

Pequeñas pasiones (Notas sobre la adolescente en el cine)

Pilar Pedraza

Arbor CLXXIV, 686 (Febrero 2003), 311-326 pp.

Aún el más somero recorrido por la presencia de las muchachas en el cine, nos pone en contacto con algo más que la pasión del espectador hacia los golosos objetos sexuales de la pantalla. Las adolescentes no son sólo objetos sino también víctimas, en el sentido sadiano de la palabra, y personajes. Su origen no es erótico sino melodramático, y tras casi cien años de sufrimiento en las películas de Griffith, continúan dando lo que se les pide: que se dejen castigar, que nos enterezcamos como cachorros maltratados.

DW. Griffith participa activamente en el nacimiento de los géneros cinematográficos durante los años inaugurales del cine, tanto en los cortometrajes que dirige para la Biograph como en las grandes películas desde 1915, en las que abundan los temas, tonos y elementos melodramáticos, a veces tejidos sobre un bastidor épico (*Birth of a Nation*, *Intolerance*) o bien puros (*Way Down East*), dotados de una ambigüedad respecto de la mujer, y de una misoginia heredera de formas ya caducas de cultura y espectáculo, pero que gracias al cine revivieron y alcanzaron una nueva vigencia.

Un momento griffithiano estelar en la creación del estereotipo de la mujer inocente castigada, propio del melodrama, es el de la muerte de la hija menor de la familia sudista de los Cameron, Flora, en *Birth of a Nation* (1915). Sorprendida por el renegado Gus en el bosque cuando va a buscar agua, como Caperucita por el lobo, su sangre riega el embrión del Ku Klux Klan y contribuye a encender el odio racial y la revuelta en las calles de Piedmont. Esta niña, a quien el

espectador ha visto crecer a lo largo de la película y con la que se ha encariñado especialmente gracias a la vivacidad de las dos actrices que la encarnan (Violet Wilkey y Mae Marsh), es elevada por su hermano Ben (Henry B. Walthall), fundador del Klan, a la categoría de emblema de la patria sudista. Se trata además de una de esas jóvenes de Griffith que, durante los asedios, permanecen arrodilladas junto a sus padres o maridos, dispuestas a recibir de ellos un golpe mortal en la sien o un disparo a bocajarro si la situación lo exige: todo antes de caer en manos de los enemigos y ser violadas (*The Massacre*, 1912). Pero, en su caso, nada de esto se produce, ni violación ni homicidio preventivo.

Es el temor a ser mancillada, o a que se mancille el honor de la familia y la patria aria, el que empuja a la joven Cameron a arrojarse por un precipicio, cuando, en definitiva, la única intención del mulato embetunado que la acosa es pedir su mano, acogiéndose a la nueva legislación sobre matrimonios interraciales aprobada por el parlamento de Carolina del Sur. Griffith plantea el problema con cierta amplitud para caer enseguida en el más cerrado racismo, que para él tiene que ver con el género —de las mujeres— más que con la política o con la historia. Lo malo no es que los negros tengan derechos, sino que pretendan casarse con las mujeres blancas. Así que, si no puedes matar a todos los negros, mata al menos a tus mujeres, si no quieres que unas leyes demasiado permisivas conviertan tu mundo en un crisol de sangres donde naufragará toda pureza. Eso dice la puesta en escena del maestro, transparente, donde los elementos melodramáticos más reaccionarios se ponen al servicio del relato y viceversa, sin preocuparse por la suerte que corren en el empeño la razón y la historia.

¿Lo requiere así la naciente épica cinematográfica norteamericana? No, desde el momento en que el D. W. Griffith lírico e intimista hace la misma operación. Cuando quiere construir un melodrama a la manera europea, es decir, con «psicología», aborda de un modo puritano un tema parecido al de la muerte de Flora Cameron, aunque más escabroso. Nos referimos a *Broken Blossoms* (1919). Este film, basado en un relato de Thomas Burke, ambientado en el barrio chino de Londres, plantea de un modo absolutamente pesimista la violencia a que se ve sometida la joven Lucy Burrows por su padre adoptivo, el boxeador Battlin Burrows (Donald Crisp). En el otro extremo se halla el amor platónico hacia la chica de un joven oriental, Cheng Huan (Richard Barthelmess), que ha visto en ella un alma gemela, de fragilidad semejante a la suya. La flor humana, quintaesencia de la pureza y la feminidad sumisa, asustada y dulce, todavía aficionada a las muñecas, se rompe entre las manos de los hombres en un decorado neblinoso, fotografiado con

un poético y sublimador «flou» por el operador de Griffith, Billy Bitzer, que cubre la sordidez de la historia con una especie de nacarado esplendor, emanado no tanto de las gasas y filtros aplicados a la cámara, cuanto de la inocencia de la joven mártir, que parece emitir luz propia. El velo de seda tendido por la fotografía «blanda» sobre el cuerpo miserable de esta historia, la hace llevadera para el público, lo mismo que las fantasías consolatorias que protegen al niño de la crueldad de los relatos populares que escucha antes de dormir.

Por otra parte, el hecho de que una chica de quince años, edad que le atribuye expresamente un intertítulo, fuera interpretada por una Lillian Gish que tenía algunos más, hasta el punto de que debía encorvarse en los planos generales para parecer más pequeña, iba a sentar un precedente en este tipo de películas. ¿Quién se escandalizará con historias de pedofilia interpretadas por jóvenes a quienes sentaría mejor el traje de novia que el uniforme escolar? No obstante todo ello, las escenas de la alacena y de la muerte de la niña son sádicas, de un sadismo que planea sobre todo el cine de Griffith, y de vez en cuando deja caer un coágulo sangriento. Aquí se dirige contra la muchachita con especial saña, reduciéndola a la condición de animal atrapado en una trampa. De hecho, el encierro en la alacena servirá de modelo muchas veces en el cine de terror frente a inocentes acosados, especialmente en *El resplandor* (Stanley Kubrick, 1980) y en *Carrie* (Brian de Palma, 1976). La posterior paliza mortal sobre la cama, utilizando como arma el mango fálico de un saltador, une al sadismo de la violencia el del sexo.

Tan fuerte es esta descarga, que no admite final feliz: el padre es muerto de varios disparos por el joven amante, que por su parte se quita la vida frente al espejo, junto al cadáver de la amada clavándose un puñal en el corazón. Quizá se trate de la película más intensa de Griffith. En ella se condensa el paradójico amor del padre hacia la hija o, dicho de otro modo, de la cultura y del cine hacia las mujeres, como ocurre en *The Massacre*. Porque, si bien es cierto que la intención o moraleja de *Broken Blossoms* y del melodrama en general, es la advertencia a la sociedad sobre la crueldad hacia ellas, también lo es que lo que se ofrece en la pantalla es una serie de variaciones sadianas sobre un único tema: el encanto de la víctima, la victimización de lo femenino, el supuesto profundo masoquismo que subyace en la condición de las mujeres, que actúa como afrodisíaco y estimulante de todos los deseos, los del autor y los del público. Y por si fuera poco, el final redentor y falazmente justiciero (*Way Down East*, 1920) permite al público abandonar la sala de proyección con la conciencia

tranquila, como suele ocurrir en el cine clásico, en virtud del temprano pacto de la industria con la destructiva moral puritana.

El cine clásico no se desprende del molde del género (cinematográfico y sexual) en clave de paternalismo perverso ni siquiera cuando tiene ocasiones de oro como la de la educación de la sordomuda Belinda (Jane Wyman) por el doctor humanitario y desinteresado (Charles Bickford) en *Johnny Belinda* de Jean Negulesco (1948). Emotiva y sencilla, sin sentimentalismos en su arranque, con un plausible uso de la metáfora -asistencia del médico al parto de la vaca en lugar del veterinario-, la película no tarda en convertirse en melodrama, con abuso del cliché de la maternidad aceptada por encima de todo, incluso de la violación, y con un rebuscado laberinto de justificaciones puritanas inspirado por el Código de censura.

*** **

En los años 50 y 60, con el debilitamiento de la censura, la competencia de la televisión y del cine europeo, y la nueva mentalidad de postguerra, el tema del padre posesivo y violento no cambia, pero se sexualiza de una forma más explícita y al mismo tiempo adquiere matices, mientras la adolescente sigue siendo el personaje que da la réplica, el objeto de deseo o la víctima inocente. *Baby Doll* (1956) de Elia Kazan, *The Young One* (La joven, 1960) de Luis Buñuel y *Lolita* de Stanley Kubrick (1962), hablan más del padre y sus fantasmas que de la muchacha, aunque de una forma a la vez ambigua y abierta, porque se trata de un cine que pierde en parte su carácter de tejido de acciones y reacciones codificadas y se abre al sujeto, a la subjetividad y a la mujer, y también a transiciones más fluidas entre edades y estados. Contrariamente al cine clásico de Hollywood, plantea problemas en lugar de conflictos, y no siempre los resuelve. En las tres películas que acabamos de mencionar, una de las características que acentúan la sensualidad de las chicas es una pasividad mórbida, acompañada por una perversidad ingenua, que las convierte en hijas concubinas, precoces mujeres fatales o simplemente embriones de amas de casa, es decir, relleno de moldes vacíos etiquetados antes de que ellas aparezcan en el plano.

Lolita de S. Kubrick, basada en la novela del mismo título de Vladimir Nabokov¹, es la crónica de una situación edípica, en la que, al contrario que en *Broken Blossoms* de Griffith, no hay violencia física, pero sí sexo. Un sexo sistemáticamente oculto, aunque hipócritamente

insinuado. El triángulo edípico se rompe con la muerte «accidental» de la madre, quedando el «padre» a merced de la hija y viceversa, aunque él lo viva con la mala conciencia del seductor puritano. El deseo de Humbert Humbert (James Mason), que en la novela es un pedófilo amable y un poco cínico, no alcanza la pasión que convertiría su afición hacia las niñas en auténtico y respetable vicio. Sea como sea, el caso es que el falso padre, cuya obsesión son las ninfulas —niñas cuyo atractivo erótico es creado por la mirada deseante, como las fotografiadas por Lewis Carroll, si bien sobre la base de un encanto objetivo especial, innato—, trae y lleva a Lolita (Sue Lyon) de acá para allá por toda la geografía americana, sin llegar a hacernos sentir en ella realmente a una persona.

El mejor personaje de la película de Kubrick, quizá gracias en gran parte a la personalidad de Shelley Winters, es el de la señora Haze, retrato vigoroso de una mujer provinciana con ínfulas de modernidad y desinhibición, que enseña la casa a Humbert en una secuencia espléndida, ambigua, rica en sobrentendidos, y le pone a Lolita como señuelo para que se quede como huésped. La niña toma el sol en el jardín, con una parafernalia con la que cazaría cualquier cosa que se le pusiera a tiro. En el plano en que aparece, su madre habla *en off* de rosas y tartas de cereza. Al verla, Humbert decide quedarse. ¿Por qué? Por las tartas, contesta a la señora Haze. En la novela, son las azucenas del jardín lo decisivo. En ambos casos se trata de formas de expresar una pureza golosa, que puede mancillarse y devorarse sin esfuerzo. En la secuencia siguiente, los tres están viendo en un autocine una película de la Hammer. Christopher Lee hace de momia y aparece envuelto en sucias y rotas vendas, calificando la situación de un contraplano en el que las manos de los tres se juntan con la excusa del miedo que provoca la película. Triángulo familiar y juego de las manitas. La edad de Sue Lyon, como la de Lillian Gish en *Broken Blossom*, es una forma sutil de autocensura: atenúa la perversidad y hace del personaje una joven más que una niña.

Baby Doll, el film de Elia Kazan con guión de Tennessee Williams² es divertida y triste, según el propio Kazan³. En una decadente villa algodonera vive el cuarentón Archie Lee Meighan (Karl Malden) con su joven y virgen esposa Baby Doll (Carrol Barker) y la tía de ésta, Rose. El día en que la chica cumple veinte años, que es el plazo estipulado para que se entregue a su esposo, aparece Silva Vaccaro (Eli Wallach)⁴, un hombre de negocios jactancioso y frío, que como revancha por una jugarreta en la que está involucrado el esposo seduce a la chica ante la mirada burlona de los negros. No siente ningún

amor por la joven Baby Doll, al contrario que el pobre marido. Según Kazan, no forman un triángulo amoroso. «No se trata ni de una historia de amor ni siquiera de una historia de sexo. No hay en ella mucho sexo... La chica todavía no está muy despierta sexualmente. Se vuelve mujer al final, una vez que él la ha despertado. Pero al principio era una niña, no podía ser una buena amante. Se chupa el dedo por la evidente y simple razón de que no ha crecido... Yo no quería en absoluto hacer algo sucio... Ella, en la obra original, es una muchacha grande y gruesa que apenas se movía, y permanecía sentada en un sillón bebiendo Coca-Cola.»⁵

Pero lo cierto es que la jovencita resulta bastante turbadora, al comportarse como una niña y al mismo tiempo como una mujer casada que domina a su marido con mano de hierro. No es ajena a su encanto la música, que la envuelve como un perfume. Ambigüedad: eso es lo que al propio Kazan le gustaba de esta obra. Con razón la censura no vio con buenos ojos una película en la que la chica se chupaba el dedo tumbada en una cuna con las piernas desnudas, pero no por las razones que se adujeron. Lo que les daba miedo era aquella hermosa creación de Kazan que propinaba un puntapié a todos los convencionalismos sobre el sexo, las edades del amor burgués y el deseo de la mujer («de» objetivo y subjetivo). Fue una iniciativa divertida y áspera por parte de Kazan colocar un cartel gigantesco con esa imagen en Broadway como un reto a la Catholic Legion of Decency.

El incesto, real o imaginario, es una constante, más o menos velada, en el cine de Buñuel. En el caso de la relación de la madre y el hijo, el ejemplo más rico en matices es el de *Simón del desierto* (1965), y el más atrevido el de *El fantasma de la libertad* (1973). En ambos casos se juega con el desnudo de la vieja, mostrado en la primera bajo la forma de una bruja que, a su vez, es imagen del demonio tentador y de la madre del estilita. En la segunda, el cuerpo desnudo de la madre-tía del joven es escamoteado y sustituido por el de una hermosa joven en virtud de una broma cinematográfica del propio Buñuel⁶. Pero donde la hija es tan joven que apenas ha salido de la niñez, es en *La joven* (*The Young One*), rodada por Buñuel en 1960 en Acapulco y en los estudios Churubusco de Ciudad de México. Simulando una ambientación estadounidense sureña, que trae aromas de *Baby Doll*, y con una puesta en escena clásica y un planteamiento aparentemente americano, narra una historia simple, de estructura casi teatral. En una isla que es coto de caza, viven Miller, (Zachary Scott) un guarda jurado cuarentón y Evvie (Kay Meersman), una niña de unos trece años que acaba de perder a su único pariente. A la

isla llega en un bote Travers (Bernie Hamilton), un clarinetista negro al que acusan de haber violado a una mujer blanca. Miller hace suya a la niña, y el negro es sometido a un acoso que parece una partida de caza por parte de Jackson (Graham Denton), dueño de una lancha motora, hombre intolerante y violento. Finalmente, las cosas se arreglan gracias a que todos ceden un poco y buscan soluciones.

Es una película, como ha señalado el propio Buñuel, antimaniquea, en la que los blancos no son del todo malos ni los negros del todo buenos ni el predicador un inútil ni la niña una *lolita*. A eso es achacable el hecho, del que Buñuel era consciente, de que la película fuera un fracaso en USA. Parece cine de Hollywood, pero no lo es. Todo lo contrario: no hay en ella buenos ni malos, los conflictos se deshacen porque son inconsistentes, tomar a una niña con su consentimiento no es violación sino la constatación de que ya es una mujer, aunque el uso de zapatos de tacón no impida que de pronto se ponga a saltar al tres en raya. El amor de Miller por ella empieza siendo hosco y paternal —así ha sido, sin duda, antes de que empezara la película, en un tiempo «off»—. Cuando la posee, se vuelve hosco y marital. No quiere abusar de una niña, sino tener una esposa. Como un Pígalión rústico, le compra vestidos y zapatos, y le hace arreglarse el pelo. «Ya no eres una niña —le repite tras haberla poseído—. Eres una mujer». Lo suyo no es pedofilia sino la fuerza de las circunstancias, que han puesto en su camino a una mocosa. Buñuel lo presenta como natural, reforzándolo con cierta apostura viril de Miller paseándose por todo el film con el fusil en la mano.

¿Y qué es una hembra natural, pura, no sólo virgen sino inocente, ignorante, silvestre como un animalito? Es como una gallina comida por un mapache, nos dice un montaje paralelo de gran crueldad y naturalismo. Forma parte del orden natural de las cosas, en el que la mujer es poco más que un animal. «Esa chica no es más que una puerca», exclama Miller al comienzo del film, cuando comprueba que Evvie no ha hecho las tareas domésticas. Más tarde le pregunta cuantos años tiene. Ella no lo sabe. «Se puede saber la edad de un caballo por su dentadura, pero con los cerdos y las mujeres es la carne y el peso lo que cuenta... Sí, tienes buenas carnes.» En la jerarquía de los humanos, el predicador está por encima de Miller y éste de Traver; pero Evvie recibe la confirmación de que tiene alma de Traver, como éste la recibe de Miller. Miller dice a Traver que tiene espíritu, y Traver a Evvie que ella tiene «esa cosa grande, gorda e invisible» que llamamos «algo».

Evvie está dotada de los atributos femeninos tradicionales: una infinita dejadez, una ignorancia insondable y un servil respeto al amo,

lo que no quita que le sise lo que puede. Es chivata por naturaleza, ya que siempre dice la verdad. Si, en esta película, lo natural en el caso del conflicto racial es el acuerdo, la paciencia mutua y la no agresión; en el caso de la guerra de los sexos, lo es el sometimiento de la mujer al hombre, que aquí se traduce por la normalidad en la relación de la niña de trece años con un padre-amante de cuarenta. La mujer natural, náufraga e inocente, una vez domada será una buena esposa para el tipo del rifle, que en el fondo es buena persona, capaz de ayudar a los negros. La niña tiene como mascota un cervatillo, que es su propia imagen animal, grácil y plácida. Pero mata con saña, pisoteándola, una gruesa araña —la araña de *Susana*—, ese incómodo icono del sexo femenino en el que Ferenczi y Freud veían un emblema meduseo de la castración.

En el cine de Buñuel abundan las niñas en la transición a mujeres. El diablo de *Simón del desierto* adopta dos formas extremas para tentar al anacoreta: la de la vieja desnuda y la de la falsa niña (Silvia Pinal). Esta última le ofrece, amenazadora y sarcástica, sus piernas («Soy una niña inocente. Mira que piernas más inocentes tengo») y sus pechos. Hay niñas violadas (en *Cela s'appelle l'aurore*, por su abuelo), asesinadas (*Diario de una camarera*), mironas (*Viridiana*), destinadas a la prostitución (*Belle de Jour*), o simplemente muertas en su ataúd (*Subida al cielo*). En 1946 proyectó con Man Ray hacer una película situada en un gigantesco basurero de Los Angeles, que trataría de la historia de amor de una adolescente, y también la historia de una joven muerta que reaparece⁷. De las niñas de Buñuel puede decirse que son mujeres en tránsito. No tardarán en llegar a la edad adulta, y entonces el maestro dará su lección magistral mientras se asoma a las profundidades.

*** **

En el nuevo cine, la nínfula adquiere peso específico como personaje por encima de los mediocres adultos que la rodean, y se vuelve de una naturalidad agresiva en las películas de Martín Scorsese *Taxi Driver* (1976) y Louis Malle, *Pretty Baby*, (1977), ambos cineastas representantes de un cine renovador, que construye los personajes al margen de los códigos de género (cinematográfico) y no pretende justificar el mundo sino en todo caso remover sus certidumbres.

La *lolita* de Scorsese, una prostituta casi niña, de doce años y medio, interpretada por Jodie Foster, es una provinciana que se ha

escapado de casa porque quiere ser libre. Tiene aspiraciones feministas, rebatidas por el taxista Travis (Robert de Niro) con contundentes argumentos reaccionarios, proporcionados por una realidad vista desde el taxi en turno de noche. Después de asistir como testigo a la locura asesina de Travis, que pretende liberarla de su condición de esclava urbana matando a su chulo (Harvey Keitel), al que ella ama, vuelve con sus padres a casa y prosigue sus estudios. La extraordinaria intimidad y cariño de la escena en que Keitel la consuela y le recita, mientras bailan, los tópicos de la profesión y del género —cinematográfico—, es uno de esos momentos en que el cine americano es capaz de infundir un realismo propio y peculiar a sus ficciones más codificadas.

Con su característica amoralidad y habiendo dejado por el camino el ingenioso formalismo que caracterizó su cine hasta los años 60, Malle hace de *Pretty Baby* una película a la vez comercial y de «calidad», cuya morbidez consiste en la ausencia total de sensualidad, en la visión amoral de la prostitución, la pedofilia, y el voyeurismo. Describe, en la Nueva Orleans de fin de siglo, la vida en un burdel frecuentado por un fotógrafo (Keith Carradine) que se enamora de la hija, Violet (Brook Shields), de una prostituta (Susan Sarandon). Su rasgo de modernidad más acentuado es, como decíamos, la normalización de todo y el aparente y ostentoso borrado de la morbosidad, aunque hay un casto desnudo de la niña, que escandalizó en su momento. En un ambiente imaginariamente tan cargado de conflictividad como un prostíbulo, no hay conflictos. El fotógrafo es una especie de Lewis Carroll. Lo que le gusta es mirar, como al propio director, como al propio cine. La niña puta es tan natural y redicha como cualquier otra niña o puta, y sus relaciones con su madre son normales. Nos recuerda a otra *lolita*, normalizada, preparada para el placer del otro y para ganarse la vida con él sin problemas, incluso felizmente. Nos referimos a la protagonista de la novela *Gigi* de Colette, una visión deliciosa y cínica del sólido porvenir de cortesana que se abre ante una chica virgen, a quien su familia amanceba con un hombre rico, guapo y buena persona, amigo de la casa y que además ni siquiera es muy mayor.

La pequeña acentúa la normalidad del ambiente con su propia extravagante madurez. Lo mismo le ocurre a otro personaje de niña de Louis Malle, más antiguo: la protagonista de *Zazie dans le metro* (1960), pero ésta (Catherine Demongeot), inmersa en un texto surrealista con influencias de la nouvelle vague, de René Clair y de Jacques Tati, es un personaje de farsa, una marioneta vacía que se mueve a tenor de las necesidades y avatares de la película. Al final, una frase, una filosofía para entendidos, en abismo: la traviesa muchacha dice

a su madre que no se ha divertido mucho durante ese día con su tío (Philippe Noiret) en París, y que «ha envejecido». El frenético deambular por el film ha acabado agotándola.

A finales de los años 70 hubo algunos intentos de un cine erótico con adolescentes, en que, a cuenta de reivindicar la inocencia y la poesía de las chicas, se las convertía en fetiches sexuales *kitsch*, de carácter blando y fotográfico, como en algunos trabajos de Hamilton (*Bilitis*, 1977). No hay que confundirlos con películas de feministas que trataban el tema del erotismo femenino y del goce de la mujer, como la de Nelly Kaplan, *Nea* (1976), estrenada en Inglaterra en los circuitos X con el título de *A Young Emmanuelle*⁸. Dentro de esta pseudo-qualité, es notable por su cinismo el caso de la adaptación a la pantalla de *L'amant* (*El amante*, 1991) de Marguerite Duras, por parte de Jean-Jacques Annaud, que renuncia a una adaptación vanguardista de la Duras al estilo de Resnais, y cae en los peores clichés del erotismo exótico, con una *lolita* enloqueciendo de pasión carnal entre los brazos de un indochino muy soso.

Los años setenta permitieron al cine americano mostrar algo más que el desnudo femenino: la mujer era un cuerpo con orificios, un cuerpo que podía derramarse. Orinaba y menstruaba ante la cámara —*The Exorcist* (1973), *Carrie* (1974)—. El tratamiento de la muchacha se hizo más subjetivo que en el cine clásico, a veces incidiendo en la crisis de la pubertad (*Carrie*, *The Company of Wolves*), y poniendo más énfasis en las relaciones con la madre⁹, que con el padre. Incluso en el cine más descaradamente comercial asoman estos problemas, envueltos en el celofán de los géneros y de las atracciones.

Es el caso, por ejemplo, de *The Exorcist* de William Friedkin, donde la aparatosa e improbable posesión demoníaca de la adolescente Regan McNeil (Linda Blair) tiene que ver con el abandono del padre y el temor a ser abandonada también por la madre (Ellen Burstyn). No sabemos mucho sobre esta niña que parece haber decidido sustituir a su padre por un ser sobrenatural que la posee y que está siempre dentro de ella, pero su histeria, en el guión y la puesta en escena, no tiene mucho de religiosa. Es su madre, impaciente y asustada, quien decide, aconsejada por los médicos, recurrir al exorcismo. Por otra parte, tampoco a los dos exorcistas les faltan preocupaciones personales, especialmente al joven jesuita armenio, padre Karras (Jason Miller), que atraviesa una profunda crisis de fe. Más allá de los efectos especiales, se trata de una película interesante sobre la histeria, que, como dice Benjamin Christensen al final de *Haxän* (1922), constituye un enigma que quizá nunca se resuelva.

Antes de dedicarse a la «literatura hamburguesa», como él mismo ha calificado alguna vez el grueso de su producción industrial después de sus brillantes inicios, Stephen King narraba con soltura unas historias americanas de gran realismo, en las que la parapsicología y lo fantástico se sustentaban en recios armazones de manual de psicología elemental, tales como la paranoia de los padres (*The Shining*) o las madres (*Carrie*), el desconcierto y la ira de los hijos, o el regreso de los cuerpos muertos (*Pet Sematary*, inspirado en *La pata de mono* de WW. Jacobs). En *Carrie*¹⁰, una de sus primeras y mejores novelas, abunda en los conflictos madre-hija. Lo hace más claramente y con mayor énfasis la película homónima de Brian De Palma (1976). La destructiva relación madre-hija es presentada a través de una historia sencilla: una madre abandonada por el marido, fanáticamente religiosa, trata de impedir que su hija se convierta en mujer y peque, como ella. La chica acude al baile de graduación de su instituto, donde los compañeros le han preparado una broma muy pesada: van a dejar caer sobre ella, que ha tenido su menstruación en la secuencia inaugural de la película, un cubo lleno de sangre de cerdo. El cubo cae, empáandola, y en un desdichado rebote mata a su pareja. Aterrada y presa de la ira, Carrie entra en trance y desencadena un masivo fenómeno de *poltergeist*, que arrasa y mata a todos los participantes en la fiesta. Mientras tanto, en la casa, la madre muere atravesada y crucificada por cuchillos movidos por la misma fuerza, que acaba haciendo caer el tejado sobre su cabeza y la de Carrie, unidas así por fin en la abyección y la desdicha.

Pocas veces ha presentado el cine un conflicto de esta clase con tal claridad en la puesta en escena, desde los rojos títulos de crédito y los primeros planos de la película. Estos muestran a la chica, que según la novela tiene ya diecisiete años, en la ducha menstruando —ducha y sangre, más tarde ducha de sangre— por vez primera. La madre la culpabiliza e intenta convencerla de que esa sangre es signo de pecado y enfermedad. La primera menstruación acaba en baño de sangre por culpa de la ceguera de todos: la madre, los enemigos, los amigos y las instituciones, en el seno de una sociedad conservadora y misógina, que odia la diferencia y teme tanto a los puritanos como a los libertinos. Sólo la profesora de gimnasia, la madre ideal que no teme al cuerpo sino que trabaja con él, comprende lo que le ocurre a Carrie y el porqué del aborrecimiento general que suscita su encogida figura de chica que, por no molestar a su madre, no desea desarrollarse¹¹

En cambio, la pubertad no es vista con terror en la película *En compañía de lobos* (*The Company of Wolves*, Neil Jordan, con guión

de Angela Carter y Neil Jordan, 1984). El cuento de Caperucita sirve de punto de referencia a una serie de ensoñaciones sangrientas y animales de una chica púber, que se debate en el lecho presa del malestar y los espasmos de la menstruación.¹² La muchachita (Sarah Patterson) fantasea sobre el amor, entre fascinante y temible, con un hombre lobo, con el que acabará huyendo de su aldea hacia las profundidades del bosque, convertida a su vez en loba. La capa de lana roja que la cubre, tejida por su abuela (Angela Lansbury) es el atributo menstrual de Caperucita, cuya historia constituye la pieza central del mosaico del relato. A lo largo del film hay otras muchas referencias a la sangre a través del color rojo, desde el lápiz de labios y el colorete de la chica que sueña, doliente, en la cama, hasta el cinturón y las botas de su hermana, vestida de blanco.

Son evidentes sus homenajes a *El Mago de Oz* (Victor Fleming, 1939), que a su vez utiliza el simbolismo del color de modo muy elocuente. Pero la tímida animalidad de Dorothy (Judy Garland), convertida en mujer gracias al regalo del hada —zapatos de rubí— y admitida en la comunidad por el mago-padre, personaje acusmático que le transmite la sabiduría conservadora («Como en casa no se está en ninguna parte»), se convierte en la imaginación feminista y sadiana de Angela Carter en liberación de las pulsiones, conversión de la joven en loba que busca a su lobo sin temer abandonar la comunidad humana, e irrupción final de las bestias en la casa a través de un retrato al óleo de dama y de la ventana-himen, que pone en relación el espacio salvaje y peligroso del bosque con la confortable alcoba presidida por las figuras tutelares, los autómatas y juguetes de una niñez que queda atrás para la adolescente de los labios rojos. Cuando la violenta entrada de los lobos ha derribado los muñecos y roto los frágiles adornos de cristal, una voz de mujer recita sobre los títulos finales estos versos irónicos, acordes con el barniz de fábula moral del cuento de Caperucita y sobre todo con las enseñanzas del personaje arcaico interpretado por Angela Lansbury:

«Hay una moraleja:
Ay de aquella que el sendero deja.
No os fiéis de ningún forastero,
Si queréis elegir vuestro derrotero.
Sed bellas, pero también sagaces:
Un lobo se esconde tras mil disfraces.
Ahora como antes, es una verdad evidente:
Cuánto más dulce la lengua, más afilado el diente.»

Pero lo que nosotros hemos visto no es eso. Las jóvenes de la película aman a los lobos. No sólo a los que tienen la piel peluda por fuera, sino también a los peligrosos hombres-lobo con el pelo por dentro. Son más bien las bestias, las que han de tener cuidado con las mujeres, pues ellas o bien las olvidarán a cambio de la seguridad de un matrimonio humano y una familia, o usarán en su contra la escopeta del padre, por no hablar de las hechiceras poderosas, capaces de convertir en lobos a todos los nobles de la contornada para castigar una infidelidad. El rico e inteligente calidoscopio construido por Angela Carter y Neil Jordan ofrece muchas variaciones sobre el tema de la bestia humana y sobre la educación de las muchachas, sin optar por el camino trillado que las destina a vivir en el seno del rebaño la misma vida que sus abuelas.

*** **

A partir de los años setenta hay un cine de mujeres en el que las chicas son personas y protagonistas. Jane Campion dirigió una hermosa y arriesgada película sobre el crecimiento de una mujer: *An Angel at My Table* (1990), cuya protagonista Janet Frame, es un personaje real, autora de la novela y el guión en que se basa la película. Para Janet, escritora, epiléptica y neozelandesa —tres circunstancias que constituyen sendos obstáculos en su carrera profesional y vital—, la vida es, más que para otras mujeres, una lucha constante por no derrumbarse y por no abdicar de su rango de persona.

En sus películas más personales (*The Piano*, 1993; *An Angel at My Table*, 1991; *Sweetie*, 1990). Campion investiga la difícil relación de la mujer con el mundo, y lo hace no sólo desde el punto de vista temático sino también de la puesta en escena. Planos insólitos, angulaciones sorprendentes, encuadres engañosos, expresan la soledad y la extrañeza de unos personajes que quieren ser personas y se ven sometidos a moldes demasiado estrechos, que no les permiten desarrollarse. Aspectos de sus vidas que, para el cine dominante, son escandalosos, como la menstruación, a la que acabamos de aludir como cataclismo (Brian de Palma), aparecen tratados por Campion con absoluta normalidad, sin mitificarlos ni descontextualizarlos de la vida cotidiana y de las relaciones reales de la joven con la madre y con las demás muchachas. En este sentido, una de las escenas más intensas de *An Angel at My Table*, es la de Janet enfrentada a su primera

menstruación con naturalidad y cierta perplejidad, mientras su madre le imparte consejos útiles y escuetos para llevar esa carga en lo sucesivo.

En *The Piano* (1992), el intento de dar un punto de vista marcadamente femenino al relato no es tan puro ni tan evidente. Campion se arriesga a caer en cierto preciosismo y a conferir al producto una «qualité» que va en detrimento de la coherencia ideológica, aunque finalmente el resultado es brillante. El peligro de sucumbir a los imperativos del cine comercial, sorteado por *The Piano*, no es conjurado con la misma eficacia en películas como *The Portrait of a Lady*, que abandonan el punto de vista en favor del diseño de producción «de época».

En los últimos años del siglo XX apunta en América Latina un cine de la calle, emparentado con determinadas propuestas radicales de los años 60 y 70. A él pertenecen *La Virgen de los sicarios* de Barbet Schroeder (1999), y *La vendedora de rosas* de Patricio Gaviria (1998). Ambas colombianas, producidas casi al mismo tiempo, se complementan admirablemente. Sus protagonistas, chicos y chicas de la calle, viven como adultos sus cortas vidas aceleradas, en las que hay mucha humanidad y poco amor burgués. La muerte acecha en cualquier esquina de la noche, un disparo o una papela de heroína demasiado mala o demasiado buena, y pasan a mejor vida como mariposas quemadas en la llama. Son supervivientes sin problemas de crecimiento, de educación sentimental, de vocación ni de extrañeza ante el mundo adulto. Violados por sus padres, maltratados, abandonados, usados, tirados, sólo amados con cierta ternura y solidaridad de iguales por sus amigos y amigas, viven una agotadora y enrarecida cotidianidad sin sosiego.

Las chicas de *La vendedora de rosas*, tema irónicamente inspirado en *La cerillera* de H. Ch. Andersen, se prostituyen porque tienen que comer y comprarse ropa; y por lo mismo matan los chicos de *La Virgen de los sicarios*. Aquí no rigen los papeles familiares ni hay más mercancía que la droga y la carne, ni más leyes que la necesidad y la explotación. Y en la imaginación, un ensueño potenciado hasta el delirio por el pegamento inhalado de la «botellita». El sueño de que les acoja en su seno una anciana matriarca que ya no se sienta competidora suya, o un padre homosexual y maduro, pertrechado con las armas de la cultura y la inteligencia. Y que estos salvadores les abran los brazos y les hablen en lugar de golpearles. Pero ni siquiera estas figuras serenas en medio del mundo caótico de la calle pueden hacer nada por ellos. La niña de las rosas de Gaviria amanece muerta como un desecho más de la ciudad cuando la luz empieza a desvelar los estragos de la noche.

A finales de los años 90, por un momento pareció que estaba surgiendo un cine de psicópatas asesinos de niñas, que enlazaba con la mujer basura de los años 70¹³, utilizando a la niña muerta como títere en función de historias truculentas. Las dos películas más recientes en esta línea son *In Dreams* (1998) de Neil Jordan, y *Los sin nombre* (1999) de Jaume Balagueró. Jordan que quiere volver a probar fortuna en el agradecido territorio de fábula, donde creó la estupenda *In Company of Wolves*, ahora con una imaginería que, teniendo como centro la manzana, se refiere a Blancanieves. La película de Balagueró combina los temas del asesino psicópata alemán procedente de los campos de concentración con el de la secta peligrosa. La niña, buscada obsesivamente por la madre, acaba matando a ésta. De nuevo la jovencita es un coágulo narrativo más que un personaje autónomo, y su cuerpo imaginario un horrendo cadáver que se visita en la morgue. Nada notable se ha producido en este campo desde entonces.

*** **

De *Lirios rotos* a *La vendedora de rosas*, el camino recorrido es largo. La mujer ha crecido considerablemente en el cine y fuera de él, en el intervalo, pero la joven sigue muriendo con un hilo de sangre en la comisura de los labios en un torbellino de fantasías y miserias que ni siquiera son suyas.¹⁴

Notas

¹ Vladimir Nabokov, *Lolita*, París, Olympia Press, 1955. Para una visión general de las «lolitas» en el cine, la canción y la publicidad, véase Patrice Lamare, *Les Lolitas*, París, La Musardine, 2001.

² Basado en sus dos obras: *27 Wagons Full of Cotton*, y *Unsatisfactory Super or The Long Stay Cut Short*.

³ Michel Ciment, *Elia Kazan por Elia Kazan*, Madrid, Fundamentos, 1987, págs. 122-124.

⁴ Kazan pensó para este papel en Marlon Brando, que lo rechazó.

⁵ «Prefiero la película *Baby Doll* a *Un tranvía llamado Deseo* por la razón de que es más ambivalente. Combina la comedia y la significación social, la pasión y la farsa. Creo que se la podría llamar «comedia negra» si no fuera disminuir una cosa el hecho de ponerle una etiqueta. Pienso que *Baby Doll* tiene defectos. Más que *Un tranvía*, pero me gusta más. Quizá porque se ve una actitud de juego, de falta de respeto y de crueldad. Es como el mirar a un animal que ha atrapado a otro y juega con él antes de matarlo, o quizás, incluso de dejarlo marchar. Considero que

ésta es una película insólita y cada vez que la veo me gusta mucho... Utiliza elementos realistas de una manera fantástica... Y por otra parte he querido que esta película fuera una cosa que no estremeciera al mundo, que no sea el Tennessee Williams tremebundo, sino que muestre su lado más delicado, sinceramente entrañable». Op. cit., pág. 124.

⁶ Véase *De la novia muerta a la vieja desnuda. Lo abyecto femenino en el cine de Luis Buñuel*, Actas del Congreso Divinas y perversas, Barcelona, Universidad Autónoma, octubre del 2000. En prensa. El padre y la hija, o el viejo y la joven, aparecen en *La edad de oro, Susana, Viridiana, Tristana y Ese oscuro objeto del deseo*. A propósito de Susana y sus relaciones con el padre y con distintas figuras familiares, véase P. W. Evans, *Las películas de Luis Buñuel. La subjetividad y el deseo.*, págs. 52-66, Paidós, Barcelona, 1998.

⁷ Véase Carlos Barbáchano, *Buñuel*, Barcelona, Salvat, 1987, pág. 137. Hay un cuento del propio Buñuel sobre la menstruación, tema que más o menos veladamente acompaña al de la chica que abandona la niñez: *Una chica decente*. Troyano lo pone como ejemplo de madre castradora. Véase F. Troyano, *Surrealismo e psicanalisi nelle prime opere di Buñuel*, Università di Parma, 1983.

⁸ Véase Anette Kunh, *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Madrid, Cátedra, 1991.

⁹ Salvo excepciones que confirman la regla, como *Mala semilla*, de Mervin Le Roy, cuyo triple final (a causa de los avatares de la censura) no impide que aflore el emocionante conflicto mortal entre la madre, que se cree transmisora del mal, y la niña psicótica, inocente de su tremenda maldad y de su falta de conciencia, en ausencia —temporal— del padre.

¹⁰ Stephen King, *Carrie*, Doubleday Co., Inc., Nueva York, 1974. En español: Editorial Pomare, traducción de Gregorio Vlastelica, Barcelona, 1980.

¹¹ La secuela llamada *La ira (Carrie II)*, 1999, retoma burdamente los aspectos más espectaculares del film de Brian de Palma: la telequinesis y su estallido en la fiesta, y despreciando el simbolismo del color rojo de aquella, hace de él un uso abusivo y hortera ya en los títulos de crédito, donde vemos una brocha pintar de escarlata una gruesa franja del encuadre. Corresponde, cómo no, a la madre de Carrie haciendo un conjuro.

¹² El cuento de Perrault y de los hermanos Grimm (*Kinder und Hausmärchen*, 1812-1815) contiene una síntesis taquigráfica de los terrores de la chica púber. El primer lobo devora a la abuela y a Caperucita y es cortado con tijeras por el cazador, relleno de piedras, y cuando despierta se cae y se mata. El segundo lobo se sube al tejado de la cabaña a esperar que salga Caperucita para atacarla, pero la abuela se da cuenta, hace llenar el pozo con agua de salchichas que ha preparado el día anterior, y el lobo se cae al pozo y se ahoga al inclinarse para olfatear el agua.

¹³ Véase Pilar Pedraza, *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial*, Madrid, Valdemar, 1999.

¹⁴ Para un paseo bien documentado por el imaginario artístico y fotográfico que ha tenido y tiene por objeto a la niña, puede verse Anne Higonnet, *Pictures of Innocence. The History and Crisis of Ideal Childhood*, Londres, Thames and Hudson, 1998.