LA DIFERENCIA SEXUAL EN EL CINE MUSICAL DE HOLLYWOOD. DE LA ATRACCIÓN A LA DETRACCIÓN[1]

Luisa Moreno Cardenal
Universidad de Valladolid

En este artículo expongo una serie de observaciones sobre el modo en que la puesta en escena cinematográfica crea efectos de sentido en los espectadores en relación con ciertas pasiones, esas que construyen la dialéctica entre el hombre y la mujer, y nos ponen sobre la pista de los distintos tipos de relaciones amorosas heterosexuales que se configuran en los relatos que los sostienen. Para ello analizo los bailes de pareja del cine musical de Hollywood de las décadas de 1930-1940 —orden de representación clásico—, 1950-1960 —orden de representación manierista— y décadas posteriores —orden de representación posclásico— (González Requena, 2006)[2].

Mi estudio de las películas musicales hollywoodenses parte de la idea de que el baile de pareja es una forma de representación extraordinariamente plástica de la dialéctica sexual ya que, por medio de éste, se ponen en escena una serie de posturas que interpreto como metafóricas de las posiciones sexuales del hombre y de la mujer en su relación. Pero, además, es necesario matizar que el baile de pareja permite representar la dialéctica sexual, no sólo en su dimensión amorosa, sino también en su dimensión violenta.

f.1 *Chicago*

f.2 *Moulin Rouge!*

1 Este artículo sintetiza algunas ideas de mi tesis doctoral titulada *Bailes de pareja en el cine musical de Hollywood*. Puede consultarse el texto completo en: http://eprints.ucm.es/8830/

En películas musicales que recientemente han tenido éxito de público, *Chicago* (Rob Marshall, 2003) y *Moulin Rouge!* (Baz Luhrman, 2001), se plantea la imposibilidad del encuentro entre hombre y mujer —en *Chicago* se pone en escena un espectáculo narcisista donde *la metralleta* es un significante metonímico del hombre que falta (f.1)—, o bien la conexión entre el encuentro sexual y la muerte —en *Moulin Rouge!* la resolución de la trama romántica coincide con la muerte de la mujer (f.2)—.

Lo que se pone en escena en el musical actual contrasta notablemente con lo que se suele encontrar en el clásico. Presenciando los bailes de pareja que en éste aparecen, el espectador puede conectar emocionalmente[3] con el placer asociado a este *fenómeno coreográfico* que comenzó a popularizarse como forma de ocio en el siglo XIX, *el siglo del vals* (Castelló, 2004:58), y sobre cuyas sensaciones experimentadas encontramos apasionadas crónicas literarias[4].

Para abordar el tratamiento que, en las tramas del musical clásico, se da al baile de pareja como parte de la puesta en escena de la dialéctica sexual, quiero reparar en una figura a la que llamo *la caída sostenida*. En ella la mujer adopta una postura que en la terminología propia del baile se llama *cambré* —galicismo que significa "echar el busto hacia atrás"— y destaca, tanto en bailes de pareja individuales (f.4, f.7-f. 11), como en bailes de pareja corales, (f.3, f.5, f.6), como una figura prototípica.

f.3 *Flying Down to Rio* (Sandrich, 1933)

f.4-f.5 *The Gay Divorcee* (Sandrich, 1934)

2 En la diferenciación que González Requena hace de estos tres órdenes de representación en la escena cinematográfica matiza que no se suceden necesariamente de manera cronológica, aunque hay un claro predominio de cada uno de ellos en las épocas correlativas especificadas.

3 Annette Kuhn realiza un trabajo de campo con entrevistas a hombres y mujeres británicos, espectadores durante los duros años treinta, que atestiguan el profundo sentido emocional, vital y cultural que este género tuvo para los espectadores (Khun, 2002: 168-195).

4 En *Las penas del joven Werther*, el vals queda asociado al amor ideal cuando Werther baila con Lotte: "¡Al fin empezó! Y nos divertimos un rato entrelazando los brazos de diversas formas. ¡Con qué gracia, con qué ligereza se movía! Y cuando por fin llegamos al vals y como esferas rodábamos unos en torno a los otros, al principio hubo un poco de lío, porque sólo unos pocos sabían. Fuimos prudentes y dejamos que se desahogaran, y en cuanto los más torpes despejaron la pista, entramos nosotros y aguantamos el tipo junto a otra pareja, con Audran y su dama. Nunca me había salido tan bien. Me sentía sobrehumano. Tener entre los brazos a la criatura más adorable, y con ella dar vueltas como un torbellino, de modo que todo alrededor se desvanece y...Wilhlem, para ser sincero, me juré a mí mismo que la muchacha a la que yo amara, sobre la que yo tuviera derecho, nunca bailaría un vals con otro que no fuera yo, aunque ello me costase la vida. ¡Tú me entiendes!" (Goethe [1774], 2001: 74).

f.6 *Top Hat* (Sandrich, 1935)

f.7 *Shall We Dance* (Sandrich, 1937)

f.8-f.9 *Carefree* (Sandrich, 1938)

f.10 *You never Were Lovelier* (W.A. Seiter, 1942)

f.11 *Cover Girl* (Ch.Vidor, 1944)

En la popular *Top Hat* (*Sombrero de Copa*, Mark Sandrich, 1935)[5], *la caída sostenida* representa de manera especialmente paradigmática la entrega al goce sexual de la protagonista (f.13), y aparece en el núcleo de la trama flanqueada por sendas secuencias antitéticas en las que la mujer propina al hombre una bofetada (f.12-f.14).

5 De las ocho películas que Astaire y Rogers protagonizaron a lo largo de la década de los años treinta, con las que alcanzaron históricos éxitos de taquilla, *Top Hat* se situó en primer lugar, según datos de los Annual Top Money Making Films (Ritzel, 1995: 269).

f.12

f.13

f.14

Así, el erótico baile *Cheek to cheek* (f.13), que despliega la pasión sexual de la pareja *en ciernes* de *Top Hat*, está precedido y sucedido por sendas manifestaciones de la ira de la mujer, y adjetivado por su actitud moralmente trasgresora, ya que la protagonista cree que aquel con quien baila es un hombre casado[6]. Por tanto esta figura central anuda de forma simbólica pasión, violencia y trasgresión.

* *

A finales de los años cuarenta otra postura, el *porté*, empieza a ocupar el lugar destacado que antes ocupaba el *cambré*, que, aunque no desparece en las coreografías, pierde centralidad. En el musical manierista la mujer comparece rígida y elevada por su pareja de baile (f.15). Pero no sólo eso, sino también poniendo en escena su *potencia*, en ocasiones superior a la de un hombre a quien tiene que ayudar a ponerse en pie (f.16).

f.15 *An American in Paris* (Minnelli, 1951)

f.16 *On the Town* (Donen, 1949)

A menudo, esa figura adorada por el hombre que encarna la mujer en el orden manierista aparece ubicada en escenarios *imaginarios*, y si *la caída sostenida* tiene lugar, lo es en fantasías del protagonista donde el cuerpo de la mujer es, además, retratado como un ente puro y evanescente cuyo cuerpo, en algunas secuencias y tramas, llega literalmente a desaparecer (f.17 y f.18).

6 "Cheek to Cheek derives its intensity from this sense that dance and song alike represent that miraculous moment when the search for pleasure has won out over the more conventional respect for morals. For Cheek to Cheek is more than just a song, it is a hymn to pleasure" (Altman, 1987:173).

f.17 *Brigadoon* (Minnelli, 1954)

f.18 *Singing in the Rain* (Donen y Kelly, 1952)

Otra de las características de las coreografías manieristas son las rutinas acrobáticas que, a pesar de mostrar explícitamente la destreza física de los hombres y mujeres que las realizan (algo que contrasta notablemente con las maneras de los bailarines del musical clásico en las que, como constatan los expertos en baile, lo difícil parece fácil a los ojos del espectador[7]), restan fuerza a su sentido sexual (f.19-f.20).

f.19 *Seven Brides for Seven Brothers* (Donen, 1954)

f.20 *Oklahoma* (Zinnemann, 1955)

Tras los fascinantes acrobatismos que llenan los bailes de los musicales de los años cincuenta, en las primeras producciones musicales de los años sesenta comenzamos a ver cómo mujer y hombre pierden pie, no se sostienen: bien como muestra de una violencia descontrolada (f.21) o bien como articulación paródica del encuentro sexual (f.22).

7 Rescatamos unas palabras de Cabrera Infante en las que habla de la capacidad de Fred Astaire para hacer que lo difícil pareciese fácil: "Fred Astaire es un bailarín de veras asombroso, a quien ni siquiera el Gran Gene (Kelly) puede emular aún cuando menos lo imita. [...] Una autoridad absoluta ha dicho de él en serio: "Es el más grande bailarín del siglo". Esa voz con acento que no duda es de Nureiev –a quien ha hecho eco su colega y coterráneo Mikhail Barishnikov. Ambos podían haber susurrado el nombre de Nijinski, pero han gritado, saltando por encima de la barra del ballet y de la barrera rusa, FRED ASTAIRE. […] Para ese artista que ha hecho siempre parecer fácil lo imposible (burlar la ley de la gravedad, por ejemplo, o al tiempo) todo ha sido per aspera ad Astaire" (Cabrera Infante, 1997: 52-53).

f.21 *West Side Story* (Wise y Robbins, 1961)

f.22 *Viva Las Vegas!* (Sydney, 1963)

* * *

A finales de esta década, cuando comienza a ser notorio el ocaso del género musical, se estrena *They Shout Horses, Don't They?* (Pollack, 1969), película en la que la deconstrucción del baile de pareja es ya manifiesta. Es el comienzo del cine musical posclásico. Ante el trágico final de esta película, comienza a vislumbrarse un tema relacionado con la problemática de la relación entre los sexos: la *repudiación de la feminidad*[8]. La mujer, que en el manierismo era elevada a las alturas y admirada con fascinación, ahora es eliminada (f.23) o arrojada al vacío (f.24). En esta etapa también encontramos musicales que plantean la relación sexual como algo amenazador, peligroso (f.25), y otros que tienen un carácter profundamente melancólico, pues aluden en sus puestas en escena a los musicales clásicos como fuente de inspiración o como refugio emocional ante la desesperación (f.26-f.27).

f.23 *They Shout Horses, Don't They?* (Pollack, 1969)

f.24 *Sweet Charity* (Fosse, 1969)

f.25 *Grease* (Kleiser, 1978)

8 El concepto de repudiación de la feminidad es utilizado por Freud en su obra *Fetichismo* (Freud [1927], 1995) y desarrollado en algunas obras posteriores. En su artículo "Sobre la sexualidad femenina", afirma: "En el hombre también subsiste, como residuo de la influencia ejercida por el complejo de castración, cierta medida de menosprecio por la mujer, a la que se considera castrada" (Freud [1931], 1995). También encontramos referencias a la repudiación de la feminidad en su conferencia "La feminidad", donde Freud expone: "Así, pues, con el descubrimiento de la falta de pene, la mujer queda desvalorizada para la niña, lo mismo que para el niño y quizá posteriormente para el hombre" (Freud [1932],1995).

f.26 *New York, New York* (Scorsese, 1977)

f.27 *Pennies from Heaven* (Ross, 1981)

No obstante, a pesar de que en las propuestas del cine musical de las décadas más recientes predomina la idea de la imposibilidad de la relación sexual, culminando en la exclusión del sexo contrario planteada en *Chicago*, y en la muerte de la mujer amante puesta en escena en *Moulin Rouge!*, es necesario señalar que en algunos musicales de esta última etapa se sigue recurriendo a los bailes de pareja para articular la experiencia sexual de los protagonistas. Tales son los casos paradigmáticos de *Saturday Night Fever* (f.28) y de *Dirty Dancing* (f.29).

f.28 *Saturday Night Fever*, (Badham, 1977)

f.29 *Dirty Dancing* (Ardolino, 1987)

* * * *

Extraigo las ideas claves de lo expuesto subrayando que, mientras que el baile de pareja en el musical clásico cumple la función de dar sentido a la trama amorosa, en el musical manierista es fundamentalmente un adorno de la dirección artística que, si bien aporta brillo a la autoría, no da solidez a unas tramas amorosas quebradizas Por último, en el musical posclásico, donde se hace notoria la falla simbólica en el tratamiento de las relaciones sexuales, el baile aparece en contextos amenazantes, melancólicos, paródicos, y se localizan, tanto en las tramas como en las coreografías, resonancias de cierto desajuste entre la fantasía y el cuerpo real.

La figura a la que llamo *caída sostenida* tiene una importancia paradigmática en el musical clásico *Top Hat*, pues ocupa el lugar más señalado del baile más apasionado del relato, un baile que articula con su voluptuosidad la violencia que la experiencia sexual conlleva. En el musical manierista, esta figura de baile, aunque sigue apareciendo, lo hace desplazada

del hilo narrativo, descentrada, enmarcada en un plano *imaginario*, y casi siempre sustituida por esa otra figura, el *porté*, en la que el hombre también abraza a la mujer, pero de manera radicalmente diferente, elevándola. Allí, en las alturas, el cuerpo femenino no comparece relajado, sino en tensión, impenetrable. Desde abajo, el hombre fascinado mira a una mujer firme que brilla y a la vez hace sombra a toda la firmeza que pudiese venir del adorador. El hombre comparece así abocado a cierta impotencia en tanto que la mujer, en el papel de adorada, refleja toda la potencia. Si tenemos en cuenta la insoslayable condición anatómica de cada sexo, deducimos que esto conduce a una situación compleja. Para que haya acto sexual, aquello que en el hombre marca la diferencia sexual anatómica obliga a la tensión. Esto tropezaría con la languidez del hombre adorador (f.30). Para que haya acto sexual, aquello que en la mujer marca la diferencia sexual anatómica obliga a la distensión. Esto tropezaría con la altivez de la mujer idolatrada. Como consecuencia, ocurre en los musicales de orden posclásico que la experiencia del encuentro sexual es insostenible; la potencia masculina está apagada, apabullada por un cuerpo femenino localizado como un todo completo, desbocado y a menudo desesperado porque no hay depositario de su pasión. En la última secuencia de *Chicago* se pone en escena cómo dos mujeres bailan solas sobre el escenario mientras que el hombre queda literalmente fuera de escena, desdibujado en el patio de butacas, reducido al papel de un mero espectador deslumbrado (f.31).

f.30 *On the Town*

f.31 *Chicago*

Mi análisis diacrónico del musical, uno de los géneros cinematográficos más populares y representativos de la historia del cine (Munsó Cabús, 1996), acusa una involución en la construcción de la relación heterosexual. En el cine clásico el tratamiento voluptuoso, violento y trasgresor del encuentro entre hombre y mujer se mueve en *pro* de que la relación sexual-amorosa tenga lugar. Este tratamiento va perdiendo garra y fuerza tanto en la tramas como en las coreografías posteriores, haciendo que todo aquello que en el relato clásico se ponía al servicio de la atracción sexual, vaya recolocándose coreográficamente para ponerse al servicio de la detracción sexual. Interpreto este giro como un giro reaccionario, puesto que la entrega de la mujer al goce sexual, representada en esa figura que he llamado *la caída sostenida*, desaparece del núcleo de la representación cinematográfica.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ALTMAN, Rick, *The American Film Musical*. Indiana UP, 1987.

CABRERA INFANTE, Guillermo, *Cine o Sardina*, Madrid, Alfaguara, 1997.

CASTELLÓ, Manuel, *Los bailes de pareja*, Palma de Mallorca, Ed. José J. de Olañeta, 2004.

FREUD, Sigmund (1927), *Fetichismo*, Freud total 1.0. Nueva Hélade, 1995.

___ (1931), *La sexualidad femenina,* Freud total 1.0. Nueva Hélade, 1995.

___ (1932), *La feminidad,* Freud total 1.0. Nueva Hélade, 1995.

GOETHE, Johann Wolfgang (1774), *Las penas del joven Werther*. Madrid, Espasa Calpe, 2001.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos de relato en el cine de Hollywood*, Valladolid, Castilla Ediciones, 2006.

KUHN, Annette, *An Everyday Magic. Cinema and Cultural Memory*, London, New York, I.B. Publishers, 2002.

MORENO CARDENAL, Luisa, *Bailes de pareja en el cine musical de Hollywood*, Madrid, UCM, 2009. http://eprints.ucm.es/8830/

MUNSÓ CABÚS, Joan, *El cine musical. Volumen I. Hollywood 1927-1944,* Barcelona, Royal Books, 1996.

RITZEL, Fred, "La espontaneidad como confección –producción musical del decenio de 1930: Follow the Fleet (1936)", en FAULSTICH, Werner y KORTE, Helmut (compiladores), *Cien años de cine. Una historia del cine en cien películas. Vol. 2: 1925-1944. El cine como fuerza social*, Madrid, Siglo XXI, 1995, pp. 259-273.

f.21 *West Side Story* (Wise y Robbins, 1961)

f.22 *Viva Las Vegas!* (Sydney, 1963)

* * *

A finales de esta década, cuando comienza a ser notorio el ocaso del género musical, se estrena *They Shout Horses, Don't They?* (Pollack, 1969), película en la que la deconstrucción del baile de pareja es ya manifiesta. Es el comienzo del cine musical posclásico. Ante el trágico final de esta película, comienza a vislumbrarse un tema relacionado con la problemática de la relación entre los sexos: la *repudiación de la feminidad*[8]. La mujer, que en el manierismo era elevada a las alturas y admirada con fascinación, ahora es eliminada (f.23) o arrojada al vacío (f.24). En esta etapa también encontramos musicales que plantean la relación sexual como algo amenazador, peligroso (f.25), y otros que tienen un carácter profundamente melancólico, pues aluden en sus puestas en escena a los musicales clásicos como fuente de inspiración o como refugio emocional ante la desesperación (f.26-f.27).

f.23 *They Shout Horses, Don't They?* (Pollack, 1969)

f.24 *Sweet Charity* (Fosse, 1969)

f.25 *Grease* (Kleiser, 1978)

8 El concepto de repudiación de la feminidad es utilizado por Freud en su obra *Fetichismo* (Freud [1927], 1995) y desarrollado en algunas obras posteriores. En su artículo "Sobre la sexualidad femenina", afirma: "En el hombre también subsiste, como residuo de la influencia ejercida por el complejo de castración, cierta medida de menosprecio por la mujer, a la que se considera castrada" (Freud [1931], 1995). También encontramos referencias a la repudiación de la feminidad en su conferencia "La feminidad", donde Freud expone: "Así, pues, con el descubrimiento de la falta de pene, la mujer queda desvalorizada para la niña, lo mismo que para el niño y quizá posteriormente para el hombre" (Freud [1932],1995).

f.26 *New York, New York* (Scorsese, 1977)

f.27 *Pennies from Heaven* (Ross, 1981)

No obstante, a pesar de que en las propuestas del cine musical de las décadas más recientes predomina la idea de la imposibilidad de la relación sexual, culminando en la exclusión del sexo contrario planteada en *Chicago*, y en la muerte de la mujer amante puesta en escena en *Moulin Rouge!*, es necesario señalar que en algunos musicales de esta última etapa se sigue recurriendo a los bailes de pareja para articular la experiencia sexual de los protagonistas. Tales son los casos paradigmáticos de *Saturday Night Fever* (f.28) y de *Dirty Dancing* (f.29).

f.28 *Saturday Night Fever*, (Badham, 1977)

f.29 *Dirty Dancing* (Ardolino, 1987)

* * * *

Extraigo las ideas claves de lo expuesto subrayando que, mientras que el baile de pareja en el musical clásico cumple la función de dar sentido a la trama amorosa, en el musical manierista es fundamentalmente un adorno de la dirección artística que, si bien aporta brillo a la autoría, no da solidez a unas tramas amorosas quebradizas Por último, en el musical posclásico, donde se hace notoria la falla simbólica en el tratamiento de las relaciones sexuales, el baile aparece en contextos amenazantes, melancólicos, paródicos, y se localizan, tanto en las tramas como en las coreografías, resonancias de cierto desajuste entre la fantasía y el cuerpo real.

La figura a la que llamo *caída sostenida* tiene una importancia paradigmática en el musical clásico *Top Hat*, pues ocupa el lugar más señalado del baile más apasionado del relato, un baile que articula con su voluptuosidad la violencia que la experiencia sexual conlleva. En el musical manierista, esta figura de baile, aunque sigue apareciendo, lo hace desplazada

del hilo narrativo, descentrada, enmarcada en un plano *imaginario*, y casi siempre sustituida por esa otra figura, el *porté*, en la que el hombre también abraza a la mujer, pero de manera radicalmente diferente, elevándola. Allí, en las alturas, el cuerpo femenino no comparece relajado, sino en tensión, impenetrable. Desde abajo, el hombre fascinado mira a una mujer firme que brilla y a la vez hace sombra a toda la firmeza que pudiese venir del adorador. El hombre comparece así abocado a cierta impotencia en tanto que la mujer, en el papel de adorada, refleja toda la potencia. Si tenemos en cuenta la insoslayable condición anatómica de cada sexo, deducimos que esto conduce a una situación compleja. Para que haya acto sexual, aquello que en el hombre marca la diferencia sexual anatómica obliga a la tensión. Esto tropezaría con la languidez del hombre adorador (f.30). Para que haya acto sexual, aquello que en la mujer marca la diferencia sexual anatómica obliga a la distensión. Esto tropezaría con la altivez de la mujer idolatrada. Como consecuencia, ocurre en los musicales de orden posclásico que la experiencia del encuentro sexual es insostenible; la potencia masculina está apagada, apabullada por un cuerpo femenino localizado como un todo completo, desbocado y a menudo desesperado porque no hay depositario de su pasión. En la última secuencia de *Chicago* se pone en escena cómo dos mujeres bailan solas sobre el escenario mientras que el hombre queda literalmente fuera de escena, desdibujado en el patio de butacas, reducido al papel de un mero espectador deslumbrado (f.31).

f.30 *On the Town*

f.31 *Chicago*

Mi análisis diacrónico del musical, uno de los géneros cinematográficos más populares y representativos de la historia del cine (Munsó Cabús, 1996), acusa una involución en la construcción de la relación heterosexual. En el cine clásico el tratamiento voluptuoso, violento y trasgresor del encuentro entre hombre y mujer se mueve en *pro* de que la relación sexual-amorosa tenga lugar. Este tratamiento va perdiendo garra y fuerza tanto en la tramas como en las coreografías posteriores, haciendo que todo aquello que en el relato clásico se ponía al servicio de la atracción sexual, vaya recolocándose coreográficamente para ponerse al servicio de la detracción sexual. Interpreto este giro como un giro reaccionario, puesto que la entrega de la mujer al goce sexual, representada en esa figura que he llamado *la caída sostenida*, desaparece del núcleo de la representación cinematográfica.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ALTMAN, Rick, *The American Film Musical*. Indiana UP, 1987.

CABRERA INFANTE, Guillermo, *Cine o Sardina*, Madrid, Alfaguara, 1997.

CASTELLÓ, Manuel, *Los bailes de pareja*, Palma de Mallorca, Ed. José J. de Olañeta, 2004.

FREUD, Sigmund (1927), *Fetichismo*, Freud total 1.0. Nueva Hélade, 1995.

___ (1931), *La sexualidad femenina,* Freud total 1.0. Nueva Hélade, 1995.

___ (1932), *La feminidad,* Freud total 1.0. Nueva Hélade, 1995.

GOETHE, Johann Wolfgang (1774), *Las penas del joven Werther*. Madrid, Espasa Calpe, 2001.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos de relato en el cine de Hollywood*, Valladolid, Castilla Ediciones, 2006.

KUHN, Annette, *An Everyday Magic. Cinema and Cultural Memory*, London, New York, I.B. Publishers, 2002.

MORENO CARDENAL, Luisa, *Bailes de pareja en el cine musical de Hollywood*, Madrid, UCM, 2009. http://eprints.ucm.es/8830/

MUNSÓ CABÚS, Joan, *El cine musical. Volumen I. Hollywood 1927-1944,* Barcelona, Royal Books, 1996.

RITZEL, Fred, "La espontaneidad como confección –producción musical del decenio de 1930: Follow the Fleet (1936)", en FAULSTICH, Werner y KORTE, Helmut (compiladores), *Cien años de cine. Una historia del cine en cien películas. Vol. 2: 1925-1944. El cine como fuerza social*, Madrid, Siglo XXI, 1995, pp. 259-273.