

¡Pinastrí!: la metamorfosis del deseo sadomasoquista y la subversión de la fantasía pornotópica en *The Duke of Burgundy*

GINA OXBROW

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Resumen

La película *The Duke of Burgundy* (Peter Strickland, 2014) parece, a primera vista, una película de pornografía blanda al estilo de *Bilitis* (David Hamilton, 1977) debido a sus bucólicos paisajes verdes en un ambiente aparentemente burgués. El film narra la relación sadomasoquista entre Cynthia, una acomodada académica y conocida entomóloga, y su joven amante, criada sumisa y aprendiz, Evelyn. Las dos viven juntas en un sitio sin nombre o contexto, más bien una pornotopía de deseo desenfrenado. Sin embargo, cuando se interpone la rutina doméstica, comienza a producirse un desequilibrio entre la dominación, la fantasía, la satisfacción y la representación. A lo largo de este trabajo, pondremos de relieve los guiños constantes a las películas de Jess Franco, Armando Bó y Luis Buñuel, lo que nos enfrenta a un pastiche de la representación pornotópica cinematográfica, no solo de las relaciones lesbianas, sino también una parodia sadomasoquista. Se trata de una subversión de aquella pornografía *mainstream*, dirigida exclusivamente a una mirada masculina heterosexual. En esta película el deseo femenino se empodera a través del desarrollo psicológico de las protagonistas, pues estas no son concebidas como mero objetos de deseo para el espectador, sino como sujetos que viven su sexualidad a plenitud.

Palabras claves: cine erótico, fantasía, lésbico, sadomasoquismo, pornotopía

Abstract

At first sight, *The Duke of Burgundy* (Peter Strickland, 2014) might seem to be a soft-porn film in the style of *Bilitis* (David Hamilton, 1977) due to the recurring backdrop of bucolic green and leafy landscapes within an apparently bourgeois setting. The film centres on the sado-masochistic relationship between Cynthia, a prosperous academic and well-known entomologist, and her younger lover, who is also her submissive maid and research apprentice. They live together in a de-contextualized location with no name, reminiscent of a pornotopia of unfettered desire. Yet, once mundane domestic routine takes over, this leads to an imbalance between domination, fantasy, satisfaction and role-play. In the following analysis, we shall highlight the constant explicit nods by the director to the films of Jess Franco, Armando Bó or Luis Buñuel, which thus result in the film becoming more of a pastiche of pornotopic cinema productions not only of lesbian relationships, but it ends up being a sadomasochistic parody, too. We are now confronted with a subversion of mainstream pornography, usually directed at a stereotypically male heterosexual audience. In this production, female desire is empowered by means of the psychological development of the lead characters, as they are not represented as mere objects of desire for the viewer's pleasure, but as subjects enjoying their own sexuality to the full.

Keywords: erotic film, sexual fantasy, lesbian, sado-masochism, pornotopia

1 La representación del deseo en el cine: fantasías pornotópicas

La pornografía no es, de ninguna manera, una forma de manifestación artística visual o literaria moderna, ya que, como bien sabemos, está presente en el arte de

muchas civilizaciones antiguas. Hoy en día, se muestra en un sinfín de medios y con una oferta variada de tipos, perversiones o fetiches que parecen no tener límites, ni falta de consumidores. Así, podemos acceder a fotografías, vídeos, y hasta amantes virtuales o incluso reales, para satisfacer los más oscuros deseos sexuales a través de un simple clic desde el ordenador o el teléfono móvil. Vivimos en una época permisiva de pornografía globalizada que, aparentemente, no conoce fronteras de género o de sexualidad.

Sin embargo, hasta llegar a este consumismo ecléctico de material sexual que ofrece el siglo XXI, no podemos olvidar la proliferación de la estereotipada manifestación del deseo femenino que se vivió en el cine durante el siglo XX, sobre todo durante los años sesenta y setenta. Este deseo se retrataba frecuentemente como una fuerza incontrolable, a veces viciosa, que pedía ser satisfecha o calmada por hombres viriles, siendo la aparición del apetito sexual insaciable de la mujer un elemento recurrente de fantasía en múltiples películas pornográficas, quizá como producto de la relajación de la censura en Estados Unidos y con la “era del destape”, en el caso de la España postfranquista (Aguilar García 2012). Las películas pornográficas comerciales de esas épocas explotaban imágenes de mujeres jóvenes, lujuriosas y ninfómanas, casi siempre en varios estadios de desnudez, normalmente ‘exigidos’ por el guion y recurriendo a una serie de hombres capaces de satisfacer o apaciguar los instintos básicos de las féminas.

Este desenfreno cinematográfico lo podemos observar en aquellas películas populares de pornografía blanda o *softcore* del director británico David Hamilton, como *Bilitis* (1977) o la conocida *Emmanuelle* de Just Jaeckin (1974). Un cine que también se hizo explícito en las obras del americano Russ Meyer, el español Jesús (Jess) Franco o el argentino Armando Bó. De igual manera, algunos directores muy respetados en la historia del cine decidieron aceptar el desafío de añadir más ‘picardía’ a sus filmes, llegando a incorporar relaciones sadomasoquistas para satisfacer a sus espectadores, principalmente masculinos. Por la misma época, el director español Luis Buñuel daba a conocer su clásica y onírica *Belle de Jour* (1967), fórmula perfecta para responder a la libido varonil, proporcionando escenas con fuerte contenido lésbico y dominación masculina.

Estas películas, en las que el deseo femenino se hace patente, se caracterizan muchas veces por la utilización de una mujer sumisa en beneficio de otra, una especie de *Sexploitation*¹ por parte de amantes, una de las cuales es más mayor, recurso usado por muchos directores de cine erótico. Entre ellos, podemos incluir a Robert Aldrich y su película *El Asesinato de la Hermana George* (1968), que contiene una transgresora escena de sexo final entre la sumisa e inocente Alice (Childy) y su nueva amante (Mercy). Alice es descubierta en la cama por su, hasta ese entonces, pareja, June, una actriz de telenovela ya madura. Esta, recientemente, ha tenido que sufrir una ‘muerte forzosa’ en su serie, al contrastarse su escandaloso comportamiento en la vida real con su personaje televisivo de la bondadosa

¹ Se considera a la *Sexploitation* como un subgénero de cine que incluye erotismo, desnudo total o parcial y en algunas ocasiones sexo explícito, en el que predominan los personajes femeninos. Sconce (2007: 19-43)

Hermana George. Alice ha sido seducida por una ejecutiva de la BBC, quien dirige la caída de June/George, a la vez que termina robándole a su joven amante.

En un marco contemporáneo de mayor accesibilidad, consumo y ubicuidad de todo tipo de material pornográfico, podríamos cuestionar el fin artístico de la pornografía como producto popular de masas en la sociedad del siglo XXI: una sociedad postpornográfica y libre de la censura de épocas anteriores. Paralelamente, hemos de considerar el resurgimiento del feminismo en los años setenta y el consecuente reconocimiento, aceptación y valoración positiva del placer femenino en todas sus manifestaciones. En relación con esto, existe un gran catálogo de cine erótico de contenido sexual dirigido al disfrute de un público femenino, heterosexual, lésbico o sadomasoquista. En esta era postpornográfica, las mujeres, que antes eran consideradas como objetos sexuales para el deleite de hombres, tal y como se aprecia en los numerosos productos pornográficos hechos solo para ellos, ahora se apropian de su deseo y representación sexual.

2 Pornotopía: antecedentes en el cine de los años setenta

El concepto de pornotopía fue acuñado por el crítico literario americano Stephen Marcus, quien se dio a conocer ampliamente a través de su publicación *The Other Victorians: A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth Century England* (1966). Este autor se refiere con este término a un espacio fantasioso que está totalmente dominado por la actividad sexual y hedonista, libre de todas las restricciones habituales de espacio y tiempo, pues, como afirma el propio Marcus, “siempre es verano” (1971: 276). Con posterioridad, Paul B. Preciado (2010) analiza la representación arquitectónica de la pornotopía durante la Guerra Fría, explorando para ello el mundo idílico hecho de mansiones, grutas tropicales o piscinas repletas de agua cristalina, como la Mansión Playboy.² Así pues, según lo que hemos señalado hasta el momento, la pornotopía remite a cualquier espacio o escenario diseñado para el placer masculino, típico de las películas de pornografía blanda que a partir de los años setenta dejaban ver a mujeres sumisas y promiscuas. Estas siempre se mostraban deseosas de tener relaciones sexuales con cualquier hombre o incluso mujer, si así lo prefería el hombre, que era el espectador fetiche, a quien se dirigía la película. Como veremos más adelante, lo que crea Peter Strickland en *The Duke of Burgundy* es más bien un mundo postpornográfico, ya que deconstruye el binarismo y la sexualidad hegemónica que tan presentes estuvieron en el cine de los años sesenta y setenta.

Antes de proceder a la exploración detallada de la naturaleza subversiva de la película, debemos repasar brevemente sus antecedentes cinematográficos y definir los rasgos pornotópicos que esta película enturbia. Existe una amplia gama de claros guiños, reconocidos por el mismo director, a las películas de Jess Franco. En una entrevista concedida a la revista *Mad Movies* (2015), después de que le pusieran en

² Este mundo se refleja, como describe Preciado, en algunos de los elementos arquitectónicos de esa mansión *kitsch*, inspirada en las utopías sexuales del Marqués de Sade, y repleta de “mujeres conejitas”, que el magnate de la revista *Playboy*, Hugh Hefner, hizo reformar hasta convertir en “un auténtico castillo urbano de soltero” (2010: 114).

contacto con la editorial de DVD de Mondo Macabro y con los directores de Rook Films, quienes tenían pensado hacer una nueva versión de la película de Jess Franco, *Lorna, la Exorcista* (1974), Strickland manifiesta lo siguiente:

[...] eso me interesó. Sin embargo, pensamos que había algo diferente que hacer, y eso me dio la idea de **tomar el cine erótico europeo como punto de partida** [...] Así que cogí algunos temas, como la pareja de lesbianas o el sadomasoquismo, para tratar de ir más allá, **construyendo más un drama que algo en plan porno suave**. Muchas de estas películas están diseñadas básicamente para la masturbación, viven dentro de la fantasía, donde una persona dominante siempre es dominante y una sumisa siempre sumisa. Lo que quería explorar es el hecho de que una dominante no dormirá con sus tacones de aguja: dormirá en pijama. (Vega 2020, negrita del original)

Strickland igualmente parece subvertir otras fantasías lésbicas no europeas y, en este caso, tenemos que mencionar el trabajo del director argentino Armando Bó, conocido por sus atrevidas películas de contenido sexual, interpretadas en muchas ocasiones por su musa Isabel Sarli, un símbolo sexual del cine argentino. A ella se le debe el primer desnudo total en la filmografía de ese país, en su debut en *El Trueno entre las Hojas* (1958) (Bauso 2018), cuyo guion se debe al escritor paraguayo Augusto Roa Bastos, quien se basó en su libro de cuentos de igual título publicado unos años antes: *El trueno entre las hojas* (1953). No obstante, también fue una inspiración para este director la película *Y Dios creó a la mujer* (1956), de Roger Vadim y su musa Brigitte Bardot. Desde el éxito de esta controvertida obra, Bó cambió su trayectoria cinematográfica, dedicándose a un cine cada vez más erótico, en el que Sarli encarnaba frecuentemente a mujeres abusadas o violentadas, ninfómanas insaciables o lesbianas, en producciones claramente dirigidas a un público masculino (Bauso 2018). Su producción, con desnudos en exceso, se parece a la del director americano Russ Meyer, conocido por un tipo de porno *softcore* o *sexploitation*, como *Faster, Pussycat. Kill! Kill!* (1965) o *Vixen!* (1968). Más adelante observaremos, esta desnudez constante, sin gran justificación, no es lo que vamos a encontrar en el film de Strickland, ya que sus protagonistas aparecen desnudas en escenas más bien románticas y sutiles, filmadas a través de una lente de enfoque suave.

Si recordamos películas emblemáticas tanto de Jess Franco, con *Las Vampiras* (*Vampyros Lesbos*) (1971) y *A Virgin among the Living Dead* (1973), como de Armando Bó, con su *Fuego* (1969), se pueden apreciar algunos elementos que parece parodiar Strickland, con una buena dosis de humor, en *The Duke of Burgundy*. No olvidemos que Jess (Jesús) Franco (1930-2013) fue un notorio director español de culto dentro del género *Sexploitation*, que tuvo su auge entre la década setenta y ochenta, caracterizado por hacer producciones de bajo presupuesto, que nos adentran en un mundo lascivo, con paisajes oníricos y surreales, bajo una fachada transgresora.³ Como el género literario de *Pulp Fiction*,

³ Para más información sobre la filmografía de Franco se recomienda revisar la colección de ensayos de Kristofer Todd Upjohn (2018), quien lo tilda irónicamente de "cineasta peligroso", sobre todo teniendo en cuenta su prolífica producción española en plena era franquista.

los argumentos solían incluir grandes dosis de sexo, drogas y promiscuidad, pero muchas veces con un final moralista. Franco llegó a hacer más de doscientas películas, mayormente respondiendo a ese estilo de pornografía blanda de dudoso gusto y dirigida a un público masculino heterosexual, con deseo de ver mujeres desnudas insaciables o dominadas. Algunos de estos filmes incluyen relaciones lésbicas. Si repasamos su amplio catálogo cinematográfico, nos encontramos con títulos tan sugerentes como *El Caso de las Dos Bellezas* (1969), *Bésame, Monstruo* (1969), *El Reformatorio de las Perdidas* (1975), *Colegialas Violadas* (1981) o *Killer Barbys* (1996). De entre todas ellas, queremos rescatar dos como ilustrativas de su estilo, quizá claves en su contenido y estilística, ya que parecen estar gravitando en la historia de amor que nos cuenta Strickland en su posterior pastiche *The Duke of Burgundy*; estas son *Marquis de Sade: Justine* (1969) y *Las Vampiras (Vampyros Lesbos)* (1971). Además, el propio Strickland ha declarado que se inspiró en la película de Franco *A Virgin among the Living Dead* (1973) para dar forma a ciertas escenas y elementos de su obra (Strickland 2015).

Marquis de Sade: Justine es el relato que nos cuenta desde la cárcel el propio Marqués de Sade, una historia repleta de escenas de mujeres desnudas y torturadas. El argumento gira en torno a las aventuras de dos hermanas anteriormente adineradas y enclaustradas en un convento, Justine y Juliette, quienes luego atraviesan momentos difíciles al quedarse huérfanas y sin hogar después de la muerte de su madre y el abandono de su padre. Juliette acaba como prostituta para ganarse la vida y será en el burdel donde comience una relación con otra de las mujeres que allí trabaja y quien le enseña las artes amorosas de su nueva profesión. Más tarde escapa de este espacio y se casa con un noble burgués, después de asesinar a su amante. En contraste, Justine, la hermana más inocente, corre peor suerte: tras escapar de la prisión, donde la han encarcelado injustamente por haber robado, termina siendo una fugitiva y objeto de oscuro deseo y esclava sexual para hombres depravados, en una variedad de aventuras absurdas y picarescas al estilo más tópico del porno *mainstream*. Al final es rescatada por su hermana y ambas viven felices, salvadas de una vida de vicio y perversión por hombres rectos y buenos.

Las Vampiras (Vampyros Lesbos) (1971), como evidencia su título, es una fantasía vampíresca y lésbica, al igual que otras películas de Franco, aunque quizás esta sea más experimental, sobre todo en relación a su banda sonora psicodélica. La trama nos presenta a una abogada exitosa, Linda Westinghouse, que trabaja en Estambul, donde vive con su marido. Sin embargo, tiene sueños eróticos recurrentes con una mujer misteriosa y su psicoanalista le sugiere que tal vez su inconsciente le está reclamando una relación con otra mujer. Este deseo inconsciente se verá satisfecho cuando le asignan un trabajo en Hungría, donde tiene que ayudar a la misteriosa Condesa Oskudar, quien ha heredado una propiedad que pertenecía a Drácula. Pronto descubriremos que la condesa es una despiadada vampíresca lesbiana, con gran parecido con la mujer de las fantasías oníricas de Linda. Oskudar no tardará en encantar, seducir y dominar a su víctima; esta última tendrá que matarla para poder escapar de la pesadilla. Película, por tanto, con gran cantidad de

escenas eróticas, más bien psicodélicas, de una sangrienta *dominatrix* y su esclava sexual, aun cuando al final la sumisa supere a su ama, al chuparle sin piedad toda la sangre.

En los ejemplos anteriores hemos visto ciertos rasgos que se repiten y que tienen que ver con la inocencia perdida, el sadomasoquismo, las relaciones lésbicas y la dominación de mujeres jóvenes y bellas, las cuales terminan siendo rescatadas de los círculos viciosos en los que se encuentran. Las relaciones lésbicas suelen desencadenarse con la llegada de una mujer madura, hermosa y apasionada y, por supuesto, más experimentada, quien seduce e instruye a una amante más joven, la cual cae rendida a los encantos de la experiencia. Hay que destacar también las frecuentes representaciones sadomasoquistas presentes en las escenas amorosas, en ocasiones relacionadas con lo vampiresco, que suceden en burdeles, castillos, mansiones o en plena naturaleza. Con todo, como veremos, *The Duke of Burgundy* se podría considerar una versión subversiva de estos productos cinematográficos hoy considerados de culto.

3 The Duke of Burgundy: un mundo de mujeres

The Duke of Burgundy (2014), del director británico Peter Strickland, se podría considerar a primera vista como un producto de pornografía blanda, sin embargo, es más bien una subversión postpornográfica del placer femenino. En el filme la representación del deseo se empodera de forma casi hipnótica a través del desarrollo psicológico de las protagonistas, produciendo un desequilibrio entre dominación, fantasía, representación e insatisfacción. A medida que avanza la película, se vuelve más evidente que estas dos mujeres hermosas y enamoradas no solo son objetos de deseo para el espectador, sino que subvierten las expectativas del mismo. Curiosamente, su estreno coincidió, tan solo con una semana de diferencia, con la archiconocida película de Sam Taylor-Johnson, *Cincuenta Sombras de Grey* (2015), la cual se ha publicitado, no sin polémicas, como un film de apasionadas relaciones eróticas y sadomasoquistas.

La trama de la película que nos concierne se presenta a primera vista como minimalista, aparentemente simple, aunque de gran belleza estética y con una fotografía muy cuidada. En palabras del crítico de *El País* Jordi Costa (2016), nos encontramos ante “una de las películas más hermosas, enigmáticas, elocuentes y heterodoxas que llegan a la cartelera de este verano”. La historia que relata, a través de ricas imágenes, acompañada por una banda sonora que se debe al grupo Cat’s Eyes, gira en torno a la relación amorosa y sadomasoquista de dos protagonistas, Cynthia (Sidse Babett Knudsen), una acomodada académica y reconocida entomóloga, experta en mariposas, polillas, y otros insectos, y su joven amante Evelyn (Chiara D’Anna), quien a la vez ejerce de criada sumisa y aprendiz. El mismo título alerta sobre la posible complejidad de esta relación, ya que “Duke of Burgundy” alude a una mariposa, de nombre científico *Hamearis lucina*, “frecuente en Centroeuropa, pero también en los sistemas centrales de la Península Ibérica, sur de Inglaterra y de los países escandinavos” (Camón Pascual 2018). Al igual que también nos extrañamos al leer en los créditos de la cinta, el agradecimiento por su

colaboración al perfume “Je Suis Gizella” que, por supuesto, no existe, pero que el director ofrece como broma metatextual, entre otras. Cabe preguntarse si con ello el director nos está advirtiendo de que no todo lo que vamos a ver es lo que parece.

Al inicio de la película contemplamos a una mujer joven y supuestamente feliz paseando en bicicleta por un bosque luminoso y colorido, hasta que llega a una casa en medio de la campiña. Toca a la puerta y después de una tensa espera, abre una mujer elegante y madura, quien, como pronto comprobaremos, es en realidad su amante. Sin embargo, esta la saluda con un serio reproche: “Llegas tarde.” Con Evelyn penetramos como *voyeurs* a un mundo inquietante de fantasía, rodeado de insectos en vitrinas de exposición. Además, seremos testigos de cómo Cynthia, con frialdad y aires de superioridad, humilla a Evelyn. El hogar de ambas está impecable, aun cuando Evelyn deba encargarse de una larga lista de tareas domésticas, quehaceres que nunca terminan, pues a estos les siguen otros, como masajes de pies o lavado de ropa interior. A propósito, queremos destacar las imágenes en torno a la lencería de colores pasteles que se ven envuelta en burbujas de jabón que crecen y explotan a cámara lenta, en un *collage* sugerente, extrañamente sensual.

La secuencia inicial de Evelyn en bicicleta por el bosque, llegando a la puerta de Cynthia y comportándose de manera sumisa, se repetirá durante toda la película, pero en cada ocasión se nos irán revelando más detalles sobre esta peculiar relación. La pareja vive en un ambiente aparentemente burgués, en una grandiosa casa de estilo clásico señorial, rodeada de una naturaleza exuberante y sensual. Esto nos recuerda al ambiente inquietante del filme de Luis Buñuel *Belle de Jour* (1967), donde igualmente se hace presente el marcado contraste entre el ámbito doméstico, “extensión de lo casto, la pulcritud y lo aséptico”, frente a los espacios externos, “abiertos y desconocidos [que] suelen pertenecer a lo prohibido, la fantasía y el deseo” (Ávila Moreno 2016: 23). Es curioso que la película de Strickland comience con Evelyn dirigiéndose a la casa de su amante, a través de un bosque frondoso, con un riachuelo sensual fluyendo en medio. Un espacio en el que vuelve a detenerse la cámara cuando ellas hacen excursiones en bicicleta o se sientan abrazadas en una pradera frondosa. En este ambiente al aire libre no tiene lugar ninguna escena de sexo. El deseo se hace visible en el entorno doméstico. Y no solo se limita a juegos de naturaleza sadomasoquista, también relaciones sexuales más convencionales, aunque nada explícitas, más bien románticas y apasionadas, que son filmadas a través de un enfoque suave, logrando una fotografía sugerente, similar a lo que hizo David Hamilton en *Bilitis* (1977) o Just Jaeckin en *Emmanuelle* (1974).

De vez en cuando somos cómplices de cómo Cynthia imparte conferencias para un público local, mujeres y lesbianas como ella. Todas parecen grandes conocedoras de mariposas, polillas y otros insectos. Sus semblantes serios y fríos contrastan en este contexto vivo y verdozo, al igual que lo hacen las colecciones de ejemplares muertos y disecados que decoran el nido de amor de Cynthia y de Evelyn. Durante las sesiones eruditas de Cynthia, todas escuchan atentamente, como si fuera la música más exquisita del mundo, las grabaciones con los sonidos

que emiten las distintas mariposas o polillas, aunque en realidad suenan chocantes y estridentes comparadas con la banda sonora del filme. Por supuesto, se incluye una audición de “Duke of Burgundy”, la mariposa que da título a la película. El sonido es para Strickland un elemento cinematográfico clave. Junto a una banda sonora que podríamos considerar hipnótica, se interponen el chasquido de las ruedas de las bicicletas, el crujido de las puertas o el goteo del agua cuando Evelyn lava la ropa interior de su amante. Para aumentar la tensión, en las secuencias de las conferencias académicas podemos apreciar que entre el público figuran algunos maniqués, lo que no es más que una ironía del director, que nos recuerda a las figuras inanimadas que inundan el escenario de *El Amargo Llanto de Petra von Kant* de Fassbinder (1972). Otros guiños similares son la falsa marca de perfume, que anotamos más arriba, y la presencia de un *human toilet consultant* (asesoría de lavabo humano) en los créditos finales de la película. Este último se hace presente en la escena en la que Cynthia desea hacer un regalo especial a su criada, que hasta ese momento solo ha podido tragar orina, como merecido castigo por una de las muchas tareas hechas que no satisfacen a su dueña, a quien, por otro lado, vemos siempre bebiendo agua para así estar lista ante cualquier mala ejecución. El único ser vivo que aparece en toda la película, que no es ni mujer, ni insecto, es un gato perezoso que observa lánguidamente a sus dueñas, lo que igualmente podemos concebir como otro guiño humorístico que nos brinda el director. No obstante, al final nos daremos cuenta de que el ser más vivo es una polilla, *pinastri* (*Sphinx pinastri*), denominación que usan las amantes como palabra segura durante sus juegos sadomasoquistas y símbolo de sus metamorfosis.

4 ¡Pinastri!: mujeres en metamorfosis

Nuestras dos protagonistas parecen vivir en una especie de burbuja hermética, una pornotopía del deseo localizada en un lugar sin nombre, sin contexto histórico, como en un cuento de hadas, típico paisaje de fantasías pornotópicas, como sucede, por ejemplo, en *La Historia de O* (1975) de Just Jaeckin. La estética vigente conecta con la Inglaterra victoriana, tanto por el vestuario como por la decoración de la casa, incluso con el principio del siglo XX, ya que no se aprecian ni automóviles, ni televisión, ni radio. La película se rodó en Hungría, donde actualmente reside Strickland, en un ambiente bucólico y natural que, del mismo modo, evoca a otra película, *Ángeles e Insectos* (1995) de Philip Haas, basada en la novela de igual título de A.S. Byatt. Mujeres e insectos en un ambiente impenetrable y perturbador.

The Duke of Burgundy resulta en conjunto una película hipnótica y onírica, muy cuidada a nivel visual, llegando a ser un producto de gran valor estético y de fotografía exquisita. No es un filme pornográfico al uso, en el que se suceden escenas explícitas, es más bien una obra erótica. A primera vista nos engaña, ya que parece que se va a tratar de una historia en torno a una pareja de lesbianas que disfrutan de una relación sadomasoquista, pero con la intención de deleitar a los espectadores. La verdadera pasión de estas mujeres se desata en aquellas escenas de amor, sensuales y pasionales, en contraste con lo artificial que resultan sus “entretenimientos”. Sin embargo, sus juegos de rol siempre son precursores de

relaciones placenteras. Este hecho nos conecta con la teoría de la *performatividad* de Judith Butler (2002) y la codificación artística de identidades no normativas en contextos de juegos de roles sexuales. De hecho, se hace cada vez más evidente, mientras progresa tanto la película como la relación entre las dos amantes, que estamos frente a una película compleja, que resulta al final un pastiche de la representación pornotópica cinematográfica, no solo de las relaciones lesbianas, sino también una parodia sadomasoquista. Así, vemos cómo crece el cansancio de la pareja y aumentan sus complicados juegos de roles, en contraste con la pasión, base de la relación entre las protagonistas. Sin embargo, no es todo lo que parece. Evelyn, la doncella inocente y servicial, es en verdad quien manda y quien lleva las riendas de control, y no la fría y distante Cynthia, pues es la primera quien escribe precisos y detallados guiones para que su amante los acate palabra por palabra y de este modo ser humillada y castigada. Sin embargo, esto se cumple de forma resignada a medida que transcurre el tiempo, con menos entusiasmo y convicción. Este juego de dominación y subversión que forma parte de la relación resulta menos natural y espontáneo que aquellas escenas eróticas, fuera del escenario sadomasoquista.

Otra escena reveladora, que nos lleva a sospechar de la naturaleza de su relación, más allá del subtexto sadomasoquista y de tanta elegancia estilizada, de faldas ajustadas y medias de seda, corresponde al despertar matutino, cuando ambas abren los ojos en la cama a la luz del día, envueltas en un abrazo somnoliento y comienzan a besarse. Esto presagia el prelude de una escena de amor, pero Cynthia solo profesa palabras amorosas al ser requerida por Evelyn, quien pronto se aburre y exige declaraciones más duras y crueles. Al oír Cynthia que Evelyn no está contenta con ella, se excita y llega al orgasmo, aunque no queda claro quién acaricia debajo de las sábanas: ¿su amante o ella misma?

La narración cinematográfica transcurre a un ritmo pausado, aunque no lineal. Se nos va ofreciendo un rastro creciente de pistas, que nos lleva a descubrir quién es la que realmente domina en esta relación, en la que se alternan momentos de tortura y de ternura. Todo ello acompañado del aleteo de las mariposas que vuelan libres en los bosques verdesos y que luego se exponen muertas y disecadas en esa casa sobria y refinada. Solo una polilla vuela en la penumbra, en una esquina de la pantalla, como espiando los encuentros sexuales. Igualmente, observamos insectos de colores vivos pululando en cajas de observación científica o larvas retorciéndose al salir de sus crisálidas, lo que recuerda a las amantes despojándose de sus corpiños o de sus medias de seda.

En este universo femenino llama la atención la ausencia de hombres, a pesar del título de la obra: ¿Dónde está ese ‘duque’ que se nos promete? ¿Será acaso una alusión a ese espectador ideal masculino que se excita viendo sexo lésbico, ese a quien le gusta observar a dos mujeres juntas? No olvidemos que el cine porno está hecho desde y para una perspectiva masculina. Sin embargo, en este filme que nos ocupa no hay escenas explícitas, ni desnudos integrales. Como dice Jordan Hoffman, en su crítica en *The Guardian* (2014), tras el estreno de la película: “Es la historia más tierna de amor que jamás verás donde una mujer orina obligada en

la boca de su amante". Aunque debemos precisar que no se ve, se insinúa gracias al sonido que se escucha tras la puerta del baño y de los gemidos atragantados de Evelyn.

5 La subversión de la pornotopía

La pornotopía omnipresente en las películas de las décadas del sesenta y del setenta, aquella pornografía *mainstream*, dirigida exclusivamente a una mirada masculina heterosexual, es la que parodia Peter Strickland en su película *The Duke of Burgundy*. En ella mantiene una estética elegante con el vestuario y la casa señorial donde viven la sofisticada Cynthia y su doncella Evelyn. Un paraíso lésbico, enfatizado con los elementos de una naturaleza sensual, un frondoso bosque que se aprecia desde el inicio. Como señalamos anteriormente, estas escenas nos recuerdan a los entornos ofrecidos en *Marquis de Sade: Justine* (1969) de Jess Franco o en las películas de Armando Bó, como, por ejemplo, *Fiebre* (1972), actos sexuales de dominación al aire libre. Parecidos más que evidentes, cuando observamos, siguiendo la cámara, cómo el cielo se vuelve rojo o cómo el sol amenazador aparece entre las hojas de los árboles. Cynthia, en su vestimenta, llevando una capa, nos recuerda a las novicias Justine y Juliette a través de las fantasías del Marqués de Sade y tal y como las proyecta Franco. La grandiosa casa de Cynthia, rodeada de yedra por fuera, pero oscura y opresiva por dentro, se asemeja a un burdel con sus telas rojas y cortinas bordadas, en un ambiente de estilo más bien gótico. Muchas velas iluminan las estancias, con sus llamas parpadeantes, de manera similar a lo que sucede en los filmes de Armando Bó (*Fuego*, 1969) o de Jess Franco (*Marquis de Sade: Justine*, 1969 y *Las vampiras -Vampyros Lesbos*, 1971). Un tributo más claro a estos directores lo hallamos en la utilización frecuente por parte de Strickland de la técnica fotográfica, en el uso de escenas repetidas y caleidoscópicas, en secuencias más bien hipnóticas y especulares.

Las dos amantes participan en rituales fetichistas: la *dominatrix* (Cynthia) y su sumisa (Evelyn). Esta última llega a la casa para realizar forzosamente distintas tareas domésticas, bajo las estrictas órdenes de Cynthia, quien amenaza con distintos castigos. Sin embargo, a medida que progresa la película y a la vez nuestro conocimiento sobre esta relación, nos percatamos de que dicha actuación resulta forzada. Cynthia, la dominante fría, parece añorar una relación más convencional, sufriendo incluso ataques de ansiedad. Así descubriremos que la verdadera dominadora es Evelyn, quien ha diseñado todo el ritual a base de guiones que escenifica Cynthia, cada vez con menos entusiasmo y cometiendo fallos que enojan a su joven y entusiasta pareja. Evelyn se va obsesionando con el erotismo sadomasoquista, en búsqueda absoluta del placer. Cynthia lo sabe y como regalo de cumpleaños invita a la casa a una carpintera lesbiana, especialista en artilugios *sadomasos*. En una de las escenas más surrealistas de toda la película, esta describe con todo lujo de detalles una cama especial que tiene debajo un cajón para que Evelyn pueda disfrutar encerrada debajo de su amante durmiente. Evelyn se muestra muy emocionada y al encargarse uno de estos camastros se desilusiona, pues tardará ocho largas semanas en fabricarse, una espera demasiado larga. La creciente

adicción de la joven, antes dominada y sumisa, hace peligrar la relación. Así, de modo sutil somos testigos de cómo se va produciendo un desequilibrio entre la dominación, la fantasía, la satisfacción y la representación. El control está totalmente en manos de Evelyn y Cynthia deviene sumisa para satisfacer a su amante en los juegos de rol. Entonces, en una clara referencia a la película de fantasía gótica *Morgiana* (1972) de Juraj Herz, tal y como reconoce el director (Strickland 2015), Evelyn decide subir un viejo baúl de madera del sótano de la casa, con la ayuda de Cynthia, quien no tiene suficiente energía para cargarlo y ante el esfuerzo queda postrada con un fuerte dolor de espalda. Cuando esta se muestra débil y en pijama, en lugar de vestir el corpiño de seda negra de sus encuentros sexuales, su amante pierde todo deseo. Solo se excita cuando Cynthia la domina, pero siempre que se siga sus órdenes, cumpliendo su propio guion. Esto parece responder a lo que señala el mismo Strickland: los masoquistas y los directores de cine son parecidos, si las palabras que quieres oír no se dicen de manera convincente, se pierde la chispa (Pride 2015).

En este nuevo cambio de rol, Evelyn se excita cada vez más, pero Cynthia solo cumple con las instrucciones de su amante para complacerla. Cuando Evelyn se encierra debajo de la cama y Cynthia dormida no oye la palabra segura “*Pinastrí*”, con la que finaliza el juego, una impaciente Evelyn se desespera. Sin embargo, descubrimos que lo que en verdad le ha molestado no es el confinamiento, sino un mosquito que la ha acompañado. Ante el reclamo de que la próxima vez sea Cynthia quien duerma en el baúl, esta se va dando cuenta de los achaques de la edad y de sus dolores lumbares: “¡*Pinastrí*! ¡Basta ya!”

En otra escena significativa, Cynthia degusta una tarta de cumpleaños que le mandó hacer a Evelyn con los pies en su cara. Evelyn dice “¡*Pinastrí*!”, pero su amante la ignora. Evelyn se vuelve más insatisfecha y descontenta, sobre todo por los celos que siente Cynthia hacia otra conferenciante, a quien la más joven empieza a limpiar las botas. Al final se reconcilian, Evelyn está de acuerdo en aminorar sus necesidades sexuales y la película termina con la vuelta a la rutina y el juego de roles que observamos al principio. Con todo, *The Duke of Burgundy* gira en torno a la fantasía erótica, pero también a la fragilidad de este cuando se interpone la rutina doméstica.

Respecto a la presencia de los insectos en la película, recordemos que tanto Cynthia como Evelyn son entomólogas, igual que todas las mujeres con quienes se encuentran en las conferencias. Mariposas o polillas aparecen durante todo el filme, disecadas y expuestas, larvas y crisálidas, y al final de la historia de este “cine *gourmet*”, como lo denomina Santiago Fernández (2017)⁴, invaden la escena en primer plano con un ruido ensordecedor que acompaña la catarsis emocional de la pareja. Además, la palabra que han acordado para detener sus rutinas sadomasoquistas es “*Pinastrí*”, que es también el nombre de una polilla (*Sphinx*

⁴ Santiago Fernández (2017) afirma que esta película “no se acompaña con palomitas y una audiencia quejumbrosa de no entenderla; esta película resulta mejor en una relajada media noche en soledad o con una compañía muy especial con cognac y trufas puestas en la mesa. Es, como las obras maestras de Buñuel, cine *gourmet*”.

pinastri o *Hamearis lucina*). En los créditos finales se aprecian todas las denominaciones de los insectos que han participado, lo que igualmente se debe concebir como una *boutade* del director, una manera ingeniosa que nos recuerda que está jugando con nuestras expectativas como público. Como ha reconocido Strickland (2015), con esta obra ha hecho un explícito homenaje al cortometraje experimental de Stan Brakhage, *Mothlight* (1963), un documental creado a partir del *collage* de distintas imágenes: hojas secas, alas de insectos y otros desechos de follaje naturales que presionó entre dos tiras de cinta de 16mm. Esta técnica, da como resultado una película muda y sin sonido, con una fotografía que se mueve a gran velocidad, ya que pretende recrear lo que podría ver una polilla desde el momento de su nacimiento hasta su muerte. Con relación a la naturaleza subversiva del filme de Strickland, no podemos obviar su constante simbolismo, con la presencia visual o sonora de mariposas, lo que alude a una vida nueva y frágil. En este sentido, tal y como recoge Pérez-Rioja, en su *Diccionario de símbolos y mitos* (2003: 292), los tres estados oruga, crisálida y mariposa, son símbolos de la vida, la muerte y la resurrección. Por este motivo, como contraste aparecen las polillas, que habitan terrenos polvorientos y son consideradas portadoras de malas noticias. Estas criaturas suelen hacerse presentes a través de grabaciones de sonidos, ya que las vemos más frecuentemente disecadas o expuestas con alfileres y aprisionadas en vitrinas de cristal. Del mismo modo que a los insectos, se muestra al público femenino que acude a las charlas de Cynthia, pasivo e inexpresivo, erguido y atento, mirando fijamente a la conferenciante, fascinado con ella, como la luz atrapa a las polillas. Las mujeres son similares, la misma postura, parecidas ropas ajustadas, poco coloridas, y el cabello recogido, como especímenes de larvas encorsetadas, prisioneras en sus carcasas. No olvidemos que la mariposa funciona también como imagen del sexo femenino. En este sentido, Hoffman considera que tal vez solo haya un simbolismo, el obvio, idea que se ve reforzada con una de las secuencias más oníricas del filme, cuando los ojos de Evelyn, en medio de la oscuridad, se dirigen a la pelvis de su amada (Hoffman 2014).

May R. Berenbaum, en su ensayo “XX-Rated Entomologists in the Movies” (2015: 205), revela que después de un análisis de la representación de entomólogas femeninas en el cine, casi siempre la trama se centra en la búsqueda de la juventud y de la belleza eternas; luego hay una catarsis y se vuelve a renacer. En la película de Strickland, Cynthia decide asumir los deseos de Evelyn y seguir con su juego para poder renacer con ella. Hay una escena en la cual esta aparece con un corpiño naranja y una falda estrecha negra, como si fuera una oruga convirtiéndose en mariposa mientras la cámara la sigue desde abajo, acompañada por el incesante ruido de insectos. Así, pues, estamos frente a una verdadera metamorfosis.

The Duke of Burgundy es realmente un pastiche de películas de pornografía blanda de los años setenta, las cuales presentan en muchas ocasiones tintes lésbicos, recordando en sus escenas de sexo post-ritual al erotismo de *Bilitis* (David Hamilton, 1977), *Emmanuelle* o *La Historia de O* (Just Jaeckin, 1974 y 1975), como también a las películas de Jess Franco. Incluso, como guiño explícito de Strickland a Franco, no podemos obviar la presencia como actriz secundaria

de Monica Swinn, actriz recurrente en algunos filmes del director español y en el caso que nos ocupa aparece como empleada de servicio, barriendo hojas fuera de la mansión de Cynthia. Incluso esta película nos recuerda a otras de temática lesbiana y de sumisión, como *El Amargo Llanto de Petra von Kant* (Werner Fassbinder, 1972) y no solo por la historia de amor entre una mujer madura y su amante más joven, quien pierde todo deseo al comprobar que la primera se ha vuelto más débil, sino también por la presencia constante de maniqués, como en *Fuego* (Armando Bó, 1969). De igual modo, hay otras referencias, en este caso de relación entre presa y guardián, que nos evoca a *El Coleccionista* (William Wyler, 1965), quien utiliza la imagen simbólica de un cazador de mariposas, en un ambiente claustrofóbico, en el que la presa se enamora de su captor. Es evidente a la vez la sombra de Luis Buñuel, no solo en la fotografía y en la estética sadomasoquista de *Belle de Jour* (Buñuel, 1967), sino en los nombres, ya que Strickland rinde un homenaje al bautizar a uno de los personajes como 'Dr. Viridana' (*sic*), como guiño a la obra de igual denominación, basada en la novela de Benito Pérez Galdós: *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961). Nuestras protagonistas experimentan distintas emociones, pues se aburren de su juego a lo *Bilitis*, hasta encontrar de nuevo el deseo verdadero y la pulsión erótica. Más que una simple historia, la película es una experiencia sensual a todos los niveles. Además de su belleza fotográfica y sonora, estamos frente a un retrato tragicómico de la angustia de la mediana edad, con una Cynthia añorando su estabilidad y deseando la aceptación, como nos recuerda el crítico cinematográfico Stephen Mears (2015: 65), quien la describe como una versión de *El Asesinato de la Hermana George* (Robert Aldrich, 1968), disfrazada de *Las vampiras (Vampyros Lesbos)* (1971) de Jess Franco (1971).

The Duke of Burgundy queda en nuestra retina como una historia de amor, con una sensualidad desbordante, aun cuando termine siendo bastante casta. Las escenas de sexo que se pueden ver, y no solo insinuar, transcurren sin desnudez, pues nuestras protagonistas lucen lencería de encaje y se preocupan de alcanzar un placer mutuo. Si a primera vista se pudiera pensar que estamos ante la fantasía de un director, ante una cinta erótica destinada a un público masculino deseoso de deleitarse con sus protagonistas, es a través del desarrollo emocional de estas mujeres que nos damos cuenta de que están vivas y experimentan emociones complejas. Tal y como afirma Jonathan Romney (2015), "la película es innegablemente una fantasía masculina sobre las mujeres, pero también es la fantasía de un director masculino sobre las fantasías de mujeres de películas anteriores". Como dice Cynthia, "Lo único que siempre he querido es ser amada por ti, ser deseada por ti." Al final, parece conseguirlo, en un nuevo equilibrio erótico-emocional en el que ambas se revelan como dueñas de su propia pasión.

Referencias

Aguilar García, José Antonio (2012), *Las estrellas del destape y la transición: el cine español se desnuda*. Madrid: T&B Editores.

- Ávila Moreno, Lucio Rogelio (2016), "Ellas pornotópicas: espacios de visibilidad y reversibilidad", *Estudios del Discurso*, 2(2):20-42.
- Bauso, Mario (2018), "Una diva en el agua, sensualidad y un engaño: la historia detrás del primer desnudo en el cine argentino con el debut de Isabel Sarli", INFOBAE, 25 de noviembre, <https://www.infobae.com/teleshows/infoshows/2018/11/25/una-diva-en-el-agua-sensualidad-y-un-engano-la-historia-detras-del-primer-desnudo-en-el-cine-argentino-con-el-debut-de-isabel-sarli/>.
- Berenbaum, May R. (2015), "XX-Rated entomologists in the movies", *American Entomologist* 61(4):204-206.
- Butler, Judith (2002), *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós.
- Camón Pascual, Jorge (2018), "Del amor de las mariposas: *The duke of Burgundy* (Peter Strickland, 2014)", *Culturamas*, 9 de mayo, <https://www.culturamas.es/2018/05/09/del-amor-de-las-mariposas-the-duke-of-burgundy-peter-strickland-2014/>.
- Costa, Jordi (2016), "Mariposas Nocturnas", *El País*, 14 de julio, https://elpais.com/cultura/2016/07/14/actualidad/1468451382_357735.html.
- Fernández, Santiago (2017), "'The Duke of Burgundy' de Peter Strickland", *Bromuro de Plata*, 16 de noviembre, <https://bromurodeplata.wordpress.com/2017/11/16/the-duke-of-burgundy/>.
- Hoffman, Jordan (2014), "*The Duke of Burgundy*: Filthy and fraught with genuine emotion", *The Guardian*, 7 de septiembre, <https://www.theguardian.com/film/2014/sep/07/duke-of-burgundy-review-toronto-film-festival>.
- Marcus, Steven (1966), *The other victorians: A study of sexuality and pornography in mid-nineteenth century England*. Nueva York: Basic Books.
- Mears, Stephen (2015), "The Duke of Burgundy", *Film Comments* 51(1):65-66.
- Pérez-Rioja, José Antonio (2003), *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid: Tecnos.
- Preciado, Paul B. (2010), *Pornotopía: arquitectura y sexualidad en «Playboy» durante la Guerra Fría*. Barcelona: Anagrama.
- Pride, Ray (2015), "Into the woods: Chasing butterflies with 'The Duke of Burgundy'", *Newcity Film*, 11 de marzo, <https://www.newcityfilm.com/2015/03/11/into-the-woods-chasing-butterflies-with-the-duke-of-burgundy/>.
- Romney, Jonathan (2015), "The Duke of Burgundy review – erotic, neurotic and utterly individual", *The Guardian*, febrero, 22 de febrero, <https://www.theguardian.com/film/2015/feb/22/the-duke-of-burgundy-sidse-babett-knudsen-peter-strickland-chiara-danna-erotica>.
- Sconce, Jeffrey (ed.) (2007), *Sleaze artists. Cinema at the margins of taste, style and politics*. Durham and London: Duke University Press.
- Strickland, Peter (2015), "Peter Strickland: Six films that fed into *The Duke of Burgundy*". British Film Institute (BFI), <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/features/peter-strickland-six-films-fed-duke-burgundy>.
- Upjohn, Kristofer Todd (2018), *Jess Franco: The world's most dangerous filmmaker*. Eureka: Stark House Press.

Gina Oxbrow – ”¿Pinastrí!: la metamorfosis del deseo sadomasoquista ...”

Vega, Kiko (2020), “Peter Strickland y su fascinante mundo de horror”, *Spinoff*,
<https://www.espinof.com/directores-y-guionistas/peter-strickland-su-fascinante-mundo-horror>.

Filmografía

Aldrich, Robert (1968), *El asesinato de la Hermana George*, American Broadcasting Company.

Bó, Armando (1958), *El trueno entre las hojas*, Films AM.

Bó, Armando (1969), *Fuego*, Sociedad Independiente Filmadora, Argentina (S.I.F.A.).

Bó, Armando (1972), *Fiebre*, Sociedad Independiente Filmadora, Argentina (S.I.F.A.).

Brakhage, Stan (1963), *Mothlight*, Productor Stan Brakhage.

Buñuel, Luis (1961), *Viridiana*, Films Sans Frontières.

Buñuel, Luis (1967), *Belle de jour*, Euro International Films.

Fassbinder, Rainer Werner (1972), *El amargo llanto de Petra von Kant*, New Yorker Films.

Foley, James (2015), *Cincuenta sombras de Grey*. Focus Features.

Franco, Jesús (1969), *El caso de las dos bellezas*, Producido por Adrian Hoven.

Franco, Jesús (1969), *Bésame, monstruo*. Producido por Adrian Hoven.

Franco, Jesús (1969), *Marquis de Sade: Justine* (1969), Corina Filmproduktion.

Franco, Jesús (1971), *Las vampiras (Vampyros lesbos)*, Fénix Films.

Franco, Jess (1973), *A virgin among the living dead*.

Franco, Jesús (1974), *Lorna, la exorcista*.

Franco, Jesús (1975), *El reformatorio de las perdidas*, Erwin C. Dietrich

Franco, Jesús (1981), *Colegialas violadas*, Gold International Films.

Franco, Jesús (1996), *Killer barbys* (1996)

Haas, Philip (1995), *Ángeles e insectos*, Samuel Goldwyn Company.

Hamilton, David (1977), *Bilitis*, Producido por Sylvio Tabet.

Herz, Jujaj (1972), *Morgiana*.

Jaekin, Just (1974), *Emmanuelle*, Trinacra Films.

Jaekin, Just (1975), *La historia de O*, Yang Films.

Meyer, Russ (1965), *Faster, pussycat: Kill! Kill!*, Eve Productions.

Meyer, Russ (1968), *Vixen!*, Eve Productions.

Strickland, Peter (2014), *The Duke of Burgundy*. Film4 Productions.

Vadim, Roger (1956), *Y diós creó a la mujer*, Cocinor.

Wyler, William (1965), *El coleccionista*, Columbia Pictures.