

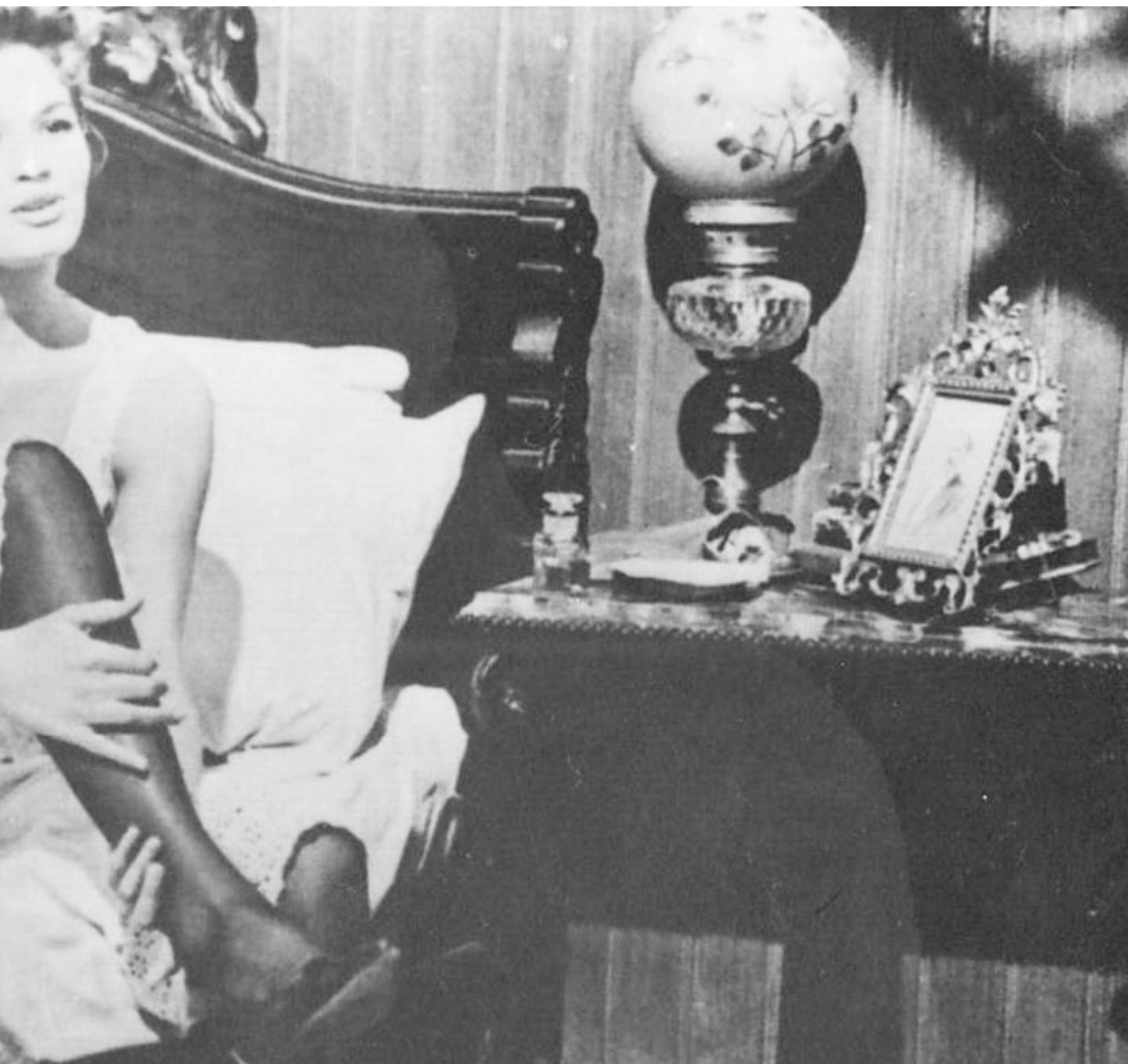
# LA MUJER Y EL PLACER DEL OTRO

por Mireia Iniesta



*«El cuerpo humano es, a lo largo de una vida más o menos ajetreada, territorio de frecuentes luchas, de victorias y de derrotas, de conquistas y de redenciones, en suma, de encuentros de una cierta violencia que terminan en la posesión de otros o en la sumisión a otros.»*

Cristóbal Pera





¿Es posible que el patriarcado cese alguna vez de considerar el cuerpo femenino, y más concretamente, la vagina, como una propiedad material, inalienable e intransferible?

En una de sus composiciones poéticas más celebradas, *La ley del coño*, el trovador Guillermo de Aquitania, se hacía más o menos la misma pregunta: *Señor Dios, que es del mundo el capitán y el rey, al primero que guardó el coño, ¿cómo no lo escarmentó bien?*<sup>24</sup>

La aberración denunciada por Guillermo es una clara característica de uno de los seis estilos de amor que distingue John Alan Lee, el de la Manía: un amor marcado por la obsesión de posesión y los celos, que abunda en el miedo a la infidelidad. Un miedo que empuja al macho a trazar un cerco tan estrecho alrededor de su compañera, que acaba por revalorizarla a los ojos de los otros hombres. Es entonces cuando tienen lugar las peleas de gallos que emulan la estructura triangular del deseo que provoca el complejo de Edipo (padre e hijo se disputan a la madre, como un objeto. El niño percibe al padre como modelo y rival).

Réne Girard dedicó a este deseo triangular un ensayo de crítica antropológica de la literatura: *Mentira romántica y verdad novelesca*. Girard afirma que en todas las relaciones de deseo existe un modelo de prestigio a imitar: el mediador (real o imaginario) con el que el sujeto se identifica en la selección de sus objetos de deseo. Este mediador se sitúa en un lugar más o menos cercano a la experiencia existencial del sujeto según si la mediación es interna o externa (es decir, que esté a su alcance el imitarlo o no). El desarrollo de la modernidad y la secularización de la cultura consisten en el progresivo acercamiento del mediador, que pasa de modelo a imitar a rival a derrotar.

El cine ha registrado con precisión la conflictualidad que el triángulo de deseo desencadena, sobre todo cuando ha emprendido la difícil tarea de representar la violación de la mujer. En el marco emocional de este conflicto entre los dos sujetos masculinos, la mujer desarrolla un papel simbólico esencial: su cuerpo es el terreno en el cual dos hombres escenifican su rivalidad, siendo el uno para el otro mediador interno de deseo. En otras palabras, se la viola a ella para ocupar el lugar de él.

## LA TRIANGULACIÓN SEGÚN LA ESCUCHA

El relato de una experiencia sexual no deseada resulta más duro de oír para el varón ofendido que el hecho mismo de presenciarse, dado que la reconstrucción oral que hace la víctima fuerza y desborda la imaginación del hombre, que creía poseerla. En *¿Quién llama a mi puerta?* (Martin Scorsese, 1967), JR (Harvey Keitel) es un joven pseudo-gángster que lleva una vida gobernada por unos valores tradicionales, una concepción atávica de las relaciones de pareja y una arcaica doble moral sexual. Fiel a sus principios, JR no quiere mantener relaciones con su pareja, una chica con estudios y una concepción más liberal del amor y la sexualidad que él, a fin



de preservar su supuesta virginidad hasta el matrimonio. Ante los prejuicios y resistencia de su compañero, y en virtud del amor que siente por él, la joven decide confesarle que su primer novio la violó, arrebatándole así su virginidad. Acompañada por el sonido diegético de la radio y a través de un *flashback*, la chica empieza el relato del abuso, que tiene lugar durante la noche, en el bosque y en el interior de un coche. De entre todos los detalles que rodean su dramática experiencia, la víctima recupera el de la radio (“*la radio estaba muy alta*”), que emite la misma canción que acompaña a la pareja de enamorados en la cocina. El volumen aumenta y todo empieza a distorsionarse en el recuerdo de la chica, a medida que avanza la agresión, que ahora ocupa toda la pantalla, casi devorándola. Los gritos de la mujer, que no se oyen sino al final, duran apenas unos segundos, ya que su voz había permanecido sepultada bajo el estridente ruido de la radio. Un montaje paralelo que muestra, por un lado, la agresión y, por otro, el rostro en primer plano de JR, ilustra el sentimiento de desposesión de éste y lo convierte en testigo “directo” de la violación. Tercer elemento del triángulo, JR despliega toda su agresividad al sentirse ultrajado y descubrir que la muchacha no es virgen. La ofensa le lleva a cuestionar la sinceridad de la chica, insinuando que la violación no había sido más que un encuentro sexual consentido, y su relato, una estrategia que ella habría utilizado sistemáticamente con otros hombres para justificar la pérdida de su virginidad. Que la canción que les acompaña en la cocina sea la misma de la agresión sexual, deja clara constancia de que la explosión de JR, así como la falta de confianza que manifiesta hacia su novia, la ultrajan más vehementemente, si cabe, de lo que lo había hecho la violación física.

El último plano de la secuencia resulta especialmente significativo. JR, antes de abandonar la casa de la joven, rememora con una mirada estática uno de los momentos del inicio de la violación: una imagen congelada en

la que el violador abofetea a la víctima. Este recurso, además de poner el broche final a la relación de la pareja, apela, por un lado, al sentimiento de ultraje del “legítimo varón”, y por el otro, forma parte de la colección de fotos fijas que se han ido engarzando a la narración fílmica como cromos. La mayoría de ellas son escenas pertenecientes a westerns protagonizados por John Wayne, mediador del deseo de JR (imposible de imitar, en contraposición al interno, que se materializaría en la figura del violador) cuando éste está con sus amigos, cuyo estilo de vida pseudo-mafioso convierte las calles de Little Italy en el escenario de un western sin ley.

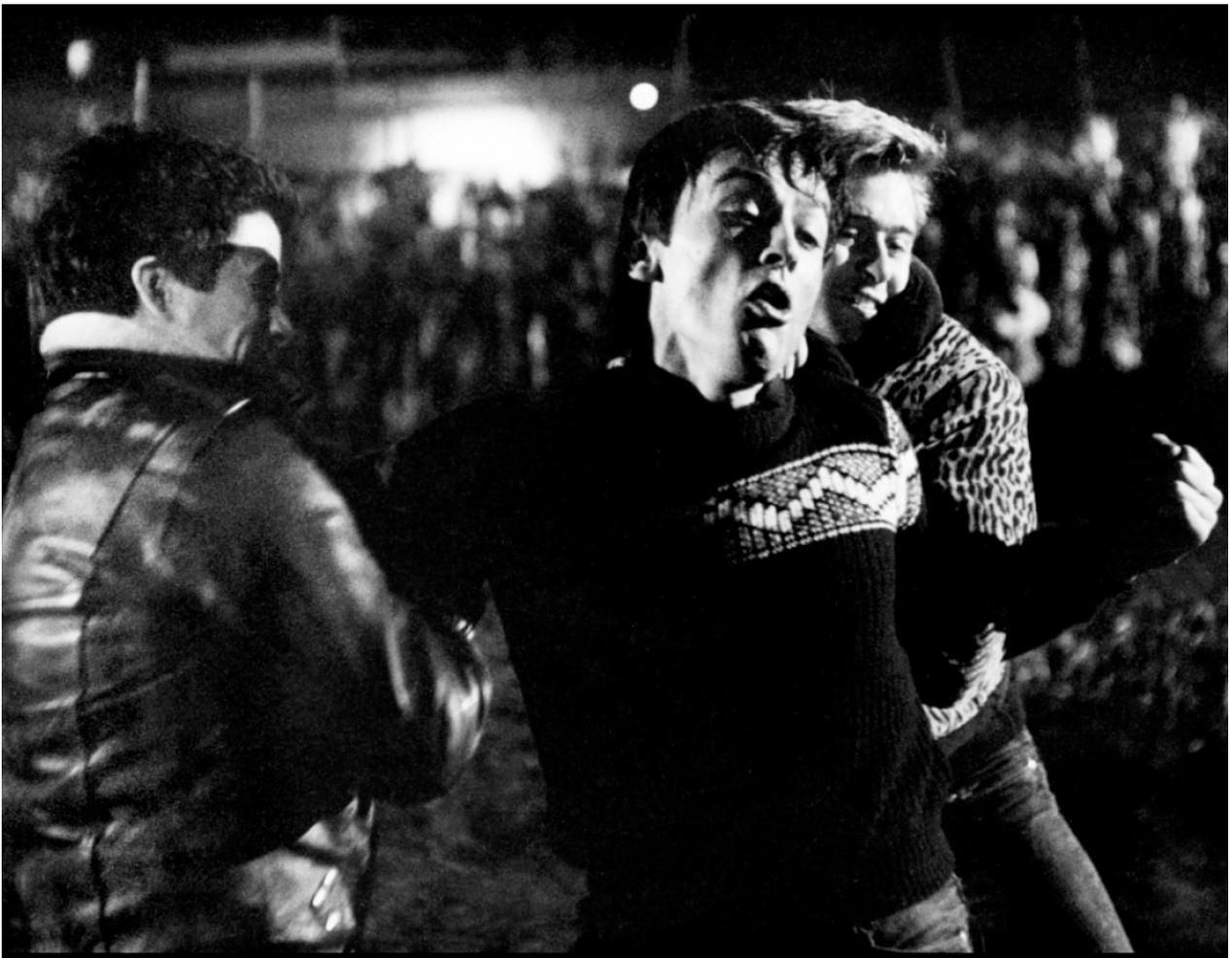
No olvidemos que la espita que abre la historia de amor entre los dos jóvenes es precisamente la fotografía de John Wayne que aparece en la revista que está leyendo ella la primera vez que se ven. La conversación se encamina casi inmediatamente hacia el western y al rol que las figuras femeninas desempeñan en ellos. JR habla de *Centauros del desierto* (John Ford, 1956), destacando el pequeño papel de Natalie Wood. En otra ocasión, la pareja va a ver *Río Bravo* (Howard Hawks, 1959) y al salir, JR entroniza una vez más al personaje interpretado por John Wayne al tiempo en que denosta al de Angie Dickinson por tratarse de una mujer “fácil”. Este juicio de valor no resulta en absoluto baladí, si tenemos en cuenta que tanto el personaje de Natalie Wood como el de Angie Dickinson son inicialmente rechazados por la moral férrea y patriarcal de los personajes interpretados por John Wayne (moral compartida por JR) en los dos films citados: en el primero, no perdona que el personaje de Debbie (Natalie Wood), la niña criada por los pieles roja, haya yacido con el jefe indio Scar, y en el segundo, desapueba la moral distraída del personaje de Angie Dickinson, jugadora y cabaretera. No obstante, será el amor de John Wayne el elemento redentor que reconducirá ambas mujeres de vuelta al “camino recto” (la civilización y el matrimonio). Un amor fraternal en el primer caso y erótico en el segundo. Un

sacrificio del que JR se revela incapaz.

En *Infiel* (Liv Ullman, 2000) un matrimonio de artistas se separa cuando la mujer se enamora del mejor amigo de su marido, un hombre irascible, aquejado de constantes ataques de celos retrospectivos y extremadamente posesivo.

En plena disputa por la custodia de la hija de ambos, el marido le propone a su todavía esposa (Marianne) que se citen a fin de resolver el conflicto. Durante la reunión, el marido presiona a su mujer para que mantenga relaciones con él, a cambio de concederle la custodia. Ella cede contra su voluntad. De vuelta a casa, el amante de Marianne la interroga al sospechar lo ocurrido, ante lo cual ella niega haberse acostado con su marido. Tras la petición de su amante de despojarse de las bragas para comprobar si están manchadas de semen, en un gesto que responde a las más primarias leyes patriarcales, que centralizan la custodia del cuerpo femenino en la vagina, Marianne acaba por confesarlo todo, ante las insistentes preguntas de su amante. Toda la secuencia se desarrolla a partir de un plano contra plano, en el que la mujer hace una narración extremadamente explícita y rica en detalles escabrosos, cada una de las prácticas sexuales que ha realizado con su marido, y cómo éste la obligado a tener un orgasmo contra su voluntad. Las palabras que usa Marianne son tan crudas que la narración resulta más lacerante para su amante que los hechos en sí mismos. El recurso de la música en el film de Scorsese es sustituido aquí por la palabra, que genera la hendidura necesaria que provoca el dolor de la desposesión.

Marianne, que ha actuado más como madre que como mujer, le tiende la mano a su compañero en busca de su indulgencia y su perdón. Pero éste, sin corresponder a su gesto, permanece distante e impassible, lo que nos remite, una vez más, a la cerrazón del macho humillado que, en su frustración, culpa a la mujer de la agresión que acaba de sufrir.



## LA TRIANGULACIÓN SEGÚN LA VISIÓN.

Coincidimos con Gerard Lenne cuando afirma que:

**«Producen un auténtico malestar las escenas de violación que, de alguna manera, hacen intervenir al espectador (mirón o testigo forzado) que es un personaje del film, (...) la vergüenza radica en una culpabilidad indefendible (...) y se multiplica por dos con la presencia del espectador forzoso quien, según los criterios generalmente aceptados por la virilidad, se revela ineficaz como protector»<sup>iii</sup>.**

Un buen ejemplo del testigo forzado del que habla Lenne, probablemente el más famoso, lo encontramos en *La naranja mecánica* (Stanley Kubrick, 1971), basada en la novela de Anthony Burgess. Alex (Malcolm McDowell) está al frente de una banda que descarga sus instintos más bajos aterrorizando a la población. En una escena, tras irrumpir en la casa de un matrimonio de intelectuales, Alex y sus “drugos” inmovilizan al marido, obligándolo a presenciar la violación de su mujer. Como manifiesta Lenne, ésta resulta insoportable a causa de sus inquietantes refinamientos: el corte con unas tijeras del rojo vestido ceñido de la joven y, sobre todo, la tortura inflingida al marido, quien, atado y amordazado, se ve obligado a presenciar el ultraje acompañado del tarareo de *Cantando bajo la lluvia*.

Pero, quizá lo más amenazante sea, por una parte, la falsa nariz de Alex, excesivamente larga, de un claro simbolismo fálico, en el momento de acercarse al rostro del marido, instantes antes de que se produzca la violación, en un gesto que pretende aludir a su superioridad en la contienda que está a punto de producirse entre ambos hombres, y por otro, el tarareo al que se refiere Lenne, de una canción con connotaciones tan positivas para el espectador como *Cantando bajo la lluvia*. Una vez más el ejercicio de la distorsión de la música da relieve a la atrocidad del abuso.

El mismo patrón (pero con un hombre ocupando el lugar de la víctima) se produce en *Deli-*

*verance* (John Boorman, 1972), basada en una novela de James Dickey. Antes de que la construcción de una presa inunde el valle del ficticio río Cahulawasee, en los remotos bosques de Georgia, cuatro hombres deciden bajar sus aguas en canoa. Durante el descenso, Ed (John Voight) y uno de sus amigos (Ned Beatty) se bajan de la canoa para tomar un descanso. En el bosque encuentran a dos hombres con los que mantienen una pequeña conversación, tras la cual los dos amigos son asaltados. A Ed lo atan por el cuello en un árbol para inmovilizarlo y forzarlo a observar la violación de su amigo, sometido no sólo al abuso sexual sino a la humillación de ser feminizado por el violador (se dirige a él en femenino) y por el propio planteamiento de la violación, ya que Ed asume el papel de marido ultrajado y frustrado en su masculinidad por no poder defender a su “mujer”.

## LA TRIANGULACIÓN SEGÚN EL VÍNCULO

Dentro de la tipología de violaciones, es posible identificar una subcategoría de triángulos en los que hay una relación de parentesco o amistad entre los dos hombres, lo cual nos acerca un poco más al triángulo edípico de Freud. Lo que entra en crisis aquí es una relación entre hombres, anteriormente establecida, de consanguinidad o amistad.

En *Rocco e i suoi fratelli* (Visconti, 1960), Rosaria y sus cuatro hijos abandonan su tierra natal, Lucania, para emigrar a Milán buscando trabajo. Allí se reencuentran con Vincenzo, el hermano mayor, que trabaja como albañil y que está relacionado con el mundo del boxeo. Tras una dura etapa de adaptación, Simone (Renato Salvatori), habiéndose convertido en boxeador, conoce a Nadia (Annie Girardot), una prostituta con la cual mantiene una relación y que acabará abandonándolo. Poco tiempo después, ella decide salir con su hermano pequeño Rocco (Alain Delon), lo que provocará una violenta fractura entre los hermanos. Una noche, los amigos de Simone localizan



a Rocco y Nadia en un descampado. Rápidamente, advierten a Simone. Tras espiarlos y cerciorarse de su relación, el hermano mayor, con la ayuda de sus amigos, tiende una emboscada a la joven pareja. Rocco es sujetado por los miembros de la pandilla, mientras Simone viola a Nadia.

Visconti acude al marco sociológico de la inmigración interna italiana, mostrando en la pantalla el conflicto entre dos modelos opuestos de civilización (el rural y arcaico de los campesinos del profundo sur y el moderno y burgués de una metrópolis industrializada). A partir de aquí, el director narra la decadencia del modelo familiar patriarcal, que halla su máxima expresión en el odio y la rivalidad entre dos hermanos que se disputan a una misma mujer. Simone, que es el mayor, habiendo sido novio de Nadia con anterioridad, reivindica su superioridad y por consiguiente, la propiedad sobre el cuerpo de la mujer. Así, la violación aparece como un intento de recuperar el honor perdido a través del cuerpo de Nadia: un territorio a conquistar. Simone alecciona a su hermano menor que ha intentado desafiarle. La escena está cargada de simbolismo: Simone le quita las bragas a Nadia y se las muestra a Rocco, antes de lanzárselas a la cara, en un ademán que proclama: ¡Mira, lo que contienen me pertenece! Encontramos una vez más una alusión a la propiedad de la vagina en su valor metonímico, con respecto al resto del cuerpo de la mujer.

Todo el conflicto está recogido en un largo plano secuencia que contribuye a dilatar el dramatismo de los acontecimientos, así como la angustia del espectador. No hay música ni otros sonidos, sólo los gritos de los tres miembros del triángulo. La mujer no es más que el instrumento que vehicula y materializa, viviéndola e interpretándola en su propio cuerpo, la disociación de sentimientos que contrapone a los hermanos, ya que durante la agresión, si bien al principio se resiste, acaba por abandonarse a un placer que nos resulta incomprensible por abominable. No obstante, la actitud de Nadia

deja constancia involuntaria de a quién pertenece legítimamente su cuerpo; restableciendo así el orden patriarcal perdido.

En *Perros de paja* (Sam Peckinpah, 1971), basada en la novela de Gordon M. Williams, David Sumner (Dustin Hoffman), un profesor estadounidense, y su mujer Amy (Susan George), buscando tranquilidad en la campiña inglesa, vuelven al pueblo en el que ella creció. Allí compran una casa y contratan a un grupo de albañiles para reformarla; entre ellos se encuentra un ex novio de la mujer.

Como en *Rocco e suoi fratelli*, existe una evidente relación de oposición entre el personaje interpretado por Dustin Hoffman, un intelectual que pretende aprovechar la “calma” del lugar para dedicarse a sus estudios, y que sin duda representa la civilización, frente a la barbarie y las atávicas costumbres de los habitantes de la zona. Un día, los obreros proponen a David ir de caza con ellos, con objeto de alejarlo de la casa, citándolo en el bosque. Mientras espera la llegada de los hombres, el ex novio de Amy entra en su casa y la besa. Desde este primer beso, el comportamiento de la víctima es ambivalente, ya que no parece rechazarlo por completo. Sin embargo, tiene lugar entre ellos un violentísimo forcejeo, enfatizado por la cámara lenta. Y si, como hemos comentado anteriormente, el sonido, la música o los gritos eran importantes en otras escenas de violación, aquí el peso del dramatismo de la secuencia gravita en la estridencia que provoca el rasgarse de la ropa a manos del violador: un sonido intencionadamente amplificado hasta el límite de lo soportable.

Un montaje paralelo intercala la violación con las escenas de caza del marido, que ignora la invasión que está teniendo lugar en su casa y en el cuerpo “cazado” de su mujer. También aquí, como ocurría con la Nadia de *Rocco e i suoi fratelli*, la violación es, por momentos, incomprensiblemente placentera para la mujer.

En un momento dado, aparece otro de los alba-

ñiles en escena, amenazando al primer hombre con un arma, resuelto a participar en la violación. El ex novio de la chica acaba por ceder a la amenaza: inmoviliza a la mujer mientras el segundo hombre la viola. Aunque, en un primer momento, la violación remite a la misma idea que en la película de Visconti (recuperar una “posesión perdida”), aquí la mediación del deseo en el triángulo no se juega entre el marido y el violador, sino entre éste y un amigo del agresor. Peckinpah impide que los deseos de venganza de David le sean inspirados por el ultraje a su mujer, experiencia que ella decide ocultarle, sino más bien por la “ocupación” de su casa (algo que convierte el film en una lucha por el espacio, es decir, en un western). En cualquier caso, Peckinpah, al igual que Visconti, presentan a dos personajes que consiguen derrotar al mediador interno de su deseo y ocupar su lugar. ♦

<sup>1</sup> Cristobal Pera, *Pensar desde el cuerpo*, Triacastela, Madrid, 2006, p.23

<sup>2</sup> Raffaele Pinto, *La institución literaria del deseo triangular: celos masculinos y deseo femenino en los trovadores*, en AA.VV., *Los hábitos del deseo: formas de amar en la modernidad*, ed.UAB, pp.595-610

<sup>3</sup> Lenne Gerard, *El cine y el erotismo*, Alcoexport, Alcobendas, 1998, p.107