

La mirada. Textos sobre cine

Título:

Paradoja de eros y celuloide

Autor/es:

Font, Ramón

Citar como:

Font, R. (1978). Paradoja de eros y celuloide. La mirada. (1):50-54.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41537>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



La mirada. Textos sobre cine

Título:

Paradoja de eros y celuloide

Autor/es:

Font, Ramón

Citar como:

Font, R. (1978). Paradoja de eros y celuloide. La mirada. (1):50-54.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41537>

Copyright: Todos los derechos reservados.

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

PARADOJA DE EROS Y CELULOIDE

Ramón FONT

“Le poème est l'amour réalisé du désir demeuré désir”
(René Char, *Partage formel*, XXX)

El estreno repentino y simultáneo de películas marcadas con una S escarlata ha centrado la atención de los comentaristas en una cuestión más amplia, la del cine erótico, sus condiciones, posibilidades y existencia. Este supuesto debate, disperso, fragmentario y en definitiva inconsistente, sin incidencia real en el mercado del film erótico (ni en su producción ni en su consumo) era sin embargo previsible, pues conatos parecidos se habían producido en similares circunstancias. Por ejemplo, cuando en Francia, tras la muerte de Pompidou, el poder decidió oficializar una demanda social hasta entonces sofocada por sus instituciones de censura, se produjo una avalancha de subproductos, entre los que **Emmanuelle**, por sus especiales características, sirvió a la vez de catalizador y de justificante de aquella demanda. Ello facilitó la aparición de una nueva oferta, industrialmente más consolidada y culturalmente más consciente; así lo entendió Anatole Dauman, responsable de una productora con tanta tradición en el cine de calidad como Argos Films, anticipándose con los **Cuentos inmorales** de Borowczyk (quien ya en 1959 había realizado para Argos **Les Astronautes**, corto de animación —en el que colaboró Chirs Marker— distribuido hace unos años en las salas especiales españolas) que fueron la última prohibición de la censura pompidoliana. En el contexto francés de 1974, los **Cuentos inmorales** tuvieron su pequeña importancia, pues representaron el primer título digno dentro del incipiente género, degustable en salas tradicionalmente respetables. En términos geográficos, la mutación sociológica que acompañó a la nueva normativa cinematográfica supuso el descenso de Pigalle al Barrio Latino. Aunque con las variantes de todos conocidas, fruto de una recuperación acelerada y de una situación de mercado distinta, la entrada del cine erótico en España ha seguido un esquema parecido, incluso en el punto que aquí nos interesa: la aparición o reanudación de un discurso sobre el erotismo cinematográfico.

¿Qué discurso? Uno que ya tiene sus clásicos en los libros de Lo Duca y Ado Kyrrou (la primera edición de **Amour - Erotisme et Cinéma** es de 1957) y que puede seguirse en la antología **Lo erótico y lo surreal en el cine** (edición a cargo de Joan Giner y J.C. Acerete, Ediciones Mañas, 1971). Este discurso, mayormente cultivado en la revista **Positif** y en parte derivativo del surrealismo, ha perdido validez con el cambio de la escena social. De la reivindicación de lo prohibido hemos pasado a un consumo que, por sus mismas leyes económicas, ha degradado lo que se reivindicaba, desproviniéndolo de la mirada que le era consustancial. Paradójicamente, lo que más permanece de un discurso otrora vanguardista es la clásica dialéctica entre **sugerir** y **mostrar** —primera concomitancia entre los géneros erótico y fantástico. Walerian Borowczyk, heredero surrealista, ha asumido este horizonte.

El cineasta polaco hace obra de pintor, no de narrador ni de escopófilo. Por un lado, ello implica, como factores positivos, la elección del modelo y su representación estética; como factores negativos, la incapacidad para desarrollar caracteres históricos, para exponer argumentos y desvelar tras ellos el juego de la maquinaria social. Por otro lado, implica una negación de la gratificación voyeurista, o por lo menos una sustracción a ella. Estas constataciones permiten adentrarnos en una cuestión de particular interés: ¿cómo es posible una utilización avanzada del género? ¿cómo formular las preguntas correctas desde el punto de vista del cineasta?

La solución con la que Borowczyk escapa al más elemental naturalismo, a la pura y simple contemplación y reproducción de actos sexuales y cuerpos desnudos, es precisamente la inscripción en la pantalla de la figura del mirón. Naturalmente, esta inscripción no es sistemática ni recurrente; sólo está apuntada en algunos casos. Pero es suficiente para indicar una vía operativa, a la que en el caso presente se añaden el decorativismo, el fetichismo y el detallismo tan característicos del director. Donde mejor puede verse esta vía operativa es en el cortometraje **Una colección particular**, en donde un conjunto de piezas de coleccionista yuxtapuestas adquiere un mínimo de estructuración mediante el uso como elemento conductor de una de las piezas: un gendarme voyeur (tiene erecciones mientras espía con unos anteojos). Esta figura es repetidamente castigada a no mirar y arrinconada cara a la pared. Al ser el mirón un agente de la autoridad, la sugerencia es clara. Además, la mano que lo arrinconada es con toda probabilidad la del director.

Si existe, por tanto, una primera transgresión de la intimidad por el espectáculo, también hay una segunda transgresión del espectáculo por sí mismo. En diversos puntos, la escritura de los **Cuentos inmorales** es deliberadamente decepcionante en el sentido de no satisfacer las expectativas creadas por ella misma. Esto es fruto, sobre todo, de la planificación y el montaje. En momentos de tránsito o comercio erótico, o de simple exhibición corporal, abundan planos con cámara móvil, oscilante, como de mirada que buscara su objeto, en situaciones en que el plano fijo para acciones sin desplazamiento sería de rigor. En una situación cerrada como la de **Teresa Filósofa**, con un solo personaje que está en el campo, es imposible atribuir a alguien, ni siquiera por error, este falso plano subjetivo. Además, el montaje no respeta la duración "normal" de los planos, entendiendo por tal el tiempo necesario y suficiente para que la vista absorba todo el contenido del plano. No es habitual (se considera contraproducente) cortar las panorámicas en movimiento, pues montadas con un plano fijo (o sin otro movimiento acompasado) producen un salto visual brusco. Estos procedimientos insólitos de los **Cuentos** llevan a un resultado múltiple: a) provocan la frustración del espectador = mirón azorado e inhábil, lo que equivale a mantenerle en su deseo, en su status deseante; b) avivan su interés creando una sensación de excitación en lo que sucede; c) contribuyen al peculiar manierismo del autor, perfectamente visible en **Teresa Filósofa**, según el cual todos los elementos en juego han de confluir, mediante un pequeño tour de force, en una estampa final (que es, por tanto, el verdadero punto de partida, del que se generan, por desarrollo hacia atrás, aquellos elementos: en este caso, todo el episodio y su anticlericalismo, típico del autor, están contenidos en la imagen, suerte de estampa profana, de la virgen (desnuda y pecadora) de la estola. Hay toda una colección de estampas que, como los grabados filmados, se remite unas a otras: el desnudo floral de **Historia de un pecado** es ampliado en **La bestia...**



Estas y otras intuiciones de Borowczyk resultan felices o desafortunadas según cada contexto y cada forma concreta de aplicación. Un caso particular es **La bestia**, en la que el cuento inmoral n.º 5 es desarrollado del siguiente modo: la historia fantástica, una variante gozosa del mito de la bella y la bestia, será: 1) una escenificación imaginaria de una protagonista puritana; 2) una tenebrosa leyenda pasada cuyas consecuencias reales (un hombre-bestia) se extienden hasta el presente; y 3) la liquidación de esta realidad como resultado del fantasma. De estas premisas se infiere todo lo demás, tanto la excelente carpintería del viaje-a-castillo-misterioso / linaje-nobleza-en-decadencia-y-fetiches-pasado / visión-cópulas-animales-y-reproducción-fotográfica / creación-ambiente-para-facilitar-mecanismo-de-proyección, como los lances de relleno, pintorescos, humorísticos y de un vago funcionalismo (la pareja interracial vista como una derivación moderna y civil del mito).

Posiblemente hubiera sido preferible desarrollar el mito en vez de acomodarlo y rellenarlo (lo que ya es un desarrollo, si bien negación de otros más enjundiosos y solemnes como ocurre en Cocteau), pero esta solución está llevada con una coherencia trufada de veleidades que tiene la ventaja de superponer lo erótico y lo fantástico precisamente a partir del fantasma. En otras ocasiones, en cambio, la solución carece de pertinencia. En **La marea**, por ejemplo, el tratamiento dado a una idea atrayente tomada de Mandiargues (la fellatio regulada cósmicamente) no consigue destruirla (como luego sucedería con la barcelonesa **La marge**, del mismo autor), pero la desvirtúa, pues rompe la fascinación del relato, en primera persona y basado en la analogía, para entrar en la explicación de su línea anecdótica, subrayándola. Aparece aquí un problema clave del cine erótico, consustancial a la misma naturaleza del medio (lenguaje analógico, sujeto en campo, imagen denotativa antes que connotativa). **La marea** no se mantiene en la sugerencia y la alusión (difícilmente en cine tendría sentido lo no-dicho, tratándose de cuerpos) ni se decide por una mostración rotunda; adopta un camino intermedio. El resultado es de una frialdad que contrasta con el tema, que es la misma escenificación del erotismo (definido como "disposición y conjunto de recursos de la imaginación movilizados por la sensualidad bajo la presión del deseo" en la Gran Enciclopedia Catalana).

Esta frialdad es sintomática y a veces desconcertante. Aposentada la pareja tras los prolegómenos del viaje en bici, hay varias series de planos: a) naturaleza sola; b) pareja sola (primerísimos planos, labios, dedo...); c) pareja contra naturaleza (desde tierra); d) pareja desde mar; e) planos subjetivos (que en general en Borowczyk son de dudosa eficacia; recuérdese, por ejemplo, el de Jacques Perrin arrastrado por los caballos al final de **Blanche**, y los variados de **Historia de un pecado**). A pesar de la marea normanda (acantilado, mar, luz, gaviotas), la planificación del episodio es tal, que rompe la pujante y penetrante línea melódica del movimiento marino. Se trata, en definitiva, de un problema de punto de vista, cosa que aún puede verse mucho mejor es **Erzsébet Báthory**, historia de filiación claramente vampírica mal estructurada desde un supuesto punto de vista, no de las víctimas o la verdugo, sino de la intermediaria. Y aquí, enlazando con el ciclo Hitchcock de la Filmoteca, y a pesar de la ausencia de un film fundamental a este respecto, **Rear Window**, deberíamos recomenzar el debate, partiendo precisamente de esa técnica del punto de vista, perfeccionada en el relato y la novela por Henry James y en el cine por Hitchcock, que sintetizó en una operación la aportación de James y la inscripción del mirón a que nos referimos al principio, aplicándola sistemáticamente con su proverbial



“El hombre es doble”, Nerval.

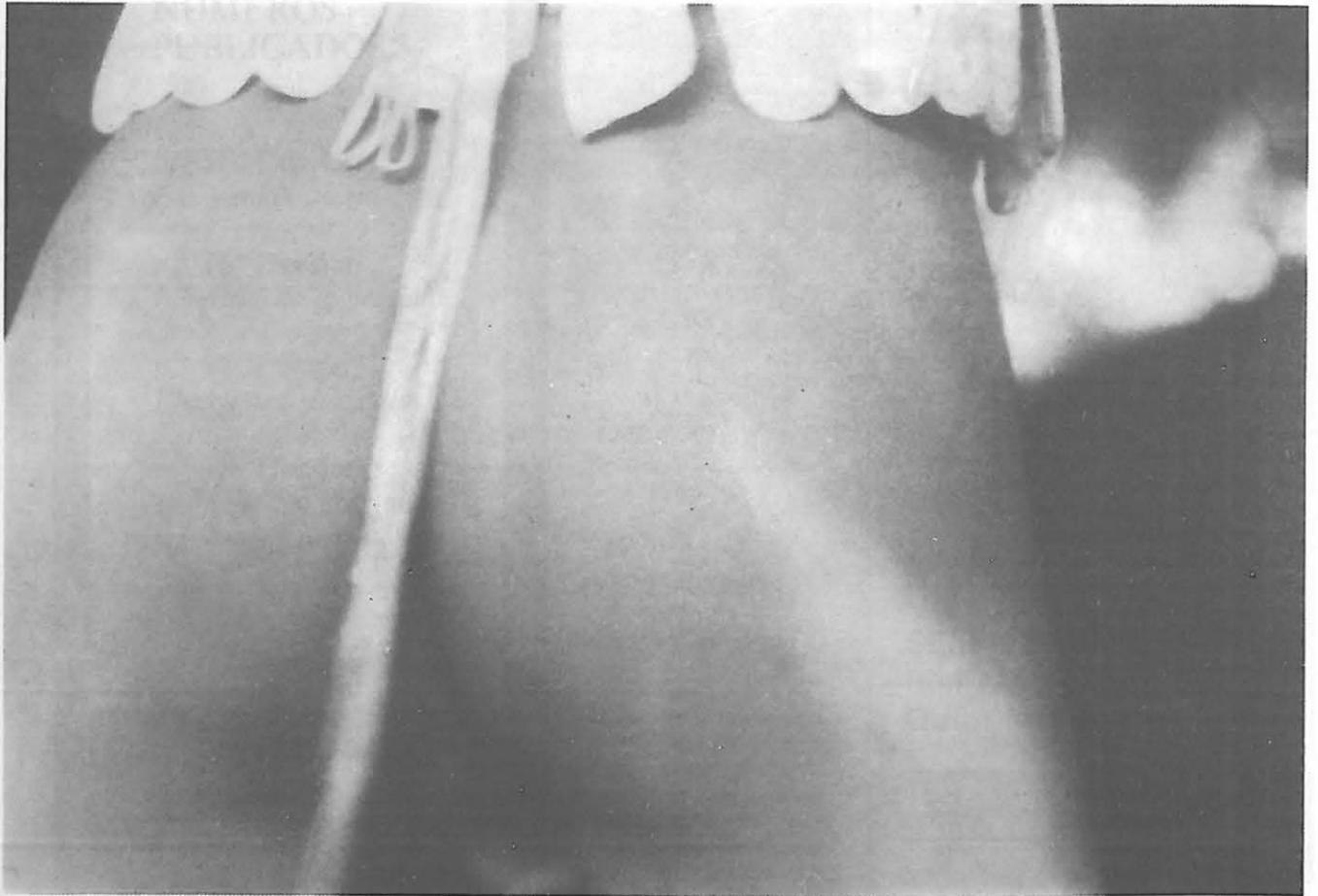
Unidad y dualidad, identidad y disyunción de Scottie (James Stewart), entre Madeleine y Judy (Kim Novak), a la búsqueda del vértigo de Carlota Valdés.

Vértigo (De entre los muertos, 1958), de Alfred Hitchcock.



ULTIMOS

"La bête" de Walerian Borowczyk



exactitud, **sin identificar mirada y punto de vista**. Es justamente esto lo que permite desarrollar una riqueza de contradicciones directamente basadas en la imagen y el acto de mirar (y, recíprocamente, de ser visto: **The Wrong Man**), que el genio británico del **understatement** transforma en estructuras narrativas a la vez suave y férreas, envolventes. Puesto que la mirada es el significante del deseo, es lógico que estos films sean plenamente eróticos. En ellos todo moviliza el centro de nuestra imaginación, ya que a través de un personaje-mirada se nos pide que seamos parte del film. Con mayor razón sucederá cuando, en su más magistral uso de la identificación, Hitchcock nos enfrente directamente con el tema amoroso en **Vértigo**.

Sin esta estructuración profunda de los mecanismos de su propia mirada, que hallaron en **Peeping Tom** un nuevo cruce de lo erótico y lo fantástico, sin la capacidad de sorprender de los films vanguardistas que, desde **L'âge d'or**, sentaron las bases para un erotismo del signo (insólito, inesperado, inverosímil) dentro de la cadena significativa del discurso, el valor del trabajo de Borowczyk resulta bastante limitado. Amateur de bizarre, la aportación del autor es una transgresión parcial, pues a pesar de su voluntad de estilo sólo se mostrará transgresor en la medida en que lo sea la presencia pública del erotismo en nuestra sociedad. Es una parcialidad casi simétrica a la del Godard de **Vivre sa vie** y **La Femme mariée** en donde sólo atacaba el código de la representación de las secuencias (a)eróticas mediante un montaje bressoniano basado en la sinécdoque. Tal vez el cineasta polaco pueda llegar a ser el Cooreggio del cine y su aspiración sea pintar los amores de Júpiter entre la mitología y la naturaleza muerta. Pero además de la potenciación de unos postulados por él tibiamente servidos, hay otro cine erótico. Ya nos hemos referido a la subversión vanguardista y quisiéramos hacerlo ahora, aunque por necesidades de espacio sólo sea a título de cita para el futuro, a ese cine que aborda el erotismo en la cotidianidad y, más en concreto, a los films de Jean Eustache: **La Maman et la putain**, **Mes petites amoureuses**, **Une sale histoire**, centrados en la dialéctica de cotidianidad y deseo, en la organización territorial que la mirada crea en la realidad y, en consecuencia, en un trabajo filmico, en contrá de lo habitual, más centrado en el espacio que en el tiempo.