

Los géneros invertidos: *Pandemónium*

Ricardo Azuaga

RESUMEN

En el presente artículo se aborda el cine como sistema de significación, como lenguaje a partir del cual se generan textos o producciones lingüísticas, entendiendo que cada película es un texto autónomo, único e irreplicable, susceptible de análisis, interpretación y lectura. Para el abordaje del objeto de estudio seleccionado, se ha seguido una línea de investigación semiótica que nos permitió revisar los códigos y s-códigos operantes en el cine, para así comprender el cine como unidad comunicativa.

Palabras clave: cine, códigos, s-códigos, lenguaje, función semiótica, expresión, contenido.

ARTÍCULO

Durante las primeras escenas de *Pandemónium. La capital del infierno* (Román Chalbaud, Venezuela, 1997), la cámara muestra al espectador situaciones como las que se describen a continuación: i) Demetria (La Perra, interpretada por Elzaiza Gil) desenreda o despioja la descuidada melena de Adonai (Orlando Urdaneta), ii) Carmín (Amalia Pérez Díaz) alimenta a Atanasia (María Hinojosa), su madre decrepita; iv) Carmín se coloca su peluca y su traje de gala para ir a visitar a Radamés (Miguel Ángel Landa), su hijo corrupto; v) La Perra mantiene una conversación con Hermes (José Luis Márquez) y Onésimo (José Luis Useche) sobre la dotación sexual de este último, les vende unos besos, se queja porque intentan “meterle la lengua al besarla” y se niega a mantener relaciones sexuales con ellos porque “eso no es para pobres”; vi) Adonai olfatea a La Perra en busca de rastros de otros hombres en el cuerpo de la muchacha; vii) La Perra baña a Atanasia con una infusión de sanguinaria; viii) en una calle del barrio, La Perra participa en una caimanera; ix) conmovida por la muerte de la madre de Onésimo y Hermes, La Perra consuela a Onésimo masturbándolo, luego hace el amor con Hermes frente a la mirada complacida de aquél.

Ante todas estas acciones, no parece descabellado pensar que el sexo, la sexualidad, el cuidado del cuerpo y la forma como se asumen los géneros,

resultan determinantes en la construcción de los personajes y en las proposiciones ideológicas presentes en *Pandemónium*.

En general y justo hasta 1997, en los filmes de Chalbaud el costumbrismo suele definir los ambientes y las actitudes de sus personajes. Pero también sus filmes son producto y se insertan en los procesos sociales, culturales y económicos venezolanos característicos del período en el cual se han producido.

Pandemónium no es una excepción. Por el contrario, se trata del filme de Chalbaud que con mayor nitidez muestra las tensiones existentes entre el autor, su obra y la sociedad donde ésta se ha producido. También es el trabajo más radical de Chalbaud en cuanto a sus postulados, tanto en el nivel del plano de la expresión como en el nivel del plano del contenido.

Partiendo de estas consideraciones, el presente trabajo tiene por objeto reconocer los mecanismos utilizados en la construcción de los personajes de *Pandemónium* para revelar cómo las relaciones que se establecen entre ellos, consigo mismos y con el entorno, son producto de una situación social, cultural y económica que determina las concepciones relacionadas con el cuerpo, el sexo y el género. Esto con la finalidad de demostrar que, tanto los personajes como las concepciones que éstos representan, no son más que construcciones producidas, a través de un texto fílmico, por un momento histórico concreto en una sociedad determinada.

Para ello, se recurrirá a algunos planteamientos expuestos por Foucault (1976) acerca de la concepción de la sexualidad; por Bajtin (1989), a la hora de hablar de cultura popular y lo grotesco; por Butler (1990) para tratar asuntos como sexo, género y deseo y por Rubin (1975) para hablar de la economía política del sexo.

En principio, es necesario hablar de los personajes principales: Adonai, La Perra y Carmín, y en torno a ellos, Atanasia, Onésimo, Hermes y Radamés.

Adonai, Carmín, La Perra y Atanasia forman una familia. Atípica como pocas, disfuncional como muchas. Carmín es la madre biológica de Adonai y ha adoptado, a su manera, a La Perra. Adonai no tiene pies, y aunque trata de inculcar sus principios a la "familia", su condición le impide convertirse en "el hombre de la casa". La Perra es la niña-mujer: joven, inconsciente, inexperta e ignorante. Frente a este panorama, sólo Carmín, vieja, decadente, sin

escrúpulos y ambiciosa, funciona como jefe de familia. Es decir, Adonai, en apariencia, es el protagonista de la historia pero está incapacitado para accionar mientras vive en un mundo de mujeres que sí acometen acciones.

1.-Adonai: intelectual, poeta, tullido

Que Adonai no tenga pies puede parecer algo burdo como metáfora. Pero en la historia, su desempeño como escritor o poeta es nulo. Se refuerza así su rol pasivo. Inválido, improductivo e inútil, no logra superar los límites de su cama. Ni siquiera es un observador porque nunca ha visto. Su actividad como locutor de radio es absolutamente individual y estéril. Adonai permanecerá en cama hasta la última escena del filme, lo que subraya su rol pasivo a lo largo de todo el texto.

2.- Carmín: madre y ladrona sin escrúpulos.

Foucault (Op. cit: 9) afirma que “todavía a comienzos del siglo XVII era moneda corriente (...) cierta franqueza (...) se tenía una tolerante familiaridad con lo ilícito. Los códigos de lo grosero, de lo obsceno y de lo indecente (...) eran muy laxos”.

La descripción de esa sociedad funciona para hablar de Carmín y de la familia que ella maneja. Y es que el personaje de Carmín está construido de manera tan ambigua como su propio aspecto físico. A través de las mediaciones del maquillaje y los accesorios, Carmín pasa de ser una mujer abatida por la tercera edad a adquirir el aspecto de lo que ella considera debe ser una mujer distinguida.

En la historia, Carmín se instaura como madre y eso caracteriza al grupo de personajes como un núcleo familiar. Pero ella prefiere al hijo malo (Radamés) antes que al bueno (Adonai), aunque puesta a elegir, en realidad prefiere el dinero (Cfr. Marrosu, 1998). Es clara y soez. Está muy lejos de ser una madre abnegada. Ella representa muchas de las contradicciones de nuestra sociedad en aquél y, también, en estos momentos.

He aquí algunas de las líneas expresadas por el personaje que ilustran su carácter ambiguo: “no debes usar esas cosas (los servicios públicos) para tu provecho”; “¿tú sabes cómo me gustaría a mí que fueran los libros? En vez de páginas, billetes. Bastante billete para poder comprar de todo y ser feliz”; “la

honestidad es para los pendejos”; “el alma es lo que me sale por detrás cada vez que voy al baño”; “a la gente hay que hablarle de las bellezas naturales. Háblales de la Isla de Margarita, de Canaima, de Mérida. Chico, hay que incentivar el turismo. Háblales de la belleza de la mujer nacional, que bastante que hay (...) Con tanta cosa bonita que hay en nuestro país y tú solamente te fijas en la mierda” y “...dólares, Adonai. Dólares. Washington, Lincoln. ¿Tú ves? Estas sí son caras bellas, no las de nuestros próceres”.

3.- La Perra, niña-mujer.

A diferencia de Carmín, La Perra es un personaje de una sola pieza. En ella no hay contradicciones morales o psicológicas. La Perra acomete acciones, decide qué hacer con su vida y con su cuerpo con absoluta naturalidad.

Al inicio del filme, La Perra se está duchando. Su cuerpo desnudo es registrado frontalmente por la cámara y, mientras se ducha, tararea el tema musical de *La sirenita* (Clements y Musker, EEUU, 1989). Enseguida, cubre su desnudez con una toalla ilustrada con el personaje evocado por la canción y su cuerpo, sin artificios, juvenil e impúdico, es sustituido por el cuerpo artificioso, casi desnudo y falsamente pudoroso del personaje de Disney. La Perra es mostrada, entonces, como un hermoso ejemplar femenino, fotografiada de frente para hacerla deseable. Pero la aparición de la toalla y su ilustración la convierten en la niña que casi es y la mirada del espectador se torna extraña, culpable, pedófila.

La naturalidad con que La Perra asume su cuerpo y su sexo determinan el resto de sus actividades: puede actuar como *catcher* o bateadora en un partido de béisbol, ejercer la curación del asma de Onésimo por medio de una masturbación, o es novia y cura confesor al mismo tiempo en una iglesia abandonada.

Cuerpo, sexo y género.

Esta descripción esquemática facilita el establecimiento de relaciones entre los personajes y algunos conceptos relacionados con el género. En primer lugar, la condición de mutilado y el aspecto físico de Adonai lo convierten en representación del cuerpo grotesco (Bajtín, 1989) construido desde una perspectiva contemporánea.

Adonai es un cuerpo inacabado, interrumpido; si no abierto, de líneas indefinidas gracias a la túnica con que se cubre. Es un cuerpo excretador, comedor-comido al entregarse al sexo oral que práctica con La Perra, con un sistema de gestos que no se corresponden con el canon corporal dominante en nuestra sociedad.

El momento de la felación es un ejemplo de esa concepción. Tras la petición de Adonai, La Perra se introduce bajo la túnica y la silueta de Adonai evoca la de una mujer embarazada. La escena nunca alcanza una atmósfera erótica. Los gestos de Adonai están más cerca de aquellos propios del parto que de los que suelen asociarse con el acto sexual. Poco después, La Perra da por terminado su servicio y emerge de la entrepierna de Adonai. La imagen no es propiamente satírica. “La boca muy abierta, los ojos desorbitados, el sudor, el temblor, la asfixia”, ciertos movimientos de las extremidades superiores así como la posición ginecológica de Adonai “son manifestaciones y signos típicos de la vida grotesca del cuerpo” (Bajtín, : 278).

En oposición a esto, y acentuando las paradojas que constantemente pone en juego el texto fílmico, se encuentra Radamés, el corrupto, pero también el cuerpo limpio, ese que hay que “cuidar, proteger, cultivar y preservar de todos los peligros” (Foucault: 153). Por ello, en dos de sus tres apariciones Radamés se presenta acompañado por su siervo, siempre con un impecable albornoz, recibiendo afeites y cuidados

Con su sexualidad parlanchina, su arrogante superioridad económica, sus cuidados corporales y cómodamente instalado en la celda de un sangriento retén, Radamés representa la corrupción de una esfera de la sociedad que siempre huele bien.

Pero la mutilación de Adonai produce otro efecto. Por tullido, el personaje se muestra como una clara contradicción con respecto a la representación del "varón" más institucionalizada. Adonai se alinea con ciertos patrones de feminidad-pasividad propios de cierto cine clásico (Cfr. Mulvey, 1988), está condenado a la inmovilidad, a la impotencia, a la espera (Colaizzi, 2001).

Por su parte, si bien Carmín y La Perra son presentadas como caracteres opuestos, son personajes complementarios. Ni Carmín ni La Perra mantienen relaciones tradicionales con los medios de producción y, en ese sentido,

tampoco cumplen una función reproductora. Carmín logra su sustento gracias al dinero mal habido y La Perra no ejerce ninguna actividad productiva.

Carmín no está sujeta a Radamés, aunque reciba su dinero. Como mucho, depende del dinero pese a estar acostumbrada a vivir sin él. Carmín es una alienada en el sentido marxista del término y sus ambiciones son, por lo menos, ridículas: comprar vestidos en Roma, visitar al mismo Papa que recibió a Pinochet y a Castro, comprarse un título nobiliario en España y quitarse las arrugas.

Pero Carmín no deja de acometer acciones para lograr su objetivo: busca dinero; hace negocios; a su manera, extorsiona a Radamés; roba; saca cuentas y gerencia su "hogar".

La Perra ejerce su sexualidad sin apego a convención alguna. Se presta a ciertos favores con Adonai; sin motivo aparente, decide dejar de acostarse con un esbirro de Radamés; vende sus besos, pero no cobra por masturbar-curar a Onésimo; se acuesta con dos hombres a la vez porque está enamorada de ellos; se opone al dominio de su madre-jefa-regenta y no participa en ninguna cadena de producción.

En síntesis, si "el género es los significados culturales que asume el cuerpo sexuado" (Butler, 1990: 39), entonces ciertos significados culturales representados por Carmín y La Perra parecen no estar en correspondencia con lo que suele considerarse institucionalmente aceptado como femenino por nuestra sociedad. El "sexo natural" de La Perra es casi "previo a la cultura" (Butler, Op. Cit.: 40) y sobre él esa cultura parece ejercer poca influencia. Y si bien el género de La Perra es "inteligible", su sexo no suele manifestarse con demasiado apego a las prácticas reguladoras tradicionales.

En cuanto a Carmín, su conducta es aparentemente sancionada. Pero ella, amoral, sin sujeción alguna a lo socialmente aceptado, se entrega sin drama ni sacrificio a los brazos del diablo. Como madre, organiza los sistemas de parentesco entre un grupo que, a su vez, debería representar "formas empíricas y observables de sistemas de sexo-género" (Rubin, 1975: 106), pero sus sistemas no son precisamente los más adecuados para favorecer la estabilidad social y genérica que, en teoría, garantizan la familia y los Aparatos Ideológicos del Estado.

Mirada, deseo y extrañamiento.

Otro aspecto pertinente en este análisis de *Pandemónium* es el modo como se lleva a cabo la construcción de la mirada de la cámara hacia La Perra. Desde un comienzo, La Perra es presentada como objeto de deseo y como objeto de la mirada por parte de los personajes masculinos y de la cámara respectivamente.

Ya se comentó cómo se mostraba a La Perra en la segunda escena del filme y el efecto que esto produce en el espectador. Existe otra escena donde se confirma esta hipótesis. Aquella donde Demetria es entregada en venta al viejo general amigo de Radamés. Carmín se esmera en exhibir su mercancía y el cuerpo semidesnudo de La Perra es registrado por la cámara de manera directa. Pero al final, la cámara se convierte en el ojo baboso del militar y para el espectador la visión resulta, cuando menos, poco placentera, extrañada.

¿Placer visual?: La pobre pirueta dolorosa que nos devuelve a la realidad.

El otro asunto relacionado con una forma de mirar tiene que ver con la escena final. Al escuchar el bullicio producido por los saqueadores, Adonai clama por ver y ésta es su única acción en la película: ver. Sólo ver.

Ayudado por un artificio escenográfico, Adonai abandona la cama por primera vez y asciende del sótano hacia la azotea del edificio donde reside. Su ascenso es registrado frontalmente por la cámara, con planos que terminan reproduciendo su mirada. Adonai observa el acontecimiento a través de un agujero en la pared, y es entonces cuando el registro desafía toda convención cinematográfica ya que la imagen –en clara contradicción con el modo como los medios de comunicación difundieron los acontecimientos del 27 de febrero de 1989- “funciona a despecho de todo fundamento realista, tanto en la escala cuanto en un ángulo de toma plausible” (Marrosu, 1998: 3).

Así se muestra esa toma de conciencia, único contacto de Adonai con la realidad, y es esto lo que hace que la de La Perra sea una elección moral. Esa experiencia es “una pobre pirueta dolorosa / que nos devuelve a la realidad”. Es decir, ya nadie quiere ir a Disneylandia ni conocer a La Sirenita.

Comentarios.

Con *Pandemónium*, tanto en el plano de la expresión como a través de sus contenidos, Chalbaud subvierte los modelos aceptados de la familia, su constitución y sus funciones; invierte el rol que los personajes femeninos han venido desempeñando en el cine más o menos clásico y, por tanto, el rol de Adonai como personaje masculino. Invierte el modelo tradicional de las relaciones entre los hombres, las mujeres y el entorno en el cual interactúan. Es decir, invierte también la ciudad y el modo de mirarla. Y algo que debe destacarse, critica la institución cinematográfica venezolana y el papel que en ella han jugado intelectuales, artistas y las instituciones del Estado responsables de garantizar el financiamiento y la promoción del cine venezolano al tiempo que el filme se juzga a sí mismo.

Bibliografía

- BAJTIN, Mijail (1989) (reimpresión), *Cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid, Alianza.
- BUTLER, Judith (1990), "Subjects of Sex/Gender/Desire", en Butler, Judith. *Gendertrouble*. N.Y. Trad. al español: *El género en disputa*, México, Paidós/PUEG (2001).
- COLAIZZI, Giulia (2001), "El acto cinematográfico: género y texto fílmico", *Lectora: revista de dones i textualitat*, 7, iii-xiii.
- FOUCAULT, Michael (1976), *Historia de la sexualidad. 1- La voluntad de saber*. México, Siglo XXI (1977)
- MARROSU, Ambretta (1998), "Pandemónium". *Cine-oja*, 29, 2-3. Caracas, Asociación Civil Cine al Día.
- MULVEY, Laura (1988), *Placer visual y cine narrativo*. Valencia, Centro de Semiótica

y Teoría del Espectáculo, Fundación Instituto Shakespeare, Instituto de Cine y RTV, Department of Spanish & Portuguese, University of Minnesota.

RUBIN, Gayle (1975), "The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of

Sex", en Reiter, Rayana (Comp), *Toward on Anthropology of Women*, Monthly

Review Press. N.Y. Trad. al español: "El tráfico de mujeres: notas sobre 'economía política' del sexo. *Nueva antropología*, 30. México, Nov. 1986.