

IMPULSO DESTRUCTOR (S)experiencia perversa

José Miguel Viña Hernández

Doctorando

Universidad de la Laguna. C/ Molinos de Agua s/n. 38200 La Laguna (España) - Email: jmvh1006@hotmail.com

Palabras clave

Cine, sexualidad, deseo, normas, transgresión, perversión, subversión erótica, discurso

Key Words

Cinema, sexuality, desire, rules, transgression, perversion, erotic subversion, speech

Abstract

Ever since the Enlightenment, sexuality has been subject to a normative discourse. Aspects such as passion and impulse have been rigidly constrained by moral structures and prejudices that are the legacy of bourgeoisified idiosyncrasy. Attempts to dodge or transgress these structures have been brought to the screen, almost always suffused with a tone of failure and fatality. From Hitchcock to Pasolini, via Truffaut and Kubrick, a timeline will be traced and an analysis provided of the most paradigmatic examples of erotic subversion.

Resumen

Desde la Ilustración, la sexualidad ha quedado sometida a un discurso normativo. Aspectos como la pasión y el impulso se ven rígidamente constreñidos por esquemas morales y prejuicios heredados de una idiosincrasia aburguesada. Los intentos por esquivar y transgredir estos modelos han sido llevados a la pantalla, casi siempre bajo la tónica común del fracaso y la fatalidad. Desde Hitchcock a Pasolini, pasando por Truffaut o Kubrick, se trazará un recorrido cronológico, que estudia los ejemplos más paradigmáticos de la subversión erótica.

Introducción

La representación de las prácticas sexuales en el ámbito ficcional de la cinematografía ha derivado en la consolidación de valores y prejuicios instituidos como marco normativo, excluyente para con determinadas tendencias que profundizan en las esencias impulsivas del deseo. Desde este punto de vista, los ejemplos fílmicos analizados han

trazado una línea alternativa a los discursos de la sexualidad dominante, amenazando el *statu quo* vigente, racional y constreñido. La transgresión y la subversión erótica han sido representadas como intentos frustrados y caprichosos abocados la mayor parte de las veces al fracaso y la autodestrucción.

Objetivos

Profundizar en el carácter instituyente del cine, como creador de valores y significados, y en este sentido, comprobar el tratamiento discursivo pesimista y reaccionario que este medio (en términos generales) ha mostrado respecto a la posibilidad de alcanzar una sexualidad alejada de ataduras y códigos normativos / impositivos. Presen-

tar, al mismo tiempo, ejemplos fílmicos concretos que planteen intentos de transgresión, generalmente frustrados y abocados al fracaso. La imposición de la “rectitud” hace que el deseo, como impulso destructor, convierta a los personajes en esclavos de sus propias pasiones.

Metodología

Tras exponer el corpus principal en una introducción teórica, se recurrirá a ejemplos prácticos concretos, analizando películas de procedencias y épocas diversas: la Alemania de entreguerras, la Francia previa al mayo del 68 o los Estados Unidos como potencia hegemónica tras la Segunda Guerra Mundial. Se plantea un recorrido cronológico y geográficamente heterogéneo y

heterodoxo, donde la totalidad de los títulos seleccionados presentan vías de escape a la norma, excepciones al código con un importante trasfondo intelectual que, equivocada o interesadamente, ha sido (pre)juzgado bajo el paraguas de la “perversión” y “satanización”. Apoyaremos los argumentos en revisiones bibliográficas y análisis fílmicos.

1. Normas, transgresiones, fatalidad

En una extensa entrevista concedida a Jean Dufлот (1971,102), el cineasta italiano Pier Paolo Pasolini se confesaba “alérgico a la civilización tecnológica, a nuestro mundo demasiado racional”. En su contexto, este comentario no se refería específicamente al discurso que las sociedades occidentales han elaborado en torno a la sexualidad, el deseo o el erotismo. Pasolini aludía más extensamente a un marco normativo que desde la Ilustración ha regido la vida cotidiana de los hombres. Cabe preguntarse, en medio de esta coyuntura positivista, qué lugar ocupan las pasiones y qué rol desempeña el impulso.

En *La voluntad de saber*, primer volumen de su obra *Historia de la sexualidad*, Foucault (2006, 38) subraya repetidamente la existencia de una sexualidad normalizada, sometida a un conjunto de normas perfectamente delineadas. Sostiene que “el sexo de los cónyuges estaba asediado por reglas y recomendaciones”. Poco antes había hablado de la necesidad, emanada desde el poder, de “reglamentar el sexo mediante discursos útiles y públicos” (2006, 25), de tal manera que todo aquello que escapa al discurso normativo sólo puede ser tachado de “sexualidad periférica” (2006, 42).

Profundizando en esta idea, Ramón Freixas y Joan Bassa, en su estudio *Cine, erotismo y espectáculo* (2005, 49) advierten una de las máximas impuestas a la sexualidad, a saber, “copular con fines reproductivos y nunca

recreativos”. Retomando a Foucault (2006, 39), éste alude a la hegemonía de la monogamia heterosexual como “regla interna del campo de las prácticas y de los placeres”. En síntesis, hablamos de un discurso cimentado en la sexualidad reproductiva y monógama, practicada en el seno del matrimonio heterosexual.

La presencia del yugo de la norma, implica la existencia de un sujeto o grupo (minoría instituyente) encargado de elaborarla, darle forma y aplicarla. Y significa, en segunda instancia, la subordinación de una mayoría (sujetos instituidos). El audiovisual en general, y el cine en particular, se han convertido en herramientas instituyentes. Cabe apuntar una primera conclusión: al hablar de sexo, lo hacemos de una relación de poderes, dentro de un orden establecido (*statu quo*). Así lo han entendido investigadores como Pietro Bonfiglioli (1983,17): “Erotismo y cine. El problema es inmediatamente político”. Y añade, en la misma línea: “al pueblo nada de erotismo, porque el erotismo es libertad y la excesiva libertad de la masa se considera peligrosa” (1983,48).

En Foucault (2006, 34), sexualidad y deseo pasan a ser consideraciones estrechamente vinculadas al poder. Los discursos sobre el sexo “no se han multiplicado fuera del poder o contra él, sino *en el lugar mismo* donde se ejercía y como medio de su ejercicio”. Lo esencial, según Foucault, no es

tanto la forma que adopta este discurso o los puntos que pueden llegar a definirlo; lo relevante es “la multiplicación de discursos sobre el sexo en el campo de ejercicio del poder mismo” (2006, 18).

En cualquier caso, la racionalización del impulso no ha sido inquebrantable. En este sentido, el cine se ha aproximado a las sexualidades periféricas, registrando desviaciones y perturbaciones, transgresiones que luego repasaremos. La hipótesis que barajamos presupone que alzarse contra la sexualidad normalizada deviene (en el marco narrativo) en tragedia y destrucción. El deseo-destructor aparece en el momento en que éste pierde la racionalidad heredada en favor del impulso y el *pathos*. Jean Dufлот (1971, 108-113) recoge las siguientes palabras de Pasolini: “el orden exige la obediencia total” Se trata de “obedecer o morir”. O como reconocen Ramón Freixas y Joan Bassa, en su análisis de la imagen femenina asociada a la mujer fatal,

no hay redención posible, y la pérdida —y muerte— de la demasiado “libre” está garantizada (y la de aquel que la siga y/ o la consiga). (...) Si decide [se refiere a la mujer] en un ámbito, lo hará en todos, también sexualmente, y esa emancipación sólo admite dos salidas: sucumbir ante el varón, siempre más poderoso, o ser destruida por su propia maldad (Freixas y Bassa 2005, 48).

Sobre el binomio deseo-destrucción, Douglas Keesey (2005, 20) recoge las palabras de Susan Sontag cuando señala que

la sexualidad continúa siendo una de las fuerzas demoníacas de la consciencia humana, y a intervalos, nos acerca a deseos peligrosos y prohibidos, que van desde el impulso de ejercer arbitrariamente la violencia sobre otra persona hasta el anhelo voluptuoso de la extinción de la propia consciencia: la muerte.

Este enfoque subversivo no es exclusividad del arte cinematográfico. La tradición plástica y literaria nos traen a la memoria un importante acervo de obras que han tenido en el deseo trágico y trasgresor su principal protagonista, desde Shakespeare hasta Lorca, pasando por *Salomé*, de Oscar Wilde, o la producción del Marqués de Sade.

Este último supone un referente insoslayable a la hora de profundizar en la aniquilación de patrones y herencias normativas. En su estudio titulado *Sade y Buñuel*, Manuel López Villegas (1998) analiza los puntos de encuentro entre la obra literaria del primero y las aportaciones cinematográficas del realizador de Calanda. Al referirse a *La edad de oro* (Luis Buñuel, 1930, 77), destaca cómo en su protagonista “el deseo erótico se transforma en *deseo de destruir* agravado por la imposibilidad de su satisfacción”. En palabras de Buñuel, recogidas en el mismo estudio,

El amor y la muerte van unidos. Para mí, la fornicación tiene algo de terrible. La cópula, considerada objetivamente, me parece risible y a la vez trágica. Es lo más parecido a la muerte: los ojos en blanco, los espasmos, la

baba. Y la fornicación es diabólica: siempre veo al diablo en ella. (1930, 76)

Estas palabras se enmarcan en un apego vanguardista, pero también romántico, decimonónico. Son de sobra conocidos los vínculos que unen a Buñuel con el surrealismo, y a su vez, a sus integrantes con el “divino marqués”. La necesidad, en fin, de manejar una nueva conciencia (subconsciencia), dar libertad a los deseos, en oposición a la (f)rígida moral burguesa.

Sade y Buñuel, como el propio López Vilegas (1998, 76) apunta, están unidos por una tesis: “el erotismo se asocia siempre a las ideas de muerte y destrucción”.

El cine se ha interesado en estas cuestiones desde una doble perspectiva: la transgresión como desencadenante del impulso destructor y como fuente de placer y erotismo. Si traemos de nuevo a colación el universo fílmico de Buñuel, Douglas Keesey (2005, 20) recuerda cómo en *Viridiana* (1961),

Fernando Rey, el viudo desconsolado, viste con el vestido de novia de su esposa a su sobrina (Silvia Pinal), novicia en un convento, la adormece con somníferos, la tiende sobre una cama y entierra el rostro entre sus pechos, para luego refrenarse y no pasar a mayores.

Y añade:

incesto, sacrilegio, violación y necrofilia: para muchos espectadores, el erotismo de esta escena radica en la cantidad de tabúes transgredidos.

También Keesey (2005, 10), citando esta vez al filósofo Georges Bataille, corrobora esta línea cuando afirma que

el erotismo supone siempre la ruptura de patrones establecidos, de los tabúes definidos por el orden establecido... El erotismo se enmarca en la transgresión de los tabúes .

En la medida en que poder y censura lo han permitido, algunos realizadores han convertido la pantalla en fuente de innumerables deseos. El cine, en este caso, queda convertido en una vía de escape ante lo “recto”, camino de siniestra y secreta autorrealización por parte del sujeto-espectador, haciendo “real” (en la clandestinidad de la sala) lo que más allá del espacio de proyección sería contestatario-revolucionario. En palabras de Jung,

el cine permite experimentar sin peligro la emoción, la pasión y los deseos que en el transcurso de una vida humanitaria deben ser reprimidos. (Keesey 2005, 9)

La censura ha fracasado al pretender esquivar ciertos asuntos llamando la atención sobre ellos, haciendo notorio lo invisible, brillando por su ausencia. En su obra *La emoción sin nombre. Amor y deseo en el cine*, Silvia Rins (2001, 126) estudia un caso concreto y paradigmático: *El imperio de los sentidos* (Nagisa Oshima, 1976). Las ampolas morales levantadas por la película acabaron con el director en los tribunales, quien hubo de reconocer que “la prohibición en Japón la hizo famosa. Todo el mundo quería verla porque no podía ver-

la". Y esto le hizo comprender que "el ser humano es un animal que desea tanto más ardientemente ver algo, cuanto más difícil le resulta".

Puesta bajo sospecha la eficacia de la censura, las palabras de Mae West son bastante

ilustrativas: "Creo en la censura. Después de todo, he ganado una fortuna gracias a ella" (Keesey 2005, 21).

2. *El Ángel Azul* y *Perversidad*: mujeres fatales en un mundo de hombres

Gráfico nº 1. *Del liceo al cabaret*



Fuente: Von Sternberg (1930)

Tanto *El Ángel Azul* (Josef von Sternberg, 1930) como *Perversidad* (Fritz Lang, 1945) presentan vínculos profundos. Más allá del hecho de que ambos directores procedan de un mismo país y que hayan nacido con sólo cuatro años de diferencia (en cierto modo podría hablarse de un paralelismo generacional), lo cierto es que ambas películas contribuyeron a consolidar la iconografía de lo que convencionalmente entendemos por "mujer fatal".

Ineludiblemente, la cuestión de la mujer fatal está ligada al proceso de normalización discursiva: normas para la sexualidad, reglas para el rol femenino. Javier Coma

(1990, 27) apunta la que podría ser su esencia primera: su "independiente ánimo de transgredir las normas". Esta reflexión, que nos sirve de premisa, encuentra una magnífica ilustración en *Salomé*, de Oscar Wilde. El tetrarca Herodes, eclipsado por la voluptuosidad de la princesa, intenta ganar sus favores. El diálogo evidencia una confrontación de poderes (recuérdese el concepto de jerarquía): la autoridad política de Herodes se enfrenta al poder contestatario de Salomé:

Herodes: Salomé, venid a beber vino en mi compañía. Os guardo un vino exquisito. (...) Humedeced vuestros diminutos labios rojos y yo vaciaré luego la copa.

Salomé: No tengo sed, tetrarca.

...

Herodes: Traedme fruta. (Lo hacen). Salomé, venid a comer fruta en mi compañía. Me gusta mucho ver en un fruto la mordedura de tus dientecillos. Muerde un trocito de esta fruta y yo me comeré luego el resto.

Salomé: No tengo hambre, tetrarca.

...

Herodes: Salomé, ven a sentarte a mi lado, y te daré el trono de tu madre.

Salomé: No estoy cansada, tetrarca.

(Wilde 2005, 48-50)

Este fragmento de una larga escena, enfrenta la impavidez femenina con el erotismo incestuoso, saldándose con la frustración del deseo.

La mujer fatal ha sido objeto de múltiples definiciones: según Alexander Walker (1972, 93), hablamos de “una mujer que atrae a los hombres a costa del sufrimiento de éstos y a veces de sí misma”.

Para Freixas y Bassa, la mujer fatal es inconcebible sin el horror del hombre ante la pérdida de su masculinidad, ligada a los roles de dominio y superioridad.

Sin llegar a ser tildada de bruja, pero sí de zorra, la proyección diabólica otorgada a la mujer fatal radiografía los miedos y sombras derivados de una hembra con grapa, belicosa, dominante, banderín de enganche de un sexo sin trabas ni corsés, y por ello estigmatizada (Freixas y Bassa 2005. 49).

Autores como Javier Coma (1990, 33), conciben la *femme fatale* como una creación masculina, en la que volcar o depositar las “fantasías gratas a su sexo”.

La mujer fatal, transgresora, representa la negación del estereotipo *pin-up* como paradigma de dominio viril y subordinación femenina. Mujer fatal significa autoridad cuestionada, cese de poderes, rechazo,

renuncia y entrega al abismo. Poco antes de que viera la luz *El Ángel Azul*, el realizador Joe May llevaría a cabo *Asfalto* (1929), protagonizada por Gustav Fröhlich, Betty Amann y Else Hellar. Como sucede en la película de von Sternberg, la figura femenina de *Asfalto* pone en quiebra la autoridad del sujeto masculino (en el rol de agente de policía).

Tanto en *El Ángel Azul* como en *Perversidad*, asistimos a la degradación del hombre, que pierde su status y pasa a ser esclavo de sus deseos sexuales. En la primera, el ilustre profesor interpretado por Jannings, cambia el liceo por un cabaret, su elegante traje por un disfraz de payaso y sus lecciones de literatura por los cacareos de un gallo, en definitiva, por su animalización y deshumanización. Sobrecoge la dureza con que el personaje se precipita a la decrepitud. Tal y como se ha percatado Alexander Walker (1972, 93),

lo realmente sorprendente de Lola Lola, la cantante de cabaret, no es que destruya deliberadamente al infatuado profesor, (...) sino más bien la impasibilidad con que le ve destruirse a sí mismo, renunciar a su posición social por la servidumbre sexual (...).

Paradójicamente, en *El Ángel Azul*, hablamos de una mujer fatal por pasividad. La situación se invierte en la película de Lang, si bien la esclavitud permanece. Junto a la mujer fatal aparece el hombre que se desprende de sus posesiones materiales, aunque también familiares y amorosas. Por tanto, junto al móvil sexual, hablamos

también de economía. Volviendo al estudio de Coma (1990, 32), en títulos como *Los violentos años veinte* (Raoul Walsh, 1939) y *Perversidad*, el ansia de ascenso social en base al capital plantea que

en el fondo de los anhelos de numerosas personificaciones de la mujer fatal pesa el sueño americano, el éxito, bien sustentado por los dólares, en la sociedad.

Si recuperamos *Salomé*, veremos cómo Oscar Wilde ha sabido compaginar la esclavitud masculina, con Herodes preso de sus deseos, y la motivación material:

Herodes: Salomé, Salomé, bailad para mí. Os suplico que bailéis para mí. (...) Bailad para mí, Salomé, os lo ruego. Si bailáis para mí, podréis pedirme cuanto queráis y os lo concederé. (...) Lo juro por mi vida, por mi corona, por mis dioses. Os daré cuanto pidáis (...) (Wilde 68-69)

Herodes, esclavo de sus deseos incestuosos, trata a su hijastra y princesa como una prostituta, pagándole a cambio de un favor o capricho de clara índole sexual.

Otro rasgo fundamental pasa por mostrar la muerte como experiencia liberadora (o la vida como sumisión perpetua). Esta lectura es aplicable a los momentos finales de *El Ángel Azul* y de *Perversidad*. En el primer caso, el profesor deambula en las sombras hasta morir, quedando redimido. Algo similar ocurrirá en *De entre los muertos* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958), donde el personaje de Scottie ve esfumarse sus obsesiones (y su acrofobia) con la muerte de Judy/ Madeleine en el campanario. Por el contrario, el protagonista masculino de *Perversidad*, ha acabado con la vida de la mujer fatal, pero continúa preso, viviendo solitario, sin redención posible (la vida se torna más cruda que la muerte).

Hablamos, en suma, de un deseo-látigo, que fustiga y esclaviza, y que al mismo tiempo invita, como bien reconoce Coma (1990, 34), a

transgredir los límites y arrojarse en los brazos de la fascinación del Mal. Cambiar victoria por derrota en beneficio de los placeres efímeros del ensueño.

3. Vértigo. Identidad y Necrofilia

Alfred Hitchcock, como autor-artesano-*star*, ha sido objeto de profundas atenciones bibliográficas, fruto de sólidas disertaciones psico-filosóficas, plásticas y literarias. El discurso de la sexualidad presente en la obra hitchcockiana requiere atención especial a tenor de la popularidad de sus títulos

(recuérdese el valor instituyente del cine). Las pasiones y deseos de sus protagonistas forman parte de la trama argumental, formando un universo de gran complejidad sexual.

El propio Hitchcock (VV.AA. 2006, 322) lo define en los siguientes términos:

Nunca me he sentido demasiado atraído hacia mujeres que se cuelgan el sexo al cuello como si fuera un collar de bisutería. Es más interesante descubrir el sexo en una mujer que el que ella te lo arroje a la cara. (...) Creo que es mucho más interesante descubrir el sexo en el discurrir de la historia.

Como han reconocido algunos investigadores, “el director concebía el asunto sexual como un elemento de suspense más. Las heroínas hitchcockianas escondían un misterio en su sexualidad” (VV.AA., 2006, 322). El misterio de una sexualidad ambigua, donde las pasiones extremas conviven y se camuflan bajo la máscara de lo decente, socialmente establecido y convencionalmente aceptado. Como genio del suspense, Hitchcock supo integrar en el discurso de la sexualidad la contrariedad de las apariencias, la sorpresa y lo inesperado.

Gráfico nº 2. Construcción necrófila en *Vértigo*



Fuente: Hitchcock (1958)

Gran parte de su filmografía puede estudiarse desde el prisma de la transgresión y la “desviación” sexual. Como apuntan Freixas y Bassa (2005, 97), Hitchcock

introdujo “una copiosa colección de perversiones, frigideces y hasta esquizofrenias”. La famosa escena de la ducha en “*Psicosis*” (Psycho, 1960), no representa un homicidio: simboliza la represión sexual desbordada, bajo la mirada de Edipo y el incesto oculto en explicaciones psicoanalíticas. El esclarecimiento final, necesario para eliminar los conceptos de “vicio” y “travestismo” en la mente del espectador, atribuyendo una justificación científica al comportamiento de Norman Bates, es sólo una muestra de la decisiva importancia que juega el psicoanálisis en la obra hitchcockiana (experiencias traumáticas también presentes en *Rebeca* y *Recuerda*).

De entre los muertos (Vertigo, 1958) hace evidente un discurso erótico-obsesivo. La película presenta una trama policíaca eclipsada por las pasiones de sus protagonistas. El argumento es menos complejo que los sentimientos que en él se ocultan, coexistiendo las obsesiones personales, el problema de la identidad como construcción y la necrofilia. El detective Scott (James Stewart), enamorado de Madeleine (Kim Novak) y traumatizado por su muerte, se obstina en “resucitarla” en otra persona. ¿Resulta exagerado hablar de necrofilia? François Truffaut, en la magna entrevista publicada bajo el título *El cine según Hitchcock* apunta lo siguiente: “Lo que me interesaba más eran los esfuerzos que hacía James Stewart para recrear una mujer, a partir de la imagen de una muerta” (Truffaut, 2001, 229-230). Asistimos a la manipulación de

la identidad relacionada con las miserias del propio constructor (James Stewart), la obediencia-sumisión del sujeto femenino transformado (Kim Novak) y la necrofilia. Recuperando las palabras del director: “para decirlo de manera sencilla, este hombre quiere acostarse con una muerta; esto es necrofilia”.

Eugenio Trías (1998, 102), en su ensayo *Vértigo y Pasión*, también segunda esta línea:

Detrás de todo el despliegue de riqueza ornamental y de belleza facial del fetiche debe verse, siempre, la presencia de la muerte. La pasión erótica que el rostro y el porte de la rubia belleza hitchcockiana desencadena no es ajeno a la obsesión por la calavera y a la latente necrofilia que expresa.

Con *Vértigo* recuperamos la cuestión del deseo como impulso destructor. Parte de la complejidad de esta película radica en que tal destrucción procede, paradójicamente, de la construcción/reconstrucción identitaria. Hitchcock no pasa por alto este proceso de transformación, de una mujer que roza lo vulgar (Judy), a otra mitificada (Madeleine).

Todos los esfuerzos de James Stewart para re-crear la mujer, cinematográficamente son presentados como si intentara desnudarla en lugar de vestirla. Y la escena que más me interesa es cuando la muchacha vuelve después de haberse teñido de rubia. James Stewart no está completamente satisfecho, porque no se ha peinado el cabello formando un moño. ¿Qué quiere esto decir? Quiere decir que está casi desnuda ante él, pero todavía se niega a quitarse la braguita (Truffaut 2001, 231).

Scottie desnuda a Judy vistiéndola; obtiene su verdad disfrazándola (de Madeleine).

Un film atemporal, extraordinariamente rico, merecedor de las investigaciones que le han sido dedicadas (véanse *Lo bello y lo siniestro*, de Eugenio Trías y *La huella de Vértigo*, de Diego Moldes). En su conjunto, *Vértigo* supone una película evocadora del romanticismo decimonónico en conceptos clave como la muerte, la introspección, el esfuerzo *sublime* de la búsqueda y la tragedia. Es, en suma, “un juicio final, pesimista y escéptico sobre la moral amorosa, que Hitchcock contempla como un egoísta ejercicio de manipulación y destrucción” (VV.AA., 2006, 372).

4. *Jules y Jim*. ¿Alternativa a la Monogamia?

En la coyuntura normativa a la que hacíamos alusión, el elemento discursivo de *Jules y Jim* (*Jules et Jim*, François Truffaut, 1962) se presenta como un intento frustrado, inacabado ¿e inacabable? por subvertir el

imperio de la monogamia heterosexual como garante de estabilidad-continuidad. Basada en la novela homónima de Henri-Pierre Roché, la adaptación cinematográfica presenta la que para Román Gubern

(2006, 376) es una de las constantes del universo Truffaut, a saber: la “dificultad de amar”.

Tal y como afirma José de la Colina (1971, 8-10), *Jules y Jim* tiene por esencia las “intermitencias del corazón”, convirtiéndose en una obra hija de su tiempo en la medida en que sus personajes están “presentes en la mitología sentimental de una generación, la de los años sesenta, dispuesta a poner la moral en incesante reconsideración”. El filme de Truffaut cuestiona la vigencia de una sexualidad normalizada y racionalizada. Los personajes, dirá de la Colina (1971, 14)

viven sus sentimientos, sus pasiones, sus ideas, (...) en el cuadro social de una civilización europea, cristiana, burguesa, que ha establecido un código, implícito y explícito, para las relaciones entre los hombres y entre el hombre y la mujer. Sin intención de escándalo, con la misma pureza de sus protagonistas, el film desarrolla una forma de relación que se coloca fuera de ese código, que reconsidera (...) todas las convenciones morales sobre el sexo y la pareja.

El film se contextualiza en el nuevo marco discursivo construido en torno al erotismo y la sexualidad a partir de la década de 1950. El cine norteamericano, presente como modelo global-dominante, y admirado por los autores de la *nouvelle vague*, resucitó el erotismo (amordazado hasta entonces por el código Hays) para hacer frente a la pérdida de espectadores consecuencia del auge de la televisión. La sexualidad recibe un nuevo tratamiento y el

audiovisual, especialmente en los sesenta, afronta cuestiones espinosas (léase escandalosas): *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961) sonrojó al régimen franquista y puso al descubierto las carencias de la censura, plasmando un catálogo de “perversiones” que pasan del incesto a la necrofilia, del fetichismo al sadismo, de la castidad a la violación. Un año más tarde, Stanley Kubrick realiza *Lolita* (1962), adaptación de la novela de Nabokov, planteando la alteración del *statu quo viril* al presentar un personaje masculino dependiente, suplicante y “caído” por sus filiaciones pederastas. Los sesenta, con *El graduado* (Mike Nichols, 1967) y *Cowboy de medianoche* (John Schlesinger, 1969), entre otros, fue década proclive al escándalo y atisbos de renovación.

Jules y Jim, contemporánea a *Lolita*, excede los límites de la pareja tradicional y desnuda sus insuficiencias. El rol masculino-dominante-falocéntrico (que habíamos visto en *Un tranvía llamado deseo*, dirigida por Elia Kazan en 1951) entra en crisis a favor de una nueva mujer dotada de autonomía. Tal y como apunta De la Colina, “la idea del film es que tal vez la pareja no es la mejor solución, pero que no hay otra” (Truffaut 1971, 14-15). Desde esta perspectiva, el filme presenta una contradicción discursiva, al generar expectativas sobre una nueva forma de sentir y vivir las relaciones (ideal, utópica...) y denegar su concreción física (la expectativa es irrealizable). De nuevo, el código de la monogamia heterosexual se impone, saldándose

con la ejecución/soledad de los insumisos (Jules-Jim-Catherine). Otra vez transgresión, otra vez destrucción.

Gráfico nº 3. *Alternativa a la monogamia: Jules, Jim (y Catherine)*



Fuente: Truffaut (1962)

Volviendo a la interpretación de José de la Colina, concluimos que el error de Catherine sería osar “sobrepasar la idea de la pareja” (Truffaut 1971, 15). Con una frescura admirable, ésta representa un concepto de lo femenino poco tradicional en la gran pantalla. Para concluir, rescatamos un fragmento del guión (en palabras de Catherine):

No ha conocido usted muchas mujeres... Por mi lado he conocido muchos hombres; eso balancea las cosas. Tal vez podríamos formar una nueva pareja.

5. *Tamaño Natural*. Artificio y Soledad

Entre el capricho y la perversión, *Tamaño natural* (Luis García Berlanga, 1973) se perfila como una seria indagación sobre el carácter objetual del sujeto, y a la inversa, un brillante acercamiento a la personificación del objeto.

Gráfico nº 4. *Dominación invertida en tamaño natural*



Fuente: Berlanga (1973)

Un drama, con destellos humorísticos berlanguanos, sobre la esclavitud pasional (y personal), con el trasfondo del deseo como renuncia, distancia social y autodestrucción. Invertir, según reconoce el propio Berlanga, casi ocho millones de pesetas en la elaboración de la muñeca (personaje-objeto central de la película), desvela una preocupación especial, casi obsesiva, que podría traducirse, como veremos, en una liberación o catarsis biográfica, en definitiva, la proyección del artista creador sobre su obra.

Existen determinados elementos que permiten identificar esta carga biográfica. Antonio Gómez Rufo recoge unas declaraciones de Berlanga referidas a su etapa en París, previa al rodaje del film:

Me gustaba mucho aquella soledad. Estar en soledad en mitad de la civilización me encanta. No la soledad del eremita en el desierto, sino estar solo en Nueva York, en Los Ángeles o en París. (Gómez 1990, 182)

La soledad que da forma a lo que el mismo realizador llamase “el hombre invisible (...), la vida perfecta que siempre he deseado (...)” (Gómez 1990, 182). Estos principios enumerados por Berlanga guían la filosofía vital de Michel (Michel Piccoli). Progresivamente, su relación con la muñeca le conduce al aislamiento, a la “ruptura definitiva con los escasos vínculos que aún lo unían al mundo exterior” (Perales, 1997, 276), convirtiéndose en esclavo de sus deseos y, paradójicamente, sujeto de su objeto. Desde el punto de vista discursivo-pasional, la esencia de *Tamaño natural* es la misma que analizamos en *Vértigo* y *El Ángel Azul*. Michel, el acomodado dentista, no se distancia mucho del agobiante desequilibrio del detective (en la película de Hitchcock) y el profesor (*El Ángel Azul*).

Existe una segunda cuestión que podría reforzar la interpretación de *Tamaño natural* como proyección biográfica del realizador. Gómez Rufo (1990, 180-181) recoge las palabras de Berlanga:

Estuve en total año y medio en París (...). Me compré una muñeca que encontré en el almacén de una fábrica de maniqués. (...) A partir de ese momento viví con una muñeca durante seis o siete meses. Intenté convivir con ella, le compré ropa, la metí en mi cama, dormí con ella. Intenté hacer “cosas” con

ella, pero fracasé continuamente, al igual que me pasa con las mujeres reales.

Resulta bastante sencillo extrapolar esta cita, ilustrándola con escenas de *Tamaño natural*. En el fondo de este asunto encontramos la cuestión de la “mujer-objeto”, constante en la obra de Berlanga, según recoge Francisco Perales (1997). La presencia de este cliché irá *in crescendo* desde la década de los cincuenta, hasta finalmente consolidarse en los años sesenta. En *Tamaño natural* lo objetual puede asignarse indistintamente al género masculino y femenino. Según Francisco Perales (1997, 157):

la mujer objeto berlanguiana no es un personaje utilizado al capricho del hombre, sino que, por el contrario, es ella quien se erige en el carácter dominante de la pareja, transformándolo hasta el extremo de intercambiar los roles: la mujer en el ser dominante y el hombre en objeto y esclavo de sus propias perversiones.

Michel sucumbe ante el triunfo de una nueva *femme fatale*, pasiva y artificial (¿frígida?). En un final que roza lo alegórico, ultrajado y humillado, opta por el suicidio mutuo como escape, último vestigio de dominio y hombría. Idea que se desvanece en el momento en que la muñeca renace al flotar en las aguas del Sena, “reflejando la idea berlanguiana de la mujer como ser indestructible”. Desde el puente un hombre se fija en ella; según Gómez Rufo, “la historia se reciclaba, todo volvía a empezar porque la muñeca encontraba otra víctima a quien devorar” (Gómez, 1990, 347-348),

interpretación que refuerza el concepto de mujer fatal.

Tamaño natural puede entenderse como una brillante reflexión sobre lo artificial y lo vivo (la relatividad de ambos conceptos). Una interesante aproximación al vicio, la posesión y la dependencia, esclavitud invertida, pasividad dominadora y actividad dominada. *Tamaño natural* fue duramente criticada por los círculos feministas, censurada en España (retrasándose su estreno algo más de cuatro años) e inadvertida en Reino Unido, donde fue calificada como película X, y proyectada consecuentemente en salas “especiales”.

La cinta de Berlanga propone una discusión sobre las convenciones aplicadas a los roles de género. En este sentido, los apuntes de Isabel Escudero (citados por Gómez, 1990, 351-355) son bastante clarificadores, anali-

zando la imagen femenina como constructo, cuestión ya adelantada en *Vértigo*, a propósito del concepto de identidad:

Lo que Piccoli liquida en la mujer, convirtiéndola en muñeca (...), lo que liquida es al hombre, la parte masculina (...) que nuestros mecanismos miméticos de adaptación se han encargado de incorporar a nuestra naturaleza femenina. Tamaño natural nace, pues, como una historia de la insuficiencia masculina, (...) [reflejo] del juego que está por encima del jugador. (...) Tamaño natural, aunque intenta con la muñeca una posible representación del concepto de lo femenino, nos va demostrando con el devenir de los hechos que esa representación no es más que una ilusión del hombre sobre ella, una proyección de sí mismo en ella para tratar de entender esa “vaciedad” voraz de la Muñeca.

Conclusiones

Hemos trabajado sobre la idea de una sexualidad normalizada-amordazada por unos códigos dictados por una minoría instituyente y aceptados por una mayoría instituida. El audiovisual ha contribuido a globalizar y homogeneizar los valores y prejuicios morales heredados de la idiosincrasia burguesa. De forma paralela se han desarrollado intentos de subvertir y transgredir las fronteras discursivas, ofreciendo alternativas que, mayoritariamente, plantean clichés de fracaso y negativi-

dad (imposibilidad de variar el modelo representativo). El deseo y el impulso, desprovistos de carga racional, se retratan como binomio fatalidad-destrucción.

Comprobamos, aludiendo a Foucault, la relación sexualidad-poder. Esta línea encuentra en Pasolini su figura paradigmática. Cineasta, poeta y humanista, su corpus ideológico está marcado por el marxismo, el psicoanálisis (Freud), interpretaciones cristianas y un cierto sentido

místico neorromántico que asienta sus raíces en el decadentismo decimonónico.

La obra de Pasolini, ligada al activismo y a la recuperación de naturaleza y mito, combina pasado y presente, reivindicando la libertad de las pasiones y la transgresión, que encuentran en el canibalismo (*La pocilga*, 1969) su máxima expresión. Esteban Rimbau (1980, 24-25) traza las directrices de su filmografía, desde la defensa de unos “dogmas perturbadores del orden”, a la insistencia en “la autodestrucción apocalíptica y (...) la fagocitación social de todos aquellos elementos rebeldes al sistema”. En resumen, la máxima referida de obedecer o morir.

De las *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini* (Dufлот 1971, 107-108) extraemos la siguiente cita:

Confieso que la palabra barbarie es la palabra que más me gusta en el mundo. (...) Porque la barbarie es el estado que precede a la civilización, nuestra civilización: la del sentido común, de la previsión, del sentido del futuro. (...) Mi formación política se ha realizado en compañía de decadentes como Rimbaud, Mallarmé, etc. [Este decadentismo]... es simplemente la expresión de un rechazo, de la angustia ante la verdadera decadencia surgida del binomio Razón-pragma, divinidad bifronte de la burguesía.

El activismo de Pasolini, persigue un estado pre-civilización y la liberación de los impulsos irracionales frente a los esquemas cerrados y previsiblemente homogéneos de la burguesía.

La barbarie primitiva tiene algo de puro, de bueno; (...) cuan más primitiva es, menos interesada, calculada, agresiva, terrorista resulta. (...) El bárbaro no tiene el sentido de la dignidad que tiene el burgués (Dufлот 1971, 109-110).

En la obra de Pasolini, la sexualidad se contagia de activismo y lucha. El sexo aparece como un vehículo hacia la utopía, desencadenando lo primitivo y, por él, el alejamiento de la civilización burguesa. Como afirma Rimbau (1980, 32),

el sexo —asociado al mito— adquiere para Pasolini el carácter exclusivo de instrumento revolucionario a partir del cual puede todavía confiarse en ciertos cambios sociales.

Pasolini, en suma, transgrede y pervierte los usos de la sexualidad normativa, comenzando por el escabroso Edipo y terminando por la fusión de Eros y Thanatos, pasando por el sadismo, el canibalismo o la poligamia. El discurso de la sexualidad adquiere, en la estela de Foucault, un significado sociopolítico, herramienta para el cambio: desatar el deseo, desordenar las pasiones... para ordenar el mundo.

Referencias

- Bonfiglioli, P. (1983). Invitación al discurso teórico. En VV.AA., *Erotismo y destrucción* (pp.17-23). Madrid: Fundamentos.
- Coma, J. (1990). Ángeles del mal, ensueños funestos y falsas heroínas: la mujer fatal en el cine negro. En VV.AA., *Diablas y diosas (14 perversas para 14 autores)* (pp.25-34). Barcelona: Laertes.
- Duflot, J. (1971). *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*. Barcelona: Anagrama.
- Foucault, M. (2006). *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI.
- Freixas, R. y Bassa, J. (2005). *Cine, erotismo y espectáculo. El discreto encanto del sexo en la pantalla*. Barcelona: Paidós.
- Gómez Rufo, A. (1990). *Berlanga. Contra el poder y la gloria*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy (Colección Hombres de Hoy).
- Gubern, R. (2006). *Historia del cine*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Keesey, D. (2005). *Cine erótico*. Madrid: Taschen.
- López Villegas, M. (1998). *Sade y Buñuel*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses.
- Pasolini, P. (2005). *Pasiones heréticas. Correspondencia 1940-1975*. Prólogo de Daniel Link. Buenos Aires: El Cuenco de Plata / Extraterritorial.
- Perales, F. (1997). *Luis García Berlanga*. Madrid: Cátedra (Signo e Imagen / Cineastas).
- Riambau, E. (1980). Pier Paolo Pasolini. *Dirigido por (revista de cine)*, 73.
- Rins, S. (2001). *La emoción sin nombre. Amor y deseo en el cine*. Cáceres: Asociación Cinéfila REBROS.
- Trías, E. (1998). *Vértigo y pasión. Un ensayo sobre la película Vértigo de Alfred Hitchcock*. Madrid: Taurus.
- Truffaut, F. (1971). *Jules y Jim*. Prólogo de José de la Colina. México: Ediciones ERA.
- Truffaut, F. (2001). *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza Editorial.
- VV.AA. (2006). *El universo de Alfred Hitchcock*. Madrid: Notorious Ediciones.
- Walker, A. (1972). *El sacrificio del celuloide. Aspectos del sexo en el cine*. Barcelona: Anagrama.
- Wilde, O. (2005). *Salomé*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.

Filmografía

- Buñuel, L. (1930). *L'âge d'or (La edad de oro)*. Francia: Vizconde de Noailles.
- Buñuel, L. (1961). *Viridiana*. España-México: Producciones Gustavo Alatríste, UNINCI, Films 59.
- García Berlanga, L. (1973). *Grandeur nature (Tamaño natural)*. Francia-España-Italia: Uranus Productions France, Jet Films S.A., Films 66, Production Fox Europa, Verona Produzione.
- Hitchcock, A. (1940). *Rebecca (Rebeca)*. EE.UU. Selznick International Pictures.
- Hitchcock, A. (1945). *Spellbound (Recuerda)*. EE.UU. Selznick International Pictures.
- Hitchcock, A. (1958). *Vertigo (De entre los muertos)*. EE.UU. Alfred J. Hitchcock Productions, Paramount Pictures.
- Hitchcock, A. (1960). *Psycho (Psicosis)*. EE.UU. Shamley Productions.
- Kazan, E. (1951). *A streetcar named Desire (Un tranvía llamado Deseo)*. EE.UU. Charles K. Feldman Group, Warner Bros. Pictures.
- Kubrick, S. (1962). *Lolita*. Reino Unido-EE.UU. Metro Goldwyn Mayer, Seven Arts Production.
- Lang, F. (1945). *Scarlet Street (Perversidad)*. EE.UU. Fritz Lang Productions.
- May, J. (1929). *Asphalt (Asfalto)*. Alemania: UFA.

Nichols, M. (1967). *The Graduate (El graduado)*. EE.UU. Embassy Pictures Corporation, Lawrence Turman.

Ôshima, N. (1976). *Ai no korida (El imperio de los sentidos)*. Japón-Francia: Argos Films, Oshima Productions, Shibata Organisation.

Pasolini, P. (1969). *Porcile (Pocilga)*. Italia-Francia: I Film Dell'Orso, INDIEF, IDI Cinematografica.

Schlesinger, J. (1969). *Midnight Cowboy (Cowboy de medianoche)*. EE.UU. Jerome Hellman Productions.

Truffaut, F. (1962). *Jules et Jim (Jules y Jim)*. Francia: Les Films du Carrosse, S.E.D.I.F.

Von Sternberg, J. (1930). *Der Blaue Engel (El Ángel Azul)*. Alemania: UFA.

Walsh, R. (1939). *The roaring twenties (Los violentos años veinte)*. EE.UU. Warner Bros. Pictures.

Cita de este artículo

VIÑA HERNÁNDEZ, J. M. (2011). Impulso destructor. (S)experiencia perversa. *Revista Icono14 [en línea] 1 de octubre de 2011, Año 9, Vol. Especial*, pp. 177-193. Recuperado (Fecha de acceso), de <http://www.icono14.net>