canal +. Género de animación y aventuras. 2013. 106 min.

14 http://www.nacion.com/ocio/cine/Critica-cine-Gol-gol_0_1391660883.html. Ultima entrada 15/02/2016

futbolístico. La historia tiene lugar en un pueblo argentino y futbolero, donde vive Amadeo, apasionado jugador de fútbol y por supuesto de Diego Armando Maradona, profundamente enamorado de su compañera Laura, pero también extremadamente tímido para expresarle sus sentimientos. Tras un mágico acontecimiento a través del cual los muñecos de su fútbol cobran vida, Amadeo intentará hacer frente a la maldad y “juego sucio” de su contrincante (tanto en el terreno de juego como en el amor) con la ayuda de sus inseparables futbolistas de metal. Bajo este escenario, la valentía, fuerza, virilidad y coraje del protagonista se conjugan en un desenlace localizado en un abarrotado estadio de fútbol donde tiene lugar una épica y memorable lucha tras la cual, imponiéndose como un hombre-héroe, logra la victoria tanto futbolística, como sentimental.

En esta misma línea de concepción del fútbol como un terreno vinculado exclusivamente a los varones, y donde se ponen en práctica comportamientos y cualidades tradicionalmente vinculadas a este sexo, puede destacarse la película venezolana *Hermano*, del director Marcel Rasquín¹⁵. La historia sigue el canon de la tragedia clásica, cuyos personajes parecen movidos por fuerzas superiores a su propia voluntad, quizás el destino, o simplemente la abrumadora realidad social que les rodea¹⁶. El filme nos presenta a unos personajes dedicados a sobrevivir en un ambiente hostil y de palpable violencia, pero poseedores de valiosas cualidades humanas como la amistad, la devoción familiar, la protección, el amor, la solidaridad o la generosidad. Insertos en este ambiente, nos encontramos con un equipo de fútbol local llamado “La Ceniza”, del que forman parte los dos protagonistas de esta historia: Daniel y Julio, su hermano mayor.¹⁷ Daniel, el más joven y frágil (física y emocionalmente, al menos en apariencia) y Julio, fuerte, decidido y sumamente protector, pasan largas horas jugando al fútbol en el equipo del barrio, constantes, sobre todo Daniel, en el sueño de convertirse en jugador profesional de la selección venezolana de fútbol (popularmente conocida como “la Vino Tinto”): duerme con su balón en la cama, se levanta para hacer abdominales delante de un vídeo de la selección y pospone la satisfacción de sus necesidades más inmediatas para lograr su más ansiada meta¹⁸. La ausencia

15 Ficha técnica: <http://www.filmaffinity.com/es/film427804.html>: *Hermano*. Marcel Rasquín. Guion de Rohan Jones y Marcel Rasquín. Música de Rigel Michelena. A&B Producciones. Drama. Venezuela. 2010. 96 min.

16 Un ejemplo que pone de relieve esa necesidad de supervivencia ante un entorno agresivo y hostil, así como la capacidad de hacer frente a las adversidades, es una de las frases pronunciadas por el entrenador del equipo de fútbol local cuando dice: “la vida te mete goles todos los días, pero hay que empezar cada día como si estuviese cero a cero”.

17 En realidad, Julio y Daniel no son hermanos biológicos, sino que este último fue encontrado en un basurero por la madre de Julio cuando era un bebé, y decidió adoptarlo como hijo propio. A partir de ese momento, y ante el deseo del por aquel entonces pequeño Julio de tener una mascota, al confundir el llanto de Daniel con los maullidos de un gatito, “Gato” será el apodo por el que se le conozca durante el resto de su vida.

18 http://www.universonuevaera.com/web/articulos/ortega_analisis_hermano.html. Última entrada: 01/02/2016.

de un figura paterna¹⁹ presente en el hogar, hace que Daniel tome a Julio como un padre, al que admira e idealiza, y también con el que rivaliza casi a diario en el campo de juego, escenas que muestran claramente de qué forma se conjuga y manifiesta esa competitividad viril y masculina que caracteriza a este deporte. Y aún más allá, el propio Julio concibe el fútbol como un “deporte de hombres”, en el que su hermano, más débil y desgarrado físicamente, debe esforzarse por comportarse y jugar como un auténtico varón. Dicho comportamiento, alcanza su clímax cuando ambos son convocados a una prueba para formar parte de la cantera de la selección venezolana, y donde la situación de confrontamiento y puesta en práctica de los valores masculinos en el terreno de juego es imperativa y rotunda.

Más allá del ritual de combate que supondría el fútbol en una supuesta cosmovisión masculina, es el hecho de considerarlo como una “cosa de hombres”, en un escenario social varonil, de poder, de violencia masculina, donde saltan al campo los rasgos más significativos del arquetipo clásico de la masculinidad hegemónica.²⁰ Ya desde la Revolución Industrial, el deporte posee un papel de gran importancia en la construcción de la identidad de género masculino, ya que en el transcurso de la modernización y la división sexual del trabajo, en la que la mujer se incorpora a las tareas de producción, vida política o social, saltando desde el ámbito privado a la esfera pública, el prototipo clásico de masculinidad fue perdiendo la preeminencia que hasta entonces había disfrutado²¹. Precisamente en este contexto, uno de los espacios construidos para devolver a la masculinidad su supremacía fue el deporte. En este sentido, la dinámica de reconstrucción y afirmación de lo masculino, asumiría el fútbol como una especie de “laboratorio” varonil y macho profundamente vinculado a la autoridad, la fuerza, la superioridad y la heterosexualidad.²² Y aquí es donde nos encontramos el “dilema” que se propone en una de las historias de la película *Barcelona, nit d'estiu (Barcelona, noche de verano)*.²³ Una de las seis historias que plantea su director, el cineasta Dani de la Orden, está profundamente relacionada con el fútbol y su supuesta incoherencia con el hecho de ser homosexual. La trama se centra en el conflicto al que tienen que hacer frente sus dos protagonistas, Jordi y Marc, pareja sentimental y jugadores del Centre d'Esports Sabadell. Jordi ante su fichaje por el F.C. Barcelona se plantea si debería hacer pública su homosexualidad,

19 Fenómeno ampliamente analizado en la obra de PEREZ MURILLO, M. D. y FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, D. (Coord.): *La memoria filmada. América Latina a través de su cine*. IEPALA, Madrid, 2002. 383 pp.

20 MARTÍN CABELLO, A. y GARCÍA MANSO, A.: “Construyendo la masculinidad: fútbol, violencia e identidad”. *RIPS. Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*. Vol. 10, núm. 2. 2011, p. 87.

21 *Ibidem*, p. 88

22 *Ibidem*, p. 88

23 Ficha técnica: <http://www.filmaffinity.com/es/film725019.html>. *Barcelona, nit d'estiu (Barcelona, noche de verano)*. Director: Dani de la Orden, Guion: Daniel Gonzalez, Eric Navarro, Eduard Sola, Música: Joan Dausà, Fotografía: Ricard Canyellas. El Terrat / Pilar Montoliu / Sábado Películas S.L. España. 2013. 95 min.

especialmente cuando su representante le insiste en la necesidad de continuar ocultándolo. En este sentido, la película plantea una situación compleja y también real, cuando el mánager hace hincapié en el hecho de que el equipo catalán tenga un patrocinador de Oriente Medio, y siendo así, hacer pública su relación homosexual acabaría parando el fichaje²⁴.

Esta misma temática, en la que se plantea la polémica sobre la “salida del armario” de los futbolistas, se ha abordado en el cine a través de diferentes películas, como por ejemplo la islandesa *Eleven Men Out*²⁵, la española *Fuera de Carta*²⁶, la alemana *Männer Wie Wir (Guys and Balls)*²⁷ o la coproducción cubano- española, *La partida*²⁸, entre otras.

Respecto al film *Eleven Men Out*, la trama nos presenta al protagonista, Ottar Thor, futbolista estrella del equipo de fútbol Reikiavik KR, quien tras hacer pública su homosexualidad, todo su entorno (familiar, profesional y social) comienza a mostrarse hostil. Ante tal situación, decide abandonar su equipo y sus antiguos compañeros para jugar en un equipo de fútbol

24 <http://www.cinemanía.es/blog/salir-del-armario-en-la-nova-creu-alta/>. Última entrada 28/01/2016. Hay una línea de guion particularmente crítica: “El himno dice ‘Tant se val d’on venim (da igual de donde vengas), eso sí, mientras no seas maricón”, coronado por un “Tienen un patrocinador de Oriente Medio”.

25 Ficha técnica: <http://www.filmaffinity.com/es/film190270.html>. Título original: *Strákarnir okkar (Eleven Men Out)*. Director: Róbert I. Douglas. Guión: Róbert I. Douglas. Música: Barði Jóhannsson, Mínus. Fotografía: Magni Ágústsson. Productora: Coproducción Islandia-Finlandia-GB. Género: Comedia. Drama | Homosexualidad. Deporte. Fútbol. Islandia. 2005. 85 min.

26 Ficha técnica: <http://www.filmaffinity.com/es/film976385.html>. Título original: *Fuera de carta*. Director: Nacho G. Velilla. Guión: Nacho G. Velilla, Oriol Capel, David Sánchez, Antonio Sánchez Olivas. Música: Juanjo Javierre. Fotografía. David Omedes. España. 2008. 111 min.

27 Ficha técnica: <http://www.filmaffinity.com/es/film336398.html>. Título original: *Männer Wie Wir (Guys and Balls)*. Director: Sherry Hormann (AKA Sherry Horman). Guión: Benedikt Gollhardt. Música: Martin Todsharow. Fotografía: Hanno Lentz. Productora: RTL / Hager Moss Film KG / Medienfonds GFP. Género: Comedia. Sinopsis: Ecky está bajo los palos para intentar parar el penalti decisivo en el último partido que su equipo disputa en la liga regional. Y no lo para. Si se tratara de Casillas, Barthez o Khan, los hinchas lo justificarían como una cantada pasajera o mejor aún, una noche movida cumpliendo con señoritas modelos. Como se trata de Ecky y toda la ciudad acaba de descubrir que es gay, por puro prejuicio popular bien arraigado: “los homosexuales si de algo no entienden es de fútbol”, lo condenan al ostracismo. Pero Ecky no sólo no se rinde, sino que comienza a ojear talentos para crear el primer equipo de fútbol gay de la historia. Y aún más: demostrará que, para jugar al fútbol, mejor arte y talento que testosterona y las pelotas, mejor sobre el césped que presumir de ellas. Alemania. 2004. 106 min.

28 Ficha técnica: <http://www.filmaffinity.com/es/film990994.html>. Título original: *La partida*. Director: Antonio Hens. Guión: Abel González Melo, Antonio Hens. Fotografía: Yanelvis González, Raúl Rodríguez. Productora: Coproducción Cuba-España; Malas Compañías P.C. / Doce Gatos S.L. / El Azar S.L. Género: Drama. Romance | Prostitución. Homosexualidad. Drama social. Fútbol. Sinopsis: Reinier vive con su novia y su hijo en la casa de la abuela de esta. Por las noches, Reinier alquila su cuerpo a turistas extranjeros, entre ellos, Juan. Por el día hace lo único que le interesa en la vida: jugar al fútbol. También apuesta su dinero buscando un golpe de suerte que le cambie la vida a mejor. Yosvani es su compañero en los partidos de fútbol. Él se emparejó con una chica mayor que él, lo cual le permitió vivir en La Habana. Viven con el padre de ella, Silvano, que es prestamista y también vende ropa de contrabando a chicos como Reinier. En este entorno hostil, y en secreto, Reinier y Yosvani comenzarán una historia de amor, por la que tendrán que luchar contra viento y marea. Cuba- España. 2013. 94 min.

amateur formado por jugadores homosexuales. Seguidamente, el director técnico de su antiguo equipo, el Reikiavik KR, que es su propio padre, intenta que Ottar regrese al equipo, con la condición de que se retracte ante los medios de comunicación de su condición sexual. Los conflictos entre padre e hijo estarán servidos, y aún más, cuando el hijo adolescente de Ottar recrimine a su padre la controvertida situación que su declaración pública ha suscitado y las “embarzosas” circunstancias a las que tiene que enfrentarse. No obstante, aunque el tono cómico y humorístico, a veces sarcástico, parece restar drama a la historia, se nos presenta una realidad sincera y en muchos casos hiriente. Como colofón a esta historia, Ottar acepta volver a su antiguo equipo con la condición de que este juegue un partido contra el equipo de amateurs, precisamente el día del Orgullo Gay²⁹.

De forma paralela, la producción española *Fuera de Carta*, dirigida por Nacho G. Velilla, y estrenada en Latinoamérica como *Fuera de Menú* o *Chef a la Carta*, nos presenta a un peculiar chef, Maxi, propietario de un restaurante situado en el conocido barrio madrileño de Chueca. Maxi, padre de dos hijos de un matrimonio anterior, manifiesta abiertamente su homosexualidad sin prejuicio alguno. Muy al contrario que Horacio Peretti, su nuevo vecino, argentino y exjugador de fútbol profesional, retirado por una lesión que llega a España para trabajar como comentarista deportivo. Debido a su carrera profesional en el mundo del fútbol, Horacio ha mantenido hasta entonces su homosexualidad bien oculta, hecho del que hace partícipe a Maxi, con quien comienza una relación sentimental. En un primer momento, Maxi acepta la relación secreta con Horacio, pero las circunstancias que van planteándose dentro de la trama, desembocan en una escena donde Horacio, manifiesta claramente cuál es la razón por la que en ningún caso podría reconocer explícitamente su homosexualidad. Dicha escena tiene lugar en medio de un campo de fútbol en el que Horacio, durante sus ratos libres entre programa y programa futbolístico, entrena a un equipo de jóvenes aspirantes a futbolistas profesionales. Maxi accede al campo visiblemente alterado por sentirse ultrajado y ninguneado debido a la situación de relación “clandestina” a la que se ve obligado a vivir, y enfrenta a Horacio imponiéndole la necesidad de mostrarse públicamente como la pareja que son. La respuesta de Horacio es clara y contundente: *Para vos es fácil con tu restaurante en Chueca, pero intentá imaginarte qué pasaría si yo me paseara por ahí con una camiseta de rejilla (...) entendedme vos a mí, ¿nunca te preguntaste por qué ningún futbolista salió del armario? ¿vos crees que la gente lo aceptaría? Sin ir más lejos, ¿vos crees que los padres de estos chicos aceptarían que el tipo que se mete con sus hijos en el vestuario fuera gay?...*

Así pues, vemos cómo los prejuicios, el miedo al rechazo y el ostracismo en medio de un ambiente teóricamente varonil, masculino y donde no tendría cabida la condición homosexual, obligaría a un individuo a no disfrutar y vivir plenamente su condición sexual.

29 <http://centromujer.republica.com/cine/critica-eleven-men-out.html>. Última entrada 17/01/2016.

En este punto de la exposición, queda suficientemente clara una idea, la cuestión del sexo forma parte ineludible del terreno de juego. Incluso desde la literatura se ha planteado a partir de diferentes metáforas, y una de las más conocidas es aquella que plantea el gol como un orgasmo, la portería como la vagina y la pelota como el instrumento masculino de penetración que rompe la red, convertida en símbolo de la virginidad³⁰. De ahí que aquellos jugadores que marcan un gol supongan la representación máxima de la masculinidad. No por casualidad Pelé, considerado el “Rey del fútbol” y goleador reconocido en los mundiales de este deporte, fuera seleccionado para convertirse en el símbolo propagandístico de la conocida *Viagra*, por cuanto dicha imagen implica virilidad, masculinidad y fuerza, cualidades que muchos hombres desearían poseer para seducir a sus parejas³¹. En consecuencia, el ámbito del fútbol se convierte en un campo de cultivo de la identidad hegemónica masculina, donde proliferan los ídolos y héroes que guían e influyen en los comportamientos, actitudes y estilos de vida de los demás, varones fuertes, dominantes, viriles y “heroicos guerreros”³². A partir de ahí, cuando el arquetipo clásico o tradicional de la masculinidad, así como el ídolo a seguir se identifica con el jugador de fútbol, se desencadenaría el fenómeno de los hinchas (llamados “barras” en América Latina), seguidores que se reúnen para seguir una batalla simbólica, el enfrentamiento de su equipo, y de sus ídolos, con un equipo adversario³³. Y aquí enlazamos con la última película que trataremos en este artículo: *El Hincha*³⁴, producción argentina de 1951 dirigida por Manuel Romero. El film narra las andanzas de un fanático del fútbol en su expresión más extrema: el Ñato, personaje protagonista que representa los rasgos más representativos de la obsesión futbolística y de la militancia por el club “de sus amores”³⁵. La cuestión a tratar surge a partir de la relación entre el Ñato y su amigo Suárez, futbolista novato y novio de su hermana. La historia se articula de la siguiente forma: el Ñato, de condición humilde, trabaja en un taller, y vive con su madre y su hermana, quien es novia de Suárez, jugador de fútbol en el equipo del cual el Ñato es su hincha más apasionado. Suárez concibe el fútbol como una diversión, primando por encima del juego su deseo de casarse con su novia y formar una

30 <http://www.elpais.com.co/elpais/opinion/columna/laura-posada/futbol-y-sexo>. Última entrada: 01/02/2016

31 <http://www.elpais.com.co/elpais/opinion/columna/laura-posada/futbol-ysexo>. Última entrada: 01/02/2016

32 MARTÍN CABELLO, A. y GARCÍA MANSO, A.: “Construyendo la masculinidad: fútbol, violencia e identidad”. *RIPS. Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*. Vol. 10, núm. 2. 2011, p. 88.

33 *Ibidem*. P. 89.

34 Ficha técnica: <http://www.filmaffinity.com/es/film884990.html>. Título original: El hincha. Director: Manuel Romero. Guión: Julio Porter, Manuel Romero, Enrique Santos Discépolo. Música: Silvio Vernazza. Fotografía: Alberto Etchebehere. Productora: Argentina Sono Film S.A.C.I.. Género: Comedia. Drama. Argentina. 1951. 102 min.

35 ACHA, O.: “El hincha y el futbolista: masculinidad y deseo homosexual en el cine durante la década peronista (Argentina, 1946-1955)”. Ponencia presentada en el *IV Encuentro Deporte y Ciencias Sociales*, Buenos Aires, noviembre de 2002. http://www.efdeportes.com/Revista_Digital. Buenos Aires. Año 8. N° 55. 2002.

familia. Por el contrario, el Ñato, que mantiene un noviazgo desde hace años con una mujer que comparte su admiración por el club de fútbol, no se decide a dar el paso hacia el altar por su desbordante pasión futbolística. Ante este panorama, el Ñato decide promover a Suárez para que pueda acceder a la primera división del club, que por cierto está a punto de descender de categoría. Aparentemente, esta es la cuestión en torno a la que basculan todas las peripecias del protagonista, llevando a cabo desmesurados esfuerzos y apuestas por lograr su objetivo. En paralelo, los impedimentos que entorpecen que finalmente el Ñato se case con su novia, no dejan de sucederse: una vez por acompañar al equipo en un viaje al interior del país, otra vez por haberse enfermado tras presenciar un partido bajo la lluvia, y así sucesivamente. Vemos pues como se va mostrando una clara incompatibilidad entre el casamiento y la fidelidad al club, verbalizada en frases como:

(...) Yo sueño con casarme. Pero, los colores del club le tiran a uno del alma

(...) pero dejate de pavadas, ¿cómo podés pensar en el casamiento ahora que va a jugar Suárez?

(...) Un astro como vos, tiene que olvidarse de todo. El amor pasa a segundo término.

Primero son los colores del club, después los macaneos amorosos

La hipótesis barajada por algunos investigadores es la vinculación homosexual con el futbolista, vínculo tipo de la estructura libidinal del fútbol, o bien una lectura inversa pero complementaria: el deseo heterosexual es un obstáculo para la dedicación total al deseo que conduce al fútbol³⁶.

Para concluir esta exposición, aclararemos que ha sido nuestro objetivo plantear un estado de la cuestión de algunas de las numerosas películas que, ambientadas o recreadas en el contexto futbolístico, presentan, directa o indirectamente una identificación genuinamente masculina y heterosexual con este deporte. Concretamente, significando al fútbol como uno de los elementos de construcción de estereotipos y prejuicios sexuales³⁷. Siendo así, la orientación sexual homoerótica y homosexual queda confinada del perfil futbolístico a nivel público, ya que en caso contrario, se perjudicarían los arquetipos clásicos de la masculinidad por excelencia³⁸. Por tanto, tal y como lo plantean algunos investigadores del tema, aunque no pueda afirmarse la existencia de una masculinidad monolítica, universal e inmutable, ni siquiera una masculinidad

36 ACHA, O.: "El hincha y el futbolista: masculinidad y deseo homosexual en el cine durante la década peronista (Argentina, 1946-1955)". Ponencia presentada en el *IV Encuentro Deporte y Ciencias Sociales*, Buenos Aires, noviembre de 2002. <http://www.efdeportes.com/> *Revista Digital*. Buenos Aires. Año 8. N° 55. 2002

37 MARTÍN CABELLO, A. y GARCÍA MANSO, A.: "Construyendo la masculinidad: fútbol, violencia e identidad". *RIPS. Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*. Vol. 10, núm. 2. 2011, p. 88. *Ibidem*. P. 90.

38 *Ibidem*, pp. 90-91

hegemónica pura, si puede observarse que existen espacios donde los supuestos rasgos propios y característicos que definen esa masculinidad y los arquetipos que de ellas se desprenden, encuentran en el terreno futbolístico una de sus más genuinas representaciones, y a través del género cinematográfico, podemos vislumbrar buena parte de estas consideraciones³⁹.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHA, O.: “El hincha y el futbolista: masculinidad y deseo homosexual en el cine durante la década peronista (Argentina, 1946-1955)”. Ponencia presentada en el IV Encuentro Deporte y Ciencias Sociales, Buenos Aires, noviembre de 2002. <http://www.efdeportes.com/> Revista Digital - Buenos Aires. Año 8. N° 55. 2002

CONDE, M. y RODRÍGUEZ, M. G.: “Aliens en territorio prohibido. Un estudio de la relación entre la mujer y el fútbol en la Argentina”, *I Jornadas de Sociedad y Cultura, Instituto de Investigaciones “Gino Germani”*, Facultad de Ciencias Sociales. U.B.A. Buenos Aires, 1998

DUNNING, E. (Ed.): *Sociology of Sport*, London, Cass, 1971

DUNNING, E.: “El deporte como coto masculino: notas sobre la fuentes sociales de identidad masculina y sus transformaciones”, en ELÍAS, N. y DUNNING, E.: *Deporte y Ocio en el proceso de la Civilización*. Fondo de Cultura Económica. México, 1995. Vid. en: RAMÍREZ GALLEGOS, J.P.: “Breves apuntes teóricos para acercarse al problema del fútbol, masculinidad y violencia”, en *Fútbol e identidad (es) en el Ecuador*. FLACSO, Ecuador, 2002.

MARTÍN CABELLO, A. y GARCÍA MANSO, A.: “Construyendo la masculinidad: fútbol, violencia e identidad”. *Revista de Investigaciones políticas y sociológicas*. Universidad de Santiago de Compostela. Vol. 10, nº 2, 2011.

PEREZ MURILLO, M. D. y FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, D. (Coord.): *La memoria filmada. América Latina a través de su cine*. IEPALA, Madrid, 2002.

RAMÍREZ GALLEGOS, J. P.: “Breves apuntes teóricos para acercarse al problema del fútbol, masculinidad y violencia”, en *Fútbol e identidad (es) en el Ecuador*. FLACSO, Ecuador, 2002

REFERENCIAS WEB

<http://centromujer.republica.com/cine/critica-eleven-men-out.html>

<http://www.filmaffinity.com/es/film990994.html>. *La partida*

<http://www.filmaffinity.com/es/film336398.html>. Título original: *Männer Wie Wir (Guys and Balls)*.

39 *Ibidem*, p. 93.

<http://www.filmaffinity.com/es/film976385.html>. *Fuera de Carta*

<http://www.filmaffinity.com/es/film190270.html>. Título original: *Strákarnir okkar (Eleven Men Out)*.

<http://www.cinemanía.es/blog/salir-del-armario-en-la-nova-creu-alta>

<http://www.filmaffinity.com/es/film725019.html>. Barcelona, nit d'estiu (Barcelona, noche de verano).

CARRIÓN M., F.: "La homosexualidad en el fútbol". Archivo PDF. Microsoft Word – 28. lahomosexualidadenelfutbol.docworks.bepress.com/fernando_carrion/435/download/.

http://www.universonuevaera.com/web/articulos/ortega_analisis_hermano.html

<http://www.filmaffinity.com/es/film427804.html>: *Hermano*.

<http://www.filmaffinity.com/es/reviews/1/347421.html>: *Metegol*

<http://www.elpais.com.co/elpais/opinion/columna/laura-posada/futbol-y-sexo>.

DESCENSUS AD SUBURAM: UN VIAJE ERÓTICO A LA ROMA ANTIGUA SEGÚN FELLINI

Francisco Salvador Ventura

EL *SATIRICÓN* DE PETRONIO EN *FELLINI-SATYRICON*

Entre las obras literarias más atractivas del mundo romano antiguo se encuentra, sin duda alguna, el *Satiricón* de Petronio. Desde siempre ha venido despertando un gran interés motivado por múltiples razones, entre las que, a título meramente indicativo, se pueden citar la variedad de las historias narradas, la frescura y agilidad de la propia narración, el singular perfil de los personajes o la posibilidad de viajar a ambientes propios de la vida cotidiana de la Roma del siglo I. La intención de realizar una película sobre la novela de Petronio se mantuvo en la mente de Federico Fellini desde su juventud, si bien razones de diversa índole hicieron que el proyecto se fuera posponiendo durante décadas, hasta que, al final, en 1968 se puso manos a la obra¹. Desde el inicio de su preparación, se rodeó de un valioso grupo de colaboradores, entre los que figuraban el escenógrafo Danilo Donati, el arquitecto Luigi Scaccianoce y el guionista Bernardino Zapponi. El proceso de documentación personal previo a la realización de la película fue arduo² y, como consecuencia de ello, no dudó en entrar en contacto con latinistas de reconocido prestigio académico de la talla del profesor Ettore Paratore. Fue entonces cuando tomó como consejero oficial para el film al latinista de la Universidad de Pisa Luca Canali, discípulo del propio Paratore, con quien completó la nómina de colaboradores cualificados para esta arriesgada empresa.

1 Sobre este particular Fellini se expresa en los siguientes términos: *In questi venti anni l'idea di farlo m'è venuta più volte, poi ero preso da un altro progetto e l'accantonavo. L'anno scorso feci un contratto per un film, un film ancora da progettare, e dovendo, al momento della firma, indicare un titolo, dissi: il Satyricon*. Dario Zanelli (a cura di), *Fellini-Satyricon di Federico Fellini*, Cappelli Editore, Bologna, 1969, p. 42.

2 En el mencionado libro de Dario Zanelli, pp. 20-21 se citan algunas de las obras empleadas por Fellini para documentarse sobre el mundo romano antiguo: Jérôme Carcopino, *La vita quotidiana a Roma all'apogeo dell'impero*, Laterza, Bari, 1942; C. W. Ceram, *I detectives dell'archeologia: le grandi scoperte archeologiche nel racconto dei protagonisti*, Einaudi, Torino, 1968; Joseph Vogt, *Il declino di Roma: metamorfosi della civiltà antica dal 200 al 500*, Il saggiatore, Milano, 1965; Enzo Marmorale, *La questione petroniana*, Laterza, Bari, 1948.

En modo alguno estuvo en la mente de Fellini llevar a cabo una reconstrucción pormenorizada y sistemática de la novela petroniana, en una clave que pudiera calificarse de filológica o arqueológica. Durante su lectura, se advierte con rapidez que se trata de una obra incompleta, de manera que la forma en la que hoy se conoce dista en gran medida de lo que fue el original. Su transmisión ha sido resultado de factores ajenos a la propia configuración inicial de la novela. Y este carácter fraccionario está muy presente en el modo en el que el director italiano concibió la película desde su inicio, a la manera de una colección de fragmentos que ha pervivido como consecuencia de factores más o menos fortuitos. Pero incluso en la lectura de los conservados se aprecia su cualidad de repertorio de historias dispares, que tienen como hilo conductor a un pequeño grupo de personajes envueltos en toda una serie de peripecias imprevisibles: los jóvenes amigos Encolpio y Ascilto, el esclavo de Encolpio y amante de ambos Gitón y el extravagante poeta Eumolpo. La aproximación del director italiano al cosmos de Petronio estuvo, como se ha dicho, liberada de cualquier servidumbre derivada de la ambición de fidedignidad entendida *stricto sensu*³. Su actitud resulta más cercana a la de quien indaga en el mundo antiguo a través de algunas de las historias petronianas, con la intención de utilizarlas como guías con las que penetrar en los recovecos privados de los antiguos romanos. Esas aventuras se transforman en una especie de pretexto, de cuya mano el espectador tiene la ocasión de sumergirse en mundos que le son ajenos por completo.

Veamos el pasaje de la novela de Petronius que es utilizado por Fellini para la realización de las secuencias que se analizan en este trabajo. Apenas iniciada la lectura de la novela se descubre a Encolpio buscando a su compañero Ascilto. Poco después consigue encontrarlo, tras haber sido conducido por una anciana al interior de un lupanar⁴. No tardan en surgir las discrepancias entre ambos, razón por la que toman la decisión de dividir sus pertenencias y de separar sus caminos de cara al futuro⁵. El episodio que inspira la secuencia ambientada en el lupanar del barrio de la Subura⁶ es la fuente fundamental para hablar del sexo en su dimensión pública y surge de esa escueta referencia al lupanar visitado por Encolpio. En la película, tras haber recuperado Encolpio a su esclavo Gitón, que se encontraba en poder del actor Vernacchio, se inicia el tránsito de amo y esclavo por las calles del barrio. Caminan durante la noche por las calles, en actitud cariñosa, mientras se dirigen a su casa. En un momento determinado se

3 Una reflexión en torno a la ausencia de pretensiones de fidedignidad se encuentra en las primeras páginas de Nicola Pace, "La doppia lente: Petronio attraverso Fellini, ovvero Fellini attraverso Petronio", en Raffaele De Berti, Elisabetta Galletti y Fabricio Slavazzi (a cura di), *Fellini-Satyricon. L'immaginario dell'antico*, Cisalpino. Istituto Editoriale Universitario, Milano, 2009, pp. 17-43.

4 Petronio, *Satyricon* 6-8.

5 Petronio, *Satyricon* 9-11.

6 En la publicación del guión del film se da el nombre latino del barrio de *Subura* a la secuencia objeto de estudio en este trabajo. Dario Zanelli, *Fellini-Satyricon ...*, 160-164.

encuentran un poco desorientados y preguntan a una vieja, de nombre Calpurnia, si conocía cuál era su casa. En la respuesta interesada les invita con gesto malicioso a entrar en el edificio que se encuentra a sus espaldas, donde se habrían de alegrar al conocer a las muchachas que en él encontrarían. De sobra es conocido cómo era en la Roma antigua el barrio de la Subura⁷, cuyas meretrices son descritas por Plauto en los siguientes términos:

¿Quieres tu meterte entre esas prostitutas baratas, esas amantes de molineros, esos deshechos de panaderos, esas desgraciadas embarradas hasta el espinazo, esas puercas que cortejan los esclavos, para que ellas te atufen de sus perfumes de tugurio y de tasca, de sus pestilencias de lupanar? Nunca un hombre libre las ha tocado con la punta del dedo y les ha abierto su puerta; por dos óbolos, ellas pertenecen a la sucia chusma de los esclavos.⁸

Parece fuera de duda que se trata de la zona de la ciudad en cuyas calles se encuentra un tipo de prostitución de la más baja especie y las informaciones sobre ella, conocidas en su mayor parte de manera indirecta, sirven de estímulo para incitar a Fellini a navegar a través del interior de este singular barrio.

Ya se ha mencionado la amplia labor de documentación desarrollada por él y sus colaboradores durante la elaboración del guión⁹, prolongada posteriormente durante el tiempo de la filmación. Ya se ha aludido también al hecho de que se cuidó mucho de hacer participar en el equipo al latinista Luca Canali. Es precisamente él quien, sin asomo de crítica, informa de que entre los momentos más destacados del film se encuentran precisamente los inventados por el director¹⁰. El director italiano estuvo muy interesado en mantenerse alejado de toda pretensión de realismo en la factura de este film, puesto que el mundo que intentó (re)crear debía de resultar para nosotros tan distante como si sus habitantes fueran unos auténticos marcianos. Llegó incluso a referirse a esta obra calificándola como de una película de *fantascienza*¹¹, en la medida en la que quienes ahí aparecen habrían de parecernos tan ajenos

7 Este barrio de la Roma Antigua estaba situado entre las colinas del Quirinal y Viminal. Estaba lleno de tabernas y sus pobladores responden a perfiles de reputación *dudosa*, tales como gladiadores, actores de mimo y ladrones, amén de los relacionados con la prostitución.

8 Plauto, *Poenulus* 265-270.

9 A la relación de los libros antes mencionados habría que añadir algunos autores latinos clásicos que entran en diversos pasajes de sus obras en comentarios y descripciones sobre la vida cotidiana y, en particular, sobre el mundo de la prostitución, cual es el caso de Juvenal y Marcial.

10 Dario Zanelli, *Fellini-Satyricon ...*, p. 42: *Bernardino Zapponi è molto soddisfatto perché al professor Luca Canali, l'ex assistente di Paratore che fa da consulente al regista per la lingua latina, sono piaciute ancor più le parti inventate, nella sceneggiatura del film, che non quelle derivate dal romanzo di Petronio.*

11 Sobre esta cuestión Fellini se expresa en los siguientes términos: *«Se per magia potessimo tornare a duemila anni fa, e dovessimo risolvere tutti i problemi, grandi e piccoli, che tale fatto ci imporrebbe, ci troveremo in un'angoscia da impazzirne. Ecco perché questa è una storia nella quale si rimane sempre inquieti, impauriti. È un film sui marziani, un film di fantascienza.* Dario Zanelli, *Fellini-Satyricon ...*, p. 43.

como si se tratara de unos extraterrestres. Pero existe, además, otro elemento fundamental en la factura del film, que no siempre es puesto de manifiesto en suficiente medida. El mundo de los sueños de Fellini es un universo de una exuberante riqueza, algo que se comprueba fehacientemente a lo largo de toda su etapa creativa y de lo que existen abundantes muestras reunidas en una reciente publicación¹². En ella se dan a conocer muchos de sus dibujos y comentarios, claramente ilustrativos de esa dimensión tan personal. De hecho, algunos de ellos están directamente inspirados en sus fantasías eróticas personales, que, sin duda, pueden verse reflejadas en la confección de la variopinta galería de personajes y de prácticas sexuales que, de una manera rápida, va mostrando, cual si de un auténtico viaje psicogeográfico se tratara. La mirada de los dos viandantes, Encolpio y Gitón, les convierte, y de paso a todos nosotros, en espectadores de una abigarrada galería de escenas eróticas.

INVITACIÓN AL SEXO

En la factura de este film pretendió Fellini, en todo momento, conceder la primacía a la utilización de una comunicación no verbal¹³. Su criterio expreso señala como vehículo más directo el lenguaje gestual, porque, a su juicio, tiene la posibilidad de multiplicar su potencialidad comunicadora, que, en cualquier caso, siempre resulta más directa que la verbal. En todo momento, las imágenes son emplazadas en una situación de preeminencia en relación con el diálogo. Mientras este último se desenvuelve dentro de las posiciones de la racionalidad, la gran fuerza de las imágenes está vinculada a la capacidad evocadora de los sueños, a su gran poder de seducción¹⁴.

Nel cinema le parole e il dialogo, mi sembra, servono piuttosto a informarti, a permetterti di seguire razionalmente la vicenda e a darle un senso di verosimiglianza, secondo un criterio di realtà abituale; ma è proprio questa operazione che, riverberando sulle immagini riferimenti della cosiddetta realtà comune, toglie loro almeno in parte quel senso di irreale che è proprio dell'immagine sognata, del linguaggio visivo del sogno. Il film muto, infatti, ha una sua misteriosa bellezza, una potente seduzione evocativa che lo rende più vero del film parlato proprio perché è più vicino alle immagini del sogno, che sono sempre più vive e reali di tutto ciò che vediamo e tocchiamo¹⁵.

12 Tullio Kezich y Vittorio Boarini (ed.), *Il libro dei sogni*, Rizzoli libri illustrati, Milano, 2007.

13 Nicola Pace, "La doppia lente ...", p. 20: *Questa sua posizione è motivata dall'importanza che ha per lui l'immagine rispetto al dialogo: l'immagine, sottolinea subito dopo, è più in grado di evocare il sogno, mentre il dialogo permette di seguire razionalmente la vicenda*

14 A tal capacidad onírica frente a la reconstrucción histórica de corte filológico en el caso preciso del *Satyricon*, se refiere el director italiano en Giovanni Grazzini, *Conversaciones con Fellini*, Gedisa editorial, Barcelona, 2006, pp. 109-110 (prim. ed. en italiano 1983).

15 Federico Fellini, *Fare un film*, Einaudi, Torino, 1980, p. 100.

A este patrón de actuación felliniano se debe añadir otra imprescindible premisa para una aproximación a esta película, la correspondiente a una manifiesta distancia temporal del mundo (re)construido en relación con la actualidad. De esa manera se consigue la pretendida impresión de extrañamiento que preside toda la visión del film. Tal experiencia de lejanía con lo (re)presentado en absoluto es contradictoria con la deseada posibilidad de comunicación con el espectador. Al contrario, dentro de estas coordenadas es donde ha de encuadrarse toda una serie de signos que se están refiriendo a una incitación más o menos explícita a la práctica del sexo. Es algo así como una actitud de invitación repetida a los dos protagonistas de este *viaje* a través del lupanar, Encolpio y Gitón, para que se abandonen a los placeres sexuales. En un principio, les son sugeridos mediante gestos y, más tarde, les serán ofrecidos sin tapujos. La sucesión de proposiciones comienza con la ya mencionada de la anciana Calpurnia, quien aprovecha la situación de haber sido interrogada sobre el correcto rumbo de los dos jóvenes hacia su casa para desviarles interesadamente de su camino. La malicia de la respuesta se aprecia con rapidez, cuando les indica que, si estaban buscando su casa, se hallaban precisamente ante ella, puesto que, cuando se internaran en ella, se encontrarían reconfortados por el excelente trato que allí les brindarían.

Una vez dentro del recinto, un episodio un tanto desconcertante se intercala dentro de la secuencia. Aparecen varios personajes en el centro de un espacio configurado por las gradas de un teatro, donde se está realizando un sacrificio para una pareja consultante. El objetivo es predecir si la mujer está en cinta mediante la lectura de las vísceras de un animal. Tras este breve e inesperado preámbulo la cámara se dirige a la zona superior del graderío. Allí muestra a varios personajes, que con gestos ostensibles reclaman la atención de los jóvenes e intentan atraerles para que se adentren en los distintos pasadizos que se encuentran tras ellos. El primero es un joven sentado, con el torso desnudo, el pelo rizado y un aplique metálico sobre él, que visualmente puede ser asociado con imágenes de sátiros. La incitación resulta de la mezcla de repetidos movimientos lascivos con la lengua, que se van alternando con guiños y giros de la cabeza en la dirección hacia la que invita a que se encaminen sus pasos. Otro personaje es el de una anciana, caracterizada con un maquillaje blanquecino, similar al conservado en los frescos del mundo romano, y un exuberante peinado también acorde con los retratos de la época imperial. Acto seguido pronuncia una sarta de palabras difíciles de identificar a la primera, que se corresponden con palabras rituales en latín¹⁶, acompañadas de gestos también difíciles de descifrar. Al final, quien sí consigue su propósito de interesar a los muchachos es un anciano alcahuete, ataviado con unas voluminosas flores blancas entre los rizos de su cabeza. Después de haber elogiado su hermosura y reclamado con insistencia su atención, acaba por captar la del joven Gitón. A la entrada, junto a él, se encuentra un hombre bastante obeso y de

16 *Venus Priapus obvia beata mente* son repetidos hasta en tres ocasiones.

maneras afeminadas, quien consigue distraer, por un instante, a Encolpio al alabar la belleza de sus ojos. El alcahuete aprovecha el descuido para conducir a Gitón hacia el interior de un espacio que aún el espectador no ha podido ver. Cuando Encolpio sigue raudo los pasos de su jovencito, temeroso de perderle de nuevo, el personaje obeso permanece unos instantes en silencio, mientras dirige su mirada de forma directa hacia la cámara. Se trata de un recurso repetidamente usado a lo largo de toda la película, y de estas dos secuencias en particular, mediante el cual Fellini pretende involucrar a los espectadores como una parte activa en los acontecimientos, como unos participantes más de las escenas que se están desarrollando dentro de la pantalla¹⁷.

A partir de este momento la cámara permite que el espectador ingrese en un nuevo ambiente, marcado por una inequívoca dimensión pública. Se trata de la reproducción de un lupanar que no queda circunscrito a una edificación con sus correspondientes estancias, a la manera del conservado en el conjunto arqueológico de Pompei. Más bien resulta ser una especie de calle en la que todo el espacio se muestra articulado alrededor de un canal, trasunto de la *Cloaca Maxima*¹⁸, por el que arriba de pronto una balsa con individuos a bordo en actitud reconociblemente provocativa. El fugaz descuido anterior de Encolpio es utilizado con rapidez por el alcahuete para mostrar al joven Gitón a un hombre mayor, quien procede a observar y palpar la calidad de la mercancía que le están ofreciendo. Una breve discusión gestual zanja la cuestión y Gitón vuelve a pasear en compañía de su amo, a través de un paisaje humano variopinto, el que pulula por las zonas exteriores de este singular recorrido. En él abundan personajes de muy variada índole: vendedores de esencias en pequeños frascos, quizá productos afrodisíacos a tenor del contexto en el que se están siendo ofrecidos; grupos de soldados que transitan por la calle con la intención de saciar sus apetitos; otros grupos de hombres que repiten a coro palabras incomprensibles frente a la cámara, por citar algunos ejemplos. La atmósfera de la secuencia está presidida por la oscuridad, es un ambiente que despierta sensaciones contradictorias, porque a su aire lúgubre y claustrofóbico podría unirse cierta capacidad de sugestión, cierto poder de seducción, todo ello resultado de la intervención directa de la imaginación de Fellini¹⁹.

17 Eileen L. Hughes, *On the Seth of Fellini-Satyricon: a behind-the-scenes Diary*, William Morrow and Co., New York, 1971, p. 83: *Fellini uses this technique of having people look directly into the camera throughout the film to give the audience the eerie sensation of being spied on by ghosts or extraterrestrial beings.*

18 A ello se hace referencia en Eileen L. Hughes, *On the Seth of Fellini-Satyricon ...*, p. 79: *«For some reason known only to himself, the director has inserted in the scene not one brothel but a whole series of them and omits the sights of the Subura. Stretching the length of a long canal, wich resembles the Cloaca Maxima, the ancient Romans sewers, are the prostitutes' cells»*. En el mismo libro, p. 87, son recogidas las siguiente palabras del escenógrafo Danilo Donati: *«Fellini wanted the street of the prostitutes in an area that was black and filthy like the rest of the Subura. He chose the Cloaca Maxima because he wanted a thing of rats and vermin, where vice is better placed»*.

19 In Eileen L. Hughes, *On the Seth of Fellini-Satyricon ...*, p. 81, se recoge una explicación del arriba

Entre la amplia galería de tipos que transitan por estos espacios comunes, se encuentra un número significativo de proxenetas, de género mayoritariamente masculino. Intentan, uno tras otro, atraer su interés, para que, de este modo, atendiesen a las ofertas que se vislumbraban, de manera más o menos explícita, a través de las puertas; y, en ocasiones, invitándoles directamente a entrar²⁰. Algunos de ellos son presentados en las paredes exteriores de los cubículos, junto a la inscripción del nombre de la prostituta y de la tarifa que se debía pagar por los servicios. Se pueden observar igualmente cómo algunos otros están mejor vestidos, al presentarse en consonancia con la *mercancía* de mayor calidad que estaban ofertando a los clientes. En otros casos, se encuentran de pie junto a la entrada de las estancias, planteando su aspecto al espectador la duda de si realmente se trata de proxenetas o, más bien, de algunos de los trabajadores del interior, que puntualmente han salido durante un descanso de sus tareas; o incluso si se trata solamente de un mejor reclamo para los clientes. Hay quienes también no sólo solicitan la atención con gestos, sino que dirigen mensajes precisos para convencerles, ofreciéndoles servicios específicos, con frecuencia expresados en lengua latina²¹. Pero en este caso se trata de excepciones puntuales, porque todo el transcurso de la secuencia está construido sobre la base de la fuerza de las imágenes, tanto en lo que se refiere a los tipos representados como a la ambientación, y, en los escasos momentos en los que el sonido está presente, se utiliza a propósito de manera distorsionada o con sonidos incomprensibles²². La atmósfera de esta secuencia se ha concebido contando con la premisa de la mayor capacidad de impactar que está asociada al carácter gráfico de las imágenes. Ellas son las que permiten al director (re)crear el ambiente de un espacio público, atractivo y sórdido al mismo tiempo, articulado en torno al sexo, como se tendrá ocasión de comprobar en el siguiente apartado, cuando se haga una relación de las prácticas sexuales que aparecen representadas en este periplo *Suburano*.

mencionado Luigi Scaccianoce sobre la construcción de los decorados: *Fellini makes designs accompanied by explanations. Then small models are made or the designs reworked until, little by little, we arrive at the actual construction and find the color tones and the richness or poverty of the materials. Sets always present difficulties, whether technological or ideological. These sets don't have a realistic construction in any way, either archaeologically or historically. It is a style of scenery invented by the imagination of Fellini. He is the real set designer. The idea is completely his and we must construct the idea and put it at the disposal of the camera. The work will stop only when his brain stops working.*

20 Con la invitación *Accedite, Accedite* algunos de los proxenetas se dirigen a los jóvenes.

21 *Hodie aut cras ut te videbis verberabo.*

22 Incluso en algún momento se percibe que los dos jóvenes gesticulan como si hablasen entre ellos, pero sin proferir sonido alguno.

EL SEXO EN LA SUBURRA

Si se deja de lado el ámbito del espacio exterior de la *calle-barrio* y se dirige la mirada hacia el interior de los diferentes cubículos que la cámara va descubriendo sucesivamente, se alcanza a elaborar un abanico amplio de actividades eróticas. En principio, sorprende un tanto el hecho de que sean mostradas de un modo bastante explícito, si se tiene en cuenta lo que era habitual encontrar en las pantallas en otras películas realizadas durante la época. No debe olvidarse que fue realizada a finales de los años sesenta²³. Todo este repertorio es fruto de la imaginación felliniana, porque tan sólo algunas (quizás las menos) de las prácticas están documentadas en el libro de Petronius²⁴. Este viaje del director italiano hacia las profundidades del lupanar intenta trasladar a imágenes las características que a estos ambientes se venían atribuyendo desde el mismo Mundo Antiguo²⁵, con ingredientes procedentes de la cosecha del director. Entre los conceptos que podrían asignarse a este elenco de imágenes es posible que dos sean especialmente elocuentes para unificar esta particular atmósfera que preside la totalidad de la secuencia, cuales son la mezcla de una cierta impresión de sordidez, con importantes componentes de exotismo. Ya se ha dicho que los dos jóvenes transitan a lo largo de una especie de calle junto a un canal, espacio poblado de un amplio espectro de sujetos singulares, al tiempo que en la zona opuesta al agua se va abriendo una serie de puertas sin barrera alguna hacia el exterior. Tales aberturas desempeñan la función de sucesivas ventanas, que dan acceso a toda una variada colección de prácticas eróticas. A través de ellas, la cámara permite a los jóvenes, y por ende al espectador, observar toda una serie de escenas presentadas de manera más o menos explícita, más o menos clandestina. Los cuadros se van desarrollando casi siempre al margen de los dos viandantes, sin interactuar con ellos; o bien, se presentan como señuelos destinados a reclamar su atención y, a ser posible, atraerles hacia su interior.

Sin ánimo de realizar un relato exhaustivo de todas ellas, sí es oportuno elaborar una relación amplia con el objetivo de ilustrar la amplia variedad de posibilidades eróticas retratadas en esta abigarrada secuencia del film. Algunas de ellas no se identifican de forma automática, porque el director italiano las va presentando a través de alusiones o sugerencias fruto de su universo personal, que sirven, entre otras razones, para salvar previsible obstáculos de cara a su proyección. Se trata de dos breves minutos en los que construye una colección de instantáneas,

23 Para ilustrar los temores de alguno de los representantes de la prensa durante el rodaje de la película, sirva de muestra el siguiente comentario incluido en Eileen L. Hughes, *On the Seth of Fellini-Satyricon ...*, p. 86: *Horrified, Bob Herrington, the English press-relations man, gasps, "My God, I think we're making a pornographic film"*.

24 En el libro no aparece documentado un abanico de posibilidades eróticas tan amplio como el del film. Sin gran nivel de explicitud, quedaría reducido a relaciones heterosexuales y homosexuales, si bien en este último caso quedarían incluidas también las prácticas pederásticas, en particular las desarrolladas con el esclavo Gitón.

25 Información general y de gran utilidad sobre la prostitución en la Antigüedad se puede encontrar en Violaine Vanoyeke, *La prostitution en Grèce et à Rome*, Société d'Éditions Les Belles Lettres, Paris, 1990.

que configuran su particular paisaje asociado a la prostitución del mundo romano, y quizá también del presente. Para comenzar habría que hacer mención a escenas en las que se alude a prácticas amorosas heterosexuales, que, en todo caso, suponen sólo una pequeña proporción en relación con el total de las presentadas. Junto a ellas el catálogo es abundante. Una de las puertas permite ver a dos personajes situados en una postura *a cuatro patas*, mostrando en esa posición, que imita la de algunos animales, a los espectadores sus traseros desnudos en movimiento, sugiriendo con ello una invitación a ser penetrados. Además de esta alusión al coito anal, en un rincón de otra de las estancias se observa también a un personaje femenino mientras se arrodilla frente al cuerpo de un varón, con la intención, en esta ocasión, de insinuar que procedía a realizar una felación. Por otra parte, se observa también en el exterior de un cubículo a una mujer de edad avanzada ofreciendo a una chica joven y, a continuación, la cámara sigue los pasos de un hombre adulto que penetra en una estancia, al tiempo que un nutrido grupo de niños-jóvenes de su interior le rodean con rapidez, cuya caracterización no deja lugar a dudas de su condición de impúberes.

Además de las relaciones pedofílicas, podrían citarse toda una serie de alusiones algo más veladas a otros tipos de prácticas, como es el caso del voyeurismo, cuando se hace aparecer a una mujer tendida sobre un lecho, mientras mira abiertamente a la cámara en actitud lasciva, a la vez que un espejo inclinado tras ella está reflejando la parte posterior de su cuerpo. No podía ser ajeno a este rápido viaje a varias prácticas eróticas, el sadomasoquismo. En otra más de las estancias, se observa cómo un hombre, que parece de edad avanzada, corre desnudo y riendo profusamente, mientras en sombras se hace ver la imagen de un personaje en actitud de castigarle físicamente. En un lateral de ese mismo espacio, se representa un pequeño nicho donde, gracias a una pintura, se remite el director de nuevo al voyeurismo. El motivo elegido para indicarlo utiliza una referencia de naturaleza mucho menos evidente. El recurso figurado procede de una representación que se puede poner en relación con un esquema de uso frecuente dentro de la cultura del Neolítico para hacer alusión a los ojos, que es también empleado en otra secuencia posterior de la película, vinculada con el laberinto del Minotauro. Poco explícita también es una situación, que resulta algo más complicada de interpretar y que probablemente está relacionada con prácticas bisexuales. En ella se muestra el interior de una habitación en cuyo centro se halla una mujer muy obesa, con abundantes pechos descubiertos a la manera también de recursos iconográficos de la Prehistoria, esta vez de las conocidas como Venus esteatopígicas, en las que los senos y las caderas son de grandes dimensiones. Junto a ella se encuentra un escultural individuo de raza negra en actitud también insinuante. Los dos dirigen una mirada lujuriosa a los viandantes, al tiempo que hacen resaltar sus *argumentos* eróticos de peso: la mujer mueve los hombros de forma alternativa, dando lugar a los consiguientes movimientos de los pechos; el hombre hace girar

despacio y sinuosamente sus caderas, para con ello llamar la atención sobre su cuerpo y sus órganos genitales.

La caracterización de algunas de las prostitutas o la presentación del interior de sus estancias quieren sugerir a quienes las vean cuáles son las diferentes procedencias de sus inquilinas, en un amago de contribuir con su componente exótico a incrementar el deseo de los potenciales clientes. Una de ellas que podría parecer de origen hispánico erróneamente, al estar asociado su espacio a un toro de gran tamaño pintado sobre la pared, sería de origen sirio, puesto que, como es conocido, el toro es un animal vinculado al dios oriental Míttra. No cabe duda de su ascendencia oriental, al oírse una voz que menciona al Oriente y al río sirio Orontes (*Ex Oronte! Ex Oriente!*) que la vincula a aquella región del Mediterráneo. En otro caso los rasgos fisionómicos apuntan hacia una procedencia nórdica, algo que queda corroborado cuando se comprueba, no sin dificultad, que las palabras que está profiriendo pertenecen a la lengua alemana²⁶. Menos claro es otro de los casos, en el que se podría estar aludiendo al origen nubio de la mujer. A tal identificación contribuye el hecho de que el exotismo asociado a esta región desde épocas antiguas siempre había despertado una gran atracción por sus habitantes. Su vinculación con esta región africana sugiere de forma inequívoca tal procedencia, ya que aparece situada dentro de una especie de bañera y caracterizada con un gran tocado sobre su cabeza y toda una serie de adornos en torno a la cabeza. Un ejemplo más de complicada identificación, podría estar haciendo referencia en este caso a un origen oriental, como consecuencia de que la mujer se encuentra sentada en una posición común dentro de la tradición religiosa budista y de que presenta sobre su cabeza un gran tocado metálico con resonancias probables también a un ámbito cultural de adscripción asiática.

...QUALUNQUE SOGGETTO TRATTI NON É OSCENO (...CUALQUIER TEMA QUE SE TRATE NO ES OBSCENO)

Las intenciones de Fellini cuando realizó este film magistral excedían con mucho en su cualidad las que podrían haber sido habituales en un film histórico a la usanza de la época. Más aún, se emplazó ante él con la conciencia de enfrentarse a un auténtico reto, a propósito del cual reflexionó acerca de la viabilidad y la virtualidad de realizar una reconstrucción del pasado. La imposibilidad de ello y la manifiesta voluntad de *construir* una imagen del mundo antiguo ajena a los abundantes clichés historiográficos, academicistas, clasicizantes²⁷, y además

26 *Hier kom du ganz und naked bei Oma lesh, Herr Gott du ganz und naked bei Oma lesh*, es la transcripción que se ofrece en Giuseppe Bartesaghi, "Fellini-Satyricon. La sceneggiatura audiovisiva", en Raffaele de Berti et alii, *Fellini-Satyricon. L'immaginario dell'antico*, p. 343.

27 Se trata de un término que no existe en español, pero que abusando del vocablo *clásico* puede ilustrar la idea de la tendencia a forzar la realidad hasta el punto de hacerla confluir en el patrón canónico de todo aquello considerado como propio del mundo antiguo.

cinematográficos, le condujeron a la posición de proponerse la elaboración de una película de ciencia-ficción, con la expresa premisa de crear un mundo irrecuperable, muy lejano al nuestro, e intentar hacerlo con las menores contaminaciones culturales posteriores posibles. El propio director se refería a ello, aludiendo a la fatiga que le suponía enfrentarse a un film en el que por primera vez lo autobiográfico no era el elemento predominante²⁸.

Entre la nómina de variables que convierten en especialmente atrayente la narración de Petronio la dimensión erótica tiene un especial protagonismo, entre otras razones, por la relación afectiva establecida entre sus tres personajes masculinos, que, además, se proyecta fuera de la tríada a lo largo de las diferentes historias del libro en un amplio abanico de personajes de ambos sexos. No podía soslayarse este aspecto en la realización del film, como no lo hizo Fellini, quien acierta a elevarlo a un elemento omnipresente, pero sin concederle un protagonismo manifiesto y desmedido en el fluir del film. Como una manifestación más del erotismo se presenta esta dimensión pública y urbana de las prácticas sexuales, cuando recrea un imaginario lupanar en el mal reputado distrito de la Subura romana antigua, donde se retrata de manera efímera toda una rica colección de escenas vinculadas con la prostitución en un ambiente marcado por la sordidez y el exotismo simultáneamente. Ante este lugar, desfilan como transeúntes casuales los dos protagonistas, asistiendo a toda clase de incitaciones para abandonarse en las profundidades de este mundo singular.

Entre los grandes aciertos de esta personalísima película de Fellini se encuentra sin duda el haber respetado el carácter disperso e incompleto de la obra original. Los fragmentos que han sobrevivido de la obra original son transformados con un abierto criterio creativo en un exuberante y polimorfo mosaico, inspirándose en la documentación y, sobre todo, en una prodigiosa imaginación. La secuencia tratada es una de las muchas telas que componen este mundo tan distante como palpitante, poblado por personajes de una película de *fantascienza*. De la mano de dos de los protagonistas, Encolpio y Gitón, los espectadores tienen ocasión de penetrar en una de las dimensiones eróticas de la Roma Antigua, la *convivencia* con el mundo del sexo público en uno de los barrios menos recomendables de la capital del Imperio, la Subura.

28 Dario Zanelli, *Fellini-Satyricon ...*, p. 59: *Ho detto spesso, magari anche esagerando, che questo è un film estremamente faticoso per me: perché è la prima volta che faccio un film in cui l'elemento autobiografico è escluso, almeno al livello della consapevolezza.*

OVIDIO EN EL CINE: *ARS AMANDI / L'ARTE DI AMARE* (W. BOROWCZYK, ITALIA 1983)

Óscar Lapeña Marchena

Dejando a un lado el caso de los relatos homéricos y el de los autores teatrales griegos, y en especial el del comediógrafo Aristófanes y especialmente la suerte corrida por su obra *Lisístrata*¹ —y en mucha menor medida los fragmentos de la obra el *Satyricon* de Petronio, con sus tres adaptaciones a la gran pantalla² —, el resto de autores grecorromanos no han sido muy utilizados por la industria cinematográfica como fuente de inspiración directa a la hora de recrear en imágenes el Mundo Antiguo. Sus nombres se han utilizado para dotar de cierto empaque culto o de garantía de veracidad a la producción, como sucede en los títulos iniciales de *Le fatiche Ercole* (P. Francisci, Italia 1958), en donde se señala que las aventuras que el espectador va a presenciar derivan directamente de *Las Argonáuticas* de Apolonio de Rodas.

El caso de Publio Ovidio Nasón (43 a. C. - 17 d. C.) no se aleja demasiado de la suerte mayoritaria seguida por los autores grecolatinos en su relación con la industria cinematográfica. El cine no se ha ocupado demasiado de la obra de Ovidio, y, cuando lo ha hecho, ha privilegiado casi siempre *Las Metamorfosis* en detrimento de las otras. Es comprensible, ya que la mencionada obra abre las puertas de las pantallas a los relatos mitológicos. Entre las adaptaciones cinematográficas de *Las Metamorfosis*, o de algunos de sus episodios, podemos mencionar tempranos títulos de los años mudos del cine como, por ejemplo, *Philemon et Baucis*

1 Entre las múltiples versiones de la obra podemos citar: *Lysistrata ou la greve des baisers* (L. Feuillade, Francia 1910), *Heiratsfieber* (R. Whalter-Fein, Austria & Alemania 1928), *Triumph der Liebe* (A. Stöger, Austria 1949), *The second greatest sex* (G. Marshall, USA 1955), *Escuela de seductoras* (L. Klimovsky, España 1962), *Flickorna* (M. Zetterling, Suecia 1968), *Lysistrata* (Y. Negreponi, Grecia 1987), *Lysistrata* (F. Bellmunt, España 2001). Bertieri, C. "Lisistrata tra schermi e ribalte", en *Il mito classico e il cinema*. Università di Genova, 1997, pp. 11 – 17. Valverde García, A. "Filmografía sobre la Grecia Antigua y la transposición de tragedias y mitos griegos a la actualidad", en *Thamyris*, nº 1, 1997. Valverde García, A. "Grecia antigua en el cine: filmografía y bibliografía", en *Philologica Urcitana*, nº 3, 2010, pp. 129 – 146. Valverde García, A. "Lisistrata (1972) de Yorgos Dservulakos. Una denuncia política con humor, sexo y budsuki", en *estudios Neogriegos*, nº 13, 2010.

2 *Fellini-Satyricon* (F. Fellini, Italia 1969), *Satyricon* (G. L. Polidoro, Italia 1969), y en menor medida *Satiricosissimo* (M. Laurenti, Italia 1970).

(Francia 1909), *Pygmalion and Galatea* (E. Neame, Inglaterra 1912), o la película austríaca *Die schöne Galathee* (1914).

Y sin olvidar otros títulos más recientes, caso de películas como *Actèon* (J. Grau, España 1967), la producción de animación *Wind of Changes* (Takashi, USA & Japón 1978), las óperas filmadas para televisión *Thésée* (T. P. Benizeau, Francia 1998), *Semele* (D. Bailey, UK 1999), y *Hércules* (V. Bataillon, Francia 2005); o las más recientes producciones *Into the Labyrinth* (J. Obsadny, Canadá 2008), y *Métamorphoses* (Ch. Honoré, Francia 2014).

Del resto de las obras de Ovidio, *Ars Amandi* ha sido llevada al cine en una ocasión. Fue en una producción de título homónimo, de nacionalidad franco-italiana, dirigida por el realizador polaco Walerian Borowczyk y fechada en el año 1983.

Dentro del cine sobre el Mundo Antiguo producido en la primera mitad de los años ochenta podemos citar la presencia en los cines de abundantes ejemplos de lo que podemos llamar *Caligola Explotation*, es decir, películas que se rodaron aprovechando el escándalo judicial y mediático que, sobre todo en Italia, levantó la película *Caligola* producida por la revista *Penthouse* y rodada – que no dirigida –, por Tinto Brass, al que la productora apartó de la fase de montaje; para el director veneciano esta fase era considerada como fundamental y la más creativa de las tareas del realizador; de la misma opinión era Walerian Borowczyk, que afirmaba que el trabajo en la sala de montaje era mucho más apasionante que la fase de rodaje de un film ³.

El filón se inició antes incluso del estreno de la película de *Penthouse* y alcanzó su máximo desarrollo al comienzo de la década de los ochenta, con títulos como *A Filha de Calígula* (O. Fraga, Brasil 1981), *Una virgen para Calígula* (J. J. Puig, España 1981), *Caligola e Messalina* (B. Mattei, 1982) ⁴, *Caligola, la storia mai raccontata* (D. Hills, 1982) ⁵, *Una vergine per l'impero romano* (J. Black, Italia 1983), *Schiave di Caligola* (L. Weber, 1984), *Messalina, orgasmo imperiale* (O. J. Clarke, 1984) ⁶, o la algo más tardía *Messalina oggi* (L. Soldati, 1987) ⁷.

Estas películas convivían en las pantallas con otro pequeño y concentrado filón cinematográfico: el de las diferentes recreaciones del universo y del personaje de Conan el Bárbaro tras el enorme éxito de la película de mismo nombre dirigida por John Milius en 1982⁸. Entre

3 Bruni, A. & Gomasasca, M. “L’orgia del potere, il potere dell’orgia”, en *Monamour, il cinema erotico di Tinto Brass, Nocturno Dossier*, n° 25, agosto 2004, pp. 10 – 18, p. 10. Borowczyk, W. “Un pittore dietro la macchina di presa”, en Horodniceanu, E. (Ed), *Walerian Borowczyk*, Venecia 1982, pp. 16 – 19, p. 17.

4 Giusti, M. *Stracult. Dizionario dei film italiani*, Turín 2004, 125.

5 P. F. “Caligula, la véritable histoire (Caligula, the true story)”, en *Positif*, n° 271, 1983, p. 74. Bruschini, A. & Tentori, A. *Malizie Perverse. Il cinema erotico italiano*, Bologna 198, pp. 93 s.

6 Della Casa, S. “Messalina, orgasmo imperiale”, en *Film*, n° 1, 1984, p. 20.

7 Giordano, M. *Moana e le altre: vent’anni di cinema porno in Italia*, Roma 1997, p. 72.

8 Tetro, M. *Conan il Barbaro. L’epica di John Milius*, Alessandria 2004.

esos títulos, en ocasiones muy similares, podemos destacar *Thor il Conquistatore* (T. Ricci, Italia 1982)⁹, *Ator l'invincibile* (D. Hills, Italia 1982)¹⁰, *Gunan il Guerriero* (F. Proserpi, Italia 1982)¹¹, *Sangraal la spada di fuoco* (M. M. Tarantini, Italia 1982)¹², *Conquest* (L. Fulci, Italia & España & Méjico 1983)¹³, *La Vendetta di Ator* (A. Massaccesi, Italia 1983)¹⁴, *La Guerra del Fuoco* (U. Lenzi, Italia 1983)¹⁵, *Il Trono di Fuoco* (F. Proserpi, Italia 1983)¹⁶, *Tunka el guerrero* (J. Gómez Sainz, España 1983), o *Barbarian Queen* (H. Olivera, USA & Argentina 1985).

En este panorama cinematográfico la película *Ars Amandi – L'Arte di Amare* se ofrecía a los espectadores como un producto radicalmente alejado de los gustos imperantes en la época. Como primera consideración hay que tener en cuenta la enorme dificultad que suponía trasladar a la pantalla el texto de Ovidio. Lejos de ser un relato lineal de corte erótico el *Ars Amandi* es un completo tratado de costumbres y consejos, con una clara intención didáctica, sobre el cortejo y la conquista amorosa, repleto de diferentes mensajes dirigidos a hombres y a mujeres¹⁷. Los dos primeros libros, de los tres que consta la obra, están dirigidos a los lectores masculinos mientras que el tercero está destinado a una audiencia femenina.

En el tratado de Ovidio – escrito para el amante pobre, porque el rico no necesita de esos consejos y estratagemas (II, 161) –, hay un completo repaso acerca de los lugares donde es posible tener un encuentro con la amada: el foro (I, 80), el teatro (I, 90), el circo (I, 135), la naumaquia (I, 171), los desfiles (I, 218) y los banquetes, con advertencias concretas al comportamiento que debe seguirse en ellos (I, 229).

También hay espacio en su elegía amorosa para hablar sobre la utilización de los regalos, las cartas y las promesas (I, 437), y como ganarse a la servidumbre durante la corte amorosa (I, 351). Este aspecto está muy desarrollado en la versión cinematográfica, hasta el punto de que la esclava de Claudia, la matrona romana protagonista, se convertirá en un personaje fundamental al que todos intentarán ganarse de un modo u otro y al que su patrona utilizará, incluso, para comunicarse con su amado convirtiendo la piel de la esclava en un improvisado papel de carta.

9 Bruschini, A. & Tentori, A. *Mondi Incredibili. Il Cinema Fantastico-Avventuroso Italiano*, Bologna 1994, p. 122.

10 Bruschini, A. & Tentori, A. *O. c.* (1994), p. 121. Giusti, M. *O. c.* pp. 59 s.

11 Bruschini, A. & Tentori, A. *O. c.* (1994), pp. 120 s. Giusti, M. *O. c.* p. 368.

12 Bruschini, A. & Tentori, A. *O. c.* (1994), pp. 120 s.

13 Bruschini, A. & Tentori, A. *O. c.* (1994), p. 124. Giusti, M. *O. c.* p. 187.

14 Bruschini, A. & Tentori, A. *O. c.* (1994), p. 122. Giordano, M. *Giganti Buoni. Da Ercole a Piedone (e oltre) il mito dell'uomo forte nel cinema italiano*, Roma 1988, p. 183.

15 Bruschini, A. & Tentori, A. *O. c.* (1994), p. 123. Giusti, M. *O. c.* p. 366.

16 Bruschini, A. & Tentori, A. *O. c.* (1994), p. 126.

17 Fernández Villanueva, C. "El Arte de Amar: un análisis sociológico", en *Reis*, 84, 1998, pp. 125 – 146, pp. 133 ss.

El libro II de *Ars Amandi* acumula instrucciones sobre cómo mantener la conquista, con indicaciones sobre el comportamiento que debe seguir el hombre, acerca de los brebajes y el recurso a las hechicerías – que no son de utilidad alguna (II, 100) –, así como sobre las infidelidades (II, 425), los celos, las reconciliaciones (II, 411) y, tal vez la parte más erótica en la concepción contemporánea del término, sobre el comportamiento que debe seguirse durante el acto amoroso (II, 704, y III, 769).

El libro III se inicia con un elogio a la mujer (III, 6), para ocuparse más delante de aspectos como el vestuario (III, 170), los peinados y las pelucas (III, 132, 160, 235), la cosmética y el aseo personal (III, 101, 191), los bailes (III, 311), los juegos (III, 350), así como consejos sobre como sacar mayor provecho posible del cuerpo de cada mujer (III, 250).

Todo el *Ars Amandi* aparece salpicado de referencias a diversos episodios y relatos mitológicos, como son el del rapto de las Sabinas (I, 100), el de Pasífae y el toro (I, 290), – ambos incluidos en la versión cinematográfica –, Aquiles y Deidamía (I, 681), Ícaro (II, 20), Ulises (II, 124), Venus y Marte (II, 561), y Céfalo y Procris (III, 686).

Resulta muy complejo trasladar la estructura narrativa de la obra de Ovidio a una narración cinematográfica lineal, o lo menos fragmentada posible. La solución adoptada por Walerian Borowczyk fue la de convertir a Ovidio en un personaje más de la trama; de hecho aparece como un maestro de ceremonias impartiendo sus consejos como si fueran lecciones magistrales ante un bullicioso auditorio de muchachos y muchachas. Al mismo tiempo esos consejos se aplicaban a una historia de adulterio – junto a otras en paralelo –, que en ocasiones recuerda a una comedia de enredos.

El encargado de llevar al cine el *Ars Amandi* fue Walerian Borowczyk (1923 - 2006¹⁸), un director polaco afincado en Francia desde 1958 –al igual que sus compatriotas Roman Polanski, Roland Topor, Krzysztof Kieslowski o Andrzej Zulawski–, que en los años setenta del pasado siglo había sido convertido por la crítica especializada de la época en algo así como el máximo representante del género erótico.

Hoy día Borowczyk apenas interesa a la crítica cinematográfica que lo relaciona casi en exclusiva con la realización de obras superficiales¹⁹; buena parte de ese desinterés podría explicarse porque en algunos países europeos, especialmente en Francia y en Italia, sus películas habían sido masacradas por la censura y por las distribuidoras; de hecho, el propio Borowczyk admitía que los cortes, los remontajes, los añadidos y los insertos pornográficos, y las voces en off que introdujeron las compañías distribuidoras en sus películas eran peores que los tijereta-

18 Aunque en algunas biografías aparece el año 1932 como fecha de nacimiento. Caprara, V. *Walerian Borowczyk*, Florencia 1980, p. 12.

19 Giovannini, F. *Il cinema di Walerian Borowczyk*, Roma 2002, p. 6.

zos realizados por la censura²⁰. Además, en Francia, algunas de sus películas fueron enviadas directamente al circuito de cine pornográfico, resultando un completo fracaso de público que no entendía el lirismo – ni la trama ni la estructura ni los diálogos –, de sus films²¹.

Walerian Borowczyk aparece como un realizador peculiar, ya que su labor cinematográfica se complementa con la pintura, disciplina que tiene mucha influencia en su obra – sus películas se han relacionado con la escuela romántica polaca²² –, y que le viene de familia, ya que su padre también fue pintor²³. Borowczyk comenzó en el mundo del cine en calidad de ilustrador diseñando carteles y, desde los catorce años, cuando se compró su primera cámara de 16 milímetros, como realizador de cortometrajes. No pasó por las aulas de una escuela de cine, sino que entre 1946 y 1951 realizó estudios de pintura y litografía en la Academia de Bellas Artes de Cracovia²⁴. Se trata de un realizador autodidacta que afirmaba que le técnica cinematográfica podía aprenderse por sí sola sin necesidad de intermediarios²⁵.

Aunque la crítica cinematográfica de finales del siglo XX encasilló a Borowczyk en el género erótico, no podemos olvidar que el realizador polaco ha sido uno de los más importantes directores de cine de animación europeos. De hecho ya desde su ingreso en la Academia y hasta 1955 realizó una serie de cortometrajes rodados en 8 y 16 milímetros, hoy en día prácticamente perdidos, entre los que podemos citar: *Sierpien* (*Agosto*, 1949), *Magik* (*El Mago*, 1949), *Tlum* (*La Hoja*, 1949), *Glowa* (*La Cabeza*, 1953), *Zywe fotografie* (*Fotografía Viviente*, 1954), *Jesien* (*Otoño*, 1955), y *Skromny fotograf* (*El Humilde Fotógrafo*, 1955)²⁶.

El año 1957 viene marcado por su colaboración con Jan Lenica – *Nagrodzone uczucie* (*Sentimientos premiados*), *Strip-tease*, *Dni ostwiaty* (*Días de educación*), *Dom* (*La casa*, 1958) –, y por el reconocimiento internacional, al vencer el León de Plata del Festival de Venecia con el cortometraje *Był sobie raz...* (*Érase una vez...*). Otros títulos de animación de Walerian Borowczyk, ya en solitario, fueron los cortometrajes *Szkola* (*La escuela*, 1958), *Les Astronautes* (1959), *Théâtre de Monsieur & Madame Kabal* (1962), *Renaissance* (1963), *Le jeux des Anges* (1964), *Rosalie* (1966), *Dyptique* (1967), su primer largometraje que recupera un corto anterior – *Théâtre de Monsieur & Madame Kabal* (1967), o el ya más tardío *Scherzo infernal* (1985)²⁷.

20 Giovannini, F. O. c. p. 106. Pezzotta, A. “Borowczyk e la censura”, en Pezzotta, A. *Associazioni imprevedibili. Il cinema di Walerian Borowczyk*, Turín 2009, pp. 83 – 90, p. 83.

21 Alemanno, R. *Realtà e simulazione nel cinema degli anni '80*, Roma 1990, p. 188.

22 Cornand, A. “Boro, le magicien”, en Horodniceanu, E. (Ed), O. c. pp. 4 – 14, p. 4.

23 Borowczyk, W. O. c. pp. 17 s. Curti, R. & la Selva, T. *Sex and violence: percorsi nel cinema estremo*, Turín 2007, p. 152.

24 Caprara, V. O. c. p. 3 y pp. 13 s.

25 Borowczyk, W. O. c. p. 16. Giovannini, F. O. c. pp. 113 s.

26 Pezzotta, A. & Rossin, P. & Curti, R. “Filmografia”, en Pezzotta, A. O. c. pp. 161 – 199, p. 161.

27 Caprara, V. O. c. pp. 106 – 110. Pezzotta, A. & Rossin, P. & Curti, R. O. c. pp. 161 – 171 y p. 195.

No será hasta una fecha relativamente tardía cuando Walerian Borowczyk abandone temporalmente la animación para empezar a dirigir films con actores reales. Su debut llegará en 1968 con el rodaje de *Goto, l'île d'amour*²⁸; a comienzos de los años setenta estrenó *Blanche* (1971)²⁹, para posteriormente dirigir la trilogía que arremete de manera frontal contra la mayoría de los tabúes sexuales más arraigados en el cine comercial. Nos referimos a *Contes immoraux* (1974)³⁰, *La Bête* (1975)³¹, y a su primer film rodado en Italia *Interno di un Convento* (1977)³².

A estos se les añaden otros títulos que no alcanzaron el renombre ni la repercusión mediática de los anteriores, como es el caso de *Dzieje grzechu* (*Historia de un pecado*, 1975)³³, *La Marge* (1976)³⁴, *Les heroïnes du mal* (1979), *Lulú* (1980), *Dr. Jekyll et les femmes* (1981), la película de la que nos ocupamos en estas páginas, *Ars Amandi – L'Arte di Amare* (1983), *Emmanuelle V* (1987), aunque parece ser que, según el propio Borowczyk, solo dirigió una secuencia del film³⁵, y *Cérémonie d'amour* su último largometraje realizado en 1988.

Mientras que entre los diversos proyectos que por un motivo u otro no se llevaron a la práctica podemos mencionar *Erotica*, sobre una idea del realizador sueco Ingmar Bergman, así como una serie de cinco capítulos para la televisión sobre el personaje de Nefertiti, idea que rondaba por la cabeza de Borowczyk desde que conoció a la actriz napolitana Marina Pierro y debido al parecido físico de esta con la reina egipcia³⁶.

Por último, en este rapidísimo repaso a la filmografía de Walerian Borowczyk, hay que hacer una sucinta mención a sus producciones para la televisión, concentradas en cuatro episodios para la producción de France 3, *Serie Rose*; se trató de *Boccace – Un traitement justifié* (1989), *Almanach des adresses des demoiselles de Paris* (1989), *Le lotus d'or* (1991), y *L'Experte Halima*

28 De Benedictis, M. "Walerian Borowczyk. Eros e Priapo", en *Bianco e Nero*, nº 38, 2, marzo – abril 1977, 68 – 88, 71 s. Caprara, V. O. c. pp. 34 ss. Pezzotta, A. & Rossin, P. & Curti, R. O. c. pp. 173 ss.

29 Caprara, V. O. c. pp. 43 ss. Pezzotta, A. & Rossin, P. & Curti, R. O. c. pp. 175 ss.

30 De Benedictis, M. O. c. pp. 72 ss. Caprara, V. O. c. pp. 52 ss. Pezzotta, A. & Rossin, P. & Curti, R. O. c. p. 177. Colombo, C. "I racconti immorali", en *FrancEros. Guida al cinema erotico francese, Dossier Nocturno*, 9, marzo 2003, p. 25.

31 De Benedictis, M. O. c. pp. 76 ss. Caprara, V. O. c. pp. 67 ss. Pezzotta, A. & Rossin, P. & Curti, R. O. c. pp. 181 ss. Galiano, G. "La Bestia", en *FrancEros. Guida al cinema erotico francese, Dossier Nocturno*, 9, marzo 2003, p. 22.

32 Pezzotta, A. & Rossin, P. & Curti, R. O. c. pp. 187 ss. Colombo, C. "Interno di un convento", en *FrancEros. Guida al cinema erotico francese, Dossier Nocturno*, nº 9, marzo 2003, p. 23.

33 De Benedictis, M. O. c. pp. 80 ss. Caprara, V. O. c. pp. 76 ss. Pezzotta, A. & Rossin, P. & Curti, R. O. c. pp. 179 ss.

34 De Benedictis, M. O. c. pp. 84 ss. Pezzotta, A. & Rossin, P. & Curti, R. O. c. pp. 185 ss. Spanu, G. "Il margine", en *FrancEros. Guida al cinema erotico francese, Dossier Nocturno*, nº 9, marzo 2003, p. 24.

35 Pezzotta, A. & Rossin, P. & Curti, R. O. c. p. 196.

36 Giovannini, F. O. c. p. 17. Pezzotta, A. "Marina Pierro. Diseguale metodicamente", en Pezzotta, A. O. c. pp. 19 – 32, p. 24.

también de 1991. Aquí la personalidad de Borowczyk apenas se deja entrever demasiado encorsetado por el concepto de erotismo repetitivo y de diseño que imponía el propio formato de la producción orientada a una audiencia televisiva a la que no le podía ofrecer otro tipo de producción más personal, arriesgada o innovadora ³⁷.

Borowczyk ha sido uno de esos realizadores que buscaba el máximo control sobre sus películas, de ahí que se encargara personalmente de la puesta en escena, de la fase de montaje e incluso de la cartelería de los films y la música; así, por ejemplo, en *Ars Amandi – L'Arte di Amare* se escucha una canción escrita por el realizador ³⁸. Precisamente la música juega un papel fundamental en sus películas, ya que no funciona como un simple acompañamiento o un añadido a las imágenes, sino que introduce y refuerza la acción ³⁹. Según el testimonio de una de sus musas, la actriz Marina Pierro, a Borowczyk le importaba mucho la fotografía, no le gustaba repetir muchas veces las tomas, y en el rodaje de las escenas eróticas reducía el equipo técnico al mínimo estrictamente necesario ⁴⁰.

No deja de resultar paradójico de que a pesar de que Walerian Borowczyk afirmara repetidamente que él no era un director especializado en el cine erótico y de que sus films no tenían más carga erótica que cualquier otro, hoy día parte de la crítica sigue reduciendo al polaco a la figura de uno de los grandes erotómanos de la historia del cine ⁴¹.

Lo que sí parece bastante cierto es que su concepción y su imagen del erotismo se encuentran muy alejadas de los códigos imperantes en el género hoy día ⁴². De hecho, la obra de Borowczyk ha sido considerada como una especie de tercera vía entre el cine abiertamente pornográfico y los eufemismos y manierismos del cine *soft*. En esa misma línea la escasa crítica que aún se ocupa de él también ha subrayado la dificultad de encasillarlo dentro alguna categoría, ya que Borowczyk ni fue realizador de cine porno, ni de comedia erótica como por ejemplo, la comedia erótica italiana, ni tampoco puede ser considerado como cine de autor ⁴³; situado, por lo tanto, en las antípodas de los tópicos del género erótico más comercial Borowczyk juega con los cuerpos, especialmente los femeninos, como un coleccionista o un anticuario que disfruta

37 Pezzotta, A. & Rossin, P. & Curti, R. *O. c.* pp. 198 s.

38 Caprara, V. *O. c.* p. 10. Giovannini, F. *O. c.* pp. 10 s y pp. 87 s. La canción *The art of love*, escrita junto a Teresa Eister e interpretada por Larry Jones. Pezzotta, A. & Rossin, P. & Curti, R. *O. c.* p. 194.

39 Caprara, V. *O. c.* p. 18. Palumbo, G. “il corpo e l’occhio. La lingua scritta di Borowczyk”, en Turrone, G. & Mele, R. & Palumbo, G. *Il cinema dell’erotismo*, Salerno 1979, pp. 16 – 19, p. 18. Fantoni Minnella, M. *La legge del Desiderio: cinema erotico ed erotismo nel cinema*, Alessandria 1997, p. 147.

40 Pezzotta, A. *O. c.* pp. 19 y 23.

41 Giovannini, F. *O. c.* pp. 119 s. Dumont, H. *L’Antiquité au cinema*, París 2009, p. 366.

42 Caprara, V. “Dopo Boro il diluvio”, en Pezzotta, A. *O. c.* pp. 15 – 18, p. 15.

43 Magrelli, E. “Walerian Borowczyk: il collezionista”, en Horodniceanu, E. *O. c.* pp. 2 – 3, p. 2. Pezzotta, A. “I maestri: Walerian Borowczyk”, en *FrancEros. Guida al cinema erotico francese, Dossier Nocturno*, nº 9, marzo 2003, pp. 20 – 21, p. 20.

en solitario contemplando una y otra vez su colección. Cuerpos que habitualmente se muestran fragmentados, como piezas que hay que montar de un modo minucioso y que se enlazan definitivamente y toman forma en la sala de montaje.

Su sentido del erotismo converge con el de otro realizador limitado por la crítica al género erótico; nos referimos a Tinto Brass y especialmente a sus películas realizadas tras la llamada trilogía del poder – compuesta por *Salon Kitty* (1975), *Caligola* (1977), y *Action* (1979) –, cuando el sexo deja de ser utilizado como metáfora de un poder corrupto para centrarse en la reivindicación del placer por el placer⁴⁴; pero en el caso del realizador polaco con un acusado sentido de la transgresión. De Walerian Borowczyk se ha dicho que realizaba un erotismo culto con una marcada influencia del movimiento surrealista, que se percibe en su idea de contemplar el sexo como una trinchera que hace frente a los poderes establecidos, ya sean estos políticos, religiosos o morales⁴⁵. Esto se aprecia, sobre todo, en sus películas de la década de los setenta – y menos acusadamente en las de los años ochenta –, en donde arremete y quiebra algunos tabúes del cine erótico como, por ejemplo, la felación, la masturbación femenina, el incesto y el bestialismo⁴⁶. De hecho, Borowczyk es de los pocos realizadores que ha mostrado sin pudor el deseo femenino y las maneras de satisfacerlo, especialmente las relacionadas con el autoerotismo; en sus películas la satisfacción de los deseos femeninos deja de ser un tema tabú y se ofrece con todo detalle y elegancia (el episodio *Therese Philosophe* de *Contes Immoraux*, *La Bête*), y al mismo tiempo, elabora un discurso transgresor contra las normas morales que enlaza con la tradición surrealista de cuestionar la autoridad de los poderes establecidos (*Goto, i'le d'amour*). Contra esos poderes, tanto políticos como especialmente los religiosos que dictaminan cómo debe ser el comportamiento femenino – *Interno di un convento* –, se levantan y se rebelan las heroínas de Borowczyk.

Su cine oscila alrededor del frágil equilibrio entre la mirada del voyeur y la exhibición del cuerpo femenino, en un juego que acaba transformándose en una ceremonia, en un rito constante en donde todas las piezas, incluso las más pequeñas e insignificantes – los objetos que se muestran un segundo en pantalla, las partes del cuerpo que se atisban en apenas un parpadeo –, desempeñan un papel fundamental⁴⁷. No por casualidad Borowczyk ha manifestado siempre su fascinación por los engranajes, por la maquinaria antigua, por los delicados mecanismos que mueven, explican y manejan los resortes del deseo⁴⁸.

44 Giovannini, F. & Tentori, A. *Porn Italia. Il cinema erotico italiano*, Roma 2004, p. 81. Lupi, G. *Tinto Brass. Il poeta dell'erotismo*, Roma 2010, pp. 37 ss.

45 Magrelli, E. *O. c.* p. 2. Fantoni Minnella, M. *O. c.* p. 146.

46 Caprara, V. *O. c.* (1980), p. 56.

47 Magrelli, E. *O. c.* p. 3.

48 Pezzotta, A. *O. c.* (2003), p. 20.

El sentimiento amoroso tiene cabida en su obra, pero no aparece asociado a la muerte aunque en ocasiones aquellos que se dejan arrastrar por la pasión pueden acabar en una situación catastrófica; Borowczyk afirmaba que el erotismo no asesinaba, no conducía al mal, sino que – por el contrario –, traía alegría y placer de una forma desinteresada y recuperaba la sensualidad de la sugestión pictórica⁴⁹. Su obra es una reivindicación constante del eros libertario y pagano que quiebra los clichés más asentados del género, que aspira siempre a la desestabilización de los poderes y de las reglas establecidas⁵⁰.

Ars Amandi – L'Arte di Amare es la segunda producción italiana de Walerian Borowczyk después del éxito y la polémica generada cinco años atrás con el estreno de *Interno di un convento* (1977). Para llevar a las pantallas la obra de Ovidio Borowczyk reunió un interesante reparto donde brillaban algunos de los actores y actrices más destacados del panorama italiano del momento.

La protagonista del película, la matrona romana Claudia, estuvo interpretada por la actriz napolitana Marina Pierro, que ya se había convertido en una de las musas del director con quien ya había trabajado en *Interno di un convento*, *Les heroïnes du mal*, *Dr. Jekyll et les femmes* y con quien aún rodará *Cérémonie d'amour* en 1987. El papel de Ovidio quedó reservado para Massimo Girotti, quien a lo largo de la película va declamando párrafos completos del poema. Completaban el reparto Michele Placido como el marido de Claudia, el tribuno militar Macarius; Laura Betti, habitual interprete de Pier Paolo Pasolini, como Clio, la madre de Macarius, Phillippe Lemaire como el general Laurentius y Milena Vukotic como su esposa Modestina; Phillippe Taccini como Cornelius, el amante de Claudia, Antonio Orlando, el amante de Modestina, Pier Francesco Aiello como Flavius, el amante despedido de Claudia y Mireille Pame como Sephora, la esclava, cómplice y confidente de la protagonista.

Como ha sido habitual con la mayoría de las películas de Borowczyk también *Ars Amandi* padeció los cortes de la censura y la manipulación de las distribuidoras. En algunos países se eliminaron planos de la felación que realiza la madre de Macarius – se incluiría aquí el beso que Sephora le da a una estatua de Priapo –, así como algunas imágenes de la historia de Pasífae y el toro⁵¹. Paradójicamente, las distribuidoras, no satisfechas con el montaje final, decidieron por su cuenta – utilizando una supuesta correspondencia del director polaco –, insertar algunas escenas pornográficas – concretamente en el episodio de la fiesta en casa de Claudia y Macarius –, de la película *Caligola... la storia mai raccontata* (1982), del director italiano Joe D'Amato,

49 Palumbo, G. O. c. p. 16. Borowczyk, W. O. c. p. 18.

50 Giovannini, F. O. c. p. 7.

51 Una escena similar, solo que protagonizada por caballos, a la que se puede ver en el film *La visita del vicio* (J. R. Larraz, España 1978). Pulici, D. "Un animale chiamato uomo", en *Erosperversion, Nocturno Dossier*, nº 49, agosto 2006, 12 – 13, p. 13.

aunque en los títulos de crédito aparecía con el pseudónimo de David Hills. Tras este incidente con las distribuidoras Borowczyk, que no se mostraba descontento con su película, decidió dejar de trabajar en Italia ⁵².

Gracias a este tipo de maniobras – que nada tenían que ver con las intenciones del director –, *Ars Amandi* fue recibido en su estreno como un péplum erótico de los varios, que como hemos comentado, se produjeron para aprovechar el revuelo mediático que levantó el film de *Penthouse* y Tinto Brass. Los juicios que la película ha recibido por parte de la crítica, tanto la de los años ochenta como la más actual, han oscilado entre el asombro al no saber muy bien en que género ubicarla ⁵³, las opiniones negativas – que lo definen como un film aburrido y malo, desigual, que ofrece un erotismo mecánico y falto de vigor y timorato donde solo destaca la puesta en escena muy pictórica ⁵⁴ –, hasta las positivas, menos numerosas, que destacan la ironía que desprende o que lo ven como un título por recuperar y redescubrir ⁵⁵.

La imagen que de la antigua Roma ofrece la película de Borowczyk resulta en exceso fría, carente de personalidad y demasiado académica e influenciada por la aséptica mirada neoclásica ⁵⁶. A ello ayudó el hecho de que parte del rodaje – concretamente la reproducción del aula donde Ovidio imparte sus lecciones y la escalinata donde son literalmente pescadas con redes las alumnas del poeta cuando los legionarios irrumpen en la clase –, se realizó en el *Vittoriano*, el monumento levantado en homenaje al monarca Vittorio Emmanuele II que se levanta en la Piazza Venezia en el corazón de Roma. También conocido como Altar de la Patria este descomunal edificio ideado a finales del siglo XIX y acabado en 1927 reúne una amalgama de motivos neoclásicos que destacan aún más por el hiriente color blanco del mármol. Un marco aséptico que se contagia a la imagen que de Roma se ofrece en la pantalla. No olvidemos que la trama de la película bascula entre el aula de Ovidio y la casa de Claudia, con escasas escenas rodadas en exteriores, salvo en el epílogo de la cinta.

De hecho, la utilización que se hace del *Vittoriano* puede recordar a los rodajes de numerosos pepla en el barrio del EUR, especialmente en las escalinatas del *Museo della Civiltà Romana*; la idea de *romanidad* arquitectónica pasada por el tamiz de la grandiosidad vacua del

52 Giovannini, F. O. c. pp. 110 s. Pezzotta, A. O. c. (2003), p. 20. Curti, R. & La Selva, T. O. c. p. 157. Pezzotta, A. O. c. (2009), p. 27.

53 Curchod, O. “Megavixens et L’art d’aimer. Rut et Bromure”, en *Positif*, nº 276, febrero 1984, pp. 58 – 59, p. 59.

54 Curchod, O. O. c. 58. Fantoni Minnella, M. O. c. p. 148. Curti, R. & La Selva, T. O. c. p. 156. Dumont, H. O. c. p. 366.

55 “Ars Amandi – L’arte di amare”, en *Segnocinema*, nº 16, 1985, p. 70. Grossini, G. “Sesso colto per questioni di stile: Pedro Almodóvar e Walerian Borowczyk”, en D’Angela, T. *Corpo a corpo: il cinema e il pensiero*, Alessandria 2006, pp. 200 – 204, p. 203. Caprara, V. O. c. (2009), p. 17.

56 Curchod, O. O. c. p. 59.

fascismo acabó siendo el repetido decorado para una serie de títulos del género que mostraban siempre idéntica imagen de la Antigüedad⁵⁷.

El retrato de la antigua Roma, además, aparece plagado de anacronismos, insertos de objetos de épocas históricas posteriores⁵⁸, o incluso de imágenes de la ciudad en los años ochenta, como los planos que se ven en las escenas rodadas en el exterior del Altar de la Patria.

En *Ars Amandi* podemos encontrar muchas de las características que han definido el cine de Walerin Borowczyk. Como, por ejemplo, las especiales relaciones entre hombres y mujeres. Los primeros buscan el control y el dominio sobre las mujeres, lo que desemboca en actitudes especialmente celosas y el recurso, incluso, a la violencia. El deseo femenino que se despierta amenaza con desestabilizar el mundo controlado por los hombres⁵⁹.

Los celos que atenazan a Macarius le llevan a encargar a su madre Clio la tarea de vigilar a Claudia durante su ausencia durante la campaña militar en Germania; además de que utiliza cómo una muy peculiar espía a la cacatúa que a lo largo de toda la película funciona en calidad de contrapunto cómico e irónico⁶⁰. El vecino de Claudia y Macarius, el general Laurentius maltrata y acaba asesinando a su esposa Modestina cuando descubre la infidelidad de esta. Cuando Macarius sorprende al final a Claudia en la cama con el joven Cornelius da inicio a una venganza contra Ovidio y sus alumnas, en una clara referencia a la decisión de Augusto de enviar al exilio al poeta a Tomis, en el Ponto Euxino, por considerar que su obra atentaba contra la austera moral que quería imponer el Principado y que incidía en la importancia vital del matrimonio frente a las relaciones adúlteras⁶¹. Parte de esa información la transmite la habitual voz en off que al inicio de la película sitúa el desarrollo de la acción en el año 8 d. C, al tiempo que presenta a la protagonista.

Ese afán de control por parte de los hombres se plasma en la obsesión en la obra de Borowczyk por los espacios cerrados y claustrofóbicos donde se mantienen recluidas a las mujeres⁶²: una isla (*Goto*), un castillo (*La Bête*), o un convento (*Interno di un convento*), por poner sólo unos ejemplos. En *Ars Amandi* la acción se desarrolla principalmente en el aula donde Ovidio imparte sus lecciones magistrales, y en la casa de Claudia. Allí, entre estancias foto-

57 Delli Colli, L. *EUR e cinema*, Roma 2008, pp. 60 ss.

58 Giovannini, F. *O. c.* p. 86.

59 Giovannini, F. *O. c.* p. 7.

60 Cacatúa que hacía las delicias del director. Pezzotta, A. *O. c.* p. 27.

61 Guarino Ortega, R. "El Arte de Amar de Ovidio. *Praecipuae Artis Opus*", en Perea Yébenes, S. (Coord), *Erotica antiqua. Sexualidad y erotismo en Grecia y Roma*, Madrid 2007, pp. 63 – 71, p. 64. Tal y como se indica, de paso, en el propio guion del film: Borowczyk, W. *Ovidio Ars Amandi*, Roma 1983, p. 14 (Con sello del Ministero del turismo e dello spettacolo, Direzione Generale dello spettacolo, Cinematografía, 10/2/1983, nº 849).

62 Caprara, V. *O. c.* p. 4. Cornand, A. *O. c.* p. 7. Magrelli, E. *O. c.* p. 3.

grafiadas en tenebrosos claro oscuros que convierten los cuerpos de los actores en objetos ⁶³, el patio con el *impluvium* funciona como una suerte de fuga de perspectiva pictórica en donde Claudia se baña aprovechando la lluvia, en una escena que enlaza tanto con el género péplum así como con el de la comedia erótica, con el que la película tiene también puntos de contacto.

Las influencias pictóricas, habituales en la filmografía de su director, alcanzan unos niveles máximos en la película cuando directamente se le ofrecen al espectador toda una serie de cuadros – tanto en el museo donde Cornelius corteja a Claudia como en casa de ella –, de épocas diferentes y algunos de ellos emblemáticas obras del arte de occidente. En el guion de *Ars Amandi* se especificaban con precisión de qué obras se trataba: *Danae en el infierno* (Hector-Louis Leroux), *La muerte de Adonis* (Rottenhamer), *El otoño* (Boticelli), *El nacimiento de Venus* (Cabanel), *Venus y Adonis* (Tiziano), *El nacimiento de Venus* (Boticelli)... a los que hay que añadir la recreación de una de las características obras realizadas combinando motivos frutales del artista renacentista Giuseppe Arcimboldo. La aparición de estas obras de arte en pantalla contribuyen a modelar la anacrónica imagen que la película ofrece de la antigua Roma. Un papel muy similar que cumplen en la película los pececillos de colores con los que se baña Claudia y que también pueden entenderse como un guiño a los lujos – animales exóticos, telas preciosas, joyas –, que acompañan a las mujeres fatales – como a la postre será Claudia –, en el péplum.

Al director polaco le gustaba introducir metarepresentaciones dentro de sus películas, espectáculos paralelos dentro del film; en *Ars Amandi* lo vemos con la representación en público del episodio mítico del rapto de las Sabinas que, además, remite directamente a la obra original de Ovidio cuando el autor aconseja los teatros como espacios propicios para que el amado busque y entable relación con la amada (I, 90). También en este apartado podríamos incluir el episodio de Pasifae y el toro – con algunas imágenes censuradas en Italia –, que es soñado por Claudia al tiempo que el propio Ovidio lo recita a sus alumnos utilizando como recurso teatral la monstruosa máscara de un minotauro.

Son precisamente los sueños otro de los aspectos habituales en el cine de Borowczyk; el sueño, en muchas oportunidades, es el territorio donde finalmente se cumplen los deseos. De hecho, la propia película – a tenor de lo que sucede en el epílogo –, no sería sino un prolongado y profundo sueño de la Claudia contemporánea. Pero en la película hay otros sueños: se inicia con uno que aterroriza a Claudia porque en él busca desesperada a Cornelius en mitad de un incendio. Macarius también sueña, el guion original establece que él sueña con una batalla y con un ejército de Priapos ⁶⁴. La presencia de Priapo en el film, recordemos que la esclava Sephora tiene una estatua del dios en su estancia a la que rinde culto, acerca la película de Bo-

63 Pezzotta, A. & Rossin, P. & Curti, R. O. c. p. 195.

64 Borowczyk, W. O. c. (1983), p. 85.

rowczyk al ya comentado *Caligola* del año 1979 en donde las imágenes de Priapo son también muy frecuentes.

En la película el personaje de Claudia parece vivir entre dos mundos, el real y el de los sueños; esas dos vidas pueden considerarse que se corresponden con la dos Claudias, la que vive en la antigua Roma y la mujer del presente. Los sueños de Claudia tienen una alta carga erótica que suelen derivar en la autosatisfacción sexual, otro de los aspectos más reiterados en la filmografía del realizador polaco.

En su obra, y aunque a primera vista no pueda parecerlo, la violencia está presente en muy diversas formas: asesinatos, ejecuciones, suicidios...⁶⁵, y en *Ars Amandi* no podía faltar. Modestina sufre la violencia de su marido, los soldados romanos irrumpen violentamente para detener a Ovidio y sus seguidoras, incluso en el epílogo hay alusiones a un asesinato.

A lo largo de la película, además, se observan buena parte de las obsesiones sexuales de Walerian Borowczyk que ya habían aparecido en obras anteriores⁶⁶: los sueños eróticos, la masturbación femenina, la mirada voyeur – que se enfrenta a un cuerpo femenino, el de Claudia, mostrado muchas veces fragmentado, como los consejos de Ovidio que salpican la narración del film⁶⁷ –, o el bestialismo, concentrado en la historia de Pasifae, quizás el episodio que más sufrió las iras de la censura.

También en su filmografía los animales juegan un papel fundamental, especialmente los caballos – muy relacionados en su cine con la sexualidad –, y que remiten a la tradición pictórica romántica polaca⁶⁸. En *Ars Amandi* hay espacio para los peces tropicales – que dentro de su anacronismo refuerzan el exotismo y la sensualidad de la protagonista –, la cacatúa, que reafirma la ironía también presente en la obra de Borowczyk y finalmente el ser monstruoso que despierta el deseo de Pasifae / Claudia.

Hay varios momentos en los que la historia del adulterio de Claudia – ilustrada por Ovidio a través de sus consejos –, y la del poeta se entrecruzan en lo que podíamos definir como un nuevo ejemplo de metarepresentación dentro de la filmografía de Borowczyk. El primero de estos momentos sucede al comienzo mismo del film cuando la litera de Macarius se cruza con Ovidio – y se cruzan las miradas –, cuando este se dirige al aula a impartir las lecciones. Otro momento será cuando Claudia caiga en un sueño erótico tras leer algunos fragmentos del *Ars Amandi*.

65 Cornand, A. O. c. p. 5.

66 Palumbo, G. O. c. p. 17. Caprara, V. O. c. (1980), p. 6. Fantoni Minnella, M. O. c. p. 146. Giovannini, F. O. c. pp. 9 y 87. Curti, R. & LA Selva, T. O. c. p. 154. Pezzotta, A. & Rossin, P. & Curti, R. O. c. p. 195.

67 Pezzotta, A. O. c. (2009), p. 27.

68 Cornand, A. O. c. pp. 4 y 13 s. Alemanno, R. O. c. p. 190. Grossini, G. O. c. p. 203.

Aunque, sin duda, el más importante llegará en la escena de la fiesta de bienvenida que Claudia organiza en honor de su esposo con motivo de su regreso de las campañas militares. Una cena que permite que todos los protagonistas de la trama amorosa se conozcan, incluido el propio Ovidio. De hecho los influjos del vino empujarán al poeta a besar a Claudia, pero sin llegar a despertar el deseo de aquella. La fiesta ofrece la ocasión para caricias furtivas entre los amantes, que irán preparando el terreno para el posterior desarrollo de los acontecimientos. Como ya indicamos anteriormente a la escena de la fiesta se le añadieron diferentes imágenes extraídas del film *Caligola... la storia mai raccontata* para de ese modo elevar el nivel erótico de la película y así poder distribuirla en circuitos cercanos al cine pornográfico donde, suponemos, sería recibida con la lógica extrañeza. Un último ejemplo de esa metarepresentación aludida con anterioridad sería el momento en que la mujeres acuden a escuchar los consejos del poeta – que se correspondería con el libro III del *Ars Amandi* –, y entre las que se encuentra la propia Claudia.

Mención aparte merece el epílogo contemporáneo con que acaba *Ars Amandi*; un recurso narrativo que consolida a Claudia como la heroína habitual en la obra de Borowczyk, la mujer fatal que acaba triunfando por encima de todas las dificultades aunque sea utilizando la venganza⁶⁹.

El final presenta algunas diferencias entre lo que reflejaba el guion y lo que finalmente se rodó, aunque el sentido final del mismo no se altera en demasía. En la película el sueño de Claudia en la antigua Roma la traslada al presente; despierta en un coche aparcado en una gasolinera donde paró a descansar; viene de Roma y viaja con destino París; en la gasolinera recoge a un sacerdote – Macarius en la actualidad –, que ha pinchado y que va con destino a su parroquia. En el trayecto ambos dicen haberse visto antes; ella es una arqueóloga que ha trabajado en Pompeya. Cuando se despiden Macarius se lleva el ejemplar del *Messaggero* que Claudia llevaba consigo; más tarde, ya solo en su parroquia, el sacerdote leerá aterrorizado que la mujer que le ha recogido está implicada en el asesinato de un viejo arqueólogo – que había sido mentor de Macarius cuando este era joven –, a manos de un colega, debido a los celos que Claudia levantó entre ambos.

El guion original situaba el epílogo en un autobús turístico que va de Roma a Pompeya a donde llega Claudia huyendo de los soldados⁷⁰. En el bus se encuentran todos los protagonistas de la trama, incluidos Ovidio – convertido en el profesor de arqueología Humphries que lleva consigo un ejemplar del *Ars Amandi* –, y Macarius, que es ahora un sacerdote polaco coleccionista de armaduras llamado Makariusz Urbanski; una vez en Pompeya, el ayudante

69 Giovannini, F. O. c. p. 87. Grossini, G. O. c. p. 204. Pezzotta, A. & Rossin, P. & Curti, R. O. c. p. 195.

70 Borowczyk, W. O. c. (1983), pp. 130 ss.

de Humphries – el joven Cornel, es decir, Cornelius –, sorprende al profesor besándose con Claudia; al final los celos empujan a Cornel a acabar con la vida del profesor.

En cualquiera de ambas versiones queda claro que la venganza de Claudia se consume en el presente; vencida por su marido en la antigua Roma – este descubre su adulterio y se venga de Cornelius y de Ovidio –, la mujer encontrará la satisfacción en la actualidad, cuando – especialmente en la versión finalmente rodada –, castigue a Macarius; ya que en definitiva ella será la causa, con su comportamiento, que provocará los celos que llevarán al asesinato del viejo mentor del sacerdote. En ambas versiones Ovidio muere, el poeta parece ser el sacrificado en esta lucha entre ambos sexos.

Como ya hemos referido con anterioridad, en la obra de Walerian Borowczyk el deseo de la mujer desestabiliza el poder masculino; en *Ars Amandi*, podemos pensar, ese poder tiene una triple vertiente: es el poder militar – Macarius –, el académico – el viejo profesor de arqueología –, y el poder religioso – el sacerdote del presente. Convertida en una mujer fatal, Claudia acaba con la situación de sometimiento de la mujer por parte de los varones, otro de los temas preferidos por el director ⁷¹.

A pesar de lo alejado que, en principio, pueda parecer que la película está del género péplum, hay ciertos aspectos concomitantes. Comenzando por el – para algunos críticos –, el ingenuo modo de narrar elegido por Borowczyk ⁷²; pasando por la identificación entre Roma y los militares y las escenas que se repiten en muchos pepla con matices diversos, como son las del banquete / orgía y las de los baños de la protagonista.

Recibido en su momento como un péplum erótico de los muchos que se realizaron tras 1979, *Ars Amandi* sigue siendo hoy día un film difícil de encasillar en un género específico, porque, por ejemplo, también estaría muy cerca de la comedia erótica de raíz culta. Tal vez por ello se hace aún más necesaria la reivindicación de esta película, destacando, especialmente, aquellos aspectos más novedosos que ofrecía al espectador. El primero de ellos, así lo creemos, sería el tema básico alrededor del cual gira toda la trama. Que no es otro que el deseo sexual femenino, de cómo este alcanza a todas las mujeres, incluso a las que por edad (Clio, la madre de Macarius), respetabilidad social (Claudia), o comportamiento (Modestina), estarían – dentro de la cerrada y controladora mente masculina –, alejadas del alcance de dicho deseo. Siguiendo como un tema habitual en la obra de Walerian Borowczyk, la película volvería a mostrar el conflicto entre el afán masculino por controlar el modo de actuar femenino, y los intentos de las mujeres por evitarlo. O reduciéndolo aún más, el conflicto entre matrimonio (Macarius/Augusto), y adulterio (Claudia/Ovidio). Y en ese contexto el personaje de Ovidio

71 Cornand, A. O. c. p. 9.

72 Giovannini, F. O. c. p. 86.

podría aparecer a los ojos masculinos (especialmente a los de Macarius), como un *traidor* al enseñar a las mujeres determinadas ideas o trucos para triunfar en el juego de la seducción y la conquista sexual.

FICHA ARTÍSTICO-TÉCNICA

Ars Amandi – L'Arte di Amare. (1983)

Dirección, escenografía y montaje: Walerian Borowczyk. Guión: Publio Ovidio Nasón, *Ars Amandi*. Fotografía: Luciano Vittori, Bernard Daillencourt. Operador: Noël Véry. Vestuario: Luciana Marinucci. Música: Luis Bacalov. Ayudante de dirección: Mauro Capelloni, Giovanni Ricci.

Intérpretes: Marina Pierro (Claudia), Massimo Girotti (Ovidio), Michele Placido (Macarius), Laura Betti (Clio), Milena Vukotic (Modestina), Philippe Lemaire (Laurentius), Philippe Taccini (Cornelio), Pierfrancesco Aielo (Flavius), Anronio Orlando (Rufus), Mirelle Pame (Sephora), Simonetta Stefanelli (Viuda).

Producción: Ugo Tucci, Cemillo Teti para 2T (Roma), Marcel Albertini para Naja Film, Distra, Mars International (París), e Imp. Ex. Ci. (Niza), Italia / Francia; estereo: 7 / 12 / 1983. Duración: 88'.

BIBLIOGRAFÍA

ALEMANNANO, R. *Realtà e simulazione nel cinema degli anni '80*, Roma 1990.

“Ars Amandi – L'arte di amare”, en *Segnocinema*, nº 16, 1985, p. 70.

BERTIERI, C. “Lisistrata tra schermi e ribalte”, en *Il mito classico e il cinema*, Università di Génova, 1997, pp. 11 – 17.

BOROWCZYK, W. “Un pittore dietro la macchina di presa”, en HORODNICEANU, E. (Ed), *Walerian Borowczyk*, Venecia 1982, pp. 16 – 19.

BOROWCZYK, W. *Ovidio Ars Amandi*, Roma 1983.

BRUNI, A. & GOMARASCA, M. “L'orgia del potere, il potere dell'orgia”, en *Monamour, il cinema erotico di Tinto Brass, Nocturno Dossier*, nº 25, agosto 2004, pp. 10 – 18.

BRUSCHINI, A. & TENTORI, A. *Malizie Perverse. Il cinema erotico italiano*, Bologna 1988.

BRUSCHINI, A. & TENTORI, A. *Mondi Incredibili. Il Cinema Fantastico-Avvventuroso Italiano*, Bologna 1994.

CAPRARA, V. *Walerian Borowczyk*, Florencia 1980.

CAPRARA, V. “Dopo Boro il diluvio”, en PEZZOTTA, A. *Assciazioni imprevedibili. Il cinema di Walerian Borowczyk*, Turín 2009, pp. 15 – 18.

- COLOMBO, C. "Interno di un convento", en *FrancEros. Guida al cinema erotico francese, Dossier Nocturno*, nº 9, marzo 2003, p. 23.
- COLOMBO, C. "I racconti immorali", en *FrancEros. Guida al cinema erotico francese, Dossier Nocturno*, nº 9, marzo 2003, p. 25.
- CORNAND, A. "Boro, le magicien", en HORODNICEANU, E. (Ed), *Walerian Borowczyk*, Venecia 1982, pp. 4 – 14.
- CURCHOD, O. "Megavixens et L'art d'aimer. Rut et Bromure", en *Positif*, nº 276, febrero 1984, pp. 58 – 59.
- CURTI, R. & LA SELVA, T. *Sex and violence: percorsi nel cinema estremo*, Turín 2007.
- DE BENEDICTIS, M. "Walerian Borowczyk. Eros e Priapo", en *Bianco e Nero*, nº 38, 2, marzo – abril 1977, pp. 68 – 88.
- DELLA CASA, S. "Messalina, orgasmo imperiale", en *Film*, n°1, 1984, p. 20.
- DELLI COLLI, L. *EUR e cinema*, Roma 2008.
- DUMONT, H. *L'Antiquité au cinema*, París 2009.
- FANTONI MINNELLA, M. *La legge del Desiderio: cinema erotico ed erotismo nel cinema*, Alessandria 1997.
- FERNÁNDEZ VILLANUEVA, C. "El Arte de Amar: un análisis sociológico", en *Reis*, nº 84, 1998, pp. 125 – 146.
- GALIANO, G. "La Bestia", en *FrancEros. Guida al cinema erotico francese, Dossier Nocturno*, nº 9, marzo 2003, p. 22.
- GIORDANO, M. *Giganti Buoni. Da Ercole a Piedone (e oltre) il mito dell'uomo forte nel cinema italiano*, Roma 1988.
- GIORDANO, M. *Moana e le altre: vent'anni di cinema porno in Italia*, Roma 1997.
- GIOVANNINI, F. *Il cinema di Walerian Borowczyk*, Roma 2002.
- GIOVANNINI, F. & TENTORI, A. *Porn'Italia. Il cinema erotico italiano*, Roma 2004.
- GIUSTI, M. *Stracult. Dizionario dei film italiani*, Turín 2004.
- GROSSINI, G. "Sesso colto per questioni di stile: Pedro Almódovar e Walerian Borowczyk", en D'ANGELA, T. *Corpo a corpo: il cinema e il pensiero*, Alessandria 2006, pp. 200 – 204.
- GUARINO ORTEGA, R. "El Arte de Amar de Ovidio. *Praecipuae Artis Opus*", en PEREA YÉBENES, S. (Coord), *Erotica antiqua. Sexualidad y erotismo en Grecia y Roma*, Madrid 2007, pp. 63 – 71.
- LUPI, G. *Tinto Brass. Il poeta dell'erotismo*, Roma 2010.

- MAGRELLI, E. “Walerian Borowczyk: il collezionista”, en HORODNICEANU, E. (Ed), *Walerian Borowczyk*, Venecia 1982, pp. 2 – 3.
- P. F. “Caligula, la véritable histoire (Caligula, the true story)”, en *Positif*, n.º 271, 1983, p. 74.
- PALUMBO, G. “il corpo e l’occhio. La lingua scritta di Borowczyk”, en Turrone, G. & Mele, R. & Palumbo, G. *Il cinema dell’erotismo*, Salerno 1979, pp. 16 – 19.
- PEZZOTTA, A. “I maestri: Walerian Borowczyk”, en *FrancEros. Guida al cinema erotico francese, Dossier Nocturno*, n.º 9, marzo 2003, pp. 20 – 21.
- PEZZOTTA, A. “Marina Pierro. Diseguale metodicamente”, en PEZZOTTA, A. *Associazioni imprevedibili. Il cinema di Walerian Borowczyk*, Turín 2009, pp. 19 – 32.
- PEZZOTTA, A. “Borowczyk e la censura”, en PEZZOTTA, A. *Associazioni imprevedibili. Il cinema di Walerian Borowczyk*, Turín 2009, pp. 83 – 90.
- PEZZOTTA, A. & ROSSIN, P. & CURTI, R. “Filmografia”, en PEZZOTTA, A. *Associazioni imprevedibili. Il cinema di Walerian Borowczyk*, Turín 2009, pp. 161 – 199.
- PULICI, D. “Un animale chiamato uomo”, en *Erosperversion, Nocturno Dossier*, n.º 49, agosto 2006, pp. 12 – 13.
- SPANU, G. “Il margine”, en *FrancEros. Guida al cinema erotico francese, Dossier Nocturno*, n.º 9, marzo 2003, p. 24.
- TETRO, M. *Conan il Barbaro. L’epica di John Milius*, Alessandria 2004.
- VALVERDE GARCÍA, A. “Filmografía sobre la Grecia Antigua y la transposición de tragedias y mitos griegos a la actualidad”, en *Thamyris*, n.º 1, 1997.
- VALVERDE GARCÍA, A. “Grecia antigua en el cine: filmografía y bibliografía”, en *Philologica Urcitana*, n.º 3, 2010, pp. 129 – 146.
- VALVERDE GARCÍA, A. “Lisistrata (1972) de Yorgos Dservulakos. Una denuncia política con humor, sexo y budsu-*ki”, en *Estudios Neogriegos*, n.º 13, 2010.