

HUC VENITE, PUERI, UT VIRI SITIS: CRUZANDO THE DOOR IN THE FLOOR DE JOHN IRVING

CECILIA DÍAZ MARÍN Y ROSA MORILLAS SÁNCHEZ
Universidad de Granada

Sostiene el psiquiatra Frank Pittman (1999) en su artículo "Beware of Older Women Ahead" que, a pesar de los avances del feminismo, son mucho más frecuentes las películas en las que se emparejan un hombre maduro y una mujer joven que aquellas en la que se da el caso contrario. Sin embargo, en el filme The Door in the Floor (2004), basada en la primera parte de la novela A Widow for One Year (1998), del escritor estadounidense John Irving, aparece como uno de los temas principales la relación sexual que surge entre un adolescente y una mujer veintitrés años mayor que él. Tanto en la novela como en la película, la relación amorosa entre el muchacho y la mujer se presenta con una luz romántica e idealizada, que parece contribuir a la normalización de este tipo de romance en la gran pantalla. No obstante, de una forma mucho más tradicional que entronca directamente con el cine clásico, la mujer es castigada con el destierro, mientras que para el muchacho esta relación supone el paso al mundo adulto.

It is high time we had some sexy, loving, passionate, older women in our movie mythology. (Frank Pittman 1999:63)

El psicólogo David M. Buss (1989) señala varios factores que influyen tanto en hombres como en mujeres de treinta y siete países pertenecientes a continentes y culturas muy diferentes a la hora de elegir pareja: el atractivo físico, las perspectivas financieras, la ambición y laboriosidad, la falta de experiencia sexual, y la edad. En cuanto a este último rasgo, el autor demuestra en su estudio que, en todos los países, los hombres prefieren parejas más jóvenes, mientras que las mujeres suelen optar por compañeros mayores que ellas:

In each of the 37 samples, males prefer mates who are younger, which is consistent with the hypothesis that males value mates with higher reproductive

capacity. [...] Not specifically predicted, but also consistent across all countries, females prefer mates who are older than they are. (Buss 1989:9)

Según Buss – y la idea es generalmente compartida por otros psicólogos, como Kendrick y Keefe (1992) –, la causa de este hecho tiene un origen evolutivo, puesto que si los hombres buscan una mujer joven, es para así poder asegurar con mayor facilidad su descendencia, en peligro si la pareja es una mujer de más edad y, por lo tanto, menos fértil. Además, no sólo demuestra que los hombres prefieren como pareja mujeres más jóvenes que ellos, sino también que en la práctica, esta predilección se traduce en una gran mayoría de matrimonios en los que el marido tiene más edad que la mujer.

El estudio de Buss no hace sino corroborar de una forma científica y sistemática lo que ya pertenecía al saber popular: que, en general, las mujeres se sienten atraídas y se casan con hombres mayores, mientras que los hombres suelen buscar a mujeres más jóvenes, y por eso, todas aquellas relaciones que se salían de este estereotipo eran consideradas sospechosas, peligrosas, y hasta antinaturales. Recordemos, por ejemplo, los mitos clásicos de Yocasta y Fedra, y los efectos destructivos de la incestuosa pasión amorosa que sienten por los jóvenes Edipo e Hipólito, respectivamente. Como excepción, en una cultura como la nipona está aceptada la costumbre del *gyaku-enjo-kōsai*, según la cual algunas mujeres mayores dan dinero y regalos a muchachos jóvenes a cambio de compañía, pero no necesariamente a cambio de sexo. Aun así, esta tradición japonesa es menos común que la del *enjo-kōsai*, en la que una muchacha recibe regalos de manos de un hombre mayor.

Pudiera no obstante parecer que estos prejuicios contra las parejas en los que la mujer es mayor que el hombre se han suavizado durante los últimos años. Por ejemplo, la Oficina Nacional de Estadística del Reino Unido publicó en 2003 un informe en el que se recoge la evolución de los matrimonios en Inglaterra y Gales entre 1963 y 1998, y que señala que en ese intervalo el porcentaje de las uniones matrimoniales en las cuales la mujer es mayor que el hombre había pasado de un 15% a un 26% (23). En los últimos años, además, la prensa ha publicado innumerables escritos acerca de las *cougar* o *sugar mummies*, o mujeres maduras y atractivas que sólo salen con chicos jóvenes (con adalides tan mediáticos como Demi Moore, o la serie *Cougar Town*).

A pesar de estos datos, el trabajo publicado el pasado año por Michael J. Dunn, Stacey Brinton, y Lara Clark, de la Universidad de Cardiff, demuestra cómo aún se mantienen las tendencias reflejadas por Buss y Kendrick y Keefe,¹ con una propensión, no obstante, hacia una mayor tolerancia con respecto a la edad – tanto la mínima como la máxima – de la pareja. Dunn *et al.* señalan cómo, a mayor edad del hombre, mayor diferencia existe entre ésta y la edad

1. Los estudios de Kendrick y Keefe y Dunn coinciden en su metodología de trabajo: ambos se basan en el análisis de los anuncios de búsqueda de pareja (aparecidos en prensa, en el primer caso, y *online*, en el segundo), mientras que el de Buss se apoya principalmente en encuestas y consultas a documentos oficiales realizadas en 37 países.

mínima de la pareja deseada. Explica por qué motivos sucede esto, tanto si la relación que se busca es de corta o larga duración:

The most plausible explanation for the overall pattern of data is that males irrespective of their own age continue to focus their attention on females who possess high fertility and reproductive value. [...] Especially when considering a short-term partner. The desire for youth is especially evident for example when men indulge in sexual fantasies. (Dunn *et al.* 2010:389)

¿De qué manera se han reflejado estas preferencias masculinas por parejas más jóvenes en el mundo del cine, y de qué forma se traducen hoy en día? Si bien a nadie le extraña que en una película romántica el protagonista masculino – un hombre ya maduro – se empareje con una mujer considerablemente más joven, la situación contraria sigue constituyendo, todavía hoy, prácticamente, una rareza. Valgan como ejemplo los listados de películas – para nada exhaustivos, pero sí bastante reveladores – del subgénero romántico *May/December* (también conocido como *May/September*), que pueden consultarse en páginas *web* como la de *Wikipedia*: por un total de 134 películas en las cuales el galán es mucho mayor que la protagonista, sólo se mencionan 57 en las que se da la situación contraria.

Incluso, se podría afirmar que las películas del primer tipo (galán otoñal-joven heroína) están más orientadas al gran público y gozan de una mayor popularidad que las de la segunda clase (mujer madura-joven enamorado). Entre las primeras, aparecen en el listado de *Wikipedia* títulos tan famosos como *Der Blaue Engel* (1930), *Casablanca* (1942), *Jane Eyre* (1943), *To Have or Have Not* (1944), *The Big Sleep* (1946), *How to Marry a Millionaire* (1953), *Sabrina* (1954), *Gigi* (1958), *North by Northwest* (1959), *Charade* (1963), *The Sound of Music* (1965), o *Taxi Driver* (1976), u otros filmes más modernos como *Pretty Woman* (1990), *Interview with the Vampire* (1994), *Mighty Aphrodite* (1995), o *American Beauty* (1999). Por el contrario, entre las del segundo grupo existen pocos clásicos: las únicas películas mencionadas anteriores a la década de los setenta son *The Private Lives of Elizabeth and Essex* (1939), *Sunset Boulevard* (1950), *Breakfast at Tiffany's* (1961), y, por supuesto, *The Graduate* (1967). De las demás, la mayoría de ellas fueron estrenadas en la última década del pasado siglo y son, por lo general, minoritarias o menos populares, quizás porque aún nos sorprende más ver en la pantalla una relación entre una mujer visiblemente mayor que su amante, que ver otra en la que los papeles se invierten.

Una de las películas de los últimos años que muestra una relación entre un hombre joven y una mujer madura es *The Door in the Floor* (2004, titulada en español *Una Mujer Difícil*). El director, Tod Williams, escribió el guión de la película siguiendo con fidelidad la primera parte de la novela *A Widow for One Year*, del escritor estadounidense John Irving. Por la complejidad y longitud de la obra en cuestión – casi setecientas páginas – resultaba imposible realizar una película de duración comercial estándar sin perder gran parte de la riqueza de sus detalles, o incluso coherencia. Por eso, el mismo John Irving apoyó el proyecto de Williams y la crítica la señaló como, probablemente, la mejor adaptación de

una obra de Irving (aparte de *The Cider House Rules* (1985), cuyo guión firmó el propio escritor).

El romance que aparece en *A Widow for One Year* (1998) entre Eddie O'Hare, de dieciséis años, y Marion Cole, de treinta y nueve, no constituye una excepción dentro de la obra de Irving, en la cual es frecuente encontrar relaciones entre hombres jóvenes y mujeres mayores que ellos. Efectivamente, la gran mayoría de los protagonistas masculinos de las novelas de John Irving son iniciados en el sexo por una mujer de más edad, al igual que le sucedió, de una forma traumática, al propio escritor. Así ocurre con Garp, de *The World According to Garp* (1978); con John Berry, de *The Hotel New Hampshire* (1981), con Jack Burns, de *Until I Find You* (2005), o con Danny Angel, de *Last Night in Twisted River* (2009). Todos estos personajes quedan marcados de alguna manera por estas primeras relaciones: por ejemplo, Jack Burns, que sufre abusos sexuales por parte de una mujer de unos cuarenta años cuando él cuenta tan sólo con diez años de edad, necesitará terapia cuando llega a la edad adulta para poder superarlo, mientras que Danny Angel dedicará una novela evocativa y romántica (*The Spinster; or, the Maiden Aunt*) a su tía materna, que le descubre los placeres de la carne. No hay duda, no obstante, de que al personaje que más le afecta de todos es a Eddie, protagonista de la película *The Door in the Floor* (2004) y de la primera parte de *A Widow for One Year* (decimos de la primera parte porque, aunque aparezca, en el resto de la novela su personaje no tiene mucho peso). Eddie, a diferencia de estos otros personajes de Irving que viven su primera experiencia sexual con mujeres maduras, se enamora perdidamente de aquélla con la cual pierde la virginidad y jamás será capaz de superar este amor.

Tal vez la diferencia más obvia entre la novela y la película que nos ocupan es la de sus títulos, que viene motivada por el hecho de que el del libro hace referencia a Ruth, la hija de Marion, que sólo tiene cuatro años en la época en la que transcurre la película, por lo cual pierde todo su sentido en relación con el filme. Más reveladora resulta la adaptación del título de la película del inglés (*The Door in the Floor*) al español (*Una Mujer Difícil*). *The Door in the Floor* es el título de uno de los libros infantiles que escribe Ted Cole, esposo de Marion, y a la vez, un doble símbolo. Por un lado, evoca el miedo de unos padres – los Cole – que han perdido a sus dos hijos en un accidente de coche; la puerta del suelo es aquélla que da paso al mundo real, cruel y peligroso, y que los padres siempre intentan mantener cerrada para proteger a sus hijos, aunque éstos al final siempre terminen por abrirla. Por otra parte, hace referencia a la iniciación sexual de Eddie: “There was another kind of door in the floor that Eddie didn't know about – not yet” (Irving 1998:67), y también guarda relación con el lema *Huc Venite Pueri Ut Viri Sitis*,² escrito sobre el dintel de la puerta del edificio principal del *campus* de Exeter, donde tanto los hijos de Marion como Eddie estudiaron – y que Marion, oportunamente, cita justo antes de hacer el amor con el muchacho por primera vez.

2. “Venid aquí, niños, y convertíos en hombres”, en español.

La expresión *Una Mujer Difícil* también está tomada de la novela pero no tiene nada que ver con el temor por aquello que pueda sucederle a los hijos, ni con el despertar sexual del adolescente (temas capitales no sólo en esta novela, sino en el conjunto de la obra de Irving). “Una mujer difícil” es el calificativo despectivo que Ted aplica a Marion cuando habla sobre ella con Eddie, sin saber que no va a convencer al muchacho, al cual, pese a su juventud y relativa inexperiencia, ya le suena como una expresión manida y machista:³

Even to a sixteen-year-old, the phrase did not ring true; in fact, it rang utterly false. It was strictly a male expression. It was what men who thought they were being polite said of their ex-wives. It was what a man said about a woman who was unavailable to him – or who had made herself in some way inaccessible. It was what a man said about a woman when he meant something else. And when a man said it, it was always derogatory, wasn't it? (Irving 1998:219)

Otra de las diferencias entre *A Widow for One Year* y *The Door in the Floor* es la disparidad de edad entre los protagonistas, que es de veintitrés años en el libro, mientras que en la película la actriz que interpreta a Marion Cole – Kim Basinger – es treinta y un años mayor que Jon Foster, quien da vida a Eddie O'Hare. Además, la menor diferencia de edad que existe en la novela está aún más disimulada gracias al juvenil aspecto de Marion, que pudiera pasar por tener diez años menos; un extraño que la viera junto a Eddie jamás pensaría que ella fuera su madre, aunque por edad sí que pudiera serlo y a pesar de que un mar de experiencias vitales los separen. Kim Basinger había cumplido ya los cincuenta cuando rodó la película y, a pesar de su delicada belleza, no parecía tener los treinta y nueve años que tenía Marion y mucho menos los veintinueve que se dice en la novela que aparentaba tener, mientras que Jon Foster, aun superando ligeramente la edad de Eddie, podía pasar por un muchacho de dieciséis años gracias a su delgadez y la inocencia de su rostro. En otras palabras, la elección de los actores que dan vida a ambos personajes en la película refuerza las connotaciones maternas de la relación entre Marion y Eddie. Sin embargo, en el resto de aspectos, la caracterización de cada uno de los personajes y de su interacción no presenta apenas diferencias entre la novela y la película.

Una vez analizadas muy brevemente algunas de las diferencias más interesantes entre *A Widow for One Year* y *The Door in the Floor* – otra de ellas sería que el comienzo del libro está ambientado en 1953, mientras que la acción de la película se sitúa en la actualidad –, podemos concluir que el personaje de Marion es muy semejante en ambas y podemos ponerlo en relación con los estereotipos cinematográficos de otras mujeres que viven romances con hombres mucho más jóvenes. Según Frank Pittman (1999:61-62), son cuatro, que se corresponden con “the four archetypes of femininity”:

3. Aparte de “difícil”, otros términos similares, con los que el hombre tradicionalmente ha presentado la conducta femenina como anormal o monstruosa cuando no se ajusta a sus designios patriarcales, son “histérica” o “loca” – véase el capítulo titulado “Infection in the Sentence: The Woman Writer and the Anxiety of Authorship” en el clásico de Sandra M. Gilbert y Susan Gubar *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Imagination*.

– la *Guerrera* o *Amazona*: Es aquella mujer que ha tenido malas experiencias con los hombres y que, para evitar nuevos daños y traiciones, ha aprendido a vivir sin ellos: “You may love her and she may enjoy you, but she is so distrustful of men and so insecure about the age difference between you that she may have to prove to herself constantly that she can get along with you”;

– la *Reina*, “who gives access to the young man to her power and resources”, pero con la cual se debe de tener cuidado, puesto que “you get all she’s got, but she gets all you’ve got, too”;

– la *Bruja*, harta de los hombres y buscando venganza con la ayuda de su joven amante: “The Witch may exploit a young man’s innocence and relative weakness for her own purposes [...] Witches have higher priorities than a young man’s comfort or self-esteem”;

– la *Amante*, “the best, most experienced and least selfish Lover[s] [...] Older women have their own reasons for providing sexual initiation, but they are not likely to expect lifetime support and protection in exchange”. Según este crítico, es la única de estas categorías que es al menos parcialmente positiva, y es la más frecuentemente reflejada en el cine. También Richard B. Gartner (1999:47) considera que “such experiences are almost universally portrayed in a positive light, as the sexual initiation of an adolescent into manhood by an experienced, caring and/or attractive older woman”.

Marion, en cierta forma, participa de una u otra manera en cada uno de los tipos. Como *Guerrera*, vive aislada en su dolor sin buscar consuelo en su marido ni en ningún otro hombre y aunque, excepcionalmente, permite que Eddie entre en su refugio, también lo expulsa de él sin contemplaciones cuando decide abandonar a Ted y a Ruth. En la manera de una *Reina*, Marion proporciona a Eddie acceso a un mundo adulto desconocido para él: no sólo lo inicia en el sexo, sino también lo invita a cenar – las primeras citas de Eddie –, le permite conducir su coche, deja a Ruth a su cargo durante unas horas, etc. La relación entre Marion y Eddie está tratada con buen gusto, pudor y elegancia en la película, hasta en las escenas eróticas, durante las cuales Marion jamás pierde su dulzura, su melancolía y su aura maternal.

Seguramente, si la relación tuviera lugar entre Ted y una adolescente, él no saldría tan bien parado, puesto que:

mating between women who have been around and boys who have not are generally portrayed as acts of generosity and mercy, rather than child molesting. As long as the older women don’t expect the liaison to be permanent, they won’t frighten boys who want to be sexual but aren’t ready yet to be grown-up. (Pittman 1999:62)

Ted aparecería como un hombre egoísta que se aprovecha de la inocencia de la joven, mientras que Marion, como *Reina*, es la que permite que Eddie disfrute de su cuerpo y de su experiencia de una manera totalmente altruista. Es decir, las relaciones entre un hombre adulto y una adolescente están bajo la sombra de la sospecha de los abusos sexuales, mientras que en el caso contrario el joven es un afortunado por haber sido iniciado en el sexo por una mujer experimentada, lugar

común que también aparece en otras películas tales como *Harold and Maude* (1971) o *The Graduate* (1967), en las cuales, según Gartner (1999:47), “there is virtually no sense in any of these films that a boy may not always be happy to be sexually involved with an older woman”.

También es innegable que, como una *Bruja*, Marion utiliza al muchacho para sus propios intereses cuando se trata de seguir sus planes para abandonar a su marido y a su hija, pero siempre preocupándose por su bienestar: hasta deja organizado quién debe llevar a Eddie en coche para tomar el ferry de vuelta a casa.

No obstante, Marion es un personaje positivo, retratado con delicadeza y melancolía, por lo cual la categoría con la que mejor se identifica es la de la *Amante*. Marion es paciente, maternal y generosa con Eddie, aunque no cabe duda de que tiene sus “propias razones” para iniciar al muchacho en el sexo. Marion es una mujer rota, que ha perdido a dos hijos de quince y diecisiete años en un accidente de tráfico. Casada con un hombre varios años mayor que ella, no parece haber sentido alguna vez atracción hacia los adolescentes. Sin embargo, Eddie se parece físicamente al mayor de sus hijos, Tom, mientras que su carácter se asemeja más al del menor, Tim; al ver una foto de Eddie en el anuario de Exeter, Marion siente un repentino interés por aquel joven que tanto le recuerda a Tom. Su esposo Ted, previendo lo que podría llegar a suceder entre ellos dos, contrata al muchacho como su ayudante durante el verano, pensando no tanto en consolar a Marion, como en utilizar en el futuro su relación con el adolescente como arma en contra de su mujer cuando pida el divorcio, para poder así obtener la custodia de la pequeña Ruth.

Lo que en un primer momento es una relación casi de madre-hijo (al menos por parte de Marion, puesto que Eddie se enamora de ella a primera vista), se convierte poco después en otra de carácter amoroso. Marion ve en Eddie a sus dos hijos muertos y, al principio, se deleita en hacerlo feliz tal y como hacía con ellos: paseando juntos, charlando con él, o, simplemente, viéndolo devorar la comida con la voracidad que sólo los adolescentes poseen. Marion fue la madre perfecta para Tom y Tim y durante un tiempo también lo es para Eddie, quien no tiene una relación muy fluida con su propia madre. Pero el día en que encuentra a Eddie masturbándose junto a su ropa interior, torpemente colocada para imitar la disposición que tendría sobre su cuerpo, Marion se da cuenta de los deseos del muchacho, y poco a poco, va cediendo a ellos.

¿Por qué una bella mujer de treinta y nueve años accede a convertirse en la amante de un adolescente? Aunque resulte extraño, más que por deseo sexual, es por instinto maternal. Marion se da cuenta de que, con las edades con las que murieron sus hijos, es muy probable que no hubieran llegado a mantener relaciones sexuales (quizás Tom sí; Tim, seguramente no). En parte por cumplir con los deseos del muchacho, en parte por evitar que, si algo llegara a sucederle, éste muriera virgen, Marion se entrega a Eddie y le muestra los placeres del sexo, disfrutando al ver su apetito sexual como antes lo hiciera al verlo comer. Pero, principalmente, lo hace porque de esta manera se siente como si simbólicamente estuviera dándoles nueva vida a sus hijos muertos, y, aunque no llegue a

enamorarse de Eddie como él lo hace de ella, su *affaire* con el joven le hace sentirse más viva y feliz de lo que había estado en años:

Marion couldn't help herself. With every act she performed for Eddie, she thought of everything she'd ever done for Thomas and Timothy; she also attended to those pleasures that she imagined her lost sons had never enjoyed. However briefly, Eddie O'Hare has brought her dead boys back to life. (Irving 1998:102)

El joven Eddie, por su parte, encaja en el estereotipo, pues una relación como la suya con Marion “transform[s] them [a los muchachos] into ‘real men’” (Gartner 1999:47-48); no sólo en el aspecto puramente sexual de “convertirse en hombre” sino también en otros. En *The Door in the Floor* queda insinuado cómo Eddie, “suspended somewhere between childhood and adulthood” (Irving 1998:29), siente temor hacia las chicas de su edad y no es lo suficientemente sofisticado ni seguro de sí mismo para invitarlas a salir, ni casi para acercarse a ellas, cuando vemos cómo a Eddie le intimida Alice, la niñera de Ruth, que es aproximadamente de su misma edad. En *A Widow for One Year* conocemos un dato acerca de Eddie que no se nos facilita en la película: su atracción por las mujeres mayores que él – como Mrs. Havelock o como las modelos maduras de los catálogos de moda de su madre – aún antes de conocer a Marion.

A lo largo de la película asistimos al proceso de iniciación de Eddie: la transformación de ese adolescente tímido y vergonzoso en un hombre con más seguridad en sí mismo, más maduro y valiente, capaz de enfrentarse a los adultos de igual a igual, de tomar decisiones, de aceptar las consecuencias de sus actos del último verano, y que además ha encontrado lo que llegará a convertirse en una voz propia como escritor. No cabe duda de que durante ese verano, Eddie conoce a muchas personas – Ted Cole, Ruth o Mrs. Vaughn, principalmente – y vive muchos acontecimientos que contribuyen a su crecimiento personal (por ejemplo, el escuchar la terrible historia de la muerte de Tom y Tim), pero es, sin duda, su romance con Marion lo que lo convertirá en un hombre, en el sentido de que lo marcará de por vida.

A pesar de que la película termina con la sensación de que Eddie realmente ha crecido y ha superado sus miedos y también su infancia, en la novela podemos contemplar cuán ilusoria es, en realidad, esta maduración: cómo el escritor cuarentón en que se ha convertido Eddie O'Hare guarda un mayor parecido con el adolescente inseguro que fue antes de conocer a los Cole que con el muchacho resolutivo del final del verano del 53, y de qué manera afectan sus sentimientos hacia Marion a su vida amorosa posterior. Eddie no llegará jamás a sentir atracción hacia las mujeres de su edad o más jóvenes, sino únicamente hacia aquéllas que son (bastante) mayores que él – salvo, de una manera tangencial y pasajera, por Ruth Cole, hija de su amada Marion. Si relacionamos la obsesión por las mujeres mayores de Eddie con el estudio de David M. Buss, podemos concluir que, en parte, ésta podría estar motivada por su falta de interés en tener hijos – de hecho, no los tendrá nunca: a Eddie no le importa, por lo tanto, la posible baja fertilidad de Marion ni de ninguna otra amante suya. Pero es de mucha mayor importancia el hecho de que jamás será capaz de superar

aquel primer amor que el futuro escritor tanto idealizará, y que impedirá que sea capaz de volver a enamorarse de verdad de otra mujer: “*He loved Marion – he would never stop loving her*” (Irving 1998:22), contraviniendo de esta manera una de las premisas de este tipo de relaciones, que según Frank Pittman (1999:63) no son sino “a young man’s Oedipal fantasy of the ideal Older Lover, who must disappear once the young man is sexually initiated and brought into full manhood”.

Lo que comienza como algo tan común como un enamoramiento platónico de un adolescente hacia una mujer mayor se convierte después en un tórrido romance entre ellos – un hecho menos frecuente –, para transformarse finalmente en una perenne atracción por parte del joven hacia las mujeres mayores, es decir, en algo “raro” que degenerará, conforme él y Marion vayan envejeciendo, en *matrolagnia*, una parafilia que consiste en la “excitación sexual provocada sólo por mujeres mucho más mayores” (Tiffon Nonis 2008:149), y que constituye una variante de la *gerontofilia* o atracción hacia los ancianos. En la novela, la fascinación de Eddie por las mujeres mayores es percibida por el resto de los personajes como algo anormal: “‘You’ve got to admit that there’s something wrong with the guy’. What Hannah found ‘wrong’ was that Eddie had eliminated younger women from *his* sexual lexicon.” (Irving 1998:570). Sin embargo, nada de esto se vislumbra en la película: no puede saberse de qué manera esta experiencia marcará a Eddie, ni que el muchacho ignorará la “mythical warning for younger men attracted to older Lovers: it can never last” (Pittman 1999:62-63). En el filme nada hace pensar que esta experiencia traspasará los límites de la “fantasía de la Amante Mayor” de la que habla Pittman; únicamente podemos intuir esta perpetua fascinación por las mujeres en la breve conversación que mantiene Eddie con la dueña de la tienda de cuadros, en la que se puede adivinar la relación que ambos establecerán en el futuro, según *A Widow for One Year*.

Como hemos podido ver a lo largo de este ensayo, en una primera lectura, *A Widow for One Year* y *The Door in the Floor* presentan bajo una luz un tanto idealizada y positiva la relación entre el adolescente Eddie y la madura Marion. Quizás, aunque *The Door in the Floor* recibió una buena acogida por parte de los críticos y a pesar de su espléndido elenco, no dejó de ser una película minoritaria y no excesivamente popular. Tal vez por ello, Marion Cole no llegará a ser nunca tan conocida como, por ejemplo, Mrs. Robinson o Norma Desmond, pero no cabe duda de que es una de esas “sexy, loving, passionate, older women” necesarias, según Pittman (1999:63), “in our movie mythology” para acabar con los tópicos y poder así erradicar aquella otra mitología en la que la mujer que establece una relación con un hombre mucho más joven que él es considerada como potencialmente peligrosa para éste, además de para conseguir normalizar este tipo de romances, equiparándolos de este modo a los que emparejan a una muchacha y a un hombre maduro.

En una segunda lectura más profunda o, si se quiere, más feminista, no podemos dejar de pensar que los términos que se plantean en la película pueden ser un tanto contradictorios. Si partimos de la base de que la relación entre Eddie y Marion comienza siendo por parte de ella una relación cuasi materno-filial para

remplazar simbólicamente la pérdida de sus hijos mayores, ¿por qué abandona a su hija? ¿Tiene esto algo que ver con el hecho de que los hijos que perdió eran varones, y la que concibe para remplazar esa pérdida es una hembra? Recordemos que ella misma admite que fue un error traer esa niña al mundo. ¿A qué obedece exactamente el comportamiento de Marion? Podemos barajar varias hipótesis.

Según Ray (2006:25) llega un momento en que las mujeres se ven “atrapadas” en algo que ellas mismas han construido y ese es el momento en el que se preguntan “in the privacy of their own home, if being a wife and a mother is the ultimate goal of every woman, why am I not happy?”. Es entonces cuando se produce un punto de inflexión importante pues, según Betty Friedan, después del matrimonio “a woman’s ambitions [are] sublimated to those of her husband and children (Ray 2006:25). La edad de Marion la hace una candidata idónea para ilustrar la teoría de Friedan en *The Feminine Mystique* (1963): que las mujeres experimentan un miedo a la soledad a los cuarenta que, entre otras cosas, tiene que ver con el síndrome del nido vacío. Dice Friedan que:

those who have spent their lives under the influence of the feminine mystique will inevitably suffer another “lonely terror” at forty. Facing menopause, empty nest and a culture that renders older women sexually invisible, women will again confront an identity crisis. (Ray 2006:25)

Friedan trata los problemas que se plantean a las mujeres hasta los cuarenta años. Éste es el rango de edad en el que encuadramos a Marion, pero vemos que ésta de alguna forma subvierte el estereotipo. Primero, porque el nido de Marion está doblemente vacío: Tom y Tim han muerto y, por tanto, lo han abandonado para siempre. Y segundo, porque existe Ruth, una hija de cuatro años a la que Marion no duda en abandonar y dejar con su marido, pasando a ser ella misma la que abandona el nido. Por esto, el hecho de que se involucre sexualmente con el joven Eddie cumple una doble función: “llenar” simbólicamente este nido y hacerla sentirse sexualmente deseada. Con ambas acciones Marion no está sino desafiando el orden impuesto por la sociedad patriarcal en la que según Susan Sontag para una mujer “aging means a humiliating process of sexual disqualification” (Sontag 1997:20).

Es casi un lugar común que la resolución del conflicto de Marion conlleve el abandonar a su marido, pero no deja de ser sorprendente que también pase por tener que separarse de la única hija que le queda. ¿Qué puede llevar a una mujer a sentir la necesidad de abandonar a su hija? Las explicaciones que se dan tanto en la novela como en la película son claras. La vida de Marion no puede recomponerse tras la pérdida de sus dos hijos y todos los esfuerzos que Ted y ella misma hacen parecen caer en saco roto. Pero resulta curioso analizar la trayectoria de ambos personajes tras el vacío que dejan sus hijos. Ted tiene innumerables aventuras con mujeres casadas con hijas, a las que se acerca con la excusa de hacer un retrato de ambas, para acabar teniendo una relación pictórico-pornográfica con las primeras. Evidentemente, no se trata de una forma al uso de superar una pérdida pero Ted se presenta bajo una luz más favorable que Marion.

Por ejemplo, se muestra como un padre cariñoso y afable con la pequeña Ruth y, lo que es más importante, no descuida sus obligaciones como padre, cosa que no podemos decir de Marion. Ted no es presa de ese tormento interior con el que convive Marion y que le lleva a experimentar incluso rechazo hacia su propia hija. El hecho de que Ted mantenga relaciones sexuales casi indiscriminadamente con mujeres casadas se presenta como una excentricidad más del escritor, excentricidad perdonable sobre todo porque estas mujeres se presentan como histéricas y desequilibradas. Pero que Marion mantenga una relación sexual con un menor es algo reprochable, que entra en contradicción con los instintos maternales que parecía tener hacia él en un principio.

Aunque la evolución de esta relación se presenta de una forma sutil en *The Door in the Floor*, nuestra teoría es que la manera de resolverse tiene mucho en común con la tradición del cine clásico. Este tipo de comportamiento no es el comportamiento convencional, por tanto se escapa a los parámetros en los que se encuadra a una mujer en la sociedad patriarcal, y como tal es tratado en la película. Según Bellour (2000:87), el cine clásico americano hereda en muchos aspectos la tradición de la novela occidental del siglo XIX. Partiendo de esta base podemos ver cómo *The Door in the Floor* no es un ejemplo de anti-cine (*counter-cinema*) sino que entronca con esta tradición clásica. Vemos que el final de Marion (la huida) no es sino una variante de las dos propuestas que el cine clásico ofrece para resolver la amenaza de castración que suponen los personajes femeninos (Smelik 1999). Laura Mulvey (1992:22) utiliza la teoría psicoanalítica para demostrar “the way the unconscious of patriarchal society has structured film form”. El cine clásico establece la dicotomía *male/active vs. female/passive*, en la que el personaje femenino aparece sistemáticamente con un comportamiento pasivo y carente de poder frente al masculino que se representa como poderoso y activo. Para Smelik (1999:491) el problema radica en que la imagen de la mujer en el cine “is fundamentally ambiguous in that it combines attraction and seduction with evocation of castration anxiety”. Según esta autora, el cine clásico resuelve la “ansiedad de castración” bien a nivel narrativo, bien a través del fetichismo (Smelik 1999:492). Nos interesa, en este caso, partir del nivel narrativo. Para resolver esta amenaza, el personaje femenino se presenta como culpable y expía su culpa de dos formas posibles, que Smelik ilustra con sendos filmes de Hitchcock:

The woman’s “guilt” will be sealed by either punishment or salvation and the film story is then resolved through the two traditional endings which are made available to women: she must either die (as in e.g. *Psycho* (1960)) or marry (as in e.g. *Marnie* (1964)). (1999:492)

Partiendo de esta base podemos afirmar que, aunque Marion aparezca como un personaje subversivo, activo, con capacidad de decisión y, por ende, poderoso, la realidad es que su acción no es aceptable y ha de ser castigada. Una relación sexual con un menor en el cine clásico es algo imperdonable y, por tanto, siguiendo el postulado de Smelik, no puede quedar impune, aunque Laura Mulvey (1992:30) afirme que la mujer en la pantalla “is no longer the bearer of

guilt”. Marion ha de pagar su culpa y por eso podemos considerar la huida de Marion, más que como una liberación, como un castigo, que en cierta manera desmiente la normalización de las relaciones con desequilibrio de edad en las que la mujer es mucho mayor. La única solución posible después de la acción de Marion es que sea obligada a pagar su culpa con una “muerte” simbólica: el destierro, aunque sea voluntario.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bellour, R. 2000, *The analysis of film*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.
- Buss, D.M. 1989, “Sex differences in human mate preferences: evolutionary hypotheses tested in 37 cultures”. *Behavioural and Brain Sciences*, 12:1-49.
- Dunn, M.J., S. Brinton, y L. Clark 2010, “Universal sex differences in online advertisers age preferences: comparing data from 14 cultures and 2 religious groups”. *Evolution and Human Behavior*, 31:383-393.
- Friedan, B. 1963, *The feminine mystique*. New York: Dell.
- Gartner, R.B. 1999, *Betrayed as boys: psychodynamic treatment of sexually abused men*. Nueva York: Guilford Press.
- Gilbert, S.M. y S. Gubar 2000, *The madwoman in the attic. The woman writer and the nineteenth-century imagination*. Yale: Yale University Press.
- Irving, J. 1998, *A Widow for One Year*. New York: Random House.
- Kenrick, D.T., y R.C. Keefe 1992, “Age preferences in mates reflect sex differences in reproductive strategies”. *Behavioral and Brain Sciences*, 15:17-133.
- “List of films featuring May/December romances”. *Wikipedia.com*. Visitada 15 mayo 2011. <http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_films_featuring_May%E2%80%93December_romances>.
- Mulvey, L. 1992, “Visual pleasure and narrative cinema”, en J. Caughie *et al.* (eds.). *The sexual subject: a screen reader in sexuality*. London: Routledge, 22-34.
- Office for National Statistics 2003, “Changes in the distribution of marital age differences in England and Wales, 1963 to 1998”. *Population Trends*, 114:19-25.
- Pittman, F. 1999, “Beware of older women ahead”. *Psychology Today*, 1 Enero 1999:60-63.
- Ray, R. 2006, “The personal as political: the legacy of Betty Friedan”, en T.M. Calasanti y K.F. Slevin (eds.). *Age matters: realigning feminist thinking*. London & New York: Routledge, 21-45.
- Smelik, A. 1999, “Feminist film theory”, en Cook, P. y M. Bernink (eds.). *The cinema book*. London: British Film Institute, 491-501, <<http://www.annekesmelik.nl/TheCinemaBook.pdf>>.

Sontag, S. 1997, "The double standard of aging", en M. Pearshall (ed.). *The other within us: feminist explorations of women and aging*. Colorado and Oxford: Westview, 19-24.

The Door in the Floor, dir. Todd Williams, intérp. Jeff Bridges, Kim Basinger, Mimi Rogers, Bijou Phillips y Elle Fanning. Focus Features, 2004. DVD.

Tiffon Nonis, B.N. 2008, *Manual de consultoría en psicología y psicopatología clínica, legal, jurídica, criminal y forense*. España: J.M. Bosch Editor.