

## **Penetración: cuestión de puertas**

**Alberto Adsuara**

Cuando alguien llama a una puerta es, salvo excepciones anecdóticas, porque quiere *entrar* en los dominios del otro.

Cuando alguien deja entrar a quien ha llamado a su puerta es porque no le importa que entre en sus dominios aquel que ya ha dejado clara una voluntad.

Así, para que alguien pueda entrar en los dominios de un hogar debe atravesar un umbral, el de la puerta. Un umbral, precisamente, que separa el mundo exterior del micromundo que se parapeta desde su intimidad.

Oír desde el hogar una llamada a la puerta es saber que –ahí- fuera hay alguien que desea algo. Y lo que resulta aún más inquietante: que desea algo del micromundo -en el- que quiere penetrar<sup>1</sup>.



### **Caso 1. Perros de paja**

Amy, protagonista de *Perros de paja* (Sam Peckinpah) está sentada tranquilamente en su sofá cuando llaman a su puerta. Sabe que no se trata de su marido porque éste se encuentra cazando con los tres personajes que de alguna forma ya han dado evidentes muestras de malicia.

---

<sup>1</sup> Hace ya tiempo que los hogares son reductos introvertidos que desarrollan micromundos ajenos al mundo exterior. O por decirlo de otra forma: cuando hoy alguien llama inesperadamente a nuestra puerta hay razones para sobrecogerse, siquiera momentáneamente, pues ya hace tiempo que no existen ni cobradores de la luz, ni vendedores de enciclopedias, ni barrenderos amistosos que te felicitan las Navidades.



Pero rebobinemos y hagamos una nueva descripción de la escena, esta vez menos precipitada: Amy está en efecto sentada en el sofá con el albornoz doméstico y leyendo una revista cuando llaman a “su” puerta, pero ¿verdaderamente está tranquila? ¿Estar plácidamente reclinada leyendo una revista implica necesariamente tranquilidad? Sabemos que no, al menos no necesariamente. Así, Amy parece efectivamente tranquila por lo que vemos, pero probablemente esté inquieta por lo que hemos ido percibiendo en escenas previas. Los buenos personajes cinematográficos no sólo se definen con su palabra a través del actor o actriz, sino que lo hacen con todos los matices no verbales que estos emiten desde el principio de la película.

La pareja parece llevar una relación normal en la que se alternan momentos de tensión discursiva con momentos joviales y alegres. En este sentido la ambigüedad mostrada en los personajes respecto a sus sentimientos está brillantemente expuesta hasta el minuto 53 y además resultaba absolutamente necesaria en la estructura narrativa del relato<sup>2</sup>.

Por otra parte hemos dicho que David está cazando, lo que sería una forma errónea de describir la secuencia. Lo que realmente está haciendo David es intentando cazar<sup>3</sup>, intentándolo, además, a instancias de una propuesta venida de parte de los mismos asediadores de su hogar<sup>4</sup>, que lo han convocado a la partida de caza con aviesas intenciones. Algo, esto último, que comprobamos cuando Amy abre la puerta y se encuentra con uno de ellos, que, recordemos, debía estar cazando con su marido. Sabemos ya que han invitado a David a cazar para alejarlo de su mujer.

---

<sup>2</sup> Otra cosa sería que los espectadores quisiéramos saber de los personajes más que de nosotros mismos. Otra cosa es que los espectadores quisiéramos saber, antes de tiempo, es decir, antes del minuto 53, lo que verdaderamente subyace en esa relación, lo que hay debajo de las apariencias. Pero lo que hay debajo de una relación afectiva es, precisamente, aquello que pueden desconocer incluso los propios interesados que viven su presente. Todo lo que tenemos en la película son, pues, indicios.

<sup>3</sup> Previamente a la secuencia que intentamos analizar hemos visto a un David ciertamente torpe en el manejo del arma.

<sup>4</sup> En este momento de la película los tres personajes que invitan a cazar a David, y que se supone están cazando con él, ya han dado muestras de no ser trigo limpio.



Así pues, dos lecturas no excluyentes: en la primera la mujer está tranquila leyendo en el sofá de su casa mientras el hombre está cazando; en la segunda, ni la mujer está tranquila (como podremos comprobar enseguida) ni el hombre está cazando (aunque se encuentre intentándolo). Conviene afirmar, antes de generar malos entendidos, que las dos lecturas son *verdaderas* y que por lo tanto se superponen a modo de transparencias la una sobre la otra. El resultado confiere a estas pequeñas secuencias, previas al ulterior desarrollo de los dramáticos acontecimientos, un halo de turbiedad: vemos a los personajes protagonistas y no sabemos qué pensar de ellos exactamente, están borrosos, turbios.

Decíamos: oír el inesperado timbre de la casa es, antes que otra cosa, saber que ahí fuera hay alguien que desea algo. Cuando alguien llama a una puerta es, salvo excepciones anecdóticas, porque quiere “entrar” en los dominios que protege esa puerta.

Así, llaman a la puerta *de Amy*, ésta se incorpora y se dirige hacia ella. La abre y curiosamente no muestra demasiada extrañeza al encontrarse con uno de los tipos que debía encontrarse cazando con su marido, Charly, un tipo alto y fuerte con el que –sabemos– tuvo un escarceo sentimental en épocas pasadas. También se trata del tipo que a instancias de la propia Amy se encuentra arreglando el tejado del garaje. Pero es también, y esto es lo que resulta sumamente significativo, uno de los tres tipos que aprovechando el trabajo de retejado de la casa se encuentra asediando a la pareja, inmiscuyéndose en su (frágil) intimidad. Nada más y nada menos que todo eso.



Pero retrocedamos unos instantes: llaman a la puerta *de* Amy. Ella pregunta quién es, pero quien demanda entrar insiste golpeando de nuevo la puerta sin contestar. Cuando la protagonista estira el brazo para alcanzar la manecilla de la puerta Peckinpah realiza un cambio de eje e inserta un plano en el que aparece un hombre de espaldas con el brazo levantado a través del cual vemos la cara de Susan. La imagen está tomada en picado, lo que realza el tamaño del hombre, algo que no puede dejar de actuar como un signo desde el que surge la comparación; su marido es pequeñito (Dustin Hoffman). Y ese brazo levantado, tan significativo como avisador: premonitorio.

Así pues, Amy abre la puerta aun cuando nadie contesta a su demanda de saber quién llama y además no se extraña demasiado al ver a quien se suponía debía estar con su marido.

Sin dejar de mantener un brazo en alto y con la escopeta agarrada con el otro Charly le pregunta

“¿Puedo pasar?”

a lo que ella contesta

“Bueno”

Nada más entrar y mientras ella le prepara una copa Charly le dice a Amy,

“¿Quieres que me vaya?, si quieres que me vaya me voy”

Amy responde

“No, bebe tu copa, me gustaría saber qué opinas de los gatos”<sup>5</sup>



Y aquí, justo aquí, donde los espectadores deberíamos parar el visionado y hacernos la pregunta ¿qué es lo que Amy quiere? O planteada de otra forma, ¿no ha habido suficientes signos durante los primeros 53 minutos como para saber que Charly es un tipo maligno y peligroso?, ¿o sólo se trataba de un chulo pendenciero? Entonces, ¿por qué deja “entrar” a Charly con una sonrisa y poniéndole una copa? Quizá la pregunta se encuentre mal formulada y no tenga nada que ver con el querer, sino más bien con el desear. Probablemente

---

<sup>5</sup> Esta demanda se encuentra relacionada con el ahorcamiento del gato de Amy, cometido por la pandilla asediadora liderada por Charly. La pusilanimidad de David a la hora de enfrentarse a ellos no le resulta soportable a Amy, si bien es cierto que es ella la que de alguna forma ha ido provocando las situaciones que conllevan al conflicto.

Amy crea no querer nada en concreto, pero la cuestión es que ningún acto de Amy –de los ocurridos hasta el momento- ha sido inocente. Ninguno. Y mucho menos el dejar entrar a Charly en su casa.

Cuando hace un momento dudábamos a la hora de describir a Charly no era sino para introducir, ahora, la diferencia que nos separa, en tanto que espectadores, de la mujer invadida por el deseo, pues no hay duda de que sólo el deseo incontrolable es capaz de no distinguir a un simple chulo de un ser maligno. Porque Amy sabe que ha sido Charly quien ha matado a su querido gatito y lo ha colgado en el armario de la ropa.

Charly la besa y ella le coge la cara en acto reflejo de aceptación, pues ese era su deseo, pero rectifica e inmediatamente y lo rechaza. Ante la insistencia de él ella lo aparta y lo abofetea. Tal es el estado de Amy que queda confundida entre su querer y su desear.

Y aquí comienza la larga secuencia de la violación que Charly inicia con varios golpes directos al rostro de Amy. Cogiéndola por el pelo la empuja sobre el sofá, se sube encima de ella, se quita la camisa y la desnuda rasgándole la camiseta y las bragas. Ella le pide que no continúe y él le dice

“No me obligues a ser brutal”



Pero la oposición de Amy no es suficientemente convincente para Charly y los gestos de Amy son demasiado ambiguos y las imágenes clarificadoras: al tiempo que la mujer dice “no”, acaricia al hombre. Entonces Charly se abre el pantalón y la penetra primero bruscamente y después lentamente. Ella se encuentra desconcertada ante sus contradictorias sensaciones y va poco a poco languideciendo y renunciando a la oposición. E incluso colaborando: le acaricia el pecho a Charly (ante la propia sorpresa de él) y el placer sentido le hace abrazar su cabeza y besarle apasionadamente.

Por la mejilla de Amy resbala una significativa lágrima, y poco después musita un más que significativo por placentero

“Oh Charly”



Y se abandona definitivamente al goce. Unos segundos después comprobaremos que Charly verdaderamente no era un simple chulo sino un ser maligno, pues no se conforma con haber conseguido su objetivo personal, sino que deja que su amigo Skat la viole también. En una escena narrada sin concesiones.

El final de la película no nos importa aquí, porque de lo que se trataba era, sólo, de intentar saber (¿entender?) qué le pasa a Amy. O mejor, de intentar saber algo de los extraños avatares del deseo. De intentar saber, en definitiva, por qué Amy deja a Charly entrar en su casa. Por qué deja que penetre en ella.

Pero ¿qué relación puede tener lo sucedido, la violación gozosa, con el deseo de ella?, ¿podría ser lo primero producto de lo segundo? Una respuesta negativa sería engañosa y una respuesta afirmativa problemática. La verdad es que la ÚNICA PERSONA capaz de saber algo de lo que a ella le pasa es, curiosamente, Charly, que incluso interpreta las negaciones de ella (que antes de la inminente violación se producen en varios momentos) como signos de deseo encubiertos. De hecho las ignora y le funciona<sup>6</sup>. Charly resulta ser el único capaz de saber algo acerca de lo que le pasa a la mujer, y por tanto el único capaz de proporcionarle el goce que ella reclama. De hecho es Amy la que poco antes le dice a su marido en tono recriminatorio:

“Si tú fueras capaz de clavar un clavo ellos no estarían aquí”.

David, sin embargo, no sabe ni manejar “su arma” (lo hemos visto), aunque llegado este punto no podemos olvidar en ningún momento que ella, la mujer, su mujer, se casó con quien quiso, con él, con David, que no es otro que quien no sabe ni manejar “su arma”.

Por otra parte David no parece capaz de leer ni un solo signo en la mujer. O tal vez sí, pero cree estar enamorado y se resigna a ciertos comportamientos que en realidad debieron ser reveladores. Así, al poco tiempo de comenzar la película se produce en la pareja un significativo desencuentro que responde al hecho de hacer una lectura claramente distinta de lo acaecido en los primeros minutos de metraje. Es decir, ha pasado algo –que los espectadores han presenciado– que interpretan ambos personajes de forma distinta.

Pero vayamos a ese desencuentro y démosle la importancia capital que tiene en función de las circunstancias que genera: recién instalados en la casa David le dice a Amy,

“¿Por qué contrataste a Charly?”,

Se trata de una pregunta que a los espectadores nos parece tan oportuna como cargada de sentido, pues hemos “vivido” juntos (David y nosotros los

---

<sup>6</sup> Como, de hecho, les funciona a todos esos hombres que, en el momento de la seducción, se benefician de un instinto que les permiten interpretar de cierta manera las primeras oposiciones y negativas de la mujer.

espectadores) esa secuencia previa en la que nos ha sido mostrada la contratación de Charly, una contratación que contiene, lo sabemos, el germen del desastre. Aún así, y en contra de toda racionalidad Amy le contesta

“Yo no fui, fuiste tú”.

No nos queda otro remedio que rebobinar y retroceder unos pocos minutos para situarnos, de nuevo, en la citada secuencia. Es el momento en que, tras la llegada al pueblo y tras un encuentro fortuito, se acometen las consuetudinarias presentaciones propiciadas por Amy. Es ella la que presenta Charly a su marido; y es Amy la que después de esas presentaciones dice textualmente a David, su marido

“David, Charly podría ayudarte en lo del garaje”

a lo que David contesta desconcertado pero con la lógica cortesía que reclaman las circunstancias

“Sí, no es mala idea [...], ¿cuánto me va a cobrar?”

Charly contesta,

“Lo razonable”



Así, y volviendo al análisis del desencuentro, tenemos por una parte una pregunta con sentido: “¿por qué contrataste a Charly?”. Y por otra una respuesta perversa: “no fui yo, fuiste tú”.

David tiene claro que las circunstancias vividas en las presentaciones fueron las que propiciaron una contratación forzada. Sin embargo ella parece no saber nada de esas circunstancias y sólo tiene en cuenta la última palabra de una contratación forzada en virtud de la cortesía que su marido mostró hacia ella misma.

Así, el precio no lo pone Charly (“lo razonable”) por *arreglar el tejado de la pareja*, lo pone la mujer. Y ese precio puede ser cualquier cosa menos “razonable”. Porque, en efecto, no puede Charly poner un precio razonable a lo que, precisamente, ha nacido de la irracionalidad. A lo que ha nacido del - perversamente manifestado- deseo de Amy: “David, Charly podía ayudarte en lo del garaje”.



## Caso 2. Corazón salvaje

Lula se encuentra fumando un cigarro plácidamente tumbada en la cama de un motel de carretera cuando llaman a su puerta. Aunque está sola va ataviada con un sexy salto de cama negro que transparenta unas braguitas rojas a juego con sus zapatos de tacón. ¿Qué hace de esa guisa?, ¿esperar a Sailor? No, Sailor está en otro lejano lugar cambiando el aceite al coche y Lula lo sabe. Y nosotros también, pues lo acabamos de ver en la anterior secuencia. ¿Entonces?



*Corazón salvaje* (David Lynch), sinopsis: Sailor y Lula se encuentran huyendo de la Ley después de que Sailor asesinara a un tipo para defender su honor. Están ambos locamente enamorados el uno del otro. Sus demostraciones de amor son constantes y además son tan físicas como verbales. Su pasión, tan propia del primer gran amor, les inhibe del mundo externo hasta perder el sentido de la realidad. Viven una euforia que les impide ver más allá de su presente inmediato.

Pero retomemos la escena, ¿para qué se ha puesto sexy Lula? ¿Qué hace Lula vestida así si no espera a nadie, al menos en un buen tiempo? Está reclinada en la cama sin otra cosa que (poder) hacer que fumar extáticamente un cigarro. Llaman a su puerta.

Cuando alguien llama a una puerta es, salvo excepciones anecdóticas, porque quiere “entrar” en los dominios del otro. Cuando alguien deja entrar a quien ha llamado a su puerta es porque no le importa que entre en sus dominios aquel que ya ha dejado claro una voluntad.



Llaman a la *puerta de Lula* en un motel que se encuentra en medio del desierto. ¿Quién puede ser y qué puede querer?

Lula se levanta y abre la puerta con cierta cautela y tapándose los pechos con un antebrazo. Es Bobby Perú, un tipo que acaba de conocer la pareja la noche anterior, un tipo tan chulo y atrevido como grotesco.



“Hola preciosa, está Sailor?”

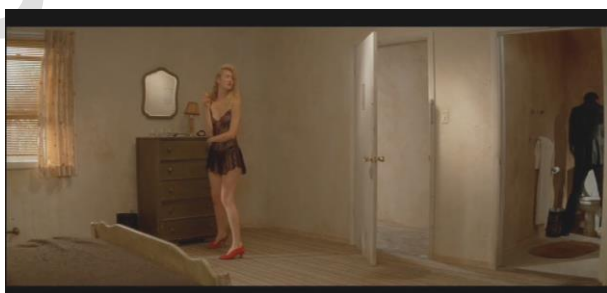
dice mientras entra con decisión ignorando la mínima resistencia ofrecida por una desconcertada Lula, que explica a Bobby que Sailor está realizando la (varonil) tarea de cambiar el aceite al coche<sup>7</sup>. Es entonces cuando Bobby le *explica*:

“Escucha, me estoy meando, ¿puedo usar tu lavabo?”

Lula, tras un instante de duda contesta:

“Oh sí, supongo”

Así, Lula *supone* que no hay problema en dejar entrar a un dudoso tipo a mear a su baño. No entrevé problemas en el hecho de que alguien tenga una necesidad –biológica- y por tanto *supone* que no hay problema en que ese Bobby haga sus necesidades dentro de su baño aun cuando fuera del motel se encuentre el inmenso y árido desierto.



Decíamos que quien llama a una puerta ya ha manifestado un deseo, si bien no ha dejado claro en qué consiste. Cuando Lula abre la puerta, el deseo de

---

<sup>7</sup> No podemos olvidar que se trata de una *road movie*. Alguien tiene que preocuparse por el correcto funcionamiento de la máquina que les permite seguir “adelante”.

quien reclama entrar queda implícito en la frase “me estoy meando”, pero Lula, que además está *vestida de sexo y para el sexo* no reacciona como se esperaba que lo hiciera<sup>8</sup>. En efecto, dada la descripción que se ha hecho del personaje durante toda la primera hora de película, puede afirmarse que Lula es una mujer que se siente plena por su salvaje, incondicional y absoluto amor hacia Sailor. ¿O no era así a pesar de las apariencias? ¿Acaso podemos renunciar a las apariencias aun cuando sea lo único con lo que contamos? ¿Puede Lula de repente dejar de ser lo que hasta ese minuto de metraje había sido: una mujer libre, salvajemente enamorada y decidida por Sailor? Entonces, ¿qué es lo que hace que Lula ceda ante la intromisión en “su hogar” de un elemento turbador? ¿Qué le impide frenar a Bobby de forma tajante?

Y a todas estas, ¿qué hace Bobby ante esa falta de asertividad de Lula? Pues su papel; su papel de hombre chulo que sabe lo que tiene que hacer para conseguir su propósito. Y lo hace de una forma siniestra, diciéndole a Lula,

“Escucha con atención, oirás un sonido profundo del interior de Bobby Perú”

Y Bobby suelta su chorro de orín sobre el agua del wáter ante el desconcierto de una Lula asustada, diríase que no tanto de Bobby como de sí misma. Un sonido profundo, en efecto. Un sonido que ha “hablado” por sí mismo en lugar de Bobby, que ya sabe que llegado a este momento de pasividad de Lula podrá hacer con ella lo que quiera.

Una vez ha violado su intimidad de “esa forma” lo demás será cuestión de tiempo. Y así empieza su particular y excéntrica violación. Apoyado sobre el marco de la puerta, con un brazo levantado y el otro en jarras dice,

“Esta habitación huele a vómito. ¿Has estado vomitando, eh, estás enferma, preñada?”

Ella le dice que se vaya, pero Bobby le contesta,

“¿Sabes?, me gustan las mujeres con bonitas tetas como las tuyas que van de duras y parecen saber follar como conejitos; ¿sabes follar así, como un conejito?, porque si te gusta nena yo te follaré bien, como un viejo conejo experto entraré en tu agujerito, Bobby Perú no sale ni a respirar”

Vuelve a producirse otro tibio

“Váyase”

de Lula. Pero Bobby no se arredra,

“¿Te estoy asustando, tu conejo está húmedo, está mojado? ¿Por qué vas tan despacio conejito, creí que eras de esos conejitos a los que les gusta ir deprisa, pero tú vas despacio; ¿significa algo no es así? Al menos significa

---

<sup>8</sup> Cuando utilizo el reflexivo lo hago para confirmar la diferencia que media entre el espectador, que sabe lo que sabe (lo que la trama le ha dado a saber), y la protagonista que apenas nada sobre sí misma.

algo para mí, significa que deseas a Bobby Perú, quieres que Bobby Perú te folle bien nena; que te abra como un regalo de Navidad; ¿quieres que lo haga?, sólo tienes que decir sí o no”

Y ahora, justo antes de que se desarrolle el culmen de la escena *definitiva*, quizá fuera el momento (no sé si oportuno) de pulsar *pause*. Para replantearse todo lo acaecido. Y para reafirmarse en las cuestiones que vienen planteándose como inconclusas a lo largo de todo el texto. ¿Qué quiere Lula después de todo? ¿Qué desea? Porque Lula lo tiene fácil si lo que realmente ama y desea es a Sailor, sólo tiene que decir “no”. Recordemos que también Charly se lo ponía fácil a Amy,

“¿Quieres que me vaya?, si quieres que me vaya me voy” (Charly *dixit*)



Quizá nos diga algo al respecto lo que queda de secuencia. O tal vez no. Sigue el *monólogo* de Bobby:

“Bobby Perú te follará con fuerza y te hará sentir por dentro. Pídemelo, di fóllame y me iré”

A lo que ella contesta,

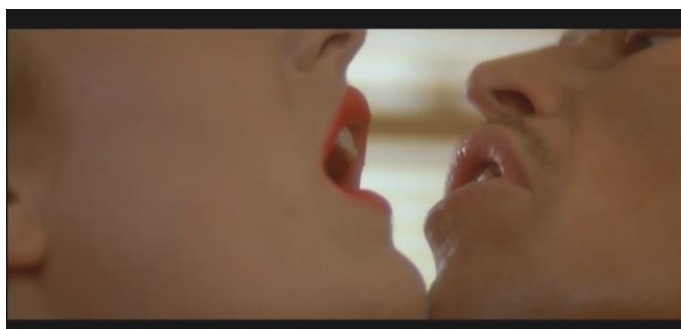
“Ni hablar”

Así, para Lula no hay posibilidad de negar, aunque tampoco de afirmar, al menos llegado este punto, ya que a lo que se niega es a hablar –“*ni hablar*”-, que es exactamente, y solamente, lo que él le reclama –“*sólo tienes que decir sí o no*”-. Pero no hablar es permitir que Bobby continúe su particular violación. Y Bobby ya sabe que Lula es “un conejito que va despacio”. Por eso continúa,

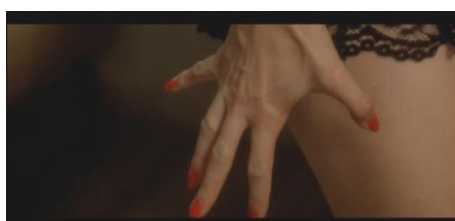
“Dilo o te arrancaré tu maldito corazón, di fóllame y me marcharé, susúrralo”.

Pero Lula, de la que decimos no saber lo que quiere, sí quiere algo: no hablar, “ni hablar” de tener que decir “no” y menos aún de decir “fóllame”. De momento (porque es “un conejito que va despacio”). Así Bobby llega a pedirle 20 veces seguidas, y cada vez más relajado y en tono de voz más bajo, que le diga (o susurre): “fóllame”. Hasta que ella, abandonada, susurra a Bobby

“Fóllame”.



(Lo hace después de que la cámara haya realizado un pequeño travelling desde el rostro de ella hasta su mano que se tensa justo antes de su claudicación<sup>9</sup>).



A lo que Bobby responde, (separándose de ella) como había prometido: “algún día lo haré cariño pero ahora tengo prisa”.

Así, resultaría pertinente decir que Lula, esa mujer de la que decíamos no saber lo que quiere, sí quería en realidad algo: que (*un*) Bobby Perú se la follara.

---

<sup>9</sup> Esa tensión de la mano es la tercera vez que aparece en la película. Dadas las circunstancias y el modo en el que han sido mostradas se trataría de una imagen que remite, no tanto al deseo, que también, como al orgasmo.