



40 y 20: romances que transgreden el tiempo

Uno de los temas que se ha tratado infinidad de veces en el cine es el de las relaciones de hombres maduros con chicas muy jóvenes, o de mujeres mayores con varones que podrían ser hasta sus hijos. ¿Cómo surge ese deseo entre personajes de generaciones tan distintas en la pantalla? ¿De qué manera se expresa a través de los sentidos, por medio del acto de mirar, de escuchar, de oler, de tocar o de besar?

José Carlos Cabrejo



Amor irracional ↵

Voyeristas o fetichistas. Maternales o edípicos. Protectores o inquietantes. Así suelen ser los personajes de generaciones muy distintas entre sí, con una diferencia de edad mayor a los 10 años, que mantienen romances en el cine. ¿Cómo es que se relacionan sensorialmente en el campo visual y auditivo? ¿De qué forma se sugiere una atracción que también puede ser táctil, gustativa y olfativa, y que no entiende de obstáculos que tengan que ver con la moral o las buenas costumbres? A continuación, veamos cómo el deseo se construye entre seres que pueden sentirse casi como almas gemelas pero nacidas en décadas que pueden ser muy lejanas entre sí (no ahondaremos mucho en el caso de las “Lolitas”, ellas tienen un artículo aparte en este número de *Ventana Indiscreta*).

Vista: miradas de cerca y de lejos

Si hubiera que elegir al cineasta más emblemático por contar historias sentimentales de hombres con chicas muy menores, ese sería Woody Allen. Y eso es algo que puede notarse a lo largo de todas las décadas en que ha realizado películas. Sea él mismo o alguno de los actores que están poseídos por su espíritu narciso, ansioso y verborreico, emergen como personajes que establecen vínculos mirones hacia aquellas muchachas que son talentosas actrices, amantes de la literatura o prostitutas: vean corriendo a Isaac hacia el lugar en el que Tracy (Mariel Hemingway), de 17 años, partiría a estudiar muy lejos, esperando por verla y retenerla con desesperación, en la secuencia final de *Manhattan* (1979); a Elliot (Michael Caine) haciéndole la guardia en la calle a Lee (Barbara Hershey), hermana menor de su esposa (Mia Farrow), para capturarla con sus inmensas gafas e invasivos ojos azules, aparentar que el encuentro entre ambos fue casual y deambular con ella en una librería para seducirla con un libro de poemas de E.E. Cummings, en *Hannah y sus hermanas* (1986); al profesor Gabe Roth estacionado fuera de la universidad en la que estudia la veinteañera Rain (Juliette Lewis)

para pasarle la voz y llevarla a algún lugar en el que puedan proseguir sus magnéticas conversaciones novelísticas en *Maridos y esposas* (Woody Allen, 1992); a Lenny, periodista deportivo, espionando a Linda (Mira Sorvino), joven prostituta, mientras sale de una lavandería en *Poderosa Afrodita* (1995).

Los héroes de Woody suelen ser *stalkers* obsesivos que acogen y fascinan con sus palabras de humor desfachatado y sabio a aquellas almas frágiles pero inquietas y curiosas a la vez. Sin embargo, el maestro del Nuevo Hollywood es cruel con ellas. Para muchos protagonistas del universo alleniano, aquellas jovencitas son mujeres descartables, son una simple “segunda opción”. Isaac busca a Tracy al final de *Manhattan* solo porque Mary (Diane Keaton), una mujer “más grande” pero inestable emocionalmente, se aleja de él. Lenny, a pesar de la atracción que siente hacia Rain, prefiere quedarse finalmente solo con sus obsesiones literarias en la ya referida *Maridos y esposas*, filme en el que además su amigo Jack (Sydney Pollack) rompe con Sam (Lysette Anthony), una hermosa gimnasta muchísimo menor que él, porque no soporta sus disparatadas creencias zodiacales. La noche de sexo de Lenny con la bufonesca prostituta interpretada por la Sorvino también le hace ver al personaje masculino que debe re-

tornar con su pareja de siempre en *Poderosa Afrodita*.

Ver y dejar de ver a chicas muy menores. Esa es una acción que se sigue repitiendo en su cine de años posteriores, desde el músico de jazz Emmet Ray (Sean Penn) que prefiere a la imponente Blanche (Uma Thurman) que a la chica muda y post adolescente Hattie (Samantha Morton) en *El gran amante* (1999), hasta el Raskolnikov catedrático (Joaquim Phoenix) que pretende irse con una profesora madura a Europa y asesinar, con el objetivo de ocultar un crimen, a la bella estudiante con la que tuvo un romance en las escenas finales de *Amor irracional* (2015). Entre este tipo de personajes no todo termina en un *happy ending*, tal como sí ocurre con los personajes de Colin Firth (actor base 5) y Emma Stone (actriz base 2) en *Magia a la luz de la luna* (2014).

Mientras Lee de *Hannah y sus hermanas* sale con Elliot, se le ve como pareja de Frederick (Max Von Sydow), quien, luciendo sus arrugas y sus canas, le reclama con tristeza iracunda su alejamiento, porque le dice que ella es su mundo. Esas palabras del personaje del actor sueco son las mismas que podría pronunciar ese hombre de 39 años que protagoniza *La mujer prohibida* (Philippe Harel, 1997), para quien la piel tersa y

► Poderosa Afrodita





Amarcord ◀

el rostro de ángel de una chica de 22 (Isabelle Carré) se convierten en el único territorio que sus ojos quieren recorrer, plasmados en encuadres subjetivos que componen casi toda la película.

El único mundo por explorar de aquel hombre se concentra en esos seductores paneos que tocan con la vista del lente los pies, las piernas, los senos y la cara de la muchacha de largo cabello rubio. El cuerpo de ella es el refugio que busca para sentir que el tiempo no pasa y se ha detenido, porque los ojos de aquel tipo, que nota su leve envejecimiento al mirarse en un espejo, vampirizan la juventud que está viva en la carne de su ninfa. Por ello, si los encuadres durativos son los que exhiben la posesión de aquella lozana corporeidad, más bien los encuadres breves son los que muestran esa mujer que el pintor Lionel Dobie (Nick Nolte), quien bordea los 50 años, no puede poseer en *Apuntes al natural*, uno de los relatos que componen la película *Historias de Nueva York* (1989).

Él está obsesionado con Paulette (Rosanna Arquette), la joven asistente de su estudio, a quien cela y desea hasta someterse como un perro faldero, que se humilla hasta hacer el ridículo, sin lograr estar íntimamente con ella. Desfilan en *Apuntes al natural* imágenes que se concentran en fragmentos de ese cuerpo que no puede tener íntegramente: el rostro, las rodillas o los pies. Solo queda rozar el fetichismo visual, desde una mirada que desea con locura, pero a la distancia. En ese sentido, Lionel Dobie es el sucesor de esos viejos verdes y barbones de Luis Buñuel, interpretados por Fernando Rey en cintas como *Viridiana* (1961) o *Tristana* (1970).

Gusto: besos y succiones

El deseo del hombre maduro por una joven en el cine se construye sobre todo con la mirada, sea cercana o lejana. Eso en parte explica que hasta este momento no hayamos llegado aún al deseo que se crea entre

una mujer y un chico que podría ser su hijo, porque es un deseo que más bien nace y se acrecienta con los ojos cerrados. En una de las escenas más famosas de *Amarcord* (Federico Fellini, 1973), el adolescente Titta (Bruno Zanin) se encuentra a solas con una tabaquera de mediana edad y con un cuerpo que parece salido de alguna pintura de Botero. Él le dice que es fuerte y puede cargarla, y al hacerlo varias veces, ella cierra los ojos, se ve su sombra gigantesca en la pared, como si fuera un ogro que estuviera a punto de comérselo, se aprieta excitada sus senos casi inconmensurables y descubre uno de ellos para que Titta lo succione. Mientras él lo hace, hasta el extremo de casi perder la respiración, ella constantemente cierra sus párpados pidiéndole que chupe sin parar sus pechos.

La corpulenta tabaquera es la versión líbrica pero a la vez monstruosa y casi feérica de una mujer que da de lactar a su bebe. Más tierna pero no menos erótica y transgresora resulta

la relación entre el púber Laurent (Benôit Ferreux) y su exuberante madre Clara (Lea Massari) en *El soplo al corazón* (Louis Malle, 1971). Después de varias escenas en que ella lo acaricia con excesiva intensidad maternal (y con frases de aire incestuoso como “eres mi maridito asqueroso”), vemos una secuencia nocturna en la que él la ayuda, por estar sumamente ebria, a acostarse. Le pregunta si la puede desnudar para que duerma, y ella le dice que sí. Después de haberle quitado casi toda la ropa, le va quitando el sostén; mientras lo hace, besa con sus aún infantiles labios el cuello y la parte superior de los senos de su mamá. Ella nuevamente acaricia el cabello de él con sus dos manos, y besa su cabeza con amor de madre, manteniendo siempre los ojos cerrados, pero con tan ardoroso deseo que el montaje interrumpe la visión que tenemos de ese preámbulo sexual para, a través de una elipsis, ver a continuación una conversación postcoital entre los dos. Afectuosa como siempre, le dice que eso que hicieron no deberá repetirse, pero que quedará como un recuerdo muy bonito, y como su secreto. Laurent es el reverso masculino de la “Lolita” interpretada por Brooke Shields, personaje que llega a tener un romance con un fotógrafo al que le dice “papi”, en otra cinta de Louis Malle llamada *Niña bonita* (1978).

Acaso esos momentos de pasión en los que la tabaquera y Clara se convierten en objeto de placer gustativo, bucal, lactante de sus “hijos”, implican obstaculizar su propia mirada no solo como típica expresión del goce sexual femenino, sino también como una manera de no ver el acto tabú que se realiza.

Tacto: rozando o golpeando la piel

En *Terciopelo azul* (David Lynch, 1986), un joven llamado Jeffrey Beaumont (Kyle MacLachlan) inicia una aventura con Dorothy Valens (Isabella Rossellini), una cantante mucho mayor que él. Iniciará con ella un oscuro aprendizaje sexual, en el que ella será la “madre” que le espera en el infierno para enseñarle a expresar su sexualidad con dureza. Esa mujer, después de ser espionada por él desde su closet, le susurra en la intimidad, con sórdida ternura, que es un “chico malo”. Casi a gritos, le solicita que la golpee, y, después de tener sexo con él, afirma: “tengo tu enfermedad dentro de mí”. No es coincidencia que en una de las escenas de la película, un personaje, al ver a la cantante interpretada por Rossellini desnuda y herida en la calle, alrededor de la casa de Jeffrey, le diga a este: “¿quién es ella? ¿tu madre?”.



Tanto Dorothy Valens como la Erika Kohut (Isabelle Huppert) de *La pianista* (Michael Haneke, 2001) mantienen romances con chicos muy menores y devienen en maestras de una iniciación sexual sado-masoquista, en la que a pesar que ostentan ante ellos una posición de autoridad o jerarquía (son la mamá simbólica o la profesora de música), quieren experimentar qué se siente descender, estar abajo, en el otro extremo, someterse a los golpes propinados, a la violencia lasciva ejercida por sus “alumnos”. No obstante, Lynch muestra esa relación con una fotografía de clave baja, entre sombras que sumergen a Jeffrey en un viaje interior, en la oscuridad de sus deseos subconscientes y nocturnos; y Haneke plasma ese vínculo con una iluminación en *high key*, que hace ver a los personajes, rodeados de paredes blancas, en imágenes fijas, simétricas, de leve movimiento, como la exteriorización de un ser humano que lucha contra su represión y se pervierte al transitar en los



Terciopelo azul 4



escenarios de una ordenada y rígida sociedad occidental.

Pero el tacto también puede ser la expresión de un deseo masculino imposible de concretar hacia alguien muy menor, aunque movilizado con romántico espíritu medieval, con un amor cortés basado solo en caricias furtivas. El Jerome (Jean-Claude Brialy) de *La rodilla de Clara* (Éric Rohmer, 1970), obsesionado con la rodilla de una adolescente, llega a tocarla, y al hacerlo, siente que al acariciar solo esa zona de la pierna le está haciendo el amor (curiosamente, poco antes de que termine ese tocamiento, se escucha una fuerte lluvia, como representación figurada de su clímax sexual); la tensión sexual entre Edouard (Michel Piccoli), pintor sesentón, y Marianne (Emmanuelle Béart), su joven modelo de belleza celestial, en *La bella mentirosa* (Jacques Rivette, 1991), se siente no solo en la manera en que él observa su cuerpo desnudo, sino en esos aparentemente

te inofensivos momentos en que la toca moviendo su cabeza o acomodando sus brazos o muslos para poder hacer trazos inspirados en ella; Bob Harris (Bill Murray), el actor de *Perdidos en Tokio* (Sofia Coppola, 2003), puede expresar su afecto hacia Charlotte (Scarlett Johansson), estudiante de filosofía, con solo tocar juguetonamente uno de sus pies cuando ella está echada en su cama, tras haber visto en TV *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960).

Olfato: el aire caliente

El amor cortés entre dos personajes que tienen una gran diferencia de edad puede sentirse en los olores. En *Amor a la carta* (Ritesh Batra, 2013) se inicia un romance a lo lejos entre Ila (Nimrat Kaur), una joven mujer casada, y Saajan (Irrfan Khan), un señor viudo. Entre ambos se inicia una correspondencia que se traslada a través de loncheras enviadas por medio de un sistema

de *delivery*. Se comunican por medio de cartas que, a diferencia de las enviadas por los hombres del medioevo a sus musas, están perfumadas por los olores de los sabrosos platos que ella le prepara.

Después de numerosas comunicaciones en papel, Saajan decide buscar y ver a Ila, pero sin atreverse a hablar. Él, al sentirse demasiado viejo para ella, prefiere comportarse como un caballero andante, de aquellos que solo podían amar a lo lejos, sintiendo a su amada como un objeto inalcanzable y sublime. Por eso, lo que sensorialmente puede acercarlos más en medio de la anticuada represión del protagonista es el olor que se impregna en esas cartas de amor.

El sentido del olfato también adquiere una importancia en el deseo lésbico que existe entre los personajes de Cate Blanchett y Rooney Mara en *Carol* (Todd Haynes, 2015). Sin embargo, primero son los sentidos del oído y de la vista los que posibilitarán otras aproximaciones corporales entre ellas. Carol es una mujer casada, de cuerpo imponente, que seduce con su voz honda, casi animal, a la joven fotógrafa de gestos delicados e inocentes. Pero no solo es esa voz la que atrae a Therese, el personaje de Mara, sino también la mirada de la propia imagen de Blanchett que la inspira a tomar fotos, como cuando viste un abrigo de pieles, que le da una apariencia gruesa, como si fuera una osa con la capacidad de cuidar y proteger a su cría.

Una vez que ambas comparten la habitación de un motel, y Carol le solicita, mientras se ducha, que le pase un suéter que se encuentra en su maleta, Therese huele sus prendas. En una escena posterior, Carol se perfuma para que su acompañante le huelga el cuello. Todo el juego erótico en el que participan recuerda esa manera en que un animal olfatea a otro para unir sus sexos. Por eso, los encuadres de la película casi nunca se mueven, suelen ser quietos, porque funcionan como jaulas que encierran a dos criaturas víctimas de un amor prohibido, considerado hasta inhumano.



Oído: cuentos antes de acostarse

La voz grave de la Carol interpretada por Cate Blanchett recuerda otras de mujeres seductoras y decididas, como la de la cuarentona e infelizmente casada Mrs. Robinson (Anne Bancroft), que con órdenes de madre estricta logra envolver en sus redes de arriesgada telaraña a un nervioso y sorprendido veinteañero interpretado por Dustin Hoffman en *El graduado* (Mike Nichols, 1967). Más bien las voces de las chicas que se aventuran con alguien muy mayor suelen ser más claras o agudas. Viajemos a los tiempos del Hollywood clásico.

La voz de Marilyn Monroe en *La comezón del séptimo año* (Billy Wilder, 1955) es como la de una niña ingenua, pero que a la vez, con su rostro perfecto y sus curvas exuberantes, calienta a un vecino casado y mucho mayor; mientras que la voz de la Audrey Hepburn que interpreta a una florista inculta en *Mi bella dama* (George Cukor, 1964) pasa de ser resonante como el graznido de un cuervo a ser fluida y sofisticada como la de una duquesa, gracias a la ayuda de un profesor de fonética también con muchos más años a cuestas. Ambos se enamoran a pesar de ser opuestos: ella quizá por verlo como una figura paterna, que la ha orientado en el buen y armónico uso del idioma inglés y adaptado así a la sociedad; él por ver reflejado en ella el resultado extraordinario que pudo obtener como maestro. Ello explica que él, cuando

piensa que la perdió para siempre y dice extrañar tanto sus gestos como su voz, escucha en su gramófono las clases que le impartió.

En muchos casos, los sonidos que acompañan a hombres mayores envueltos románticamente con chicas muy menores más bien son atemorizantes o perturbadores. En una escena en la que Jeanne (Maria Schneider), una chica de veinte años o algo más, toca el cuerpo grueso y plateado de Paul (Marlon Brando) en *El último tango en París* (Bernardo Bertolucci, 1972), él le habla como si fuera el lobo del cuento “La caperucita roja”, impostando la voz como si fuera la de un monstruo, y a la vez sexualizando el famoso diálogo en que el personaje de la niña le pregunta al animal por qué todo en su cuerpo es tan grande.

Si el Paul de *El último tango en París* es el lobo, el Silva Vacarro (Eli Wallach) de *Baby doll* (Elia Kazan, 1956) es el cuco. Persigue a una chica casada y virgen de 19 años en el interior de su casa, la seduce, y lo hace creando ruidos que parecen espectrales, como los de una mansión encantada: cerrando puertas o moviendo sillas o focos, corriendo tras ella como en el juego del gato y el ratón. Ella escapa de él como si se tratara de un fantasma inquietante y a la vez atractivo. Por eso, el magnetismo hacia el hombre maduro no es siempre luminoso, puede recordar aquella frase que más o menos dice algo así como que uno desea o ama aquello a lo que le tiene miedo. ◻

El diablo en el cuerpo de Minnie

Ana Carolina Quiñonez Salpietro

Existen las *groupies* y también las chicas que quieren ser ellas mismas las artistas que admiran. Minnie Goetze, interpretada por una maravillosa y desconocida Bel Powley, es de la segunda especie. *El diario de una adolescente* (Marielle Heller, 2015) empieza con Minnie, de quince, inmediatamente después de su primera vez. En el camino de regreso a casa la vemos sonriente y expectante. Son los años 70 en San Francisco cuando Minnie intuye que acaba de descubrir un mundo nuevo lleno de puertas por abrir. Una vez en casa, nuestra heroína de cabeza ágil y llena de estímulos se encierra en su cuarto y graba un cassette donde narra su desvirgamiento con un tono más cercano a un cuento que a un testimonio.

Minnie vive con su mamá y su hermana menor. Pasa mucho tiempo en su cuarto, impregnado de antihéroes personales e inquietudes creativas: paredes cubiertas por *posters* de estrellas de rock rabiosas que viven semidesnudas, como Iggy Pop, y dibujos hechos por ella en hojas de *sketchbook*. Minnie no es ni una marciانا ni una pretenciosa que solo busque respirar arte mayor. Es una adolescente guiada por las hormonas y el aburrimiento: insegura de su propio atractivo —no ostenta la belleza canónica de su mamá y su mejor amiga—, distraída en clases, impresionable por el físico y desesperada por ser el centro en el universo de alguien.

En casa está Monroe (Alexander Skarsgård), el novio de su mamá, merodeando. Alto, rubio, con hombros de nadador y *cool* (o, al menos, lo suficientemente desganado para parecerlo). Una noche cualquiera en el sillón de la sala de la televisión, Monroe pone su mano en el pecho de Minnie. No sabemos si fue intencional. Solo sabemos que ella primero lo consiente y luego empieza a encontrarle el gusto. Todo si-

gue igual hasta la noche en la que Monroe quiere salir con su novia. Ella no quiere y le propone que lleve a su hija. Monroe y Minnie van a un bar. Juegan, conversan, se disfuerzan y coquetean. Hay cerveza y humedad: Minnie lame y mordisquea los dedos de Monroe. Lo mira fijo con sus grandes y hambrientos ojos azules. Monroe se excita como un adolescente en espacios públicos. El deseo evapora la diferencia de edad y hace que los dos se besen y se revuelquen en un carro estacionado. Naturalmente quieren más.

Al primer encuentro a escondidas, le sigue otro, y con más de tres ya están embarcados en una relación. Minnie es la primera en subirse a esa montaña rusa, en probar las propiedades lubricantes de comer la fruta prohibida que contribuye a su creatividad. En paralelo al sexo descubre a Aline Kominsky,

una historietista mujer y desenfadada en un mundo de hombres. Minnie hace retratos y trazos más convencionales, pero también dibujos nada complacientes sobre lo que más le aterra o duele. En algún momento íntimo, le enseña a Monroe sus trabajos y él no los entiende, le incomodan.

Monroe tiene la piel más dura y se demora más en perder la cabeza. Recién lo hace cuando ella saca el cuerpo de la relación. Primero experimenta la furia de saber que él no es el único que la ha poseído, y luego el golpe al narcisismo: esa persona que te quiso con desesperación, te olvidará. Cuando parece que Minnie ya lo superó, él vuelve y lo hace como una persona vulnerable que llega a ser berrinchuda e insoportable: se incendia la imagen que ella tenía de él. Si algo nos enseñan las películas es que el más

viejo en una relación de pareja es el que sufre más, el que tarda más en cicatrizar. Casi al final de la película, luego de que la mamá (Kristen Wigg) descubra la mentira, Monroe le pide matrimonio y Minnie lo rechaza. Ha cambiado de piel.

El diario de una adolescente tiene algo de *Ghost World*, como la complicidad entre amigas con caracteres opuestos y una protagonista inquieta que dibuja cómics, pero no tiene el cinismo de esta película. La película también recuerda a *My summer of love*, *Good Bye First Love* y *Bonjour tristesse*. Todas siguen a chicas que se distinguen del montón por su viveza, inteligencia, frescura y, por qué no decirlo, malicia e insolencia. Solo que Minnie tiene todo eso en proporciones mayores.



► *El diario de una adolescente*