

N
O
T
A
S

Y

COMENTARIOS

Sección de notas

VIOLENCIA Y EROTISMO EN EL CINE

Sexo y violencia pueden ser considerados como dos constantes casi ineludibles del cine y la sociedad contemporánea que lo engendra. Pero sus acepciones, significados, contenidos y proyecciones son tan amplios, contradictorios y polémicos que exceden los límites de este trabajo. Se necesitarían varios volúmenes y especialistas en psicología, sociología, medicina, teología, política e historia para abarcar, siquiera parcialmente, un tema tan extenso como sembrado de equívocos.

La primera precisión normativa es ceñirse a su gravitación en el cine. Allí también, sin embargo, las ramificaciones de ambos conceptos se extienden casi hasta el infinito, con el agravante de que hay tantas aproximaciones al sexo y la violencia cinematográficos como filmes en su historia. Ya que no son demasiado numerosas (ni siquiera en el cine infantil) las películas que de alguna manera no tengan que ver con formas directas u ocultas, positivas o negativas, de manifestaciones que al fin son inherentes a la condición del hombre.

Razones prácticas sugieren, en principio, una división definitoria. El tratamiento del sexo en el cine sigue una curva ascendente que llega a fines de la década del 60 y los dos o tres últimos años a un máximo inimaginable de audacia y amplitud, que no se limita al filme «hardcore»¹ confinado a las salas especiales, sino que roza todos los géneros convencionales. De todos modos, la terminología ayuda a complicar las cosas, porque más que de sexo como manifestación biológica, habría que hablar de erotismo, eso que los diccionarios clásicos y los censores definen cómodamente como «expresión enfermiza del amor»².

Esta exageración semántica y moral permite descubrir, no obstante, que en el cine la exposición directa del tema y coyuntura sexual es

¹ De acuerdo a la terminología impuesta por los americanos, «hardcore» es el filme pornográfico con actos sexuales reales y directos. «Softcore», en cambio, es el pornofilm con acciones sólo mimadas.

² Glorificación del mismo en el cine es el ya clásico libro de ADO KYROU *L'Erotisme au cinéma*, en una no menos clásica orientación surrealista.

muchò más reciente que el *erotismo*. En 1896, un filme de apenas cuarenta segundos, *The Kiss*, donde May Irwin y John C. Rice se besaban tiernamente en la boca, despertó tormentas eclesiásticas en Estados Unidos, más intensas que las suscitadas por el famoso filme pornográfico *Deep Throat* (Garganta profunda) en 1972.

En términos simples, puede señalarse que un filme que explicita el acto sexual no es erótico, en cuanto elimina todo estímulo imaginativo. En cambio, escenas rodadas cuando los cánones de producción eran muy estrictos (el puritano Código Hays de la industria americana por ejemplo) poseían un fuerte estímulo, muchas veces inconsciente, sobre la sensibilidad erótica del espectador.

Múltiples casos demuestran la inventiva de productores y realizadores para burlar las reglas y obtener un impacto erotizante. Algunas, como en todo contexto represivo, recurrían deliberadamente a los signos psicopatológicos, como el pulgar que se sorbe Carroll Baker en *Baby Doll* (Elia Kazan, 1956). Otras imágenes unían el significante erótico a una violencia manifiesta, como el acto de quitarse la camisa de uno de los protagonistas de *Un tranvía llamado deseo* (Marlon Brando) ante la aterrada Vivian Leigh en la versión dirigida por Kazan en 1952. Las famosas bofetadas recibidas por Rita Hayworth en *Gilda* (1945) eran todavía más explícitas, en su latente agresividad erótico-sádica.

Toda manifestación franca y directa de la gravitación del sexo, capaz de desinhibir costumbres y satirizar su ocultamiento hipócrita, fue objeto preferido de las censuras y, contrapuestamente, desarrolló aberraciones secretas, como revelan las investigaciones sobre los hábitos eróticos de la sociedad inglesa victoriana. En cine son famosos los casos de sanción de Mae West y hasta la prohibición del dibujo animado de Fleisher *Betty Boop*, prohibido en los años 30. Mas ésta es otra faz esencial del tema: como un Jano bifronte, el sexo, el erotismo y la violencia pueden ser en el cine elementos liberadores (cuando están en manos de artistas como Buñuel, Von Stroheim, Kubrick) o claramente alienantes y escapistas, como en mucha producción comercial específica.

LAS RELACIONES PELIGROSAS

«La desmitificación del amor y el erotismo—escribía Simone de Beauvoir en su ensayo sobre Brigitte Bardot—es una empresa que tiene consecuencias más amplias de lo que se suele creer. Tan pronto se roza uno solo de los mitos, todos los demás son puestos en peligro. Una mirada sincera, por limitado que sea su alcance, es una hoguera que amenaza con expandirse y reducir a todos los burdos disfraces que

ocultan la realidad. Por qué y por qué no, preguntan los niños. La respuesta es que permanezcan en silencio.»

En pocas palabras, aquí está gran parte del problema. Y se enfrenta con la Censura, monstruo de mil cabezas (y tijeras), institución universal, que toma infinidad de figuras, oficiales o no, que es instrumento del orden establecido, manifestación social de los tabúes ancestrales. Como en su directa acepción psicológica, censura significar ocultar, borrar de la conciencia algo supuestamente peligroso o vergonzoso.

En términos políticos, toda censura tiende a eliminar transgresiones a las pautas morales, económicas y sociales de la clase o grupo dominante. De tal modo, la clásica invocación a los valores éticos, la salud del espectador y el resguardo de un estilo de vida común, se confunden fácilmente con los intereses de la casta, organización e ideología pertenecientes al poder gobernante.

A este particular tipo de «razón de estado», Orson Welles respondía: «Si nosotros, gentes del cine, pretendemos todavía el nombre de artistas, no debemos olvidar jamás que éste implica el respeto estricto de esta regla: no hay moralidad verdadera que no incluya una resistencia fiera a la tiranía (...). Pues, ¿la moralidad verdadera puede separarse de la salud del espíritu? Y, sin embargo, el censor querría hacérsela aceptar como una limitación de la verdad. Como todos los tiranos, miente, pues la verdad no puede ser ni debe ser definida, limitada o deformada. La verdad se revela y se afirma. Recordemos que los santos y los artistas que mejor la han servido no se han señalado jamás en la historia por su conformismo».

Estas palabras idealistas del autor de *El ciudadano Kane* se sitúan, como es lógico, en el plano de la auténtica libertad creadora. Pero el argumento habitual de toda censura inteligente (también las hay y son las más siniestras) es demostrar que en el complejo mundo del espectáculo el interés económico es el poder rector, y que éste deforma la pureza del arte con fines mezquinos, entre ellos la alimentación de «bajas pasiones».

La censura, empero, no es el tema de este breve estudio, aunque su gravitación es inevitable en el sector elegido. Cuando Adán y Eva mordieron la manzana y se avergonzaron al verse desnudos, se produjo el primer caso de censura. Y no conviene olvidar que el fruto prohibido era el *conocimiento*, la pérdida de la inocencia original. Importa por eso saber hasta qué punto esa interdicción del conocimiento (como decía Simone de Beauvoir) o de la verdad (como exigía Orson Welles) influye en las formas que adopta el cine en su tratamiento del sexo y la violencia.

Si se reveen las mutilaciones sufridas por los filmes que tratan temas de sexo por parte de las censuras diversas, puede comprobarse fácilmente que son menos afectadas las diversiones frívolas (de esas que abundan en el cine italiano comercial) que las obras que enfrentan en profundidad su gravitación en el ser humano, desde muchos filmes de Bergman en el pasado hasta *W. R. Misterios del organismo*, de Dusan Makavejev (1971), que se basa precisamente en la filosofía sexual del psicólogo Wilhelm Reich.

Reich, por otra parte, desarrolló su teoría de que la asunción plena de la sexualidad era un elemento fundamental de la liberación individual y social de la humanidad. Por sus ideas, fue perseguido y denostado parejamente en regímenes socialistas y capitalistas, como es sabido. En este plano, como intuitivamente lo había proclamado el movimiento surrealista (y en cine Luis Buñuel), el sexo se transforma en un elemento provocador, en cuanto se desencadena como mecanismo antirrepresivo.

Claro está que ese tratamiento desmitificador implica una desmitificación en cadena de «todos los disfraces que ocultan la realidad», como anotaba Simone de Beauvoir. Los vastos alcances sociales de este proceso dan la pauta de la accidentada evolución del sexo en el cine. Y como toda acción tiene su reacción, no puede olvidarse que a sus utilizaciones auténticamente liberadoras de tabúes se opone—como ya se señaló antes—una serie interminable de deformaciones más o menos interesadas, que lo transforman en un subproducto alienante y artificioso. La antítesis de su sentido.

Antes de deslindar ambos campos—y de retornar a la inevitable discusión sobre sus influencias respectivas y su permisibilidad—algunos ejemplos, sobre todo actuales, se tornan inevitables.

Dijimos ya que en épocas de control más férreo—típico en el cine norteamericano del 30 al 50—el sexo y el erotismo se daban siempre en formas oblicuas, pero no por eso menos evidentes. Un clásico del cine fantástico, *King Kong* (la primera versión, de Schoedsack y Cooper, 1933) tiene una trama sentimental estrictamente victoriana, pero que añade el detalle patético del amor imposible del monstruo por la bella exploradora. Los elementos ocultos o desviados de sus signos manifiestos, descubren esta interpretación freudiana: la frágil mujer (apenas vestida de harapos destrozados) es raptada varias veces por el gorila, que la defiende de otros monstruos o—detalle significativo—escapa con