

DESEO Y EROTISMO EN TIEMPOS DICTATORIALES. ESTRATEGIAS CINEMATOGRAFICAS CONTRA LA CENSURA DE LOS REGÍMENES TOTALITARIOS*

NÚRIA BOU
XAVIER PÉREZ

«¿Oculto el sexo? ¿Escondido por nuevos pudores, metido en la chimenea por las tristes exigencias de la sociedad burguesa? Al contrario: incandescente»
(FOUCAULT, 2006: 82).

No existe régimen totalitario que no sustente el peso de su seguridad opresiva en un poderoso aparato de censura. Como las grandes dictaduras del siglo XX fueron contemporáneas a la eclosión del cine, el uso de las imágenes fue materia preeminente para la propaganda y motivo de cautela represiva para todo lo que se opusiera a su ideario. No fue —ni es— una condición exclusiva de dichos regímenes, porque no hay cinematografía nacional que no preste atención, en su forma de mediar entre la producción y el público, a los contenidos susceptibles de alterar determinados principios ideológicos, y de socavar las seguridades cotidianas que tales principios alimentan. El cine no deja de ser una invención revolucionaria que alteró muchas concepciones de la percepción de lo colectivo y que, sin lugar a dudas, normalizó una actividad tan consuetudinariamente pecaminosa como la del ejercicio impune del voyerismo. La

ambigüedad de las imágenes (y el inmediato control de las mismas por parte de la vigilante tutela del estado o de las instituciones paralelas que lo sirven) suscitó un debate que todavía dura entre el hipotético carácter educativo de los films (KHUN, 1990: 105), y su contracampo subversivo (que, como los surrealistas entendieron muy pronto, estaba en la naturaleza misma del invento).

En lo que se refiere a la moral, y a la sexualidad a ella asociada, las cautelas tan pronto sorprendieron a los países asentados en un moderno modelo democrático como a las dictaduras que el siglo del cine viera florecer. Una u otra forma de censura institucional se instaló en China desde 1905, en Inglaterra desde 1909, en Canadá desde 1910, en México desde 1911, en Nigeria desde 1912, en Italia y España desde 1913, en Alemania desde 1920, en la Unión Soviética desde el mismo año de la Revolución, 1917, en Bélgica desde 1921, y en

Turquía desde 1932, por citar localizaciones geográficas y políticas muy diversas que sucumben, sin embargo, a la misma tentación controladora. Y si, más allá de las cautelas gubernamentales, las ligas puritanas fueron un frente activo contra la producción desde los orígenes mismos del cine, el Código Hays, instaurado por la propia industria de Hollywood en 1934, desmontó por completo la utopía de que una democracia podía autorregular los contenidos morales sin una superestructura censora que velara por ellos¹.

Los tres grandes regímenes fascistas de la primera mitad del siglo (España, Italia, Alemania) combinaron propaganda y censura como dos caras de una misma moneda coercitiva. Atendía a todos los frentes de lo político, y también, por supuesto, al erotismo. Como el erotismo ya era problemático en el cine antes de la vigencia de estos regímenes, los códigos de censura no necesariamente se estructuraron desde la ley escrita. La autocensura implícita existió tan pronto en Italia como en Francia, idénticamente en Alemania y en Inglaterra, en España que en los Estados Unidos.

En las dictaduras tradicionales, la prohibición erótica siempre tuvo que ver con la tutela religiosa. En las dictaduras comunistas, sin embargo, esa censura siguió existiendo, como si la necesidad del orden atendiese a los regímenes más allá de los dogmas tradicionales o del debate entre el cuerpo y el alma. Toda distorsión de los usos funcionales de la sexualidad fue también materia de severa vigilancia en los totalitarismos comunistas. Al lado de los usos políticos de la censura, la represión del erotismo, pues, se impone como uno de los ejes vertebradores de la política autoritaria de las dictaduras.

Pero el cine, por su heterogeneidad, por la construcción azarosa de sus imágenes, por la complejidad de sus dispositivos, puede siempre evitar la prosaica obsesión de los censores. En su estudio sobre las contradicciones inherentes al sistema represor del Código Hays en los Estados Unidos, Greg Tuck (2007: 13) se vale del pensamiento fe-

EN EL CINE CREADO EN CONTEXTOS DICTATORIALES, LA FORMA METAFÓRICA SE HA REVELADO FUENTE DE DISCURSOS LIBERADORES Y AJENOS A LAS CERTITUDES DEL PODER

nomenológico de Merleau Ponty para recordarnos que la capacidad metafórica del cine hace que percibamos su potencial expresivo con todo el cuerpo: «las películas no se limitan a mostrar o hacer implícito el sexo, sino que también lo evocan a nivel sensorial. No se limitan, pues, a hacernos ver lo que no podemos ver o imaginar, sino que hacen que nos sintamos “tocados” por ello. Este es el placer del sexo invisible». Esta demoledora fuerza del espectáculo cinematográfico es una invitación a convertir la coacción censora en estímulo para la imaginación: «los límites no solamente proscriben, sino que permiten canalizar y son fuente de inspiración». Tuck (2007: 2) invoca aquí explícitamente las ideas de la estudiosa Lea Jacobs, cuando esta afirma que «la censura como proceso institucional no solamente reflejaba presiones sociales; articulaba una respuesta estratégica a las mismas» (JACOBS, 2000: 94). Articular creativamente una respuesta a la censura supone a la vez un reto y una estrategia de distanciamiento que los directores pueden utilizar con más libertad de la que podría esperarse, justamente por la eficaz indeterminación de las imágenes cinematográficas que fluyen con la ambivalencia de la vida que pasa ante nuestros ojos. Mientras en su obra fundamental *Hollywood censurado* Gregory D. Black (2012: 323) certifica, muy a su pesar, que «nunca sabremos cuántos films que no se hicieron se podrían haber hecho, ni cuán diferentes podrían haber sido los que sí se rodaron» —afirmación extrapolable a cualquier país que haya sufrido una u otra forma de censura— podemos plantear una alternativa menos pesimista: la relectura de las imágenes de que sí disponemos para constatar no solo lo que se

escapó de la coacción represiva, sino más bien lo que las propias películas podían ofrecer en clave de sutil contestación.

Es evidente, en este sentido, que un film realizado en el marco de una dictadura no asume necesariamente la ideología de esta. Puede estar concebido desde una posición ciertamente contraria a los implícitos deseos represores del aparato de propaganda. El cine siempre conlleva una tensión entre lo que se querría decir y lo que se muestra, y es, como hemos advertido, refractario a la interpretación unívoca de las imágenes. Por esa naturaleza evanescente y libre, puede entenderse que no siempre las películas realizadas en contextos totalitarios hayan servido los dictados de su aparato censor. Y existe, sin duda, el juego del gato y el ratón entre la censura y el autor², ese juego que lleva al límite el conocido episodio censor del guion de *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961), en la que el *ménage à trois* perfectamente identificado tras el juego del mus que cierra la película es la solución óptima (y sin duda más provocadora) a la sencilla clausura que el primer guion del film poseía³.

La clave de esta penetración de lo subversivo estriba en la asunción de lo metafórico como instrumento providencial para sobrepasar los contenidos pulcros de la denotación que el sistema censor estabiliza. Recordémoslo: la palabra griega *metáfora* proviene de *meta* (más allá) y *fora* (llevar), y significa, etimológicamente, transportar; invita, como afirma Chantal Maillard (1992: 97), «a construir mundos abstractos». Maillard, siguiendo el razonamiento del filósofo Ortega y Gasset, indica que la metáfora no tiene que llevarnos hacia una imagen semejante, porque la finalidad de la metáfora es crear un nuevo espacio: «ambos objetos se fluidifican, pierden sus límites reales para adquirir los caracteres de lo imaginativo» (Maillard, 1992:108). Por lo tanto, la metáfora «nos empuja hacia otro mundo» —revela Ortega y Gasset (1964: 258) con una expresión que denota movimiento, transporte— hacia otro universo.

En el cine creado en contextos dictatoriales, la forma metafórica se ha revelado fuente de discursos liberadores y ajenos a las certitudes del poder, en directores tan significativos como Carlos Saura en España o Andrei Tarkovski en la Unión Soviética. Ese carácter metafórico que abre los enunciados hacia universos más allá de lo visible (o de lo denotado) puede ocupar la significación de un film entero —como *La caza* (1966), por hablar de una paradigmática obra de Saura— o desbloquear simbólicamente un detalle de la acción (como el ejemplo del final de *Viridiana* resume paradigmáticamente). A su lado, la metonimia y la sinécdoque emplazarán la imaginación a todo tipo de desplazamientos, desde lo visible a lo meramente imaginado, constituyendo un complejo vocabulario de estrategias que han convertido la retórica filmica, casi consustancialmente, en un espacio para la desbordada expresión de lo prohibido.

El sistema represivo no puede oponerse a dicho registro metafórico, porque, paradójicamente, lo contiene en todos sus dispositivos. Como Foucault diseccionó con afinada lucidez, el sexo es una pieza perfectamente contemplada en la organización del estado, y vehiculada y enraizada según una serie de dispositivos relacionales que sostienen finalmente una organización social que no puede prescindir de él. Carolina Meloni (2012: 65) sintetiza la cuestión, parafraseando al filósofo, cuando nos recuerda que «el sexo no se reprime, se administra», y Annette Kuhn (1990: 6) hace lo propio cuando retoma la noción foucaultiana de censura como *dispositivo*. La organización del relato filmico no escapa a esa idea de diseminación controlada que está en la base misma del arte fílmico, y que justamente porque es estructura imprescindible, permite los placeres del desplazamiento (por no decir que los instiga).

Es evidente que Foucault no niega, en su penetrante disección, la consideración de la censura como una institución destinada a impedir la enunciación misma de la sexualidad, a partir de una «lógica en cadena que [...] liga lo *inexistente*, lo *ilícito*

y lo *informulable* de manera que cada uno sea a la vez principio y efecto del otro» (Foucault, 2006: 88)⁴. Sin embargo, el cine es un espacio donde se conjuran las contradicciones porque la imagen es, de por sí, polisémica, y porque su significado está siempre puesto en la imaginación del público: lo llamado a *no existir* encontraría, incluso en el cine más severamente censurado, extrañas *reformulaciones* bajo una apariencia *lícita* abierta sin embargo a los poderes de la imaginación.

LA EROTIZACIÓN DEL CUERPO, NO NECESARIAMENTE VINCULADA A LAS PARTES PROHIBIDAS, ESTUVO MUY PRESENTE EN LA ECLOSIÓN DEL CULTO A LA FOTOGRAFÍA QUE LA PRENSA ILUSTRADA POTENCIÓ SIEMPRE

Existe, existió, existirá siempre, en fin, un *Eros* pese a la censura, porque se trata, en realidad, de un *Eros* inscrito necesariamente en ella. Este número de *L'Atalante* quiere ser una aportación crítica a dicha tesis, afrontada desde diferentes perspectivas. En un principio, toma como base genérica y como modelo de ejemplificación preeminente el cine del franquismo español, pues el monográfico parte de una investigación universitaria consagrada al cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos en España, Italia y Alemania (Proyecto CSO2013-43631-P del Ministerio de Economía y Competitividad), sin que el conjunto de artículos quede reducido a dicho periodo ni a dichos países.

Si, por proximidad histórica y por pertinencia nacional al mismo, tomamos el franquismo como espacio privilegiado para estudiar el tema, descubriremos a un tiempo dos fenómenos: en un sentido, los cineastas del período, ni aun en los casos de mayor connivencia con el régimen, pudieron desentenderse de la tensión obligada entre la cen-

sura implícita y la necesidad de alimentar el deseo erótico como uno de los fines esenciales del relato fílmico clásico (fuera en clave de comedia o de melodrama), al que a fin de cuentas se rendía todo la retórica de los films. Si las actrices más representativas del inicio de la dictadura (Conchita Montenegro, Ana Mariscal, Amparo Rivelles, Mercedes Vecino, Isabel de Soto) fueron estrellas en el sentido convencional de la palabra (y ocuparon por ello mismo las portadas o reclamos fotográficos de revistas como *Primer Plano*), fue porque el cine contemplaba el deseo erótico, el voyerismo y cuánto de sexual tienen las relaciones humanas como una estructura interna indispensable, aunque fuera lógicamente adornada con todo tipo de subterfugios elípticos. Los directores no cesaron de ejercer su creatividad, y siendo el principal objeto de atención voyerista del cine clásico la figura femenina —en términos ya perfectamente analizados desde los estudios de Laura Mulvey (1975), luego matizados por Gaylyn Studlar (1988)— es evidente que los creadores debieron utilizar todo tipo de estrategias expresivas para invocar lo subyacente y convertir el erotismo, y las manifestaciones del sexo, en elemento integral de un cine que nunca pudo del todo prescindir de él.

Esta función de la mujer como catalizadora del deseo erótico tiene una doble dimensión retórica: supone la construcción del relato visual en función del cuerpo femenino (que puede estar restringido, pero nunca del todo ignorado), y a su vez, por ello mismo, supone la auto-asunción de un determinado poder seductor. Inquirir si detrás de esa idea del cuerpo femenino como objeto de deseo para la mirada masculina subyace un deseo autónomo, es uno de los campos de estudio de las nuevas tendencias en los *Star Studies* con relación a los *Gender Studies*. Y abordar dicha problemática con relación a cines nacionales marcados por la censura supone forzar al máximo la tensión entre lo que se da por prohibido y ese conato de erotismo nunca del todo silenciado que se activa desde el propio sujeto femenino. Este monográfico de

L'Atalante propone, entre otras cosas, la dialéctica entre el modelo censor franquista y su hipotética subversión como un caso de estudio que pueda extrapolarse metodológicamente a diferentes cinematografías instaladas en regímenes totalitarios.

El artículo con el que Carlos Losilla abre el monográfico, *Ver hacia dentro, mirar hacia fuera: el deseo femenino en el cine del franquismo*, presenta un estudio generalista de las variaciones y complejidades de dicho deseo, con el ánimo de poner sobre la mesa los matices (y las crisis subyacentes) que esconde la mera asunción de una moral estandarizada. Ese recorrido propone un doble polo, que va desde la exaltación extrovertida del cuerpo-patria de las heroínas de Cifesa de los primeros años del franquismo (donde lo erótico se sustituye por el mero afán de conquista), hasta la interiorización mística que comporta un repliegue interior y hogareño, lleno de renunciaciones, tal como desvelan los mejores melodramas de la década de los cincuenta (véase *Cielo negro* [Manuel Mur Oti, 1951]). Contra esta oscilación forzada entre la lejanía inabarcable y la reclusión doméstica (del «cuerpo-patria» al «cuerpo-hogar»), las nuevas heroínas pop de los años sesenta presentaron, mimetizando las tendencias del cine extranjero, una vía de apertura que no dejaba de resultar problemática. Así, en el modelo de film musical que abre *Las chicas de la cruz roja* (Rafael J. Salvia, 1958), «el deseo de la mujer se posa en los objetos más que en los cuerpos», por lo que «el erotismo del consumo toma posesión del imaginario pasional femenino, como el punto medio perfecto entre el éxtasis místico y la vulgaridad doméstica». Si el prototipo de nueva mujer autosuficiente y poderosa que encarna Teresa Gimpera en los sesenta acaba aislándose del mundo para constituir una imagen autónoma y en cierta forma estéril, Losilla apuesta por la conveniencia de analizar los productos aparentemente más banales del contexto (las comedias musicales de Pili y Mili, Marisol o Rocío Durcal), para calibrar si no es en este estallido de onirismo exótico donde tuvo lugar la expresión más desacompleja-

da de la imaginación erótica de la feminidad en el contexto del franquismo.

El deseo femenino, pues, como una anomalía que el cine franquista proscribía, y que su cine sustituye por desplazamientos —sean neuróticos o lúdicos— sobre los que se debería poder edificar una historia alternativa en función de la observación de las imágenes. En este sentido, la aplicación de modelos iconológicos aplicados al cine, tal como Jordi Balló y Marga Carnicé plantean en su artículo *Los motivos visuales en el erotismo cinematográfico bajo el fascismo: España-Italia (1939-1945)* permite identificar cómo el erotismo circuló en los films fascistas a través de unos dispositivos reiterados de representación. Partiendo del estudio del cine interpretado por algunas divas folklóricas españolas como Imperio Argentina o Estrellita Castro, los autores localizan espacios como el de *la reja* (que separa la mirada de la estrella de cualquier sujeto deseante) o *el mesón* (privilegiado espacio para el canto y el baile cuyo carácter popular permite ciertas figuraciones coreográficas de inequívoco fulgor erótico) e identifican posiciones (el abrazo) o partes del cuerpo tratadas como sinécdoques provocativas (la sonrisa de dientes blancos). Por lo que respecta a los modelos italianos (eróticamente más permisivos, pese a la paradójica pregnancia del poder vaticano), la hipótesis de un modelo de diva que apele a la sensualidad como parte quinta-esencial de su poder mediático permite localizar tres esquemas iconológicos asiduos, siempre con relación al cuerpo de la actriz: la cabellera negra, las piernas suspendidas e incluso, eventualmente, los senos desnudos. A partir de esta selección iconológica, y del análisis que la sigue, el artículo supone la ratificación de la hipótesis que organiza el monográfico: la imposible represión de la capacidad metafórica y metonímica de las imágenes y la existencia de una sexualidad subyacente al cuerpo filmado más allá del contexto represivo del país de rodaje.

Esa erotización del cuerpo, expansiva pero no necesariamente vinculada a las partes prohibidas,

estuvo muy presente en la eclosión del culto a la fotografía que la propia prensa ilustrada potenció siempre. El artículo de Albert Elduque, *Primer plano: el rostro popular de la censura*, explora el uso de esa revista nacida con el régimen e inicialmente vinculada a la Falange, como plataforma informativa sobre las implícitas reservas censoras que cualquier productor encontraría en un contexto en el que no existía un código oficial al respecto: dicho de otra forma, una educación crítica respecto a la moralidad de los relatos fílmicos, mayoritariamente ejemplificados en films hollywoodienses e internacionales que (pese al Código Hays ya inequívocamente represor) se consideraban alejados de lo que la nueva cinematografía española debía permitir en términos morales. Sin embargo, no hay que menospreciar la ambivalente capacidad de las fotos de la revista para encarnar de una forma u otra la presencia de un Eros inherente a la fascinación fílmica, muy claramente vehiculado a las estrellas femeninas. Tal vez por esa inevitabilidad de lo visible, los textos para-censores tienden en general a mostrar más preocupación por la moral de lo que se cuenta que por la imagen en sí, y proponen, ante todos los peligros de disipación de la filmografía extranjera, un modelo propio, basado esencialmente en la castidad y capacidad sacrificial de las mujeres, reveladoramente identificado, sobre todo, con las producciones nazis de la época.

Al lado de la represión del deseo femenino (y de la expresión metafórica de la problemática de ese deseo), otro gran pilar silenciado a lo largo del franquismo fue, sin duda, el de la homosexualidad. El artículo de Beatriz González de Garay y Juan Carlos Alfeo *Formas de representación de la homosexualidad en el cine y la televisión españoles durante el franquismo* ofrece una panorámica reveladora sobre la evolución y límites de dicha temática, partiendo de tres alternativas: la ocultación (que reclama las consiguientes elisiones e insinuaciones veladas), la caricaturización (única forma alusiva verdaderamente permitida por el

discriminador modelo patriarcal) y la apropiación, una estrategia de satisfacción homoerótica que no parte de los films en sí, sino de la capacidad de la mirada homosexual para incorporar a su libre subjetividad ciertos iconos (de las divas folklóricas al imaginario militar de la Legión). El artículo, que atiende también a la producción televisiva (y a su muy menor posibilidad de incidir en dicha temática), aporta finalmente, desde una perspectiva diacrónica, una visión de lo que ha sido la relectura meta-discursiva del franquismo con relación a la homosexualidad en los films y producciones televisivas post-franquistas: un relevo que hay que considerar una legítima forma de desquite y liberación.

AUNQUE EL FRANQUISMO CONVIVIÓ, DURANTE SUS PRIMEROS AÑOS, CON LAS DICTADURAS ALEMANA E ITALIANA, LOS MODELOS DE CENSURA Y RECELO FRENTE A LO ERÓTICO NO COINCIDEN DEL TODO

En la frontera entre el espacio castrador del franquismo y la apertura que supuso el cine de la transición se sitúa un film de 1972, *La semana del asesino*, que sólo tangencialmente aborda la homosexualidad, pero constituye una de las películas del Tardofranquismo que con más contundencia consiguen ofrecer un mensaje alternativo a las convenciones sociales del momento. En *Efectos subversivos de la perversión: sexualidad y construcción social en La semana del asesino*, Carlos Gómez muestra cómo el uso de la perversión en el film de Eloy de la Iglesia permite un desmantelamiento subversivo de las certezas del franquismo sociológico. Y ello no solo por la evolución de un relato protagonizado por quien deviene a lo largo del film un asesino en serie, sino (cuestión esencial para el propósito de este monográfico) a través de decisiones de una puesta en escena que «a nivel

iconográfico realiza una serie de inversiones sobre determinados motivos en los que se apoya la ideología dominante». Dado que la película dispuso de una versión internacional que recoge escenas cortadas en la versión franquista, el análisis comparativo muestra hasta qué punto ciertos cortes de plano pueden modificar el contenido del discurso, como sucede muy especialmente en lo que se refiere a la emergencia del deseo homoerótico. Sin embargo, el elemento subversivo ya transita por las imágenes permitidas, hasta constituir una denuncia metafórica del carácter represivo de la sociedad española de esos años.

Aunque el franquismo convivió, durante sus primeros años, con las dictaduras alemana e italiana⁵, los modelos de censura y recelo frente a lo erótico no coinciden del todo. El diálogo que Alejandro Montiel, Gino Frezza, Raffaele Pinto, Vinzenz Hediger y Marta Muñoz establecen en la sección *(Des)encuentros*, centrada en el Eros y el deseo bajo los fascismos europeos, y, muy particularmente, en el tratamiento de la feminidad en esos contextos represivos, evidencia contrastes significativos entre los tres países: la diferencia en el tratamiento de lo erótico entre el repertorio plural de las divas italianas y la tajante represión de la mujer española, o la asunción del ideario nudista en Alemania a través de una directora paradigmática del régimen como Leni Riefenstahl, obligan a diferenciar una vez más la emergencia de lo visible de la deriva moral del relato, que sanciona en los tres casos los comportamientos ajenos a los idearios del orden familiar.

Si el franquismo y sus aledaños geográfico-políticos constituyen el centro del monográfico, este se extiende hacia otros modelos históricos de represión en contextos totalitarios, donde pueden verse ejemplificadas nuevas tensiones y estrategias de liberación expresiva. La comparación que puede hacerse con la cinematografía brasileña durante su dictadura (en sus primeros diez años coincidente con el franquismo) ratifica que la creación fílmica dentro del sistema no siempre

equivale a la sumisión a los dictados censores: la resistencia y la emergencia de lo oculto siguen siendo imprescindibles compañeros de viaje. Sin embargo, la lectura del artículo *De lo banal a lo indispensable. Pornochanchada y Cinema Novo durante la Dictadura Brasileña (1964-1985)*, de Emma Camarero, puede también hacernos poner el foco en las diferencias con las que se articuló este combate. Ello en primer lugar porque el género de la *Pornochanchada* (el cine erótico que tuvo su *boom* justamente durante los años de la dictadura) hubiera sido impensable en el contexto franquista; es plausible que el estado brasileño estuviera más preocupado por reprimir políticamente que no sexualmente, hasta el punto de permitir esa forma de consumo del cine erótico tal vez como una forma de «distracción». Pero como la autora del artículo propone, «tras el erotismo y el sexo se escondía también una tímida revolución ideológica que ni siquiera la Censura y sus herramientas de represión pudieron frenar». En este sentido, tanto las producciones comerciales que permitían al gobierno vehicular una imagen de tolerancia respecto a lo erótico, como las producciones del *Cinema Novo* que raramente se podrían estrenar en el interior, pero que prestigiaban al país en los festivales internacionales, y que también incluían un registro erótico, convierten la cinematografía brasileña en un espacio singular y paradójico en el que el erotismo fue un ambivalente campo de pruebas para introducir la hipótesis de la liberación social.

También paradójica resulta la represión de lo sexual en los estados comunistas, ajenos a toda coacción religiosa. El laicismo no es sinónimo de liberación sexual, y los miedos gubernamentales al desorden que emana del Eros tienen un papel determinante en este alternativo contexto histórico. En su artículo *El erotismo y la forma como subversión en Las margaritas*, Orisel Castro, York Neudel y Luis Gómez toman como caso de estudio una de las obras mayores de la *nueva ola checa* que tuvo lugar en los albores de la Primavera de Pra-

ga, antes de que la ocupación soviética silenciara a muchos de sus directores o los obligara a exiliarse. Sin embargo, ese cine se realizó en un estado comunista ya marcado por la burocracia censora y por ello susceptible, como dicen los autores, de provocar el clásico «juego del escondite entre el artista y el funcionario». El estudio demuestra hasta qué punto Vera Chytilová ve en el erotismo un mecanismo para la crítica a un sistema enmarcado en el conservadurismo de la Checoslovaquia de los sesenta, donde la etiqueta y el buen comportamiento, en especial de las mujeres, era el camino a seguir. El carácter abiertamente subversivo de las actividades que protagonizan las dos heroínas de este film se fundamenta en la nula productividad que sus lances traviesos y picantes proporcionan a la sociedad. El artículo, apoyado en las teorías de George Bataille sobre el erotismo, examina cómo Vera Chytilová canaliza, sin embargo, toda esa energía disipadora a través de dos elementos de distracción que, aunque luego el film fuese convertido en invisible por parte del estado, le permitieron pasar la censura en un primer momento: la ambigüedad y la experimentación formal.

Implícitamente relacionada con el tema de la censura, aunque no con la cuestión del erotismo, la entrevista que acompaña el presente monográfico, realizada por Carlos Muguero, supone un revelador encuentro con el cineasta georgiano Marlen Jutsiev, cuyo film emblemático *Tengo Veinte años / La puerta de Ílich* (1965), fue obligadamente remontado después de su primera versión. Testimonio, en primera persona, del sempiterno choque entre el creador y la burocracia suspicaz de un sistema totalitario, Jutsiev desvela, en su emocionante relato, el origen del polémico film y las cautelas morales que suscitó en el aparato represivo con el que le tocó en suerte lidiar, al margen de servirnos una impagable crónica de su formación y evolución cinematográfica en el contexto histórico de la antigua Unión Soviética. Sirva la lucidez serena de su testimonio como un precioso complemento de las diferentes investigaciones sobre el choque entre

creadores y censura que constituye el núcleo de este número de *L'Atalante*. ■

NOTAS

- * Este artículo forma parte del proyecto de investigación del Ministerio de Economía y Competitividad *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos: España, Italia y Alemania (1939-1945)* (CSO2013-43631-P).
- 1 Para un estudio contrastado de las políticas censoras nacionales en la historia del cine véase el volumen colectivo *Silencing Cinema. Film Censorship Around the World* (2013).
- 2 Sobre las relaciones entre censura y autoría, ver el capítulo 15 de DOHERTY, Thomas (2007)
- 3 Que luego *Viridiana* fuera prohibida no desmonta nuestra percepción de que gracias a la censura, o, mejor dicho, en el asumido reto de *burlar a la censura*, la imagen cinematográfica del cine franquista se cobró una de sus representaciones más subversivamente eróticas.
- 4 El subrayado es nuestro.
- 5 También, claro está, con la portuguesa, si bien el cine lusitano de ese lustro registra una producción incomparablemente menor.

REFERENCIAS

- BILTERREYST, Daniel, WINKEL, Roel Vande (ed.) (2013). *Silencing Cinema. Film Censorship Around the World*. New York: Palgrave Macmillan.
- BLACK, Gregory D. (2012). *Hollywood Censurado*. Madrid: Akal.
- DOHERTY, Thomas (2007). *Hollywood's Censor: Joseph I. Breen and The Production Code Administration*. New York: Columbia University Press.
- FOUCAULT, Michel (2006). *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI.
- JACOBS, Lea (2000). *The wages of sin. Censorship and the fallen woman 1928-1942*. Berkeley: University of California Press.

- KUHN, Annette (1990). *Cinema, Censorship and Sexuality, 1909-1925*. London, New York: Routledge.
- MAILLARD, Chantal (1992). *La creación por la metáfora. Introducción a la razón poética*, Anthropos, Barcelona.
- MELONI, Carolina (2012). *Las fronteras del feminismo. Teorías nómadas, mestizas y postmodernas*. Madrid: Fundamentos.
- MULVEY, Laura (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16, 3, 6-18.
- ORTEGA Y GASSET, José (1964). *Obras completas*. Madrid: Revista de Occidente, vol VI.
- STUDLAR, Gaylyn (1988). *In the Realm of Pleasure: Von Sternberg, Dietrich and the Masochistic Aesthetic*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.
- TUCK, Greg (2007). "The pleasure of invisible sex: cinematic meaning, sexual "metaphors" and the phenomenology of editing in classical Hollywood cinema" in *Realities and Remediations: the Limits of Representation*. WELLS, Elizabeth, MACDONALD, Tamar Jeffers (ed.). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

DESEO Y EROTISMO EN TIEMPOS DICTATORIALES. ESTRATEGIAS CINEMATOGRAFICAS CONTRA LA CENSURA DE LOS REGIMENES TOTALITARIOS

Resumen

Al lado del uso de la censura como instrumento de represión política, las dictaduras han tendido a censurar también la expresión de lo erótico. En el campo del cine, esta tendencia represiva ha sido a veces contestada por los creadores, mediante procedimientos retóricos de carácter metafórico. El artículo rastrea las bases teóricas que permiten explicar este choque entre lo que se pretende prohibir y lo que sin embargo emerge en las manifestaciones artísticas del cine. Se parte de la consideración foucaultiana de la censura como *dispositivo*, para dilucidar hasta qué punto dicho dispositivo hace surgir imaginariamente lo que se pretendía prohibir, tal como demuestran, con relación a diversos contextos totalitarios, los diferentes autores a los que se hace referencia.

Palabras clave

Erotismo; censura; dictaduras; franquismo; metáfora; deseo femenino; homosexualidad; Foucault.

Autores

Núria Bou (Barcelona, 1967) es profesora y directora del Máster en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos en el Departamento de Comunicación de la Universitat Pompeu Fabra (UPF). Es autora de *La mirada en el temps* (1996), *El tiempo del héroe. Épica y masculinidad en el cine de Hollywood* (2000), *Plano/contraplano* (2002), y *Diosas y tumbas* (2004). En los libros colectivos *Les dives: mites i celebrats* (2007), *Políticas del deseo* (2007) o *Las metamorfosis del deseo* (2010) se encuentran sus líneas de investigación: la *star* en el cine clásico y la representación del deseo femenino. Contacto: nuria.bou@upf.edu.

Xavier Pérez (Barcelona, 1962) es profesor titular de Narrativa Audiovisual en la Universitat Pompeu Fabra y coordinador del Colectivo de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales (CINEMA) del Departamento de Comunicación de dicha universidad. Entre sus libros destacan *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine* (1995), *El tiempo del héroe. Épica y masculinidad en el cine de Hollywood* (2000), *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición* (2005) y *El mundo, un escenario. Shakespeare: guionista invisible* (2015). Contacto: xavier.perez@upf.edu.

Referencia de este artículo

Bou, Nuria, PÉREZ, Xavier (2017). Deseo y erotismo en tiempos dictatoriales. Estrategias cinematográficas contra la censura de los regímenes totalitarios. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 23, 7-16.

DESIRE AND EROTICISM IN DICTATORIAL TIMES. FILM STRATEGIES AGAINST CENSORSHIP IN TOTALITARIAN REGIMES

Abstract

Along with the use of censorship as an instrument of political repression, dictatorships have also tended to censor expressions of eroticism. In the realm of cinema, this repressive tendency has sometimes been challenged by creators, by means of rhetorical devices of a metaphorical nature. This article traces the theoretical bases that can explain this clash between what the authorities attempt to prohibit and what nevertheless emerges in the artistic expressions of cinema. Based on Foucault's definition of censorship as a *device*, this article explores the degree to which that device has the effect of bringing out on the imaginative level what the censors sought to prohibit, as revealed, in relation to diverse totalitarian contexts, in the different filmmakers referred to.

Key words

Eroticism; Censorship; Dictatorships; Francoism; Metaphor; Female desire; Homosexuality; Foucault.

Authors

Núria Bou is professor and director of the Master's program in Contemporary Film and Audiovisual Studies in the Department of Communications at Universitat Pompeu Fabra (UPF). She is the author of *La mirada en el temps* (1996), *El tiempo del héroe. Épica y masculinidad en el cine de Hollywood* (2000), *Plano/contraplano* (2002), and *Diosas y tumbas* (2004). In the anthologies *Les dives: mites i celebrats* (2007), *Políticas del deseo* (2007) and *Las metamorfosis del deseo* (2010) can be found her main lines of research: the star in classical cinema and the representation of female desire. Contact: nuria.bou@upf.edu.

Xavier Pérez is senior lecturer of Audiovisual Narrative at Universitat Pompeu Fabra and coordinator of the Colectivo de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales (CINEMA) in the Department of Communications at that university. His published books include *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine* (1995), *El tiempo del héroe. Épica y masculinidad en el cine de Hollywood* (2000), *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición* (2005) and *El mundo, un escenario. Shakespeare: guionista invisible* (2015). Contact: xavier.perez@upf.edu.

Article reference

Bou, Nuria, PÉREZ, Xavier (2017). Desire and Eroticism in Dictatorial Times. Film Strategies Against Censorship in Totalitarian Regimes. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 23, 7-16.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com