

El carnaval de los animales: Animar (el sexo) en pareja
Una revisión del imaginario sexual
a partir del humor irreverente

Rosa Torres Pujol

1. Introducción: el humor revisionista del Posfeminismo

A partir de los años ochenta, y tras el auge del cine pornográfico, fueron muchas las mujeres que se dieron cuenta de que, aunque la mayoría de las veces el cuerpo femenino era tratado en el cine como algo fetichista, no había que desechar en toda su globalidad la representación del sexo femenino. El problema no estaba en el medio en sí, sino en los discursos que se exponían y cómo eran presentados. Si bien durante los sesenta y los setenta del pasado siglo, el feminismo había ejercido una fuerte crítica contra la pornografía y la figura de la mujer erotizada como *objeto*, hubo un momento en que el mismo movimiento decidió apropiarse de aquel discurso para subvertirlo. Probablemente era una de las pocas fronteras que quedaban por alcanzar: la reivindicación del propio deseo erótico no idealizado. Y es que desde el orden social la genitalidad de hombres y mujeres se asociaba más a lo reproductivo que al aprendizaje de la socialización y relación sexual, desechando todo lo que tenía que ver con la estimulación clitoriana¹ (Wex, 1979: 330).

De esta manera, el “postfeminismo” –o feminismo de “tercera ola”–, también acogió y asimiló las teorías *queer*.² Estos postulados, que nacen del encuentro entre los estudios de género y las reivindicaciones de los homosexuales, han dado lugar a un activismo que pretende quebrantar las políticas de asimilación. Si hasta el momento las sexualidades se habían definido como resultado de todo un dispositivo de reordenación de identidades para asegurar el orden social, a partir de esta nueva ola, hombre y mujer, homosexualidad y heterosexualidad, no serían ya

términos contrarios: como en todo, existe una amalgama de grises que no pueden reducirse, algo que debía mostrarse a través del llamado “postporno”, la pornografía casera que se empezó a elaborar en esos años y que sigue aún en pleno auge, parodiando lo establecido y planteando otros discursos sobre el sexo.

Efectivamente, una de las cuestiones fundamentales del postporno –también llamado “feminismo prosexo”– es su apropiación de la libido femenina, así como de toda *anomalía* para reivindicarla en un acto exhibitivo. Si las mujeres podían controlar la natalidad, tenían una relativa autonomía social y económica, entonces, ¿por qué no iban a elaborar un material erótico diferente e incluso paródico de lo ortodoxo? Se trata de un paso más en la liberación sexual efectiva: reivindicar la posible suciedad del cuerpo femenino y de su propio deseo material, huyendo de planteamientos elitistas sobre la cuestión representativa, que la habían relegado a una eterna dicotomía entre la figura de la virgen y de la medusa.³

Este contexto de representaciones antiarquetípicas, paródicas y libidinosas, debe tenerse en cuenta a la hora de contemplar de *El Carnaval de los animales* (2006). Este cortometraje, realizado por Michaela Pavlátová en colaboración con su marido Vastislav Hlavatý, refleja cómo se pueden discutir o incluso derribar imágenes preeminentes en torno al sexo, desde su misma realización conjunta como autores de ambos sexos. Así pues, no es objetivo de este artículo analizar una particular manera *femenina* de crear, sino exponer ese elogio del libre deseo mediante lo irreverente de la representación sexual, que no busca la excitación erótica sino más bien la caricatura de lo establecido, para plantear otra visión mucho más rica sobre el deseo y las sexualidades. Sin duda, este principio une *El Carnaval de los animales* con la corriente del postporno⁴ y su voluntad de replantear posiciones morales binarias a través de la crítica cómica.

A través de la animación, igual que a través del cine de ficción, el público puede corporeizar fantasías tales como la escoptofilia –atracción por mirar abiertamente–, el voyeurismo –el placer de mirar de manera furtiva– y el narcisismo –autoadmiración por el reflejo de nuestra imagen proyectada–, lo que puede fácilmente conformar identidades e introducirse impunemente en nuestros imaginarios. De esta forma, la representación animada manipula y distorsiona creativamente nuestra visión de la realidad. Podemos, pues, jugar con estos recursos para romper la frontera entre géneros, para replantear la supuesta “naturalidad” de las imágenes en la representación convencional del sexo y cambiar

lo que en realidad es una cuestión política: una forma de violencia simbólica inherente al lenguaje y a la representación.

Por todo esto resulta tan interesante la propuesta de Pavlátová y Hlavatý: su voluntad de romper con lo ya dicho sobre el sexo y el deseo, sumado a que este tema se aborda muy poco en animación⁵ y mucho menos desde el humor. Joanna Quinn y Signe Baumann, desde diferentes ópticas, han tratado también la cuestión del deseo femenino en *Girl's Night Out* (1987) y *Teat Beat of Sex* (2008/2009) respectivamente. Sin embargo, es *El Carnaval de los animales* la producción de animación que considero más representativa en cuanto a la mostración del sexo como un juego divertido, así como de las relaciones posibles e imposibles que surgen. Sin duda, resulta la película de animación sobre lo sexual más irreverentemente festiva, convirtiéndose en un divertido cabaret sobre el deseo erótico, y a su vez, en una burla de lo moralmente correcto.

Pavlátová, a través de diferentes números coreográficos, hace elogio de una divertida orgía desenfadada en la que todo tiene cabida. Una fiesta del deseo en la que las personas-personajes-animales se relacionan con cualquier especie al ritmo de una música clásica que pervierte doblemente el juego paródico. Hlavatý, su marido, es el agente activo de este humor negro donde la inocencia de lo insinuante se vuelve en una irreverente crítica de lo subliminal, de la violencia simbólica moralista sobre el deseo.

91

2. Los movimientos de *El Carnaval*: animando la fiesta del deseo

Cuando se contempla *El carnaval de los animales*, lo primero que se percibe es una melodía que resulta muy familiar. La música clásica de Saint-Saëns da título al cortometraje, y nos remite a una complejidad formal e instrumental que choca radicalmente con lo explícito del tema. En efecto, parece que no resulta muy lógico que lo *noble* de la música clásica nos hable de lo prosaico y cotidiano: el sexo y su deseo. Así, esta paradoja jocosa procura una doble broma, ya que, aunque el sonido de unos violines pueda ser sensual, la imagen correspondiente de unos conejitos realizando una masturbación colectiva resulta algo terriblemente burlesco. De hecho, el tratamiento general del cortometraje se basa en una comicidad no cínica, jugando con la insinuación de la genitalidad o de movimientos sexuales, al ritmo de los algunos de los compases que conforman la suite musical.

La riqueza del dibujo tradicional se potencia con la ayuda del ordenador, repitiendo acciones y haciendo ciclos a destiempo para crear una amalgama, una

coreografía, una danza entusiasta al compás de la curiosidad, la pasión y la pulsión amorosa. Violines, oboes, flautas, etc., marcan el paso de este grotesco desfile, donde se entremezcla lo metafóricamente explícito con la broma inocente, para proporcionar un permanente estado onírico donde la moral puritana no tiene cabida. La estética que predomina es, sin embargo, dulce, basada casi toda en un *art brut* que recuerda a dibujos infantiles, lo que resulta doblemente irreverente –en cuanto a forma del contenido– pero consigue transmitirnos unas terribles ganas de vivir y experimentar.

Cada episodio que compone *El Carnaval* se encuentra claramente definido tanto por el cambio de suite como por el distinto grafismo animado. Además, esta diferencia también marca una distancia argumental: aunque hay un nexo temático erótico-sexual entre los fragmentos, cada uno ilustra historias con personajes y hechos diferentes. No obstante, podríamos decir que hay una evolución conforme llegamos al clímax final y, a pesar de lo que Pavlátová argumenta,⁶ sí existe una correlación entre el título de cada suite y las animaciones. De hecho, el último episodio reúne a todos los personajes que han transitado por los episodios, tanto animales como instrumentos, tal y como planeó el músico romántico.

92

Así, el cortometraje comienza con la curiosidad sobre la sexualidad: el descubrimiento de la genitalidad por parte de unos adolescentes que se mueven como *gallinas y gallos* –título del movimiento melódico– tras haber desarrollado sus atributos (Fig. 1). La puesta en escena de la niña-mujer, interrumpida por el ritual depilatorio de mujeres a diferentes tamaños, alturas y ritmos, otorga a la pieza un sentido coral, al tiempo que agobiante. De repente, aparecen los gallos y, tras unos titubeos, presionados por el grupo, los adolescentes deciden sucumbir al tocamiento del (otro) genital desarrollado. Con la curiosidad satisfecha, pasamos a la escena donde descubrimos la diversidad de los cuerpos y la atracción entre ellos. Sería una especie de obsesión por la genitalidad, de la observación fragmentada de los cuerpos, correspondiendo con el tercer movimiento de la composición musical, llamada *Hemiones*, refiriéndose a unos animales parecidos a los asnos que se comportan de manera esquiva: en la animación, los pechos, penes y vaginas se persiguen unos a otros en una suerte de ballet que mezcla la estética simple de colores planos propia del pop con la dinámica del videojuego antiguo. Como colofón de este vertiginoso fragmento, los insertos animados que hemos visto se toman una pausa para mezclarse en dos imágenes finales que parecen aludir al transgénero.



Figs. 1 y 2. Imágenes de *El Carnaval de los animales*. Dentro del cortometraje musical podemos encontrar estéticas muy divergentes. Los tipos de animación van desde rápidos y repetitivos loops hasta lentos zooms que mecen al espectador.

Con el siguiente episodio del cortometraje nos zambullimos en el misterio de la sexualidad corresponde al séptimo movimiento en la pieza musical de Saint-Saens, el *Acuario*. El mar siempre ha remitido al inconsciente, lo profundo, lo oculto (Fig. 2); en este fragmento, las fantasías nadan sensualmente en un espacio que es como un castillo deshabitado. Lo más destacable de este fragmento es la aparición de un lecho flotante donde un hombre cambia de postura mientras duerme, imagen que repetirá un cuerpo femenino, como ofreciendo su versión antitética. Finalmente ambos aparecen acostados en la misma cama, pero a pesar de dormir juntos, no sueñan al unísono.

Contrastando con este tranquilo capítulo, la animación da paso a la escena más obscena de todas las que componen *El Carnaval*: la visión de Hlavatý, el marido ilustrador de Pavlátová, que compone una especie de caricatura de hombre frío que intenta relacionarse con enormes diosas voluptuosas. Sin duda la relación resulta frustrante, no llega, ofreciéndonos un sentimiento amargo de impotencia para alcanzar, abrazar y satisfacer el deseo. La estética construye espacios oscuros, como si se tratara de una cueva o un sitio escondido y prohibido. Los violines hirientes del movimiento *Burros* parecen querer *cortarnos* la visión de los dibujos y pinturas de Hlavatý. Los más explícitos de ellos aparecen de manera casi subliminal, por la rapidez de su paso, dando énfasis a las expresiones y/o detalles de los personajes principales, acusando aún más lo abyecto de la escena.

A continuación vienen los dos únicos episodios de la película íntegramente realizados a mano,⁷ sin la participación de ordenador: *Los pájaros* y *El cisne*. El primero consta de una larga panorámica que acaba igual que empieza: con una extraña fuente⁸ custodiada por una mujer que se hace la dormida. La extensa panorámica muestra principalmente la interacción de las aves con todos los

personajes lascivos del parque. El siguiente fragmento, como viene siendo habitual, contrasta radicalmente con el anterior, tratándose de la puesta en escena más sencilla y romántica de todo el cortometraje: un personaje femenino se exhibe en solitario en una especie escenario oscuro e íntimo, donde representa una especie de strip-tease del alma (Fig. 3). Este ofrecimiento, casi sagrado, se opone a la mostración sin tapujos del cuerpo del fragmento anterior: por el contrario, el elegante striptease a la luz del foco resulta la más sutil y poética de todas las escenas, y también la que dio origen al cortometraje.⁹



Fig. 3

Como vemos, en este cabaret chapliniano sobre el sexo también hay momentos para el recogimiento y la reflexión; pero, sobre todo, la risa está garantizada para cualquier espectador con un mínimo de (sin)sentido común, tal y como señala Miriam Harris (2007: 104):

El espectador se embarca en un viaje que desafía las tradicionales nociones de corrección política, aunque el jugueteo se salva de caer en la sordidez de lo mezquino por la cantidad de asociaciones evocadas. El mensaje general, a mi juicio, es disfrutar de una variedad de escenarios sexuales, así como la alegría pura y el juego del animador. Pavlátová dice que trata "de conseguir la alegría de la vida" amén de "ser algo brillante, pero que no permanece mucho tiempo, como una pequeña botella de champagne".¹⁰

Este estallido final al que se refiere la autora nos remite inmediatamente a la última imagen de su cortometraje: la fusión de ambos conejos –que simbolizan a los coautores: ella misma y su marido– en una explosión de fuegos artificiales, un orgásmico clímax para este vodevil del deseo. El movimiento número catorce de Saint-Saëns, *Final*, ilustra una auténtica orgía animal, una fiesta por todo lo alto



Fig. 4

donde no faltan ni los globos. De esta manera, regresan todos los instrumentos que han representado a los diferentes animales, siendo los conejos –al mismo tiempo inocentes y viciosos– los personajes más destacados de este fragmento (Fig. 4).

Probablemente lo más llamativo de *El Carnaval de los animales* es que no proporciona respuestas sobre el sexo y la sexualidad, sino que simplemente nos abre un divertido y perturbador abanico de preguntas sobre el deseo sexual. No busca moralizar, sino que abre fronteras y romper paradigmas narrativos a la hora de tratar la pulsión sexual, tanto su consecución como su frustración. La ilusión de penetración, torpes frotamientos y tocamientos, sueños mojados, pellizcos y estiramientos genitales, resultan asombrosamente aceptables gracias a una estética –al ritmo de la música– que convierte lo más aberrante en un juego. Incluso la insinuación de zoofilia –especialmente notable en la escena del parque– es tolerable entre toda una amalgama de escenas que, por su rápido y furtivo baile, cuesta asimilar en un primer visionado.

Y es que hasta lo más bizarro, explicado e ilustrado con humor, puede ser socialmente aceptable, ya que no hay recurso que ayude más a abrir las mentes que la risa. Aquello que acontece en una fiesta a lo grande suele ser antimoral y desorganizado, aunque siempre divertido. Si no, deja de ser una fiesta. Es por ello destacable el papel del marido de Pavlátová en este cortometraje, puesto que, tal y como ella afirma (Torres, 2011: 232), el planteamiento de la animadora sobre el deseo se plasma mejor en el episodio del *Cisne*, mientras que el de su marido, al hilo de las ilustraciones y pinturas eróticas que realiza desde hace décadas, transmite una visión mucho más burlesca e irreverente.

3. La unión de humor negro: Vratislav y Michaela

En el contexto social donde nos situamos, los sujetos van adquiriendo cada vez más libertad y conciencia a la hora de reivindicar su propia sexualidad, comportamiento o deseo demonizado, algo que se proyecta en los productos culturales. Por un lado, el movimiento feminista va perdiendo fuelle en lo que se refiere a arremeter contra todo lo que parece objetualizar a la mujer. Así, pasa a analizar el ataque para reinvertir el proceso de manera burlesca, pero no con una simple sustitución de imágenes.¹¹ Por otro lado, los hombres renuncian cada vez más a la necesidad de (de)mostrar su *hombría*, y es que en la sociedad en la que vivimos se están produciendo fuertes cambios en los hábitos individuales, familiares y educativos. Así, se han replanteado las concepciones sobre la antítesis femenino-masculino, y sus respectivos papeles pasivo/activo en las relaciones sexuales y a la hora de configurar y representar sus respectivos deseos. Consecuentemente, siguiendo las tesis sobre la performatividad de los actos de

género,¹² no deberíamos hablar *de ser* mujer u hombre, sino *de hacer* de mujer u hombre.

De hecho, hay muchos artistas varones que han buscado romper con el falocentrismo viril para combatir los significados y sentidos asociados a su género así como su condición protectora y prioritaria, ya que supone una auténtica presión ante el miedo a no estar a la altura. Por ejemplo, Paul McCarthy y Robert Crumb arremetieron contra su propia virilidad,¹³ reflejando el cambio que se suscitó a partir del movimiento feminista, que planteó una mujer más poderosa, de manera que se reconfiguraron y remodelaron los patrones que definían las diferencias en la representación de los géneros. En esta línea de pensamiento obsceno que ataca, ironiza y frivoliza estereotipos sociales, legitimados por la normalidad que otorga la repetición mediática, se inscribe Vratislav Hlavatý, consorte de Michaela Pavlátová. Tratando directamente lo sexual y sus roles, el veterano ilustrador checo se inspira en temas tabú con un tratamiento onírico, buceando sobre lo perverso y lo inalcanzable a través de figuras que resultan a un tiempo siniestras y divertidas. En sus carteles, pinturas y dibujos eróticos podemos contemplar su humor negro, que ha ejercido una profunda influencia en *El Carnaval*. En efecto, Pavlátová había animado muchos años antes el episodio de la mujer con el foco que se desviste al ritmo de violines; sin embargo, no estaba convencida del tono general que debía tener una película sobre el deseo y el sexo, algo que Vratislav ya había tratado recurrentemente en sus ilustraciones eróticas, como se puede observar en las Figs. 5 y 6, que remiten al tercer episodio o movimiento de *El carnaval*.

96



Figs. 5 y 6. Ilustraciones cómico-eróticas de Vratislav Hlavatý que inspiraron la visión animada de Pavlátová.

Resulta entonces fundamental comprender la labor de Hlavatý para entender el carácter del filme en cuanto a la fusión de talentos y el punto de vista “mixto” que llega a ofrecer sobre la sexualidad, ya que fue a partir de sus pinturas y dibujos como la autora se dio cuenta de que para lograr una sintonía erótica, liberadora y desmitificadora sobre el sexo, se hacía imprescindible el sentido del humor (Torres, 2011: 232):

Entonces, en 2003, conocí a mi actual marido, Vratislav Hlavatý, un ilustrador que durante toda su vida realizó muchos dibujos eróticos, muy divertidos e indiscretos. Y me di cuenta, “¡Éste es el modo! Debo usar el humor; es la única manera en la que se puede hablar de algo tan serio como el sexo”. Así que algunas ideas son de mi marido y otras son mías. No podía usar todas las propuestas, algunas iban demasiado lejos, eran demasiado obscenas.¹⁴

En consecuencia, se entiende que este filme no habría sido posible –o al menos no habría sido igual– sin la aportación de Hlavatý. Además de que casi cada episodio de *El Carnaval* cuenta con alguna ilustración suya, también ayudó a delimitar el tratamiento humorístico a partir de su visión sobre lo obsceno, muy presente a lo largo de la producción. Consideremos a su vez que el sentido sería totalmente diferente: en opinión de Giulia Colaizzi –estudiosa de la Teoría Fílmica Feminista–, “la risa es una forma poderosa de subversión, de poner en cuestión lo establecido. [...] es desnaturalizar”.¹⁵

Renovando la tradición animada checa, fundamentada sobre todo en Svankmajer –quien había profundizado en lo sexual, pero no en la cuestión de la identidad femenina–¹⁶, la autora de *El Carnaval* trata lo femenino huyendo de enfrentamientos intersexo. Se aparta así de anteriores ideas planteadas en otros cortos como *Krizovka* (1989) y *Etuda Z Alba* (1987), que reflejan un panorama feminista más agresivo, donde la mujer se define como tal en oposición al hombre. Joanna Quinn, al revisar su *Girl's Night out* (1987), proporciona la clave sobre cómo se trataba en aquel momento la representación de género –especialmente de lo femenino– en la animación: sin embargo, los tiempos han cambiado¹⁷ por lo que urge replantear la cuestión de identidad y *diferencia* desde un prisma menos denunciante hacia lo *masculino*. Más bien al contrario, la lucha por una igualdad efectiva debe venir de la mano de un discurso dinámico que se reinvente y autocuestione, por lo que *El Carnaval* refleja perfectamente este espíritu de redefinir las fronteras de los significados sobre el sexo y las sexualidades con

humor: como dijo Bergson, “la risa debe tener una significación social” (1939: 14). La comicidad y la obscenidad van de la mano cuando se ríen del poder establecido, siendo entonces una especie de acto liberador que compensa la opresión (Eco, 2007: 135). De esta manera, frente a feminidades y masculinidades maximistas, no nos queda sino la catarsis de la risa y la parodia.

4. Conclusión: elogio de lo irreverente para revisar las antítesis

Michaela Pavlátová es sin duda una pionera en la creación de personajes femeninos, que ha estado involucrada desde sus primeros trabajos en la identidad y la construcción de la misma a través del lenguaje gráfico animado. Su graciosa al tiempo que repelente *Laila* (2003), así como la imagen de ella misma que ilustra su web, son sólo un par de ejemplos que nos remiten a una identidad que huye del confinamiento secundario, y casi siempre anecdótico, al que la narratividad fílmica ha confinado a las mujeres. Al contrario, los personajes femeninos de Pavlátová poseen un humor muy negro, siendo capaces de manejar cualquier situación, reflejando el poder de la propia autora para tratar cuestiones incómodas como la muerte –*Graveyard* (2000)– o el deseo sexual, como en la obra que estamos analizando. Pero además aquí cuenta con la aportación de su marido, ilustrador erótico-obsceno que utiliza el humor como vehículo de sus propuestas: además de contribuir con ideas y dibujos propios, Hlavatý ayudó de manera decisiva a la hora de decidir el tratamiento sobre el peliagudo asunto sexual, por lo que no podemos afirmar que este corto posea una visión meramente *femenina*, sino que resulta interesante porque posee una perspectiva mixta.

98

No es casual entonces que los organizadores de la edición de 2011 de Cinema Jove hicieran coincidir sutilmente la exposición de carteles de Hlavatý con la retrospectiva fílmica de Pavlátová (Fig. 7). Quien tuviera la oportunidad de verlos como pareja seguro que se percató que los papeles preconcebidos *masculino/activo femenino/pasivo*, resultan inadecuados para esa relación, puesto que la misma pareja es antiarquetípica, como pueda ocurrirles a Robert Crumb y a su mujer Aline Kominsky –también dibujante de cómics.

La respuesta irreverente contra el discurso estatal sobre lo sexual está a la orden del día. En los ochenta, el movimiento posporno y la teoría queer apuntaban a la necesidad de explorar y reivindicar una sexualidad diferente a la posición heterosexual masculina dominante, partiendo sobre todo desde un deseo que explorara nuevos caminos. Las apetencias sexuales, así como la identidad, no eran

esencias *naturales* sino artificiales, y por ello había que reinventar los patrones hegemónicos del imaginario para conseguir una verdadera y efectiva libertad sexual. No obstante, el camino para hacerlo debía de ser paródico, crítico, irreverente y si era con humor, mucho mejor.



Fig. 7. Michaela Pavlátová y Vratislav Hlavatý, junto a Rafael Maluenda, director de Cinema Jove, en la inauguración de carteles del artista en el MuVIM (Valencia).

Lo cómico se refiere a lo que tiene vida, exigiendo, no obstante, distancia e inteligencia para promover el cambio así como la relación en general, planteando la arbitrariedad de lo evidente a partir de la transformación que suscita el medio. Sin embargo, las mujeres que se representan o que presentan mujeres interesadas activamente en la sexualidad, resultan impías para el público general, siéndolo aún más cuando hacen bromas sobre el tema (Bernardez Rodal, 2001: 115-116).¹⁸ En realidad, la mujer es bella en tanto que encumbrada –que no es sino otra forma de violencia–, pero cuando la representación huye del objeto de deseo delimitado por los “gustos” del varón heterosexual –por ejemplo, una lesbiana “real”–, entonces nos damos cuenta de que su *naturalidad* chirría demasiado. Al fin de al cabo, ¿qué es lo femenino? ¿Dónde se marcan las fronteras? ¿Un hombre *no viril* es afeminado? También, para algunos sigue resultando poco adecuado que una mujer hable o haga algún producto con contenido sexual: la sociedad la acusará de obsesa, enferma, etc. mientras que ella tendrá que justificarse continuamente.

Para subvertir estas supuestas verdades, el humor se convierte en un agente necesario para el cambio social, y, usado con perspicacia, favorece el bienestar de

los individuos y los colectivos más denostados. Lejos de asimilar el insulto con gesto ofendido, habría que cuestionar y desmontar, lo más inteligentemente posible, esa limitación coactiva que no nos permite evolucionar y que se repite en un credo generalizado a través de medios de comunicación.

La animación es uno de esos medios que tienen el doble poder de perpetuar clichés, así como de romperlos o tergiversarlos. Quizás ofrece incluso más posibilidades que otros medios, puesto que, por su eterna transfiguración, también permite una mayor ruptura y metamorfosis de personajes y situaciones que la imagen cinematográfica (Lorenzo, 2005: 352). No es sino un espejo cóncavo y convexo que facilita lo histriónico, el esperpento, lo exagerado, por lo que resulta más que adecuado para la caricatura y la parodia. Subraya lo hiperbólico, desnaturaliza lo evidente, se sustenta en la continua transformación de los personajes que se trasladan y reconstituyen casi en cada fotograma: nada más comenzar *El Carnaval*, vemos cómo las recién llegadas a la feminidad comienzan un repetitivo ritual de depilación, cuyos movimientos exagerados vuelven patético y ridiculizable un requisito imprescindible para toda *mujer* que se precie.¹⁹

100

La animación es sinónimo de vida y movimiento, eterno devenir del cambio, y, a la vez, un producto del intelecto humano, que se vuelve un dios-mago para desvirtuar cualquier realidad. Si sumamos las posibilidades inherentes al medio para reconfigurar la realidad espacio-temporal, la animación demuestra capacidades para ser el perfecto dispositivo donde se elaboren discursos formales y conceptuales alternativos: una nueva (est)ética dinámica, desde una visión que no coarte la sexualidad, sino que ayude a abordarla con más imaginación y libertad.²⁰ De esta manera, aprender y plasmar desde distintos modos las diferentes lenguas de la sexualidad, pues no son sino herramientas plásticas, sometidas a una regulación controlada, con intereses poco benévolos.²¹ En efecto, urge explorar caminos para plasmar otros cuerpos y deseos, con el fin de desmitificar y aportar frescura frente a unos clichés institucionalizadas por lo comercial y bastante insostenibles. Y es que, al ocultar la variedad de cuerpos, deseos, sexualidades en las representaciones, se censura también la libertad de expresión.

Como cualquier producto cultural, la animación puede ayudar a cambiar mentes y replantear conceptos morales. Sus posibilidades son casi infinitas, pero sus desarrollos conceptuales han sido más bien escuetos y repetitivos.²² Hay que romper entonces con lo ya dicho y animado, puesto que es con el diálogo de fuerzas divergentes, con lo que se puede producir una verdadera evolución sobre la

representación del deseo y el sexo alternativos a lo ortodoxo. Los animadores y sus guionistas deberían contradecir y desmontar la dinámica habitual al abordar la temática sexual en general, para (de)mostrar que es posible concebir un nuevo imaginario que no coarte ni denueste identidades que no pueden ser objetivas ni determinadas. La animación debe contribuir a que la sexualidad deje de ser un tabú y haya más aceptación hacia todos los cuerpos, mentes y comportamientos. Abordemos entonces lo oculto, para cambiar la farsa de la moral a través del diálogo entre animación de autor, sexualidad y humor irreverente, tal y como hacen Pavlátová y Hlavatý.

Agradecimientos

A mis tutores Vicente Ponce y Juan Miguel Company, que me han guiado a lo largo de todo mi proyecto final de Máster y además me han apoyado sin condiciones. A las profesoras María Susana García Rams, María Lorenzo y Sara Álvarez, porque casi no sabía lo que conllevaba animar. Y a Pablo Llorens, por dejarme entrar en la materia.

Rosa Torres Pujol estudió Comunicación Audiovisual en la Universidad de Valencia (UV). Le interesan las posibilidades de la animación para abordar tabúes sociales, tema que ha seguido explorando durante el desarrollo del Máster en Producción Artística que acaba de finalizar en la UPV. Ha sido ponente en la Jornada sobre las TIC de la UV (2008) y colaboradora-docente dando una clase sobre “La animación dinamitadora de los estereotipos” dentro del Máster en Investigación en Lenguas y Literaturas (2010). Su cortometraje *Imperfecta* fue exhibido en la 26ª edición del Cinema Jove y actualmente está a punto de realizar una videoinstalación animada.

101

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERGSON, Henri, 1939. *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*. Traducción de Amalia Haydée Raggio, Buenos Aires: Losada, 2003.
- BERNÁRDEZ RODAL, Asun, 2001. *El humor y la risa*. Madrid: Fundación Autor.
- BUTLER, Judith, 1990. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México: Paidós, 2001.
- DWORKIN, Norine, 1996. “Deep Inside Annie Sprinkle”, en *On the issues magazine*, nº 24, 1996, p. 26.
(http://www.ontheissuesmagazine.com/pdfs/1992Fall_vol24.pdf)

- ECO, Umberto, 2007. *Historia de la fealdad*. Traducción de María Pons Irazazábal, Barcelona: Lumen.
- FREUD, Sigmund, 1907. *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Traducción de Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid: Alianza, 1973.
- HARRIS, Miriam, 2007. "How Michaela Pavlátová both Incorporates and Rebels Against the Czech Animation Tradition", en *Animation Studies*, vol. *Animated Dialogues*, 2009, pp. 102-109.
- LORENZO HERNÁNDEZ, María, 2005. *El doble sentido de la imagen en animación*. Tesis doctoral. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia (UPV), Departamento de Dibujo.
- MARTÍ, Emilio, 2011. "Homosexualidad, infancia y animación: del nacimiento de Pebbles Picapiedra a la adopción de Ling Bouvier", en *Con A de animación*, nº 1, 2011, Valencia: Grupo Animación Arte e Industria, pp. 97-118.
- MARTÍNEZ, Estefanía, 2011. "Los mundos [teóricos] de Coraline: Psicoanálisis, Postfeminismo y Postmodernismo en el cine de animación", en *Con A de animación*, nº 1, 2011, Valencia: Grupo Animación Arte e Industria, pp. 79-96.
- MAYAYO, Patricia, 2003. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra.
- SÁNCHEZ-MELLADO, Luís Sánchez, 2010. *El País Semanal*. "La sexualidad es como las lenguas. Todos podemos aprender varias" nº 1754 13/06/2010. (http://www.elpais.com/articulo/portada/sexualidad/lenguas/Todos/podemos/aprender/varias/elpepusoceps/20100613elpepspor_8/Tes)
- TORRES, Rosa, 2011. *La representación irreverente de la sexualidad femenina. (Análisis de casos sobre la cuestión de lo explícito en animación)*. TFM Máster en Producción Artística, Valencia: UPV.
- WEX, Marianne, 1979. *Let's Take Back Our Space: Female and Male Body Language as a Result of Patriarchal Structures*. Berlín: Frauenliteratur Verlag.

© Del texto: Rosa Torres Pujol

© De las imágenes: Negativ, Michaela Pavlátová, Vratislav Hlavatý

NOTAS

-
1. "A pesar del 'progresivo' aumento de mujeres jóvenes que recibieron 'educación sexual' en una temprana edad, se crece con la idea de que una sólo tiene 'agujeros'. Aunque se mencione el clítoris, no se hace hasta mucho más tarde. El completo significado del clítoris como el centro sexual de respuesta femenina nunca se comenta, sino que se ve más bien como algo que corresponde a sentimientos de deseo infantiles. Como mucho, se considera

un mero interés secundario para ‘el adulto’. Ambos sexos se crían con una conciencia sexual donde el centro del deseo de la mujer no tiene interés.” (Trad. a.)

2. Teóricas como Judith Butler, Beatriz Preciado o Virgine Despentes revisan los códigos culturales sobre los que se ha formado la antitética visión de los géneros, para apuntar que no es tan importante la especificidad biológica, sino precisamente el hecho de derribar las fronteras intersexo y sus representaciones estereotipadas. La orientación e identidad sexual, así como el género de las personas, son el resultado de una construcción social y por lo tanto, no existen papeles sexuales esenciales o biológicamente inscritos en la naturaleza humana, sino formas de desempeñar roles. Así, se rechaza la clasificación de los individuos en categorías “correctas” (*straight*) o “anómalas” (*queer*) puesto que ninguna identidad sexual es mejor que otra. Al respecto es interesante señalar que la teoría queer se apropia con humor del insulto, viniendo a significar “teoría marimacho” o “teoría bollera”, según lo explica Preciado en <http://www.youtube.com/watch?v=hG5bCboZ7Tw>.
3. Se pueden consultar análisis profundos sobre la cuestión de la representación femenina y de lo femenino en DIJKSTRA, Bram, 1994, *Ídolos de perversidad: la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*; BORNAY, Erika, 2004, *Las hijas de Lilith*; CIXOUS, Hélène, 1995, *La risa de la medusa. ensayos sobre la escritura*; MAYAYO, Patricia, 2003, *Historias de mujeres, historias del arte*; y NOCHLIN, Linda, 1999, *Representing Women*.
4. Para Annie Sprinkle, la principal musa del posporno, no hay mejor canal para la crítica sexual que el humor: “Creo que el humor ayuda a aliviar el dolor al observar la sexualidad. No es fácil para la gente. A veces se molesta o se asusta. El humor hace que sea más fácil de tomar; como si facilitara la ingesta de la medicina.” Trad. a. (Norine Dworkin, “Deep Inside Annie Sprinkle”, en *On the Issues Magazine*, nº24, 1996, p. 26.) (www.ontheissuesmagazine.com/pdfs/1992Fall_vol24.pdf [Acceso: febrero 2011]).
5. Salvo en los casos de pornografía pura y dura como el *hentai* japonés.
6. “Escogí piezas musicales que fueran lo más diferentes, sin mirar los animales que representaban. Lo que necesitaba era el ambiente, la atmósfera. [...] quiero decir que estaba escuchando la música y no me preocupé por los animales. Pero si encuentras alguna conexión, mejor todavía.” Trad. a. (Torres, 2011: 229-230).
7. Pavlátová había decidido continuar con la idea del episodio de *El cisne*, realizado ya en 1995 con animación analógica, cuando tras rodar en 35 mm la compleja panorámica de los pájaros en el parque se dio cuenta de que sería un

verdadero acierto continuar con una producción más rápida y sencilla. En adelante el medio informático sería lo más apropiado para facilitar la faena de la película por lo que en otros episodios podemos notar una animación tipo flash que ya será casi una constante en sus producciones venideras.

8. Es interesante subrayar que esta secuencia se inicia con la imagen de una fuente que podríamos llamar “transgénero” –pues posee una forma fálica al tiempo que es redonda y hueca en su base–, lo que ya podría remitirnos a una perspectiva autoral compuesta que, como sucede al final del cortometraje, eyacula para dar fin a la escena. De manera intencionada o no, este elemento también relaciona la obra con postulados posporno.
9. La contemplación del cuerpo imperfecto, que se ofrece a esa especie de luz celestial al ritmo de un melancólico violín que guía a sus ropas en un divertido ballet de ropero se creó muchos años antes, en 1995, exhibiéndose en varias ocasiones como un bucle. Aún hoy esta imagen le sirve a la animadora como interactiva imagen de bienvenida a su web (www.michaelapavlatova.com), simplificada en flash.
10. Trad. a.
11. Tal y como plantea Griselda Pollock, esta nueva imagen no debe consistir simplemente “en reemplazar determinadas imágenes opresivas con otras imágenes hechas por mujeres y sobre mujeres, sino más bien en deconstruir los procesos a través de los cuales se produce el significado y el sujeto adquiere una posición como sujeto sexuado.” (Mayayo, 2003: 111-112).
12. Los sentidos y correlaciones que asociamos de manera automática entre género, sexo y sexualidad son procesos derivados de la repetición de los productos culturales que no buscan sino perpetuar el orden establecido *naturalizado*. De esta manera, el género no es sino un acto performativo porque “constituye la identidad que se supone que es. En este sentido, el género siempre es un hacer, aunque no un hacer por parte de un sujeto que se pueda considerar preexistente a la acción.” (Butler, 1990: 58).
13. Paul McCarthy, por ejemplo, ha ilustrado con sus satíricas y explícitas performances la analidad del hombre. Pueda gustarnos o no su escatología, lo cierto es que su falta de respeto por la virilidad y por su propio cuerpo –llegó a introducirse una muñeca por el recto– no deja indiferente a nadie. Robert Crumb, por su parte, fantasea con musculadas amazonas, mujeres guerreras que recuerdan claramente a los cánones femeninos de Fellini.
14. Trad. a.
15. Entrevista realizada a Giulia Colaizzi (Torres, 2011: 200).

16. “[Pavlátová] Crea personajes femeninos que no son meros juguetes pasivos en manos de hombres, o confinadas a tareas de amas de casa como en muchas películas de Svankmajer, sino individuos con necesidades que se esfuerzan y sufren valientemente.” Trad. a. (HARRIS, 2007: 104)
(<http://journal.animationstudies.org/download/dialogues/ASADArt13MHarris.pdf> [acceso: febrero 2011])
17. “Cuando hice *Girl's Night Out* fui bastante política y fuertemente feminista y tienes razón, humillé al stripper. Si ahora hiciera de nuevo esa película mi posición no serían tan “blanco/negro.” (Torres, 2010: 225)
18. “Carcajada que una mujer educada debería reprimir/ porque no queda bien que una mujer se ría fuerte o haga comentarios/ en voz alta de una mesa a la otra: / “Che, viste qué culo tiene”./ Queda muy mal. / De esas cosas no deberían reírse las mujeres porque el mundo correría el peligro de la descomposición/ moral totalmente. (...) Las mujeres que se ríen, por ejemplo/ son un desastroso ejemplo para las niñas/ que apenas se asoman al mundo en vez de ver una madre/ chillando ven una mujer divertida. / Eso está muy mal”. Fragmento del “Manifiesto 2000 del humor femenino”, por la ilustradora Diana Raznovich en BERNÁRDEZ RODAL, Asun, 2001. *El humor y la risa*.
19. “A la interrogación de por qué reímos de los movimientos de los clowns responderíamos que porque nos parecen excesivos e inapropiados. Reímos pues, de un gasto desproporcionado”. (Freud, 1907: 176-177)
20. “El amor y sus derivados son habituales en animación; cambiar el medio, para que deje de ser homófobo, no requeriría nuevas revoluciones técnicas, sólo ampliar temas que ya existen matizando los mensajes que se transmiten” (MARTÍ, 2011: 113).
21. “Los modos de desear, los modos de obtener placer, son plásticos. Y precisamente por eso están sometidos a regulación política. Si fueran naturales y determinados de una vez por todas, no la habría”. Entrevista a Beatriz Preciado por Luís Sánchez Mellado en *El País Semanal*: “La sexualidad es como las lenguas. Todos podemos aprender varias” nº1754, 13/06/2010.
(http://www.elpais.com/articulo/portada/sexualidad/lenguas/Todos/podemos/aprender/varias/elpepusoceps/20100613elpepspor_8/Tes [acceso abril 2011])
22. “En última instancia, estas tres perspectivas postfeminismo, psicoanálisis y posmodernismo, demuestran que la animación es un lenguaje muy rico que debe explotarse al máximo, y esto implica hoy día no sólo empujarlo a evolucionar en lo que se refiere a producción digital, sino también hacerlo crecer en calidad narrativa y argumental.” (MARTÍNEZ, 2011: 93).