

EL EROTISMO Y LA FORMA COMO SUBVERSIÓN EN LAS MARGARITAS

ORISEL CASTRO

YORK NEUDEL

LUIS GÓMEZ

La censura es una herramienta para relegar lo obvio y lo clasificable. Siempre que una obra ambigua permite interpretaciones múltiples, el burocrata se ve enfrentado a un pantano de exégesis. El momento crítico en el que la sospecha traslapa la certeza se convierte en el punto de partida para un juego de escondite entre el artista y el funcionario.

Una de estas travesuras es la película *Las margaritas* (Sedmikrásky, Věra Chytilová, 1966) que en 2016 cumple cincuenta años. Trata de dos jóvenes¹ que, para ser invitadas a comer, seducen permanentemente a hombres mayores. No tienen trabajo ni pareja, actúan sin escrúpulos y fuera de las normas. Aisladas de la sociedad, están a punto de hundirse en su anarquismo que no conoce salvación.

El presente artículo hace un análisis del uso del erotismo y de la ambigüedad del lenguaje cinematográfico como formas de crítica a un sistema de gobierno pro-soviético, burocrático y conservador. A través de un acercamiento al concepto

de erotismo de George Bataille, se interpreta la representación de los personajes principales del filme. Además, se exploran los recursos narrativos que relacionan a la película con otras artes como la *performance* y se ahonda en el discurso de la directora y su adscripción al movimiento vanguardista de la *Nueva Ola Checa*. El artículo ubica el fenómeno de *Las margaritas* en un contexto histórico y examina su lenguaje cinematográfico como vehículo de la ideología y postura de la autora: la forma como arma de subversión.

En comparación con otros movimientos de la Nueva Ola se ha escrito poco, en inglés o español, sobre el cine checo. Sin embargo, esta película no pasó inadvertida en la literatura. Además de las reseñas de Clouzot (1968) o Miljević (1995), Weidner (2016) ha escrito sobre el tema de la sustentabilidad y la idea del dadaísmo en *Las margaritas* comparándola con *Nova Express* (1964) de William Burroughs. Sorfa (2013) analiza la imagen de la mujer en la obra de Chytilová y en *Los amores de una rubia* (Lásky jedné plavovlásky, Miloš Forman,

1965). Por otro lado, el artículo *Banquet of Profanities* de Katarina Soukup (1998) busca los vínculos entre la comida y la subversión.

Otros libros tematizan en general el fenómeno de la *Nueva Ola Checa* y sus representantes (HAMES, 2005; 2009; OWEN, 2013) y proveen cronologías desde el absurdo, la vanguardia, hasta la animación checa y eslovaca. Alice Němcová Tejkalová, Filip Šára y David Sorfa (2015) dedican un capítulo a la guionista y directora de arte de *Las margaritas*, Ester Krumbachová, que en los textos no ha encontrado la atención que merece². Šmejkalová (2001) examina la censura en la literatura checa y la tesis doctoral de Huebner (2008) abarca el tema del erotismo en las obras de la artista surrealista Marie Čermínová, alias Toyen, que fue miembro del grupo surrealista *Devětsil* —sospechoso por sus tendencias burguesas, su interés en el jazz y en las películas de la cultura popular occidental (HUEBNER, 2008: 85). *Devětsil* fue una de las fuentes de inspiración para la *Nueva Ola Checa* en los años sesenta. A pesar de la gran cantidad de bibliografía sobre esa tendencia, apenas se enfatiza en el erotismo como una herramienta para pasar la censura.

Después de enfocar el contexto histórico de la cultura checoslovaca en general, este artículo analiza el concepto de erotismo de Bataille para aplicarlo a la película *Las margaritas* y relacionarlo con la ambigüedad en la experimentación formal como herramienta de subversión.

CONTEXTO HISTÓRICO

Las margaritas pasó por los controles del Consejo Checoslovaco de Publicación e Información, que aprobó el guion. No obstante, la película no se basaba estrictamente en la escritura, sino que fue el resultado de muchas improvisaciones en las que el guion solamente era uno de los elementos del experimento (LÉGER, 2015: 63). Sin embargo, en el contexto de su estreno en mayo de 1967, Jaroslav Pružinec se quejó, en nombre de veintiún miem-

bro del parlamento, de las películas *La fiesta y los invitados* (*O slavnosti a hostech*, 1966), de Jan Němec, y *Las margaritas*, de Věra Chytilová, que representaban un derroche de dinero. Según él, las obras fueron producidas con financiamiento público en los estudios Barrandov, pero: «[...] no tienen que ver con nuestra República, el socialismo y los ideales del comunismo. [...] Tenemos que preguntar a Němec y Chytilová, ¿dónde está el aprendizaje respecto al trabajo, a la política o al entretenimiento para nuestros obreros en las fábricas, en el campo, en las construcciones o en otros lugares? Pedimos una explicación a los trabajadores culturales: ¿cuánto tiempo más van ustedes a molestar a los obreros honrados, pisando los logros socialistas? ¿Por qué tenemos soldados en las fronteras que nos defienden de nuestros enemigos [...] mientras pagamos un dineral a nuestros enemigos de adentro que pisan y destruyen [...] los frutos de nuestro trabajo?» (PRUŽINEC, 1967)³.

En tiempos en que los agricultores del país tenían grandes dificultades para superar los problemas de la producción, la película fue considerada como no apropiada para el público checoslovaco (SEAL, 2012). De tal modo, *Las margaritas* desapareció pronto de las pantallas nacionales, junto con *La fiesta y los invitados*. A su vez, su distribución internacional fue prohibida. Debido a su gran popularidad entre los obreros, *Las margaritas* aún circulaba esporádicamente (SEAL, 2012; LIM, 2001: 37). La directora Chytilová fue castigada con la prohibición de trabajo entre 1969 y 1975 por Miroslav Müller, un político intransigente y responsable de asuntos culturales del Partido Comunista Checoslovaco después de la Primavera de Praga (RUPNIK, 1975).

A pesar de recibir varias invitaciones, Chytilová no pudo asistir a festivales internacionales o recoger personalmente el gran premio del Festival de Bergamo, Italia, en 1966, para la película. Se quedó sin trabajo y se dedicó a la vida familiar hasta que apeló públicamente contra las sanciones a través de la carta *Quiero trabajar*, que estaba diri-

gida al presidente Gustáv Husák (CHYTILOVÁ, 1976: 17-20). Mediante esas líneas, y apoyada por la presión internacional, pudo finalmente reanudar su carrera artística con *El juego de la manzana* (Hra o jablko) en 1977. En un contexto en el que el cine era administrado por el Estado, los directores eran empleados públicos y dependientes de las instancias estatales (ELSAESSER, 2005: 70), los productores de las películas eran idénticos a los censores y pertenecían al establecimiento del Partido Comunista. A menudo se prohibían los trabajos sobre la base del nombre del director y sus afinidades políticas, en lugar de considerar el trabajo en sí (OWEN, 2013: 10). Chytilová manifestaba que su obra fue malinterpretada por los censores, quienes no entendieron que ella condenaba a sus protagonistas (Chytilová, en LIM, 2001: 38).

En el caso de *Las margaritas* se criticaba el derroche de comida, pero, en realidad, la incompreensión debido al uso de una dramaturgia revolucionaria, inusual, circular y sin mensaje claro («¿Dónde está el aprendizaje [...] para el obrero?») llamaba la atención de los funcionarios. El potencial destructor de la obra disgustaba, pero, ¿qué papel jugaba el erotismo en una película llena de desnudez y seducción?

EL PAPEL DEL EROTISMO EN LA PELÍCULA

El erotismo aquí es un mecanismo para la crítica a un sistema enmarcado en el conservadurismo de la Checoslovaquia de los sesenta, donde la etiqueta y el buen comportamiento, en especial de las mujeres, era el camino a seguir. Las protagonistas en su liberación femenina se muestran como el símbolo contrario a una sociedad estática, y el erotismo es su fórmula para cumplir con este fin. Su vestuario, su corporalidad y su fonética se distinguen radicalmente del hábito de sus prójimos masculinos en trajes.

Bataille menciona que el erotismo es «un desequilibrio en el cual el ser se cuestiona a sí mismo, conscientemente» (BATAILLE, 1997: 35). Cuando el

espectador ve el mundo surrealista al que este dúo lo traslada, percibe una pérdida de conciencia de los personajes a su alrededor: ellas son ahora las amas del sentido, de la razón. Representan una crítica a la sociedad corrupta y de doble moral al burlarse del deseo que provocan en los hombres que no podrán poseerlas. Los burócratas con los que se relacionan —esos hombres de traje que las invitan a comer en restaurantes elegantes— son el blanco de su burla, pero los mecanismos de seducción que ellas utilizan funcionan también en el espectador. Los censores mismos podrían sentirse seducidos y burlados a su vez. Las margaritas no tienen deseos: todo lo que hacen es parte de una estrategia de seducción y crítica subversiva.

Lo que llama la atención es su capacidad transgresora y su aparente inconciencia de los límites. Uno de los aspectos en el que Bataille pone énfasis es en la angustia que se siente cuando se transgrede, es decir, cuando se comete un pecado. Pero las protagonistas no sienten esa angustia, sino que esta es trasladada a su entorno, por lo que los hombres a su alrededor son seres mortificados por ellas y los únicos que las ignoran son los trabajadores.

Encontramos tres pecados capitales de las margaritas con los que desafían la religión: la gula, la lujuria y la pereza.

Las margaritas son insaciables. Aunque esto no represente erotismo a simple vista, las sensaciones se trasladan a quienes las rodean. Su forma de comer no llega a ser grotesca, pero sí transgresora contra la prohibición y la etiqueta. No es gratuito que sean los postres sus manjares predilectos: su dulzura enmarca este doble sentido de la moral y las buenas costumbres.

Las margaritas personifican la lujuria. Bataille dice que «la experiencia interior del erotismo requiere de quien la realiza una sensibilidad no menor a la angustia que funda lo prohibido» (BATAILLE, 1997: 43). Ellas se presentan como la prohibición y a la vez como el deseo, son el límite intraspasable, intocable, inalcanzable. Julie, en este caso, es «la

ES EL RACIOCINIO EL QUE PERMITE ESTABLECER PARÁMETROS SOBRE LO QUE ES CORRECTO HACER. ESA ES UNA POSIBLE CRÍTICA A ESTA COLECTIVIDAD REALMENTE CONSUMIDA POR LA LABOR PARA EL ESTADO. ABSORBIDOS Y SIN ALMA, LOS PROLETARIOS YA PERDIERON SU ÍNDOLE Y SU RAZÓN

sensibilidad religiosa, que vincula siempre estrechamente el deseo con el pavor, el placer intenso con la angustia» (BATAILLE, 1997: 43). Su pretendiente le reprocha cómo lo trata, y ella, desde las mariposas, se le exhibe colocando límites, prohibiéndole su acceso. El pretendiente no la poseerá y ella será al final el límite, el erotismo puro. Él solo puede mostrar angustia y pavor al no entender el amor como ella. Este juego de seducción está dirigido al espectador al mismo tiempo, que espera una escena de sexo y se queda en la interrupción y el acto fallido.

Por último, la pereza es un pecado que se contrapone al trabajo como elemento que «introdujo una escapatoria, gracias a la cual el hombre dejaba de responder al impulso inmediato, regido por la violencia del deseo» (BATAILLE, 1997: 45). El deseo sexual es contrastado por la labor del proletario y esto establece el límite entre el deseo y el acto. Si bien el trabajo no desvía el pensamiento erótico por completo, sí lo aísla. Es el raciocinio el que permite establecer parámetros sobre lo que es correcto hacer. Esa es una posible crítica a esta colectividad realmente consumida por la labor para el Estado. Absorbidos y sin alma, los proletarios ya perdieron su índole y su razón. «Hay en la naturaleza, y subsiste en el hombre, un impulso que siempre excede los límites y que sólo en parte puede ser reducido» (BATAILLE, 1997: 46), esto último es lo que ha pasado, han perdido el impulso de sobrepasar los límites, ellas no requieren ponerlos porque ellos no los necesitan, no los van a transgredir.

En la labor prima la razón, y las margaritas son todo menos eso. «La mayor parte de las veces, el trabajo es cosa de una colectividad; y la colectividad debe oponerse, durante el tiempo reservado al trabajo» (BATAILLE, 1997: 47). Las muchachas han sido abandonadas, los trabajadores no se contagian de sus impulsos, ni siquiera las ven, solo las ignoran porque ellas son invisibles ante la razón del trabajo. Su abandono es tal que ellas prefieren volver a este mundo onírico donde son el centro de la atención y, a la vez, el límite y la transgresión. Ellas son la fiesta encarnada, son ese llamado a la celebración sin medida ni descanso. Son el derroche tan contrario a lo que una sociedad comunista representa, que lleva por lema y símbolo el trabajo en sí. En este caso desde Bataille se puede interpretar una evidente crítica al sistema de producción: «[p]or excelencia, el tiempo *sagrado* es la fiesta. La fiesta no significa necesariamente [...] un levantamiento en masa de las prohibiciones; ahora bien, en tiempos de fiesta, lo que está habitualmente prohibido puede ser permitido, o incluso exigido, en toda ocasión» (BATAILLE, 1997: 72-73).

Las margaritas representan, a través de su derroche, la sacralidad de la fiesta y, por esta razón, son intocables. Sin embargo, Bataille se refiere a un tiempo concreto para festejar; pero la fiesta para ellas es interminable. En contraste, para los demás la responsabilidad de trabajar es lo perpetuo, por eso sus prohibiciones siguen férreas.

Por otra parte, las margaritas son esas jóvenes consideradas nínfulas⁴ a las que Nabokov hace referencia. El término se describe como el «pequeño demonio mortífero entre el común de las niñas» (NABOKOV, 1975: 11). Además establece que los hombres deben tener diez años o más que ellas para caer en sus artilugios sexuales y someterse. Como podemos evidenciar, seducen a su alrededor para después abandonarlo. Desde la falsa infantilidad atrapan a los hombres que se pierden en sus sacrílegos juegos de sensualidad desbordada entre la etiqueta y el buen comportamiento. Incitan a la transgresión de las prohibiciones de la sociedad de

las que ya no son parte, pero que quieren, de algún modo, destruir.

Al final, cuando la misma autora, desde su voz deificada (omnisciente y omnipotente), las quiere ahogar para castigarlas por sus acciones, se presenta la última exposición de erotismo: el sacrificio. Bataille dice que «el sacrificio, si es una transgresión hecha a propósito, es una acción deliberada cuyo fin es el cambio repentino del ser que es víctima de ella» (BATAILLE, 1997: 95). Los personajes no mueren literalmente, solo se transfiguran en una nueva forma, pero el hecho de que no mueran nos explica también su condición de seres sin vida, sin alma. Son unas muñecas producto de la imaginación de Chytilová que revelan todo lo hipócrita del sistema. Son esas crisálidas que han roto su capullo y emergen del agua para reconstruir lo que han destruido, pero no vuelve a quedar como estaba, sino que ahora está deformado, y esta nueva representación hace dudar lo que es correcto.

Por esa separación del ideal socialista, esta película fue controversial en su momento, pero sigue siendo una pieza incómoda y fascinante a sus cincuenta años. ¿Qué hace Věra Chytilová con este filme que logra pasar la censura sin comulgar con los preceptos socialistas? La clave está en tres ingredientes que se combinan en *Las margaritas*: además del erotismo, la ambigüedad y la experimentación formal.

LA AMBIGÜEDAD Y LA EXPERIMENTACIÓN FORMAL COMO ELEMENTOS SUBVERSIVOS

La ambigüedad aparece desde la secuencia de apertura, con una especie de montaje intelectual⁵ que sugiere cierta marcialidad distorsionada e interrumpida: se alternan rítmicamente trozos de película que muestran una rueda dentada en movimiento regular con tomas aéreas de explosiones y bombas. Las imágenes de la rueda se acompañan de una música como de banda de guerra y los insertos de las explosiones pasan en silencio.

Después de los créditos, vemos a las margaritas por primera vez en una imagen bidimensional y simétrica de las dos sentadas en bikinis de estampados a cuadros y maquillaje exagerado. Las chicas se mueven y hablan sin mirarse, en un amaneramiento teatral y alejado de toda intención de realismo. El sonido de nuevo establece un juego de sincronía, sustituyendo los sonidos reales por un chirriar de madera en primer término que coincide con los movimientos de las muchachas. Otra vez, el montaje manierista sugiere una idea para presentar a las protagonistas: son muñecas, marionetas o simplemente están alienadas y aburridas.

El carácter contestatario de los personajes femeninos se presenta desde la primera acción de hurgarse en la nariz y sigue con el diálogo que explicita el punto de partida y el objetivo de las protagonistas: jugar y romper esquemas. Como no pueden hacer nada —se yuxtapone la imagen de las dos chicas con otra toma de archivo de una pared que se derrumba— deciden que van a jugar a ser vírgenes, a ser niñas y a ser malas en un mundo que está mal y que no las comprende. Dicen el texto con teatralidad y falsedad deliberada, como actuando, sin intención de realismo y se completan la frase una a la otra, solo para interrumpir luego la complicidad y el acercamiento con acentos aparentemente dramáticos o violentos, que terminan siendo otra parte del juego.

Es un juego para el espectador. Las protagonistas no revelan la profundidad psicológica ni la verosimilitud que de ordinario se necesitaría para que la audiencia se identifique y se involucre en el relato⁶. Son como muñecas malcriadas, marionetas de la directora con las que seduce al espectador y luego lo incomoda por no darle lo que espera. En el artículo *Héroes alienados: marxismo y la nueva ola checoslovaca*, Hames (2014) relaciona la película de Věra Chytilová al tema de la alienación, que conectaría el relato con el marxismo: «Chytilová se enfoca en dos adolescentes que parecen vivir en un vacío y deciden que como el

mundo está corrompido, ellas lo estarán también. No se les da una psicología desarrollada y ambas son intercambiables. El filme parece un *collage* de cortos episodios en los que ellas se involucran en actividades destructivas» (HAMES, 2014: 162-163)⁷.

Hames entiende los actos de las protagonistas como muestra de su alienación, pero no se fija en cómo esa forma reflexiva, episódica y lúdica de la película usa a las protagonistas como objetos con los que juega la directora. Son parte del paisaje. Solo a veces parecen tener voluntad y, prácticamente nunca, deseos: «Si bien se ha debatido mucho el rol de estas heroínas (Chytilová dice que intentaba criticarlas), y el filme está abierto a muchas interpretaciones, tiene sentido ver su comportamiento en un contexto social más amplio —el vacío de un mundo con valores falsos» (HAMES, 2014: 163)⁸.

La estructura discontinua de la narración propicia ese efecto de *collage* y reflexividad. Los experimentos con el color, la velocidad, la exposición y el movimiento lo reafirman. El relato se organiza en fragmentos impresionistas de las acciones de estas dos chicas y su *performance* vivo, que consiste en seducir, engañar y humillar a los hombres con la promesa de consumación sexual para obtener satisfacción, diversión, comida y subversión.

Como no existe un objetivo último en la dramaturgia, la acción no progresa hasta un clímax. Es una sucesión de *actos interruptus* que estructuran la narración sin *crescendos*, por acumulación. La fascinación se opera por la distancia misma entre la directora y sus protagonistas. No nos deja acercarnos, conocer a las muchachas o crear empatía con sus vulnerabilidades, pero nos insinúa su cercanía en el juego que la película establece con el espectador. Las chicas se rebelan ante un mundo hipócrita. Se *corrompen* voluntariamente para responder a un mundo corrupto, y eso las hace simpáticas y hasta heroicas, pero sin elixir. No hacen nada por los demás, sino solo para pasar el tiempo. Son irreverentes y atrevidas, pero no tienen una motivación trascendente

y eso nos obliga a separarnos de la fórmula clásica de la narración.

Esa falta de motivación las aleja del ideal socialista y distancia a la película de ese ideal de representación, porque no las castiga ni las redime. No es una clara crítica a la burguesía, a la burocracia, ni a lo ocre de la sociedad checoslovaca de los sesenta. No es directa, no hay mensaje. El simbolismo se queda en sugerencia y funciona a distintos niveles. Las muchachas se comen la manzana, pero no tienen deseos. Sus actos tienen siempre un fin marcado por la voluntad de rebelarse, de *portarse mal*, pero no consiguen ninguna satisfacción, no cambian ni reciben ninguna epifanía. No hay salvación en la repetición existencial y sin objetivo último, y esa visión pesimista de la sociedad y del futuro es absolutamente contraria al espíritu del realismo socialista, al discurso triunfalista del comunismo.

Además, las heroínas son individuos marginados que buscan separarse de la masa, particularizarse hasta las últimas consecuencias. El dilema moral, que dicen tener, es otra máscara cínica de su mirada sobre la realidad y sobre sí mismas. La directora también finge condenarlas en la escena cerca del final en que las amenaza con dejarlas hundirse y luego las rescata bajo la condición de que reparen sus actos de destrucción y sean *buenas*. En el desenlace aparecen cubiertas con papel de periódico y se mueven mecánicamente sobre la mesa para reparar los platos rotos y susurrando su arrepentimiento y promesa como juego final, ambiguo, pero deliberadamente irónico y poco real. Por último, la lámpara que cae del techo de forma estilizada —otra vez con un amaneramiento de la obturación— parece terminar sus vidas pero la directora hace uso del efecto Kuleshov⁹ en un «montaje prohibido», como lo llamaría Bazin (1990)¹⁰. Nunca vemos la colisión en una sola toma, solo podemos inferirla por la yuxtaposición de la toma de la lámpara, la toma de ellas asombradas y el corte brusco. Este es un truco que intencionalmente extiende la masca-

rada y el juego hasta el desenlace mismo, con disfraz de postura moralizante de la autora, que esconde otra crítica oblicua y un final abierto. No es casual que Chytilová desdeñe la verosimilitud haciendo uso de ese «montaje prohibido», porque así ofrece pistas de la ironía sobre su propio relato y representación, que nos abre la posibilidad de distancia.

Otro de los puntos de contacto entre la ambigüedad crítica y la experimentación formal es el carácter performático de la actuación y la irrealidad de los personajes-muñecas de las margaritas. Weibgen (2009) describe la escena de *performance* en la Checoslovaquia de los sesenta, señalando un antes y un después de la inmolación de Jan Palach en la Plaza de Wenceslao en 1969. Dice Weibgen que incluso el acto de Palach «invita a la audiencia a verlo como una pintura entre otras y no solo como a una persona»¹¹ (WEIBGEN, 2009: 63) al relacionarlo con la obra performática de artistas posteriores: «Presentado por cada uno de estos artistas como una unidad no fijada y alterable, el cuerpo se convierte en una herramienta de reconocimiento con el mundo: no una zona liminal por la que pasa información entre la sociedad y el ser, sino una pantalla en la que el sentido se puede inscribir y mostrar» (WEIBGEN, 2009: 55)¹².

En el caso de la película de Věra Chytilová, las protagonistas son cuerpos y no personas reales. Son imágenes hermosas y coloridas que forman parte del material de la obra —uno de esos materiales que se combinan y superponen en forma de *collage*—. Al mismo tiempo, son cuerpos que se regodean en la experiencia sensorial y la ritualizan en el exceso de esa experiencia, lo que las acerca a la lógica de la *performance*. Las margaritas seducen con esa belleza convencional de los cuerpos, pero usan el exceso de la experiencia corporal —el constante y desmesurado comer y beber que termina en el banquete desperdiciado— como protesta y subversión del *statu quo*.

Weibgen cita al teórico del arte Miško Šuvaković para reflexionar sobre la escena del *happening*

y de la *performance* en la Checoslovaquia comunista y su sentido político: «en un ambiente así, la lúdica, el anarquismo individual y el arte experimental eran vistos únicamente como una provocación política y un ataque a la normalidad social»¹³ (ŠUVAKOVIĆ en WEIBGEN, 2009: 58). La forma experimental de la estructura dramática, del montaje y, en general, de la representación discontinua y estridente es una apuesta por la ruptura de todo lo convencional. Sin embargo, Weibgen trae a colación la palabra «provocación» para separar la intención artística del acto directamente político, como el de Jan Palach, que sí tiene un claro mensaje.

NO HAY SALVACIÓN EN LA REPETICIÓN EXISTENCIAL Y SIN OBJETIVO ÚLTIMO, Y ESA VISIÓN PESIMISTA DE LA SOCIEDAD Y DEL FUTURO ES ABSOLUTAMENTE CONTRARIA AL ESPÍRITU DEL REALISMO SOCIALISTA, AL DISCURSO TRIUNFALISTA DEL COMUNISMO

Otra característica de la *performance* nacional que vemos en *Las margaritas* es «la mezcla de elementos paganos y espirituales en una escena cargada políticamente» (WEIBGEN, 2009: 63). El carácter de mártires tiene un cariz irónico y lúdico, posmoderno. Es parte del simulacro sin fondo y sin solemnidad. El cambio de ánimo de las protagonistas —que van de las lágrimas a la risa mecánica y los saltitos— da cuenta del sentido de simulacro que subyace a toda la representación. La santidad de la corona de flores que la transformaría en virgen, en contraste con las alegorías religiosas y hasta la burla del amor en la escena de castración, cumple el mismo objetivo. La directora escribe a máquina para comunicarse con las protagonistas, y los caracteres aparecen sobre la pantalla como ametrallados. Su firma aparece también en esos

trozos de montaje intelectual en los que se relaja y relativiza la carga solemne. Se pierde el sentido de denuncia con la asociación al simulacro de la ficción, pero especialmente con la ambigüedad del relato y de la postura de su autora.

El erotismo se apoya en la convención, lo mismo que la forma fílmica, para subvertirla. Las margaritas son esas jovencitas típicamente deseables y admirables por su belleza convencional, que además interpretan el papel infantilizado que seduce a hombres mayores, pero luego no solo los despiden antes de que se consume el acto, sino que se burlan de ellos —y de nosotros— con el exceso, el sentimiento simulado y el derroche. La actuación exagerada y las intromisiones de la voz de la autora cuestionan ese *statu quo* y, al mismo tiempo, fingen criticar a los personajes principales. El lenguaje de la película parte de la convención melodramática de contar una historia con unas protagonistas que tienen una misión aparente, pero la narración vuelve lúdicamente sobre las mismas situaciones y deja cada acto de seducción inconcluso. Los personajes no progresan ni cambian, aunque parecen radicalizarse en sus excesos y destrucción. Podría interpretarse como pulsión de muerte, pero solo simulan ese deseo e incluso esa muerte. No pueden morir porque no están vivas. Son solo pinceladas de la autora para manifestar una crítica opaca a través de la ambigüedad de la forma vanguardista y experimental, que puede sentirse e intuirse pero se queda en el plano de la interpretación.

La película es una experimentación con el erotismo y la forma, por lo que se crea una ambigüedad que deja al censor en un dilema. Chytilová se opone al estilo clásico de narración y dramaturgia en el cine y se inclina hacia la estructura no-lineal y cíclica, a diferencia de las películas del realismo socialista. La poca claridad, la incompreensión, los elementos del dadaísmo y surrealismo en la obra no dejan entender qué mensaje intentaba divulgar. Así, ni el asambleísta Pružinec ni la literatura contemporánea han podido descifrarla en su

complejidad. El erotismo en la película se apoya en la convención justo para subvertirla. El deseo y la admiración acaban sin la consumación del acto, con una burla, con excesos y derroches. No hay progreso, no hay cambio. Ni siquiera existe la muerte para nuestras protagonistas.

Al final, no queda claro si *Las margaritas* es un ataque al capitalismo o al socialismo, si tiene tendencias feministas o critica al feminismo por la abundancia de destrucción. La película es como un pez escurridizo, se resiste a clasificaciones e interpretaciones totalizadoras. ■

NOTAS

- 1 John Seal aclara que no se trata de Marie I y Marie II, como se ha afirmado en varias reseñas y textos sobre la película (SORFA, 2015; NĚMCOVÁ, ŠARA y SORFA, 2015; LIM, 2001), sino de Jarmila y Jitka (SEAL, 2012). Nuestro análisis descubre que usan varios nombres: en una escena se llaman Jirinka (la chica con cabello oscuro) y Jarmila (la rubia). En la escena de las mariposas y en la escena donde castran los símbolos fálicos, la rubia es Julie, y cuando un hombre toca con persistencia en la puerta de la casa se convierte en Marie.
- 2 Una excepción son los dos artículos de Petra Hanáková *Voices from Another World: Feminine Space and Masculine Intrusion in Sedmíkrásky and Vražda ing. Čerta* (2005) y *The Feminist Style in Czechoslovak Cinema: the Feminine Imprint in the Films of Věra Chytilová and Ester Krumbachová* (2014).
- 3 Traducción propia: «Vážené Národní shromáždění, podávám interpelaci jménem 21 poslanců, v níž bychom chtěli ukázat, jak se plýtvá penězi, které by státní rozpočet potřeboval. Podle zásad práce a usnesení NS se má NS vyjadřovat k zásadním otázkám ekonomického, politického a kulturního života naší republiky. Jsme přesvědčeni o tom, že 2 filmy, které jsme viděli a které podle Literárních novin mají mít premiéru v tomto měsíci, ukazují "zásadní cestu našeho kulturního života", po které žádný poctivý dělník, rolník a inteligent jít nemůže a nepůjde. Protože dva filmy "Sedmíkrásky" a "O slavnosti a hostech" natočené v čs. ateliérech na Barrandově nemají s naší repu-

blikou, socialismem a ideály komunismu nic společného. Žádám proto ministra kultury a informací s. Hoffmana, kulturní výbor NS a Ústřední komisi lidové kontroly a vůbec celé NS, aby se radikálně zabývaly touto situací a vyvodily patřičné závěry proti všem, kteří tyto filmy připravovali a zejména proti těm, kteří byli ochotni tyto zmetky zaplatit. Ptáme se režiséra Němce a Chytilové, jaké pracovní, politické a zábavné poučení přinesou tyto zmetky našemu pracujícímu lidu v továrnách, na polích, na stavbách a na ostatních pracovištích. My se ptáme z tohoto místa všech těchto «také kulturních pracovníků», jak dlouho ještě všem poctivě pracujícím budete otravovat život, jak dlouho budete ještě šlapat po socialistických vymoženostech, jak dlouho si budete hrát s nervy dělníků a rolníků a vůbec, jakou demokracii zavádíte? My se vás ptáme, proč myslíte, že máme pohraniční stráž, která plní těžký bojový úkol, aby se k nám nedostali nepřátelé, zatímco my, soudruhu ministře národní obrany a soudruhu ministře financí, platíme královské peníze vnitřním nepřátelům, necháváme je šlapat a ničit, soudruhu ministře zemědělství a výživy, v našich plodech práce» (PRUŽINEC, 1967).

- 4 Nombre con el que el protagonista Humbert de la novela *Lolita* del escritor ruso Vladimir Nabokov se refería a Lolita y en general a las chicas jóvenes que producían deseos sexuales en los hombres mayores.
- 5 El montaje intelectual es uno de los métodos que enunció el cineasta soviético Sergei Eisenstein, por el que, a través de un choque dialéctico entre dos imágenes, se genera una idea o sentido nuevo. Una de esas imágenes es externa a la situación que la escena narra.
- 6 Según la interpretación convencional del modelo dramático aristotélico, se necesita una profunda caracterización de los personajes para que sean creíbles y así el espectador pueda identificarse con ellos y llegar a hacer catarsis durante el clímax.
- 7 Traducción propia: «Chytilová focuses on two teenage girls who seem to live in a kind of vacuum and decide that since the world has been spoiled, they will be spoiled as well. Neither is given any developed psychology and the two are basically interchangeable. The film resembles a fragmented collage of short episodes in which they engage in destructive activities» (HAMES, 2014: 162-163).

- 8 Traducción propia: «While there has been much debate about the role of the heroines (Chytilová says she intended to criticise them), and the film is open to many interpretations, it makes sense to see their behaviour in the wider social framework –the emptiness of a world with false values–» (HAMES, 2014: 163).
- 9 Aludir a un sentido que no está contenido en ninguna de las imágenes que se yuxtaponen. El montaje crea el sentido por asociación.
- 10 Cuando la esencia de una situación depende de la coexistencia de los elementos en un plano, no se puede cortar, no se debe fragmentar la acción o se verá afectada la verosimilitud.
- 11 Traducción propia: «he transformed his body into an image, inviting his audience to view him not only as a person, but as a painting among others» (WEIBGEN, 2009: 63).
- 12 Traducción propia: «Presented by each of these artists as an unfixed and alterable entity, the body becomes a tool for reckoning with the world: not a border zone through which information passes between self and society, but a billboard upon which meaning may be inscribed and displayed» (WEIBGEN, 2009: 55).
- 13 Traducción propia: «In such an environment, ludism, individual anarchism, and experimental art were viewed exclusively as a political provocation and an attack on social normality». (ŠUVAKOVI en WEIBGEN, 2009: 58).

REFERENCIAS

- BATAILLE, George (1997). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets Editores.
- BAZIN, André (1990). Montaje prohibido. En A. BAZIN (ed.), *¿Qué es el cine?* (pp. 67-80). Madrid: Ediciones Rialp.
- CHYTILOVÁ, Věra (1976). I want to work. *Index on Censorship*, 5 (2), 17-22.
- CLOUZOT, Claire (1968). Daisies. *Film Quarterly*, 21 (3), 35-37.
- ELSAESSER, Thomas (2005). *European Cinema. Face to face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- HAMES, Peter (2005). *Czechoslovak New Wave*. London: Wallflower Press.
- HAMES, Peter (2009). *Czech and Slovak Cinema. Theme and Tradition*. London: Wallflower Press.

- HAMES, Peter (2014). Alienated Heroes: Marxism and the Czechoslovak New Wave. En E. MAZIERSKA y L. KRISTENSEN (eds.), *Marx at the movies* (pp. 147-170). New York: Palgrave Macmillan.
- HANÁKOVÁ, Petra (2005). Voices from Another World: Feminine Space and Masculine Intrusion in Sedmikrásky and Vražda ing. Čěřta. En A. IMRE, *East European Cinemas* (pp. 63-77). London y New York: Routledge.
- HANÁKOVÁ, Petra (2014). The Feminist Style in Czechoslovak Cinema: The Feminine Imprint in the Films of Věra Chytilová and Ester Krumbachová. En H. HAVELKOVÁ y L. OATES-INDRUCHOVÁ, *The Politics of Gender Culture under State Socialism: An Expropriated Voice* (pp. 211-233). London and New York: Routledge.
- HUEBNER, Karla Tonine (2008). *Eroticism, identity, and cultural context: Toyen and the Prague Avant-Garde*. Tesis doctoral. Pittsburgh: University of Pittsburgh.
- LÉGER, Marc James (2015). *Drive in Cinema. Essays on Film, Theory and Politics*. Chicago: Intellect. The University of Chicago Press.
- LIM, Bliss Cua (2001). Dolls in Fragments: Daisies as Feminist Allegory. *Camera Obscura*, 47 (16.2), 37-77.
- MILJEVIĆ, Radojka (1995). Review. *The Slavonic and East European Review*, 73 (2), 391-393.
- NABOKOV, Vladimir (1975). *Lolita*. Barcelona: Ediciones Grijalbo.
- NĚMCOVÁ TEJKALOVÁ, Alice, ŠÁRA, Filip, SORFA, David (2015). Czech Republic. En J. NELMES y J. SELBO (eds.), *Women Screenwriters* (pp. 249-265). New York: Palgrave MacMillan.
- OWEN, Jonathan (2013). *Avant-Garde to New Wave: Czechoslovak Cinema, Surrealism and the Sixties*. New York: Berghahn-Books.
- PRUŽINEC, Jaroslav (1967). Discurso en la asamblea nacional. Biblioteca digital del parlamento checoslovaco. 18 de marzo 1967. Recuperado de: <<http://www.psp.cz/eknih/1964ns/stenprot/015schuz/s015015.htm>> [08/04/2016].
- RUPNIK, Jacques (1975). The politics of culture in Czechoslovakia. Recuperado de <<http://www.thecrimson.com/article/1975/5/20/the-politics-of-culture-in-czechoslovakia/>>.
- SEAL, John (2012). Reviewed: 'Daisies', an exercise in cheeky absurdity Recuperado de <http://www.berkeleyside.com/2012/06/07/big-screen-berkeley-daisies/>.
- ŠMEJKALOVÁ, Jiřina (2001). Censors and their readers: Selling, Silencing, and Reading Czech Books. *Libraries & Culture*, 36 (1), 87-103.
- SORFA, David (2013). Beyond Work and Sex in Czech Cinema. En E. MAZIERSKA (ed.), *Work in Cinema: Labor and the Human Condition* (pp. 133-150). Londres: Palgrave Macmillan.
- SOUKUP, Katarina (1998). Banquet of Profanities: Food and Subversion in Věra Chytilová's Daisies. *Tessera*, 24, 38-52.
- WEIBGEN, Lara (2009). Performance as 'Ethical Memento': Art and Self-Sacrifice in Communist Czechoslovakia. *Third Text*, 23 (1), 55-64.
- WEIDNER, Chad (2016). A Land of Grass without Mirrors: The Dada Eco-poetics of Moving Images in William Burroughs' Nova Express and Věra Chytilová's Sedmikrásky (Daisies). En C. WEIDNER (ed.), *The Green Ghost* (pp. 74-83). Carbondale: Southern Illinois University Press.

EL EROTISMO Y LA FORMA COMO SUBVERSIÓN EN LAS MARGARITAS

Resumen

El erotismo, la ambigüedad y la experimentación hacen de *Las margaritas* una película tan subversiva que a sus cincuenta años sigue dando que hablar. El existencialismo y el desencanto de esta obra de vanguardia se expresan a través de la *performance* de sus personajes principales: dos muñecas, dos imágenes o dos artistas contemporáneas que se burlan y destruyen todo lo que se considera normal y correcto. La crítica de Věra Chytilová a la sociedad checoslovaca de los sesenta es oblicua, pero está latente en cada gesto, composición y en cada recurso de montaje. En este artículo rastreamos las estrategias de esa directora de la Nueva Ola Checa en su creación de una obra revolucionaria sin adscribirse a la representación del realismo socialista. Es una obra crítica hacia todas las convenciones que no permite a los censores, espectadores y analistas ningún encasillamiento. En nuestro análisis desvelamos los mecanismos que hacen funcionar la fascinación y el rechazo a través de la seducción y el distanciamiento de manera ambigua.

Palabras clave

Las margaritas; subversión; censura; Checoslovaquia; Věra Chytilová; Nueva Ola Checa.

Autores

Orisel Castro (La Habana, Cuba, 1984) es cineasta y profesora de Montaje en la Universidad de las Américas, Quito, Ecuador. Autora del libro *Mosca en el archivo: Especulaciones sobre un álbum encontrado*, sus líneas de investigación abordan las Nuevas Olas en el cine de Ecuador, Cuba y Europa del Este. Contacto: o.castro@udlanet.ec.

York Neudel (Wittenberg, Alemania, 1977) es cineasta y profesor titular de Fotografía en la Universidad de las Américas, Ecuador. Autor de artículos sobre el rol de la fotografía en el eco-turismo, sus líneas de investigación abordan el *selfie* en el documental contemporáneo, la fotografía en el ambiente turístico y la Nueva Ola Checa. Contacto: york.neudel@udla.edu.ec.

Luis Gómez (Quito, Ecuador, 1987) es profesor de Guion en la Universidad de las Américas. Su línea de investigación aborda el erotismo en la obra de George Bataille. Contacto: luis.gomez@udla.edu.ec.

Referencia de este artículo

CASTRO, Orisel, NEUDEL, York, GÓMEZ, Luis (2017). El erotismo y la forma como subversión en *Las Margaritas*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 23, 109-120.

EROTISM AND FORM AS SUBVERSION IN DAISIES

Abstract

Erotism, ambiguity and experimentation convert the movie *Daisies* in such a subversive work that even after fifty years it is worth to talk about. The existentialism and the disillusionment of this avant-garde-piece are expressed through the performance of its main characters: two dolls, two images or two contemporary artists that mock and destroy everything that is considered as normal and correct. Věra Chytilová's critic on Czechoslovakian society of the sixties is oblique, but latent in every gesture, every composition and every mean of montage. In this article we track down the strategies of this director from the Czech New Wave to create a revolutionary artwork that turns away from the representation of the socialist realism. It is a critical film towards all conventions that makes it impossible for censors, spectators or critics to straitjacket it. Our analysis reveals its mechanism, which creates fascination and rejection through seduction and estrangement in an ambiguous manner.

Keywords

Daisies; Subversion; Censorship; Czechoslovakia; Věra Chytilová; Czech New Wave.

Authors

Orisel Castro (Havanna, Cuba, 1984) is a filmmaker and Editing-professor at the University of the Americas in Quito, Ecuador. Author of the book *Mosca en el archivo: Especulaciones sobre un álbum encontrado*, her research fields are the New Wave in Ecuadorian, Cuban and East European cinema. Contact: o.castro@udlanet.ec.

York Neudel (Wittenberg, Germany, 1977) is a filmmaker and professor of Photography at the University of the Americas in Quito, Ecuador. His research fields are the *selfie* in contemporary documentary, photography in tourist-contexts and the Czech New Wave. Contact: york.neudel@udla.edu.ec.

Luis Gómez (Quito, Ecuador, 1987) is professor of Scriptwriting at the University of the Americas. His research field is erotism in the work of George Bataille. Contact: luis.gomez@udla.edu.ec.

Article reference

CASTRO, Orisel, NEUDEL, York, GÓMEZ, Luis (2017). Erotism and Form as Subversion in *Daisies*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 23, 109-120.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

