

## EL FETICHISMO O LA FRAGMENTACIÓN

### DEL CUERPO FEMENINO EN EL CINE: EYES WIDE SHUT

Ángeles CRUZADO RODRÍGUEZ

Universidad de Sevilla

*Grupo de Investigación Escritoras y escrituras*

El fetichismo tiene su origen en el fenómeno religioso que se refiere al culto excesivo de ciertos objetos, en el que el fetiche, aunque inanimado, posee un alma propia y es tomado por aquello a lo que simboliza. En el XIX se habla de fetiche como objeto fabricado, al que se dota de un valor añadido, de ciertas connotaciones, que lo convierten en algo atractivo, digno de ser observado. Se unen así el arte y la magia. A veces una persona puede encarnar ese estatus de objeto portador de significados suplementarios.

La historia de las mujeres es la historia de una cosificación, la historia de un cuerpo [...] que los hombres han imaginado y recreado, sometiéndolo a cambios violentos a medida que cambiaba el entorno, y traduciendo diferentes ansiedades en la moda imperante que moldeara, ciñera y vistiera ese cuerpo, que lo describiera en páginas impresas o que lo retratara pintado a lienzo o esculpido en mármol. (Etxebarria y Núñez Puente, 2000: 404)

Es precisamente en el XIX, época en que los burgueses comienzan a rodearse de cosas para combatir el miedo al vacío, cuando surge la ‘mujer-objeto’, siempre al servicio del hombre. En el orden burgués la mujer, pasiva, es un indicativo del poder económico y social de su marido. Su ociosidad así como el lujo de sus vestidos y joyas denotan riqueza y una posición acomodada. La mujer se exhibe como objeto-florero, es una creación más del hombre, que es quien dicta las normas estéticas que rigen el atuendo femenino.

En esa época en que empiezan a brotar los primeros atisbos de emancipación femenina, la moda se convierte en un sistema más para mantener a la mujer inmóvil y sumisa al hombre.

La burguesía abomina de la totalidad de la mujer como sujeto activo, y por ello se afana en representarla en fragmentos. (Etxebarria y Núñez Puente, 2000: 120)

Se impone el corsé, que además de estilizar la figura, realzando los pechos, dificulta la movilidad. Dicha prenda impone una figura antinatural, en

El Fetichismo o la Fragmentación del Cuerpo Femenino en el Cine: Eyes Wide Shut

Angeles CRUZADO RODRIGUEZ

45

forma de reloj de arena, con una estrechísima cintura que fragmenta el cuerpo femenino en dos partes independientes, busto y caderas. La opresión es tal que llega a producir mareos al faltarle a la mujer el aire para respirar; ese aliento entrecortado, que recuerda al acto sexual, es para el hombre altamente erótico. El corsé, además, permite a los maridos tener en todo momento controlada la sexualidad de sus esposas; al ser una prenda que requiere su ayuda para abrocharla, éstos pueden saber fácilmente si alguien ha tocado esos nudos después de él. El corsé, unido a los tacones, hace de la mujer un ser inmóvil y pasivo, un bonito adorno, fácilmente controlable, para exhibir en sociedad. Hoy en día

las mujeres han podido liberarse intelectualmente, pero sus cuerpos siguen encorsetados. Siguen considerándose a sí mismas como algo pasivo, no agresivo, sometido. (Vázquez, 1987: 62)

Es ese miedo que infunde la mujer lo que lleva al hombre a convertirla en fetiche, en fragmento. El cuerpo femenino es visto como una trampa, representa una ausencia. Por ello, el hombre debe estar alerta y todavía hoy sigue decidiendo cómo se debe vestir la mujer, siempre de acuerdo con los intereses masculinos. Se ejerce sobre el cuerpo femenino una violencia simbólica que excluye la vejez y la gordura. Se valora más la belleza que la inteligencia.

La belleza femenina es un valor social prestigioso, por cuanto, tradicionalmente, la mujer ha asumido el papel de representación, su función ha sido la de representar. (Rodríguez Méndez, 2000: 153)

Se nos infunde la preocupación por la línea, las dietas, el culto al cuerpo, en un afán por desviar nuestra atención de otros aspectos que pueden constituir una amenaza para el orden establecido, como la lucha por la igualdad salarial.

Cuando una mujer descuida su imagen, porque no se pliega a la dictadura de la opinión pública en materia de presencia física, inmediatamente resulta descalificada y deja de ser tomada en cuenta, pasando a quedar marginada bajo etiquetas denigrantes como pueden ser la suciedad, el horterismo, la gordura, la grosería, el mal gusto, la vejez o la fealdad. (Gil Calvo, 2000: 91)

En una época de declive del poder masculino, el hombre recurre al fetichismo. En la iconografía moderna se representa el cuerpo femenino fragmentado, en un afán por neutralizar la amenaza que la mujer real, de carne y hueso, supone. Entre los medios de expresión artística, el cine, por su propia naturaleza, se presta especialmente a esta fragmentación de la imagen femenina.

#### 46 CUERPOS DE MUJER Y CINE

Para construir sus textos, el cineasta parte de unos significantes o cuerpos reales, que desaparecen y dan lugar a un juego de luces y sombras que se refleja en la pantalla, desprovisto de toda corporeidad. Así, la tecnología cinematográfica produce

un efecto de desmaterialización, que no corresponde solamente a la corporeidad representada en la pantalla, sino que [...] pertenece a los mismos cuerpos, y a la misma antropología de los receptores. El cuerpo se transforma [...] en una máquina irreal, operable, violentable, instrumentalizada [...]. Un cuerpo que pierde, con todos los otros sentidos, también el del tacto y que a su vez no es tangible por otros cuerpos. (Bettetini, 1989: 23)

La fascinación del cine se basa, sin embargo, en la ilusión de realidad que produce mediante el uso de distintos mecanismos. Así, un conjunto de imágenes estáticas, bidimensionales, encadenadas en un trozo de celuloide, crean una sensación de movimiento; esos fragmentos se unen, mediante el proceso conocido como sutura, en un todo homogéneo que se presenta ante el espectador de manera continua, de modo que éste tiene la sensación de hallarse ante la realidad misma.

Esa realidad, que no es tal, está construida por el hombre a su medida. El cine clásico presenta a la mujer como mero objeto para el disfrute masculino.

Las mujeres en el cine no funcionan como significantes para un significado (una mujer real), como las críticas sociológicas han sugerido, sino que significante y significado han sido elididos en un signo que representa algo en el inconsciente masculino. (Kaplan, 1983: 30)

En el cine clásico, según señala Laura Mulvey, existen tres miradas masculinas: la de la cámara, la de los personajes masculinos dentro de la narración y la del espectador. Se trata de buscar la identificación del espectador con el protagonista, de modo que éste pueda así ejercer su poder en el filme, pues la mirada masculina, a diferencia de la femenina, tiene poder. Gracias a la sensación de realidad que el cine crea, el espectador tiene la ilusión de controlar la acción, como hace el protagonista masculino, y de poseer a la mujer. El espectador experimenta de este modo un placer escopofílico similar al que le proporcionaría el observar a su objeto erótico por el agujero de una cerradura. No en vano el cine crea un mundo propio, cerrado e independiente del espectador, que observa desde fuera sin ser visto.

El pensamiento masculino es como el objetivo de una cámara cinematográfica [...], que va secuenciando en una sucesión de primeros planos encadenados el *découpage* de la imagen femenina. E inmediatamente traduce ese montaje fotográfico en términos de excitabilidad genital, tomando la cámara filmica como trasunto del falo. (Gil Calvo, 2000: 132)

#### 47 El Fetichismo o la Fragmentación del Cuerpo Femenino en el Cine: *Eyes Wide Shut* Angeles CRUZADO RODRIGUEZ

Por tanto, lo que nos muestra el cine hollywoodiense no es un reflejo directo de la realidad, sino que está pasado por un filtro masculino que tiene muy presente la diferencia sexual. El cine dominante refleja la distinción que el sistema patriarcal establece entre el masculino, activo, y el, femenino, pasivo, cuando presenta a la mujer como objeto sexual, dispuesto para ser observado por el hombre, que es quien la construye desde su óptica particular, como representación de sus deseos eróticos; ella, en tanto cuerpo fetichizado, es mirada, mientras que al hombre, que sí merece la identificación del espectador con él, se le permite mirar.

El espectador masculino experimenta ante el cine un doble placer escopofílico: voyeurista y narcisista, al identificarse con el protagonista del filme. Ambos mecanismos, antitéticos entre sí, se conjugan en el cine clásico para proporcionar placer al espectador, placer que al fin resulta contradictorio porque la imagen de la mujer en el fondo supone una amenaza para el hombre.

El deseo, nacido con el lenguaje, hace posible trascender lo instintivo y lo imaginario, pero su punto de referencia siempre regresa al momento traumático de su nacimiento: el complejo de castración. De ahí que la mirada, placentera en su forma, pueda ser amenazante en su contenido, y es la mujer en tanto que representación/imagen, la que hace que esa paradoja asuma una forma definida. (Mulvey, 2001: 370)

Según E. Ann Kaplan, en el cine clásico toda imagen femenina es entendida en términos sexuales. La cultura en la que nacemos y nos socializamos es falocéntrica. Para el hombre, y para el inconsciente patriarcal, la mujer es un mero significante, que representa una amenaza de castración motivada por su carencia de pene y, al mismo tiempo, es madre que, tras dar a su hijo al mundo desaparece de la esfera simbólica, propia sólo del hombre, que es quien controla la ley y el lenguaje, y con ellos somete a la mujer. Así, en el cine la mujer es reducida a silencio, ausencia, definida, controlada y reprimida por el hombre. El cuerpo femenino se fetichiza para eliminar la amenaza de su sexualidad.

Para ilustrar todas estas teorías vamos a centrarnos en un filme, *Eyes wide shut* (1990), última obra del cineasta norteamericano afincado en Inglaterra Stanley Kubrick. La

película trata sobre la crisis de un matrimonio joven, rico y atractivo, originada por el temor de ambos cónyuges ante sus fantasías sexuales respectivas y ante la posibilidad de un adulterio, real o ficticio.

En la cinta de Kubrick resulta evidente que es una mirada masculina la que hay detrás de la cámara. El desnudo femenino se convierte en el eje central del filme, y se ofrece siempre a la mirada y al deleite de los hombres, corroborando la idea de Peter Gidal, que cita Mary Ann Doane:

No veo cómo [...] puede haber ninguna posibilidad de usar la imagen de una mujer desnuda [...] si no es de un modo patriarcal absolutamente sexista y políticamente represivo. (Doane, 1991a: 166)

#### 48 CUERPOS DE MUJER Y CINE

Se da además la circunstancia de que todos los cuerpos femeninos que aparecen desnudos en *Eyes wide shut* corresponden a mujeres de proporciones perfectas, siguiendo la tradición del arte decimonónico, en el que

la mujer desnuda es aceptable si no es una mujer, si es Venus. (Navarro, 2002: 172)

En la primera parte de la historia se nos presenta a los protagonistas, un matrimonio de treinta y tantos años con una hija y una posición económica envidiable. Él es médico, estatus que le abrirá muchas puertas a lo largo del filme, y ella una ex-galerista de arte, que se dedica a cuidar de su familia. Acuden a una lujosa fiesta de Navidad, donde ambos flirtean con otras personas: la esposa, Alice, visiblemente turbada por el alcohol, conoce a un atractivo caballero; aunque con su cuerpo está diciendo que sí, de palabra lo rechaza por amor a su marido. Éste mientras tanto hace lo propio con dos modelos, hasta que un amigo requiere sus servicios para reanimar a una prostituta que yace desnuda en su cuarto de baño a causa de una sobredosis. El desnudo femenino implica a la vez riesgo, fatalidad y belleza.

Una vez en casa, la pareja habla de todo lo sucedido mientras fuman marihuana. Ella le confiesa un adulterio figurado para poner a prueba sus celos, y entonces él tiene que dejarla para acudir a casa de un paciente que acaba de morir.

En la segunda parte del filme Bill visita al difunto, y la hija de éste le declara su amor minutos antes de que llegue su prometido. A continuación, el personaje interpretado por Tom Cruise inicia un oscuro camino que lo llevará, primero, a casa de una prostituta, Dominó, donde una llamada de su mujer impedirá que suceda algo más que un simple beso entre los dos, y más tarde al café Sonata. Allí vuelve a encontrar a su amigo Nick quien, casi sin querer, termina hablándole de una fiesta secreta que va a celebrarse esa noche, donde presumiblemente habrá muchas mujeres y sexo sin tapujos. Nuestro protagonista sigue adentrándose en ese mundo ajeno y termina llamando a media noche a la puerta de una tienda de disfraces para alquilar un atuendo adecuado a la fiesta en la que pretende colarse.

Una vez en la mansión, enfundado en un esmoquin y cubierto con una máscara y una capa con capucha, asiste un poco estupefacto a una especie de ritual satánico tras el que bellas mujeres desnudas, de cuerpos perfectos, con sus identidades escondidas tras unas máscaras, escogen entre la multitud de hombres asistentes - todos con atuendo similar al de Bill - a sus preferidos para practicar el sexo.

Una pelirroja advierte al doctor por dos veces que más le valdría irse de allí, pues el ser descubierto le acarrearía consecuencias muy desagradables. Él se resiste y es llamado a una sala donde todos los presentes son testigo del juicio

49 El Fetichismo o la Fragmentación del Cuerpo Femenino en el Cine: Eyes Wide Shut  
Angeles CRUZADO RODRIGUEZ

al que se le pretende someter. Bill es instado a desnudarse para recibir el castigo a su intromisión, pero la bella joven pelirroja acude a salvarlo y se ofrece para expiar su culpa.

En la tercera parte de la película, Bill trata de racionalizar todo lo que le ha sucedido en esa larga noche. Empieza a descubrir cosas que presagian lo peor: su amigo Nick ha salido precipitadamente del hotel en plena noche escoltado por dos hombres y con la cara amoratada; a la prostituta Dominó le han diagnosticado que es seropositiva - Bill recibe la noticia por boca de la compañera de piso de ésta, Sally -, y Mandy, la chica que se ofreció para asumir el castigo del protagonista en la orgía, y que además es la misma a la que él atendió en casa de su amigo Víctor el día de la fiesta de Navidad, ha fallecido como consecuencia de una sobredosis. El mismo Víctor llama a Bill para contarle que sabe todo lo que le ha sucedido, y que él mismo ha enviado a alguien para seguir sus pasos. A pesar de los esfuerzos de Víctor para convencerlo de que todo estaba perfectamente orquestado y de que la muerte de la chica no ha sido más que una coincidencia, el doctor no termina de creérselo. Cuando, al llegar a su casa, encuentra a su esposa durmiendo con la máscara que él llevó en la orgía encima de la almohada, no puede soportarlo más, rompe a llorar y le confiesa a ésta todo lo sucedido. A partir de ahí, ambos se proponen comenzar una nueva vida, esta vez para siempre, porque se consideran dichosos por haber sobrevivido a sus respectivas aventuras, reales y ficticias o, en palabras de Alice,

quizás debamos estar agradecidos [...] por haber sobrevivido de alguna manera a nuestras aventuras, las reales y las que sólo eran un sueño.

Tras esta reconciliación con apología del matrimonio, Alice dice a su marido que hay algo muy importante que deben hacer lo antes posible, “follar”.

En su última obra, Stanley Kubrick, toca un tema poco habitual a lo largo de su carrera, el de las relaciones de pareja. A pesar de los acontecimientos, quizás no demasiado realistas, que se suceden en el filme, en su trasfondo se encuentra, una vez más, el patriarcado. La pareja protagonista supera sus respectivas tentaciones de ser infieles movidos por el compromiso que tienen con el otro. Ya en las primeras escenas de la película, cuando Alice baila con el apuesto húngaro, a pesar de su estado de embriaguez y del evidente placer que experimenta en brazos de ese hombre, no accede a ninguna de sus proposiciones; la realidad se impone a la ensoñación y Alice, a pesar de que con su lenguaje corporal está diciendo justamente lo contrario, recalca que no puede seguir bailando ni hacer nada más con él porque está casada y, aunque el galán insinúa que ella no es feliz en su matrimonio, Alice insiste en que sí lo es.

Es igualmente ese compromiso sagrado, que “funciona como un adhesivo invisible” (Anderson, en internet), el que impide que Bill traicione a su esposa de un modo, digamos, más carnal. Cuando está besando a la prostituta Dominó, es la llamada telefónica de Alice lo que hace a Bill salir de

ese mundo imaginario y darse cuenta de que no puede ir más allá. Precisamente esa fidelidad y ese no traicionar los votos matrimoniales salvan a Bill de contraer el SIDA, pues poco después se entera de que Dominó es seropositiva.

El matrimonio de Bill y Alice se inserta dentro de lo puramente convencional a los ojos del patriarcado: el marido, cabeza de familia, trabaja para mantener a su mujer y a su hija; esa autoridad le permite entrar y salir de casa a horas intempestivas sin tener que dar demasiada cuenta de sus actos a su esposa, que está circunscrita al recinto del hogar. Alice permanece en todo momento dentro de casa, y sólo sale si es acompañada por su marido, para asistir a la fiesta de Navidad y, al final del filme, cuando van de compras con la niña.

Mientras Bill se dedica a trabajar o a otros menesteres (como a ir de copas, a casas de prostitutas y hasta a una orgía), siempre en el plano de lo público, Alice permanece en su reducto privado, cuidando de su hija y de su condición de florero, siempre bellísima para el disfrute de su marido; Alice es un signo más del poder social de su esposo, quien la exhibe complacido mientras bailan, ante la mirada voyeurística de los demás hombres y ante los espectadores del filme.

Esta separación de roles queda patente cuando la pareja saluda a Víctor y su esposa Laura al llegar a la fiesta de Navidad: los hombres hablan de cuestiones serias, como la medicina, mientras las mujeres se hacen comentarios sobre sus respectivos atuendos. La conversación entre Bill y Víctor la oímos, mientras que sus esposas son relegadas, en este caso de modo más que explícito, al silencio; por sus gestos entendemos que conversan sobre cuestiones relativas a la moda, pero no logramos oír sus voces.

Bill es un médico de prestigio que cuida, no sólo de la salud sino también del buen nombre de sus clientes - saca a su amigo Víctor de un buen apuro, cuando reanima a la prostituta que ha tomado una sobredosis en el lujoso cuarto de baño de éste -. Su identificación del Colegio de Médicos parece más bien un salvoconducto que, convenientemente acompañado de su billetera repleta de dólares, le abre todas las puertas. Se mantiene siempre en una posición racional, a pesar de cometer actos no demasiado encomiables. Durante la conversación que mantiene con su mujer mientras ambos fuman marihuana, ella intenta dar la vuelta a todos sus argumentos, trata de ponerlo celoso, y da la impresión de estar bastante más afectada por la droga que él. Incluso grita y se retuerce como una histérica ante la indiferencia de Bill. Éste, sin embargo, mantiene un discurso mucho más razonado; le confiesa que nunca ha sentido celos porque, como su esposa que es, siempre ha confiado plenamente en ella.

Pero no es ésta la única situación en que Bill da una imagen de hombre templado y racional frente a una mujer histérica, característica típicamente femenina según los cánones del cine clásico. Marion, la hija del paciente que acaba de morir, también se comporta de un modo bastante irracional con el

## 51 El Fetichismo o la Fragmentación del Cuerpo Femenino en el Cine: Eyes Wide Shut Angeles CRUZADO RODRIGUEZ

doctor, cuando le declara su amor y se lanza a su cuello, a pesar de haberle dicho poco antes que va a casarse en breve con su prometido.

En cuanto a los personajes femeninos del filme, prácticamente todos viven a expensas de los hombres, y para ello se sirven de su belleza. Mandy, la chica de la sobredosis, en su día fue miss, y va a dar con sus bellos huesos en la morgue. Dominó y su compañera de piso, Sally, son prostitutas. Marion, hija de un hombre adinerado, pasa de

depender de éste a hacerlo de su futuro marido, que acaba de obtener una plaza de profesor en Michigan, no sin antes haberse arrastrado ante Bill implorándole su amor. Por último, Alice, aunque goza de una posición social y una belleza envidiables, no es más que eso, una mujer-florero, casada con un hombre que a la vez la ignora y se atormenta ante la idea de ver a su esposa en brazos de otro, aunque sólo se trate de una fantasía.

Exceptuando a Marion, quien no destaca por su belleza, las demás presentan rasgos físicos similares, cabello rojizo - típico de la mujer fatal - y cuerpos perfectos que se exhiben para el deleite masculino. La primera imagen del filme, que aparece entre los títulos de crédito, nos presenta a la protagonista femenina, Alice; más tarde nos daremos cuenta de que, aunque se trata de la historia de una pareja, el mayor protagonismo sin duda recae sobre el marido. En ese primer momento del filme ya Alice se nos muestra como objeto de deseo masculino, dispuesto para ser admirado de manera voyeurista, sin que ella se dé cuenta. Luce un elegante vestido negro con un escote generoso, que deja ver su espalda, y una raja no menos sugerente. Esas aberturas simbolizan la disponibilidad del cuerpo femenino ante la atracción sexual.

Tales marcas convencionales se toman como signos que anuncian la presencia de órganos habilitados para la sexualidad, se convierten en auténticas puertas que se abren al deseo sexual. (Gil Calvo, 2000: 63)

La cámara la enfoca de espaldas mientras se desviste, como si se hubiese colado en su habitación sin pedir permiso a nadie. Poco después, ya ataviada con su elegante vestido negro y - como en la mayoría de las ocasiones - sus tacones de aguja, aparece sentada en la taza del váter, y pregunta a su marido qué tal está, a lo que él responde sin siquiera mirarla: está perfecta, como siempre. La chica que cuidará a la hija de ambos durante su ausencia le hace un comentario similar. Está claro, pues, desde el principio que

ser bella es el trabajo de Alice, así como el de la ex reina de belleza y chica de alterne Mandy o el de la prostituta Dominó. (Kreider, 2000, en internet)

Aunque dice al húngaro que la corteja en la fiesta de Navidad que está buscando trabajo como galerista de arte, en ningún momento se la ve preocupada por ese tema; en su casa se dedica a leer la prensa, cuidar de su hija y mantenerse siempre bella. En una de las escenas Alice peina a la niña, a quien

## 52 CUERPOS DE MUJER Y CINE

inculca el valor de la belleza. Helena empieza a adquirir, desde pequeña, el “habitus corporal” codependiente y limitado propio de la mujer en la sociedad patriarcal.

La niña aprende su propio habitus corporal observando e imitando inconscientemente la manera en que su madre y demás personas del género femenino ocupan el espacio y adoptan unas posiciones corporales convenientes y pudorosas. (Rodríguez Menéndez, 2003: 157)

Alice nunca pasa indiferente ante un espejo. Ella sabe cuáles son sus valores y se preocupa por admirarlos y conservarlos. Como mujer, es un cuerpo para el hombre, y su imagen debe ceñirse al ideal que éste ha establecido para ella. El maquillaje y la ropa constituyen todo un ritual orquestado para que la mujer se ofrezca a la mirada de los hombres, “pues esa mirada la define como ser percibido y cuerpo para el otro” (Rodríguez Menéndez, 2003: 151). Así, la identidad femenina se construye teniendo muy en cuenta la importancia de su imagen pública. El cuerpo de la mujer se convierte en espectáculo ante la mirada masculina.

Lo único que piensa un varón cuando contempla una imagen femenina es si es o no es un objeto bueno para mirar. Y el criterio de distinción que utiliza para evaluar su grado de bondad es la capacidad de traducir mentalmente la admiración visual en excitación sexual. (Gil Calvo, 2000: 132)

Por ello el cine, siguiendo la tradicional distinción que asocia a lo femenino con la pasividad y a lo masculino con la actividad, presenta una estructura narrativa constituida por la suma de espectáculo y narración. El espectáculo corresponde a la mujer, cuya presencia en pantalla no hace sino atraer la mirada del espectador y desconcentrarlo en su seguimiento del hilo narrativo; su contemplación detiene la acción del filme. Esta última, sin embargo, es competencia del personaje masculino, que no está para ser contemplado como objeto erótico, sino para llevar adelante la narración, para ejercer su control sobre la trama.

Todas las mujeres del filme se muestran como espectáculo ante los ojos de los espectadores, pero hay una, Alice, en quien la cámara se fija especialmente. Ella es, digamos, la vedette principal de este show. Tenemos la oportunidad de contemplar su belleza desde todos los ángulos, en panorámicas verticales que suben desde sus pies hasta su cabeza o viceversa, o mediante un travelín circular que gira alrededor de su esbelta figura apoyada sobre el bufé cual florero o figurilla de porcelana. Alice es el fetiche por excelencia; la vemos vestirse y desvestirse, se nos muestra envuelta en lencería negra de encaje o en una inocente aunque transparente camiseta interior. Luce un elegante vestido negro que deja entrever sus partes más eróticas por su escote y su raja, aberturas

### 53 El Fetichismo o la Fragmentación del Cuerpo Femenino en el Cine: Eyes Wide Shut Angeles CRUZADO RODRIGUEZ

ambas llenas de sensualidad para el hombre.

Abundan además los primeros planos de su rostro, que apelan al narcisismo de la espectadora y a la vez, excitan al espectador, por tratarse del espacio más legible del cuerpo. [...] Por momentos casi parece como si todo el fetichismo del cine estuviese condensado en la imagen del rostro, el rostro femenino en particular. (Doane, 1991a: 47)

El de Alice resulta especialmente expresivo, refleja toda su sensualidad, especialmente en dos ocasiones, cuando baila con el galán húngaro en la fiesta de Navidad y más tarde, cuando intenta poner celoso a su marido, contándole sus fantasías con el oficial.

Mucho más que los hombres, que están destinados al éxito, a la sublimación, las mujeres son cuerpo. (Cixous: 257)

En el caso de Bill, es evidente que tiene otras potencialidades aparte de su atractivo físico, como su título de doctor en medicina, por lo que no necesita preocuparse tanto por su físico ni mostrarlo constantemente ante la cámara. Al contrario que las chicas, Bill aparece en todo momento correcta y elegantemente vestido, tal vez porque, en palabras de Celestino Deleyto,

la exhibición del cuerpo masculino en el cine comercial invoca una relación homoerótica con el espectador masculino que es, a la vez, constantemente negada o reprimida. (Deleyto, 2003: 192)

Enseña su torso sólo en un par de ocasiones, en la escena amorosa con Alice tras la fiesta y durante la conversación que ambos mantienen acerca de los celos mientras se



fuman un porro. En este caso el cuerpo de Bill se esconde tras el de Alice, que es el que acapara toda la atención. En un primer momento aparece ella desnuda ante el espejo, en un plano que nos muestra su cuerpo en fragmentos: por un lado la espalda, y por otro el reflejo de su parte frontal en el espejo, mientras ella se quita los pendientes. Bill llega, la abraza, la besa, y ella sigue contemplando la escena en el espejo. Estamos, pues, ante un ejemplo de cómo el cine dominante busca satisfacer los deseos de los espectadores masculinos que, al identificarse con el protagonista, tienen la ilusión de poseer a la mujer. Las espectadoras, sin embargo, sólo pueden conformarse con dar rienda suelta a su narcisismo, puesto que el cine clásico no contempla a la mujer como sujeto activo capaz de desear, sino más bien como objeto pasivo para ser mirado.

Además de la pura y simple adopción de la posición masculina respecto al signo cinematográfico, a la espectadora le quedan dos posibilidades, el masoquismo de la

#### 54 CUERPOS DE MUJER Y CINE

hiperidentificación o el narcisismo implícito en el hacerse objeto de su propio deseo. (Doane, 1991b: 80-81)

Este tipo de práctica cinematográfica, según Mary Ann Doane, niega el placer de la espectadora:

El cine genera y garantiza el placer al corroborar la identidad del espectador. Porque esa identidad está ligada a la del voyeur y el fetichista, porque requiere para su apoyo los atributos del “no-castrado”, el potencial para el control ilusorio del significante, no es accesible al espectador femenino que, al comprar su entrada, debe negar su sexo. (Doane, 1991b: 165-166)

En cuanto a las demás mujeres-objeto que aparecen en el filme, ellas ni siquiera gozan de la posición social de Alice. Ésta, cual burguesa decimonónica, permanece arropada por los muros de su hogar como un objeto decorativo más, que Bill exhibe complacido en sociedad. Las tres prostitutas (Mandy, Dominó y Sally) pertenecen a un estrato social más marginal, que no les permite llevar una existencia tan cómoda, y no gozan de la protección económica y moral que proporciona el matrimonio. En ellas se unen una vez más la belleza y la fatalidad asociadas al cuerpo femenino.

Mandy no es más que eso, un cuerpo, un bellissimo cuerpo de mujer que se ofrece al deleite de los hombres. En ningún momento aparece vestida, sólo arropada con una manta cuando Bill la reanima en la fiesta de Navidad y, más tarde, en la orgía, con tacones de aguja y una máscara que cubre su rostro. Es carne, un objeto; la primera imagen que vemos de ella, echada en un sillón víctima de una sobredosis, nos da perfecta cuenta de su belleza, de sus proporciones ideales, incluso presenta un bonito color de piel, a pesar de estar al borde de la muerte. Vuelve a aparecer en la orgía, donde es, al igual que las otras, una ficha de intercambio más, como sucede con las mujeres en general en el discurso cinematográfico, según Pam Cook y Claire Johnston.

Lévi-Strauss apuntaba que las mujeres reales, como productoras de signos, nunca podían ser reducidas al estatus de meras fichas de intercambio (...) La construcción del discurso contradice a esta convención reduciendo a estas mujeres ‘reales’ a imágenes y fichas que funcionan en un circuito de signos cuyos valores han sido determinados por y para los hombres. (Cook y Johnston, 1988: 26)

Al final del ritual, Mandy - aunque en esta situación no es más que una mujer sin nombre, un cuerpo, una ficha - se ofrece como víctima expiatoria de los pecados de Bill, se

sacrifica, da simbólicamente su vida por él. La mujer asume, como en la tradición judeo-cristiana, el papel de virgen - por irónico que pueda parecer en este caso - que se ofrece al hombre para salvarlo. El sacrificio de Mandy es llevado hasta sus últimas consecuencias pues, un día después del

#### 55 El Fetichismo o la Fragmentación del Cuerpo Femenino en el Cine: Eyes Wide Shut Angeles CRUZADO RODRIGUEZ

baile de máscaras, muere por sobredosis; aparece sola en la habitación de su hotel y termina yaciendo desnuda en el depósito de cadáveres, para el deleite necrófilo de Bill, que acude a darle su último adiós.

No acaba mucho mejor Dominó. Convive con Sally en un apartamento que Bill, tras pensarlo un buen rato, califica de “acogedor”, y un día después de su encuentro frustrado con el doctor descubre que es seropositiva.

Los paralelismos entre Alice y estas mujeres pueden dar a entender que el estatus real de la esposa de Bill es el de una prostituta, pero de lujo. Como Mandy, es alta y pelirroja, consume drogas - aunque blandas - y la vemos por primera vez en el cuarto de baño. Mandy participa en la orgía y Alice, aunque en sueños, vive una situación similar, folla con muchos hombres. Como Dominó, duerme envuelta en sábanas de color púrpura y se contempla en el espejo de su tocador. “En un sentido, hay sólo una mujer en el filme.”(Kreider, 2000).

La hija de Milich - el dueño de la tienda de disfraces -, una seductora y poco inocente Lolita, a pesar de su juventud, va por el mismo camino que Mandy, Sally y Dominó. A pesar de su inmadurez, utiliza signos artificiales como el maquillaje, la lencería y su actitud corporal, para lograr un aspecto de mujer deseable sexualmente. Ya es víctima de la explotación masculina, por parte de un padre que la prostituye, y demuestra tener tablas en el arte de la seducción, pues también ella utiliza sus encantos para intentar atraer a un escandalizado Bill, que no concibe una conducta paterna similar.

Las dos modelos que flirtean con el protagonista al principio del filme son un ejemplo más de mujeres disponibles, objetos decorativos para el disfrute del sexo opuesto, que - en este caso - se permite mostrarse indiferente ante el atractivo de las jóvenes. Bill, a diferencia de su amigo Víctor, tiene bastante asumida su condición de esposo comprometido con su mujer; es esa condición la que le hace no ceder ante las tentaciones de la infinidad de mujeres-señuelos que le ofrecen sus bellos cuerpos a lo largo del filme. Su infidelidad es siempre de pensamiento, nunca tiene el coraje de llevarla a la práctica, con la excepción del beso que da a Dominó. Incluso se plantea en el filme la posibilidad de que el protagonista sea homosexual, pues no parece normal que permanezca inmune ante tantos encantos femeninos desplegados a su alrededor.

Aunque no es capaz de demostrárselo con hechos, parece que lo que busca Bill en todas esas mujeres que se cruzan en su camino es a la misma Alice; aunque afirma muy seguro que no siente celos, porque confía en ella, está obsesionado con una idea recurrente, la de una infidelidad nunca consumada pero muy viva en la imaginación de ambos. El pensar que ella ha hecho el amor con él sin poder quitarse de la mente a otro hombre, un desconocido, lo atormenta y esa fantasía lo persigue a lo largo de todo el camino de evasión que recorre, huyendo de sus propios pensamientos.

Las imágenes de esa fantasía se repiten a lo largo del filme. Cada vez que Bill se queda solo acuden a su mente y nosotros las vemos en blanco y negro,

## 56 CUERPOS DE MUJER Y CINE

y desde una óptica - una vez más - claramente masculina. Este subtexto dentro del filme se desarrolla poco a poco, de forma fragmentada, y cada vez nos deja ver un paso más de la escena de seducción protagonizada por Alice y el oficial de nombre desconocido. Al principio Alice está tumbada en la cama y nos seduce con sus bellas piernas desnudas. Se quita las braguitas sin desprenderse de sus sandalias de tacón de aguja mientras el oficial, ataviado con su uniforme, la besa y la acaricia. El tacón de aguja, símbolo fálico por excelencia, es un elemento más de sujeción de la mujer, al hombre y a la moda creada por él. En un primer momento, el tacón se impuso como signo de estatus social, pues las mujeres de clase elevada eran más altas, debido a su mejor alimentación. Por ello, las jóvenes se presentaban en sociedad con tacones para buscar un marido pudiente. Hoy en día ya no indica estatus, pero sí es causa de atracción sexual, pues realza los atributos femeninos, hace que el vientre se retraiga y sobresalgan el busto y otras prominencias.

Vamos viendo a Alice cada vez con menos ropa, aunque el oficial permanece vestido, para igualarse a ella sólo en las escenas finales, en las que sigue siendo el cuerpo femenino desnudo el que acapara la atención de la cámara, especialmente su rostro cargado de placer. Ella goza, pero es sujeto pasivo de la acción de su amante, como suele suceder en las representaciones de escenas de sexo en el cine dominante, que se limita a mostrar el acto sexual siempre en sentido fálico. El placer femenino es

manifestado exclusivamente en términos de exposición corporal y gestualidad facial [...] en un intento de calmar la ansiedad de ejecución del espectador y abolir la separación entre éste y el acto sexual representado. (Ballesteros, 2001: 182-183)

Alice disfruta del sexo en las fantasías que atormentan a Bill, pero en la vida real ambos se reprimen, por miedo a que esos sueños eróticos puedan hacerse realidad.

La película explora la respectiva confrontación del hombre y la mujer con su sexualidad y las omnipresentes posibilidades de adulterio, sea éste realizado o una mera fantasía. Sin embargo, *Eyes Wide Shut* no trata sobre las recompensas o castigos que conllevan las aventuras extramaritales. Examina de modo más audaz el temor obsesivo ante el placer con el que ambos podrían realizar sus más salvajes fantasías. (Ghonaim , en internet)

Para ponerlo celoso, ella le habla de la fuerte atracción que sintió por un desconocido durante las vacaciones que pasaron con su hija en Cape Code. Tal fue la pasión que despertó en ella la imagen del oficial, que habría sido capaz de dejarlo todo por él. El comportamiento de Alice durante el filme nos deja bastante claro que aquello nunca habría sucedido, pues una cosa son las fantasías y otra la realidad conyugal, el lazo sagrado del matrimonio, que puede más que todas las tentaciones. Este hecho queda patente más tarde, cuando

## 57 El Fetichismo o la Fragmentación del Cuerpo Femenino en el Cine: *Eyes Wide Shut* Angeles CRUZADO RODRIGUEZ

Alice cuenta a su marido horrorizada la pesadilla que acaba de tener, en la que hacía el amor con el oficial, en un bello y bucólico jardín. Sólo al final del filme parece que la pareja intenta realizar sus fantasías dentro del matrimonio, cuando Alice sugiere a Bill que lo que tienen que hacer es “follar”.

Otro elemento recurrente en *Eyes Wide Shut* son las máscaras. Las emplean los asistentes a la orgía, para ocultar su identidad e igualarse los unos con los otros, pero también aparecen en otros momentos del filme: en la habitación donde yace muerto el paciente de Bill y colgadas en la pared del apartamento de Dominó. El simbolismo de la máscara va más allá del mero disfraz que oculta la identidad de quien la porta. La mujer debe emplear una máscara simbólica para relacionarse con el hombre, y no como su igual, sino sometándose a él.

Para que una mujer pueda tratar de tú a tú con un hombre [...] debe antes pagar un precio de entrada que, en cambio, no están obligados a pagar los hombres. Y ese precio es el de tener que escudarse tras las llamadas armas de mujer, adoptando una máscara social de feminidad escénica que la coloca en una posición dependiente y sometida. (Gil Calvo, 2000: 18)

También se entiende como máscara uno de los rituales de purificación que emplea la mujer por exigencias de la sociedad patriarcal: todo lo que consista en añadir elementos al cuerpo femenino para embellecerlo, como puede ser el maquillaje, la pintura de uñas, el teñido y permanentado del cabello o la lencería, signos que, aunque en su origen estaban destinados a purificar el cuerpo femenino, más tarde se convirtieron en convenciones para despertar la atracción sexual.

Por último, hay quienes ven la feminidad como una máscara tras la que se esconde, muchas veces, un ser “confuso e inseguro”. La mujer se identifica con el lenguaje jeroglífico, por la falta de distancia entre la imagen femenina como signo y su referente. Por este motivo, la mujer se relaciona con la cámara de modo distinto a como lo hace el hombre, que halla en la imagen fílmica su objeto de deseo; ella es imagen, y la falta de ese vacío o distancia es lo que le impide ser fetichista. Lo que no entienden algunas teóricas feministas es el exceso de feminidad que algunas mujeres ostentan como una máscara, que oculta una no-identidad. Joan Rivière lo explica aduciendo que

la ostentación de feminidad es un tipo de reacción-formación contra la identificación transexual de la mujer [...] Tras haber alcanzado el rol de sujeto así como objeto del discurso, la mujer intelectual que Rivière examina se sentía en el deber de compensar este hurto de masculinidad cargando los gestos de la seducción femenina. [...] La resistencia a los roles patriarcales implícita en el enmascararse consistiría pues en la negativa a concebir la feminidad como intimidad, como secreto, como imagen. (Doane, 1991b: 73)

## 58 CUERPOS DE MUJER Y CINE

Podemos concluir, pues, diciendo que en *Eyes Wide Shut* la mujer se presenta como un cuerpo - no cualquier cuerpo, sino uno tremendamente bello y de proporciones perfectas - para el disfrute del hombre, tanto de los personajes masculinos del filme como de los espectadores. De la mujer interesa su carnalidad, su condición de objeto convenientemente fetichizado para servir a los fines patriarcales. La espectadora, por tanto, debe conformarse con admirar la belleza de las imágenes femeninas, e intentar parecerse a ellas.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON, J. M., “Eyes wide shut (1999). Bright ‘Eyes’”, julio de 1999. Internet: <http://www.rottentomatoes.com/click/movie1084872/reviews.php?critic=colums&sortby=default&page=1&rid=102659>

- BALLESTEROS, I., Cine (ins)urgente. Textos filmicos y contextos culturales de la España postfranquista, Madrid, Fundamentos, 2001.
- BETTETINI, G., La conversación audiovisual, Madrid, Cátedra, 1989.
- CIXOUS, H., The Laugh of the Medusa, New French Feminism.
- COOK, P. y Johnston, C., "The place of women in the cinema of Raoul Walsh". Feminism and Film Theory. Editora: Constance Penley, Londres / Nueva York, Routledge, Chapman and Hall Inc., 1988.
- DELEYTO, C., Ángeles y demonios. Representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood, Barcelona, Paidós, 2003.
- DOANE, M. A., Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis, Londres / Nueva York, Routledge, 1991a.
- DOANE, M. A., "Cinema e mascheramenti: per una teoria della spettatrice", Immagini allo schermo. La spettatrice e il cinema. Editoras, Giuliana Bruno y Maria Nadotti, Turín, Rosenberg & Sellier, 1991b.
- ETXEBARRIA, L. y Núñez Puente, S., En brazos de la mujer fetiche, Barcelona, Destino, 2002.
- GHONAIM, Y., "Eyes Wide Shut". En Internet:  
[http://www.cinephiles.net/Eyes\\_Wide\\_Shut/Film-Synopsis.html](http://www.cinephiles.net/Eyes_Wide_Shut/Film-Synopsis.html)>
- GIL CALVO, E., Medias miradas. Un análisis cultural de la imagen femenina, Barcelona, Anagrama, 2000.
- KAPLAN, E. A., Women and film. Both sides of the camera, Londres / Nueva York, Routledge, 1983.
- KREIDER, T., "Introducing Sociology. A review of *Eyes Wide Shut*". Editores: The Regents of the University of California, *Film Quarterly*, vol. 53, nº 3, 2000, en Internet <<http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0096.html>>
- MULVEY, L., "Placer visual y cine narrativo". *Arte después de la Modernidad*, editor Brian Wallis, Madrid, Akal, 2001.
- NAVARRO, G., *El cuerpo y la mirada. Desvelando a Bataille*, Barcelona, Anthropos, 2002.
- RODRÍGUEZ MÉNDEZ, M. C., *La configuración del género en los procesos de socialización*, Oviedo, KRK, 2003.
- VÁZQUEZ, B., "Educación física para la mujer. Mitos, tradiciones y doctrina actual". *Mujer y deporte. Ponencias presentadas al seminario sobre el tema, 26-28 febrero 1986*, Madrid, Instituto de la Mujer, 1987.