

Sexualidad, adolescencia y cine fantástico

Black Hole, Charles Burns. © Ediciones La Cúpula, Barcelona, 2002. Cubierta vol. 7



En compañía de lobos

Pilar Pedraza
(Universitat de València)



El Código Hays prohibía representar a la mujer embarazada, y no digamos los trastornos de la pubertad: siempre han sido tan escandalosos que no hacía falta prohibirlos. La mujer en el cine clásico no tiene más “salida” de sus humores que las lágrimas. La niña de *El exorcista* (The Exorcist, William Friedkin, 1973) se orina, vomita: eso es lo transgresor. En *Carrie* (Brian de Palma, 1976) la menstruación es metáfora del terror masculino ante los avatares del cuerpo de la mujer. El otro extremo, la naturalidad en los humores, está en el cine de mujeres: *Un ángel en mi mesa* de Campion (An Angel at my Table, 1990).

La pubertad no aterroriza en la película *En compañía de lobos* (The Company of Wolves, 1984), dirigida por Neil Jordan, sobre un texto de Angela Carter. El cuento de Caperucita sirve de punto de referencia a una serie de ensoñaciones sangrientas y bestiales de una chica púber, que se debate en el lecho presa del malestar y los espasmos de la menstruación.

La muchachita (Sarah Patterson) fantasea o sueña sobre el amor con un hombre lobo fascinante y terrible, con el que acabará huyendo de su aldea hacia las profundidades del bosque, convertida a su vez en loba. La capa de lana roja que la cubre en el sueño, tejida por su abuela (Angela Lansbury), es el atributo menstrual de Caperucita, el personaje de Perrault cuya historia constituye la pieza central, alrededor del cual se disponen extensiones de la historia y pequeñas inclusiones narrativas de mujeres y lobos, como la de la campesina que, burlada por un amante aristócrata, se presenta el día del banquete de bodas del inconstante y convierte en lobos a todos los invitados. Desde el punto de vista de la imagen, estos lobos rococó son una delicia.

A lo largo del film hay otras muchas referencias a la sangre a través del color rojo. Son evidentes los homenajes a *El Mago de Oz* (Victor Fleming, 1939), que a su vez utiliza el simbolismo del color de modo muy elocuente y muy fresco –en un Tecnicolor trícromo recién inventado.

Pero Angela Carter y Neil Jordan dinamitan el mundo conservador y ñoño (“como en casa no se está en ninguna parte”) de la bella película de Fleming, cuya protagonista (Judy Garland), mujer gracias a los zapatos de rubí regalo del hada y admitida en la comunidad por el mago, se convierte, en la imaginación feminista y sadiana de Angela Carter, en la joven loba que busca a su lobo sin temer abandonar la comunidad humana.

La irrupción final de las bestias en la casa a través de un retrato al óleo de dama y de la ventana-himen, rompe energética y gozosamente las barreras entre el espacio salvaje y peligroso del bosque y la confortable alcoba presidida por las figuras tutelares, los autómatas y juguetes de una niñez que queda atrás para la adolescente de labios embadurnados de rojo. Cuando la violenta entrada de los lobos ha derribado los muñecos y roto los frágiles adornos de cristal, una voz de mujer recita sobre los títulos finales estos versos irónicos, que constituyen la moraleja del cuento de Perrault y son acordes con las enseñanzas del personaje arcaico interpretado por Ángela Lansbury:

“Hay una moraleja:

Ay de aquella que el sendero deja.

No os fiéis de ningún forastero,

Si queréis elegir vuestro derrotero.

Sed bellas, pero también sagaces:

Un lobo se esconde tras mil disfraces.

Ahora como antes, es una verdad evidente:

Cuánto más dulce la lengua, más afilado el diente.”

Pero lo que nosotros hemos visto no es eso. Se equivoca la vieja. Las jóvenes de la película aman a los lobos. No sólo a los que tienen la piel peluda por fuera, sino también a los peligrosos hombres-lobo con el pelo por dentro. Son más bien las bestias las que han de tener cuidado con las mujeres, pues ellas o bien las olvidarán a cambio de la seguridad de un matrimonio humano y una familia, o usarán en su contra la escopeta del padre.

Hay hechiceras poderosas capaces de convertir en lobos a todos los nobles de la contornada para castigar una infidelidad, como se dijo más arriba. El rico e inteligente calidoscopio construi-

do por Carter y Jordan ofrece muchas variaciones sobre el tema de la bestia humana y sobre la educación de las muchachas, sin optar por el camino trillado de la destrucción de la bestia y la obligación de las muchachas de vivir en el seno del rebaño la misma vida que sus abuelas.

El hombre lobo es una de las criaturas fantásticas más problemáticas de nuestra mitología de lo monstruoso. Su origen es poco claro. Sus fuentes literarias cultas, escasas y dispersas y una cinematografía que no ha rebasado el nivel de género para adolescentes. La mujer loba, aunque menos llamativa que el hombre lobo, es más interesante, al haberse adherido a su pelaje simbólico un tema tabú en el cine: el de la menstruación y el paso de niña a mujer, del dulce mundo de la infancia al de la sangre y la lucha por la libertad. El ejemplo de *En compañía de lobos* no es el único. Hay otro, la trilogía iniciada por *Ginger Snaps*, de John Fawcett (2000), que se inscribe como cine de terror sangriento para adolescentes en el subgénero de hombres lobo urbanos al estilo de *Un hombre lobo americano en Londres* (An American Werewolf in London, John Landis, 1981), y en el tema de la jovencita que asiste turbada a cambios amenazadores en su propio cuerpo.

La maquinaria puesta en marcha por la primera menstruación de las chicas –las bestias, el bosque, Caperucita, la sangre, la castración, la muerte–, no deja de ser un síntoma del miedo masculino a lo desconocido. ¿Cómo va a ser normal una persona que sangra cinco días cada veintiocho por una herida que tarda treinta años en cerrarse? En *Ginger* incluso la hermana lo toma a mal: “ahora me abandonarás”. Porque esta historia, como la de *Carrie*, no tiene en cuenta el deseo de las niñas púberes por ser mujeres, el ansia de que los pechos y el vello crezcan, y tener el poder que la chica presiente en su cuerpo: el de ser madre o no, generalmente el de serlo. Más bien está contaminada por temores que pertenecen al imaginario masculino.

Fue en los años setenta cuando se permitió al cine hegemónico mostrar algo más que el desnudo femenino: la mujer era por fin un cuerpo con orificios, un cuerpo que podía derramarse.



Orinaba y menstruaba ante la cámara –*El exorcista* (1973), *Carrie* (1976)–. El tratamiento de la muchacha se hizo más subjetivo que en el cine clásico, a veces incidiendo en la crisis de la pubertad, y poniendo más énfasis en las relaciones con la madre que con el padre.

En *Carrie*, la destructiva relación madre-hija es presentada a través de una historia sencilla: una madre abandonada por el marido, fanáticamente religiosa, trata de impedir que su hija se convierta en mujer y peque, como ella. La chica acude al baile de graduación de su instituto, donde los compañeros le han preparado una broma muy pesada: van a dejar caer sobre ella, que ha tenido su menstruación en la secuencia inaugural de la película, un cubo lleno de sangre de cerdo. El cubo cae, empapándola, y en un desdichado rebote mata a su pareja.

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

que trabaja con él, comprende lo que le ocurre a Carrie y el porqué del aborrecimiento general que suscita su encogida figura de chica que, por no molestar a su madre, no desea desarrollarse.

En sus películas más personales –*El piano* (The Piano, 1993), *Sweetie* (1989), *Un ángel en mi mesa*–, Campion investiga la difícil relación de la mujer con el mundo, y lo hace no sólo desde el punto de vista temático sino también de la puesta en escena. Planos insólitos, angulaciones sorprendentes, encuadres engañosos, expresan la soledad y la extrañeza de unos personajes que quieren ser personas y se ven sometidos a moldes cuya estrechez no les permite desarrollarse. Aspectos de sus vidas que para el cine dominante son escandalosos, como la menstruación, aparecen tratados por Campion con absoluta normalidad, sin mitificarlos ni descontextualizarlos de la vida cotidiana y de las relaciones reales de la joven con la madre y con las demás muchachas. En este sentido, dos de las escenas más intensas de *Un ángel en mi mesa* son la de Janet enfrentada a su primera menstruación con cierta perplejidad al notar humedad entre las piernas mientras está sentada en un banco de la clase, y cuando la voz en *off* de su madre le imparte consejos útiles y escuetos para llevar esa carga en lo sucesivo. Campion trabaja aquí con una mirada de mujer creadora. En su imaginario la menstruación es un avatar natural del cuerpo, no una amenaza de castración. No necesita desplegar un argumento fantástico para contextualizar algo tan simple como el cambio de la niña a muchacha, ni vestirla con piel de loba.

En compañía de lobos de Neil Jordan y Angela Carter integra todos estos elementos en un relato febril, que se estructura basándose en pequeñas historias de mujeres y lobos cada vez más profundas y vertiginosas, hasta contaminar la “realidad” –el primer anillo del laberinto del texto– con la irrupción de lo bestial y hacer constar una vez más en el cine fantástico desde *La mujer pantera* (Cat People, 1942) de Tourneur, que la bella y la bestia son las dos caras de la moneda.