

Placer visual, política sexual y continuidad narrativa *

Giulia Colaizzi

Arbor CLXXIV, 686 (Febrero 2003), 339-354 pp.

La publicación en 1975 de «Visual Pleasure and Narrative Cinema» de Laura Mulvey en la revista *Screen* marcó un hito en el campo de la teoría del cine¹. Seguramente uno de los textos más reproducidos de los últimos veinticinco años, el ensayo de la teórica y realizadora británica significó la incorporación definitiva de la «feminist film theory» (la definición de Casetti, sintomáticamente en inglés aún en 1994²) a la reflexión teórica sobre el discurso cinematográfico y un antes y un después para la teoría feminista sobre el cine.

Si los primeros trabajos críticos sobre la imagen que conjugan activismo feminista y reflexión sobre el discurso fílmico habían estado marcados por compromiso y práctica política, preocupación social y enfoque sociológico³, el ensayo de Mulvey —surgido de la confluencia de marxismo, estructuralismo y psicoanálisis que caracteriza la revista *Screen* en esa época— entiende el cine como discurso y como industria, producto de relaciones de producción históricamente específicas, y ahonda en el análisis de la forma narrativa y de la economía escópica del cine clásico centrandó la atención en el tipo de sujeto espectral que dicho cine constituye.

La noción lacaniana de sujeto —un sujeto intrínsecamente escindido, marcado por la falta— y los conceptos freudianos de escotofilia y narcisismo en tanto «estructuras formativas» de la subjetividad y funciones de los instintos sexuales y de la libido del ego [*ego libido*], respectivamente, fundamentan una de las tesis centrales de la autora:

La paradoja del falocentrismo en todas sus manifestaciones consiste en su dependencia de la imagen de la mujer castrada

para dar orden y sentido a su mundo. Una idea de la mujer permanece como elemento articulador del sistema: es la carencia inscrita en ella la que produce el falo en tanto presencia simbólica, es su deseo de hacer buena esa carencia lo que el falo significa. Recientes trabajos en torno a la relación entre psicoanálisis y cine no han puesto de manifiesto suficientemente la importancia de la representación de la forma femenina en un orden simbólico en el que, en último término, significa castración y nada más ⁴.

Producto de una sociedad burguesa, capitalista y sexista, la magia del cine, sea del de Hollywood en tanto discurso dominante, sea del «de todo el cine que cayó en su esfera de influencia», se basa en la manipulación del placer visual, en la codificación de «lo erótico en el lenguaje del orden patriarcal» mediante la sustancialización e identificación de lo femenino como *to-be-looked-at-ness*: objeto erótico por excelencia, cuerpo aislado, embellecido, exhibido, a la espera del desenlace final. Los recursos técnico-semiótico-discursivos del cine narrativo (relación causa-efecto entre acontecimientos, movimientos de cámara, montaje invisible, *raccords*, verosimilitud y *continuum* espacio-temporal), ajustados a los «patterns preexistentes de fascinación que ya funcionan en el interior del sujeto individual y de las formaciones sociales que lo han moldeado» ⁵ configuran esa fascinación de la representación clásica capaz, finalmente, de proporcionar al espectador la ilusión de una subjetividad plena y activa, omnisciente y omnipresente, que crea la acción, controla la mirada y repudia (desplaza hacia otro lugar, hacia el cuerpo de la mujer) la castración.

El ensayo de Mulvey, ampliamente apreciado, citado y criticado a la vez (el número monográfico sobre «The Spectatrix» de *Camera Obscura* presenta, en 1989, alrededor de cincuenta reacciones distintas a los temas tratados ⁶) consigue dos logros fundamentales: desplaza hacia el discurso teórico sobre el cine la politización de la sexualidad, eje y reivindicación fundamental del proyecto crítico-teórico del feminismo en los años sesenta-setenta, y abre decididamente la reflexión feminista a las herramientas analíticas ofrecidas por el psicoanálisis. Cuando hablamos del sujeto, podemos decir con Mulvey y la teoría feminista, tenemos que hablar también de política sexual. Esto implica, por un lado, reconocer la importancia de la diferencia sexual y su papel en la estructuración y funcionamiento de la dimensión social y de las relaciones de poder y, por el otro, que la sexualidad en sí puede y tiene que ser objeto de análisis y debate porque el orden del discurso es siempre un orden encarnado, hecho materia, cuerpo (pensemos, en

este sentido, en el interesantísimo ensayo de Stephen Heath, «Difference», publicado en 1978, en el que el autor cita y critica a Mulvey, a la vez que establece un diálogo directo con los textos de Lacan, Freud, Kristeva, Cixous, Irigaray, Akerman, entre otros, para reflexionar sobre la relación entre sexualidad y orden simbólico del sujeto⁷). La sexualidad es, como demuestra Foucault⁸, el discurso burgués sobre el sexo y, en cuanto tal, es fundamental historizarla y deconstruirla porque es una *techné* que tiene como objetivo la producción de sujetos históricos funcionalizados a un orden socio-económico y político también histórico. En este sentido, reflexionar sobre el sujeto como sujeto sexual, en tanto cuerpo sexualizado, puede hacernos entender cómo éste es disciplinado, construido mas allá o más acá de la aparente naturalidad u objetividad de su evidencia biológica y fisiológica. Entender la política sexual de nuestra época permite entender las relaciones de poder que marcan y configuran no sólo los grandes sistemas y discursos, sino también el sujeto en su propia identidad, individualidad e intimidad, las relaciones cotidianas e interpersonales, la estructura psíquica y el orden sexuado del individuo. Hablar de política sexual —que es siempre, como apuntó Toril Moi⁹, política sexual/textual— permite desentrañar la microfísica del poder y entender la multiplicidad, la heterogeneidad, las contradicciones que pueden haber más allá del orden (más o menos) disciplinado del sujeto en tanto producto y objeto de discursos, representación, interpelaciones.

Un cuarto de siglo después de la publicación de «Visual pleasure and narrative cinema», Laura Mulvey ofrece, en su reciente «Unmasking the gaze. Some thoughts on new feminist film theory and history» (2001)¹⁰, una reflexión retrospectiva sobre el desarrollo de la teoría fílmica feminista y un balance (que equivale a una crítica, por lo menos parcial) de la recepción de su texto y de las nociones ahí conceptualizadas. Fundamentalmente, su crítica se dirige a la excesiva relevancia que se les dio a lo largo del tiempo a los conceptos de «placer» y «placer visual», y a la fijeza que adquirió la identificación generalizada entre masculinidad-mirada (el sujeto masculino como detentor de la mirada) y feminidad-espectáculo (objetualización de lo femenino), identificación que, en la economía del ensayo de 1975, se hacía pertinente respecto de las formas específicas de representación ahí analizadas¹¹. Si es verdad que, afirma Mulvey, «la mujer como espectáculo» y «la narrativa del deseo» ocupaban un lugar central del sistema de estudios cinematográficos de Hollywood» y que «Hollywood es el monumento duradero y visible a la ... eficaz colonización de la modernidad [por parte de Norteamérica] y a su sexualización de lo cotidiano»¹², es

importante, no caer en el «universalismo ahistórico» hacia el cual nos llevan una atención exclusiva hacia el placer (y el poder) de la mirada y la falta de evaluación del complejo entramado histórico-social en el cual lo referente a la esfera sexual no debe dejar de situarse. El cine, en tanto aparato tecno-ideológico que produce representaciones-mercancías para la industria cultural, mantiene una relación dialógica con la dimensión social que es esencial no olvidar:

[E]l cine es antes, que nada, un medio visual, y es capaz, por ello, de construir el placer de mirar, de la mirada dentro de sus estructuras y convenciones narrativas. A lo largo de los años, la teoría feminista del cine ha recurrido a la teoría psicoanalítica para subrayar estos hechos, poniendo el énfasis en que no sólo la mirada ocupa un lugar fundamental en el placer cinematográfico, sino que además el placer de mirar absorbe toda masculinidad y feminidad preexistentes, sean estas biológicas o literales. ... Aunque tiene cierto interés, este enfoque deja el cine aislado, apartado de la sociedad y de la cultura que lo rodea. Los modos de mirar no existen en el vacío... Mientras que los factores sociales y sexuales externos al cine afectan a sus estructuras y convenciones, el cine, a su vez, ha jugado su papel en volverlos más eficientes, reforzarlos y reciclarlos. Es importante no perder de vista este equilibrio. Los conocimientos que proporcionan los estudios psicoanalíticos no son irreconciliables con aquellos que aportan un enfoque histórico y social. Debería ser posible encontrar, entonces, una forma de entender el «público» como entidad social, del mismo modo que estudiamos el «espectador» como sujeto psicológico¹³.

Esto implica que «la atención ya no se centra en las mujeres y el cine como tales, sino en lo que el género significa dentro de la historia cultural y económica que formó y moldeó a Hollywood»¹⁴. Generalizando esta afirmación, hecha en relación al campo específico de estudio de la autora y al texto concreto analizado en el artículo, podemos concluir que lo que Mulvey propone es un desplazamiento de la atención crítica hacia la noción de género y hacia el cine entendidos, cada uno de ellos, como tecnologías sociales, aparatos de significación y de producción/reproducción social insertos en la pluralidad y la peculiaridad histórica, económica e ideológica de una cultura específica de la cual se tiene que dar cuenta. En este sentido, es importante argumentar en favor de un trabajo crítico que tome en cuenta la matriz y el

desarrollo, necesariamente históricos, tanto del género como del cine como medio. Como prueba de ello, Mulvey analiza *Los caballeros las prefieren rubias* (Hawks, 1953) como *case study* sintomático de la industria de Hollywood situando en sus respectivos contextos históricos, económicos y sociales, sea el texto fílmico, sea la novela de Anita Loos (1926) que lo inspiró, apuntando a las distintas configuraciones de la feminidad ahí representadas. En el texto de Hawks, afirma Mulvey, la feminidad y la «mujer como espectáculo» se utilizan como vehículos para ciertos valores vinculados al contexto histórico concreto: entre ellos, para vender, dentro y fuera del país y en un contexto de Guerra Fría en fase de consolidación, una americanidad glamurosa y consumista (la idea de los EE.UU. como «la democracia del glamour») frente a una Europa en miseria, rota y empobrecida por la guerra. El análisis de los dos textos y de sus respectivos contextos y públicos le permite constatar además, en general, la imposibilidad de esencializar la feminidad y la necesidad de entender el género como construcción social y en el interior de contextos históricos, económicos y culturales específicos.

La película *Sexo oral* (1994), de Chus Gutiérrez me parece un ejemplo revelador tanto de la multiplicidad y heterogeneidad de conflictos, fuerzas, tensiones y contradicciones que plantea el concepto de «sujeto sexual» (o de «esfera sexual») cuanto de las fructíferas posibilidades de representación y sugestión que puede ofrecer un trabajo cinematográfico que no se deja subyugar ni por fáciles identificaciones ni por las sirenas del placer visual, o por los imperativos y la capacidad de seducción de la narración clásica. También me parece emblemático de las potencialidades expresivas que se abren al cine como medio —y a todos los que quieran hacer práctica audiovisual, especialmente si es contracorriente y de manera independiente— en el contexto actual, en el cual el desarrollo tecnológico (pensemos en la accesibilidad, aunque relativa, de los nuevos medios digitales) crea nuevas relaciones intermediáticas, diálogos e hibridaciones impensables hasta hace poco. Rodado en Betacam y «kinescopado» posteriormente, *Sexo oral* costó 14 millones de pesetas y desapareció rápidamente de las carteleras, pero es un ejemplo interesantísimo de investigación y experimentación cinematográfica: presenta, mediante la articulación fragmentada, irónica y autoconsciente del discurso, que hace del montaje el verdadero sujeto de la narración, un retrato plural de la complejidad, heterogeneidad y multiplicidad de los discursos y de las vivencias de lo que llamamos «sexo» en la España de los noventa.

Escrito, dirigido y producido (a través de Muac Films, la productora creada en 1993 por Chus Gutiérrez), *Sexo oral* es el segundo largometraje

de la realizadora granadina. Fue precedido por una serie de cortometrajes realizados en Super8 en los años ochenta, *Sublet* (1993, nominado al premio Goya como Mejor Dirección Novel), y le siguieron *Almagitana* (1997), *Insomnio* (1999), *Ellas son así* (1999, serie realizada para televisión y producida por Estudios Picasso y Fernando Trueba P.C., con guión de David Trueba), y *Poniente* (2002, estrenado en el festival de Venecia). Se rodó en seis días, durante los cuales se obtuvieron 36 horas de grabación, y se montó en 8 meses. En el debate televisivo que precedió el pase de la película en TVE en 1999, Chus Gutiérrez apunta, junto a Iciar Bollaín que fue su ayudante de dirección, a las múltiples dificultades encontradas en varios momentos de la realización del proyecto. Hubo dificultades para conseguir financiación («Nadie creía en esta película ... Es difícil encontrar dinero para un proyecto que se supone que es casi una improvisación»), dificultades para encontrar gente «dispuesta a hablar de sexo para rodaje de película» (como decía el «Se busca» puesto en la sección de «Contactos» de *Segunda mano*, que no dio los resultados esperados; se tuvo que recurrir al boca a oído, a los amigos y a los amigos de amigos, después de haber pegado carteles en bares y universidades¹⁵), dificultades en la fase de montaje («el montaje fue casi una pesadilla ... teníamos dos VHS, [que se tenían que utilizar] a dedo»). Pero, en otro lugar, la directora no deja de mencionar el éxito de taquilla de la película: «con respecto a lo que había costado ... sólo me dio alegrías. Fue una película muy generosa»¹⁶. Se trata, por lo tanto, de una apuesta arriesgada que apunta a la complejidad, a la ambivalencia, a la precariedad, en definitiva, del llamado «cine independiente». En el mismo debate, a la afirmación de Iciar Bollaín de que «Chus hizo exactamente lo que quiso desde el principio, o lo que pudo dentro de las posibilidades que tenía. Diseñó lo que iba a hacer, cuando lo iba a hacer ... Es la libertad completa, la única censura es la tuya», la directora replica: «... la libertad completa, sin medios, que es otra falta de libertad... Aunque cuando no tienes nada, tienes que imaginarte las cosas».

Quizás por esta costumbre, o capacidad, o necesidad, de imaginarse las cosas, Chus Gutiérrez juega desde el comienzo —desde el mismísimo título— con la imaginación y las expectativas del posible receptor o, mejor dicho, con las expectativas que especialmente lo referente al sexo puede crear para el espectador. Ahí donde un título tan explícito y «prometedor» como «Sexo oral» podía hacer esperar una película de fuerte contenido erótico, o incluso pornográfica, el espectador se encuentra expuesto, a lo largo de los 92 minutos de duración del filme, a una oralidad sexual absolutamente literal: 59 personas distintas,

anónimas (con la excepción de Santiago Segura, quien no era, en ese momento, el director de la película más taquillera del cine español) contestan a preguntas sobre el sexo y su propia vida sexual. Las preguntas, preparadas fundamentalmente por la directora y ampliadas colectivamente con el equipo, permiten un recorrido de la vida sexual de los entrevistados, invitados a hablar de varios aspectos de su experiencia personal: cuándo tuvieron conciencia de la dimensión sexual, qué es el sexo, cuál fue su primera experiencia sexual, qué es lo que los excita, sexo con o sin amor, las fantasías eróticas, los encuentros casuales, la pornografía, la masturbación, la infidelidad. En las respuestas de los entrevistados, que hablan hacia la cámara en largos y estáticos primeros planos, convirtiéndose en «talking heads», el sexo toma y mantiene a lo largo de todo el texto una dimensión plena y puramente verbal. Convertido en lenguaje, cuento, memoria hablada, se queda radicalmente des-erotizado, a pesar de ser el centro temático de la representación. Suscita la sonrisa, la risa y, a veces, sorpresa o hasta incredulidad; ata al espectador a la espera y, fundamentalmente, a la escucha, mientras la representación niega a éste, repetida e incesantemente, la posición, y el placer, del voyeur. La mirada voyeurista, la que en el modo de representación institucional controla la acción, sigue la progresión lógica de los acontecimientos hasta la resolución final y hasta la comprensión del texto como totalidad, la que proporciona el placer visual, se quedará radicalmente negada, cegada podríamos decir, en el avanzar de un texto que se articula de manera extremadamente discontinua mediante acumulación de fragmentos.

Analicemos el *incipit* de la película que empieza, de hecho, con una metáfora de esta ceguera de la visión clásica, con una corta secuencia que parece toda una declaración de principio: el primer plano de un reflector apagado, que se enciende después de unos segundos, y cuya luz llega a deslumbrar, saturando de blanco la pantalla. La visión clara y certera del objeto de la visión por parte del sujeto espectral es fugaz, y el objeto de la mirada no ha sido otra cosa que un instrumento de visión, fundamental, además, para el trabajo cinematográfico: la proyección de la luz, el origen del medio como tal. Pero es justamente el instrumento de visión el que niega —deslumbra y ciega— la mirada del espectador. La afirmación del carácter conscientemente autorreferencial de la película no podía ser más clara.

A continuación, sobre el blanco de la pantalla aparece el título en letras rosas y el fondo cambia a negro. Un rápido fundido a negro nos introduce el primer plano de un brazo que inserta una cinta de video en un reproductor. Después de un corte a un plano medio (con

un falso raccord en el movimiento) de un hombre y una mujer sentados a una mesa, de espalda a la cámara y frente a un monitor, aparece en éste la imagen de un hombre mayor que empieza a hablar. Corte a primer plano del hombre mayor que sigue hablando. Se trata de la primera entrevista, que es interesante reproducir casi en su totalidad porque nos parece ejemplar de la lógica específica del texto:

Fue una cosa accidental, ni yo [*aquí el corte al primer plano del hombre*] lo preparé ni me lo prepararon. Fue que yo empecé a estudiar gramática y aritmética, y una profesora vecina vivía con su madre que era viuda, jubilada, y vivían las pobres de una pequeña pensión que le daba un señor donde ella había trabajado, y además le daban comida. Entonces yo le dije a mi madre que yo quería estudiar, yo quería ingresar en las oficinas de la Estación del Norte. Y entonces, con ocasión de aquella vecina que era maestra de escuela pero que no ejercía, pues, de acuerdo con mi madre, yo le hablé a esa señora, y quedamos de acuerdo que por 7 pesetas al mes ella me daría clases de aritmética y de gramática. Un día, un domingo, recuerdo, yo estaba en casa haciendo algo de ejercicio, no sé si de aritmética o de qué, y una duda que yo tuve me hizo ir a casa de esta vecina a preguntarle para comentarle algo que me sacara de esa duda [...] A la derecha del comedor estaba el dormitorio de la madre, a la izquierda la cocina y las otras habitaciones. El caso es que yo, al entrar ahí, miro a la derecha y me veo a la madre que está casi desnuda, tumbada en la cama mirando hacia mi, pero estaba dormida. Entonces, claro, yo, pues, la verdad, yo me sobrecogí, era la primera vez que había visto una mujer en esas condiciones. Como era muy gorda, tenía unos pechos bastante grandes y eso, claro, es una cosa que la mujer, a los hombres les llama de cierta manera la atención. Pues, yo, por primera vez, sentí una cosa muy especial, muy especial, y salí corriendo a mi casa. Yo no sé si puedo decirle a ustedes lo que pasó [*Voz en off*: «Sí, dímelo»]. Si, ¿lo digo? Pues, mire usted, me masturbé. Y asustado y al cabo de mucho rato volví ya otra vez a acordarme de lo que yo había dejado, y entonces volví a pasar. Y cuando llegué al salón, ella se había vuelto y me daba a mi la espalda, me daba la espalda pero muy desnuda, más desnuda todavía [...] Volví a excitarme, entonces yo sin darme cuenta, sin pensar ni nada ... esto debe ser una cosa terriblemente fuerte, porque el instinto cuando

se manifiesta, creo que es incontenible. Y entonces yo me arrimé a la mujer, y me da vergüenza decírselo a ustedes, verdad, pero si tengo que decirlo a ustedes... porque yo, claro, me aproximé a ella, que tenía el culo al aire, pues, yo la toqué. Ella me parece que levantó la pierna de la derecha [*levanta el brazo derecho*], y, pues, yo lo hice. Yo, en el momento que terminé, yo salí de allí corriendo y asustado; y me fui a mi casa, yo no sabía dónde meterme porque pensaba qué consecuencias podía tener eso que había hecho.

En esta larga rememoración, contenida entre el título y la aparición de los títulos de crédito, el discurso sobre el sexo se presenta no sólo con percepciones y sensaciones subjetivas, sino también con formas de interlocución, titubeos, evaluaciones, minuciosos detalles de la cotidianidad individual y de una historia personal que difieren la evocación de la escena sexual, la diluyen e interfieren con ella. En este largo plano fijo, además, no se deja de hacer referencia al receptor diegético del discurso —que es también parte del aparato técnico-discursivo del texto (la voz fuera de campo es de la directora)— ausente a nivel de la imagen, pero presente en la dimensión sonora del texto. Desde un comienzo, por lo tanto, el texto alude al contexto material específico que constituye la matriz histórica concreta de la representación, a esa «cuarta pared» que es lugar e instancia de producción textual.

Las imágenes que siguen constituyen la entrada plena del espectador en las premisas y en el contexto material-histórico del filme con todo su aparataje técnico: un corte a un plano subjetivo con cámara al hombro nos enseña sucesivamente parte de una habitación repleta de herramientas técnicas, un corto pasillo, parte de una sala amplia con una pared blanca y un cubo rojo en el suelo. Un corte a una foto en blanco y negro de 5 personas de pie (reconocemos a Chus Gutiérrez e Icíar Bollaín) interrumpe la visión de la sala amplia. Otro corte a plano subjetivo con cámara al hombro nos vuelve a enseñar la misma habitación repleta de herramientas técnicas, el pasillo, la sala amplia con el cubo en el suelo. Esta vez la cámara panoramiza a la izquierda y nos enseña, al fondo de la pared izquierda de la sala, y tras trípodes y cables, 4 personas en actitudes distintas de trabajo. Un corte nos enseña la pared blanca de la sala en plano medio e introduce la secuencia de un hombre desnudo que escribe en rojo la palabra «SEXO» en la pared blanca sacando pintura del cubo en el suelo, para borrarla a continuación cubriéndola de pintura y, con insertos introducidos por rápidos fundidos, los títulos de crédito. Un zoom a la mancha rectangular

de color satura la pantalla de rojo. Otro corte nos devuelve a la imagen del hombre desnudo con un plano medio de su torso, el hombre se da la vuelta, deja la brocha, abre los brazos, sonríe satisfecho. Corte a una foto y una imagen congelada, en blanco y negro del hombre con los brazos abiertos, sonriendo; cuando el flujo de las imágenes vuelve a empezar, el hombre da media vuelta y sale de la pantalla, dejándola vacía. Nos quedamos mirando la pared roja que estaba detrás de él, y el rojo llena otra vez la pantalla.

Estos primeros minutos, que funcionan como una especie de «preámbulo» al texto, presentan un adelanto de las distintas estrategias de distanciación empleada a lo largo del filme para poner en cuestión la centralidad de la visión, su desplazamiento por parte de la escucha, y para articular una fruición del espectáculo cinematográfico que podríamos definir como la otra cara de la mirada clásica. La anulación repetida del contenido de la pantalla mediante su reducción a puro color —¿hay algo más radicalmente distinto del concepto tradicional de «acción»?—, acompañada por la visión del equipo de rodaje, del aparato técnico y de las estancias del apartamento donde se encuentra el plató cinematográfico, pone en cuestión el poder de la mirada cinematográfica como mirada de reconocimiento y reflejo (que propicia, dirían Metz¹⁷ y Mulvey, los procesos de voyeurismo y narcisismo) y nos fuerza a enfrentarnos con el trabajo complejo de preparación, manipulación, selección y ordenación que está en el origen de la continuidad narrativa y de la visión plena de la representación clásica.

Varias estrategias de distanciación marcan repetidamente el tejido del texto y lo pautan: pasamos, por ejemplo, de un primer plano del entrevistado a un contracampo del equipo de rodaje o del técnico que cambia una cinta, o a un plano general del plató, o a un inserto de una o más fotos en blanco y negro del mismo entrevistado que congela el flujo de su relato verbal; y no son pocos los casos de falta de sincronización entre imágenes y sonido. Hay largas secuencias, con y sin sonido o diálogos comprensibles, que nos enseñan las comidas colectivas en el apartamento, o fases del maquillaje, o momentos de interacción entre los entrevistados y la directora o la asistente de dirección, o que nos atan, junto al entrevistado, a la espera generada por el intento de solución de un problema de sonido en el plató. Nos enfrentamos continuamente con los tiempos muertos del relato en un texto que, para decirlo con la terminología de Hayden White¹⁸, no «narra», sino «narrativiza»: nos recuerda continuamente que hay algo —de hecho, un complejo aparato tecno-semiótico-discursivo— que está articulando tanto el punto de vista diegético como la visión extradiegética, y que

pone en cuestión radicalmente la primacía de la visión que la continuidad clásica pretende llena, no-obstruida y dirigida hacia un espacio integral y continuo. Más que un simple documental¹⁹ o una película-encuesta²⁰, o un filme que contiene su propio *making of*, *Sexo oral* es un texto que ha aprendido la lección del cine-ojo de Vertov y que no deja de recordarnos que el montaje es el verdadero motor de la representación y de la significación fílmica, el verdadero protagonista y sujeto de la narración.

En cuanto al contenido concreto de las entrevistas, los puntos de vista, las experiencias personales que se cuentan en ellas no podían ser más dispares. Veamos algunos ejemplos

Hombre joven.

Las primeras sensaciones sexuales las recuerdo con mi padre, es real, porque a mi me encantaba dormir la siesta con él porque dormía desnudo y me dejaba observar todo su cuerpo, y entonces creo que ahí se empezó a despertar lo que es el sexo y me encantaba observarle.

Hombre mayor

Mi primer recuerdo sexual es de la República. Y es de la República porque había enfrente de casa unos grandes solares, y los chiquillos del barrio jugábamos al fútbol con una pelota de trapo y nos reuníamos, hacíamos casas, realmente eran dos chicos, y ahí recuerdo, no entendí, pero sí supe por primera vez, que había algo que podía ser como una masturbación, porque se hacían colectivas.

Mujer joven.

Recuerdo un juego con una amiga, debíamos de tener 11 años o 12, y jugábamos a que estábamos en la cama con alguien, con un hombre. Entonces cada una cogía una almohada y hacíamos con aquella almohada de todo; nos mirábamos, además, cada una en su cama, besábamos apasionadamente aquella almohada y nos frotábamos contra ella. Era un poco como imitar lo que veíamos en las películas, creíamos que era.

Mujer joven

Ah si! Recuerdo antes con una prima también nos tocábamos las tetas todo el tiempo. Venga, vamos a darnos masajes, sí, eso, eso.

Joven.

Que me acuerde tener sensaciones como ... no saber exactamente que era sexo, ni nada relacionado con el sexo, pero me acuerdo que me ponían mucho, por ejemplos, los tebeos de Tarzán.

Mujer.

Una que me acuerdo como a los trece años me habían regalado una enagua de piel de ángel que era muy bonita, estaba muy de moda y me la puse, y el contacto con esa tela me puso como una moto. Era tan suave, tan sensual que me provocaba, yo...

...

Mujer joven.

Es que me da vergüenza decirlo [*ríe*]. Fue viendo las películas de Sandokán en la tele, que de repente era una especie de mezcla de amor, pero yo veía que no era amor era ... uhuu, que me estaba poniendo como una moto. Por primera vez me sentía erotizada por la figura masculina, era increíble...

Joven.

La primera, digamos, experiencia sexual, pues sexual entre comillas, ¿no? la tuve con mi madre cuando, por ejemplo, me cambiaba los pañales, el roce de tu madre rozándote el sexo [*una voz fuera de campo pregunta*: «pero ¿lo recuerdas?】 Sí, lo recuerdo, recuerdo esa emoción, me recuerdo que era muy placentera.

Mujer mayor.

No, no recuerdo. Porque entonces eso era tabú, y no se sabía nada en absoluto. Incluso te contaría que una vez, por no sé qué causa que tuve dormir con mi padre, yo creí que solamente con dormir ya se podía ... tener un hijo, tendría yo 13 o 14 años, o a lo mejor ni llegaba. O sea, no sabíamos nada de nada.

...

Mujer.

Recuerdo que subiendo una parra que había en la casa de mi tía, subiendo esa parra, no sé si por los muros que tiene la parra, subiendo la parra, de pronto dije «¡qué bien!», y subía y bajaba y subía y bajaba, y ¡qué maravilla! ¡qué estupendo!, sin noción alguna de que eso después tenía que confesarlo. Y

luego, a partir de que me di cuenta que no era casual, sino que yo misma lo podía provocar, me di cuenta que la bicicleta también era un instrumento perfecto.

...

Mujer

Yo me masturbo, por supuesto, como todo hijo de vecino, pero en mi caso, por ejemplo, es un problema de ansiedad, de nervios, no tiene nada que ver con el placer sexual

...

Mujer.

Nunca me he masturbado ni he tenido gana de hacerlo.

Hombre.

Yo he nacido en una aldea, un pueblo muy pequeño de 15 familias, 80 personas. En los ambientes rurales la sexualidad es una cosa que está en todos los lados, ver los animales, las relaciones mismas entre personas es mucho más natural, desde siempre eso ha estado presente, así que no sabría en qué momento En la adolescencia, de los 10 a los 15 años, era muy común entre los chavales, cuando los animales estaban en celo, hacerlo con los animales, siempre cuando los animales estuvieran en celo. *[[una voz fuera de campo pregunta: «cómo sabíais que estaban en celo?»]* Bueno, se sabe, al estar en el campo se sabe muy bien cuando el animal está en celo, el sexo le crece, en fin, el animal es receptivo, puedes hacer con él lo que quieras, no escapa, en fin, la gente del campo conoce esas cosas.

Estas citas demuestran que, incluso obviando cuestiones de tipo formal —cosa nada aconsejable— sería un error considerar este texto como un documental, aunque hubiera sido esa la intención o el punto de partida de la directora-guionista. El relato de las vivencias contadas, incluso mediante discurso directo —la entrevista, el testimonio— no nos pone a salvo de la capacidad fabuladora del lenguaje en tanto discurso, enunciado. Lo que cuenta, de hecho, lo que este filme plantea con fuerza y nos permite constatar, es justamente la capacidad fabuladora del lenguaje, tanto del verbal como del no verbal, en la medida en que un texto específico consigue atraer y mantener la atención del receptor mediante acumulación de elementos discretos, es decir, sin

mantener una relación causal entre ellos, y sin plantear un cierre final que pueda dar un sentido último a los hechos representados

Si el punto de partida del texto es una serie de respuestas a preguntas relacionadas con el sexo, lo que emerge de los testimonios es una multiplicidad de discursos (¿verdaderos? ¿falsos? ¿pura imaginación, fabulación? No lo sabremos nunca) que abren el tema de la sexualidad a cuestiones como la homosexualidad, la bisexualidad y que nos refieren a una serie de prácticas que podríamos definir, con Judith Butler²¹, como «perversiones multiformes». Lo que el «sexo oral» presentado en esta película nos fuerza a reconocer es que, más que de sexualidad, deberíamos referirnos a la esfera sexual en términos de «sexualidades», plural que va más allá del reconocimiento de una sexualidad masculina y de una femenina (y de la oposición binaria entre ellas) a la cual hemos tenido que recurrir en un intento de clasificación de los entrevistados, basándonos en su aspecto aparente. El plural no dual del término «sexualidades» implica reconocer que, más allá del *aut/aut* del binarismo sexual que disciplina los cuerpos y pretende configurar cada individuo como la esencia del hombre o de la mujer, hay tantas sexualidades como cuerpos, y que la experiencia del cuerpo es múltiple, expuesta a una pluralidad de factores, poderes, lugares y situaciones, conectada a lo específico histórico de subjetividades y contextos concretos. Esto es, de hecho, lo que aprendemos de la política sexual del feminismo, y una de las implicaciones del debate contemporáneo sobre el género como tecnología²². El sujeto sexual es, también, un sujeto que tiene que ser pensado en términos de «posiciones de sujeto»: no como identidad, sino como una concreción específica en un espacio-tiempo concreto, sujeta a una multiplicidad de sollicitaciones, tensiones, pulsiones, pasiones distintas y hasta contradictorias.

A pesar de la borradura de todo elemento sociológico explícito en el texto, las experiencias evocadas y narradas —que lo llenan hasta la saturación— no sólo remiten a la inestabilidad de los cuerpos en tanto cuerpos sexuados, sino que no pueden evitar revelar su íntima conexión con el entramado socio-histórico en el cual toda experiencia humana encuentra su origen y camino único, irrepetible y común a la vez: el acento del habla (latinoamericano, italiano, andaluz), el recuerdo de la República, Buenos Aires, Oviedo, el viaje de fin de curso, las primas, el padre, la casa de los suegros, el profesor de educación física, los tebeos de Tarzán, las películas de Sandokán, el entorno rural...

En el abanico de historias, caminos y trazados que la película dibuja —como retrato parcial, necesariamente incompleto, mediante fragmen-

tos que revelan haber sido arrancado de una continuidad distinta— y sin emitir un juicio moral sobre cada uno de ellos, el final es una invitación a empezar:

Fue una cosa accidental, ni yo lo preparé, ni me lo prepararon ...

Notas

* Se agradece a la Generalitat Valenciana, Oficina de Ciencia y Tecnología, la ayuda concedida para llevar a cabo la investigación sobre «Mujeres y cine» (CTI-DIB/2002/263) en la cual se enmarca el presente trabajo.

¹ Laura Mulvey (1975), «Visual Pleasure and Narrative Cinema», *Screen*, vol. 16, n.º 3, págs. 6-18. Ahora en *Visual and Other Pleasures*, Bloomington, Indiana University Press, 1989. Versión castellana como *Placer visual y cine narrativo*, Valencia, Episteme, 1988, Vol. 1. Traducción al castellano de Santos Zunzunegui.

² Francesco Casetti (1993) *Teorías del cine*, Madrid, Cátedra. Col. Signo e imagen. Traducción al castellano de Anna Giordano.

³ Vid. Giulia Colaizzi ed. (1995) *Feminismo y teoría filmica*, Valencia, Episteme, 1995, y «Cine e imaginario socio-sexual», en *Diez años de la muestra internacional de filmes de mujeres de Barcelona. La empresa de sus talentos*, Marta Selva y Anna Solá eds., Barcelona, Paidós, 2002, págs. 40-56.

⁴ Laura Mulvey, 1988, ed.cit, págs 1-2.

⁵ Laura Mulvey, 1988, ed cit.

⁶ Janet Bergstrom y Mary Ann Doane eds., «The Spectatrix», *Camera Obscura*, 1989.

⁷ Stephen Heath, «Difference», en *Screen*, Otoño 1978, vol. 19, n.º 3, págs. 51-112.

⁸ Michel Foucault, *Historia de la sexualidad, Vol. 1.º. La voluntad de saber*, Mexico D.F., Siglo XXI, 1982.

⁹ Toril Moi, *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. Londres, Methuen, 1985. Versión castellana como *Teoría literaria feminista*. Madrid, Cátedra, 1988.

¹⁰ «Desenmascarar la mirada. Algunas reflexiones sobre la nueva teoría e historia feminista del cine» en *Dones y cine*, Giulia Colaizzi ed, número monográfico de *Lectora. Revista de dones i textualitat* n.º. 7, 2001. En la revista el texto de Laura Mulvey ha sido publicado en el original inglés. En el presente trabajo se utiliza la traducción al castellano del mismo hecha por Manuel Palazón, sin publicar.

¹¹ Vid. también, a este respecto, Laura Mulvey, «Afterthoughts on “Visual Pleasure”», en *Visual and Other Pleasures*, ed.cit.

¹² Laura Mulvey, 2001, ed. cit

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Vid. también la entrevista «Chus Gutiérrez. Vocación de independencia», en *Espejo de la mirada*, Carlos Heredero ed., Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1999, págs. 117-150.

¹⁶ En María Camí-Vela, *Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas española de la década de los 90*, Semana del Cine experimental de Madrid, 2001, pág. 78.

¹⁷ Christian Metz, *Cine y psicoanálisis. El significante imaginario*, Barcelona, Paidós, 2001.

¹⁸ Hayden White, «El valor de la narrativa en la representación de la realidad» en *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica.*, Madrid, Paidós, 1992.

¹⁹ En *Espejo de la mirada*, Carlos Heredero ed., Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1999 y en Carlos Heredero ed. *La mitad del cielo*, Festival de Cine de Málaga, 1988, pág. 28.

²⁰ En Carlos Heredero ed. *La mitad del cielo*, ed. cit., pág. 23.

²¹ Judith Butler, *Gendertrouble. The subversion of identity* New York, Routledge, 1990. Versión. castellana como *El género en disputa. La subversión de la identidad*, México, Paidós/PUEG, 2001.

²² Vid. Teresa de Lauretis, «The Technology of Gender» en *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1987. Traducción castellana en *Diferencias*, Madrid, Horas y horas, 2000.