

Mirada, voyeurismo y transgresión en el cine

María Eugenia Escobar

Palabras preliminares

Ningún otro medio de comunicación puede visualizar tan profundamente las fantasías del público como el cine. Si comenzamos por preguntarnos desde lo más elemental, ¿en qué consiste la acción de ir al cine? Consiste simplemente en sentarnos en una sala oscura, junto a personas extrañas que, al igual que nosotros, miran lo que tienen frente a sus ojos en una enorme pantalla, libres de la responsabilidad de la luz, liberados por un par de horas de las formalidades de la vida cotidiana. Una enorme cantidad de imágenes se desplaza ante nuestros ojos y nos entregamos, a menudo profundamente comprometidos, a este juego visual. Como los voyeuristas, nos dejamos seducir por un espectáculo del cual no somos actores.

Nuestra curiosidad y satisfacción es como la del *voyeur*: nuestra mirada se sitúa muchas veces en el lugar donde "no debería estar", se coloca en situaciones que comúnmente no le corresponderían ni ver ni experimentar. Vemos en pantalla a personas extrañas que se encuentran y separan, que se levantan o acuestan, discuten, se golpean, o se susurran hermosas palabras al oído. También vemos nacer y morir. Vale decir, nos sentimos presentes en las más privadas situaciones. Así es, a nuestro juicio, la acción de ver una película, cuya relación con el "voyeurismo", constituye sin lugar a dudas una puerta de entrada a "relaciones peligrosas", como diría Laclos.

Aclarado lo anterior, cabe preguntarnos, ¿qué objetos o situaciones son las que en el cine han incitado al espectador a la satisfacción de su deseo? La respuesta nos lleva a una nueva afirmación: el cine estaba aún en sus inicios cuando algunos directores comprendieron el valor (comercial o de otra naturaleza) de fomentar la curiosidad del público por el elemento sexual. Sexo y mujer fueron los elementos claves para atraer a un espectador deseoso de satisfacer sus fantasías con la mirada.

Ver en pantalla a una pareja besándose en la boca y entenderlo como una experiencia erótico-sexual, es probablemente un tanto difícil de imaginar en nuestros días. Sin embargo, los pudorosos besos de May Irwin y John Rice vistos por primera vez en el cine en 1896, en *El Beso (The Kiss)* causaron un enorme revuelo en grupos puritanos de fines del siglo pasado, que solicitaron el cierre de las salas en que tan privado acto podía verse en un primer plano. Pese a la crítica adversa, el cine pronto dio fama a actores y actrices, a los que se otorgó el rango de "famosos por sus besos", (John Barrymore, Rodolfo Valentino, Greta Garbo, Marlene Dietrich y otros tantos).

Pero la naciente y pujante industria cinematográfica no se detuvo allí. Había surgido un nicho de enormes potencialidades, que rápidamente rebasó los límites de los besos pudorosos. Se

quiso mostrar en pantalla siempre "algo más". Son justamente estos elementos los que deseamos resaltar en el presente trabajo. Veremos que lo que atraía cada vez más al público de cambio de siglo era el desnudo, entendiéndose por tal el desnudo femenino, la mujer vista desde una mirada masculina.

Pero cuando el desnudo femenino ya había sido visto hasta el cansancio, surgieron dos nuevas líneas de realización cinematográfica: la pornografía, a la que aludiremos en el desarrollo de nuestro trabajo y, por otro lado, las películas *smuff*, entendiéndose por ellas a las que graban y muestran, desde una extrema violencia, la tortura y muerte virtual de algún personaje en escena, siendo éste casi siempre una mujer.

Si bien ni la pornografía ni las películas *smuff* constituirán el centro de nuestro acercamiento, deseamos aportar con algunas reflexiones respecto a estas modalidades de realización cinematográfica, para dejar entreabierto un gran signo de interrogación sobre las "relaciones peligrosas" entre mirada, voyeurismo y transgresión.

En nuestra presentación realizaremos una suerte de *zapping* por la sexualidad en el cine, donde la mujer es el objeto observado, desnudado, mirado y codiciado; la mujer, es "grabada" en una cámara, que se solaza en su morosidad o detención en zonas precisas del cuerpo femenino, que vemos agigantados en pantalla. Ella se constituye en el objeto perfecto para la satisfacción de ávidas miradas que satisfacen íntimas fantasías sexuales en un espectador amparado en la oscuridad y anonimato que le otorga una sala de cine.

Los años de la "inocencia"...

Mencionamos más arriba lo que acaeció cuando el público pudo por primera vez ver un beso en pantalla; si bien la crítica fustigó duramente esta escena, los productores cinematográficos comprendieron de inmediato el valor económico que significaba para una naciente industria ofrecer al espectador escenas en las que una suave línea de erotismo estuviera presente.

Fue el cine europeo el que lideró, durante las décadas de 1920-1930, en la presentación de escenas en que aparecían cuerpos femeninos desnudos o semidesnudos. Los italianos, por ejemplo, realizaron versiones fílmicas de *Cleopatra* y de *Quo Vadis* en las que, para "proteger" a las grandes estrellas de la época, se les entregaba a las extras realizar estos roles. En *Cleopatra*, por ejemplo, podemos ver decenas de cuerpos semidesnudos, mientras en los primeros planos los actores y actrices centrales estaban formalmente vestidos. ¿Hacia qué se dirigía la mirada el público de aquella época? No lo sabemos, pero podemos suponer que no fueron pocos los que asistieron para justamente dejarse seducir por los segundos o terceros planos de la cámara, donde estaban y actuaban estos cuerpos semidesnudos. El director francés Aber Gance, en la película *Lucrecia Borgia* (1935), muestra tanto orgías sexuales como extras bañándose desnudas, pero también detrás de la historia principal, en la que naturalmente se presentan a actores y actrices perfectamente vestidos.

Mientras el cine europeo se permitía estas licencias, la situa-

ción era diferente en Estados Unidos. Las opiniones en Hollywood estaban, a nuestro parecer, impregnadas de una doble moral. Por una parte, se pregonaba una moral sexual de carácter oficial mientras por el otro, nos encontramos con realizaciones filmicas donde la promiscuidad y la pornografía son las dominantes.

En el año 1929 se publicó en Hollywood el "Código de Producción Cinematográfica" ("The Motion Picture Production Code"), establecido por la misma industria del cine, luego de una enorme presión de parte de la opinión pública norteamericana y de grupos religiosos. Este código, sistema oficial de autocensura, fue el dominante en el cine estadounidense hasta la década de 1950. Los desnudos femeninos fueron prohibidos, los personajes no debían desvestirse en escena y todos los dormitorios debían ser mostrados con "buen gusto y finura".

Pero, de modo paralelo a la censura, comenzaron a florecer los llamados *stag-films*. Los *stag-films* eran claramente pornográficos, con sus clásicas muestras de escenas sexuales vistas desde un primer e incluso desde un primerísimo primer plano. La duración de este tipo de muestras no duraba más de diez minutos, contaba con la participación de actores y actrices absolutamente desconocidos y los costos de su producción eran bajísimos. La meta a obtener con estos cortometrajes era mostrar lo prohibido, lo ilegal. La producción, distribución y muestra de estos cortometrajes estaba por supuesto prohibidas.

Las autoridades encargadas de "la ley el orden" poco o nada hicieron para detener la muestra de estos cortometrajes pornográficos. Los locales en que se realizaban estas muestras eran en general clubes privados para varones, los que se juntaban para realizar variadas actividades, entre otras, el ver un poco de pornografía. La asistencia y derecho a miembro a estos clubes privados le estaba prohibido a la mujer. Los miembros afiliados a estos clubes pertenecían a la amplia gama de la burguesía norteamericana, conformada por los mismos respetables ciudadanos que habían apoyado la censura hollywoodense.

Simbolismo sexual y voyeurismo

Los grandes estudios cinematográficos respondieron a la censura, a la que ellos mismos habían oficialmente apoyado, buscando el modo de eludirla. La más clara alternativa por la que optaron consistió en el empleo de una amplia gama de símbolos visuales que, de un modo u otro, podían aludir a actividades sexuales. Probablemente en la actualidad toda esta simbología pueda parecernos un tanto burda, pero en su momento cumplieron muy bien con su objetivo. Si observamos con atención películas de la década del '50, podemos ver claramente los siguientes símbolos: llamas, mangueras para el regadío, trenes y túneles, grandes oleajes golpeando contra una "playa virgen", etc. Uno de los ejemplos que más ha llamado nuestra atención lo encontramos en la película de Frank Tashlin, *The Girl Can't Help It*. En ella vemos una escena en que Jane Mansfield, figura símbolo de la sexualidad, se pasea relajadamente por una calle. La cámara primero enfoca todo su cuerpo, luego se produce un cambio en la posición de cámara y vemos a un repartidor de leche, con una botella en la

mano. Él la sigue con la vista. Su mirada intensa concluye en que vemos que el hombre derrama la leche de la botella que hasta ese instante mantenía sujeta en su mano... Banal, tal vez, pero efectivo modo de evitar la censura.

Jane Mansfield, en la década de 1950, fue una figura que caracterizó y condensó en su cuerpo un ideal para la satisfacción de la fantasía y solaz masculino: rubia, busto prominente, mirada incitadora y un tanto boba. Sin embargo, fue otra rubia la que desplazo a Jane Mansfield de su rango de "bomba sexy". Nos referimos a Marilyn Monroe. Con un cuerpo no tan exuberante como el de la Mansfield, pero que conjugaba su hermoso cuerpo de mujer adulta con una mirada de niña inocente.

Nos detendremos en la figura de Marilyn Monroe y en *Una Eva y dos Adanes* porque, pese a lo trivial de la historia narrada, técnicamente hace uso de un elemento que escasamente se había trabajado en el cine: la identificación de la mirada de la cámara con la mirada del espectador; esto quiere decir que éste es seducido por la mirada de la cámara y cree ser él mismo quien realiza las rápidas miradas hacia el elemento tabú, el desnudo femenino. Creemos ver en esta película una clara entrada de la mujer como objeto realizador de la mirada voyeurista en el cine.

Una Eva y dos Adanes, del director Billy Wilder muestra una simple pero curiosa historia: dos músicos pobres son testigos de un arreglo de cuentas entre mafiosos de los bajos fondos de la ciudad de Chicago. Azarosamente van a dar a una agencia que contrata músicos, pero no hay ningún trabajo para ellos. Lo único que los agentes necesitaban eran dos músicos de sexo femenino para reemplazar a las mujeres que habían abandonado la banda musical. Dada la penuria económica y la necesidad de escapar de los mafiosos, los dos amigos (Tony Curtis y Jack Lemmon) se disfrazan de mujeres, se unen a la banda, que debía actuar en Florida. Entre los miembros de la banda se encuentra "Azúcar", que no es otra que Marilyn Monroe, que atrae de inmediato la mirada de los dos músicos.

Sobre la base de estos elementos, Wilder aparentemente muestra una graciosa comedia: puesto que la banda musical debía presentarse en Florida, las mujeres que componían el grupo deben viajar desde Chicago. Toman el tren nocturno. Y es allí donde la cámara se sitúa desde la óptica de estos dos varones disfrazados de mujer: vemos a varias de ellas paseándose semi desnudas por el coche dormitorio, bebiendo y fumando justamente en el camarote de uno de los músicos (Lemmon) el que previamente había sido visitado por "Azúcar". Ella se le había instalado en la cama, creyendo ingenuamente que se trataba de la nueva compañera de trabajo; incluso, al observar su nerviosismo, había tocado su cuerpo bajo las frazadas y creído que "tenía fiebre"...

Pero el director Billy Wilder va más allá. Uno de los músicos (Curtis) se enamora de "Azúcar", quien anda a la caza de un hombre rico que la saque de la pobreza. Ella cree que puede encontrarlo en Florida. Curtis roba ropas masculinas y se hace pasar por un millonario dueño de un yate y de una inmensa fortuna. La ingenua y boba "Azúcar" se enamora del supuesto millonario. Pero, los mafiosos, que también habían llegado a Florida, se percatan que tras esas dos nuevas figuras de la banda

se ocultan los dos testigos del crimen. Los dos amigos deben huir nuevamente, pero Curtis decide despedirse de su amada. Se juntan, él le cuenta que la ama y que no es ningún millonario. En esta secuencia de la declaración de amor, Curtis aún estaba vestido de mujer. Ambas "mujeres" se besan frente a las cámaras en un primer plano. Luego, después del beso, Curtis se saca la peluca y se muestra tal cual es.

Pero esta comedia de enredos no se detiene en este "beso lésbico". El auténtico millonario del yate se ha enamorado de "la otra" intérprete musical (Lemmon). Le ofrece matrimonio, "ella" se niega argumentando que no es rubia y que no podrá tener hijos. Finalmente reconoce que es un varón vestido de mujer, a lo que el magnate responde "Bueno, nadie es perfecto". La película concluye con esas palabras.

En síntesis, en *Una Eva y dos Adanes*, realizada en 1955, nos encontramos con una producción novedosa y tremendamente atractiva: la posición de la cámara que enfoca desde la perspectiva de los dos varones disfrazados, lo que legitima detenerse en la mostración de bustos y piernas femeninas, que para su época era considerado casi tabú, pero que mostrado desde una comedia de enredos, oficialmente sólo contribuía a hacer más graciosa la película.

La película no sólo nos muestra dos hombres vestidos de mujer, que se visten como tales, bailan, coquetean y cambian la voz, vale decir, que se comportan como auténticos travestis. Contribuye asimismo a la apertura en lo temático-sexual, la escena del "beso lésbico" y la frase con que concluye la película.

Sin desmedro de lo anterior, a nuestro parecer, *Una Eva y dos Adanes* marca otro hito importante, más allá de los elementos ya mencionados: la mujer como objeto desde una óptica voyeurista. Los inicios del empleo de la cámara como mirada voyeurista la encontramos a partir de esta película. Esta técnica, utilizada en diferentes modalidades cinematográficas, aparece ampliamente divulgada a partir de esa década (Hitchcock, Brian de Palma, y Kristof Kieslowski entre otros, utilizan esta técnica con bastante éxito).

Emancipación sexual y pornografía

A partir de la década de 1960 la palabra "emancipación" comenzó a utilizarse referida a diferentes contextos: el cultural, el político y el sexual. En este período, como sabemos, se llevó a cabo la gran revuelta estudiantil del '68, los *hippies* pregonaban una concepción de vida basada en el amor libre, las mujeres comienzan a ser escuchadas en sus reivindicaciones, etc. Las películas consideradas "serias" y "buenas" por la crítica oficial, ven opacado su éxito por el ilegal cine pornográfico, que va atrayendo a las salas de cine a una cantidad cada vez mayor de público.

Pero nuevos directores comenzaban a llegar al público con nuevas propuestas y temáticas. Nos referimos a directores tan diferentes como Bertolucci, Godard, Robbe-Grillet, Fellini, Pasolini y tantos otros. Los críticos tuvieron que reconocer que si bien muchas de estas películas estaban en el margen mismo de lo permitido, no podían negar la calidad de las nuevas miradas, tanto

frente a la sexualidad como a la marginalización con que hasta ese momento habían sido tratados ciertos personajes, como las prostitutas y los homosexuales. En 1972 se presenta una película que rompe con los márgenes establecidos y que provoca un escándalo sin precedentes. Se trata de la película de Bernardo Bertolucci, *El Último Tango en París*.

La película de Bertolucci es, a nuestro parecer, un drama acerca de la soledad y falta de comunicación entre dos personas, y de las implicaciones psicológicas que pueden producirse por estas carencias. Nos habla asimismo de encuentros, desencuentros y de ilusiones perdidas. Vista la película desde esta perspectiva, la historia que nos cuenta es la de un hombre ya maduro (Marlon Brando). Él se siente solo y triste por la reciente pérdida de su esposa. Conoce accidentalmente a una jovencita –María Schneider– con la que vive una intensa y fugaz relación, donde la sexualidad es el único eslabón de unión. Son dos desconocidos, que ni siquiera dan a conocer al otro sus verdaderas identidades. Cuando finalmente él siente que se ha enamorado de la jovencita, le cuenta acerca de su vida y de su quehacer cotidiano. El encanto se rompe, la jovencita decide abandonarlo, él se niega, la persigue y ella finalmente le da muerte, para deshacerse de algún modo de él.

Sin embargo, el enorme debate que abrió la película se debió a otros factores, tal vez más peligrosos que una cámara mostrando piernas o bustos femeninos. Se trataba, cierto es, de la mostración de secuencias en las que se podía ver claramente el acto sexual, pero a diferencia de las películas pornográficas de la época, mostraba las contradicciones existenciales entre lo sexual y lo social, entre lo pasional y lo familiar, entre la perversión y el aburguesamiento. La sexualidad se presenta como un acto carente de comunicación, realizado desde una íntima soledad, sin pasado y sin futuro, sin normas ni reglas sociales, sin el entorno de un marco familiar, con sus responsabilidades y deberes. Creemos que mucho más allá de las escenas que mostraban una actividad sexual, lo que la película evidenció fue que junto al sexo podían colocarse y cuestionarse valores y pilares de la sociedad burguesa, tales como la familia y el ordenamiento social representado en la pareja humana. Dicho con otras palabras, lo que causó revuelo no fue el acto sexual en sí, sino los valores y normas que se ponían en tela de juicio.

El hito histórico que marcó la película de Bertolucci tuvo a lo menos dos consecuencias. Por una parte, significó una notable pérdida del interés del público por las películas clasificadas como propiamente pornográficas, las que comenzaron a ser criticadas por su falta de argumento y su baja calidad técnica. Por otra parte, significó una apertura hacia la explicitación del elemento sexual, que lentamente fue perdiendo su estatus de tabú.

Pero la industria de la pornografía no se detuvo ante la baja en el interés del público. Se buscaron nuevas fórmulas, que de algún modo suplieran la fascinación de la mirada voyeurista; ya nadie se escandalizaba de ver en pantalla zonas de un cuerpo femenino, ni siquiera de un acto sexual. Muchas películas de la década de 1980 son un claro ejemplo de ello: *Betty Blue* (1986) del director Jean-Jacques Beineix; *Terciopelo Azul* (1985) de David

Lynch o *Angel Heart* (1987), de Alan Parker. Lo prohibido, con la censura que lo hizo parecer tan atractivo para un grueso público, pierde su referente en este nuevo contexto.

Mirada y perversión

La industria de cine productora de películas pornográficas ha perdido terreno desde fines de la década del '70. Incluso, países como Dinamarca anularon la censura a contar del año 1969. En otros países, películas de este tipo fueron rotuladas con una equis mayúscula, muchas veces para un público mayor de 21 años. Pero la pornografía poco de novedoso podía mostrar, que ya no pudiese ser visto en películas de entretenimiento para un grueso público. Se buscó entonces un nuevo "más allá de...", surgiendo de modo subterráneo, pero peligrosamente real, las llamadas películas *snuff*.

Es justamente aquí donde surge el límite entre una mirada que se solaza ante un bello cuerpo y lo que llamaremos una clara transgresión patológica. Nos referimos a las películas *snuff*, entendiéndolo por ellas las que muestran en pantalla la real muerte de una persona, producida luego de situaciones de extrema violencia. En un comienzo se creyó que se trataba de una ficción, que algún personaje "parecía que moría" en escena, pero que en realidad no moría. Pero, para horror de una gran mayoría, pronto se supo que efectivamente estas escenas de muerte correspondían a escenas reales. Ya no se trata más de satisfacer una mirada y de su fascinación por el cuerpo femenino. Se trata de algo tan peligroso y horrendo como la filmatización de un crimen. Sobre la violencia y su relación con el cine *snuff* nos referiremos en nuestra síntesis de la película *Tesis* (1996), del joven realizador español Alejandro Amenábar.

Basada en las películas *snuff*, Amenábar considera importante que el espectador conozca que existe este tipo de cine, para reflexionar desde allí acerca de la violencia en los medios audiovisuales. Para nosotros, *Tesis* constituye un verdadero estudio de la curiosidad y la atracción por la violencia, por lo prohibido y por lo que debiera no ser, pero es.

La narración es sencilla y lineal. Ángela (Ana Torrent) prepara una tesis sobre la violencia que se muestra en los medios de comunicación. Pide información a su tutor, quien descubre accidentalmente una película *snuff* y al día siguiente aparece muerto. Junto a Chema, (Fele Martínez) que es un compañero de Facultad de las Ciencias de la Información, deciden ver la cinta que Ángela ha robado y descubren que se trata de un *snuff-movie*, en la que puede verse a una jovencita asesinada luego de una feroz golpiza. Los jóvenes deciden investigar. Llevados por la curiosidad se van encontrando con los hilos subterráneos de un enorme negocio, que involucra tanto a profesores universitarios como a otros estudiantes. La misma Ángela descubre con espanto que la próxima víctima será ella misma.

La película tiene una clara intencionalidad moral. Este elemento nos queda claro cuando vemos la forma en que está contada la historia. La cámara nos muestra la historia desde el punto de vista de Ángela la que naturalmente coincide con lo que el espec-

tador ve en pantalla. Es la misma mirada voyeurista y curiosa a que hemos aludido con anterioridad. Lo interesante es que esta técnica hace que los espectadores traten de ver las escenas más violentas de la película, y como Angela, cierren los ojos, tratando de no ver, pero viendo.

Creemos que el efecto a lograr es justamente crear una desazón en el espectador, que se pregunte por qué algo de él lo incita a ver esta violencia extrema, provocando un sentimiento de culpa al percibir que tal vez, más allá del horror presentado en pantalla, hay otro yo que es fuertemente incitado hacia la violencia y la muerte.

El conflicto moral que la película plantea, pero no resuelve, si bien excede los límites de nuestra presentación, permite concluir con un gran signo de interrogación acerca de los límites, de las "relaciones peligrosas" entre una mirada curiosa, el voyeurismo y la abierta transgresión.

