

Aquiles y Penthesilea o la señora Forbes y el deseo insatisfecho

Paloma Martínez-Carbajo

Pacific Lutheran University

Tradicionalmente, ya sea en el ámbito literario, o, en general, en el mundo de las artes, la mujer ha constituido, y, sigue constituyendo, hasta cierto punto, el objeto de deseo de la voz poética, de la mirada del artista, de la lente del cineasta, o, simplemente, del ojo incisivo del espectador masculino. En ese sentido, Linda Hutcheon alude a la famosa pregunta de Ann Kaplan, “Is the gaze male?” (*The Politics of Postmodernism* 151), cuando hace referencia al carácter tradicionalmente masculino de la lente cinematográfica. Hutcheon comenta que esa posición exclusiva representa a la mujer como objeto de exhibición, observación y disposición, y suele tener un fuerte impacto erótico en quien observa (o contempla), un ser normalmente masculino o masculinizado (151).

Como sabemos, además, este fenómeno de observación por parte de la perspectiva masculina ha sufrido grandes cambios, debido, entre otras cosas, a la introducción –ya existente, pero ahora más corriente– y el reconocimiento del elemento homosexual femenino/masculino en la sociedad en un nivel más amplio. De esta manera, la mujer es ahora no solamente contemplada y apreciada por representantes del llamado sexo opuesto, sino que se define asimismo como un objeto deseable y deseado que puede llegar a colmar el “apetito” sexual de ciertas féminas. Aun así, con esta afirmación no se pretende dar a entender que la cosificación femenina quede, de algún modo, justificada en este último caso, sino que el campo de posibilidades de atracción se expande al considerar como público en potencia a la comunidad lesbiana, entre otros.

Por supuesto, si nos referimos al colectivo lesbiano como posible receptora de cierto gusto por la contemplación y apreciación de la sexualidad y belleza femeninas, hemos de

mencionar, asimismo, al público gay como uno de los probables “consumidores” de una literatura y de una cinematografía cuyo objeto deseo y principal protagonista es el varón, concretamente, el hombre homosexual. Es importante tener en cuenta este dato, ya que, tanto la comunidad gay en sus múltiples versiones, como el movimiento feminista, a su vez dividido en diversas tendencias, ha influido enormemente en la reinterpretación de muchos de los pilares ideológicos sobre los que todavía se basa la sociedad occidental, primordialmente. Así, algunos representantes del mundillo del cine y las letras han sabido aprovechar, consciente o inconscientemente, ese revolucionario cuestionamiento de la sexualidad, del género, y de los papeles tradicionales. En ese sentido, el modelo tradicional heterosexual, bien se va desechando ahora, o, si se mantiene, se presenta modificado y readaptado a las necesidades y a los gustos de un público más abierto y acostumbrado a la variedad, al elemento sorpresa, y a la originalidad.

En esta misma línea, los dos textos a los que nos aproximamos en este estudio, el cuento “El verano feliz de la Señora Forbes”, incluido en el libro de Gabriel García Márquez, *Doce cuentos peregrinos*, aparecido a modo recopilatorio en 1992, y la versión cinematográfica de éste, *El verano de la señora Forbes*, dirigida por Jaime Humberto Hermosillo y estrenada en 1988, muestran de manera evidente una nueva concepción de los elementos indicados anteriormente. Ambos cuestionan la función de los roles tradicionales, tanto masculino como femenino, presentando versiones alternativas que destruyen ciertos convencionalismos sociales aceptados como “norma”. De este modo, la mujer deja de ser aquí el objeto pasivo de la contemplación del hombre o del “ojo” masculino, y pasa a cumplir una función agente que la sitúa en primer plano y que coloca al hombre en una posición de subordinación. La hembra se “activiza” de tal modo que esa actividad se nos presenta, en ocasiones, como violenta y desenfrenada. La señora Forbes, especialmente en la película, se configura como un ser

reprimido y netamente sexual, que ha de satisfacer sus impulsivos deseos hacia un bello joven, una especie de Adonis andante que, como contrapartida, muestra no sólo desinterés, más obviamente en el relato, sino repugnancia y rechazo ante los excesivos cumplidos por parte de la institutriz alemana.

Desde el primer momento, los encantos del joven captan la atención de ésta, y García Márquez nos lo hace saber en boca del narrador, uno de los niños de los que se encarga la niñera germana: “Cuando lo vio por primera vez, la señora Forbes había dicho a mis padres que era imposible concebir un ser humano más hermoso” (190). Hermosillo, por su parte, muestra también a una señora Forbes muy interesada en el joven desde ese primer instante. Aquiles es quien la lleva en su bote, quien la ayuda a bajar de él, quien carga sus maletas. Ante la belleza exuberante y exótica del “nativo”, la institutriz murmura algo en alemán, que el director nos omite, pero que nos indica el comienzo de cierta inclinación y admiración hacia la persona de Aquiles. Curiosamente, durante toda esta escena, la recién llegada se coloca en un plano contemplativo, observando todas sus acciones desde atrás, mirando sin ser vista. En estas primeras imágenes, el contraste entre los dos personajes es enorme, subrayando, de esta manera, las grandes diferencias que los separan. Aquiles/Oreste, por su parte, se presenta en la película mostrando su cuerpo bronceado y sus músculos definidos. Está hecho al mar y pertenece a él, y es una más de las criaturas que lo pueblan. Así, el narrador del cuento nos lo describe en términos de héroe acuático: “Tenía unos veinte años, pasaba más tiempo en los fondos marinos que en la tierra firme y él mismo parecía un animal de mar con el cuerpo siempre embadurnado de grasa de motor” (190). Interesantemente, sin que el narrador tenga que decirlo, se puede apreciar la indirecta alusión a los orígenes del héroe griego, siendo éste hijo de la diosa marina

Tetis (y del mortal Peleo), por lo que su preferencia por y su comodidad en el mundo acuático parecería, literalmente, innata en él.

A diferencia de este modelo de hermosura, la señora Forbes “llegó con unas botas de miliciano y un vestido de solapas cruzadas en aquel calor meridional, y con el pelo cortado como el de un hombre bajo el sombrero de fieltro. Olía a orines de mico” (196-197). En la película, a su vez, su vestimenta se diferencia en que reemplaza el vestido por un traje chaqueta y lleva el pelo recogido en una coleta. De cualquier modo, es interesante observar que, desde la primera instancia, se reviste a la señora Forbes de una serie de rasgos varoniles. No sólo su apariencia la aleja de un modelo tradicional femenino por la rudeza de su físico, sino que su comportamiento autoritario y dictatorial le va a ganar el apelativo de “Hitler” en más de una ocasión. En ese sentido, nos recuerda, por mencionar un par de casos, a alguna de las mujeres “masculinas” literarias, como Bernarda, la matriarca de *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca, o Mamá Elena, de *Como agua para chocolate*, de Laura Esquivel. Ambos casos, ejemplos de mujeres frustradas y frustrantes que tratan de monopolizar y controlar el mundo que las rodea, un mundo, curiosamente, femenino. Sin embargo, se podría sugerir que pudiera tratarse de una visión misógina de la internacionalización de lo patriarcal, puesto que estas tres personajes actúan más desde una posición de poder masculino o masculinizado, y hacen de las mujeres el objeto de represión y dominio. Su poderío se ve reforzado con la vejación de un grupo más débil o debilitado que aparentemente no puede hacer nada por defenderse.

No obstante, a pesar de la dureza exterior de la señora Forbes, hay cierto tono de debilidad en su persona que será percibido inmediatamente por la agudeza infantil: “Pero, a despecho de su atuendo marcial, la señora Forbes era una criatura escuálida, que tal vez nos habría suscitado una cierta compasión si hubiéramos sido mayores o si ella hubiera tenido algún

vestigio de ternura” (197). De hecho, esta falta de fortaleza física se va a corresponder con una debilidad de tipo psicológico que tampoco pasa desapercibida para el ojo pueril: “Sin embargo, muy pronto nos dimos cuenta que la señora Forbes no era tan estricta consigo misma como lo era con nosotros, y esa fue la primera grieta de su autoridad” (198). Así, se empieza a hacer patente en su persona la ausencia de una autodisciplina más acorde a la (re)presentada, al menos durante el día. Pretende imponer una serie de normas de comportamiento en las que ni ella misma cree.

A su carácter dictatorial se oponen los excesos de su vida nocturna. Sus ansiedades salen a flor de piel en la complicidad de la noche. La falta de disciplina diurna se convierte ahora en un desenfreno descontrolado: “Sus noches eran de desahogo...Muy pronto descubrimos que...la señora Forbes...se pasaba la noche viviendo la vida real de mujer solitaria que ella misma se hubiera reprobado durante el día” (198). Para añadir más adelante, “contra sus propias prédicas de austeridad y compostura, se atragantaba sin sosiego, con una especie de pasión demandada” (199). Esta vida de alcohol, gula, y libros de mitología en los que se representan muchas imágenes de individuos mostrando su dotada anatomía -recogidas en parte por James Wyly en *The Phallic Quest. Priapus and Masculine Inflation*- se complementa con la contemplación de películas para adultos que parecen ser el medio de escape de una frustración que quizás radique en esa duplicidad vital, en esa doble moral que ha de mostrar la señora Forbes. Este desenfreno nocturno parece ser la única manera de entrar en contacto con una realidad a la que no tiene acceso durante el día.

La señora Forbes se convierte, entonces, en lo que Gareth S. Hill, en su libro *Masculine and Feminine. The Natural Flow of Opposites in the Psyche*, denomina como el polo negativo del “modelo dinámico femenino” (22). Según este autor, las transformaciones y alteraciones en el carácter de este tipo de féminas suelen conducir al caos, el vacío, la muerte y la depresión que

puede, a su vez, llevar al consumo y abuso de drogas y alcohol. Todo esto unido a un estado de histeria y confusión personal (22). Interesantemente, este tipo de mujer se corresponde con lo que, aparentemente, parecería su opuesto, el “modelo estático masculino” (22), pero que, de hecho, es la otra cara de la moneda. Este tipo de persona, en teoría un hombre, se caracteriza por el gusto por el orden, la organización impuesta, la deshumanización, y la rigidez (22), y se acerca asimismo al complicado carácter de la señora Forbes. Se incluyen aquí estos datos porque parece curioso que, tanto el autor del cuento como el director de la película, hayan querido plasmar esa duplicidad de personalidades que definen a la protagonista, y, en muchos casos, al ser humano. Nos hace cuestionar hasta qué punto todos/as poseemos y compartimos rasgos femeninos y masculinos, y en qué manera nos acercamos psicológicamente al denominado sexo opuesto. Nos parece importante resaltar la originalidad de este concepto de duplicidad, y de flexibilidad y fluidez dual, porque, a pesar de que en muchos sectores de nuestra sociedad se van confundiendo los límites entre lo netamente masculino y lo genuinamente femenino, todavía existe una creencia popular tradicional en la separación estricta, y, a veces, irreconciliable, de estos dos elementos.

De todas formas, la duplicidad, aquí representada en esa doble vida desequilibrada, adquiere connotaciones bastante negativas, ya que formará parte del carácter débil de la institutriz, como se ha sugerido con anterioridad; y cuando los niños empiecen a rebelarse, sus propias contradicciones saldrán a la luz y su autoridad perderá su fuerza inicial. Ante la inesperada reacción de los chavales frente a un hecho tan insignificante como negarse a tomar la sopa, “la señora Forbes se puso pálida, sus labios se endurecieron hasta que empezó a disiparse el humo de la explosión, y los vidrios de sus lentes se empañaron de lágrimas” (201).

Creemos importante hacer hincapié en esta dualidad moral de la protagonista femenina, porque parte de su frustración emocional parece acentuarse al ser rechazada una y otra vez por Aquiles. Así, la señora Forbes no cesa en su empeño de conseguir los favores del joven, adoptando una postura tradicionalmente masculina, mientras que Oreste permanece a la expectativa, inmóvil, sin otra función más que rehusar sus avances. En un momento en el que Aquiles es sorprendido por la mirada constante de la fémina germana, la institutriz trata de establecer un diálogo con el evasivo buceador, y le habla del mito de Aquiles y su relación con Penthesilea, la reina de las Amazonas que se enfrentó en un duelo a muerte con el héroe helénico, de quien estaba enamorada, y que según la señora Forbes, era, a su vez, correspondida. Gareth S. Hill se refiere asimismo a este capítulo de la mitología, y nos informa que, en el momento de dar muerte a Penthesilea, Aquiles se enamora locamente de ella (74). En su opinión, este amor sólo puede llegar cuando el “macho” dinámico destruye, a su vez, el aspecto dinámico de la personalidad de la reina amazónica. Es decir, que al convertirse Penthesilea en un ser pasivo –a causa de su defunción-, es entonces cuando Aquiles siente una pasión tremenda hacia ella (74). De hecho, comenta también Hill, el mito incluye la posibilidad de que Aquiles cometiera necrofilia en un intento desesperado por compensar los excesos provocados por este dinamismo masculino (74). En ese sentido, sin saberlo, este momento de unión destructiva y quizás un tanto mórbida –a la vez que morbosa- hace referencia al “clásico” trágico final cinematográfico en el que presenciamos el asesinato de la mujer, que, entre suspiros de gozo y de dolor, se deja, prácticamente, matar por un joven enfurecido. Si en ese momento llega o no a enamorarse Aquiles es algo que desconocemos, pero la similitud con el mito se acentúa cuando presenciamos en algunas ilustraciones pictóricas la muerte de Penthesilea por las heridas causadas con la lanza, claramente fálica, penetrante e incisiva, de Aquiles (Hill 116). Como sabemos, el relato de este

mito no provoca ningún interés en Oreste, quien tan sólo está interesado en el famoso talón de Aquiles, a lo que la señora Forbes contesta, una vez más, con una respuesta subjetiva y sugerente: “El talón de Aquiles fue el amor” (200).

En esta misma línea, el colmo de la indiferencia viene expresado en la escena marina en la que la institutriz intenta iniciar una especie de juego sexual/sensual sin mucho éxito. El contexto es perfecto, pero sus intenciones carecen de respuesta. Aquiles se niega rotundamente a formar parte de las fantasías de la señora Forbes. Asimismo, se puede apreciar aquí –como en toda la película y el relato- la utilización del medio acuático como referencia, pudiéramos decir, freudiana, a la actividad sexual y al posible intercambio de flúidos, especialmente a lo relacionado con los sueños e ilusiones de la alemana.

A esta inversión de roles, se une la exposición de ciertos personajes definidos por su alternativa interpretación de estas funciones. Así, en la película, el padre de la familia es un intelectual cariñoso y simpático hacia su mujer y sus hijos que nada tiene que ver con la conservadora imagen del *pater familias* controlador y señor del hogar. Su mujer, por el contrario, a pesar de representar de alguna manera su función de madre y esposa dominante, ya que es obvio que es ella quien toma las decisiones importantes de la casa y quien controla el correcto funcionamiento del hogar, se reviste de ciertas características que la sitúan fuera del ámbito tradicional. De igual manera, es importante resaltar la figura de la cocinera yucateca quien, después de recibir varios elogios por parte del padre de familia acerca de sus artes culinarias, afirma que los hombres solamente desean a las mujeres por su cocina y que ella, para eso, cobra. En sus palabras podemos apreciar una especie de concienciación innata de su condición de mujer trabajadora que ha de llevar a cabo un papel tradicionalmente asociado con su “género”, pero que saca un justo beneficio de todo ello. Esto es, lo que en principio parecería un trabajo que

solamente intenta perpetuar un estereotipo social se convierte aquí en una forma de aprovecharse de una situación forzada por las circunstancias.

Curiosamente, la presencia de la institutriz alemana en la casa se corresponderá con la sorprendente ausencia de la cocinera, quien, ante el orden impuesto por la recién llegada, parece aceptar su condición de “inferior” y desaparece de la escena. También, esta repentina desaparición puede significar el restablecimiento de un sistema patriarcal, e incluso colonial, por parte de la señora Forbes, en un plano diagonalmente opuesto al ocupado por la cocinera. Si Mima representa la alegría y el cuidado materno con sus risas y sus guisos, su nueva patrona –en la ausencia del matrimonio- vendrá a suponer la rigidez absoluta del poder masculino. La voz femenina de las Américas, Mima, la cocinera, es interrumpida por el nuevo orden dictatorial europeo. Así, en boca del narrador, se nos hace saber que “desde que la señora Forbes se hizo cargo de [su] destino, [les] servía en un silencio tan oscuro que podía[n] oír el borboriteo de la sopa hirviendo en la marmita” (192).

Igualmente, a toda esa ruptura y/o reconversión de la familia y sus valores, de la sexualidad y del mundo de los deseos y de los sentidos, se une la inclusión del elemento homoerótico que pone en duda, una vez más, los convencionalismos sociales. Este componente temático no se encuentra en el cuento original, pero adquiere gran importancia en el filme, ya que llega a justificar, hasta cierto punto, el desinterés y rechazo, por parte de Aquiles, de los favores y atenciones de la señora Forbes hacia él. De este modo, el encuentro inesperado de la institutriz con los dos amantes masculinos desata una frustración furiosa que se ha ido fermentando a lo largo de todo el largometraje. Este choque con la realidad es el último elemento en el proceso de humillación que sufre la protagonista, y que comienza en el momento en el que ella le pregunta a Aquiles si irá a visitarla esa noche, a lo que él responde con un rotundo “No”.

Hemos de apuntar, asimismo, que la decisión de la niñera de acudir a la casa de Aquiles, territorio prohibido desde un principio, en un intento desesperado por conseguir el afecto de éste, es el culmen de la inversión de los roles tradicionales. Sin embargo, es significativo apuntar, además, que se trata, por un lado, del impedimento de acceso que tiene la protagonista; que en su condición de mujer europea, colonialista, no hace caso ni puede o quiere escuchar la continua negativa de Aquiles, el hombre americano, el “buen salvaje” que reclama su tierra y su mar como propios, y que excluye y rechaza esa imposición extranjera que parece querer conquistar su cuerpo y tomarlo a la fuerza. Aún más, se aprecia aquí la dinámica de poder entre la señora Forbes, personaje masculinizado colonizador, y Aquiles, quien aparece más afeminado, más cercano a la figura de una mujer, que, interesantemente, “[queda excluída] de la vida pública; es decir, es un *no* ciudadano” (31) en el proyecto fundador de las naciones. Proyecto netamente masculino y “falocéntrico” (31), como apunta Beatriz González Stephan en “Economías funcionales: Diseño del cuerpo ciudadano”.

Por otro lado, bien es verdad que este acto se corresponde con la personalidad maniática de la institutriz, pero el hecho de que sea la mujer la que tome la iniciativa, no sólo en el proceso amoroso, sino también en el juego sexual, se aleja enormemente de la visión de la hembra como pasiva receptora que ha de esperar a que el macho inicie el movimiento. A pesar de su posterior absurdo comportamiento, es obvio que la intención de la institutriz es la de entregarse a este varón. Lo que no se sospecha, y es lo que puede sorprender al público espectador, es el hecho de que el individuo en cuestión se haya entregado anteriormente a un miembro de su propio sexo, y ese elemento original va a trastocar aún más la torturada mente de la protagonista, aunque puede acercarse más a la verdadera naturaleza del personaje histórico y mitológico de Aquiles, a quien ya Platón, en su *Simposio*, asocia con Patroclo, su amigo y amante, que no su amor, a quien

venga al matar a Héctor, príncipe de Troya y a su vez otro de los grandes héroes de la tradición literaria helénica. Es decir, el Aquiles que aquí aparece, de tendencias homosexuales, podría tener mucho en común con el guerrero griego de la *Ilíada* homérica.

De cualquier manera, este sorprendente amor viene a simbolizar la última broma pesada que el mundo parece querer jugarle a la señora Forbes. Al verse traicionada, su estado de locura y embriaguez llegará a su clímax, y recurrirá al incendio como la única manera que tiene para vengarse de Aquiles. Nuevamente, como si el director estuviera en conversación con la tradición griega, el fuego, cual pira funeraria, parece acabar con toda señal de existencia de un hermoso joven que la rechazó una y otra vez, para que, tal vez, de este modo, el recuerdo de este verano “feliz” se borre con más facilidad y no quede ni huella de lo que pudo ser y no fue.

En relación a la función que tiene la introducción homosexual, además de lo comentado, se puede sugerir que, con este componente particular de la película, se comprenda, de alguna forma, el final incierto de la señora Forbes. En el cuento, por ejemplo, el misterio en torno a su muerte queda sin resolver, y la teoría suicida se presenta como posibilidad. En la película, por el contrario, el suicidio sigue siendo una opción al demente comportamiento de la institutriz, pero el asesinato vengativo adquiere más fuerza. Bien verdad que, aparentemente, Aquiles y su amante perecen en el incendio, ya que se muestran las llamas devorando la puerta sin que ellos puedan o quieran escapar, pero no se confirma nada, y siempre existe la posibilidad del escape. De hecho, son ellos los que cierran la puerta por dentro, por lo que podrían tener la posibilidad de acceder a la salida.

Aparte de su función explicativa de una de las posibles interpretaciones del final de la historia, el hecho de que se introduzca un elemento gay sitúa a la película en un plano todavía más innovador, especialmente teniendo en cuenta que fue producida a finales de la década de los

ochenta. A pesar de eso, no es, por supuesto, la primera ni la última vez que el amor homosexual aparece en la gran pantalla, incluso en la tradición cinematográfica latinoamericana, pero, aun así, este motivo sigue siendo, para cierto público, una especie de novedad –y moda- que se encuentra en los límites de lo permitido y lo prohibido. La preferencia sexual del director, Jaime Humberto Hermosillo, podría haber influido en la inclusión de este motivo temático, pero tampoco se puede afirmar categóricamente, o, incluso asumir, que la orientación sexual de una persona influya, necesariamente, en su carrera profesional o su predilección por ciertos temas. De hecho, en una entrevista con el cineasta mexicano a la que se alude en el ensayo de Daniel Balderston, “Excluded Middle? Bisexuality in *Doña Berlinda y su hijo*”, Hermosillo comenta que nunca plantea sus películas con la intención de hacer cine gay, y que, la mayoría del tiempo, la inclusión de elementos de este tipo cumple la función de narrar una historia (196). Si es así, nos preguntamos acerca de la razón que le lleva a concebir a Oreste como un hombre homosexual que posiblemente mata a la señora Forbes en un arrebato de venganza. Si tan sólo es, como dice Hermosillo, un elemento narrativo, es curioso que tenga un papel tan importante en el desenlace de la película.

Asimismo, la manera en la que un director homosexual presenta la realidad, delatando o no su subjetividad, puede tener que ver con la problemática de la “mirada”, *the gaze*. Como se ha indicado con anterioridad, contraria a la tradicional concepción de la mujer como objeto de deseo, en este caso, la contemplación del cuerpo masculino se sitúa en un plano de evidente preferencia. Bien es cierto que este hecho no indica que la observación sea hecha por un hombre homosexual, ya que un hombre de la belleza de Aquiles pudiera provocar la misma reacción en una mujer heterosexual o bisexual, o tal vez, osemos decirlo, en un hombre heterosexual, sea o no consciente de ello. En el cuento, de hecho, la señora Forbes aprecia la hermosura de Aquiles

inmediatamente, pero esa insistencia en el enfoque de ciertos atributos sexuales masculinos nos hace pensar que la perspectiva podría ser masculina o masculinizada. Así, la referencia constante a símbolos fálicos llega a ser excesiva en algunos casos. Desde un principio, por ejemplo, el cuchillo aparece asociado a la persona de Aquiles. Tanto en el filme como en el relato, la primera impresión que tenemos de él tiene que ver con su preferencia por este tipo de arma blanca. El joven narrador describe a Oreste con una “máscara de buzo en la frente, un pantalón de baño minúsculo y un cinturón con seis cuchillos, de formas y tamaños distintos, pues no concebía cazar debajo del agua que peleando cuerpo a cuerpo con los animales” (190). En la versión cinematográfica, Aquiles utiliza uno de esos seis cuchillos para acabar con la vida de un tiburón, luchando, eso sí, “cuerpo a cuerpo”, como lo hará con la señora Forbes en la última escena de la película. Dama que experimentará el acero del cuchillo previamente, cuando, durante una de sus orgías nocturnas, lame de una manera muy sugerente (y sensual) el cuchillo que utiliza para extender la crema (a su vez insinuante) en una de las tartas.

Los niños también hacen uso de signos fálicos cuando pintan un pene en la frente del padre, dibujan un dedo amenazador en la puerta de la habitación de la institutriz, o hacen constantes referencias a los genitales masculinos como símbolo de fortaleza y rebeldía masculinas, especialmente cuando cuestionan la autoridad de su niñera: “-Estoy hasta los cojones de esta agua de lombrices-” (201), responde el hermano del narrador en un momento de desesperación. Por supuesto, además de ser ésta una forma malsonante coloquial en la lengua hablada, cabría esperar de los niños semejante comportamiento, ya que están en un momento de experimentación y descubrimiento de la vida y de su propia sexualidad. Una sexualidad que no comprenden todavía bien, a lo que se une su incapacidad para entender las complicaciones de las relaciones afectivas entre mayores. Así, su mentalidad infantil les juega una mala pasada al

encontrarse con una murena clavada en la puerta. Esta serpiente mitológica, obviamente con connotaciones igualmente fálicas, debería proporcionarles, como a los guerreros griegos, “valor y prudencia”, según su institutriz, pero, en cambio, les provoca temor y repulsión. En otra ocasión, la serpiente vuelve a aparecer en forma de collar que la señora Forbes llevará durante la única noche en la que disfruta de la compañía de Aquiles. Aquí, curiosamente, a pesar de que la víbora no aparezca necesariamente en el pelo, cual Medusa, sí que ese aspecto le da a la señora Forbes un aire de “monstruo”, que morirá, de nuevo, no a manos de un Perseo, pero sí de otro héroe, Aquiles.

Asimismo, la cámara nos ofrece una variedad de tomas en las que apreciamos no sólo la belleza escultural de Aquiles, sino también, y cabría o no que culpar al director por su insistencia, una buena panorámica de sus órganos sexuales. El ojo de la cámara, sea masculino o femenino, nos recuerda constantemente la sexualidad del joven. Somos conscientes en todo momento que este individuo parece existir, aunque no sea conscientemente, por y para el placer, además de para ser contemplado, deseado y envidiado. En algunas de las tomas, por ejemplo, tan sólo se aprecia el cuerpo de Aquiles, ni siquiera la cara, viniéndonos a decir tal vez que la parte “superior” del ser humano, su intelecto, carece aquí de importancia. Quizás lo confirme el hecho de que, a pesar de sus múltiples atractivos físicos y su cariño por los niños, Aquiles no parece sobresalir por sus dotes intelectuales. Así, la noche en la que la señora Forbes le abre su alma y se desahoga con él, lo único que tiene que decir es: “No entiendo un carajo lo que quiere decir, pero lo respeto”, demostrando además su don de gentes y su capacidad de compasión.

Sin embargo, la intención del director no tiene que ser necesariamente la de presentar la imagen de un ser perfecto. La película, al igual que el cuento, abunda en todo tipo de atractivos ingredientes tales como el misterio, la mitología, la venganza y los excesos, que ofrecen tanto al

lector/a como al espectador/a buen caldo de cultivo para la imaginación y captan su atención. Si a este sabroso “guiso” se le añade una muy comercial, aunque no por ello de menos calidad, visión infantil, podemos afirmar que se les puede ofrecer al consumidor y a la consumidora un rico producto que satisfaga a sus más profundos, y tal vez, perversos, gustos. Obviamente, además, García Márquez es un gran conocedor de la naturaleza humana, como ha podido demostrar su abundante lista de libros y producciones que han llegado a ser de lo más populares, y sabe que puede jugar con la sensibilidad de la persona y llevarla a límites que el individuo de a pie no se permitiría a sí mismo, al menos públicamente. Sus eternos temas del amor, el desamor, el fatalismo, o, en este caso, la atracción fatal –tema universal y en boga atemporal donde los haya- se mezclan adecuadamente con la modernidad novedosa que ofrece Hermsillo. Combinadas ambas piezas, dan lugar a un rico manantial de posibilidades interpretativas que conscientemente provocan en el receptor o receptora ciertos sentimientos, ya sean de gusto o de rechazo que, de cualquier manera, le llevan a un cuestionamiento de la realidad y sus valores. Tanto García Márquez como Hermsillo saben *a priori* que su obra va a suscitar dudas y replanteamientos, críticas y elogios. Quizás debido a esa certeza en la previsible reacción del público, se arriesguen a presentar, siguiendo la tendencia de los tiempos que corren, una realidad que linda en los límites de la fantasía.

Obras citadas

- "Achilles." *Encyclopedia Mythica*. 2010. Encyclopedia Mythica Online. 25 May 2010
<<http://www.pantheon.org/articles/a/achilles.html>>.
- Balderston, Daniel and Donna J. Guy, ed. *Sex and Sexuality in Latin America*. New York and London: New York University Press, 1997.
- Bell, Michael. *Gabriel García Márquez: Solitude and Solidarity*. New York: St. Martin's, 1993.
- Bollentino, Vincenzo. *Breve estudio de la novelística de García Márquez*. Madrid: Playor, 1973.
- Butler, Judith. *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of "Sex."* New York and London: Routledge, 1993.
- Buxton, R G. A. *The Complete World of Greek Mythology*. London: Thames & Hudson, 2004.
- El verano de la señora Forbes*. Dir. Jaime Humberto Hermosillo. Perf. Hanna Schygulla, Francisco Gattorno, Alexis Castañares, Víctor César Villalobos, Guadalupe Sandoval, Fernando Balzaretta, y Yuriria Munguía. 1988. Videocassette. Fox Lorber Video, 1991.
- García Aguilar, Eduardo. *García Márquez, la tentación cinematográfica*. México D.F.: UNAM, 1985.
- García Márquez, Gabriel. *Doce cuentos peregrinos*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1996.
- González Stephan, Beatriz. ed. *Cultura y tercer mundo. Nuevas identidades y ciudadanías*. Caracas: Nueva Sociedad, 1996.
- . "Economías funcionales. Diseño del cuerpo ciudadano." González Stephan, *Nuevas Identidades*. 17-47.
- Hayward, Susan. *Key Concepts in Cinema Studies*. New York: Routledge, 1996.

Hill, Gareth S. *Masculine and Feminine. The Natural Flow of Opposites in the Psyche*. Boston and London: Shambhala, 1992.

Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge, 1989.

Steinberg, Warren. *Masculinity, Identity, Conflict, and Transformation*. Boston and London: Shambhala, 1993.

Vergara, Isabel R. "Escritura, creación y destrucción en *Doce cuentos peregrinos* de Gabriel García Márquez". *Hispanic Journal* 15 (1994): 345-59.

Wyly, James. *The Phallic Quest. Priapus and Masculine Inflation*. Toronto: Inner City Books, 1989.