

LA PUESTA EN DISCURSO DE LA SEXUALIDAD EN EL CINE CLÁSICO DE HOLLYWOOD

NÚRIA BOU

No es ningún secreto que las tramas desarrolladas en Hollywood durante la década de los treinta, después del *crack* del 29, respondían a un ideario constructivo, optimista, pleno de confianza, en el que se quería levantar la moral de un país en plena Depresión¹. De Georges Sadoul (1987) a David Bordwell (1997), los historiadores han insistido en considerar las películas de los años treinta como las más conservadoras del periodo clásico: la situación económica y social generó un tipo de tramas de «virtudes reaccionarias» (Robinson, 1981: 189) que, sobre todo a partir del 1934, año de la imposición oficial del Motion Picture Production Code, obedecían a las pautas restrictivas de un código que controlaba los valores morales de las películas de Hollywood.

El código Hays sentenció que en las películas no podían mostrarse «besos excesivos y lujuriosos, abrazos libidinosos, posturas y gestos sugestivos» (Black, 1994: 63). Es obvio que la proclama no impidió que los films de Hollywood contuvieran escenas eróticas, que despertaron la atracción de todos los públicos. Pero no es tan obvio que fuera precisamente la década posterior al *crack* del 29 la

que generara uno de los discursos más hedonistas sobre Eros. Detectaré, pues, la «puesta en discurso de la sexualidad» —en expresión de Michel Foucault— que surgía de las historias de amor; a través del comportamiento de los amantes, la gestualidad de sus actrices y de algunos de los elementos de puesta en escena más utilizados por algunos directores de la época, demostraré cómo Eros se expresaba con el mismo lenguaje que los creadores habían empleado para visualizar la experiencia extraordinaria del amor. El objetivo final es mostrar que el cine clásico elaboró un imaginario sobre Eros desde una escritura metafórica que, a veces, fue extremadamente indirecta, hilvanando siempre un discurso atrevido y exaltado sobre la sexualidad.

LA SUBLIMACIÓN DE EROS DESDE LA ESPIRITUALIDAD

Los historiadores que han tratado el tema de la censura están de acuerdo en admitir que no fue nada fácil para los censores establecer de manera global un criterio moral. En un borrador de pro-

puesta escrito por Daniel Lord y Martin Quigley se señala que el *impure love* (el amor que admite la atracción de la carne) «no debe presentarse como atractivo y hermoso», pero que el *pure love* (el amor que no tiene en cuenta la sexualidad) debe también vigilarse, porque podría darse «fuera de los límites de la presentación segura» (Black, 1994: 307). Respecto a este borrador, Gregory D. Black indica que reinó el desconcierto entre los productores, que no supieron cómo tenían que interpretar el código y, preocupados, llegaron a preguntarse si tenían que prohibir las historias de amor. Y, con todo, el Amor siguió latiendo en el corazón de las grandes películas de Hollywood. Me parece muy significativo que los censores consideraran que una inofensiva —pura— historia de amor podía ofrecer elementos *no seguros*, explicitando, así, que reconocían la erótica de la fisicidad que se encontraba, incluso, en los gestos más aparentemente inocentes de los protagonistas.

De manera intuitiva, en 1953, Ado Kyrrou (2005: 141) escribió que el cine es el arte más apto para destruir voluntariamente la distinción que, desde Platón, se ha hecho entre cuerpo y alma, entre el Eros y el Amor. En efecto: aunque el Amor contuviera muestras ineludibles de fisicidad, Eros también se alimentó de la espiritualidad que las *love stories* usualmente contenían. De las películas de Frank Borzage a los melodramas de Douglas Sirk, el amor en el cine clásico se dio al espectador como algo extraordinario —trascendente— que transfiguraba la vivencia de los protagonistas. Esta manera de sublimar la pasión no solo expresó lo que ocurría en el alma de los amantes, sino que también reveló lo que sucedía en el cuerpo de los enamorados: el amor puso en discurso la sexualidad.

Es sin lugar a dudas Greta Garbo la estrella que mejor encarnó esta sublimación pasional: si *la Divina* fue la representación más pura del alma femenina, el cuerpo etéreo y no terrenal que vivía las más extraordinarias historias de amor, fue también, como expresa Mick Lasalle, una «santa

NO SOLO LA SEXUALIDAD SE PONÍA EN DISCURSO, PROVOCANDO SONRISAS A LOS ESPECTADORES, SINO QUE SE EXPRESABA INDIRECTAMENTE QUE EROS ERA FUENTE DE ALEGRÍA PARA TODAS LAS AUDIENCIAS

del sexo» (2000: 50), un espíritu que reivindicaba la fisicidad del cuerpo y transmitía los «misterios divinos de la carne». En consecuencia, Greta Garbo encarnaba sintéticamente un discurso en el que la *pureza* y la *impureza* —Amor y Eros— se entremezclaban sin intención de distinguirse.

Me detendré en dos escenas de la película *La reina Cristina de Suecia* (Queen Christina, Rouben Mamoulian, 1933) para visualizar cómo Greta Garbo construía este doble discurso amoroso y sexual. La primera secuencia se inicia en un humilde hostel, cuando Cristina (Greta Garbo), vestida con ropas masculinas, se hace pasar por un joven intelectual que enamora a Antonio (John Gilbert), un embajador español. El azar permite que los dos flamantes amigos tengan que compartir aquella noche un mismo aposento con una única cama de matrimonio. En este dormitorio, Antonio descubre la verdadera sexualidad de su *compañero*: Rouben Mamoulian escoge para esta revelación mostrar a la actriz en un gesto, en principio neutro, en el que la protagonista se quita su casaca y permanece inmóvil sin sacarse ninguna prenda más, luciendo una holgada camisa que no marca ni siquiera sus sinuosidades femeninas. No es, pues, el cuerpo sexualizado de Greta Garbo lo que permite saber al espectador que finalmente John Gilbert se ha dado cuenta de que está ante una mujer, sino una imagen etérea, ambigua, que no pretende visualizar el sexo de la estrella. ¿Qué es, entonces, lo que ve exactamente John Gilbert? ¿Intuye el *alma* de Greta Garbo y, por ello, no necesita fijar su atención hacia ninguna parte concreta de su cuerpo? Es evidente que la traslación de lo

físico hacia lo intangible ayudó a que el cine clásico pudiera cumplir con las pautas censoras. Que la continuación de la escena sea una intensa mirada entre los amantes, que se sonríen largamente hasta que la imagen funde a negro, no podía ser una sorpresa para los espectadores acostumbrados al fuera de campo que sustituía el encuentro sexual de los protagonistas. Es decir: de la misma manera que el espectador comprendía que John Gilbert había adivinado el sexo de su *partenaire* sin necesidad de una imagen directa, el público, ante el fundido a negro, podía sospechar que los amantes tendrían *posiblemente* un encuentro corporal. Lo que me interesa remarcar es *la posibilidad* que generan estas imágenes y, por lo tanto, su poca concreción: ni la forma en que Greta Garbo se quita la casaca ni la prolongada mirada entre los amantes son evidentes imágenes metonímicas de sexualidad. Son imágenes indirectas; pero *posibilitan* ser leídas desde su fisicidad y sensualidad.

Hasta aquí, pues, los creadores de Hollywood cumplían con creces la demanda censora: se recalca la poca importancia del cuerpo físico y, obviamente, la escena sexual no se encontraba en la pantalla.

Pero, después del *acto* elidido, Mamoulian explicita al espectador que los protagonistas no quieren abandonar el espacio que han compartido: el tálamo, cubierto de cortinas a través de las cuales se impide la visión de lo que están haciendo los personajes, los mantiene aislados de la realidad. A través del criado de Antonio, se transmite la información de que los amantes no solo han pasado una noche juntos, sino que, aprovechando una tormenta de nieve, se han quedado tres días y tres noches en su receptáculo de *amor*. A continuación, acontece una de las escenas más famosas de la estrella: el personaje que encarna Greta Garbo, una vez ha decidido abandonar la cama, recorre con la vista y el tacto todos los elementos del aposento que han acogido su pasión, demostrando que la acción —amorosa, pero también sexual— que ha disfrutado durante aquellos días ha sido un

paraíso, un maravilloso cobijo erótico que la reina Cristina sublima desde el momento en que quiere grabar todos los componentes del dormitorio en la memoria. Greta Garbo expresa la dimensión extraordinaria del amor, justo después de la vivencia sexual con el amante. En su discurso sobre el amor —o sobre la sexualidad— la reina Cristina se exalta en un largo monólogo en el que intenta verbalizar lo que ha experimentado en su alma —y cuerpo—. Sus palabras no podrían ser más entusiastas y apasionadas: «Así es como Dios debió sentirse cuando vio por primera vez el mundo acabado con todas sus criaturas respirando, viviendo». La explicación de su vivencia se da en un literal paralelismo religioso. Así, *la Divina* convertía la *impureza* de la sexualidad en pura trascendencia. La escena de Greta Garbo subraya hasta qué punto, en el cine clásico, el amor *ponía en discurso* la sexualidad, de forma que se sublimó tanto la experiencia espiritual como la carnal. Y, lo que es más importante: no hay, en estas escenas, imágenes metonímicas que lleven al espectador del amor al sexo; hay un único discurso, que expresa la felicidad de lo indecible que se sucede en el alma y el cuerpo de los protagonistas.

LA SUBLIMACIÓN DE EROS DESDE LA COMICIDAD

Los años treinta fueron, también, la década de actrices como Jean Harlow, Mae West o Marlene Dietrich, construcciones femeninas nada etéreas, presencias físicas que no apuestan por la espiritualidad de la carne, permitiendo que el espectador dirija, sin artificios trascendentes, su mirada hacia el cuerpo: recordemos el insinuante balanceo de caderas de Mae West, las «piernas más bonitas del mundo» de Marlene Dietrich y los escotados vestidos de Jean Harlow, que exhibían las formas sinuosas de su busto. Si Jean Harlow hubiera protagonizado *La reina Cristina de Suecia*, en el momento de descubrir su identidad femenina, seguramente habría exhibido,

como mínimo, un provocativo escote. Y, antes del fundido a negro, habría sustituido la mirada de los amantes por un beso apasionado, indicando así, de forma evidente, que en el fuera de campo se consumaría la relación sexual. De hecho, como apunta Jesús González Requena, en el cine clásico es frecuente que el beso entre los enamorados anuncie metonímicamente el acto sexual, que «es así nombrado a la vez que aludido» (1993: 95). Jean Harlow prefirió *nombrar* antes que elaborar imágenes etéreas. En sus películas raramente se abría aquella *posibilidad* que sostenía Greta Garbo: con Jean Harlow, el espectador tenía la certeza de que se estaba ocultando la escena sexual. En efecto, *la rubia platino* gestó en sus películas un arquetipo femenino sinónimo de la más desenfadada desinhibición con relación a Eros. Sus personajes eran ingenuos, nada espirituales y totalmente carnales. La transgresión de Jean Harlow fue representar a *good girls* que daban rienda suelta a su sensualidad. Si bien es cierto que en las pantallas existieron otras *buenas chicas* «explosivas» como Gloria Swanson, Clara Bow, Norma Shearer, Mae West o Marlene Dietrich, Jean Harlow lo hizo exagerando su ingenuidad, haciendo escandalosa su voluptuosidad, desinteresándose burlescamente de la posibilidad etérea de un cuerpo femenino con una simpatía irresistible, que se avanzó veinte años a la revolución figurativa de Marilyn Monroe. Jean Harlow se permitió la celebración festiva de la sexualidad, porque se expresaba desde una distanciadora comicidad. Los gestos y actitudes de la estrella no fueron en principio penalizados por los legisladores, que pudieron considerar que Jean Harlow se comportaba según las pautas del género de la comedia y, por lo tanto, sus conductas no tenían lugar en la realidad.

De Raymond Durgnat (1972) a Stanley Cavell (1999), son muchos los autores que han teorizado sobre las escenas de juego que protagonizaban los personajes de la comedia, concluyendo que las sofisticadas (y a veces surrealistas) estructu-

ras cómicas no eran más que manifestaciones de la sexualidad reprimida de los amantes. A través de las absurdas acciones de los protagonistas de la *screwball comedy*, por ejemplo, se liberaba la pulsión erótica que permitía que hombre y mujer se tocaran y se relacionaran lúdicamente. Así, no solo la sexualidad se *ponía en discurso*, provocando sonrisas a los espectadores; también se expresaba indirectamente que Eros era fuente de alegría para todas las audiencias.

LOS CREADORES DE HOLLYWOOD ESTABLECIERON UN TIPO DE IMÁGENES ABIERTAS, INDIRECTAS Y POLISÉMICAS, QUE REDUCIRÍAN SU VALOR IMAGINATIVO SI SE LES DIERA UN ÚNICO SIGNIFICADO

De esta manera, la liberación de la pulsión erótica en los personajes se encuentra más fácilmente en el cine clásico cuando los amantes demuestran estar bajo las leyes de otra lógica discursiva, sea melodramáticamente trascendente o cómica. En este sentido, los protagonistas del musical, como veremos más adelante, también se expresaron desde un universo aparte en el que, a través de bailes o canciones, glorificaron la sexualidad. Lo que me interesa resaltar es que la comicidad, la danza o la religiosidad melodramática *ponían en discurso* la sexualidad desde las lógicas de cada género, haciendo que los contenidos eróticos que se proyectaban en la pantalla mantuvieran una distancia que nada tenía que ver con la realidad de los espectadores: los amantes *trastocados* por el amor (y el sexo) acogían a Eros de manera idealizada, y lo que transmitían era pura fantasía cómica, musical o espiritual. No hilaban un discurso desde la realidad; hablaban desde los límites de las fantasías ficcionales. Como señala Lea Jacobs (1997: 111), los censores fueron muy incisivos, incluso con los más mínimos detalles, cuando las

cuestiones prohibidas se visualizaban de manera realista o directa (si esto sucedía, los legisladores podían cortar escenas o añadir frases, poniendo a veces en peligro la comprensión de la trama). Pero, en cambio, los censores no pudieron —o no quisieron— controlar lo que imaginativamente provocaban las imágenes, como bien prueban los atrevimientos que, por ejemplo, se encuentran en las películas de la *screwball comedy*. La comicidad permitió que, sin mostrarse nunca la escena sexual, se aludiera a ella de forma hilarantemente insolente, estimulando la imaginación del espectador para que se preguntara por «cómo y de qué manera» se concretaban las relaciones sexuales de los protagonistas (Bou, Pérez, 2016: 46).

Incluso Greta Garbo demostró que la sublimación de Eros se podía dar desde la alegría más prosaica de la comicidad, sin restar vitalidad al discurso del amor ni, consecuentemente, al de la sexualidad. En *Ninotchka* (Ernst Lubitsch, 1939), la Divina —que aparece al principio del film como una feminidad asexual, rígida, incapaz de reconocer sus emociones— empieza a transformarse en una nueva figuración cuando su *partenaire* Melvyn Douglas cae simplemente de una silla, y queda en la ridícula postura de estar con el culo en el suelo: este sencillo *gag* es lo que provoca que ella empiece a reír desinhibidamente. «Garbo ríe», anunciaron los carteles que promocionaron la película para celebrar el gran acontecimiento expresivo de la estrella. Y, a partir de este momento, la protagonista empieza a *devenir* otra mujer, su Eros reprimido se libera: Ninotchka ya no puede concentrarse en el trabajo, se ríe recordando a su amado, trata con más cariño a sus compañeros... Garbo termina por escenificar esta transformación cuando no puede evitar comprarse un sofisticado sombrero parisino que, al principio de la película, había criticado por superfluo. Pablo Echart (2005: 265) señala que en la comedia romántica del Hollywood de los años treinta y cuarenta el vestuario femenino —y especialmente los sombreros— se utilizaron para subrayar las



Ninotchka (Ernst Lubitsch, 1939)

transformaciones de las protagonistas. En efecto, Greta Garbo cambia su boina soviética por un accesorio de alta costura francesa para visualizar su conversión interior. Ninotchka contempla, en su dormitorio, en la más estricta intimidad, el nuevo objeto que ha adquirido; lo trata con extrema delicadeza hasta que finalmente se lo pone sobre su cabeza ante un espejo. La escena termina con la actriz mirándose largamente, pero casi sin expresión en su rostro (al final, incluso, apoya la mano en una de sus mejillas, como si no supiera muy bien qué hacer con su nueva imagen). Se diría que su gestualidad es neutra, como si se diera un espacio al espectador para que imaginara a su manera cómo debe sentirse la protagonista. Poco más tarde, se dirigirá al apartamento de su amado. El fundido a negro, que elidirá el encuentro sexual de los amantes, viene precedido justamente por el gesto de sacarse el sombrero parisino. ¿Qué significa exactamente este sombrero? ¿Por qué la pausa misteriosa ante el espejo? ¿Es la metáfora de su sexualidad? No creo que sea prudente responder a estas preguntas como si pudieran tener una única respuesta. Entiendo que los creadores de Hollywood establecieron un tipo de imágenes abiertas, indirectas y polisémicas, que reducirían su valor imaginativo si se les diera un único significado.

EROS COMO ENSOÑACIÓN

Si, como ya he analizado, en la escena de *La reina Cristina de Suecia*, después del encuentro corporal, los amantes transfigurados transmitían haber vivido una experiencia espiritual, ¿puede darse una transfiguración similar en escenas donde no existe, como en el caso de *La reina Cristina de Suecia*, un claro correlato religioso? Es fácil darse cuenta de que sí. En el mismo ejemplo de *Ninotchka*, después del fuera de campo que oculta la escena sexual entre los amantes, se ve cómo los enamorados actúan de una manera totalmente distinta, porque necesitan subrayar que el *fuera de campo* los ha transfigurado y los ha apartado de la ordinaria realidad: si, en el ejemplo de Mamoulian, los amantes se comportaban como si estuvieran absorbidos espiritualmente por la experiencia amorosa —arrebataados por los efectos de la pasión—, en Lubitsch los protagonistas se muestran igualmente embaucados, aquí en una versión claramente juguetona, demostrando que gracias a lo que han vivido pueden —y solo desean— aislarse

de la realidad. *Ninotchka* expresa esta transfiguración abandonando literalmente su personalidad —su inicial rigidez—, y busca expresar su felicidad bebiendo *champagne*, pidiendo que su *partenaire* le cuente chistes o bailando desinhibidamente. Después, los dos, sin lugar a dudas embriagados, se dirigirán al dormitorio de ella, donde juegan inocentemente, festejan su alegría y no dejan de reírse. La escena no muestra el encuentro sexual de los personajes, pero la erótica de los cuerpos atrayéndose es permanente. Al final, la protagonista se echa en la cama, y se adentra felizmente en el literal espacio de los sueños. Lubitsch recurre al sueño para expresar que la experiencia amorosa de los amantes tiene su lógica continuidad en el espacio mental de la protagonista, ratificando la vivencia imaginativa que aporta siempre Eros.

Tres años antes de *Ninotchka*, la película *Deseo* (*Desire*, Frank Borzage, 1936), film producido por Lubitsch, remarcó esta idea de manera aún más contundente: después del fundido a negro que cierra el primer beso apasionado de los protagonistas a la luz de la luna, el director nos muestra

a los dos personajes durmiendo en dos aposentos separados y, a pesar de que se encuentren en dos dormitorios diferentes, ostentan un descarado placer sensual. En ambos casos, cuando son despertados, murmuran desordenadas palabras extasiadas: por el sueño espeso en el que demuestran estar inmersos, parece que hayan vivido quién sabe qué experiencias sexuales durante la noche. Gary Cooper y Marlene Dietrich, en el papel de amantes profundamente enamorados, indican de manera burlona al espectador que la fusión de los cuerpos ha acontecido en el sueño de cada uno de ellos. El sexo, pues, *ha tenido*

La reina Cristina de Suecia (Queen Christina, Rouben Mamoulian, 1933)





Lo que el viento se llevó (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, 1939)

lugar en íntimos e individuales espacios imaginativos. Al margen de no poder presentar a los dos personajes en una única cama por cuestiones obvias de censura, Borzage apela a la inteligencia del espectador para reiterar, con jocosa complicidad, que Eros se encuentra fuera del campo visible de las imágenes concretas, en el paraíso soñado de cada espectador: por esta razón, el público sonríe ante el escandaloso atrevimiento de enseñar a los dos protagonistas separados, pero colmados de un placer extenuado que aflora más allá del principio real de la fisicidad.

LAS METÁFORAS DE EROS

En los films citados en el presente artículo, es siempre la protagonista femenina la que realza con mayor desinhibición la *puesta en discurso* de la transfiguración. Y así es comúnmente en otras películas clásicas. En ellas, es incluso fácil detectar una serie de reveladoras convenciones gestuales femeninas para expresarlo: la chica muestra satisfacción en su intimidad, a veces en su dormitorio, mirándose, a menudo, ante un espejo —como el que acoge la imagen de la protagonista de *Una mujer se rebela* (*A Woman Rebels*, Mark Sandrich, 1936)—; o incluso de manera más desenvuelta can-

ta, baila o salta de alegría, con una expresividad del todo infantil que recuerda aquella ingenuidad hiperexpresiva que encarnaban las primeras actrices del cine mudo.

Esta formulación gestual de presentar a la chica complacida, después del elidido acto sexual, era tan habitual a finales de la década de los treinta que Scarlett O'Hara (Vivien Leigh) podía incluso mostrarse satisfecha el día siguiente de que el marido la hubiera violado en *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, 1939): después del incisivo fundido a negro que cierra la secuencia en la que Rhett Butler (Clark Gable) se lleva a la fuerza a su mujer al dormitorio, el plano siguiente, con luz de día, nos muestra a Scarlett sola en la cama, sonriendo y cantando alegre, haciendo aparecer también en su rostro una cierta turbación por lo que ha vivido, pero, en todo caso, complacida por lo que ha experimentado aquella noche.

No siempre se da este gesto femenino tan explícito en todas las películas clásicas, pero aparece muy a menudo. ¿Es que siempre se escapó a los legisladores este detalle? No creo que sea posible, pero es evidente que no les preocupó: por un lado, este gesto no formaba parte del momento de la escena sexual y, por otro, la actitud de estos personajes no podía tomarse en serio, desde el momento en que presentaban el sexo como una experiencia no problematizada, siempre dichosa e incluso celestial.

Si se observan los recursos estilísticos que los creadores de Hollywood utilizaron para indicar la supresión de la escena sexual, llama la atención que antes del fuera de campo o del fundido a negro se proceda muy a menudo de la siguiente manera: en el instante en que los personajes empiezan a besarse, la cámara se mueve hacia otro sitio, abandonando de manera visible la escena de intimidad de los protagonistas. La cámara conduce al espectador hacia un nuevo espacio, obligándolo a permanecer en otro lugar. La firmeza y lentitud del movimiento explicitan que el espectador no puede estar allí. ¿Adónde se lleva, pues, al espec-

tador? A un nuevo espacio que no tiene ninguna correspondencia con el acto sexual: al contrario, se diría que los directores entienden que sería banal querer reconstruir con una imagen *lo extraordinario* de las relaciones sexuales. Demos algunos ejemplos: una sala de estar con un loro en *Tierra de pasión* (Red Dust, Victor Fleming, 1932), un paisaje urbano que se ve a través de una ventana en *Ana Vickers* (Ann Vickers, John Cromwell, 1933) o un porche bajo la lluvia en *El diablo es una mujer* (The Devil is a Woman, Josef von Sternberg, 1935).

Es evidente que nos encontramos en el ámbito de la metáfora. Recordémoslo: la palabra griega metáfora proviene de *meta* (más allá) y *fora* (llevar) y, significa, etimológicamente, «transportar». Chantal Maillard (1992: 97) subraya que la metáfora no elabora una imagen semejante; al contrario, cuanto más lejana está, más invita al lector —o espectador— a construir, desde la pura abstracción, otro universo. Porque Eros podía tener tantas formas como miradas ante la pantalla y los directores invitaron con su *movimiento* metafórico a que el espectador pusiera en marcha su imaginación. Anne Carson, estudiosa de Eros en la literatura occidental, lo sintetiza bellamente: «la imaginación es el núcleo del deseo; actúa en el corazón de la metáfora» (2015: 100). Así, la pantalla se transforma en un espacio erótico porque, como defenderá la autora, «lo que es erótico es el juego de la imaginación que los escritores convocan desde sus metáforas y subterfugios» (139), estimulando el placer del espectador/lector a construir su propio mundo.

Por ello, es tan importante insistir en que, conforme las imágenes se corresponden en menor medida con la concreción figurativa de los cuerpos amándose, más se catapulta libremente al espectador a visualizar la sexualidad (y también el amor) con las formas más variadas. Así, la metáfora incita al público a *crear en la distancia*. Esta invitación a construir *un mundo abstracto propio* sobre la sexualidad indica el carácter atrevido, subversivo y altamente moderno del cine clásico de Hollywood, incluso después de la imposición del código.

LA INOCENCIA EDÉNICA DE EROS

En el film *Tentación* (Rockabye, George Cukor, 1932) la cámara se desplaza poco a poco hasta una sartén cuando los protagonistas se besan apasionadamente. Hasta aquí reconocemos el trayecto metafórico que *obliga* al espectador a poner en marcha su imaginación. Después de un fundido a negro, un sinfín de globos hinchados ocupan la pantalla. Finalmente, la mano de la protagonista, Judy (Constance Bennett), mueve los elementos ingravidos haciendo visible, primero, su rostro extasiado y, después, que se encuentra en una cama con una camisa de dormir. *Hechizada* por lo que ha vivido aquella noche, confiesa a su amado: «Tengo un globo», como si la experiencia sexual la quisiera asimilar al posible efecto que produce un narcótico desinhibitorio. Judy, reaccionando con cierta lentitud, en un estado que se diría volátil, hace ostentación de su alegría repitiendo «querido» siete veces a su enamorado, mientras con los brazos abiertos quiere estrecharlo. La criada se acerca a la protagonista: con cara de desaprobación al ver tantos globos, se queja del estado de la cocina que, según sus palabras, parece haber sido arrasada por un ciclón. Judy responde mirando a las alturas hacia un punto indefinido —subrayando la dimensión imaginativa de la sexualidad— y repite: «ciertamente»... Es obvio que la intención de la chica es glorificar la noche pasada, entonar un canto a la experiencia física. La escena es hilarante, pero integra cierta compostura cuando el amado explica que acaba de entrar en una iglesia para reafirmar espiritualmente su vivencia pasional. Nuevamente la comicidad se alía con la trascendencia de la pasión para demostrar que los amantes están en otra realidad, en otra lógica discursiva.

Pero aún hay más: la escena de *Tentación* termina con Judy invitando al amado a compartir la cama, porque quiere hacerle una broma a un amigo que está a punto de llegar. El visitante entra en la habitación donde, entre los globos, encuentra a los amantes abrazados en el lecho, y, turbado, no pue-



Tentación (Rockabye, George Cukor, 1932)



de reírse cuando estos le revelan que están vestidos bajo las sábanas. La broma no es ni siquiera maliciosa: al contrario, los personajes se sienten tan contentos que necesitan transmitir la excitación que experimentan de forma limpia, ingenua, demostrando incluso que están por encima del *decorum* social, jugando a ser pequeños dioses de un mundo felizmente sin reglas. Giorgio Agamben (2006: 116) revela la necesidad que ha tenido el hombre en la expresión literaria de asociar la liberación de la sensualidad con el regreso al paraíso: «A partir del siglo XII, la idea de la felicidad debe aparecer entretrejida con la intención de restaurar el “dulce juego” de la inocencia edénica —en otras palabras, la felicidad debe ser inseparable del proyecto de redención y del cumplimiento del Eros corpóreo—, siendo el rasgo específico (aunque raramente percibido como tal) de la moderna concepción occidental de la felicidad».

Ernst Lubitsch lo expresa sintéticamente en los títulos de crédito del inicio de *Un ladrón en la alcoba* (Trouble in Paradise, 1932): el director sobreimprime una cama de matrimonio en la imagen cuando la palabra *paradise* desaparece poco a poco de la pantalla. El Edén se encuentra

en el espacio donde convencionalmente se practica el sexo. En Hollywood, el paraíso de la felicidad no podía soñarse si se menospreciaba el cuerpo. Eros era siempre un pozo de beneficencia para los afortunados amantes. Busby Berkeley lo corrobora en una de las más bellas coreografías que construyó para la película *Vampiresas* 1933 (*Gold Diggers of 1933*, Mervyn Le Roy, 1933). En el número musical «Pettin' in the Park», los protagonistas cantan que «el sexo es un puro ejercicio, una práctica que la gente realiza para relajarse», una actividad lúdica e infantil que da felicidad a todo el mundo: «Cada noche el cuerpo debería relajarse. Da oxígeno a tu cuerpo... Tal vez no sea lo correcto... ¡Nos encanta!». El coro repite que el amor está por todas partes y su práctica física es ejercitada por animales, adultos y gente mayor, sin que existan barreras de tipo social o racial.

El momento culminante llega cuando las chicas que bailan suben a sus habitaciones, mojadas por una repentina lluvia: en un único decorado que muestra, en plano general, una fachada con unos grandes ventanales, cuyas cortinas translúcidas nos permiten ver las sombras sugerentes de las chicas cambiándose, un niño con ropas de bebé guiña maliciosamente a cámara en primer plano y empieza a subir las cortinas para que el público pueda ver mejor cómo se desnudan las chicas. Es evidente que el niño conoce la fascinación que el espectador adulto tiene por el cuerpo femenino. Por esta razón, esta turbadora criatura acabará ayudando a los personajes masculinos a aproximarse a las chicas cuando estas salgan a reencontrarse con sus parejas: ellas llevan una armadura de acero para dificultar cualquier experiencia física, pero el niño da al protagonista un



Vampiresas 1933 (*Gold Diggers of 1933*, Mervyn Le Roy, 1933)

enorme abrelatas. Así, cuando el chiquillo ofrece el utensilio, da un codazo de complicidad al protagonista, mirando a las alturas, elevando las manos, indicando con deleite, en un popular lenguaje gestual, que lo que hay dentro de la armadura es el paraíso. Así, el niño oficia los prolegómenos de la ceremonia sexual, remarcando la experiencia extraordinaria que vivirán (evidentemente en fuera de campo) todos los personajes. Lo que llama la atención es que lo ponga en discurso una criatura. O quizás no sea tan extraño: dado que en el cine clásico de estos años la sexualidad es una actividad lúdica e infantil, un niño puede ser el conocedor de todos sus secretos, el representante máximo de la *edénica inocencia* liberadora de sensualidad.

* * *

Pero, a partir del año 1939, con la Segunda Guerra Mundial, el imaginario del cine clásico de Hollywood da los primeros signos de apertura hacia nuevos discursos. En este sentido, vale la pena detenerse en lo que ocurre después del fundido en ne-

gro que sigue al beso en *flashback* de los amantes de *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942): el famoso beso en París entre Humphrey Bogart e Ingrid Bergman señala el instante idílico de la pasión pero, por primera vez en la historia del cine clásico, precede a unas imágenes documentales de guerra. Un montaje de distintos planos que sintetizan la invasión nazi en Francia «irrumpe», en expresión de González Requena, «de la manera más violenta en el espacio sin tiempo de la relación dual de los amantes» (1993: 96). La visualización de la satisfacción de la mujer se sustituye por la preocupación de Ingrid Bergman que, inclinada sobre un periódico, no puede soñar con su relación porque es atrapada por el tiempo presente de la guerra. La realidad se impone al paraíso: se señala al espectador que el mito del Amor y de la Sexualidad es una construcción imaginaria que choca con la desoladora Realidad. Ciertamente es que esta escena no cambió de repente la representación de la imaginación erótica en el cine clásico, pero se añadió a otras películas que señalaron la necesidad de expresar a Eros bajo nuevas coordenadas. De manera clara, directores como Hitchcock, Preminger o Lang se atrevieron, en los años cuarenta, a recrear una poética sobre la sexualidad no tan interesada en celebrar sus valores paradisíacos como a insertar matices problematizadores, generando a veces una tensión entre la escritura fabuladora del pasado y la necesidad discursiva del presente, abriendo nuevos caminos a la representación de las formas del Amor, y, en todo caso, sosteniendo siempre un diálogo con la imaginación erótica de los treinta, porque la construcción sublimadora que se erigió sobre el cuerpo sexual después del *crack* del veintinueve podía transformarse poco a poco pero no desaparecer.

CONCLUSIONES

La esencia de la imaginación erótica que se perfiló en la década de los treinta y se prolongó sustancialmente a lo largo del clasicismo fue la de sublimar desinhibidamente a Eros de la misma

forma como se había idealizado el amor. El «mito del Amor» Greta Garbo canonizó en las pantallas que la experiencia sentimental no se desligaba de la corporal. *La Divina* «puso en discurso» una sexualidad idealizada que transfiguraba el cuerpo y transmitía que la unión carnal era una vivencia extraordinaria y trascendente. De manera similar, otras actrices de los años treinta como Jean Harlow, Mae West o Marlene Dietrich sugirieron desde cierta comicidad que el amor y la sexualidad eran experiencias indistintamente paradisíacas y maravillosas.

Para elaborar este imaginario, y no ser censurados, los creadores de Hollywood ensayaron una escritura metafórica que los legisladores no problematizaron. En efecto: los censores no discutieron las posibles lecturas sexuales que las imágenes podían proporcionar. Solo persiguieron lo concreto, impulsando de forma implícita que los directores se expresaran de manera indirecta. En la misma línea, los censores fueron más permisivos si las escenas amorosas se presentaban de forma poco realista; por ello, los creadores exacerbaban la sublimación de Eros que a través de la espiritualidad o la comicidad presentaban a los amantes como si habitasen en otra realidad, desde donde era posible demostrar gestualmente el placer de la sexualidad o declarar que esta era una vivencia memorable, divertida o saludable. Eros habitaba en las pantallas, pero formaba parte del mundo ficcional; aparecía de forma intangible entre ingeniosos recursos de montaje o desde imágenes de aguda neutralidad que empujaban a los espectadores a construir *un mundo abstracto propio* sobre la sexualidad. Los legisladores favorecieron, pues, un lenguaje metafórico, una escritura indirecta y distanciada de la realidad, y los creadores del cine clásico de Hollywood demostraron su talento al construir, desde la más pura abstracción, una *atrevida puesta en discurso* de la sexualidad.

Esta fértil forma de escribir se gestó precisamente en la década de los treinta, en el momento en que los estudios intentaron que las ficciones de

la *fábrica de sueños* fueran un motor de optimismo y confianza para los espectadores. En consonancia con este mundo ordenado y luminoso, Eros brilló como un claro ente benefactor, que ofrecía poder y vitalidad. En la expresión lúdica y trascendente de la atracción continua que demuestran los cuerpos de las estrellas, los creadores de Hollywood hicieron aflorar, en el ejercicio popular de sublimar a Eros, un discurso finalmente hedonista que se levantaba poderoso y contundente, más allá de la censura. ■

NOTAS

- * El presente texto constituye una variación de la comunicación «Eros pese a la censura: el cuerpo femenino de los años 30 en Hollywood» presentada al congreso internacional «Cuerpos de mujeres, Imagen y Tiempo: una historia interdisciplinar de la mirada» y recogida posteriormente en Ursache, O. (coord.). *Éste es mi cuerpo. Estudios de cuerpología femenina artística*. Turku: Universidad de Turku.
- 1 Hubo excepciones: sobre todo, en el género de *gangsters*, que se atrevió a presentar una realidad económica y social más crítica.

REFERENCIAS

- Agamben, G. (2006). *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos.
- Black, G. D. (1994). *Hollywood Censored. Morality Codes, Catholics and the Movies*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Bordwell, D., Staiger, J., Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós.
- Bou, N., Pérez, X. (2016). La censura y el código Hays. En C. F. Heredero (ed.), *Screwball Comedy. Vivir para gozar*. Donostia: Filmoteca Vasca.
- Carson, A. (2015). *Eros. Poética del deseo*. Madrid: Dioptrias.
- Cavell, S. (1999). *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- Durgnat, R. (1972). *The Crazy Mirror: Hollywood Comedy and the American Image*. Nueva York: A Delta Book.
- Echart, P. (2005). *La comedia romántica del Hollywood de los años 30 y 40*. Madrid: Cátedra.
- Foucault, M. (2008). *Historia de la sexualidad 1: la voluntad del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- González Requena, J. (1993). Casablanca. El film clásico. *Archivos de la Filmoteca*, 14 (segunda época), 89-105.
- Jacobs, L. (1997). *The Wages of Sin. Censorship and the Fallen Woman Film, 1928-1940*. Berkeley: University of California Press.
- Kyrou, A. (2005). *Le surréalisme au cinéma*. París: Editions Ramsay, 2005.
- Lasalle, M. (2000). *Complicated Women. Sex and Power in Pre-Code Hollywood*. Nueva York: St. Martin's Press: Thomas Dunne Books, cop.
- Maillard, C. (1992). *La creación por la metáfora. Introducción a la razón poética*. Barcelona: Anthropos.
- Robinson, D. (1981). *World Cinema. A Short History (1895-1980)*. Londres: Eyre Methuen.
- Sadoul, G. (1987). *Historia del cine mundial*. México: Siglo XXI.

LA PUESTA EN DISCURSO DE LA SEXUALIDAD EN EL CINE CLÁSICO DE HOLLYWOOD

Resumen

¿Qué discurso erótico esconden las películas optimistas, aparentemente conservadoras del clasicismo, sobre todo las de los años treinta en Hollywood? El presente artículo responde a esta pregunta, teniendo en cuenta que el sexo no podía aparecer de manera directa en la pantalla, sobre todo después de la imposición definitiva del Production Administration Code en 1934; por ello, se estudian los elementos gestuales de los actores, las frases de guion o la puesta en escena que se encuentran antes y después del fundido a negro que elide la escena sexual. Desde un lenguaje metafórico, los creadores de Hollywood elaboraron un imaginario erótico que exaltaba de forma vitalista, lúdica y desproblematizada la experiencia física y sensual de los amantes.

Palabras clave

Imaginación erótica; metáfora; cine clásico de Hollywood; *stars*.

Autor/a

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. Es autora de *La mirada en el temps* (1996), *Plano/Contraplano* (2002) y *Diosas y tumbas* (2004). En los libros colectivos *Políticas del deseo* (2007) o *Las metamorfosis del deseo* (2010) se encuentra su principal línea de investigación: la representación del imaginario erótico femenino en el cine mudo y sonoro de Hollywood. Es la investigadora principal del proyecto I+D del Ministerio de Economía y Competitividad «Representaciones del deseo femenino en el cine español durante el franquismo: evolución gestual de la actriz ante la coacción censora» y en 2018 coordinó con Xavier Pérez el libro *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos: España. Italia y Alemania (1939-45)*. Contacto: nuria.bou@upf.edu

Referencia de este artículo

Bou, N. (2019). La puesta en discurso de la sexualidad en el cine clásico de Hollywood. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 28, 19-32.

THE MISE-EN-DISCOURS OF SEXUALITY IN CLASSICAL HOLLYWOOD CINEMA

Abstract

What erotic discourse underlies the optimistic, seemingly conservative films of classicism, especially those of 1930s Hollywood? This article responds to this question by taking into account that sex could not appear directly on the screen, especially after the definitive imposition of the Production Administration Code in 1934. With this in mind, I focus on the gestures of the actors, the dialogue and the mise-en-scene before and after the fade to black that signals the omission of the sexual scene. Through metaphorical language, Hollywood's creators developed erotic imagery that exalted the physical and sensual experience of lovers in a vital, playful and unproblematic way.

Key words

Erotic Imagination; Metaphor; Classical Hollywood Cinema; Stars.

Author

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. She is the author of *La mirada en el temps* (1996), *Plano/Contraplano* (2002) and *Diosas y tumbas* (2004). The anthologies *Políticas del deseo* (2007) and *Las metamorfosis del deseo* (2010) feature her main line of research: the representation of the erotic female imaginary in Hollywood silent and sound films. She is the principal investigator for the Spanish Ministry of Economy and Competitiveness R&D project "Representaciones del deseo femenino en el cine español durante el franquismo: evolución gestual de la actriz ante la coacción censora" ["Representations of Female Desire in Spanish Cinema during the Franco Era: Evolution of Gestures of the Actress under Censorial Coercion"], and in 2018 she coedited the book with Xavier Pérez *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos: España. Italia y Alemania (1939-45)*. Contact: nuria.bou@upf.edu

Article reference

Bou, N. (2019). The *Mise-en-discours* of Sexuality in Classical Hollywood Cinema. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 28, 19-32.

Edita / Published by



Licencia / License



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

