

T  
934

79945

 XENONILCO SERVICIOS DE INFORMACION  
ARCHIVO HISTORICO

**DEL EDÉN AL APOCALIPSIS**

**El cine erótico de los últimos años**

**Tesis para optar al Grado de Doctor en Ciencias Sociales**

**Con Especialidad en Comunicación, que presenta:**

**Andrés de Luna Olivo**

**Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco,**

**División de Ciencias Sociales y Humanidades**

**Doctorado en Ciencias Sociales**

**México, D. F.**

**2009**

# **DEL EDÉN AL APOCALIPSIS**

El cine erótico de los últimos años

Tesis para optar al Grado de Doctor en Ciencias Sociales,

Con especialidad en Comunicación, que presenta:

**Andrés de Luna Olivo**

Tutor de tesis: Dr. Raymundo Mier Garza

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco,

División de Ciencias Sociales y Humanidades,

Doctorado en Ciencias Sociales

México, D. F.

2009

El presente trabajo está dedicado a:  
Norma, Andrea, *Pelu*, Menta N. Dos Lobos,  
Petrus y a todo el resto de las Chivas  
Por que sin ellos esta investigación hubiera  
sido imposible.

Un agradecimiento gigantesco para mi maestro y tutor  
de tesis Raymundo Mier Garza, así como

para:

Patricia Gascón Muro

Benjamín Mayer

Alejandro Ochoa

Francisco Peredo

Hans Saettele

Carmen de la Peza y

Héctor Perea

“Los hombres son ahora engañados del diablo con el mismo artificio con el que los primeros fieles fueron engañados por el paraíso.” Isidoro de Sevilla: *Sentencias*

“¿Hemos perdido el paraíso? sí, ahora  
nos recobra para su gesta oscura  
el Apocalipsis. Lo único que conforta  
es el pensamiento de que el extravío del Edén fue un titubeo, un simple yerro. Ahora soy  
mortaja en el final de los tiempos. Apenas me percataré de ello. Soy simple luz en el vacío de  
mis horas, un titubeo más”.  
Cenobio Estagirita: *Ascesis*

“Ni siquiera la angustia de Adán y Eva después de comerse la manzana pudo ser mayor que  
la mía”. L.P. Hartley: *El mensajero*

## INTRODUCCIÓN

El cine erótico es antes que otra cosa un énfasis, una dirección cuyo sentido está enmarcado por las distintas prácticas de la sexualidad humana. Laberinto que se compone y recompone, este tipo de expresión fílmica podría encuadrarse bajo dos aspectos que son antitéticos y complementarios a la vez: la doxa y la paradoja. Roland Barthes escribió que: “la doxa, es la Opinión pública, el Espíritu mayoritario, el Consenso pequeñoburgués, la Voz de los Naturales, la Violencia del Prejuicio. Se puede calificar de doxología (palabra de Leibnitz) toda forma de hablar que se adapta a la apariencia, a la opinión o a la práctica.” (Barthes; 1978, 51) En otro sentido aparece la paradoja. De la cual Frances Yates hará la siguiente consideración en su texto ‘Paradoja y paraíso’, incluido en “Ensayos reunidos: Ideas e ideales del Renacimiento en el norte de Europa”, ahí se lee:

“En un inteligente librito, *The happy beast* (La bestia feliz), publicado hace más de 30 años, George Boas se ocupó de las paradojas, ‘pequeños ensayos contra la opinión prevaleciente de la estirpe humana’ que eran populares durante el Renacimiento: que es mejor ser ignorante que sabio, que la guerra es mejor que la paz, que es mejor vivir en una choza que en un palacio y estar en la cárcel que en libertad. En un círculo elegante renacentista, una dama podía de pronto ‘poner a prueba el ingenio’ de un cortesano pidiéndole un discurso divertido en alabanza de las moscas, de las fiebres cuartanas o de la calvicie, y los más sabios y graves, como Erasmo, se soltarían con un paradójico elogio de la locura. El encomio paradójico era una rama de la retórica clásica bien aclimatada en Inglaterra.” (Yates; 1993, 303)

De los juegos renacentistas de ingenio se pasa en la actualidad a otras consideraciones con respecto a la paradoja. El mismo Barthes anotaba que: “La práctica paradójica se desarrolla en un repertorio ligeramente diferente, que es más bien el del escritor: uno no se opone a valores ‘nombrados’, fraccionados; estos valores, uno los bordea, los esquiva, los evita, ‘uno se va por la tangente’; no es, propiamente hablando, una contramarcha (palabra muy cómoda de Fourier, sin embargo); lo que se teme es caer en la oposición, la agresión, es

decir, ‘en el sentido’ (pues el sentido no es nunca más que la trampa de un contra-término), es decir, otra vez: en esa solidaridad semántica que une los contrarios simples.” (Ídem; 153)

En los días actuales la doxa tiene el ritmo de lo que se reitera, de lo que transita por la idea de ser una verdad por simple hecho de ser o de decir; en tanto que la paradoja navega a contracorrientes y por ello causa conflicto y asperezas. Tiene el sello de lo que se sale de lo establecido y construye sus propias lógicas. Si la doxa es la insistencia en la repetición, en la regularidad, en la paradoja está el carácter de algo que se hace distinto en su funcionamiento. Para estudiar el cine erótico se ha propuesto esa posibilidad de análisis, entre una categoría y otra.

Un elemento que es preciso integrar es el carácter secular de un buen número de expresiones artísticas del siglo XX y lo que va del actual. En otros momentos, desde luego en la Edad Media y con sus contradicciones en el Renacimiento, se valoran en extremo las manifestaciones de orden religioso. Incluso en el *Quattrocento* italiano, tan impregnado por los dioses del Olimpo,

El eje de todo eran las ideas que provenían de Roma. Con la aparición del luteranismo esto cambia y al llegar a la centuria pasada es notable la búsqueda de lo profano. Bergman, entre otros muchos, fue un maestro al, valga la paradoja, ‘detonar el silencio de Dios’, la ausencia de lo divino. El cine de énfasis erótico traza líneas que esquivan los ‘compromisos’ ante una religiosidad asfixiada por sus lacras. En ese aspecto el ejemplo fundamental es *Crash: Extraños placeres* de David Cronenberg, que deriva de la novela homónima de Ballard. Por cierto, en medio de las anotaciones sobre el filme, de pronto apareció un referente, que era un intervención paralela en ese universo de velocidad, accidentes y erotismo: ‘Los turistas’, relato incluido en *Escenas en el castillo* de Paul Gadenne (1907-1956). En esas páginas destiladas al calor del existencialismo quedan estas palabras: “Hiciera lo que hiciese, todo se convertía siempre en placer o en mistificación, hasta los trabajos, hasta los acontecimientos más absurdos. Quizás fuera un hábito polémico que saca partido de los golpes recibidos para devolverlos como un boomerang.” (Gadenne; 2008, 139)

Resulta sorprendente que ese relato publicado en 1956 hable de accidentes automovilísticos, sexualidad compartida en el espacio del automóvil, al mismo tiempo que se haga notar la fascinación de los personajes por esos vehículos. Una suerte de boceto que después llevaría

al texto magistral Ballard, mientras que Cronenberg haría con todo esto una obra filmica de enorme relieve propositivo.

Por cierto que fue *Crash* la película que permitió la entrada a dos concepciones de orden mitológico y legendario indispensables para analizar el cine de énfasis erótico: el edén y el Apocalipsis. En ese sentido se eliminó la idea de 'infierno', que en sus múltiples interpretaciones está ligada a la noción de encierro, de detenimiento y de castigo. Los personajes de las películas, al menos las analizadas en el presente trabajo. Se alejan de esa consideración. Debe aclararse que aquí se han utilizado edén y Apocalipsis en su carácter secular. El paraíso cristiano es el como del aburrimiento y carece de erotismo. En tanto el 'infierno' podría definirse con las palabras que Eugenio Trías otorga al análisis de la obra del compositor Carlo Gesualdo (1560-1614), un hombre afectado por el engaño conyugal y el asesinato cuyos madrigales están impregnados por : “esa exacerbación expresionista que no redundaba en el dramatismo de la acción sino en su parálisis; no en el drama que ‘corre’ o ‘discurre’ (según el sentido de la palabra ‘drama’) sino en la intensa emoción pasmada e inmovilizada, casi petrificada en la expresión del dolor, de la queja, del abandono. No corre la acción. Más bien parece, al revés, inmovilizarla en un perpetuo pasmo extático.” (Trías; 2007, 77) Al respecto puede decirse que en ciertas obras está ese detenimiento infernal, la ausencia de lo que está imposibilitado de fluir. En tanto que los enamorados, los amantes y, en general, los personajes de las cintas de énfasis erótico, transitan por la necesidad indispensable de ‘continuar’, la verdadera tragedia o el drama en que están sujetos corresponde a un entorno vivo, sólo que en ruinas, en el esplendor, aunque sea paradójico, de lo apocalíptico. La ‘expulsión del paraíso’ se concreta en la percepción de una realidad maltrecha, insana, cargada de fracturas y de defectos, el mundo se derrumba ante los ojos de quien ha salido del edén.

Por otro lado, el encuentro con la doxa implicaba la revisión de la cartelera nacional, con la regularidad y la ausencia que suponía la construcción de una sexualidad acorde a la ‘opinión pública’. Se integraron ejemplos de lo que se proyectaba en México, en la capital de la República, a lo largo de estos inicios de la centuria actual. De ahí que quedara esa anotación que, de seguro peca de vaguedad, “El cine erótico de los últimos años”, en realidad



esto se refiere a los primeros años del siglo XXI. Esto sin descuidar aquellas cintas que constituyen apuntalamientos dentro de la paradoja.

La revuelta es uno de los símbolos que transita desde finales del siglo XVIII a nuestros días. Esto pareciera uno de los elementos distintivos de la modernidad, si bien es cierto que el carácter de lo posmoderno transita por rumbos multidimensionales que la mayoría de las veces oscilan entre el conservadurismo y la censura o el guiño de ojo ante ciertas osadías y rupturas, que en realidad son vueltas de tuerca de situaciones previamente dadas. Jean Francois Lyotard ha dicho sobre ello que:

“algunos se alegran de estar libres de las coacciones de la metafísica, otros viven muy mal la pérdida de los objetos de creencia. ¿qué queda por hacer si ya no se puede ni luchar ni sufrir para liberar a la humanidad, ni tampoco luchar más para enriquecerse? hay ahí un vacío, una vacilación, sin embargo esto puede ser muy rico y muy inventivo. El sistema no se cierra jamás, ni como sistema de pensamiento ni como sistema económico. Esto perturba constantemente los órdenes que suscita. No se puede volver a cerrar -a pesar de que esta tentación persiste acá y allá- precisamente porque tiene una necesidad perpetua de ‘lo nuevo’ para permanecer competitivo”. (Lyotard; 1988: 346).

Se pasa ahora de la revuelta al “asombro” ante la novedad. Ese es el factor del cambio. En esta condición de desplazamiento, desde luego, está inscrita la vida íntima, la sexualidad y el erotismo. Es posible pensar que las “prácticas” son semejantes y a veces se repiten con regularidad plena de tedio. Lo real es la conciencia del cuerpo que sufre una mutación. Lo que antes se pensaba de un modo ahora se quiere observar de otro. El elemento histórico ubica al individuo en un entorno de prohibiciones, pudores, libertades, tolerancias, restricciones y todo lo que establece una manera determinada de lo que podría denominarse la economía de los placeres.

Por ejemplo, valga la digresión, en estados unidos, al día de hoy, el ejercicio del sexo oral y de las sodomía, tanto entre hombres como con mujeres, es delito en veinticuatro estados. El censor, se mete entre las sábanas o atisba por el ojo de la cerradura de las recámaras y condena a quien se atreve a llevar a cabo dichas manifestaciones lúbricas. Mientras que en Brasil es costumbre que se practique el sexo anal sin anatemas de ninguna

índole, por ello, Rubem Fonseca, escritor de ese país, lo llama “el deporte nacional”. Es seguro que “no hay historia que resista el centrifugado de los hechos, o su interferencia en el tiempo real (en el mismo orden de ideas: no hay sexualidad que resista su liberación, no hay cultura que resista su promoción, no hay verdad que resista su verificación.” (Baudrillard; 2004: 11)

Uno de los efectos del discurso erótico es su capacidad transgresora, tan es así que en las bibliotecas públicas, sobre todo en las de mayor acervo, se establece el llamado “infierno”. Desde luego está en los subsuelos y en ese espacio, isla privada en territorio de consulta general, se colocan los textos dedicados a asuntos de orden sexual. El XVIII, el XIX y todavía hasta mediados del XX, incluso la Biblioteca Nacional de París contaban con un sitio semejante. Un fantasma recorre el mundo: el erotismo. Tan es así que en el breve ensayo ‘Usa tu vagina’ de J. G. Ballard, al comentar uno de los muchos libros de ayuda sexual se lee: “Este libro, al igual que tantos otros, es un himno nostálgico a una especie de Jardín del Edén sexual, cuyos puertos han tratado de reabrir durante largos años Havelock Ellis, Marie Stopes y otros muchos pioneros. Lamentablemente, los ocupantes originales ya no están interesados. Con toda probabilidad, lo que pondrá fin a la explosión demográfica no será el control de la natalidad sino la sodomía. El sexo no existe, sólo el erotismo.” (Ballard; 2002: 281)

El paraíso terrenal se colma de erotismo ante los ánimos contradictorios por obtenerlo. Se le busca, se le intuye, se le obtiene a veces y otra queda en el intento. Desde la cinematografía, como uno de los vehículos expresivos, es posible acceder a sus representaciones, la mayor parte de ellas con un inicio y un final. Principio alentador y edénico que termina en un buen número de ocasiones por llegar al Apocalipsis, ya sea por medio de la doxa o de la paradoja.

## **CAPÍTULO UNO**

### **EL EROTISMO Y EL ASPECTO MORAL**

## EL EROTISMO Y EL ASPECTO MORAL

La moral es uno de los reguladores de la conducta. Determina y establece una semántica social con respecto a los usos del cuerpo, sobre todo en su condición pública, es decir, en lo visible, en lo que los otros pueden considerar inapropiado. El transcurso de la historia es reflexión constante acerca de lo que en sus insistencias llega a convertirse en algo semejante a una regla o a una ley. Esto debe considerarse con respecto a los fines que persigue tal o cual acto, tal o cual hecho. El cine al referir sus tramas se nutre de la moral de su tiempo, incluso cuando se remite a otra épocas lo hace bajo la óptica de una percepción del presente.

Pascal Quignard en *El sexo y el espanto* reflexiona:

“trato de comprender algo incomprensible: el traspaso del erotismo de los griegos a la Roma imperial. Esa mutación no ha sido pensada hasta ahora, no tanto por una razón que ignoro como por un temor que concibo. La metamorfosis del erotismo alegre y preciso de los griegos en melancolía aterrada tuvo lugar durante los cincuenta y seis años del reinado de Augusto, que reorganizó el mundo romano bajo la forma del Imperio. Esa mutación tardó solo unos treinta años en imponerse (del año 18 a. c. al 14 d. c.), y sin embargo aún nos envuelve y domina nuestras pasiones. El cristianismo no fue más que una consecuencia de esa metamorfosis: retomó, por así decirlo, el erotismo en el estado en que lo habían reformulado los funcionarios romanos que promovió el principado de Octavio Augusto y que el imperio, en los cuatro siglos siguientes, se vio obligado a multiplicar con obsequiosidad” (Quignard; 2006; 9).

La paradoja del eros romano es clara: la *virtus*, la virtud, era la palabra clave que buscaron afanosamente los moralistas. Era una sugerencia y un paliativo, aunque debe aclararse que el sentido de la palabra es distinto al que se le da hoy. Según su etimología *vir* “indica la calidad del hombre en cuanto se opone a la mujer, es decir, en su virilidad, en su potencia sexual. Ahora bien, el ejercicio de esta virilidad corresponde a una función eminentemente política. El ciudadano romano ha nacido para dominar.”(Robert, Jean Noel;

1999: 28) de esto deriva que la cuestión moral en Roma quede establecida a través de la virilidad. El ejercicio lúbrico estaba dado por el carácter 'activo', si se trasgredía esto se llegaba sin escalas a la impudicia (*impudicitia*). Podía practicarse la homosexualidad, término inaceptable en tiempos que daban por un hecho el vínculo de un hombre mayor con un adolescente. Si se tenían relaciones eróticas con un esclavo, éste debía ser sometido por medio de sexo anal, de otra manera se corría el riesgo de violentar las reglas y exponerse a una sanción, entre ellas la de verse humillado al penetrarlo con un rábano. En tanto que un marido engañado podía ejercer el derecho de arrojar desde un tejado al personaje que había violentado su hogar, obligarlo a realizarle una *fellatio*, entregarlo a sus sirvientes para que lo sodomizaran o lo castraran. La mujer quedaba en una situación complicada al ser despreciada por el marido, era posible que la expulsaran de Roma para enviarla, sin privilegio alguno, a la provincia. Sería largo enumerar las penas y castigos que solicitaba el cumplimiento de la moralidad romana.

El cine ha querido ilustrar el lado escandaloso de Roma, a veces con la fortuna de *Fellini-Satiricón* (1969) de Federico Fellini que toma la novela de Petronio, contemporáneo de Nerón, para reconstruir con indudable acierto la vida cotidiana de ese periodo. El realizador italiano hizo que convivieran lo histórico y lo fantástico dentro de la película. Sin ninguna búsqueda documental, Fellini trató de encontrar las equivalencias que fueran un espejo de la estética de sus obsesiones filmicas. De ahí que incluyera su nombre en el título de la película. Por otro lado, *Calígula* (1980) de Tinto Brass fue un festín orgiástico que estaba más interesado en mostrar un sinnúmero de desnudos. Bob Guccione, dueño de la revista masculina *Penthouse*, vio a Roma como un estímulo comercial, una ampliación de lo que era su trabajo editorial. Contrató al escritor estadounidense Gore Vidal, quien hizo su labor, aunque luego, ante el resultado, rechazó su crédito por considerar que su texto se había deformado por completo.

Aparecieron en la pantalla actores afamados como Peter O'Toole, John Gielgud, Helen Mirren y Malcolm McDowell dentro de un filme mediocre. Escenografías espectaculares, despliegue en todos los sentidos y el resultado fue una suerte de vacío: un divertimento inútil. Un cúmulo de viñetas en las que Roma es un eco lejano, una referencia que se ilustró con audacia pero al margen de un sustento dramático. Hasta cierto punto, fue la

serie televisiva *Roma* (2005), ideada entre otros por John Milius, la que trató de otorgarle al periodo de Julio César y Marco Antonio una expresión de mayor riqueza tanto histórica como incluso en su carácter sexual. Claro está que contaron con la ventaja inmensa de desarrollar una trama de forma episódica, más de treinta capítulos, en los que estaba lo cotidiano y lo excepcional de un fragmento de la crónica de un momento de la Roma antigua, sus elementos de ficción eran adecuados y sus ilustraciones eróticas integraban un mosaico inteligente. La serie contó con especialistas en el tema, con el objeto de presentar una idea más o menos aproximada de lo que se vivía en la Roma de los césares.

Uno de los cortes morales que establecen un hito es la sustitución de la *virtus* por el eros cristiano. Dice el teólogo sueco Anders Nygren que: “el ‘eros’ se presentaba bajo la forma de ‘eros celestial’, y como tal reunía cuanto de ideal había atesorado la antigüedad, tiende hacia un estado superior, procurando desinteresar el pensamiento humano de lo que es temporal, orientándolo hacia lo supraterrrenal y celeste. Fácilmente se comprende que así aparecía como aliado del cristianismo, antes que como su adversario más noble” (Nygren; 1969: 45). Este trabajo refiere algunos aspectos de la moral, sólo que lo hace con cortes y delimitaciones históricas, de otra manera la moral constituye en sí misma un tema de gran amplitud.

La Edad Media tiene el sello de la clausura del cuerpo. Se pregona en aras del pecado y la moral tiene, al menos en los libros y sermones de lo eclesiásticos, el sello de las prohibiciones y de los usos moderados y conyugales del sexo. Todo parece reducirse al cumplimiento de la penitencia, se advierte acerca de la conducta de los jóvenes y se les exhorta para evitar las tentaciones de la homosexualidad. Las prevenciones versan sobre el adulterio, el onanismo y el coito practicado fuera de los deberes del matrimonio, única forma permitida. Isidoro de Sevilla (560-636), Doctor de la iglesia cristiana, en sus *Sentencias* escribió que: “mucho obra en el hombre el amor de la verdad, pero la carne resiste por la ley de la mala costumbre; mas quien con valentía reprime en sí lo que insolentemente le combate alégrase con mucho valor por la buena conciencia” (Isidoro de Sevilla; 1947: 142). por otro lado, ya en el siglo XII, Guillaume de Saint Thierry en ese bellissimo texto que es *Carta de Oro*, colección de reflexiones sobre la vida monástica y del retiro espiritual: “animalidad es aquel modo de vida que se pone al servicio de los sentidos corporales; el alma, dicho con

otras palabras, como salida de sí misma y atraída por el deleite que le causa todo lo que ama, se goza en su fruición y alimenta su sensualidad; o también, manteniéndose dentro de sí, y no pudiendo llevar consigo a un ambiente falto de naturaleza corpórea a todos estos cuerpos a los que está unida por los lazos del amor y de la costumbre, reproduce en sí sus imágenes y con ellas se entretiene y conversa amigablemente”. (Saint Thierry; 1968: 55). Para el monje cistercense, como regla indispensable, es necesario alejarse del mundo profano para alcanzar la gracia divina.

Llaman la atención dos tratados médicos de la Época medieval, *De coitu* del médico valenciano Arnau de Vilanova (1238-1311), texto que fue posible de realizar porque sus receptores eran parte del mundo islámico dentro de la corona de Aragón; el otro libro es *Speculum al joder*, un anónimo cuyo manuscrito se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid, y que se refiere a las recetas y consejos para llevar a cabo el ayuntamiento carnal. La presuposición es que se trata de un volumen traducido del árabe, pues los autores cristianos fueron incapaces de vencer las reglas morales de ese periodo. El libro se publica en el siglo XIII, aunque el manuscrito que ha sobrevivido data de una centuria después. Entre los comentarios que incluye *Speculum al joder*” está el siguiente: “cuando veas que disminuye el joder vigila tu voluntad y averigua si es por razón espiritual. Esto puedes saberlo por dos cosas: una, comparando con otro los síntomas físicos; si advertís que no son de los que disminuyen la esperma naturalmente, y además, el régimen no es tal para que cauce esta disminución, ni hiele la esperma, sabed que en estos casos es por razón espiritual. Tened en cuenta que cuando os libréis del motivo espiritual por el cual disminuye el joder, el cuerpo volverá a su estado.” (Anónimo; 2000; 31)

El tema del adulterio es el fermento y la razón de ser de las novelas del ciclo Artúrico, en el que se narran los detalles de los amores de la reina Ginebra con Lancelot. En *La muerte de Arturo* de Sir Thomas Mallory, que se publicara por primera vez en 1485, en la introducción de Carlos García Gual, el estudioso español aclara que: “La caballería ofrece, además, un código moral, reflejado dramáticamente en los nobles y ejemplares comportamientos de damas y caballeros de antaño. Porque ya se sabe que, desde el punto de vista de la moralidad y en ocasiones desde el de la elegancia, cualquier tiempo pasado fue

mejor”. (García Gual; 1999: 10). Desde luego que en esos libros de caballería la diferencia esencial está dada por lo que pasa en los textos literarios y lo que acontece en la realidad. Las novelas son ejemplares y la moral admite obligaciones inquebrantables. Uno fue el caso excepcional de lo que la leyenda describía en Camelot y otra cosa la que se contaba en otros ámbitos. Podría existir lubricidad de acuerdo a las tolerancias otorgadas por la ausencia varonil durante las Cruzadas, tiempo que era favorable a los engaños amorosos por parte de las mujeres de la corte. El escritor francés Chretien de Troyes la describe con precisión y audacia en *Percival el galo*, que llevó a la pantalla Eric Rohmer en 1978, tuvo el reto de usar el texto de la novela medieval tan solo con los recortes que exigía el relato de la anécdota. En una escena, llega un caballero al castillo. Se le acicala y se le deja disponible para las actividades del lecho. Con voz fuera de cuadro se escucha: “y ella consumó su amor”. Así, en el texto de *Perceval o el caballero del grial*, Chretien de Troyes describe de forma prodigiosa los rituales de la llegada de un caballero, el propio Percival, al castillo ruinoso de una doncella que clama por el encuentro amoroso. El contexto explica todo. Valga el comentario para ubicar las distinciones y los cambios de perspectiva histórica, dentro de los cuales era válido que una joven solicitara a un noble, aunque fuera desconocido para ella, la posibilidad de compartir la alcoba y quedarse con él en el camastro. Ella, ante la desconsideración del muchacho que se retira a dormir sin más, acude al lecho, llora desconsolada por la conducta inadecuada del varón. Él se despierta:

“la toma cortésmente entre los brazos y atrayéndola hacia si le dice: --hermosa, ¿qué ocurre? ¿por qué habéis venido aquí? —¡ah, gentil caballero, piedad! por dios y por su hijo os ruego que no me consideréis vil por haber venido hasta aquí? pues aunque estoy casi desnuda no pensaba en ninguna locura, maldad ni vileza, ya que no hay criatura tan dolida y desdichada como yo. Nada de lo que tengo me basta, y no he pasado un solo día sin recibir daño. Soy tan desgraciada que no veré más noche que la de hoy ni más día que el de mañana, porque me mataré con mis propias manos. De trescientos caballeros que guarnecían este castillo sólo quedan cincuenta, porque doce menos de sesenta se llevó, mató y encarceló Anguigueron, un malvado caballero, senescal de Clamadeau de las ínsulas. Clamadeau, que me deseaba, nunca me conseguirá, sino vacía de alma y de vida: guardo en un joyero una daga de cortante



acero que me clavaré en el corazón. Esto era lo que tenía que decir, de modo que seguiré mi vida, y os dejaré descansar. --amiga mía, poned buena cara esta noche, reconfortaos, no lloréis más. Acercaos un poco más a mí y enjugad las lágrimas de vuestros ojos. Dios, si así lo quiere, os dará mejor trato mañana del que me habéis dicho. Tendeos junto a mí en este lecho, que es lo bastante ancho para dos. Hoy no me dejaréis, y ella dice: -- así lo haría si os placiera. Y él la besó y tomándola entre los brazos la puso bajo el cubrecamas suave y confortablemente; y ella permite que la bese, y no creo que esto le enoje. Así yacieron toda la noche, el uno junto al otro, boca con boca, hasta que se acercó el día. Tan placentera les resultó la noche que boca a boca, mano a mano, durmieron hasta que amaneció.” (De Troyes; 1984: 37)

Valga la cita anterior por la belleza y lo explícito de su carácter.

Las cruzadas, como casi todas las situaciones bélicas, establecen una permisividad excepcional que resuelve los problemas morales a través de un contexto de devastaciones. Una doncella se entrega a un caballero y lo hace en defensa del feudo, o al menos ese era el pretexto. La literatura quiso hacerse eco de un momento conflictivo dentro de la historia de la humanidad. La carne y los sentidos son un obstáculo dentro de la vida contemplativa, distraen y le otorgan espejismos al que cae en sus trampas. Esto lo aleja de Dios y por lo mismo de la moral cristiana. Titus Burckhardt en *El amor caballeresco* establece la hipótesis de que éste surge de los nexos con el Islam. Esa ruptura cultural permitirá el aprendizaje amoroso. El cinematógrafo retrató con ojo atento la brutalidad de la posesión del guerrero ante la mujer desvalida en *Excalibur* (1981) de John Boorman. La cinta refiere los orígenes de la leyenda Artúrica, en ella uno de los hombres de armadura llega ante el lecho de la dama y la penetra sin la menor preparación, con violencia y sin el disfrute del eros. Esa práctica de la rudeza, se establece “que el amor caballeresco tome forma de arte amoroso, no basta con la actitud varonil del guerrero; hace falta también un estilo de vida refinado, mucho tacto y una marcada sensibilidad para lo bello”. (Burckhardt; 2005: 8). Es evidente que el historiador entra en los territorios de la idealización del fenómeno, en tanto que estudiosos eruditos como Georges Duby cambia ese panorama que conjuga lo prohibido en medio de una salida de la moral imperante. Él anota:

“empezaré reduciendo a su expresión más esquemática el modelo inicial correspondiente al llamado amor cortés, sin tomar en consideración los deslizamientos que, a lo largo del siglo XII, lo deformaron. Estos son sus rasgos: un hombre, un ‘joven’, en el doble sentido de esta palabra -en el sentido técnico que tenía en aquella época, es decir, un hombre sin esposa legítima, y además en el sentido concreto, un hombre efectivamente joven, cuya educación no había concluido—. Este hombre asedia, con intención de tomarla, a una dama, es decir una mujer casada, en consecuencia inaccesible, inexpugnable, una mujer rodeada, protegida por las prohibiciones más estrictas erigidas por una sociedad de linajes cuyos cimientos eran las herencias que se transmitían por línea masculina, y que, en consecuencia, consideraba el adulterio de la esposa como la peor de las subversiones, amenazando con terribles castigos a su cómplice. Por tanto, en el mismo corazón del esquema se encuentra el peligro. En una posición necesaria, ya que se afrontaba (los hombres de la Época consideraban, con razón, más emocionante cazar una loba que una becada) y, por otra se trataba de una prueba en el curso de una formación continua, y cuanto más peligrosa es la prueba más formativa es. Creo que lo que acabo de decir sitúa de manera muy precisa este modelo de relación entre lo femenino y lo masculino. El *fine amour* es un juego, un juego educativo; constituye la pareja del torneo.” (Duby; 1990; 67)

Las aclaraciones en tomo a lo viril son exactas. Sin embargo, las licencias morales fueron obtenidas por los guerreros, hombres que demostraban su valor en esos malabares que significaban cortejar y poseer a las damas. El guiño de ojo de los emperadores y reyes, sin olvidar las tolerancias de la iglesia, fueron un señuelo que traspasó una prescripción moral debido a que estos varones eran indispensables dentro de las estructuras del feudalismo y sus guerras de conquista. Basta decir que al llegar las Cruzadas la moral cristiana, de cara al comportamiento de las mujeres en los castillos, se volvió receptiva a este tipo de amores que se cantaron en las letras de su época. Tan solo esas peregrinaciones bélicas lograrían un cambio de perspectiva que ni los sermones de los curas ni los cinturones de castidad lograron disuadir a los caballeros andantes de poseer a las mujeres de los castillos. En otra tesitura se

ubicó *Los cuentos de Canterbury* (1972) de Pasolini, que aludían a la regularidad erótica en la Inglaterra popular que se ubicaba al final del medievo.

El Renacimiento hace de la desnudez un homenaje a la belleza clásica. Se pinta, se esculpe, se graba y se emplean múltiples recursos y técnicas para apropiarse de aquello que el espíritu medieval, al menos en las crónicas oficiales, había cancelado: el cuerpo y sus deseos. Ahora el pecado se resguarda en los matices, la filosofía escolástica cede a la modernidad de quienes utilizan a Platón y Aristóteles en vertientes que en lugar de cerrar el mundo lo abren con una perspectiva distinta y novedosa. Pareciera que Occidente admite la sexualidad, que entiende la función de los órganos genésicos y los puede llevar a la plástica sin que resulten agresivos a emperadores y señores. Al observar los cuadros de la época existen mujeres que eliminan el vello púbico, como una costumbre higiénica además de remitimos al sistema visual de Grecia y Roma. En una de las escenas de la comedia griega *Lisístrata*, Aristófanes hace decir a su personaje central: “porque si nos quedáramos quietecitas en casa, bien maquilladas, pasaríamos a su lado desnudas con sólo las camisitas transparentes y con el triángulo depilado.” (Aristófanes; 1987: 117)

El tema parece insustancial y sin embargo tiene un simbolismo particular, porque tiene algunas aristas que es necesario comentar. En Occidente la mata pubiana se conservó en su carácter secreto e íntimo, salvo las prostitutas y las cortesanas que se exhibían de “forma inmoral”. Se creo incluso una tradición que en el XIX tuvo un extraño suceso: el crítico e impulsor del prerrafaelismo, el movimiento pictórico que define la era victoriana, rechazó a su joven esposa porque él había aprendido a amar el cuerpo de las estatuas, es decir exento de vello. El caso linda en el ridículo y permite conclusiones de toda índole, desde la falsa castidad del autor de *Las piedras de Venecia* hasta la homosexualidad manifiesta o embozada de Ruskin, pero el hecho es cierto. ¿Qué decir del relato ‘El monstruo’ de Jules Renard (1864-1910) :

“Marta sale, con su madre, de la exposición de pintura, muy seria. Desde una temporada se hace así una pregunta indiscreta e intenta en vano responder a ella. Aquel paseo entre cuadros aumenta más todavía su turbación. Ha visto a las más bellas mujeres que existen, sin velo alguno, y tan claramente dibujadas que hubiera podido seguir con la punta del dedo, las venas azules bajo la piel, contar los dientes,

los rizos y hasta la sombra de los labios. Pero a todas las faltaba algo. ¡Y sin embargo ha visto a las más bellas mujeres que existen; Marta da a su madre unas ‘buenas noches’ tristes, entra a su cuarto y se desnuda llena de temor. La luna, luminosa y fría, refleja las imágenes apresándolas. Marta inquieta, alza sus brazos puros, como una rama que, con un esfuerzo lento, se mueve y muestra un nido. Marta candorosa, no se atreve apenas a mirar su vientre desnudo, semejante a la avenida de un jardín donde crece la hierba fina. Y Marta se dice: ‘¿seré yo un monstruo entre todas las mujeres?’ (Renard; 1931; 120)

En los últimos años lo que era un tabú de la visualidad convencional se rompe, revistas masculinas al estilo de *Playboy* presentan a sus modelos con depilados que eliminan casi todo el vello o que dejan apenas una hilera rala. En los clubes y gimnasios, en esa exhibición pública en pasillos y baños, las mujeres muestran sus pubis afeitados como señal de una moda permisiva. Años antes, en 1973 para ser exactos, la actriz porno Linda Lovelace en el filme *Garganta profunda* sorprendió a los espectadores y adictos a este tipo de cine al mostrarse libre de pelo pubiano. Seguir esos pasos en aquellos tiempos era equipararse con una figura del ‘bajo mundo’. Otro ejemplo que podría mencionarse es el de la actriz Susan Sarandon en el filme *Joe* (1970) de John G. Avildsen, en una de las primeras escenas se veía a la intérprete en medio de la preparación de una dosis de heroína, al mismo tiempo que se le observaba desnuda, apenas si se percibían el destello de sus rizos pubianos; en las copias en DVD que circulan hoy día, esa toma ha desaparecido. Al parecer los representantes de Sarandon exigieron que se retirara ese instante. Está claro que la zona íntima del pubis causaba conflictos en el Renacimiento y aún ahora, por más que el tema se hable de manera explícita en la serie televisiva *Sex and the city*. En uno de sus episodios se alude al *depilado brasileño*, el que deja al descubierto la vulva. El personaje de Carrie (Sarah Jessica Parker), luego de practicárselo en Los Ángeles, comenta a sus amigas: “me sentí como un enorme sexo desnudo”. Esto sin contar con las frivolidades mediáticas de figuras del espectáculo que fingieron que de manera accidental enseñaban sus entrepiernas depiladas como fue el caso de la cantante Britney Spears y la actriz Lindsay Lohan. Tolerancias e intolerancias que hablan

de un corporeidad atisbada a través de la hipocresía o de falsas aperturas. El filósofo Peter Sloterdijk anota que:

“los genitales son los genios entre los órganos de la mitad del cuerpo. Una vez que han acumulado la experiencia suficiente pueden decir de memoria cómo acaecen realmente las cosas en el pequeño y gran mundo. Se asemejan a esos maquiladores que urden intrigas en la oscuridad y de los que la canción del tiburón en la *Ópera de los cuatro centavos* dice que no se dejan ver. Sin embargo, en última instancia todos los hilos pasan por ellos”. (Sloterdijk; 1989: 207).

Ahora bien, el Renacimiento italiano está lejos de ser un oasis de tolerancia. Los pintores cuidarán el gusto clásico, con tal de ampararse en lo antiguo para justificar lo nuevo, y eliminarán su interés por dotar al sexo femenino de sus rizos habituales. Lo evidente es que una dama que muestra esa zona íntima alude a una condición erótica que expulsa aquella que tiene la lisura estatuaria en esa región corporal, sobre todo si su sexo se muestra a la altura del monte de Venus. Tan es así, que en el cine mexicano de los años cincuenta, con una censura más permisiva, las actrices podían mostrar los pechos y el trasero, mientras el pubis mantuviera su pureza clásica sin ninguna clase de pilosidad. El mejor ejemplo de esto fue *La Diana cazadora* (1956) de Tito Davison cuya protagonista fue Ana Luisa Peluffo.

Michel Foucault reflexiona que “era pues de esperar que los efectos de liberación respecto de ese poder represivo se manifestasen con lentitud; la empresa de hablar libremente del sexo y de aceptarlo en su realidad es tan ajena al hilo de una historia ya milenaria, es además tan hostil a los mecanismos intrínsecos del poder, que no puede sino atascarse mucho tiempo antes de tener éxito en su tarea”. (Foucault; 1977: 17)

Lo anterior puede confirmarse sin duda alguna con *I Modi* (1527), libro en el cual participan Pietro Aretino con sus *Sonetos* además de los grabados Giulio Romano y Marcantonio Raimondi. El volumen ilustraba dieciséis posturas sexuales y las comentaba a través de los versos de Aretino. El libro sufrió los embates de la censura y fue destruido. ¿Qué decir del cuadro *La alegoría de Venus* (1545) de El Bronzino, pintura extraordinaria en la cual se observa a la pareja de Venus y Cupido en actitudes lúbricas. La diosa tiene la lengua de tal modo dispuesta que practica un ‘beso francés’ con su compañero. En tanto él se

inclina para mostrar las nalgas mientras su mano derecha se posa sobre el pecho de Venus, sus dedos dejan que se vea el pezón. Una pintura semejante causó revuelo y fue retocada para evitar la 'impudicia'. Fue hasta 1958 que la Galería Nacional de Londres pudo recuperar la imagen tal y como la había concebido El Bronzino.

Otro aspecto que describe el carácter moralizante del Renacimiento fue el oficio de los 'braguetones', hombres que se hicieron populares gracias a la abominable labor de cubrir las estatuas antiguas con un triángulo, que bien podía ser una hoja de higuera, para aludir a las que vistieron a Adán y a Eva, o un simple estorbo que cubría los sexos marmóreos. Si se clasificaran las prohibiciones renacentistas, de algún modo y con la paradoja que entraña, son cisuras que han perdurado hasta la actualidad. Esos atavismos formaron parte de los códigos censores de muchos países. El cine padeció estas clausuras que se revistieron de moralidad. Así, los vellos, la hendidura genital femenina y las erecciones estaban fuera del imaginario plástico que podía exhibirse en la Europa renacentista. Los censores quisieron creer que esas visiones corresponden a la realidad íntima, a la que se practica en los burdeles o que se desbroza en el lecho conyugal a oscuras o en la penumbra de la recámara. Las prácticas eróticas deben arrojarse en el secreto. Sin embargo, los reyes, príncipes y dignatarios eclesiásticos, Papas incluidos, hacen de su sexualidad un torbellino de permisividad y abuso. Carlos I de España y V de Alemania, antes de su crisis religiosa que lo lleva a recluírse en el monasterio de Yuste, en Extremadura, la cuna de varios conquistadores como Cortés y Pizarro, es un hombre que hace de su sexualidad un retrato de la época: gusta de las mujeres y de la política, se sabe poseedor de un sinnúmero de territorios de ultramar y eso lo excita, le da vitalidad. Tiziano logra retratar al rey en una pintura que es todo un guiño de ojo, ahí se le observa al monarca en actitud casi pétrea. Vale la pena comentar esa imagen de 1533: el emperador está hierático, se supone que el pintor veneciano *armó* el retrato en ausencia. Supuso el cuerpo de tal manera que hubiera una concordancia entre el hombre de Estado y la zona genital que abulta la bragueta.

En pleno Renacimiento francés la figura emblemática es la de Francois Rabelais con su texto *Gargantúa y Pantagruel*, que en su riqueza expresiva encuentra una veta imaginaria al idear ``el cuerpo grotesco que es un cuerpo en movimiento. No está nunca listo ni acabado: está siempre en estado de construcción, de creación y él mismo construye otro cuerpo;

además este cuerpo absorbe el mundo y es absorbido por éste” (Batjin; 1971: 285). Por esas páginas rabelesianas lo popular tiene el sello de la apertura moral. Habla de terrenos que son íntimos y lo hace sin la menor consideración a los censores, sin preocupaciones de índole moral. Los orificios humanos son dignos de comentario e incluso de reflexión. Rabelais pudo librar los poderes de las prohibiciones.

Un artista que sufrió los embates de la moral renacentista fue el escultor Benvenuto Cellini, en su autobiografía *Mi vida*, cuenta su paso por la corte de Francisco I y sus amores con una joven:

“en mis torres de Petit Nesle tenía entre mis servidores una bella muchacha, Catalina, en compañía de su madre, que era la mayor alcahueta que he conocido, con lo que se adecuaba bien a su hija, francesas las dos y muy putas. Como catalina, joven de diecisiete años, era muy linda, alegre y de hermosas formas, la usé a mi completa satisfacción”. Luego el creador del bronce *Perseo* relata que encontró en una aventura sexual a su amante y con golpes, espada e insultos la violentó: para vengarse de esta injuria, consultaron, su madre y ella, a un abogado normando, que aconsejó a la muchacha que dijese cómo había yo usado de ella contra su voluntad al estilo italiano, y por lo cual se entiende contra natura, o sea, con sodomía, diciéndola: --por lo menos, cuando este italiano oiga tal cosa y sepa el gran peligro que corre, os dará muchos ducados a fin de que no habléis de ello, considerando la gran penalidad que lleva en Francia ese pecado”. (Cellini; 1965: 73)

Como pudo el escultor escapó a la justicia francesa. El relato marca las distinciones morales entre una nación y otra. La sodomía era práctica inmoral en Francia en tanto que en Italia, sobre todo en los pueblos de la toscana se usaba el sexo anal dentro del matrimonio como método anticonceptivo “desde el siglo XV y con la augusta mirada de una iglesia que trataba de ignorarlo”. (La Roncière; 1994: 38)

Ahora bien, algunas prácticas sexuales de pronto se convierten en punto de partida cercano a la humillación. En la cinta *Adiós a Las Vegas* (1995) de Mike Figgis, el personaje de la prostituta, interpretada por Elizabeth Shue, sufría una agresión por parte de unos estudiantes universitarios, que la contratan para luego sodomizarla de manera brutal.

Penetrarla por el ano era una demostración, según la mentalidad chata de esos jóvenes, de devolverla a su condición miserable. Si en la corte francesa de los Luises era común que el rey diera audiencia cuando defecaba y los súbditos tenían que soportar los hedores de las deyecciones; el caso adverso es el de los violadores que introducen su sexo en el recto en busca de las heces, el producto larvario que exhibe a quien lo emite. Algo semejante aparece con la mirada que se deleita en el acto violatorio de *Irreversible* (1995) de Gaspar Noé. Un proxeneta homosexual (Jo Prestia) en un paso a desnivel peatonal atrapa a Alex (Mónica Belucci). La golpea y la somete ante una cámara que la mayor parte de la cinta hace barridos sobre las imágenes, y que en ese preciso instante se detiene para contemplar una de las escenas de mayor violencia dentro de la historia sexual del cine. La verbalización que hace el violador es una atrocidad y en todo ese discurso hace referencia a lo escatológico. Si en el Renacimiento francés la práctica era castigada, a finales del siglo XX y principios del XXI, un hecho semejante se convierte en estigma al emplearse de manera abusiva sobre el cuerpo femenino.

Por otro lado, luego de la reforma luterana se suceden cambios en la moralidad renacentista:

“entre los protestantes, el cuerpo no es despreciable; merece incluso ser preservado, salvado si hace falta, y se entiende mejor por qué los protestantes fueron los primeros en recurrir a los obstetras para ayudar a las mujeres en el parto. En Alemania y en los países reformados, la mujer no se abandona ciegamente al supuesto poder del objeto que le han confiado; la piedra aquí está destinada en primer lugar a darle confianza en sí misma; es una especie de piedra ‘de Águila espiritual’, que le permite salir del mal paso, asumiendo su propio destino. A diferencia de la mujer católica, pasiva y dependiente, que pone su destino en manos de la virgen o de un santo, la mujer protestante se afirma pues como persona, capaz de influir en el curso de las cosas”.

(Gélis; 2005: 108)

Si en un principio la condición femenina se vio favorecida por una actitud de conciencia del dolor y de sobrevivencia que rompía con las imposturas católicas, sin embargo la llegada de la doctrina calvinista con su libro *Institución de la religión cristiana*



(1536). Con Calvino la rigidez es hecho consabido, la vida debe ser austera y la idea del pecado original forma parte inherente de las corrupciones terrenales. El cineasta sueco Ingmar Bergman en sus memorias *Linterna mágica*, hijo de un pastor protestante adherido a esta doctrina, padeció los rigores impuestos por su padre:

“casi toda nuestra educación estuvo basada en conceptos como pecado, confesión, castigo, perdón y misericordia, factores concretos en las relaciones entre padres e hijos, y con dios. Había en ello una lógica interna que nosotros aceptábamos y creíamos comprender. Así que los castigos eran algo completamente natural, algo que jamás se cuestionaba. A veces eran rápidos y sencillos como bofetadas o azotes en el culo, pero también podían adoptar formas muy sofisticadas, perfeccionadas a lo largo de generaciones. Los delitos más graves eran castigados ejemplarmente: todo empezaba con el descubrimiento del delito. El delincuente confesaba ante las sirvientas o ante mi madre o ante alguna de las innumerables mujeres que vivían por temporadas en la casa rectoral. La consecuencia inmediata de la confesión era el aislamiento. Nadie te hablaba ni contestaba. Esto tenía por objeto, según puedo entender, hacer que el delincuente sintiera deseos de recibir el castigo y el perdón”.

(Bergman; 1988; 16)

Una ilustración del universo de restricciones es la película *Fanny y Alexander* (1983) del propio Bergman, que imagina a los hijos de una actriz viuda, ahora casada con un pastor protestante, calvinista para ser exactos, que recluye a los niños y trata de anularlos por medio de una disciplina atroz. La ruptura con esas sensaciones asfixia es el uso de la imaginación, algo que se parece a la fantasía o a la magia. Los muchachos están escondidos en un baúl y cuando están a punto de encontrarlos ellos desaparecen.

En esa misma tesitura está la cinta danesa *El festín de Babette* (1983) de Gabriel Axel, que ubica una comunidad calvinista en la región nórdica en pleno siglo XIX. Esos habitantes están sumergidos en el tedio y las rutinas. Debe llegar Babette, una cocinera francesa que sin pretensión alguna, aunque después se descubre que era una de las encargadas del restaurante parisino *Le café anglais*. Ella modificará los hábitos culinarios de un grupo de personajes apoltronados en una postura moral reprimida y pútrida. Ella les

demuestra que el placer es también un forma de acercamiento a Dios, que el goce de los sentidos está lejos de identificarse con lo maligno y que la plenitud es una de las mejores formas de enfrentar la vida. Al final, luego de un banquete espléndido, los comensales se reúnen fuera de la casa del pastor. La nieve comienza a caer, ellos se tomar de la mano y forman un círculo mientras de fondo se escucha un coral de Bach. Cabe aclarar que en ninguna de las cintas se hace una apología del catolicismo. En el mejor de los casos aparece la crítica formal a los excesos calvinistas y a su rigidez moral.

Pascal Dibie en *Etnología de la alcoba* hace una estampa matrimonial de lo que pasaba durante el Renacimiento florentino:

“Algunas parejas, una vez echado el cerrojo a la puerta, se ponen de rodillas a los pies de la cama para hacer una breve oración, antes de subirse a la cama, grande y alta. Si las actividades de la jornada no agotaron a ninguno de los esposos, si tienen más humor para la ternura que para las quejas y los sarcasmos, luego de un cariñoso sondeo y otros contactos, los médicos italianos recomiendan que la mujer ‘se haga desear ardientemente (*farsi ardentemente desiderare*) para que él se supere bien y el niño sea hermoso. Amparados tras las cortinas corridas, la pareja no es más que uno. Los moralistas y los predicadores sospechan el regocijo de la pareja, o más bien de la mujer, y lo reglamentan con bastante severidad mediante textos, para no fortalecer como hábito inclinaciones que consideran poco humanas. Pero a través de sus reticencias, se adivina que las parejas de entonces conocían y empleaban posiciones que la astucia, la malicia de las esposas y una larga connivencia amorosa ponían en movimiento, de la cual el placer no estaba excluido –muy por el contrario-, pese a todo.” (Dibie; 1989: 70)

Pier Paolo Pasolini en *El decamerón* (1971) al iniciar su “Trilogía de la vida”, complementada con *Los cuentos de Canterbury* (1972) y *Las mil y una noches* (1974), Otorga la posibilidad de una lectura erótica del Renacimiento italiano a partir de los relatos de Bocaccio. Ahora, podría intentarse un salto hacia el siglo XVIII para evitar que este trabajo se vuelva demasiado prolijo. Es un hecho que la modernidad renacentista establece el alfabeto de contradicciones que se repetirán y mantendrán un regularidad discursiva a lo

largo de los años y de los siglos. Entre las consideraciones surgidas en la etapa inmediata anterior a la Revolución Francesa, se dieron aspectos que son erróneos, por decir lo menos:

“La moral burguesa veía en la profesión de la prostituta una emancipación del yugo capitalista, es decir, ¡una liberación individual! Esto es un grosero error. Una prostituta no puede tener su propio carácter, sino que es obligada a soportar el carácter de su patrón o del proxeneta con quien labora. Estas exageraciones sobre el trabajo prostibulario se dieron para conservar y preservar la castidad de las mujeres honradas.” (Relgis; 1970: 154)

El cambio entre aristocracia y burguesía produjo este tipo de expresiones ‘morales’, que ubicaban al sujeto social en una calidad distinta a la que en realidad ocupaba dentro de la escala de trabajo. En ese caso el oficio prostibulario a finales del XVIII es una aberración: las mujeres morían jóvenes, aunque envejecidas y desdentadas, víctimas de enfermedades venéreas y en condiciones cercanas a la esclavitud. Una vez que triunfa la revuelta en Francia, las costumbres quieren ceñirse a lo que se denominaba un modo espartano. A las prostitutas se les arrojaba de las plazas públicas, a veces con lujo de violencia. Durante la Convención, el 13 de septiembre de 1793, un sector de mujeres pidió la cárcel para lo que consideraban una lacra social. Un caso curioso es el de Théroigne de Méricourt, de origen belga, mujer que colocó la bandera revolucionaria en una de las torres de la fortaleza de la Bastilla. Pudo ejercer la sexualidad sin inhibiciones porque la ejerció con los camaradas revolucionarios, quienes olvidaron el lado espartano y se entregaron a los placeres hedonistas de la carne. La moral se adaptaba a los tiempos y a las circunstancias.

A fines de julio de 1794, luego del Thermidor, cambiaron las costumbres en la Francia revolucionaria. Las ropas buscaron la transparencia; en algunas reuniones los pechos y los brazos estuvieron descubiertos sin que hubiera escándalo alguno. Luego fueron las piernas. Un grupo de damas llamadas las Terpsícoras se exhibieron en público con las piernas y las caderas desnudas. También se incluyó al trasero exento de ropa. Esta semidesnudez se volvió moda incidental, pues la había diseñado Terrése Cabarrus, quien era la amante del revolucionario Tallien. Los Campos Elíseos fueron sembrados con la semilla de la lujuria que muchos apreciaron sin recelo. Era obvio que se avistaba una nueva moral. “En el teatro de la revolución, en una pieza:

*La libertad de la mujer*, el héroe, esposo de ideas avanzadas, decía: 'es conveniente que también otros dichosos conozcan los encantos de mi mujer'. Los jardines y las galerías estaban repletos de muchachos y muchachas casi desnudos e impúdicos. Los clubes 'pornológicos' se reabrieron y en los bailes solamente se cubría el rostro. Diariamente se daban centenares de bailes de las prostitutas, cuyo número en París, con una población de 600 mil almas, sumaban 20 mil en el año 1770. En 1800 ellas ascendían hasta 30 mil. Las consecuencias de esta depravación de las costumbres -tal como se quejaba a la sazón el comisario Dupin-- 'incalculables para las generaciones venideras: el amor sodomita y el sáfico se exhiben con la misma desvergüenza que la prostitución'" (Relgis; 1970: 153).

Con Napoleón las cosas cambian. El ambiente que existía era difícil de manejar para el Estado. Lo privado regresa a su sitio y lo único que prevalece es la prostitución mayoritaria. Además se instituye la presencia de las cortesanas, mujeres que se insertaban en círculos de poder con el afán de obtener favores económicos a cambio de la permisividad de sus cuerpos. Era otra condición de la hetaira. De forma irónica se les consideraba *demivierge*.

Jean Baudrillard en un texto que más parece un exabrupto dice: "llamo puta a la mujer capaz de desaparecer totalmente por pura perversidad, sin necesidad amorosa, por pura tentación de escurrirse entre nuestros dedos. Es ese poder de absorción histérica en la ausencia, mucho más que la prostitución física o mental, lo que hace que las mujeres sean una putas". (Baudrillard; 1989: 30) El hecho es que, en complicidad con el poder masculino, se establece el uso y apropiación de la sexualidad de esos seres femeninos que, en la mayoría de las veces, eran arrojados a la calle una vez que satisfacían los impulsos eróticos de los encargados del poder político.

Por otro lado y dentro de la modernidad, aunque en el siglo XIX aparece la crisis de las ideas, habría que denominarla 'razón clásica', la que era parte del iluminismo cartesiano, de las nociones de Spinoza o la que admitían, aunque de modo diferente, Hegel y Kant entran en claro deterioro. Esto ocurre en medio del industrialismo, las estratificaciones sociales, la búsqueda de la equidad en el aparato legal, los conservadurismos, los academicismos y las rupturas en el arte. ¿Quién podría dejar de lado las representaciones

eróticas ante la inminencia de una ruptura en el terreno de la filosofía y, en general, del saber? la moral semeja un león dormido: feroz cuando despierta e inofensiva en esos cortos lapsos. En Alemania se dio un movimiento juvenil llamado *sturm und drang* (tempestad e ímpetu), que deseaba modificar la idea de razón para darle un peso mayor al sentimiento. Este movimiento, inspirado en las ideas de Johann Gottfried Herder, Johann Georg Hamann y Friedrich Heinrich dará origen al romanticismo, que es una ruptura en términos de revuelta conceptual. En el caso de Herder se da una síntesis entre el pasado histórico y el desarrollo mismo de Occidente. En *Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad* (1791) aparecen referencias a la *Biblia*, Homero, Shakespeare, la poesía popular durante el medievo como elementos esenciales del desarrollo civilizatorio. Mientras que en Hamann está la lucha contra el racionalismo que ignoraba la presencia de dios, desdeñaba a la naturaleza, la calidad del genio del hombre y los goces vitales.

De Jacobi podría afirmarse que en sus novelas *Allwill* (1775) y *Woldemar* (1777) está la afirmación de que el vínculo entre el yo y el mundo exterior tiene un puente insustituible a través del sentimiento más allá del conocimiento. Incluso todo aquello que el ser racional deja a un lado por ignorancia, es posible que el sentimiento alcance a descifrarlo. En la película rumana *La perversión* (2007) de Tudor Giurguiu, se cuentan las desventuras de una joven de provincia, Alex, relacionada con una muchacha citadina. Ellas asumen el encuentro lésbico. Sin dificultades y sin los diques morales de la doxa, con la simple conciencia de seguir un impulso y cumplirlo. La ruptura se dará porque la muchacha que habita en Bucarest, Kiki, a su vez mantiene una relación compleja y sórdida con Sandu, su hermano mayor. Giurguiu a mitad del filme introduce una larga discusión entre las enamoradas. Ellas discuten, con mucho de ánimo escolar, la novela romántica *René* de René Chateaubriand. Este es el diálogo:

Alex: --“¿Crees que la relación entre René y Amelia se basa en algo real?”

Kiki: “¿A dónde quieres llegar?”

Alex: “Pensaba que aunque analizáramos esa relación, no tiene por qué ser algo sórdido”.

Kiki: “¡Vámonos! No puedo usar una relación que es prácticamente obscena”.

Alex: “Es bueno jugar con la historia de *René* por sus elementos biográficos” (nota: el texto de Chateaubriand habla de un amor imposible entre hermanos y se remite a la autobiografía del propio escritor.) Además, dado que los personajes viven en la fatalidad y su hermana tiene un papel maternal, lo que nos lleva a una historia más antigua y más hermosa. a mi me gusta esa historia.

Kiki: “Creo que se te acaba el romanticismo.

Alex: “De hecho, creo que Chateaubriand no te interesa.

Kiki: “Esta noche, en realidad, lo que te gusta de esa historia es su obscenidad”.

Alex:”a ti te disgusta pero no puedes condenarla porque está basado en un sentimiento noble. Me gusta la forma en que están justificados sus impulsos sexuales. Buscando un culpable en la naturaleza. Es como si yo afirmara que la vida cotidiana me hubiera llevado a enamorarme de tí y amarte.”

Kiki: “No hay nada real en la historia de René y Amelie. Se por experiencia propia que las cosas son totalmente distintas, como en cualquier experiencia, uno puede ser moral y el otro inmoral.

Alex: “¿Y entre Sandu (el hermano incestuoso) y tú ¿quién es el inmoral?

La propuesta del filme es clara: un personaje puede ser un ser lamentable, oscuro, cruel y violento, en tanto que el otro, la hermana, Kiki, trata de elevar su sentimiento amoroso por encima de la adversidad que significa el tabú del incesto. Aquí se trata de establecer la posibilidad relativa de que los sentimientos sean diáfanos en medio del caos de uno de los involucrados. Alex romperá su nexo con Kiki al verse obstaculizada por Sandu. La cinta *Perversión* es un homenaje al juego de los sentimientos del romanticismo, que la racionalidad de Alex termina por quebrar.

Georg Luckács en *El alma y las formas*, texto indispensable para conocer el movimiento romántico, aclara que los participantes de esa estética:

“Querían crear una cultura, hacer del arte materia de aprendizaje y organizar la genialidad. Querían que, como en las viejas, grandes épocas, cada obra nacida se convirtiera en posesión ya imposible de perder, que el ulterior desarrollo no estuviera

sometido a casualidades. Vieron claramente que para eso el único fundamento posible era un arte nacido del espíritu de la materia y de la técnica. Por eso había que entregarse ahora al arte de la combinación de las palabras como los antiguos orfebres habían sabido de las posibilidades del metal. Pero para ellos no podía ser meta última ni producción de una obra de arte perfecta. Si algo tenía valor real, lo tenía sólo como elemento de formación. ‘Devenir, Dios, ser hombre, formarse, son expresiones que significan lo mismo’, dice Friedrich Schlegel, y Novalis lo complementa así: ‘la poesía es el modo de acción peculiar del espíritu humano’. Es el arcaico sueño de la Edad de Oro. Pero su Edad de Oro no es la fortaleza perdida para siempre, de tiempos pasados que sólo asoma a veces sus sombra en los sueños hermosos; es la meta a alcanzar la cual es deber de todo el mundo.” (Lukács; 1975: 86)

En su poema ‘Recordatorio’, Friedrich Hölderlin canta: “abierta como el mar va la corriente. / Pero es el mar el que domina / y da memoria, mas también el amor / fija y activa nuestros ojos. / Pero lo que perdura / fúndalo los poetas. (Hölderlin; 1972: 113). El autor de *Himnos tardíos* encuentra en el ejercicio poético los dones de lo perdurable, una condición que estaba por encima del amor. El creador es el que trasciende, en cambio el acto mismo de lo amoroso queda abismado a los estertores de la duración, lo único que sobrevive a todo es el hallazgo de la poesía. En tanto que una novela como *Werther* de Goethe provocará ánimos suicidas que reclaman los desamores.

Textos como *Crítica de la razón pura* y *Crítica de la razón práctica* de Kant enuncian el fin de una racionalidad clásica que propone una visión metafísica de nuestro ser. Ahora las armonías aparentes del mundo se cuestionan y la rebeldía es parte indispensable de ese fenómeno que se expresa en el terreno social y sexual, así como en lo literario y lo plástico, entre otros. Es un hecho que Kant y Rousseau con argumentos contrarios y conclusiones semejantes condenaban la sexualidad por la naturaleza ‘corruptora’ que supone. El filósofo alemán se reclusa en las intransigencias protestantes, en tanto que el francés se adhería a la noción de una naturaleza humana benigna, sólo que un aprendizaje malévolo llevaba al individuo por caminos equívocos, soslayados por el desarrollo mismo de las sociedades. Un detalle curioso, Jean Baptiste Botul en *La vida sexual de Emmanuel Kant*

aclara que: “Kant no hizo sino el ‘pequeño viaje’ entre su casa y la torre del reloj. Esa vida sin relieve, sin drama, aparentemente sin crisis, concierne a la parte más íntima del hombre que fue Kant. Nunca estuvo enamorado, toda su vida permaneció célibe, nunca tuvo ni amante ni esposa. Formó parte de esos grandes hombres, como Newton y Robespierre, a quienes la carne femenina los dejó siempre como mármoles; incorruptibles, asexuados”. (Botul; 2004; 29).

Un término que tendrá una vida extraña es el de ‘amor’. Karl Marx escribió una misiva apasionada a su esposa, en la que se expresaba así en 1856: “Pero el amor, no el amor del hombre de Feuerbach... tampoco el amor del proletariado, sino el amor de la amada y sobre todo tu amor es el que hace a un hombre, hombre nuevamente...’sepultado en sus brazos, revivido por sus besos’ -sí, en tus brazos y por tus besos”. (citado por Singer; 1987: 89). El autor de *El capital* hace a un lado el concepto de amor a través de los símbolos religiosos que expresara Ludwig Feuerbach en *La esencia del cristianismo*. Sensible a la carnalidad, Marx adopta una posición materialista y evidencia en privado aquello que anhelaba en lo íntimo. En tanto que Friedrich Engels hizo unas cuantas consideraciones en su texto *La familia, la propiedad privada y el estado* acerca de la sexualidad del individuo y del amor conyugal. Mientras que el positivismo, encabezado por Augusto Comte reducirá sus anotaciones sobre el amor a las respuestas que otorga la humanidad sobre sus propias aspiraciones, lo mismo que aquello que desarrollan las parejas dentro de las sociedades. En ese caso, sexualidad y amor parecen difuminarse.

Un caso imposible de soslayar es el del poeta francés Charles Baudelaire y su libro fundacional *Las flores del mal* (1857), que fue censurado y recogida la edición por el Ministerio Público; esto luego de una campaña injuriosa y ridícula del diario parisino *Le Figaro*. Se consideraron inmorales siete poemas: ‘Las alhajas’; ‘El leteo’; ‘A la que es demasiado alegre’; ‘Lesbos’; ‘Mujeres condenadas’ y ‘Las metamorfosis del vampiro’. Víctor Hugo, el gran patriarca de las letras galas, exiliado por su postura política, envió el siguiente mensaje a Baudelaire: ‘Acaba usted de recibir una de las raras condecoraciones de lo que llama su moral; es una corona más.’ (citado por Lamarque; 1963: 104)

Se ha dicho que cuando termina el diálogo comienza el desafío. Eso es cierto, prueba de ello es la obra pictórica del realista francés Gustave Courbet. Sus cuadros, auspiciados por



el turco excéntrico Khalil Bey, antiguo embajador de su país en San Petersburgo, forman parte de un espacio en el Boulevard des Italiens, en París, en donde el funcionario se complace con sus pinturas eróticas. Una de ellas es *El sueño* (1866), obra de amor lésbico que atrapa al espectador por su indudable fuerza lúbrica. Dos mujeres entrelazan sus cuerpos sin que medie pudor alguno. El artista fue más lejos al realizar *El origen del mundo* (1866), que representa un torso femenino con los muslos abiertos y un pubis frondoso. Elementos que componen una obra excepcional. La contraparte la da Orlan (1947), artista francesa conceptual, que hace una paráfrasis del cuadro de Courbet con un personaje masculino con las piernas abiertas y en plena erección al que llamó *El origen de la guerra* (una fotografía de 1989).

“Anticonformista, tanto en su arte como en la vida, Courbet es autor de obras que escandalizan al público de los bienpensantes de su tiempo (y de todos los tiempos). Pero en la mitad del siglo XIX hay ya quien empieza a pensar que arte y moral no coinciden: lo demuestra Manet con los dos cuadros escándalo de 1863, *Almuerzo campestre* y *Olimpia* (este último expuesto en 1865), mientras que, a finales de siglo, el arte trasgresor de Toulouse Lautrec volverá sobre los amores homosexuales”. (Femier; 1999: 16). Entre tanto los escritores naturalistas dejan que sus personajes tengan relaciones prohibidas. El adulterio, el amor y la vida galante son la realidad de esos personajes que pueblan los relatos de Guy de Maupassant, o que se internan en las crisis emocionales y religiosas en *Allá lejos* de Karl Joris Huysmans. Hasta ahí queda claro que “la filosofía moral se presenta como el colmo de la ambigüedad y de lo inasible; es lo inasible de lo inasible. La filosofía moral es, efectivamente, el primer problema de la filosofía: antes que defender su causa, habría, pues, que esclarecer primero este problema y preguntarse por su razón de ser”. (Jankélévitch; 1983: 9).

Con esto se trataba de compensar la rigidez de los conceptos por una idea del mundo que permitiera una mayor apertura en sus interpretaciones. Costumbres, hábitos, regularidades, ritos, tradiciones religiosas forman el enjambre que traerá consigo un apunte acerca de lo que es la moral y cómo es capaz de enjuiciar a los individuos y a sus obras. En ese sentido, Nietzsche dirá: “hay que aguardar para ello a la llegada de un nuevo género de filósofos, de filósofos que tengan gustos e inclinaciones distintos y opuestos a los tenidos

hasta ahora -filósofos del peligro; ‘quizá, en todos los sentidos de esta palabra. -y hablando con toda seriedad: yo veo surgir en el horizonte a esos nuevos filósofos’ (Nietzsche; 1980: 23). Esa dinámica filosófica enmarca un choque ante los dogmatismos. El cambio de perspectiva, de punto de vista, anuncia esa potencialidad, ese ‘quizá’ como una indeterminación, un relativismo que estará confirmado en los primeros años del siglo XX. Desde la física de Einstein y Heisenberg. Por cierto que la película *Más allá del bien y del mal* (1977) de Liliana Cavani recuperaba el triángulo amoroso entre Nietzsche, Lou Andreas Salomé y el poeta Paul Ree. El filme estaba cercano al ridículo por su carácter ampuloso y la solemnidad de algo que requería de una inteligencia filmica mayor. Nietzsche en *Mi hermana y yo* anota que:

“el exceso de pudor de mi madre envenenó el manantial de mí existencia. Como perdí a mi padre en mi primera infancia, las aguas de mi vida permanecieron contaminadas, por falta de los elementos químicos necesarios para purificar la fuente de mi ser. Desde entonces me ha encolerizado interiormente la debilidad y el pudor de las mujeres, y cuando Lou Salomé me asaltó con el total impacto de su naturaleza erótica, me rendí a ella con una sensación de infinito desahogo y deleite.” (Nietzsche; 1981; 35)

Ante esas demostraciones lúbricas del filósofo, se sabe que Elisabeth, la

hermana, repudiaba a la que después sería psicoanalista, con las descalificaciones por su falta de aseo corporal. La abismaba el descuido que tenía esta mujer de brillantez ejemplar ante sus excreciones y sus secreciones. Para ella esto constituía una agravante moral: la mancha, lo que rompe con la tibia pureza, estaba dado por la radicalidad de Lou Andreas Salomé.

Irving Singer en *La naturaleza del amor: el mundo moderno* comentará:

“lo que hace que el pensamiento de Nietzsche acerca del amor y la sexualidad sea tan importante, sin embargo, es el hecho de que surge de una filosofía personal que expresa gran parte de lo que la gente de finales del siglo XIX y principios del XX podría haber hecho suyo. A pesar de su desequilibrada fuerza como crítica, más que como innovación creativa (o tal vez por eso), la filosofía de Nietzsche encarna el

malestar de su época y de la nuestra. Nos muestra eficazmente lo que ya no es posible sostener en las creencias acerca de los hombres, las mujeres y su ser erótico”. (Singer; 1987: 91)

Tiempo atrás se consideraba que el XIX fue un siglo inútil. Un tránsito infecundo, sólo que ahora la perspectiva histórica, eje fundamental, presenta ese espacio temporal como un acontecimiento. Prueba y error podría decirse de un momento de reconsideraciones, que lo mismo suscitó el espíritu romántico que el marxismo. Todo esto en aras de una rebelión que conduciría a las clausuras victorianas, con un Londres acechado por una y mil prostitutas; o los relajamientos sexuales del Berlín del último cuarto de siglo, cuyo cronista privilegiado fue Frank Wedekind, a través de sus obras dramáticas o de sus diarios. De hecho el siglo XX reafirma su calidad transgresora, que tendrá en el cine un apoyo esencial. Una ilustración magistral del Londres victoriano la dio David Lynch en su prólogo al filme *El hombre elefante* (1980).

Ahora bien, “nuestra modernidad está jalonada de acontecimientos, tanto en la teoría estética como en sus manifestaciones artísticas, que una y otra vez nos despiertan y avivan la ilusión o nos sumergen en negros presagios” (Marchán Fiz; 1987:9). Tolstoi en su novela *Anna Karenina*, habla de inquietudes de una mujer ante el amor adúltero. Ella padecerá los infortunios de enfrentarse al conde Wronski. Tendrá que decidir entre las aguas tranquilas del hogar o las tempestades del amor prohibido, al menos en términos de la semántica social. Decepcionada por la actitud del amante y de la vida misma terminará por suicidarse arrojándose a las vías del tren. Después, una anciana dirá: “ella ha terminado como se merecía una mujer así. Incluso eligió una muerte baja y vil”. (Tolstoi; 1991: 1082) Tema que ha gustado al cine, el de *Anna Karenina* ha merecido filmes brillantes como la versión de 1935 de Clarence Brown con Greta Garbo; en tanto que de 1947 de Julián Duvivier con Vivien Leigh fue de una mediocridad feroz, al igual que la versión televisiva de 1985 de Simon Langton con Jacqueline Bisset.

El escritor ruso encarna esos presagios negros de los que habla Marchán Fiz: sensualista arrepentido, repleto de culpas, inseguro ante el matrimonio y con una noción enrarecida de lo femenino, Tolstoi se hiere con las condenas de la ‘impureza moral’. Era,

además, un hombre que estaba inscrito en el territorio de los celos, tanto los propios como los de su esposa. También padeció los sobresaltos de la censura. La noveleta *La sonata a Kreutzer*, texto que despliega su venganza por la sensación de vacío producida por su matrimonio con Sofía Andreievna, tiene el sesgo de la clausura erótica. Podría decirse que Tolstoi se descubre frágil. Preferiría la ausencia de sensualidad al riesgo de los amoríos clandestinos. En un párrafo del libro hace decir a su personaje principal:

“me había convertido en un ser voluptuoso, y la voluptuosidad es un estado físico semejante al del morfinómano, del fumador y del borracho. Así como los hombres en ese estado no son seres normales, de igual manera el que ha conocido varias mujeres para el placer, no es ya tampoco un hombre normal. Es anormal para siempre, es un voluptuoso. Y así como se puede conocer al borracho y al morfinómano por la fisonomía y las maneras, así también se le puede conocer al voluptuoso. Puede contenerse, puede luchar; pero no volverá a tener nunca relaciones sencillas, puras y fraternales con las mujeres. En la manera de mirar a una joven se puede reconocer al voluptuoso, y yo me volví voluptuoso y lo he sido siempre desde entonces, lo confieso con entera franqueza”. (Tolstoi; 1972: 20)

La prohibición de *La sonata a Kreutzer* fue sugerida por la corte zarista y sólo la intervención de Sofía Andreievna liberó al libro de la condena moral. Ella quería deslindar la situación personal de su matrimonio con las semejanzas que pudiera contener el volumen. Aún así, sexo y crimen estaban unidos en un texto amargo e inquietante que hacía visibles los presagios negros de una época. ¿Qué decir de *Casa de muñecas* de Ibsen? Un personaje femenino rompe con el esquema burgués, tan pleno de hipocresías y tan cargado de moralina, y decide huir del hogar. Esta obra por cierto fue adaptada al cine con más oficio que talento por Joseph Losey en *Casa de muñecas* (1973), mientras que una versión libre del texto de Ibsen tuvo mejor suerte en la película *Casa de muñecas* (1989) de Patrick Garland, en donde los personajes protagónicos son una pareja en la frontera con la vejez.

Los escritores manifiestan la intención de un cambio, a veces, a pesar suyo. Tratan de colocarse en la mera descripción de las atmósferas y las situaciones que son parte del final decimonónico y del inicio del siglo XX. Lo femenino cobra forma, asimila los conflictos de

la libre elección, que de pronto choca con la 'realidad moral' de un momento histórico. Los artistas quieren poner en entredicho las actitudes reprimidas de una época que asume la modernidad como un parto con fórceps. Los escritores tienden sus redes y lo que extraen es un conjunto de anotaciones contradictorias. Si los hombres han abusado por su condición de proveedores y jefes de familia, ahora las esposas dejan en claro sus inquietudes en muchos terrenos, uno es ellos, el más escabroso de todos es de la sexualidad. Pero, es un hecho que ante una mirada optimista se da la contraparte, en donde todo parece orientarse hacia la violencia irracional. El mejor ejemplo de esto es la pieza teatral *Danza macabra* (1849-1912) de August Strindberg, o bien la novela *El regreso* de Joseph Conrad (1857-1924). En la primera está dado el marco referencial del matrimonio avasallado por las rutinas y los errores de una pareja de seres grotescos. La agresión es la constante. En uno de los diálogos del texto dramático de Strindberg se lee:

Kurt: "¿Por qué te casaste entonces?"

Alicia: "¿Por qué? porque se apoderó de mí. ¡Me sedujo! ¡Qué se yo! después pretendía elevarme a las alturas de la sociedad.

Kurt: y abandonaste tu carrera artística.

Alicia: "que era menospreciada... ¡pero cómo me engañó, pintándome un bello hogar, una buena vida! luego, nada más que deudas... sólo tenía el oro de su uniforme, que ni siquiera era oro. ¡me engañó!". (Strindberg; 1973: 46). El fragmento es significativo por los puntos que toca de manera sintética: el simulacro en todos los terrenos, desde el que se refiere al orden social hasta el alejamiento de la actividad artística. Después de eso, pasados los años llegan los resentimientos.

Mientras que en *El regreso* de Conrad está la rebeldía de una mujer que trata de huir con su amante. El escritor polaco-inglés descrea de los beneficios de una situación social estable como un preámbulo de la felicidad. En este caso el marido es un empleado bancario. La esposa va a la estación de trenes para llevarse una sorpresa mayúscula, el amante la ha dejado plantada. La cobardía de los varones queda de manifiesto. Al igual que en Ana Karenina estos personajes quedan reducidos su condición de seductores, que consiguen el tributo de la intimidad para luego huir ante los riesgos de un compromiso mayor.

Ella ella tendrá que regresar hogar y vivir las miserias de la humillación. Su carta de despedida es una prueba en contra de la temeridad femenina que se transmuta en agravio. En las primeras páginas de la novela, Conrad describe así a su personaje: “ella se sentía intensamente aburrida en su hogar, en donde, como empacada en una caja hermética, su personalidad -de la que se mostraba muy consciente-no podía revelarse. Caminaba como un granadero, era fuerte y recta como un obelisco, tenía un rostro hermoso, una cándida frente, ojos puros y ni una sola idea en la cabeza”. (Conrad; 1980; 11)

En este caso Joseph Conrad creará que estas rebeldías son tan volátiles como el aire. Sin embargo, Anthony Giddens dirá: “la transformación de la intimidad puede tener una influencia subversiva sobre las instituciones modernas consideradas como un todo”. (Giddens; 1992: 13). Podría decirse que las revueltas que se originan a principios del siglo, con la rebeldía femenina de la Nora de Ibsen, Ana Karenina de Tolstoi o Madame Bovary de Flaubert e incluso la alemana *Effie Briest* de Theodor Fontane, crean un tejido de relaciones en donde la moral es vértice, punto crítico y anotación decisiva. Kant había considerado en la *Crítica de la razón práctica* que “la moral consiste en considerar como móvil de acción a la idea misma del deber” (Kant; 1978: 47). ¿Qué pasaría si de pronto las mujeres asumieran la idea de ‘elegir la elección’, es decir de revelarse ante el tedio del hogar y quisieran disfrutar de los placeres del sexo y del erotismo, así fuera en la clandestinidad. Habría que mencionar las versiones filmicas de *Casa de muñecas* (1973) de Joseph Losey; *Effie Briest* (1974) de Rainer Werner Fassbinder; o las versiones de *Madame Bovary* que van de la de 1935 de Jean Renoir o la de Vicente Minelli de 1947, ambas apenas discretas, mejor resulta la adaptación de 1991 de Claude Chabrol.

Los problemas de género, el nacimiento de los feminismos, la reivindicación social de los obreros, la Revolución Rusa y tantos otros procesos, darán como consecuencia que el siglo XX sea un conjunto de visiones iluminadoras y contradictorias que terminarán por establecer las condiciones de lo que pasa en la centuria actual. El antropólogo francés David Le Breton en *Adiós al cuerpo* afirma que: “la modernidad tardía, contexto del fin de las ideologías, es también el tiempo del fin del cuerpo. Hoy en día se ve llegar con júbilo ‘el momento bendito’ del tiempo postbiológico, postevolucionista, postorgánico, es el adiós a ese artefacto lamentable de la historia humana que la genética, la robótica o la informática

deben reformar o eliminar” (Le Breton; 2007: 5). Una afirmación de esa naturaleza es de entrada polémica, pero algo de esa pérdida forma parte de las contradicciones suscitadas por la centuria anterior y la actual. Los cambios y las variaciones permiten ubicar un fenómeno complejo y por demás fascinante. Hopenhayn en *Ni apocalípticos ni integrados* escribe que: “Nietzsche mostró como la moral se autodestruye en la modernidad al pretender legitimarse con el recurso a la ‘verdad’. Cuando la propia moral queda diezmada porque esa fuente de legitimación se le escapa y se convierte en su fuente de relativización, tiembla todo el edificio de la metafísica en tanto fundamento de la moral. La moral queda evidenciada no ya como parte de una verdad absoluta sino como una invención histórica (Hopenhayn; 1994: 135). Por otro lado, Henri Lefebvre dirá que: “una fórmula de André Malraux era ‘la verdad de un hombre comienza siempre a partir de lo que oculta’. Me parece una trampa. Es indigno que la razón entre en cierta medida en el juego de la simulación, en la mascarada” (Lefebvre, 1985: 18).

El aspecto moral queda sometido a la picota. Ocultamientos, sometimientos, rupturas y transgresiones darán la medida de lo que pasará a lo largo del siglo XX y después. El erotismo condiciona un discurso que trata de adherirse a viejas propuestas. Los cambios, incluso los sociales, dejan claro que las costumbres y los usos de la moral están lejos de rendirse ante la evidencia de su anacronismo. La revuelta consiste en enfrentar las insistencias del pasado, desafiarlas al romper el diálogo entre lo que se determina de manera vertical y lo que se abre a lo nuevo.

Estas anotaciones son necesarias para encontrar aquello que refiere George Steiner en *El castillo de barbazul*: “la precipitación del tiempo, la vehemencia y la historicidad de la conciencia privada, la súbita cercanía del futuro mesiánico contribuyeron a un cambio notorio en el tono de las relaciones sexuales. La evidencia está a la vista” (Steiner; 1976: 126).

Hacer un recuento de la sexualidad humana y la moral es trabajo arduo, sobre todo porque las prácticas íntimas están regidas por diferentes aspectos, según se puede ver a lo largo de estas páginas. Lo que resulta evidente a la luz de esas variaciones conceptuales y morales, que van de una época a otra, son las modalidades que oscilan de la intolerancia a una tolerancia relativa y simuladora. Podría concluirse, luego de las consideraciones que

aparecen en este itinerario, que los orígenes de la sexualidad actual se ubican a fines del siglo XIX, con las rupturas que suscita la estética romántica, en donde las pasiones suplantán, en apariencia, al discurso de la racionalidad. Entonces sobrevendrá una renovación en diferentes rubros de la vida cotidiana. Uno de ellos es el de la experiencia amorosa aunada al fenómeno del erotismo, todo esto ubicado en las diferentes artes. El cambio se origina gracias a que en el romanticismo se sustituye un campo de prácticas que pueden ser consideradas como portadoras de las transformaciones que se intentan analizar en donde erotismo y cine serán las articulaciones fundamentales.

El siglo XIX se convierte en una suerte de detonador o periodo incubador de lo que será el siglo actual, así como los ritos de paso del anterior. El modelo moral del ejercicio de la sexualidad se astilla; prueba de ello es la afirmación de Foucault en *Historia de la sexualidad: la voluntad de saber*:

“nada podría impedir que pensar el orden de lo sexual según la instancia de la ley, la muerte, la sangre y la soberanía -sean cuales fueren estas referencias a Sade y a Bataille, sean cuales fueren las prendas de la ‘subversión’ que se les pida- no sea en definitiva una ‘retroversión’ histórica. Hay que pensar en un dispositivo de sexualidad a partir de las tácticas de poder que le son contemporáneas (Foucault; 1977: 194).

Por otro lado, debe destacarse la importancia de conceptos psicológicos ligados a la conducta sexual, como la histeria; o bien los estudios sobre las perversiones realizado por Kraft-Ebing o los trabajos reveladores de Havelock Ellis y Carpenter; así como las aportaciones de Freud y Jung a través del psicoanálisis, además de todas las vías que abren estos saberes. Prueba de ello es el movimiento surrealista. También habría que incluir la obra de Wilhelm Reich.

Un hecho determinante, como se ha visto, son las transgresiones en el terreno de las artes, como es el caso de *Ulises* (1922) de James Joyce, censurado por la crudeza de su lenguaje en Inglaterra, tuvo que publicarse en París gracias a las bondades de la estadounidense Silvia Beach y su librería *Shakespeare and company*. Sin embargo habría que remitir ese texto imprescindible a los azoros morales que aparecen en la primera versión



de *Retrato del artista adolescente* (1916), llamada *Stephen el héroe*, texto escrito en 1907, en el cual se lee: “el poder del sexo había poblado su conducta, sus intentos de seducción se forman en los siglos exteriores del fracaso... el anhelo de una noche loca de amor invadió por ahí su alma, su vida y su arte”. (Joyce; 1978: 160) Por cierto que la semblanza biográfica *Nora* (2000), cinta irlandesa de Pat Murphy protagonizada por Ewan McGregor, confronta la inseguridad erótica del escritor ante la confianza y la desenvoltura de la camarera y luego esposa, Nora Barnacle (Susan Lynch). Antes, la adaptación, casi imposible de *Ulises* 1967) de Joseph Strick fue un paso en falso, una medianía que trató de ilustrar algunos aspectos del libro y se quedó en un conjunto de viñetas siempre inacabadas y fallidas. Lo mejor que el cine ha hecho con un texto de Joyce fue *Los muertos* (1987) de John Huston, tomado de uno de los relatos de *Dublinenses*. La reflexión en torno a la pasión amorosa y la muerte adquieren un sentido y una calidad poética que requería el texto.

En tanto que en el año 2001, *Ulises* fue considerada la novela más importante del siglo XX. Entre las rupturas morales que influyen de manera decisiva en las artes y, desde luego que en el cine, está la apología literario-biológica de la homosexualidad en *Coridon* (1924) de Andre Gide; *El amante de lady Chatterley* (1926) de David Herbert Lawrence, que dio lugar a una pésima adaptación en la cinta dirigida en 1981 por Just Jaeckin; las esculturas fálicas de Constantin Brancusi; las pinturas y gráficas de Picasso y Grosz; las anatomías imposibles que se hacen posibles a través de los dibujos y grabados del surrealista Hans Bellmer, por cierto ilustrador de *La historia del ojo* de Georges Bataille. Películas como *Erotikón* (1921) de Mauritz Stiller; *Éxtasis* (1933) de Gustav Machaty, marcan una pauta en el terreno de la idea y representación de un fenómeno ligado a las prácticas de la sexualidad y del erotismo.

En estos aspectos, habría que mencionar, de nueva cuenta a Foucault:

“el sexo se ha convertido en algo que debe ser dicho, y dicho exhaustivamente según dispositivos discursivos diversos pero todos, cada uno a su manera, coactivos.

Confidencia sutil o interrogatorio autoritario, refinado o rústico, el sexo debe ser dicho. Desde el siglo XVIII el sexo no ha dejado de provocar una especie de erotismo discursivo generalizado. Y tales discursos sobre el sexo no se han multiplicado fuera del poder o contra él, sino en el lugar mismo donde se ejercía y como medio de su

ejercicio; en todas partes fueron preparadas incitaciones a hablar, en todas partes dispositivos para escuchar y registrar, en todas partes procedimientos para observar, interrogar y formular. Se le desaloja y constriñe a una existencia discursiva". (Foucault, 1976: 314).

Aquí habría que notar que la sexualidad y el erotismo han sido abordados desde muchos puntos de vista, pero un aspecto principalísimo es que se les recrea bajo la perspectiva de las artes. Discurso paralelo de lo real y posibilidad de una observación imaginaria que descubre aquello que rompe el secreto de lo que se prohíbe o se censura. A mediados de los años sesenta del siglo anterior el concepto de moral sexual se hace visible y se constituye en un fenómeno de masas en el mundo occidental, que se complementa con la presencia de la idea de 'contracultura'. Es decir, lo que aparece son los dispositivos que tratan de oponerse a las regularidades establecidas.

Después de mediados de este siglo se hace la proclama de las libertades eróticas. Entre otras cosas, gracias a la salvaguarda de los placeres con la invención de la píldora anticonceptiva, en 1969. La sexualidad está enmarcada en una serie de cambios y de usos que se modifican de acuerdo a los agentes sociales, morales, psicológicos que sería redundante mencionar. Lo que aparece con la llamada 'revolución sexual' es un impulso y una sobresignificación de los esquemas acerca de la intimidad. Por ello, se abre la tolerancia y lo que antes se comentaba en voz baja y a manera de confidencia ahora se exaltaba y se practicaba hasta en los parques públicos. La desnudez se hace forma de protesta. Los *streakers* hacen uso de su cuerpo exento de ropa para cuestionar la situación de mundo, de sus guerras y de otros muchos asuntos. El hombre se acerca a una naturaleza idílica en la búsqueda de una 'edad de oro', 'un edén' o una 'utopía'.

Festivales pop estadounidenses al estilo de Monterey, en 1970, y Woodstock, en 1971, son la consecución de ese sueño en donde los 'placeres' están significados por el espectáculo y la audiencia multitudinaria. Los cuerpos se unen y se observan, la intimidad se hace colectiva. El uso mismo de las letrinas daba cuenta de ello, nada se resguarda de la mirada de los otros, todo es patrimonio de los demás. Por ello, la juventud parecía hermanarse a través de los usos corporales, que incluían una sexualidad carente, al menos de

manera hipotética, de tapujos. Lo que sigue es el intento por encontrar las vías de análisis que permitan hacer una lectura del fenómeno del cine de énfasis erótico.

## **CAPÍTULO DOS**

### **LA SECULARIZACIÓN: EL EDÉN Y EL APOCALIPSIS**

## LA SECULARIZACIÓN

El siglo XX fue un detonador en el terreno de la sexualidad y el cine fue un medio, a veces herido por la censura, para llevar a cabo la epopeya del cuerpo bajo las circunstancias del eros. Ahora bien, todo esto provee de 'historias': por ello el contexto y los realizadores cinematográficos plasman sus inquietudes en un conjunto de filmes, algunos de ellos ligados a la noción de intimidad amorosa. Sólo que esos hechos deben ubicarse en el contexto en que se han producido, pues están lejos de haberse dado de forma espontánea y aleatoria. Ir tras las huellas de esa historia es construir un entramado de elementos que permitan determinar los aspectos sustanciales del hecho estudiado. Es decir, el por qué del empleo de categorías del orden mítico como Edén y Apocalipsis para hablar de dos modalidades que frecuenta el cine actual. El estudioso de las religiones Mircea Eliade anotaba:

"¿Cómo delimitar lo sagrado? Es algo muy difícil. Lo sagrado no es una etapa en la historia de la conciencia, sino un elemento de la estructura de esa misma conciencia. En los grados más arcaicos de la cultura, vivir como ser humano es ya en sí mismo un acto religioso, puesto que la alimentación, la vida sexual y el trabajo poseen un valor sacramental" (Eliade; 1980: 147).

Por otro lado, "desde la perspectiva específica de la historia del término secularización, se debe de tener presente que, durante todo el siglo XIX, la idea está generalmente expresada por el término 'mundanización'". (Marramao; 1998: 30). De lo sacro a lo secular, ése es el trayecto. Una de las palabras que dominó el siglo XX es la 'secularización'. En términos históricos tiene que ver con la separación gradual y acentuada de la Iglesia y el Estado. Además, es una de las claves que permiten deslindar algunos términos que pertenecían al orden religioso, y que de pronto se han separado de su condición original para transitar por lo mundano. Si se habla del acontecimiento, entonces debe irse hasta el científicismo renacentista, que transita por los rumbos de la opulenta Ilustración. Sin olvidar el darwinismo y el positivismo que forman parte integral del XIX. Las revoluciones Industriales, los socialismos utópicos y científico se encargaron de que Occidente viva entre

el escepticismo y la secularización. Podría decirse que ambos corren paralelos y que la centuria pasada libró su batalla final ante la agonía del catolicismo.

"La pérdida moderna de la fe no tiene orígenes religiosos --no se puede remontar a la Reforma y a la Contrarreforma, los dos grandes movimientos religiosos de la Edad Moderna-- y su radio no se circunscribe solamente a la esfera religiosa. Además, aunque admitamos que la edad moderna comenzó con un imprevisto e inexplicable eclipse de la trascendencia, de la fe en un más allá, de ello no se sigue en modo alguno que esta pérdida haya arrojado a los hombres al mundo. Al contrario, la evidencia histórica demuestra que los hombres modernos no fueron proyectados hacia el mundo, sino hacia sí mismos" (Arendt, 1996: 34)

Debe decirse también que esa entidad cultural llamada Occidente es un conglomerado que admite un sinnúmero de matices. Tan es así que el pintor renacentista busca las maneras de romper con la sacralidad del cuadro. Al principio es la composición que converge al centro y donde todo gira alrededor de la representación religiosa. Después aparece una ventana por donde asoma el paisaje. Poco a poco el artista va tras aquella exterioridad que le comunique el 'mundo'. El auto sacramental pierde su vigencia luego del Siglo de Oro. En tiempos recientes:

"el teatro y el cine, Beckett y Bergman por ejemplo, procuran una imagen muy vigorosa de la presencia obsesionante, constantemente anulada y restaurada de los temas cristianos fundamentales. Una proliferación así del cristianismo, debería inquietar a los creyentes más que la burla y la blasfemia que a veces acompañan al hecho, pues este expresa una distancia, una mirada ya extraña sobre lo que constituye el corazón de la fe: la utilización de lo que nos ha sido dado, no como material de representación, sino como energía constituyente". (Domenech, 1976: 98).

Sin más, esto es lo secular. Esa pérdida de la sacralidad que se traduce en preocupaciones sustituidas por aproximaciones de otra índole. Los creadores hacen una lectura en donde la religiosidad es un barniz, una capa delgada que termina por confundirse, por hacerse ambigua. Sin embargo, ese hecho secular es la base de muchas argumentaciones

que el cine retomara a través de esos dos aspectos complementarios y recurrentes: El Edén y el Apocalipsis. ¿Cuánto de su carga original conservan estas visiones míticas? En el fondo es sólo una referencia que se funde con otros aspectos de la historia. En la cual todo transita por la zozobra de la modernidad y la posmodernidad que hacen de lo secular un terreno fértil para las interpretaciones. Podría sugerirse que en el siglo XX el Edén y el Apocalipsis son categorías que corresponden a un imaginario secular.

Si el mundo se abre a los relativismos, las explicaciones totalizadoras de la iglesia pasan al nivel de un eco fugitivo, que escapa a la esfera original y se traslada al terreno de la leyenda, de la representación ficcional. George Steiner en *Nostalgia del absoluto*, escribió que:

"las mitologías fundamentales elaboradas en Occidente desde comienzos del siglo XIX no sólo son intentos de llenar el vacío dejado por la decadencia de la teología cristiana y el dogma cristiano. Son una especie de 'teología sustituta'. Son sistemas de creencia y razonamiento que pueden ser ferozmente antirreligiosos, que pueden postular un mundo sin Dios y negar la otra vida, pero cuya estructura, aspiraciones y pretensiones respecto del creyente son profundamente religiosas en su estrategia y sus efectos". (Steiner, 2001: 19).

Lo que aclara Steiner es el 'desplazamiento' por el que pasa un discurso cotidiano que de pronto se va a trastocar. Dios, para decirlo con toda claridad, se vuelve opaco. Se eleva de tal modo que termina por difuminarse, por dejar de ser. Mientras que lo cotidiano se coloca en el espacio de la inmediatez. El trabajo, las diversiones y la 'mundanidad' llenan un universo secular. De las poderosas y retumbantes mistificaciones se accede a un universo en donde lo humano es la medida de todas las cosas. Por lo mismo, el artista puede plantearse 'situaciones' edénicas y apocalípticas por donde circula el 'acontecimiento' histórico. Esto se debe a que:

"mientras las relaciones sociales están dominadas por el Capital, siempre habrá sexismo en las relaciones entre los sexos, siempre habrá amenaza de guerra mundial, siempre puede existir el peligro de que las libertades políticas y sociales se

suspendan, la naturaleza seguir siendo objeto de despiadada explotación" (Zizek, 1992: 26).

Por otro lado, Derrida anota que: "no ha ocurrido una guerra nuclear: sólo se puede hablar y escribir acerca de ella" (Id.; 1976: 58).

El cine lo que hará es traducir un mundo en caos. Un hito es *Lolita* (1962) de Stanley Kubrick. De Inglaterra a Estados Unidos, de la guerra a la paz, Humbert (James Mason) encuentra el edén en una casa de huéspedes y luego el país entero se le convertirá en un apocalipsis. Perder su objeto de deseo y llegar al crimen. Todas las expectativas se han roto y el caos llega sin más. En la nueva adaptación de *Lolita* (1999) de Adrian Lynne, el personaje de Humbert se encarga de aclarar ese tránsito que va de los goces terrenales al Paraíso Perdido y, por último, a la destrucción. En una de las reflexiones en la llamada voz en *off* o fuera de cuadro, se escucha decir al personaje: "Había llegado el momento en que el infierno parecía una realidad irremediable. Me había acercado a él y todo se expresaba en la violencia y el caos".

En ambas películas lo que aparece es la creación de un mundo que quiere evitar los contactos con el mundo exterior. El edén requiere intimidad, calma, un tiempo para la vitalidad erótica. El choque se establece en el momento en que ese universo se resquebraja debido a las interferencias del exterior. Una escena de singular importancia en la *Lolita* de Kubrick es cuando Humbert, en primer plano, pinta las uñas de los pies a la muchacha. El hombre admite las reglas, él está cercano a un ámbito doméstico que parece extraño a su calidad intelectual. Actúa como madre, padre y amante. Hace un juego de representaciones que busca una totalidad: los límites de la Tierra Prometida. Pero se va a topar con una historia paralela, con una realidad que lo atrapa y lo devuelve a esa exterioridad que tiene mucho de apocalíptico. Al final de la cinta: Humbert pierde toda dignidad. Ruega a la joven que regrese con él; nada importa que Lolita esté embarazada, sucia y exenta de atractivos. El profesor entrega una cantidad de dinero y observa una vivienda deteriorada por la miseria de su otrora amante y de un marido insustancial. El mundo exterior habla de caos. Derrotado, solo y sin esperanza alguna, Humbert marcha en su automóvil para cometer el crimen contra Quilty, el dramaturgo que ha sido una especie de sombra malévola propiciadora de la tragedia. El Mefistófeles cruel que desata los hilos del Apocalipsis de Humbert. Ahora bien,



"cada quien imagina su propio Apocalipsis; nuestro sentido de los fines tiene sus orígenes en la angustia existencial. Según esta opinión, el fin es más inmanente que inminente".

(Kermode, 1998: 296). En el profesor Humbert lo apocalíptico tiene algo de seminal en un sentido amplio.

El mismo Kubrick en *Ojos bien cerrados* (Inglaterra, 1999), adapta la *Traumnovelle* de Arthur Schnitzler, para crear una atmósfera sobrecargada de sugerencias eróticas en las cuales edén y apocalipsis están presentes. Por un lado está la primera parte del filme, en donde todo es 'lujo y voluptuosidad', para decirlo con la expresión de Baudelaire. Esposo y esposa admiten sus capacidades seductoras durante una fiesta burguesa en Nueva York. Todo es un atisbo de lo paradisiaco. Dominan las situaciones y atraen a los otros en un juego cargado de glamour. En una segunda parte, que podría denominarse las 'tentaciones incumplidas', aparecen los celos y la venganza, la fantasía y el horror. Incluso hasta la banda sonora cambia y algo de ritual maléfico aparece en una celebración decadentista en una mansión de aspecto cercano a un castillo. Todo cambia y todo se desplaza en medio del desconcierto del personaje masculino. Una extraña conjura y un castigo son los elementos del caos. Una confesión de la esposa bajo los efectos de la marihuana dio lugar a las tribulaciones. Otra confesión, con llanto incluido, cierra los hechos y da paso para una tercera parte que es sólo el cierre de *Ojos bien cerrados*: en plenas festividades navideñas, con las compras habituales, la esposa trata de recuperar el Paraíso Perdido: le pide que se dejen de especulaciones y que vuelvan a la actividad sexual. Aquí se ha cerrado un círculo. "A veces decadencia y renovación resultan indistinguibles o, mejor dicho contemporáneos" (Kermode: 301).

Con este panorama las resonancias de lo edénico y lo apocalíptico son fases de una paradoja. Este choque se produce porque sobreviven elementos de carácter religioso que se desgastan y terminan por afirmarse en hechos seculares. La penitencia es la visibilidad de un castigo terrenal. El desplazamiento se da en la presente centuria gracias a las reconsideraciones sobre la corporeidad y las aperturas sobre lo sexual y lo erótico. El hecho es indispensable para entender que las mismas representaciones de lo sacro han ido por caminos diversos. Esto es decisivo para hablar de las categorías de edén y apocalipsis, que se han separado de su idea original en su carácter de principio y fin, para convertirse en

nociones cargadas de subjetivismo, pragmatismo e instrumentalismo que asimilan la noción de conocimiento en la modernidad. Así como las anotaciones posmodernas en el sentido de interpretaciones hedonistas y de carácter trágico en donde se tejen las principales motivaciones contemporáneas, sobre todo aquellas que tienen que ver con el aspecto sexual, y que, al menos, son las que interesan en el presente trabajo.

En *Crash: Extraños placeres* (1997) de David Cronenberg el apocalipsis está atisbado. La violencia y la sexualidad parecen anudarse. El automóvil es emblema cultural que se sobrevalora. Los choques forman parte de las fantasías exaltadas que mueven un eros singular. Las heridas, las cicatrices y la muerte son elementos que atestiguan el fenómeno. Cronenberg deja que sus personajes vivan el apocalipsis. El sexo pierde sus fronteras: la bisexualidad se hace visible. Además, "la corporalidad constituye para el hombre un verdadero problema, quizás el más grande de toda su existencia terrenal. Y aún más: por un lado el hombre es cuerpo, pero, por el otro, tiene un cuerpo". (Oldendorff; 1970: 7). Cronenberg pone en crisis esta condición. En *Crash* los personajes tienen un cuerpo y lo requieren para poder herirlo, para sangrarlo, para hacerlo víctima de esa lascivia que se desprende de la imagen de un choque. El cuerpo queda expuesto a su fragilidad. Al final la pesadilla se hace mayúscula: una pareja vive su aparente amor. El apocalipsis se hace presente cuando vuelcan el automóvil. Sus cuerpos quedan heridos a la sombra de una autopista. La cámara describe una atmósfera amenazante en la cual ellos creen cumplir su destino.

Krishan Kumar establece que "la visión actual es un milenarismo devaluado porque carece de una cualidad positiva. Ve un fin sin un nuevo principio. No tiene la convicción de que el mundo que está surgiendo al terminar el segundo milenio tenga algún nuevo principio de desarrollo" (1998: 254). En *Crash* esto resulta por demás obvio: la pareja queda agónica y todo lo que se ve en la panorámica final es poco alentador o francamente pesimista.

Habría que recordar que en la experiencia histórica de la sexualidad humana deben aparecer ejes indispensables como "la formación de los saberes que a ella se refieren, los sistemas de poder que regulan su práctica y las formas según las cuales los individuos pueden y deben reconocerse como sujetos de esa sexualidad" (Foucault; 1986: 8). Sobre esto Zizek anota que:

"con Foucault, hay un giro contra esa ética universalista cuyo resultado es una especie de estetización de la ética: cada sujeto, sin apoyo alguno de normas universales, ha de construir su propio modo de autodomínio, ha de armonizar el antagonismo de poderes en su interior, inventarse, por así decirlo, producirse como sujeto, encontrar su propio y particular arte de vivir. Esta es la razón de que Foucault estuviera tan fascinado por estilos de vida marginales que construyen su particular modo de subjetividad (el universo sadomasoquista homosexual, por ejemplo)" (idem: 24)

Algo que aparece en el presente siglo es el nexo entre las representaciones eróticas vinculadas con el carácter secular del presente: "hoy, no sólo está desacralizada, desmitificada, la sexualidad, sino que lo mismo ha ocurrido con la muerte" (Eliade, 1980: 151). En ese sentido, cintas tan disímbolas como *El silencio* (1963) de Ingmar Bergman; *Tristana* (1970) de Luis Buñuel; *Doble de cuerpo* (EU, 1984) de Brian de Palma; *El diablo en el cuerpo* (Italia-Francia, 1986) de Marco Bellocchio; *Henry y June* (EU, 1990) de Philip Kaufmann; *La bella latosa* (Francia, 1991); *Luna negra* (España, 1992) de Montxo Armendáriz; *Luna amarga* (Francia-Inglaterra, 1994) de Roman Polansky; *El infierno* (Francia, 1996) de Claude Chabrol, para citar algunos ejemplos significativos, admiten esta condición en la cual la vida y la muerte, lo edénico y lo apocalíptico parecen coexistir. Sin embargo, el tono negativo es el que predominará. En todas ellas lo edénico y lo apocalíptico hablan de lo secular. La historia y sus acontecimientos determinan que lo sacro pierda sentido y lo profano sea la única realidad de los hechos. El fenómeno de esa doble lectura permite acercarse a las destrucciones apocalípticas y a los retozos edénicos. Es decir, el cine observa y establece los fenómenos para que se manifiesten, para que digan de forma condensada lo que la realidad parece diluir en su brutalidad cotidiana. Por ello, lo cinematográfico es puerta de entrada a la secularización. En la inmediatez de las imágenes fílmicas lo que aparece es un cúmulo de historias en donde lo amoroso viaja rumbo al caos, esto sin olvidar los instantes en que el paraíso recobra su apariencia.

Savater encuentra que:

"la sabiduría ha ido perdiendo incesantemente su lado épico, es decir, su relación con lo ético y lo sagrado (con lo inmortal), para entregarse plenamente a sus aspectos instrumentales y a su función de cálculo o propaganda. Creo no exagerar si afirmo que desde Nietzsche, desde Heidegger o Bataille, ésta es la cuestión filosófica fundamental de la modernidad. El estudio de la mitología no puede limitarse al catálogo inagotable de historietas tropicales ni a un algoritmo de estructuras a cuyo sentido se renuncia de antemano. Pero tampoco debe intentar recuperar el mito sin más, de golpe, pues lo primero que hay que constatar al interesarse por lo mítico es nuestro alejamiento, nuestro irremediable extrañamiento del mundo de la narración originaria" (id.; 1977: 106).

El hecho es que la secularización ha producido una ruptura y cambio. Las religiones pierden su sentido telúrico y se acercan de manera definitiva a lo cotidiano. Admiten el principio y el fin, sin que esto signifique encadenarse al eterno retorno. Nada más lejos de esa condición mitológica, sino que se interpreta y se reinterpreta en términos literarios, plásticos, cinematográficos o teatrales lo que pertenecía a la esfera de lo sacro. En el cine la insistencia viene de devolverle a lo humano esa carga sustantiva. El apocalipsis y el edén son posibles en medio de las rutinas del mundo. Al menos eso es lo que proponen cineastas y guionistas, quienes desarrollan narraciones en las cuales esas categorías están expresadas en términos crudos, sin envolturas, casi en la simplicidad de los hechos.

"La historia histórico-espiritual de la cultura occidental moderna es una secuencia de etapas en las que la esencia política de la 'voluntad de poder' se seculariza: las etapas de este recorrido --que no se deben confundir con los tradicionales esquemas de una filosofía de la historia ascendente-- van de lo 'teológico' a lo 'metafísico', de lo 'moral' a lo 'económico', hasta la contemporánea 'era de la técnica'. El proceso de secularización se desenvuelve, por tanto, a través de un cambio gradual del centro de gravedad. La irrupción innovadora de lo político y la 'neutralización' representan, por tanto, la insoluble bipolaridad del proceso de secularización." (Marramao; 1998: 73-74).

El fenómeno es complejo, y Habermas dirá que: "desde el punto de vista de la modernización social no podrá sobrevivir a la declinación de la modernidad cultural de la que ha surgido, no podrá resistir al 'anarquismo irrebasable por el pensamiento', en cuyo signo se pone en marcha la posmodernidad. Entonces sobrevendrá una renovación en diferentes rubros de la vida cotidiana. Uno de ellos es el de la experiencia amorosa aunada al fenómeno del erotismo. El cambio se origina gracias a que en el romanticismo, se sustituye un campo de prácticas que pueden ser consideradas como directamente portadoras de las transformaciones que se intentan analizar, evitando en esa separación entre política y psicología mediante la toma en consideración de lo que se llama biopolítica: esa proliferación de las tecnologías políticas van a actuar sobre el cuerpo, la salud, las formas de alimentarse, de alojarse y las condiciones de vida" (Habermas; 1989: 14)

El siglo XIX se convierte en una suerte de periodo incubador de lo que ser el siglo actual. "La filosofía moral se presenta como el colmo de la ambigüedad y de lo inasible: es lo inasible de lo inasible" (Jankelevitch; 1983: 9).

Ese conjunto de reflexiones, anotaciones y análisis parecen encuadrarse en el carácter secular de Occidente. Primero estaba la claridad de lo prohibido, luego vino lo que es ambivalencia. En uno de sus aforismos Nietzsche afirmaba que "el centro está en todas partes". Pues con esto explicaba una sociedad que carece de núcleo al desarticularse.

"Hay que pensar en dispositivo de sexualidad a partir de las tácticas de poder que le son contemporáneas" (Foucault; 1977:57).

Habría que mencionar un texto ejemplar por su sentido anticipatorio, el breve ensayo de Sigmund Freud "La moral sexual 'cultural' y la nerviosidad moderna". Ensayo incomprendido que ahora ha podido leerse bajo otras perspectivas, y en donde aparece con toda claridad el paso de lo decimonónico al siglo actual. En las páginas del fundador del psicoanálisis se establece un concepto fundamental para la lectura de la presente centuria: la aparición de la doble moral: "cada individuo ha cedido un fragmento de su patrimonio, de la plenitud de sus poderes, de las inclinaciones agresivas y vindicativas de su personalidad; de esos aportes ha nacido el patrimonio cultural común de bienes materiales e ideales. Además del apremio de la vida, fueron sin duda los sentimientos familiares derivados del erotismo los que movieron al individuo a esa renuncia...A esa facultad de permutar la meta sexual

originaria por otra ya no sexual, pero psíquicamente emparentada con ella, se le llama la facultad para la sublimación" (Freud; 1996: 168).

habría que incluir las obras renovadoras y polémicas de Havelock Ellis, Carpenter, Bataille y Wilhelm Reich. Estos apuntalamientos permitieron una visión diferente del cuerpo y el erotismo.

El historiador uruguayo José Luis Romero en *Estudio de la mentalidad burguesa* aclara que:

"desde la Primera Guerra Mundial se asiste a una expansión cuantitativa de la mentalidad burguesa. En cambio, comienza a manifestarse una crisis cualitativa: más extendida que antes, la mentalidad burguesa ha sido cuestionada en sus fundamentos, tanto en Europa como en los Estados Unidos. Algunos ejemplos son reveladores de los pequeños cambios de situaciones y actitudes. En la primera posguerra ocurre eso que se ha llamado la liberación femenina. Aparece un tipo femenino inédito en la mentalidad burguesa, para la cual la mujer es el centro de la familia y el hogar, un ser humano exento de responsabilidades, sin representatividad civil. De pronto, en la vida política, así como en el teatro y el cine aparece un ideal femenino revolucionario: la 'flapper'. Se caracteriza en primer lugar por su vestimenta: desaparecen la crinolina y el polisón, aparece la falda corta, la melena a la *garçon*, que hasta entonces eran propias de las prostitutas... No es casual que esta modificación de la condición femenina origine un arquetipo --la *flapper*, Greta Garbo-- que fue popularizado por el cine" (Romero; 1989: 142)

La discusión interesa porque el erotismo real o representado a través del cine deber observarse en el marco de la sociedad que lo admite y regula en sus pantallas. Esto porque:

"el cuerpo es objeto de una estrategia ética, para ubicarse como observador en un punto en el que el cuerpo puede aparecer con la pluralidad de sus facetas, se podrá realizar, primero la construcción del sistema de relaciones entre el conjunto de comportamientos corporales de los miembros de un mismo grupo y, segundo, del sistema de relaciones que enlazan los comportamientos corporales con la condiciones objetivas de existencia de ese grupo". (Boltanski; 1975:15).

Ahora bien, lo social-histórico "no es ni la adición indefinida de las redes intersubjetivas (aunque también sea esto), ni, ciertamente, su simple 'producto'. Lo social-histórico, es lo colectivo anónimo, lo humano impersonal que llena toda formación social dada, pero que también la engloba, que tiene cada sociedad entre los demás y las inscribe a todas en una continuidad en las que de alguna manera están presentes los que ya no son, los que quedan fuera e incluso los que están por nacer. Es, por un lado, unas estructuras dadas, unas instituciones y unas obras 'materializadas', sean materiales o no; y, por otro lado, lo que estructura, instituye, materializa. En una palabra es la unión y la tensión de la sociedad instituyente y de la sociedad instituida, de la historia hecha y de la historia que se hace" (Castoriadis; 1983: 185).

Un hecho determinante en lo social-histórico son los usos de las imaginaciones en el terreno de las artes. Para Lyotard la imaginación es "pensar pensamientos" (Lyotard, 1992: 20). Pero, la idea es vaga y el mismo ensayista francés deja que el significado de esta noción se pierda en la ambigüedad. Mientras que fue Castoriadis quien reflexionó sobre el imaginario social, término indispensable para apuntalar estas páginas: "Llamo imaginarias a estas significaciones porque no corresponden a elementos 'racionales' o 'reales' y no quedan agotadas por referencia a dichos elementos, sino que están dadas por creación y las llamo sociales porque existen estando instituidas y siendo objeto de participación de un ente colectivo impersonal y anónimo (...) esa urdimbre es lo que yo llamo el magma de las significaciones imaginarias sociales que cobran cuerpo en la institución de la sociedad considerada y que, por así decirlo, la animan" (Castoriadis, 1981: 68).

De acuerdo a las anotaciones anteriores debe ubicarse que el cine y la imaginación erótica admiten una serie de mutaciones de acuerdo a las condiciones sociohistóricas que los generan. El hecho confirma la noción de doble moral en el mundo contemporáneo de la que hablaba Freud en su texto de 1908.

Los ejemplos de censura son incontables en las primeras décadas del siglo. Pareciera que los códigos morales están en esa tensión que se genera entre la tolerancia y la intolerancia, además todo ello amparado en lo secular del siglo. El hombre al sustituir la voluntad de conocimiento por la voluntad de poder se ha perdido en la evidencia. Entonces el

poder secular se asume en la violencia de los hechos, en la sanción de aquello que parezca ofensivo. Esto es:

“La marca de fábrica de nuestra tradición ética y religiosa es la exclusión y el repudio en el arte no de la sexualidad sino de los genitales. Se han tomado las precauciones suficientes para apartarnos de las expresiones plásticas que exaltan la experiencia física de la sexualidad, sobre todo de aquellas que proceden del Oriente o de África" (Confort, 1965: 55). Esa es la condición actual del cine y su historia es innegable.

Películas como *Erotikón* (1921) de Mauritz Stiller y *Éxtasis* (1933) de Gustav Machaty, marcan una pauta en el terreno de la idea y representación de un fenómeno ligado a las prácticas eróticas y el imaginario social secularizado. En la cinta de Stiller, desde el principio del filme está la autorreflexión, la conciencia de la permisividad. En la primera escena de este filme, realizado aún en la época muda, un profesor calvo y barrigón, Charpentier (Anders de Wahl) explica ante sus azorados alumnos la noción de promiscuidad sexual. Habla de los insectos y sus intercambios de parejas, de sus conductas promiscuas, infieles. Con un corte, el realizador sueco permite que el espectador vea un parque público donde la esposa del docente, Irene (Tora Teje) se encarga de poner en práctica las teorías de las que habla su marido. La dama de sombrero y guantes está en pleno convivio galante con un hombre tan joven como ella, el Barón Felix (Wilhelm Bryde). Además, luego quedará claro que quien ella ama es al escultor Preben (Lars Hanson). En tanto que el anciano maestro creará que es posible seducir a una jovencita. La película es una comedia que juega con la permisividad del adulterio y la defensa imposible de un viejo frente a los apetitos carnales de alguien que está en plenitud. Una obra semejante sólo se explica en el contexto del inicio de los años veinte, en los cuales la influencia de las comedietas francesas de Labiche y Feydeau eran las típicas anotaciones de enredos, en donde los amantes cumplían con sus escapadas sexuales sin preocuparse de pecados y demás supercherías. También es significativo que a estas piezas teatrales y sus filtraciones cinematográficas se les llamaba de 'boulevard', por su carácter urbano. En *Erotikón*, Stiller con malicia y efectividad se planteó



el conflicto del engaño matrimonial y logró una cinta que resulta un claro ejemplo de la 'razón cínica', esa falsa conciencia ilustrada que termina por volverse acomodaticia e insolvente; pero tan cercana a las posiciones instrumentalistas de la modernidad. La conclusión de la película es por demás 'civilizada', Irene se divorciará para casarse ahora con Preben.

De mayor impacto fue el filme checo *Éxtasis* (1933) de Gustav Machaty, en ella aparece un imaginario que atraviesa las pantallas cinematográficas y se encuadra en el escándalo público. Esto último debido a que el millonario Fritz Mandl se casa con Hedy Kiesler, que después se convierte en la mítica estrella Hedy Lamarr. El hombre tiene un ataque de celotipia y trata de impedir la exhibición de *Éxtasis*, llega a comprar algunas copias y las destruye; lo único que logra el marido es aumentar el buen éxito de taquilla de la cinta de Machaty. Otro asunto que habla de los atrevimientos femeninos de la época es la publicación de un texto autobiográfico *Éxtasis y yo* de Hedy Lamarr, donde se lee el siguiente párrafo:

"Se enamoró de mí porque yo tenía frecuentes orgasmos. Eso le dio a entender hasta que punto me gustaba, y reafirmó su virilidad. Lo que él no sabía es que yo siempre tenía muchos orgasmos cuando hacía el amor con un hombre". (Lamarr, citado por García Berlanga, 1995: 89):

"Machaty aborda el tema del amor erótico directamente, sin enmascararlo tras los convencionalismos habituales. Y le dota de su más auténtico y noble valor: la exaltación. La exaltación del erotismo como gran fuerza elemental de la naturaleza, con un sentido panteísta donde se incluye todo: las nubes y el viento, los campos de mieses y las montañas con sus praderas floridas, la llanura donde galopa un caballo en libertad y el río donde se baña desnuda la mujer de espléndida belleza. La dimensión cósmica del amor y del erotismo, tal como lo siente la muchacha joven y bella, que sueña con él. El amor erótico como gran poema exaltado, humano, telúrico, cósmico (...) *Éxtasis* trae al cine universal el concepto del erotismo como pasión, en toda su nobleza, en toda su alta pureza. Aquí está todavía adscrito al amor, como suprema pasión e ideal humanos. Es el amor erótico, pero amor. Veinticinco años después, el erotismo se considerará independiente del amor, sin pasión y sin su

máscara protectora, y nacer este moderno cine y literatura de lo sexual por sí mismo, con escándalo semejante al que este filme ocasionó entonces al descubrir y abordar el tema" (Villegas; 1973: 292).

En la cinta de Machaty el referente es pastoral. El campo sugiere la libertad del cuerpo dentro de un código social que exalta lo lúbrico en la atmósfera 'enrarecida' de una suerte de Paraíso foráneo y secular. Mientras que en *Erotikón* de Stiller es la ciudad, aquí lo que predomina en términos visuales es una panorámica que suscita la nostalgia por un entorno perdido, que se recupera en la medida en que los personajes hacen suyo un amor mundano. En ese sentido podría decirse que: "lo imaginario se separa de lo real, ya sea que pretenda ponerse en su lugar (una mentira) o que no lo pretenda (una novela). Las relaciones profundas y oscuras entre lo simbólico y lo imaginario aparecen enseguida si se reflexiona sobre este hecho: lo imaginario debe utilizar lo simbólico, no sólo para expresarse, lo cual es evidente, sino para existir, para pasar de lo virtual a cualquier otra cosa más" (Castoriadis, 1983: 219).

Ahora bien: "Cómo recuperar para la modernidad o la posmodernidad una geografía de comportamiento moral donde el hombre, la sociedad y la naturaleza convivan y se desplacen con armonía?" (Cohen; 1997:17). La pregunta de algún modo incide en la noción secular del presente siglo. Es obvio que la armonía está resquebrajada. En las obras de los creadores, fílmicos o del orden que sean, ser el espacio propicio para las ficciones en torno al Paraíso.

En estos aspectos, habría que mencionar que:

"La austeridad sexual puede practicarse a través de un largo trabajo de aprendizaje, de memorización, de asimilación de un conjunto sistemático de preceptos y a través de un control regular de la conducta destinado a medir la exactitud con la que aplicamos las reglas; podemos practicarla en la forma de una renuncia súbita, global y definitiva a los placeres; podemos practicarla también en forma de un combate permanente cuyas peripecias —incluso en las derrotas pasajeras— pueden tener su sentido y su valor; puede ejercerse también a través de un desciframiento tan cuidadoso, permanente y detallado como posible de los movimientos del deseo, en

todas las formas, incluso las más oscuras, bajo las cuales se oculta.” (Foucault; 1986: 28)

La sexualidad y el erotismo han sido abordados desde muchos puntos de vista, pero un aspecto principalísimo es que se les recree en las diferentes artes y se les convierta en estética, moral, política y cultura. Todo ello bajo el signo de lo secular.

En el caso del cine, las cintas de referencia erótica trazan una relación entre el imaginario social instituyente y el instituido. En el primero está la visión que llega a la paradoja, que cuestiona los lugares comunes y que procura nutrir con 'imágenes' un entorno que parece atrevido y liberador. En ese terreno caben películas que fueron censuradas y que participaban de ese imaginario instituyente: *Un perro andaluz* (1929) y *La edad de oro* (1932), ambas de Luis Buñuel y de Salvador Dalí, que participaron de la novedad del movimiento surrealista. Mientras que en la Unión Soviética, se había publicado la *Nueva Enciclopedia Sexual* (1923), cuya novedad era la inclusión de comentarios sobre la homosexualidad y el lesbianismo sin hacer condenas morales. La voluntad de poder secular se hace patente en la era leninista. Sin embargo, para 1930 Alexander Dovjenko es brutalmente censurado por las autoridades stalinistas por incluir un desnudo. El cual carecía de la sugestión erótica, sin prescindir del lirismo, en el filme *La tierra* (1930). La escena era breve y sin equivalentes en una cinematografía cargada de puritanismo. El poder ahora ejerce sus prohibiciones.

La barbarie stalinista cortaba un encuentro homosexual en *¡Que viva México!* (1931) de Seguei Mijailovich Eisenstein. En la secuencia un turista estadounidense coquetea con un joven mexicano joven durante el transcurso de una corrida de toros. Una es la acción en el ruedo y otra batalla es la que acontece en las tribunas. El episodio carece de erotismo. Simple malicia y guiño de ojo para el espectador. La única versión que incluye estas escenas es *El proyecto mexicano de Eisenstein* (1958) de Jay Leyda pues sólo une los fragmentos (los rushes), es decir las tomas sin editar, de tal modo que durante cuatro horas de proyección el espectador arme su propia película a partir de un material en estado virgen.

En el stalinismo la diferencia se condena. El dictador asume la unidad y todo debe fraccionarse de acuerdo a una falsa homegeniedad. La moral está determinada por la

semejanza y la repetición heterosexual. Eisenstein, un 'diferente', admite la anarquía imposible de las prácticas eróticas. *La Nueva Enciclopedia sexual* había quedado atrás. Los homosexuales sufrían las vejaciones de su condición ajena al instrumentalismo soviético. La secularización también hace posible:

"el núcleo duro de la soberanía, puntualmente alejada de aquel racionalismo de la Ilustración, que pretende deducir la decisión por el contenido de una norma. Así como pasa a ser crucial la distinción entre jurídico y normativo. La decisión es extranormativa: libre de todo vínculo normativo, absoluta en sentido propio" (Marramao, 1998: 70).

Stalin determina las actitudes morales y restringe las manifestaciones de orden erótico desde lo extranormativo. El exceso es el camino de las 'perfecciones'. La soberanía del dictador se resguarda en las prisiones, en la censura activa y en todo aquello que amenace los intereses de la nación representada por él mismo. El racionalismo secular observa otras reglas. La Ilustración pasa de largo en la Unión Soviética y lo que queda es la exaltación del líder, el culto a la personalidad y las elevaciones al gran hombre. Después vendrá el deshielo y con ello el olvido y las negaciones a una época obcecada por la estupidez de sus líderes.

En otro contexto y en otro acontecer: las audacias eróticas en ocasiones están desprovistas de un ambiente de alcoba. Esto libera las escenas de la conciencia censora, entonces se les puede ver en cintas infantiles como el caso de *King Kong* (1933) de Merian C. Cooper y Ernest Schoedsack. El argumento es tan conocido que sería absurdo repetirlo, pero la acción final tiene la exaltación de lo imposible: el gorila, trepado en el fállico edificio del Empire State, reconoce su amor por la rubia actriz Fay Wray. El acto de insinuación zoofílica está a la vista de todos, pero el hecho se compensa por la 'ternura' del simio que debido a sus desproporciones está imposibilitado para cometer un coito con la heroína de la cinta. En esta cinta la sexualidad se eleva por encima de los límites de lo prohibido.

Sin embargo, en esos juegos de doble moral, *King Kong* pasa por un filme 'inocente'. Marco Ferreri hace una reinterpretación del gorila en *Adiós macho* (1978), que hace una parodia de la virilización abrumada y decadente. Algo semejante pasaba con las películas del coreógrafo y director Busby Berkeley cuya iconografía sexualizada, con bananas gigantesas a las que se abrazaban las bailarinas. Esto formaba parte de una serie de anotaciones eróticas,

las cuales vencían al censor gracias a los prodigios del encubrimiento y de la chabacanería de las tramas. En estos casos el imaginario social instituido se contrapunteaba con el instituyente, lo que creaba un dispositivo de enunciaciones, una especie de ironía que despistaba a los defensores de la moral y las buenas costumbres.

Además, hay que recordar que en los inicios de los años treinta se estableció el Código Hayes. Este prohibía que las parejas fílmicas se sentaran en la misma cama y toda una sarta de ridiculeces. De ellas se burló con indudable lucidez Frank Capra en *Sucedió en la noche* (1934); en una célebre escena entre Claudette Colbert y Clark Gable en donde se habla de la muralla de Jericó, representada por una sábana que aísla la cama de uno y otro personaje que deben compartir una habitación sin estar casados.

Todo transcurre sin que el espectador aviste nada. La ventana es la única cómplice y, sobre todo, la inclusión del sonido de una trompeta que indica que se ha caído el muro. La luz se apaga y todos se imaginan lo que ocurre en ese instante.

Pero, hacer un inventario de prohibiciones y tolerancias llenaría tantas páginas que sería por demás prolijo. Baste por ahora con decir que los entrecruzamientos que llevan a la encrucijada de los años sesenta tienen, desde luego, su origen en los imaginarios sociales que se desplegaron en las primeras décadas del siglo y las que siguieron en la etapa de la posguerra, con todo y su carácter secular.

Ahora bien, a mediados de los años sesenta de nuestro siglo, el concepto de moral sexual se hace visible y se constituye en un fenómeno de masas en el mundo Occidental, que se complementa con la presencia de la idea de 'contracultura'. Es decir, lo que aparece aquí son los dispositivos que tratan de oponerse a las prácticas del *establishment*.

Después de mediados de este siglo se hace la proclama de las libertades eróticas y la invención de la salvaguarda de los placeres con la invención de la píldora anticonceptiva en 1969. La sexualidad está enmarcada en una serie de cambios y de usos que se modifican de acuerdo a una serie de factores y agentes están anudados a los vasos comunicantes de lo histórico-social, que a su vez construye un imaginario en donde hay evidencias de ruptura. Tan es así que en 1968, el pontífice católico Paulo VI da a conocer su encíclica *Humanae Vitae*. Respuesta eclesial ante los hechos seculares que se suceden. La píldora anticonceptiva pone en crisis los mandatos de una institución en plena crisis de valores. Tiempo después, en

1975, el diplomático y escritor homosexual francés Roger Peyreffite publica su novela *Las llaves de San Pedro*. Ahí aparece Paulo VI como un sodomita vergonzante, al que se logró investigar con detalle y escándalo. Aunque debe reconocerse que las cosas quedaron acalladas y el Vaticano libró una batalla difícil, todo gracias a que Peyreffite gozaba de mala fama en el terreno de las confesiones y el libro se consideraba una vendetta personal. Lo cierto es que lo era, pero estaba al margen de la calidad gay del papa.

"La religión ha ido perdiendo sus raíces telúricas. Los mitos se han ido haciendo más y más intercambiables, han ganado esa validez universal y esa generalidad que antes aquejaba sólo a los conceptos; los ritos ya sólo son un esquema que, a modo de falsilla, puede superponerse a cualquier país o cualquier gesta histórica" (Savater; ídem: 15). Así pues, la encíclica contra la píldora jamás pasó de ser un regaño que pocos tomaron en cuenta.

Lo que aparece con la llamada Revolución Sexual es un impulso y una sobresignificación de los esquemas acerca de la intimidad. Lo que antes se comentaba en voz baja o que se establecía como confidencia ahora se grita y se practica en los parques públicos. La desnudez se hace forma de protesta. Algunos grupos occidentales, urbanos y provenientes de países industrializados se acercan a una naturaleza idílica en la construcción del edén. Tal parece que se ha encontrado el pasaporte para acceder al Paraíso terrestre: la inclusión en comunas, la participación de una sexualidad grupal; el consumo de estupefacientes a veces identificados con estados cercanos al misticismo y otras apropiaciones que llegan como parte del juego secular-contracultural de los sesenta y setenta.

Festivales pop al estilo de Monterey en 1970 y Woodstock en 1971, son la realización de ese sueño en donde los 'placeres' están significados por el espectáculo y la audiencia multitudinaria. Los cuerpos se unen y se observan, la intimidad se hace colectiva. El uso mismo de las letrinas daba cuenta de ello, nada se resguarda de la mirada de los otros, todo es patrimonio de los demás. La juventud parecía hermanarse a través de los usos corporales, que incluían una sexualidad amparada los gestos desafiantes de una juventud inconforme con las guerras, racismos y demás intoxicaciones del capitalismo. La izquierda todavía quedaba como una posibilidad. Por esto:

"Todo progreso supone un cambio, es decir el abandono de las normas establecidas y en consecuencia un cuestionamiento del equilibrio adquirido, un arrancamiento

doloroso al pequeño paraíso del confort muelle. Es necesario, para hacer evolucionar a esos grandes cuerpos que son las colectividades, proponer a las multitudes algo diferente de la posesión de una existencia feliz" (Cazeneuve, 1968: 125).

De ahí que en los días actuales se valore el riesgo, los deportes que ponen en peligro la existencia humana. Por otro lado, "la felicidad es un estado y es activa, es fuente de sentido. Es, incluso, el sentido mismo, puesto que comunica su movimiento a todo lo que sucede y transforma a las circunstancias en componentes de la continuidad, de la misma manera que el sentido concede a las palabras en una frase. Pero, también debe reconocerse que lo que dio lugar a la laicización de la sociedad fue, en el fondo, la crisis de la felicidad" (Noel, 1996: 21). La secularización aparece como parte de ese entorno que quiebra las ilusiones y confronta al individuo con una realidad aciaga. Entonces el sujeto se refugia en los hechos concretos de la mundanidad. En *La última tentación de Cristo* (1988) de Martin Scorsese, sobre la novela de Kazantzakis, por cierto excomulgado por ese texto, se establece un contexto que quiere ir a contracorrientes del cine de Hollywood al estilo de *Rey de reyes* (1961) de Nicholas Ray. Menos espectacular, más descriptivo, Jesús de Nazareth es un rebelde, sin llegar al *Evangelio según San Mateo* (1964) de Pier Paolo Pasolini. La trama pudo pasar sin consecuencia alguna, la quiebra vino con la escena de Cristo y María Magdalena en una cópula discreta pero significativa dentro del contexto religioso. Esto ocurría antes de que se hiciera popular el *Evangelio de Miriam de Magdala*, texto considerado apócrifo, como otros muchos que contradicen las versiones de mayor atrevimiento sobre los hechos sacros, el caso concreto del *Evangelio de Tomás*. Por otro lado en la edición del también llamado *Evangelio de María*, el teólogo Jean Yves Leloup aclaraba que: "Es evidente que Jesús amaba a las mujeres, a los niños, los enfermos, lo que escandalizó no sólo a los esenios, sino también a los fariseos, saduceos, celotas y demás 'sectas' de aquella época. Además, la sexualidad así transformada en 'culpa' puede llegar a ser peligrosa. *El Evangelio de María*, como el de Juan y el de Felipe, nos recuerda que a Jesús le era posible la intimidad con una mujer, intimidad no sólo carnal, sino también afectiva, intelectual y espiritual. Se trataba de salvar al ser humano, es decir, de hacerle libre en su totalidad, y ello introduciendo la conciencia y el amor en todas sus dimensiones de su

vida. Al subrayar así el realismo de la humanidad de Jesús en su dimensión sexual, este Evangelio no le quita un ápice al de su dimensión espiritual." (Leloup; 1992: 23) La cinta de Scorsese era ilustrativa de esta idea, sin que esto le restara su carácter secular.

"Si pasamos ahora a las diferencias, nos daremos cuenta que, en las representaciones del paraíso, el mundo social no se sitúa ni en un tiempo ni en un espacio profano, accesible por medios humanos comunes, contrariamente a la utopía que presenta este mundo como accesible por medios simplemente humanos. Para las concepciones que atañen a lo imaginario paradisiaco, el paso entre el mundo social vivido y el mundo social ideal se hace cono medios simbólicos y rituales, mientras que para el pensamiento utópico se realiza por medios materiales. Las principales formas de milenarismos representan transiciones y mezclas entre estos dos extremos" (Racine, 1977:78). De ahí que lo paradisiaco en las representaciones cinematográficas admita otras lecturas, en donde lo humano construye las condiciones para llegar a esos límites. Un caso es *La vida es una novela* (1984) de Alain Resnais donde un aristócrata invita a sus amigos a compartir los placeres y la felicidad. La enseñanza de la película radica en que el Edén conjuga una serie de matices y pocos son los que llegan a conocer las bondades de ese territorio.

"Nuestra placidez, nuestra serenidad y nuestra armonía provienen de la especial situación humana que podríamos llamar nostalgia del paraíso, el deseo de hallarse siempre y sin esfuerzo en el Centro del Mundo, en el corazón de la realidad, el deseo de recobrar la condición divina; este universo de anhelos se anula gracias a la posesión --tan fugaz como evidente-- de la serenidad edénica, posesión que hace dichosamente presente aquel anuncio prometedor de Lucas en el Evangelio: 'el día de hoy estarás conmigo en el paraíso'" (Senosian, 1980:27).

El paraíso perdió algo de su aspecto religioso y se trasladó por las sendas de lo secular. Al menos el cinematógrafo lo ha entendido en el sentido de un espacio dedicado a los placeres y al reposo, en donde se cumplen ciertas reticencias sobre el trabajo y las responsabilidades. Lo anterior se debe a que en el edén sagrado lo que domina es la castidad, lo que abunda en el paraíso terrenal es el aspecto erótico. Habría que observar la forma en que el imaginario renacentista y barroco trató de ilustrar ese territorio celestial. El gran pintor flamenco Hyeronimus Bosch, El Bosco, hizo del Infierno una fiesta cargada de sabrosa



lujuria, aderezada por figuras monstruosas que completaban el cuadro. Mientras que El jardín de las delicias resulta pálido ante la exhuberancia del cálido averno.

Los artistas han suspirado por la aparente libertad de los sentidos, ante las restricciones de un paraíso aséptico y sacro cargado de prohibiciones. Es obvio que sólo el edén mahometano permite y otorga tolerancias sexuales a los hombres. Lo interesante es que los paraísos occidentales que surgen con la secularización están orientados hacia un placer profano. El mundo parece esquivarse de sus contradicciones para ejercer el libre uso de la corporeidad. El imaginario social permitió una relectura del paraíso, nada más que ahora la revancha consistió en sumarle aquello que la cultura judeo-cristiana eliminaba en aras de una insípida inocencia. La píldora era el mejor antídoto para separar lo genésico de lo placentero.

Una multitud de escenas filmicas eran una construcción imaginaria que admitía la posibilidad de un momento permisivo. Uno de los filmes que exalta esta condición es la cinta *Emmanuelle* (1977) de Just Jaeckin. El cineasta holandés adaptó la primera de las novelas de carácter autobiográfico, al menos esa era la mistificación que exigía la autora de folletines Emmanuelle Arsán. En el filme lo edénico es una traducción exacta de un universo que reconoce una nueva moralidad. La joven Emmanuelle viaja a Bangkok, Tailandia para encontrarse con su marido que sirve a Francia como diplomático. El realizador evita que la cinta se contamine con comentarios alusivos a su situación laboral. El sexo se practica en abierta promiscuidad y las mujeres comparten la intimidad entre ellas, el *N sexo* llevado al paraíso. La orientación y la enseñanza vienen dadas por un anciano que será el encargado de dotar de conocimientos eróticos a la muchacha. El viejo la llevará por los barrios de la ciudad oriental y la obligará a sostener relaciones sexuales con un grupo de nativos. Le mostrará los prodigios de la apertura erótica y la posesión de un cuerpo que debe acercarse a la totalidad de los sentidos. Las contradicciones se han limado y la película invoca un edén ubicado en la Tailandia. Nada más que ese jardín del paraíso está vedado para aquellos que se alejen de la diplomacia francesa y de quienes carezcan del capital para pasarse las tardes entre las partidas de tenis o los juegos de polo y las masturbaciones lésbicas en suaves hamacas o en vestidores deportivos. Jankelevitch escribió que:

“Queda prohibido prohibir: esto es lo que la infinita protesta inscribía en otros tiempos en las paredes con letras negras como la bandera negra de la anarquía. Al

igual que la negación de la negación equivale a una afirmación y el rechazo del rechazo a una aceptación, la prohibición de una prohibición equivale a una autorización: es la perífrasis, en cierto modo púdica, de una autorización que no quiere declararse como tal. Si el énfasis recae sobre las prohibiciones mismas, levantadas una tras otra, el rechazo de todas las prohibiciones desemboca en última instancia en la licitud universal y, en consecuencia, en el capricho, en lo arbitrario y, a fin de cuentas, en la indiferencia quietista; el *más qué pierde su valor*".

(Jankelevitch; 1983: 35)

El Edén de la cinta está amarrado en las mistificaciones de una clase social que muestra sus mejores rostros: el lujo, la exhuberancia, la belleza, la potencialidad erótica y la desenvoltura. La desnudez retorna al Paraíso y amos y sirvientes muestran sus cuerpos en una ambigüedad imposible. En *Emmanuelle* la afirmación de imaginario se orienta de manera definitiva por los caminos de la razón cínica, además debe recordarse que la cinta aparece antes de la pandemia del sida. Esa desenvoltura estaba en las secularizaciones del juglar Oskar Von Wolkenstein en los albores del Renacimiento, o que llevara por los caminos la figura legendaria y literaria de *Till Eulenspiegel*; o el *Tristram Shandi* del irlandés Laurence Sterne y hasta llegar a los confines del siglo XX con Mandiargues y otros.

En la contracultura el trabajo se elude, pues para sobrevivir es necesario vagar y darse cuenta de lo poco que se requiere para ser 'feliz'. Pues ese es otro de los énfasis del edén terrenal, se trata de consolidar esa levedad, esa ligereza que nace del ocio, de la paz y del goce que proporcionan los sentidos. La naturaleza se expresa en diferentes formas y termina por arropar a sus hijos, quienes al calor de una fogata escuchan música y se entregan a la experiencia sexual que desafía las leyes morales. El camino es el de la promiscuidad y los años sesenta y setenta la ejercen con alegría. Algunos creen en el paraíso y otros en que la utopía está en el presente.

Lefebvre dirá en su testimonio autobiográfico *Tiempos equívocos*:

"Intuyo un movimiento dialéctico entre lo idéntico y la diferencia, un movimiento conflictivo que tendría lugar evidentemente en el cuerpo y sus ritmos. ¿El cuerpo?

Ahora comenzamos a descubrirlo. Desgraciadamente empezamos también a hablar demasiado de él" (Lefebvre, 1980: 22).

Permutas y regodeos, la sexualidad y el erotismo transitan entre el placer y la medida de la palabra Foucault. La aparente revuelta de los sesenta también crea dudas y decepciones:

"La utopía sexual tampoco se ha realizado, Habría consistido en que el sexo se negara sin actividad separada y se realizara como vida total --algo que sigue soñando la liberación sexual--: totalidad del deseo y de su cumplimiento en cada uno de nosotros, masculino y femenino simultáneamente, sexualidad soñada, asunción del deseo más allá de la diferencia de los sexos. Ahora bien, a través de la liberación sexual, la sexualidad sólo ha conseguido hacerse autónomo como circulación indiferente de los signos del sexo. Si bien estamos en vías de transición hacia una situación transexual, esta no tiene nada de revolución de la vida por el sexo y sí todo de confusión y promiscuidad que se abren a la indiferencia virtual del sexo" (Baudrillard; 1994: 76).

En la contracultura los valores parecen invertirse, por ejemplo, la poesía y los poetas del grupo beat, hacen alarde del alcoholismo, la homosexualidad y el uso de las drogas; o bien, la psicodelia de Hoffman, quien es un nuevo héroe de los paraísos artificiales al crear el ácido lisérgico, alucinógeno que causó conmoción en Estados Unidos a fines de los sesenta. Habría que mencionar la aparición de los movimientos feministas y el hippismo. Además, la emancipación de la mujer fue determinante en esos años, ya que "este hecho es de suma importancia si se parte de la premisa de que ésta es una revolución no por pacífica y prolongada, menos subversiva de la 'mentalidad dominante' en las sociedades modernas de corte occidental en nuestros tiempos". (Hamilton; 1983: 7).

Intentar una cronología detallada de todo esto ocuparía un enorme espacio. Lo cierto es que la cresta, la zona 'visible', de esta fractura de los valores establecidos se conoce como revolución sexual, término por demás cargado de suspicacias y de ecos promovidos por la cultura de masas y la llamada industria cultural, pero sobredeterminada por el fenómeno de la secularización.

El recorrido que se planteado en esta investigación tiene como fin principal establecer las líneas de convergencia que apunten hacia el cine de énfasis erótico de los últimos años.

En ese sentido debe mencionarse al filme *Soy curiosa* (Suecia, 1966), en sus dos partes *Amarillo y Azul*, pues en ese díptico cinematográfico estaba el panfleto que vencía las resistencias de la censura sueca. El filme abrió la tolerancia y dio los elementos hacia un desplazamiento que confirmaba el fenómeno contracultural de la mal llamada "revolución sexual". Dinamarca siguió los mismos pasos con *Danish blue* (1970) de Gabriel Axel, que era, con mucho, un manifiesto divertido. Una de sus secuencias principales era la recreación de una especie de película muda, en la cual uno de los personajes estaba desnudo y sólo se auxiliaba de un bombín para cubrir sus genitales. Al final, el hombre dejaba de usar las manos y su sombrero se sostenía por medio de la erección del tipo.

Lo que aparece a primera vista es que la 'convivencia cotidiana' adquiere otros elementos. De ningún modo se trata de darle características especiales a un fenómeno de masas. Esta experiencia ligada al imaginario social y a la secularización se da en un proceso que viene, como se ha tratado de enunciar, desde fines del XVIII y se desplaza al presente siglo. Observarlo de otro modo es caer en el juego de las simplificaciones, porque la "revolución sexual" es un fenómeno de relatividades, más ligado a sus exaltaciones propagandísticas que a sus efectos concretos. Porque si bien se abre un hito en las tolerancias de los sesenta, sin embargo, una vez que se ha terminado la euforia todo parece reubicarse en su sitio y el conservadurismo derechista, lo mismo a través de los años duros de Margaret Thatcher, de Reagan o de Chirac, sin olvidar la actuación reciente de otros personajes tan lamentables como Vicente Fox, George W. Bush, de Tony Blair o Nicolás Sarkozy. Figuras políticas que hacen añicos las militancias contraculturales al imprimirle al Estado secular características de perro guardián: nadie puede saltarse por la barda de atrás. Todo debe provenir de una regulación permanente, de una normatividad, de un impulso a los valores familiares que se expresan en el respeto institucional. Podría reiterarse que se pasa de un imaginario instituyente a un imaginario instituido en donde lo erótico es un concepto que termina por convertirse en hecho excepcional, o en franca ambigüedad. El péndulo parece oscilar de las rupturas de la contraculturas a los retornos a la ley del orden.

La política retorna y devuelve su sitio a la sexualidad: la vuelve a sumergir en la recámara. Lo erótico, parece decir el capitalismo, debe tener su expresión en lo íntimo y sólo debe salir de ahí en el momento que esto sea parte de un negocio multinacional. La contracultura se agota en sus símbolos, pierde líneas ideológicas y el imaginario instituyente parece derrumbarse. La caída del Muro de Berlín parece el final de una época. El mundo vive en los sueños de opio de la globalización y el sexo es un telón de fondo y un talón de Aquiles.

## **CAPÍTULO TRES**

### **DOXA, PARADOJA Y EL SENTIDO DEL FINAL**

## DOXA Y PARADOJA

"El mundo de la humanidad constituye un total de procesos múltiples interconectados, y que los empeños por descomponer en sus partes a esta totalidad, que luego no pueden rearmarla falsean la realidad. Conceptos tales como 'nación', 'sociedad', 'cultura' designan porciones y pueden llevarnos a convertir nombres en cosas. Sólo entendiendo estos nombres como hatos de relaciones y colocándolos de nuevo en el terreno del que fueron abstraídos, podremos esperar evitar inferencias engañosas y acrecentar nuestra comprensión" (Wolf, 1992:12).

Debe establecerse una mirada crítica en la medida que un conjunto de filmes cuyo tema es el erotismo, consigan agruparse de tal modo que se les pueda 'interpretar' en términos de su construcción estética sin olvidar que forman parte de un historia social específica, que se ubica en determinados procesos del llamado imaginario social, en donde quedan involucradas las nociones de doxa y paradoja.

En la doxa su validez está dada por su propio mecanismo de funcionamiento. Se transmite de múltiples maneras y carece de comprobaciones, su 'verdad' está ligada al consenso y su inicio y su meta es el imaginario instituido. Uno lo dice y el otro lo sigue y constata lo dicho; es el discurso de las reafirmaciones y de las confirmaciones. Algo hay de sentido común, pero más bien está dentro de los límites y ardidés de un imaginario que oxida sus mecanismos en su afán por ir tras el lugar común y quedarse en esa esfera en donde todo está dicho.

La doxa es acomodaticia porque tiene elementos ideológicos que le otorgan una fortaleza inusual. En ella aparece el conocimiento simple, que pocas veces llega a la elementalidad. Lo más curioso es que la doxa funciona gracias a los grupos sociales que le otorgan validez. La doxa tiene una temporalidad abierta y sus cambios son muy lentos. Pues es un conocimiento que se niega al cambio y a la apertura, se pretende férrea y sólo en momentos de crisis o de cambio responder al asumir otros conocimientos que traer como escudo y capital cultural. La doxa siempre tendrá un concepto, una apreciación ante los hechos del mundo; se adapta, abre espacios y pretender significarse por su uso.

La doxa es asertiva. Dice "sí" o "no", invoca los poderes de la tradición y la continuidad. Siempre ser insuficiente, limitada, incapaz, etcétera. Pero los usuarios de la doxa la toman sin recurrir a demostraciones; amplían sus límites y la hacen cierta en la práctica cotidiana, por ello conforman el imaginario social instituido.

La paradoja admite la complejidad del pensamiento. Se opone a la doxa y va más allá. Rompe con las creencias comunes. Las paradojas son reflexivas y contradictorias. En el Renacimiento la paradoja formaba parte de los juegos intelectuales, se buscaba el aspecto lúdico de enfrentar un determinado conocimiento y orientarlo hacia los obstáculos y rupturas que significaba desbordar un lugar común o una creencia.

"En cualquier campo de la existencia humana, cuando la indagación alcanza cierta profundidad vamos a parar probablemente a la región de la paradoja" (McGlashan, 1976: 10). Entonces lo paradójico desplaza su saber hasta montarse en la imaginación y convertir lo inmediato y simplista en un auténtico enfrentamiento con el absurdo y la sinrazón. En el arte es obvio que la paradoja otorga los elementos para un determinado saber que se desplace y nos otorgue una respuesta distinta a la que nos podría dar una doxa. Aunque, ya se sabe que las obras experimentales en ocasiones terminan por replegarse: quedan en los archivos y reaparecen sólo de manera ocasional. A veces son referencia, en otros casos el imaginario instituyente se convierte en instituido, de hecho la mayoría de las vanguardias estéticas llegan a su fin en el momento de volverse formalistas y académicas. Mientras que la doxa es complaciente, la paradoja es intolerante, sin que esto signifique una actitud maniquea. Pone en jaque la falsa racionalidad de los usos y costumbres y crea una fractura en el lugar común. Se vale de todos sus recursos para arriesgar una idea sugerente ante las posturas fragmentadas de la doxa. Por todo ello, el uso radical de los temas eróticos en el cine apela a la paradoja.

En ese sentido, categorías como Edén y Apocalipsis, son parte de esas doxas y paradojas que han construido los filmes eróticos que pueden verse desde finales de los años noventa del siglo pasado y en los primeros de esta centuria.

"Se nos ha impuesto la ley de la confusión de los géneros. Todo es sexual. Todo es político. Todo es estético. A la vez. Todo ha adquirido un sentido político, sobre todo a partir de 1968: la vida cotidiana, pero también la locura, el lenguaje, los medios de comunicación,



al igual que el deseo, se vuelven políticos a medida que entran en la esfera de la liberación y de los procesos colectivos de masa. Al mismo tiempo, todo se ha vuelto sexual, todo es objeto de deseo: el poder, el saber, todo se interpreta en términos de fantasías y de inhibición, el estereotipo sexual se ha extendido por todas partes" (Baudrillard, 1989: 54).

El origen de esta ruptura conceptual, la llegada de un nuevo imaginario instituyente, fue la referida a las condiciones y aperturas del discurso sexual, se situaron en Europa, específicamente en Suecia y Dinamarca; pero, claro está, que las modificaciones en este terreno están dadas por el aspecto secular. "De todas las revoluciones que sacuden al mundo de hoy en día, política, económica, social, científica y moral, es posible que esta última sea la de más largo alcance y mayor profundidad de todas. Generalmente nos referimos a ella como la Revolución Sexual, y en realidad es algo más que una revuelta contra los códigos morales. Se trata de un movimiento determinado, proveniente de millones de personas, con el fin de producir un cambio sustancial, cuyas consecuencias aún estamos lejos de conocerlas". (Lipton, 1967: 94).

De la llamada "Revolución sexual" a la fecha han pasado cuatro décadas, la peculiaridad estaría marcada por un cine que tiene un énfasis erótico, que de ningún modo se refiere a la pornografía. "El erotismo reina cuando puede haber sugestión, alusión, espera hasta la obsesión incluida. Tan pronto como el sexo se descubre, fuera de todo símbolo y de todo adorno, el erotismo cesa en el filme" (Lo Duca, 1976: 18).

Por otro lado, "el acto amoroso no es erótico en sí; pero su invocación, su evocación, su sugestión y aún su representación fílmica pueden serlo (Lo Duca, 1970: 18). En eso consiste el trabajo de un realizador cinematográfico que haga visible lo que podría pasar de largo o considerarse un hecho inútil. Establecer las valoraciones, orientar la mirada y contar los acontecimientos es parte de lo que narra un filme.

"El espectáculo porno reconduce al cine a su época primitiva, a su condición de espectáculo de feria. Se instala en la exhibición. Olvida que puede constituir un lenguaje, el lenguaje de un arte. Se encierra en la reproducción, el registro. Prefiere la escena y hasta la representación, la presentación, al discurso. El espectador es situado, la mayoría posible de veces, ante un momento de la realidad (siempre el mismo) tal

como el visitante del zoológico se detiene ante la jaula de las fieras o el recinto de los cocodrilos" (Amengual, 1976: 39).

El cine pornográfico tiene una mirada obvia. Es un cine reiterativo, que incluso recurre al absurdo de la eyaculación exterior para otorgarle veracidad al coito, mientras que lo erótico conserva una mirada oblicua sobre sus temas. Recurre a la sexualidad pero le otorga un contexto y le entrega una historia. De ningún modo se trata de buen o mal gusto, simplemente es la condición expresiva. Por más que se trate de darle ambigüedad a lo pornográfico frente a lo erótico, en realidad las diferencias son evidentes.

Herbert Marcuse en *Eros y civilización*, escrito en 1953, marca las diferencias entre el 'antes' y el 'después': el sistema de valores establecidos partía de "satisfacción retardada, restricción del placer, fatiga-trabajo, productividad y seguridad"; el cambio lo generan "la satisfacción inmediata; el placer, el gozo-juego, la receptividad y la ausencia de represión" (Marcuse, 1972: 26).

Además, Marcuse va más allá de los biologismos anatómicos, el encuentra como lo sexual entra en las esferas de lo cultural.

Otros elementos importantes incluidos en la llamada Revolución Sexual son el uso de modas como la minifalda inventada en 1968 por Mary Quant en Inglaterra; o los jeans que causaban azoro y desazón al sociólogo Horkheimer, quien en su *Diario* (1967), lamentaba del uso de estas prendas femeninas.

Está claro que la acumulación de hechos constituye un punto de arranque para la representación fílmica. La actualidad se traduce en una relajación de las prohibiciones habituales.

"El orden no represivo es esencialmente un orden de 'abundancia'. Sólo un orden de abundancia es compatible con la libertad. El campo de la libertad se ve yaciendo más allá de la necesidad. Por otro lado, la desublimación de la razón es un proceso tan esencial en el surgimiento de una cultura libre como la sublimación personal de la sensualidad". (Marcuse, ídem: 184).

Lo que sigue es que el proceso de ruptura de valores se traduzca en un orden de abundancia en donde el cine adopta esos 'nuevos valores morales', ese imaginario instituyente que se revuelve entre la osadía y el recato de los censores, entre las tolerancias y la secularidad.

Es importante mencionar que en términos cinematográficos:

"no es lo erótico sino la erotización, el valor bueno. La erotización es una producción de lo erótico: ligera, difusa, mercurial; circula sin fijarse: un coqueteo múltiple y móvil liga al sujeto con lo que pasa, finge retenerlo y luego se afloja para ir a otra cosa (y después a veces, este paisaje tan cambiante se corta, arrestado por una inmovilidad brusca: la caída del amor" (Amengual; 1977: 34).

El cine erótico establece la paradoja que se basa en un hecho elemental: lo erótico para realmente serlo se basa en la noción de una sexualidad intermitente, que exige un proceso que, en su camino marca y encuentra la diferencia y la discontinuidad. Tensión y reposo, sólo de esta manera el erotismo encuentra su lógica de funcionamiento. De otra manera se falsifica a sí mismo, por ello las películas pornográficas hablan en el lenguaje de lo inverosímil. ¿Por qué los personajes masculinos deben eyacular fuera del cuerpo de la mujer? Sólo para mostrar la evidencia de su placer. Sin embargo, en esa continuidad, en esa falta de transiciones, en ese 'continuo' lo que aparece es el absurdo. Por esa razón, los filmes que establecen la paradoja se deben a elementos cinematográficos del orden de la 'atmósfera', que se da al plantear un determinado escenario, un cierto tipo de iluminación e incluso un acento musical. Incluso, una cinta obsesiva y fatigosa como *El imperio de los sentidos* (1973) de Nagisa Oshima, mostraba sus personajes en los tránsitos entre una acción y otra. De esa manera parece que el deseo recobra sus energías y los cuerpos se restablecen para continuar su marcha erótica.

"Para ser erótico es necesario que el objeto se encuentre en estado de desenvoltura sexual, que en lugar de desear esté soñando, reclinado con negligencia o adormecido, o ausente de sí por distracción narcisista; que nos haya olvidado y se nos ofrezca de una forma extraña, con una suerte de animalidad indiferente, de suave locura e

involuntaria desnudez. Sólo el cuerpo sin deseo es verdaderamente digno del placer". (Baudrillard, 1989: 54).

Esto podría ilustrarse con algunas escenas filmicas: en *Un tren para Hollywood* (1987) de Radoslav Piwowski, en esa película Marlin (Katarzyna Figura) persigue a uno de los amantes de su amiga Sandra. Para seducir al hombre le enseña sus bragas, que entallan su cuerpo. El sujeto cae en la trampa y ella le da un rodillazo en los testículos. Al retirarse triunfante, Marlin se ajusta la falda, pero la estrechez de la falda impide que vuelva a su sitio original, por lo que deja al descubierto una zona del trasero. Es obvio que el camarógrafo registró con deleite la imprevisibilidad del gesto, lo accidental del hecho encuentro el destello de lo erótico. Aunque pudo darse el caso de que el realizador lo hubiera previsto, el espectador lo capta como algo que quedó al azar.

Del mismo modo, en *Calle sin regreso* (1988) de Sam Fuller, presenta una escena un tanto extraña: los protagonistas han tenido un encuentro amoroso. Él (David Carradine) es un cantante popular y ella una modelo. La muchacha se levanta de la cama y se observa con las bragas desarregladas, puestas sin cuidado, con el gesto que otorga la desfachatez de la intimidad compartida. Al caminar rumbo al cuarto de baño el espectador descubre que el calzón está desarreglado y cubre el cuerpo de manera irregular, de tal modo que deja ver una zona del trasero. El cineasta dejó que la toma corriera, pues ese destello, ese 'accidente', sugerido o casual, le daba una intención diferente a una escena convencional y libre de erotismo. Es decir, el imaginario instituyente iba de la ficcionalidad cinematográfica a la realidad de los hechos, al menos era el eco que dejaba una secuencia como ésta. El desarreglo, la informalidad en este caso admiten la paradoja al convertirse en lo que Georges Bataille aclaraba: "El azar quiere que, a través de él, y una vez desaparecida la complejidad del mundo, el amante perciba el fondo del ser, su simplicidad... la experiencia erótica unida a lo real es una espera de lo aleatorio, la espera de un ser determinado y de las circunstancias favorables". (Bataille; 1971: 29). Ese destello, que rompe con la trivialidad de lo inmediato, de lo que se fuga en el tiempo, otorga al régimen de la mirada la ocasión de solazarse con un hecho que es elemental y que sólo crecerá porque el cine lo magnifica y porque el espectador, que entiende lo verosímil, lo hace suyo.

Resulta claro que el cine forma parte de la llamada industria cultural.

"Lo que es nuevo en esta industria es la primacía inmediata y confesada del efecto. La autonomía de las obras de arte, que ciertamente no ha existido casi jamás en forma pura, y ha estado siempre señalada por la búsqueda del efecto, se vio abolida finalmente por la industria cultural (Adorno, 1967: 10).

De este modo, el contexto en el que surge la llamada Revolución sexual afecta de inmediato al cine, que cambiar sus 'reglas del decir' y esto se debe a que la censura se ve obligada a admitir una mayor tolerancia. Otra vez, la ruptura del imaginario instituyente.

En Suecia, por ejemplo, *Soy curiosa* provocó que el Parlamento decretara en 1967 la abolición de la censura para los mayores de 16 años, mientras que la revista estadounidense *Time* la utilizó en su portada en ese mismo año como sinónimo de la liberación erótica que venía de los países nórdicos. En la actualidad, la película de Sjöman puede verse en DVD. Si se ubica en contexto es indudable su necesidad de autoexplicarse a lo largo de sus dos partes; si se le ve como una cinta cualquiera, al margen de su carácter legendario, es por demás aburrida.

## EL SENTIDO DEL FINAL

"Todo lo que en el Apocalipsis se lee, no sé si es nefasto, pero sí terrible. Una gran parte de sus capítulos son amenazas, persecuciones, humillaciones, catástrofes, convulsiones de la naturaleza y de la sobrenaturaleza". (Serra; 2003; 13) De alguna manera la "expulsión del Paraíso" lleva a los amantes a la zozobra de lo Apocalíptico. Han vivido con intensidad lo que ahora se presenta con ecos mortecinos. El cine lo exhibe sin recato, es la imagen de la hija de Víctor Hugo, en *Adela H* (1976) de Francois Truffaut, quien vaga desquiciada y sola por una isla del Caribe luego de que su "prometido" la ha abandonado para casarse con otra. Habría recordar a John Milton cuando clama en *El paraíso perdido*:

“el tormento infinito, mal sin remedio, porque a la tortura indescriptible se juntan el odio perverso y la visión constante del bien perdido. Cuadro horrendo: llamas que no despiden luz, pero hacen visibles los monstruos de la pesadumbre sin dejar resquicio alguno a la esperanza.” (Milton; 1974; 10).

Por otro lado Apocalipsis es revelación. Lo que estaba oculto de pronto está en el horizonte, lo que nublaba lo amoroso y lo erótico de pronto pierden su sentido y nos entregan a las desesperanzas.

“Nos estamos acercando al fin del segundo milenio (...) apreciar este plazo no puede evocar no evocar una imagen que ha dominado el pensamiento de veinte siglos: el Apocalipsis. Este puede leerse como una promesa, pero también como el anuncio de un final, y así es reescrito paso a paso, en esta espera del Dos Mil, incluso por aquellos que no lo han leído jamás(...) De manera tal que cada uno juega con el fantasma del Apocalipsis y al mismo tiempo lo exorciza tanto cuanto más inconscientemente lo teme, y lo proyecta sobre las pantallas en forma de espectáculo cruento, esperando con esto transformarlo en irreal, pero la fuerza de sus fantasmas está justamente en su irrealidad” (Eco, 1997: 28).

En la actualidad uno de los conceptos que se discuten bajo diferentes orientaciones es el de la negatividad. Por ejemplo esta es un basamento que llega del nihilismo del XIX. Mientras que también es una condición que “lleva una marca, un signo menos que es casi siempre, en una primera aprehensión, peyorativo. Indica en las cosas, las operaciones, los mecanismos, una falta, un estorbo, un retardo, una interrupción (por referencia a una continuidad), una imposibilidad –lo inexpresable, aun lo indecible –, una pérdida de fuerza, de energía...” (Rosolato, 1991: 23). Más adelante se lee que 'lo incógnito' se liga a la negatividad: “Existe irreductiblemente algo incógnito incognoscible. No puede ser abolido y constituye la finitud como límite de todo saber, incluso en el campo de las experiencias posibles para el ser humano, y que la prohibición del incesto establece en los simbólico. Y eso incógnito se sitúa en el corazón de la angustia, de su intensidad afectiva, y se encuentra en toda aflicción” (Idem: 35).

En primer lugar se establece un fin del mundo en la 'posibilidad ilimitada' de la que habla J. G. Ballard en el prólogo a su novela *Crash*, en donde habla de "este predicado de la ciencia y la tecnología implica la noción de una moratoria del pasado —el pasado ya no es pertinente, y tal vez esté muerto — y las ilimitadas alternativas accesibles en el presente. La filosofía social y sexual del asiento eyectable une el primer vuelo de los hermanos Whright con la invención de la píldora". Ballard; 1986: 8).

El Apocalipsis que plantean estas películas parte de una doxa que se convertirá en paradoja y que le debe mucho a lo secular. En *La piel suave* (1964), el cineasta Francois Truffaut hace un trabajo de ironía trágica. En un principio de trata de otorgarle validez al principio de Honoré Balzac, cuando este hablaba de los valores de los pequeños burgueses que tienen un orden para todo; también se habla de esa 'libido agriada' (término de Dahmer, que se explica en sus mismas consideraciones conceptuales). Lo mismo comen a una cierta hora; planean sus relaciones sexuales y las tienen determinados días de la semana; trabajan con regularidad y toda su vida se colma de tedio. La idea la extrajo Truffaut de las novelas que integran la obra *La comedia humana*. En el filme se habla de un intelectual conservador. Un hombre que encarna las 'virtudes' del pequeño burgués. Nada lo altera, el mantiene firme su idea de hogar y familia; publica cuando tiene que hacerlo y su vida tiene la vitalidad de un caracol. Sin embargo, el desplazamiento se comienza a dar el día en que el hombre de letras debe dictar una conferencia en Lisboa. El tema es André Gide. Durante el vuelo conoce a una aeromoza que lo hace despertar de su letargo. El idilio se da a través del error trágico que convertirá el orden en caos. Lo que estaba abajo ahora está arriba, el hombre se perderá en los laberintos amorosos y terminará por perder su 'centro'. La vida hogareña se convierte en un infierno y todo concluirá cuando un rollo fotográfico, evidencia mayúscula, se convierta en imágenes delatoras, en las cuales se disipan las dudas y el mundo pequeñoburgués termina por deshilvanarse. Al final, la esposa lleva los hechos por la vía trágica y le da muerte al intelectual, mientras que las fotografías se riegan simbólicamente entre el suelo y la mesa del café ante la cual se encontraba la amante.

Del orden habitual, de las costumbres convertidas en una suerte de leyes, ahora se deslizan los hechos a otros territorios. La doxa que manejan los personajes está ligada a la idea de una rigidez moral. Nada se comenta, nada se dice y todo se apacigua en la

insustancialidad de los días. El hombre maduro, casado y con hijos, tiene una relación adúltera, una quiebra moral que le cuestiona la doxa que construye su mundo de prestigios exteriores. Truffaut describe al escritor como un ser frágil, una especie de sujeto al que le falta la célebre "educación sentimental" flaubertiana. La cinta nos regresa a la noción de inmadurez. El hombre responde a un coqueteo que es práctica habitual en la aeromoza que lo seduce. El 'centro' de ese medio pequeñoburgués se rompe y el Apocalipsis deviene. Podría parecer poca cosa el hecho en sí mismo. ¿Por qué invocar el Apocalipsis ante la pequeñez del asunto? Porque Truffaut lo que hace es convertir su reflexión en paradoja secular en donde la angustia es parte de un imaginario social. El pequeñoburgués ha construido su fortaleza por medio del hogar y la familia, se ha labrado un lugar en la sociedad; ha buscado incluso el prestigio y ha tratado de habitar su casa con los productos del arte occidental, por ahí se habla de la adquisición de un cuadro del franco-japonés Foujita. Sin embargo, y, esa es la paradoja, que ante esa doxa de apariencias envidiable, la ruptura se establece gracias a los efectos eróticos de una mujer que parece y es ajena a ese universo familiar. La paradoja está dada en esos intercambios, entre la rigidez de un mundo, de algo que parece inamovible, confrontado con la vacuidad que únicamente otorga los beneficios de una supuesta renovación vital. La condena de Truffaut está lejos de ser moralista, por el contrario. En este caso la negatividad es la que se apodera de los hechos y se vuelca contra ellos: la tentación adúltera es la tentación del mundo visible, del despertar de una 'actitud' en donde una perezosa inocencia se convierte en acción peligrosa, en plataforma mortal. Lo que censura el realizador y guionista es la inconsistencia de ese mundo que a la menor provocación se derrumba como un castillo de naipes. Lo negativo está en creer que las rutinas crean fortalezas indestructibles, cuando en realidad están carcomidos por un sentimiento de impotencia y angustia. El auténtico error es la moralidad pequeñoburguesa, arqueología que sobreviene del conservadurismo, algo así como la trastienda de la derecha francesa anterior a la segunda Guerra Mundial. El Apocalipsis es entonces lo que sobreviene ante un tiempo que ha creado personajes de la liviandad de la aeromoza. Mundos encontrados, el del escritor y el de esta mujer que ejerce su libertad sexual sin conflictos. Para el escritor el hecho significa la muerte, para la mujer una experiencia más. Entre uno y otro lo que hay es un dique moral que se derrumba junto con el resto de los elementos que lo constituyen. El Apocalipsis es la



respuesta, el descentramiento. La lección está clara y es una paradoja: “El cuerpo de los deseos es una imagen. Y lo que es inconfesable en el deseo es la imagen que nos hemos hecho”. (Agamben; 2005; 67) ¿Qué decir de *El cuarto verde* (1977)? Ahí el amor hacia la esposa muerta llega hasta la paradoja: el hombre viudo existe para darle forma a su culto lúgubre

Desdeña el amor de una joven en aras de establecer un extraño culto a sus muertos.

Sobrevive a la destrucción personal, a una de las formas de lo apocalíptico, para ser testigo de cómo un amigo, que comparte la experiencia trágica de perder a su compañera matrimonial, de pronto da un viraje y vuelve a casarse. Adaptación magnífica de la noveleta *El altar de los muertos* de Henry James, en ese caso el acto amoroso es una enfermedad, un contrasentido que destruye al portador de semejantes excesos.

Por otro lado, *El diablo en el cuerpo* de Marco Bellocchio es una clara representación de la negatividad apocalíptica. En esta cinta se adapta la novela adolescente de Raymond Radiguet, en la cual se narran los amores entre un muchacho y una mujer casada, que se encuentra sola porque el marido fue a combatir en la Primera Guerra Mundial. En la versión de Bellocchio el caos se expresa de manera clara: Roma en los ochenta es una ciudad asediada por las sirenas de patrullas y ambulancias. El personaje central es Giulia, cuyo compañero es un miembro de las Brigadas Rojas. Él está encarcelado y el mundo parece abismarse. Por otro lado, Nicola es un adolescente que asiste a sus cursos preparatorios. Junto a la institución educativa está un hospital psiquiátrico de mujeres. Las pacientes escapan y trepan por los techos y crean una confusión general. De hecho Bellocchio está alerta para otorgar la imagen de una geografía que traslada sus desquiciamientos a los personajes. Por ejemplo, el amasiato que sostendrán Giulia y Nicola transcurre en una especie de vorágine. La mujer está cercana a la locura, es una exaltada de cambios imprevisibles. En su historial aparece una larga terapia con un psicoanalista que es el padre de Nicola. El filme parte de la doxa del orden, de los valores en donde la fidelidad se rompe ante la pasión del adolescente y la mujer. El Apocalipsis aparece cuando todo se relaja, los límites entre el bien y el mal son de una ambigüedad enorme, sin embargo lo que crece es la sensación de angustia y de negación. El imaginario social admite las huellas del caos de la historia en que transcurren los hechos. Nada se sostiene y los valores morales parecen

rasgarse porque se han vuelto duales, por un lado está el terrorista y sus luchas; por otro está el psicoanalista que ejerce sus actividades sin la ética necesaria, y por ello abusa sexualmente de sus pacientes. El joven Nicola, quien parece un ser rescatable en su pureza, aparece al final de la película como un pusilánime, un sujeto que se adapta al orden arbitrario y al final deja a Giulia para ir a un examen escolar. La única que responde a las condiciones de la locura y del desquiciamiento es Giulia. Habría que recordar que Bellocchio había filmado *Hospitales psiquiátricos: O todos o ninguno* (1974), un documento que aspiraba al entendimiento de las teorías de Franco Basaglia y de los conceptos de la antipsiquiatría, visiones insurgentes en un mundo alienado y capitalista. Una película que valoraba la condición del “loco” en un tiempo en que la cordura se ligaba a los peores intereses de unos cuantos. Por ello, el trazo del personaje de Giulia es asimilable a una idea anterior sólo que ahora revalorada dentro de una perspectiva histórica. El Apocalipsis, lejos de ser una figura metafórica, se convierte en un conjunto de signos que evidencian el carácter lúgubre y, posiblemente, renovador de las acciones. Bellocchio establece la paradoja de un orden violentado que al final quiere alcanzar la doxa sin lograrlo. Los sucesos han roto las apariencias y lo que queda es la herida y los escombros. Giulia parece sobrevivir a ese viaje invertido, a esa reclusión en una Roma extraña, insolente, vacía, en una palabra: angustiada.

En el cine los elementos narrativos y descriptivos forman parte de un tiempo fílmico, que según André Gaudreault en *El relato cinematográfico*, se:

“opone a la imagen, que es instantánea, un ‘punctum temporis’ que ha sido inmovilizado ¿no será que la percepción de una imagen tal —como la descripción— requiere cierta duración de visión, inscrita también en el significante? Ciertamente, contesta Metz, pero no impone un recorrido visual según un orden único y obligado.” (Gaudreault; 2001: 53)

Pocos son los realizadores que gustan de concebir sus relatos cinematográficos con el auxilio técnico de la complejidad óptica. Algunos cineastas apenas si atisban la cámara, mientras que Roman Polanski es un hombre obsesionado con el uso de tales o cuales lentes con los que se obtendrá el resultado preciso. También gusta de supervisar las locaciones en que filma, de tal modo que pueda establecer un diálogo certero entre lo que es ‘imagen

exterior' y el universo ficcional que está en el guión y que será visto por sus espectadores. En *Cuchillo en el agua* (1962), el primer largometraje del cineasta polaco, el relato está centrado en un viaje que sustituye los placeres por la violencia: de lo edénico del mar a la constatación de una amenaza homicida. El relato es impecable y las descripciones hablaban de un realizador de gran agudeza visual. Esto sin olvidar las formidables imágenes de *Repulsión* (1965), donde lo cotidiano es digno de asfixias y terrores. Habría que recordar que la película inicia con los ojos de Carol adulta y el último plano es semejante, sólo que ahora la mirada es la de una niña. El Londres de los sesenta se convierte en el escenario que hostiga y acrecienta los terrores sexuales de una joven que está atrapada en la doxa de sus fantasmas íntimos.

*Punto muerto* (1966) fue una cinta que tenía múltiples nexos con el 'teatro del absurdo', que escribían con tanto ahínco Beckett y Ionesco, entre otros. Sin olvidar la tradición que emanara de Witkiewicz. En tanto *El baile de los vampiros* (1967) fue una agradable comedia que se convirtió en un éxito de público, un filme comercial que relajaba al cineasta de sus preocupaciones de orden existencial.

Por otro lado, se cuenta, con afán casi legendario, que al realizar *El bebe de Rosemary* (1968), adaptación de la novela de Ira Levin, buscó un sitio que tuviera una 'carga negativa' y lo encontró en el célebre edificio Dakota, un inmueble de ornamentos góticos que después sería el escenario del crimen a John Lennon. En el Dakota se hablaba del paso de Aleister Crowley, el nigromante, espía, poeta y autor de tratados oscuros, que fascinaba a Polanski. El erotismo del principio se establece en un departamento apenas amueblado, con cenas que incluyen el vino y todo aquello que se convierte en afrodisiaco.

La 'imagen' del lugar era terreno propicio para una cinta de horror.

Mientras que *MacBeth* (1971), que ahora puede recuperarse a través del DVD, es menos fallida de lo que se pensó en su momento. El paisaje de Escocia, con sus castillos y su terreno agreste, era una proyección emocional de las pasiones. Si Polanski se alejaba de Shakespeare era para encontrarse con sus preocupaciones esenciales: la descripción y la narración estaban ligados a un espléndido trabajo escénico y a visiones complejas que condensaban ideas. En la comedia malévola *¿What?* (1973) lo único que estaba presente era el reto del mirón. La actriz Sydney Rome aparecía desnuda casi toda la película para deleite

del realizador y de los espectadores. Las tomas ubicaban y desubicaban un cuerpo juvenil que se mostraba sin recato al ritmo del cuarteto *La muerte y la doncella* de Schubert; en otra escena, un tanto atrevida para la época, la muchacha tocaba una pieza de Mozart sin que se apreciara que un tipo le practicaba un voraz cunnilingus. Para que nadie tuviera dudas, el personaje que lo hacía sacaba un vello púbico su boca, en un momento que daba idea de los atrevimientos de Polanski. Una cinta por completo paradójica, incluso un viejo, interpretado por Hugh Griffith, solicitaba un favor a la muchacha: que le permitiera verle y olerle el sexo, porque tenía casi olvidados esos atributos femeninos. Ellas, desde luego, accedía. El filme era como una travesura que molestó a los críticos más conservadores. En este caso se simulaba, hasta por la presencia de la joven, una estancia en un paraíso cargado de permisividades y tolerancias. Aunque al arranque de la película, ella era víctima de un ataque fallido de unos delincuentes que aspiraban a violarla. Después compartirá su imagen y su cuerpo con una buena cantidad de hombres que la asedian. La lectura que hace Polansky tiene algo de ese sueño lúbrico varonil en torno a la disposición de la hembra.

En *Chinatown* (1974) la novela negra se vio favorecida por la contundencia descriptiva de Polanski. Un tajo en la nariz era un destello de agresividad, un latigazo cruel a los espectadores en un relato de sobrias ambivalencias, que resulta un ejemplo maestro del cine negro que se renueva. En tanto que *El inquilino* (1976), sobre un relato de Topor, hizo que un departamento parisino se convirtiera en cámara de los horrores. El propio realizador era el intérprete de un relato donde lo misterioso estaba anidado en lo cotidiano. La cámara describía el lugar y de la certidumbre del tedio se accedía al hallazgo de la huella, de esa otra parte invisible que de pronto lanza su quemadura fantástica. Una escena por demás divertida es la que ocurre entre una joven (Isabelle Adjani) antigua de la anterior arrendataria del departamento, una mujer que se suicida al lanzarse de un piso superior, y el propio inquilino. Sin mucho ánimo van a un cine, ella lo masturba ante el desconcierto del hombre tímido.

En las últimas cintas de Polanski las imágenes son un prodigio y establecen ese 'punctum temporis': describen y narran con un pleno uso de lo cinematográfico. Así, *Tess* (1979) planteó el reto de hacer una cinta heliotrópica, es decir que se basaba en el uso de la luz solar como otro de los elementos dramáticos. El resultado fue un trabajo extraordinario. *Piratas* (1986) fue una cinta menor, sin que esto fuera en descrédito de su visualidad. En

tanto *Frenesi* (1988) fue un recorrido por un París extraño, el de los techos de tejas y el de los muelles cargados de violencia, entre los que mediaba una historia inacabada entre una muchacha atrevida y un médico maduro y bobo. De *Luna amarga* (1992) puede decirse que el erotismo admitió el relato verbal y la discontinuidad con escenas sexualizadas. Más contenida, menos exuberante fue *La muerte y la doncella* (1996), adaptación de la pieza homónima de Ariel Dorfman. Mejor resultado, *La última puerta* (1999), que tenía una toma magistral, cuando el demonio copulaba con el vendedor de libros: una luz enceguecedora llenaba la pantalla. Era la luminosidad maligna que borraba el paisaje. En otro tono, con reminiscencias biográficas, *El pianista* (2002) fue el retorno al ghetto de Varsovia. Las últimas escenas transcurren en medio de las ruinas y el polvo. La oscuridad aquí era obligada. *Oliver Twist* (2005) fue una adaptación mediocre del texto de Dickens. Sólo visualidad para reconstruir la atmósfera de la Inglaterra victoriana de mediados del siglo XIX inglés. La filmografía de Polanski es el recuento de una hazaña visual que ha oscilado entre la morbidez, el erotismo y las desgarraduras del absurdo.

En *Luna amarga* lo que hay es un tránsito real, pues toda la acción aparece durante una travesía marítima. Una pareja de 'dañados' para usar la expresión de la novelista británica Josephine Hart, usa a una pareja de ingenuos para compartir la crueldad de sus juegos. Polanski es inflexible: la pasión sexual deviene en costumbre e insustancialidad. Un aspirante a escritor y una joven peinadora son los personajes que vivirán una aventura plagada por la irracionalidad. Ellos cultivan la obsesión sexual, ejercen su voluptuosidad sin cortapisas. Pero del erotismo pasan a la fatiga, uno estorba al otro y el aspirante a escritor se fastidiará de la mujer. Al poco tiempo lo que era relación fogosa se convierte en tedio. Agadem precisa que:

“El vínculo que mantiene unidas la magia y la felicidad no es simplemente inmoral, que puede, más bien, dar testimonio de una ética superior, se evidencia en la antigua máxima según la cual quien se da cuenta de que está siendo feliz, ya ha dejado de serlo”. (Agamben; 2005: 22).

Esto cambiará las cosas, la mujer se pliega y trata de volcarse hacia el hombre por medio de la docilidad y de una especie de servidumbre. Lo que se vive ahora es la

humillación y el deseo perdido y, si cabe la figura putrefacta. Esto concluirá con un accidente del hombre, quien queda parálítico. Las piezas se desplazan y comienzan a enunciar el terror. Duvignaud aclara que este:

“surge cuando su sublimación se hace imposible –o prohibida. Entonces la imaginación angustiada crea y multiplica imágenes monstruosas de perversidad; vencer al monstruo forma parte de todo mito en su forma completa, pues implica, en un esfuerzo vital, una victoria sobre la angustia fundamental”. (Duvignaud; 1987: 26).

Ahora los papeles se invierten y es la mujer quien maltrata al tipo: evidencia la venganza y la búsqueda de un triunfo sobre el monstruo-verdugo. En el crucero él se presenta como un parálítico que cuenta historias tortuosas a un inglés que lo escucha con un sentimiento de atracción y repulsión. Al mismo tiempo este personaje desea a la esposa del minusválido. El coqueteo se establece hasta que en la fiesta de año nuevo, en pleno altamar, se establece el desenlace y el desplazamiento hacia la paradoja. El inglés queda pasmado al verse sustituido en los coqueteos de la mujer, pues es su propia esposa la que de pronto se gana los favores de la norteamericana. El parálítico goza con esa situación equívoca. Las mujeres se marchan a la cama y al día siguiente, desde su silla de ruedas, el hombre asesina a su esposa. Los papeles se invierten, lo monstruoso se desplaza de un personaje a otro. El terror se acrecienta en la medida en que ambas personalidades se han afinado en torno a la destrucción y a lo monstruoso. Incluso el sexo sirve para completar a estos seres solitarios y perdidos en su propia angustia existencial.

El inglés asiste al espectáculo sangriento y contempla cómo su esposa, tan tímida y reservada, tuvo relaciones lésbicas. El Apocalipsis se desata en el mar y todo parece mutarse. Aquí los sobrevivientes están destinados a vagar como sombras. El mundo ya es diferente, el 'sentido del final' los ha transformado, una vergüenza infinita se apodera de ellos. Lo íntimo se convertido en hecho público. Ellos, el inglés y su pareja, quedan con el estigma de la revelación para los otros. Un hindú con su pequeña hija, antes amistoso, ahora es un ser esquivo que apenas si se atreve a saludar a los 'sobrevivientes'. El Apocalipsis, con todo su carácter de revelación, se ha cumplido con todo y la paradoja que implica el hecho, los ingleses han rodado por la pendiente de la 'inmoralidad'.

Es decir, del tono paradisíaco de los primeros minutos de película, se establece el cambio por medio de un simbolismo irónico: los personajes del aspirante escritor y de la peinadora están en una feria. La mujer le dice que quisiera tener un hijo, él rechaza la posibilidad. Enfrente de ellos está la rueda de la fortuna, lo que sigue son las fantasías que pretenden recobrar las pasiones perdidas. Poco a poco la paradoja precisa los hechos, lo demás ya se ha contado.

"¿Nuestro edén será un lugar de placeres? No olvidemos la etimología. La palabra paraíso, de la cual deriva por intermedio del griego o del latín y también del hebreo, del vocablo que, entre los persas, designaba un jardín maravilloso. He aquí el cuadro encantador de un paraíso al que caracterizan ante todo los placeres. Esto habla a los ojos y a los sentidos. No es una palabra vacía, una abstracción". (Cazeneuve; Op.Cit: 12) El paraíso profano sería aquel que conservara la fórmula de que todo lo bueno es placentero y todo lo placentero es bueno. Ese filtro que otorga el erotismo inicial en las parejas, el que trata de eliminar obstáculos y se centra en el diálogo de los cuerpos y en la construcción de un mundo posible, es el recodo paradisíaco que necesitan los seres humanos y que retrata el cine con lujo de imaginación. Por ello el paraíso tiene las condiciones de un mito secular. Michelangelo trató de avizorar el paraíso terrenal en *Zabriskie Point* (1970), recuérdese la escena de la orgía entre las arenas del desierto, atisbada a lo lejos; mientras que una extraña magia hace estallar una casa burguesa.

En términos de representación filmica el Edén tiene tensiones dramáticas, modos de interesar al espectador. La propuesta puede tener algunos conflictos para después triunfar en el universo de los placeres o retraerse ligeramente en la búsqueda de goces más duraderos. Lo que significa que el ciclo Edén-Apocalipsis tiene polaridades y complementaciones, que suscitan una buena cantidad de matices seculares. Desde luego, que, desde la expiación inicial, la idea de infierno está desbordada.

"Lejana o no, la mitología sólo puede tener fundamento histórico, pues el mito es habla elegida por la historia: no surge de la 'naturaleza de las cosas'... El mito no puede definirse ni por su objeto ni por su materia, puesto que cualquier materia puede ser dotada arbitrariamente de significación" (Barthes, 1980: 200).

¿Qué es lo específico del mito? Es transformar un sentido en forma. Dicho de otro modo, el mito es siempre un robo de lenguaje. En realidad nada puede ponerse a cubierto del mito. Un apuntalamiento que debe tomarse en cuenta es la racionalidad del mito, la construcción por medio de la cual lograr sus significaciones.

"La falta de una lógica universal en el interior del mito deriva del hecho de ser incapaz de semejante racionalidad, sino que tiene su causa en el hecho de que el 'objeto' y la 'realidad', sobre los que versan, no admiten tal lógica. Quien le reproche al mito esta representación de la realidad argumenta, no sobre el terreno de la lógica --pues ésta no decide nada acerca de la realidad--, sino, nuevamente, sobre el terreno de la experiencia" (Hübner, 1996: 273).

Además, "concebir lo mítico como una especie de fe en algo trascendental, o al menos inaccesible a la percepción y a la experiencia, forma parte de los prejuicios hasta ahora casi inextirpables en su contra. Pero en realidad lo mítico se funda, por el contrario, en el hecho de que originalmente la 'realidad' aparecía al hombre en forma mítica" (Idem: 257).

En el cinematógrafo las figuras del Edén y el Apocalipsis están en vínculo con una historia que tiene un contexto y que se desarrolla a la par de las secularizaciones del presente siglo. Estas producen un imaginario instituyente que se convertirá en instituido. Sólo que en esa espiral, en esa dinámica, lo que encontramos son una serie de mutaciones y un conjunto de paradojas. "Los artistas crean ficciones globales de orden histórico, dramas universales que asignan valor moral a los acontecimientos aislados y a la conducta individual" (Parkinson, 1995: 18).

Un caso emblemático de secularización fue *Yo te saludo María* (1984) de Jean Luc Godard, una cinta plena de candidez que retó a los censores al recuperar la leyenda de la Inmaculada Concepción, tema que incluso está cuestionado en algunos de los Evangelios Apócrifos. La historia contada por Godard rebosa simplicidad: María y José son una pareja de enamorados que viven en la rutina del trabajo y de sus aficiones al basketball. Un día su vida se transforma porque un desconocido anuncia que María lleva en el vientre un hijo. Ella es virgen y, por lo mismo, se niega a dar crédito a las palabras del sujeto. Poco a poco se convence de la realidad del asunto. Las evidencias la conducen al médico, quien confirma la



pureza sexual de la joven. Su compañero, José, recela de una situación tan particular. Él gusta de observar y acariciar el cuerpo desnudo de su amada, pero todo con el ánimo de una castidad obligada. Esas escenas eróticas tienen la belleza de la contención, de lo que apunta hacia otra zona de la mirada, por ello aparece el famoso 'arco histérico'. Philippe Sollers en un diálogo sobre la película con Godard, comentaba: "Esa es la posición del placer inconsciente: sobre todo no sexual. Todo esto filmado como si tú estuvieras en el ojo de Charcot, con Freud a su lado. Freud retomó este descubrimiento de Charcot a partir de que visitara a los histéricos del hospital de Salpêtrière. Charcot le dijo un día al oído: 'Sabe usted, de alguna manera, este siempre es un asunto sexual'. Freud lo anota en alguna parte; es curioso, pero él me dijo esto en privado ¿por qué no lo diría jamás públicamente? Freud estando en París visitó Notre Dame, que lo impresionó. Y entonces ahí vio esta María que está histérica, que no puede ser tocada salvo en ciertas ocasiones". (Sollers, Philippe; 1986: 94) La naturaleza, el cielo y los astros asimilan el clima profético de la revelación celestial. El obstetra determina que nunca hubo inseminación artificial. Los enamorados María y José, luego de un arduo combate de dubitaciones y rechazos, deciden aceptar el mandato divino: La Natividad se llevará a cabo a la entrada de un cuarto exento de lujos. Más aguerridas fueron *Figuras de la pasión* (1985), sobre el texto del español Gabriel Miró, y *Las Lupitas* (1985), ambas de Rafael Corkidi. La segunda quedó relegada a las funciones privadas porque el tema de la Virgen de Guadalupe traída al tiempo contemporáneo y en escenas eróticas, fue un paliativo para un director rebelde que tuvo como intérprete del personaje a la desnudista Lin May. La propuesta, delirante y deliciosa, quedó en el olvido gracias a la intolerancia de la época.

Ahora bien, el Apocalipsis en el cine:

"no es sólo un sinónimo de desastre, cataclismo o caos. En realidad, es sinónimo de revelación. Aunque es verdad, que un sentido agudo de perturbación y de desequilibrio temporal es la fuente del pensamiento y del relato apocalíptico, y es siempre integral a éste, también lo es la convicción de que la crisis histórica tendrá el efecto purificador de una renovación radical" (Ídem: 22).

Para lograr un mayor efecto, el cine requiere de lo verosímil que es una relación del texto particular con otro texto general y difuso. Después surgió otra idea: se pasa del nivel de lo dicho al nivel del decir. Por último, actualmente se hace predominante otro empleo: se habla de la verosimilitud de una obra en la medida en que ésta trate de hacernos creer que se conforma a lo real y no a sus propias leyes; dicho de otro modo, "lo verosímil es la máscara con la que se disfrazan las leyes del texto, y que nosotros debemos tomar por una relación con la realidad". (Todorov, 1972: 13).

También habría que decir que "la verdad sería un discurso que se asemeja a lo real; lo verosímil, sin ser verdadero, sería un discurso que se asemeja a lo real. Lo verosímil no tiene más que una única característica constante: 'quiere decir', es un 'sentido'". (Kristeva, 1973: 11). Construir el paraíso o identificar el Apocalipsis requieren de la búsqueda de lo verosímil. Nada peor en un filme que lo narrado se vuelva absurdo de manera involuntaria. En este aspecto debe tomarse en cuenta que la censura intervendrá mientras más verosímiles resulten algunas escenas eróticas, su iconicidad ira a contrapelo de lo representado. Antes los personajes se metían a la cama y apagaban la luz, ahora es posible evidenciar su sexualidad, tan es así que *Nueve canciones* (2005) de Michael Winterbotton hace que su pareja protagónica alterne la asistencia a conciertos con cópulas en las que se muestran sus orgasmos.

"Así, detrás de la censura institucional de los filmes, alrededor de ella, junto a ella -- debajo de ella, pero desbordándola-- la censura que se ejerce a través de lo Verosímil funciona como una barrera, como un filtro invisible pero generalmente más eficaz que las censuras declaradas: ella recae sobre todos los temas, en tanto que la censura institucional se concentra en ciertos puntos: políticos o de costumbres; esta apunta -- y aquí reside lo más grave-- no exactamente a los temas, sino a la forma de tratarlos, es decir, al contenido mismo de los filmes: el tema no es el contenido, no es sino una primera caracterización, muy general, de ese contenido". (Metz citado por Amengual, 1976: 22).

Es importante observar las relaciones entre censura y cine como parte de esa conformación, continuidad o discontinuidad del imaginario social. Es un hecho que los

censores tienen como cometido habitual el acto de 'normalizar' al excluir aquello que desborda los límites habituales de un contexto sexual o político. Ellos cercenan lo que consideran que está fuera de los umbrales, movibles y arbitrarios, que convierten en norma de defensa a la sociedad y a las familias. Pero, como el cine es una industria cultural y, por lo tanto entra en problemas de mercado, las presiones comerciales obligan a las oficinas censoras a transigir con las 'aperturas'. Esto ocurre porque la censura por lo general se desfasa, y lo único que la actualiza es el empuje externo de lo histórico-social. Lo que se suscita es la paradoja del imaginario erótico que desbordar, al menos en la ficcionalidad del cine, lo que ocurre en la sociedad contemporánea de mediados de los sesenta a la época actual.

Hablar de la censura dentro del cine es hacer un viaje intrincado alrededor de una experiencia que apela a la moral, cuando en realidad todo es un asunto de poder. Esta son apenas unas notas brevísimas sobre un tema que exigiría en sí mismo un trabajo de tesis. La censura nace con la intención de podar aquello que resulta incómodo o que es inaceptable en términos políticos o sexuales. De hecho, se considera que el levantamiento del velo censor estuvo determinado por la inclusión de la cinta *Soy curiosa amarillo* (1967) y *Soy curiosa azul* (1968) de Vilgot Sjöman, que pudieron verse dentro de la cartelera comercial de algunos países europeos y estadounidenses. Discurso filmico en donde se conciliaban los ánimos libertarios en lo sexual y en lo referente a los apuntes sobre la democracia y el poder.

En el caso de la antigua Unión Soviética, la perestroika y la glasnot determinaron en los años ochenta del siglo pasado una mayor laxitud en el juicio en contra de los filmes de aquella nación socialista. Claro está que los matices fueron diversos y las opiniones sobre la libertad cinematográfica fueron una polémica constante.

México ha pasado por distintas fases de la tijera del censor. Desde los días del mandato carrancista, que instauró una supervisión para preservar el poder. El hecho estaba claro, los documentales y películas que fueran contrarias a Don Venustiano estarían prohibidas. En cambio, en 1912 o 1913 circuló de manera clandestina, para beneplácito de obregonistas y carrancistas una filmación rupestre y anónima, un libelo para acabar pronto, sobre un zapatista que tiene sexo con una prostituta. El cine porno nacional se iniciaba con un elemento político de fondo. Después se han dado toda clase de artimañas para evitar las

audacias dentro del cine mexicano. Tan es así que *La mancha de sangre* (1934) de Adolfo Best Maugard, que fuera víctima de las mitificaciones debido a un comentario de Salvador Elizondo, escrito a principio de los años sesenta, estuvo ‘extraviada’ por su carácter libertino. En la actualidad la Filoteca de la UNAM logró restablecer algo del material: unos rollos están en buen estado, otros tienen imagen y carecen de sonido, en los complementarios esto se invierte.

Con Luis Echeverría se proclamó la ‘apertura democrática’, postulado demagógico que en el cine dio paso al uso de un lenguaje ‘grosero’, mentadas de madre incluidas, y el uso de desnudos integrales. Si con Díaz Ordaz se cancelaba la “Reseña Cinematográfica de Acapulco” por la exhibición de *Fando y Lis* (1968) de Alejandro Jodorowsky, en el siguiente sexenio fue posible ver *Auandar Anapu* (1974), que incluía escenas sexuales que antes hubieran pasado por las tijeras del censor. Por cierto, que el director chileno Alejandro Jodorowski padeció los ánimos moralistas: *El topo* (1971), un western esotérico que fue mutilado en 17 minutos; en tanto que *La montaña sagrada* (1973), sufrió una censura atroz de 30 minutos.

Tiempo después, al finalizar el periodo de Echeverría, se quedaron sin estrenar cintas como *La viuda negra* de Arturo Ripstein, o se guardaban con recelo *Divinas palabras* (1978) de Juan Ibáñez, ambas con la idea clara de alejarlas del público. Ambas tenían una dosis de desnudos, en la primera de Isela Vega y en la segunda uno de Silvia Pinal. Sin que esto las descalificara o las ubicara de forma definitiva en el umbral de la censura.

Para México el momento decisivo fue 1990. Carlos Salinas estaba en el poder y el neoliberalismo era la corona libertaria. Al menos eso querían sus defensores. El presidente en turno intervino para que se exhibiera *Rojo amanecer* (1990) de Jorge Fons, cinta que aludía a la mantaza estudiantil y civil del 2 de octubre de 1968. La entonces encargada de la Dirección General de Cinematografía, de la Secretaría de Gobernación, Mercedes Zertucha vio frustrados sus intentos por censurar esta película. Lo que era un aparente tabú se convirtió en un detonador que habría de destrabar una buena cantidad de filmes ‘enlatadas’, expresión que se usaba en la jerga cinematográfica para aludir a la censura. Pero fue *La sombra del caudillo* (1959) de Julio Bracho, secuestrada por el Ejército y convertida en pieza clave del análisis político de la dictadura priísta. Salinas apeló a la mayoría de edad del

público mexicano y dejó que se mostrara lo que parecía 'naceptable'. El hombre que había llegado a la silla presidencial bajo sospecha de usurpación, y que por ello era objeto de diatribas constantes, en un acto de orden político eliminó una buena cantidad de barreras censoras. Ya en la época de Zedillo se permitió el cine pornográfico en exhibiciones desde las 11 de la mañana hasta bien entrada la noche. De entonces a la fecha podría decirse que la censura adquirió otras máscaras. Por ejemplo, la sexualidad, que causa tantos estupores a los panistas, ha tenido pruebas de fuego que han pasado sin tribulaciones. Incluso en los tiempos retrógrados de Vicente Fox, la cartelera comercial recibió *Batallas en el cielo* (México-Francia-Bélgica, 2004) de Carlos Reygadas, en la cual aparecieron los abominables circuitos que nublaban una felación inicial y final. El realizador dijo que esa era una condición exigida por sus actores y por él mismo en su exhibición nacional. Hecho contradictorio, porque en la versión en DVD es posible tener la película íntegra con todo y las famosas escenas iniciales donde una joven practica una *fellatio*.

¿Qué decir de un filme homosexual como *Mil nubes de paz* (2004) de Julián Hernández, película independiente que pasó en las carteleras comerciales sin censura; esto al igual que cintas extranjeras como *Intimidad* (2001) del francés Patrice Chereau, *Viólame* (2000) de Virginia Despentes y Coralie Trinh Thi, o *Nueve orgasmos* (2005) de Michael Winterbotton, que eran testimonio fiel de una sexualidad abierta y sin tapujos. Tal parece que el erotismo ha dejado de encajonarse y que la censura ha abierto las puertas al atrevimiento. Al fin de cuentas el sexo vende.

Un caso que ponía en jaque a las telarañas del panismo fue *Así del precipicio* (2006) de Teresa Suárez, visión audaz sobre la droga y el sexo vistos a través de personajes femeninos. La primera escena es una provocación que aguantó la censura mexicana sin poner objeciones: una joven está en plena cópula; de pronto suspende el coito y va sobre unas líneas de cocaína para asegurar un mejor clímax. Ana de la Reguera interpretó a una mujer ligada a la publicidad filmada que al verse en los extremos de la adicción debe desintoxicarse para evitar un desastre mayor. El lenguaje y la violencia de algunas escenas tuvieron el mérito de apuntalar un discurso moral, que se alejaba, por más que algunos quisieron ver lo contrario, del moralismo.

¿Cuáles son los mecanismos de la censura actual? La mejor respuesta es la película *Cansada de besar sapos* (2006) del venezolano Jorge Colón, que le apuesta a la fidelidad, a los buenos usos y costumbres, es decir a la complacencia más absoluta. Todo para reconfirmar la doxa. En esos casos es obvio que el guiño de ojo sustituye las incomodidades de una propuesta inteligente. Lo vacío al servicio de un cine comercial que ocupa espacios para reiterar contenidos obsoletos. Otro ejemplo semejante es *Niñas mal* (2006) de Sarifiana, que es un intento anacrónico por rescatar valores que ya están en la picota. Esa es la verdadera censura: la que se autolimita y promueve asuntos añejos que se pierden en su propia doxa. A veces el cine mexicano llega a los extremos de la estupidez, *Fantasías* (2004) de Jorge Araujo pasa de la búsqueda del paraíso erótico a la severidad apocalíptica. Una pareja aburrída trata de romper con la monotonía conyugal, de pronto la esposa propicia que la sirvienta sea un estímulo para su marido. Usan a la muchacha para luego despedirla. El tono de la cinta es de una torpeza que en sus desvaríos llega a las actitudes fascistoides. La locura de la pareja los lleva a meterse con un par de vivales con los que realizan un ‘intercambio’, cuyos resultados son trágicos. La lección, para ser justos, estaba en cintas como la inglesa *Juegos de adultos* o la estadounidense *Intercambio de parejas*. Un referente magnífico es *Tormenta de hielo* (1997) de Ang Lee, que revisa las filias y fobias de la sociedad norteamericana de principios de los años setenta, cuando los matrimonios post-revolución sexual practicaban el intercambio de parejas sin cargos de conciencia, como una responsabilidad con la historia de su momento. Desde luego que el filme de Ang Lee habla de una devastación apocalíptica ligada a las fracturas emocionales de los personajes, de sus enredos íntimos sin que condene las actitudes de quienes practican tal o cual cosa.

De la censura autárquica se pasó a la censura en la producción. El juego consiste en escalar las montañas de una producción repleta de mezquindad que otorga pocos recursos y transforma guiones. La censura oficial trata de conservar la calma, pues un retroceso en ese terreno es por demás arriesgado; aunque claro que en la provincia mexicana pasan cosas tan lamentables y tan poco reguladas que muchas veces pasan inadvertidas. El filme que causó estragos dentro de comunidades ultraderechistas fue *El crimen del Padre Amaro* (2003) de Carlos Carrera, que contaba los amoríos de un cura con una joven apenas adolescente. Pese

al reclamo la película, sin duda mediocre, paso tal cual y hasta la polémica ayudó a la taquilla. En otras ocasiones han sido los impresos en carteles y “espectaculares” como el caso de *La habitación azul* (1998) de Walter Doehner,

cuya publicidad era una imagen de la actriz Patricia Llaca recostada y con el trasero visible a los ojos de quien quisiera verlo. También causó escándalo la camapaña de *Rosario Tijeras* (México-Colombia, 2005), que permitió una imagen de una pareja en plena cópula. Tal vez los conceptos de moral, secularización, doxa, paradójica, edén y Apocalipsis sirvan para ubicar un fenómeno complejo que resiste el paso de los tiempos, de las cisuras y de las arbitrariedades.

## **CAPÍTULO CUATRO**

### **EJEMPLOS RECUPERADOS: REVISIÓN DE PELÍCULAS**



## EJEMPLOS RECUPERADOS: REVISIÓN DE PELÍCULAS

En cierto tipo de cine actual se hace referencia a las exaltaciones que otorga la fantasía, en algunos casos podría rondar los terrenos de la locura o del escándalo. Confrontar esa paradoja, eso que se sale de lo habitual y se convierte en un reto conceptual en relación al erotismo tiene el interés de la propuesta, de lo que puede repeler al mismo tiempo que es una suerte de sugerencia. Este capítulo del trabajo mira hacia esos entornos y les otorga legitimidad, a veces a contracorrientes y otros en medio de titubeos. Por ello es preciso hacer un breve recorrido que de cuenta de estas fantasías en donde los mitos, el Eden y el Apocalipsis son recurrencias que forman parte de un todo.

En *Genealogía de la moral*, Nietzsche escribió que: “sin crueldad no hay goce, he aquí lo que nos enseña la más antigua y larga historia del hombre. El castigo es una fiesta”. (Nietzsche; 2001: 57) Películas como *Crash: Extraños placeres* (1996) de David Cronenberg tienen el sello de lo negativo. Este término

“indica en las cosas, las operaciones, los mecanismos, una falta, un estorbo, un retardo, una interrupción (por referencia a una continuidad), una imposibilidad –lo inexpresable, aun lo indecible–, una pérdida de fuerza, de energía (hasta se podría decir, para una corriente eléctrica continua, con su polo negativo, un regreso, en sentido descendente), una importancia menor (bajo, poco y menos, en relación con alto, mucho más), en cuanto al valor (lo negro, lo oscuro, opuestos a lo blanco, a lo claro). Desde ahora se advierte que las presuposiciones ideales y morales, según las expectativas y los deseos, dirigen esta separación en positivo y negativo y, de una manera general, entre el bien y el mal. En fin, todo deseo responde efectivamente a una falta.” (Rosolato; 1991: 23-24).

*Crash* inicia con la escena donde Catherine (Deborah Kara Unger) desnuda su torso y roza uno de sus pechos contra el metal de una avioneta estacionada en un hangar. Llega un hombre y se acuclilla. Comienza a tocarla. Le besa el trasero. El montaje paralelo indica al espectador que ahora esta en un estudio cinematográfico. Ballard (James Spader) se encuentra detrás de una mujer oriental, que luego se sabrá que es su fotógrafa. Cronenberg describe en ejercicios sexuales a esos personajes que después se les ve como una pareja

singular: Ballard y a Catherine. Poco después ella levanta su falda y enseña los glúteos. Están en un aeropuerto y desde ahí es posible mirar hacia la carretera. Cientos de automóviles se desplazan. Ellos están en la cama. Luego vuelven a verse los interminables automóviles. De entrada el realizador canadiense rompe con las fórmulas habituales, en *Crash*, la intimidad es posible sin la distinción moral de la pareja monógama. Uno y otro, hombre y mujer, de forma inmediata se les ha visto en encuentros eróticos. Algo de paradisiaco tiene ese entorno promiscuo, exento de restricciones. Ellos saben de sus encuentros y los cuentan al otro, incluso Catherine pide a Ballard que le diga si llegó al orgasmo con la otra mujer. Vasos comunicantes, esas cópulas podrían ubicarse en aquello que está en Barthes:

“acumulo, pero no me detengo en el nivel de la falta: produzco un ‘exceso’, y es en este ‘exceso’ que sobreviene la saciedad (el ‘exceso’ es el régimen de lo Imaginario: en cuanto no estoy en el ‘exceso’ me siento frustrado; para mí, ‘justo’ quiere decir ‘no suficiente’): conozco, finalmente, ese estado en que ‘el goce rebasa las posibilidades que había vislumbrado el deseo’.” (Barthes; 1984: 217)

El Paraíso secular estaría cercano a ese dispositivo que forma parte de los aforismos de *Máximas y pensamientos* de Sebastián Nicolás Roch, el famoso Chamfort (1740-1794), quien dice: “goza y haz gozar, sin hacer daño ni ti, ni a nadie; he ahí, creo, toda la moral” (Chamfort; 1966: 76) En un sentido lato, ese inicio de *Crash* otorga a los personajes ese aspecto, incluso moral a sus actos.

Casi de inmediato se describe a Ballard que lee ve un guión cinematográfico. Se distrae y ese instante de duda lo hace perder el control. Sale de su carril para llegar al otro lado de la carretera, y su vehículo hace un remolino. En esa situación crítica choca y de pronto se ve a un hombre que por el impacto rompe el parabrisas de su automóvil y su cuerpo queda en el exterior, tal es el aspecto del manejador que el espectador queda con la certeza de que el hombre ha muerto. La contraparte lo da una mujer (Holly Hunter) que, en medio del horror de los hechos, se quita el cinturón de seguridad y enseña uno de sus pechos a Ballard. Por esto, el

“abandono del sentimiento y la emoción ha preparado el camino a nuestros placeres más tierno y reales: en las excitaciones provocadas por el sufrimiento y la mutilación;

en el sexo como una arena ideal –semejante a un cultivo de pus estéril para todas las verónicas de nuestras perversiones; en la prosecución de un juego que no nos compromete moralmente: nuestra propia psicopatología; en nuestro poder de conceptualización, en apariencia ilimitado”. (Ballard; 1996: 7).

Luis Buñuel y Salvador Dalí en *Un perro andaluz* (1929) creaba una escena extraña: un personaje, al que se denomina el andrógino, ve un automóvil. Levanta los brazos y cae al suelo. Llegan dos paseantes, se reclinan sobre el cuerpo del accidentado. En tanto que en la habitación, una pareja en planos y contraplanos discuten acaloradamente sobre lo que ha ocurrido en la calle. El hombre tiende las manos hacia el cuerpo de la mujer, que retrocede de inmediato. El se acerca a ella y acaricia sus pechos. Es obvio que el accidente de tráfico los ha inquietado, y él ha llegado hasta la excitación. En tanto que Georges Bataille en su novela *La historia del ojo* narra la cornada mortal al torero Manolo Granero, que provoca orgasmos entre sus personajes. Del hecho sangriento se pasa a la exploración del deseo. La doxa queda trascendida en ese segmento filmico y se desplaza hacia la paradoja. El choque tiene al aura trágica de la muerte.

Más adelante, el autor de la novela, el propio J. G. Ballard aclara que:

“*Crash* por supuesto no trata de una catástrofe imaginaria, por muy próxima que pueda parecer, sino de un cataclismo pandémico institucionalizado en todas las sociedades industriales, y que provoca cada año miles de muertos y millones de heridos. ¿Es lícito ver en los accidentes de automóvil un siniestro presagio de una boda de pesadilla entre la tecnología y el sexo?” (Ballard; 1996: 14)

Ballard está en el hospital acompañado por Catherine. Se ven aparatos ortopédicos. Salen a un pasillo y se encuentran con el personaje de Hunter que se auxilia con un bastón. Ella pasa sin detenerse ni saludar a Ballard y a Catherine. Un médico que los conoce trae unas fotografías, resulta extraña una cicatriz que trae en el rostro. Luego, Ballard tiene en la pantalla de un monitor las imágenes de accidentes. Se excitan y se masturban. Las imágenes conservan la violencia que al percibirla como energía sexual, deseo, se convierte en acto cruel.

Tiempo después, la cámara registra un tráfico denso, plagado de automóviles. Ballard mira con unos binoculares esa sucesión de vehículos. Ahora se ve el estacionamiento en el que reposan sus desgracias un buen número de automóviles chocados. Ballard llega hasta ahí y se sube a uno de ellos. En el piso del coche se pueden ver revistas porno. En esos momentos, Ballard tiene un encuentro ocasional con Helen, que ha quedado viuda (Hunter). Entablan un diálogo breve y luego él la lleva por los rumbos del aeropuerto. Establecen un juego de miradas que se convertirá en un momento de tensión sexual. Él se quita el cinturón de seguridad, le incomoda. Sin este se siente libre. La cámara registra los embotellamientos producidos por los automóviles. Ballard besa a Helen. Sin más llegan a un coito en el vehículo.

Cronenberg establece lo que podría denominarse 'la anomalía', una alteración del sistema, un conjunto de reglas y actitudes. Un accidente produce una muerte y aún así la vida debe continuar. El cuerpo se asimila a la anomalía, la hace suya y le permite resguardarse en la paradoja de la posesión-desposesión. El riesgo del choque es la pérdida, la anomalía. Si esta suscita un ánimo erótico, un gusto por la fantasía es porque el acto celebra la ausencia, lo que es un telón de fondo negativo. El paraíso de los personajes de *Crash* está habitado de heridas y de muerte.

Le Breton en *Adiós al cuerpo* dirá que:

“Para remediar la desgracia de estar hecho de carne, el cuerpo es disociado del hombre... Es sometido a innumerables subterfugios para escapar a su precariedad, a sus límites, para controlar esta parte inaprensible, 'para alcanzar una pureza técnica. Tentación demiúrgico de corregirlo, de modificarlo, ante la imposibilidad de hacer de él una máquina realmente impecable. Subyace en tal tentación un fantasma, informulable en un esquema de pensamiento laico: el de abolir el cuerpo, de borrarlo puramente y simplemente al sustituirlo por una máquina de una perfección más alta. En este imaginario que tiende a redefinir las condiciones de existencia”. (Le Breton; 2007: 20).

Por otro lado, debe recordarse que David Cronenberg tiene un tema en común en la mayoría de sus filmes, la transformación del cuerpo. El realizador canadiense “se confiesa un

escultor de la carne, cuyos más acabados *tracks*, más vistosas *performances* devendrían las esculuras terapéuticas de Ben Pierce en *Telépatas mentes destructoras* (1980), la mutación escultórica de Seth Brundle, en *La mosca* (1986), la referencia a la *la Pietá* en la composición terminal de *Inseparables* (1988), o la circunstancia de que en *Crash* el organismo humano cumple la función de lienzo —en una opción lejana y contrapuesta a la elaborada por Peter Greenaway en *El libro de cabecera* (1995)—; anotemos que la remodelación de la geografía humana con la ayuda de la tecnología es la suprema pasión de Vaughan (Elías Koteas). (Freixas; 2002: 305)

Otro momento de extraña locura es la representación de choques famosos. Los espectadores están en las tribunas. Un animador (Vaughan) cuenta la historia de lo que se verá. En este caso es el accidente mortal de James Dean en su Lamborghini, “El pequeño bastardo”. Ballard y la viuda están entre el público y reconocen a Vaughan como el hombre de bata, con apariencia de médico que enseñó una fotos de accidentes en el hospital. Se lleva a cabo el choque, el animador y otro hombre quedan heridos. Tiene que huir de la policía que persigue este tipo de actos. Ballard y la viuda bordean un bosque y llegan hasta un taller en el cual se rinde culto a los accidentes. Vaughan tiene películas sobre el tema y es amigo de Gabrielle, una mujer lisiada que debe auxiliarse de complejos aparatos ortopédicos. Ella admite que:

“es el culto a lo posthumano y de borrado de los dualismos típicos de la cultura occidental, su cuerpo es una mezcla de lo biológico y de lo mecánico, de lo natural y lo artificial. *Crash* plantea la gran encrucijada epistemológica que supone la ‘remodelación del cuerpo mediante la tecnología’. Esta sentencia de Vaughan nos recuerda a todas aquellas formas artísticas que defienden la prótesis y que ven al cuerpo humano como objeto a superar... En la escena en la que Gabriella practica sexo con Ballard nos damos cuenta de que lo que verdaderamente le vuelve loco a éste es la enorme cicatriz que la rubia tiene en el muslo. La cámara nos muestra cómo Ballard le rompe las medias de rejilla y comienza a lamer esta herida vaginal, escena que tiene mucho de fetichismo y de desplazamiento de la angustia de castración: Gabrielle es la castrada la coja y la portadora de la herida”. (Hormigós Vaquero; 2002: 165.)

Al final, ya en plena exaltación, que semeja locura, Ballard con su automóvil golpea el automóvil de Catherine. La saca de la carretera y la mujer queda herida, tal vez agónica. Adán y Eva recobran el Paraíso perdido, es la pareja original, sólo atravesada por el ruido de otros vehículos. Ellos quedan en el paisaje. La inversión se ha dado: el medio está cercano a lo Apocalíptico pero Ballard y Catherine han luchado por instalarse de nueva cuenta en él. El viaje ha sido riesgoso pero el resultado está a la vista, falta saber si sobrevivirán al caos que los rodea y al cual se deben.

Un exaltado fue el estudioso del sexo Kinsey. La biografía es un género difícil porque deben elegirse los fragmentos que mejor describan las ideas y las actitudes del personaje. En el caso de *Kinsey, el científico del sexo* (Estados Unidos-Alemania, 2004) de Bill Condon, lo que aparece es un trabajo depurado, en el cual la figura del biólogo renovador en el terreno de la entomología, también lo fue con respecto a los usos de la sexualidad de los estadounidenses. El filme es impecable en su construcción, con múltiples escenas con entrevistas íntimas a sujetos heterogéneos, en donde se alterna el uso del blanco y negro y del color.

Alfred Kinsey (Liam Neeson) actúa con singular talento al hombre que pondría en jaque lo que ocurre en las alcobas o en otros sitios en donde se ejercen las relaciones de pareja o donde se practica la solitaria masturbación. Del conservadurismo de la sociedad del país de las barras y las estrellas, su doxa inveterada, se accedió a una mirada de mayor amplitud. Ya Guy Talese había hecho un compendio de la clausura erótica en Estados Unidos en su ensayo *La mujer de tu prójimo*, texto en que se lee: “el problema seguía siendo que había muy pocos lugares seguros en Estados Unidos donde una mujer con espíritu de aventura pudiera ir a aprender por experiencia lo que los hombres habían vivido durante siglos.” (Talese; 1981: 485)

Bill Condon el guionista y realizador supo establecer las redes dramáticas que describieran al profesor Kinsey, un académico introvertido al que tendrá que conquistar la alumna apodada Mac (Laura Linney). De un inicio pleno de timidez, con noche de bodas que consistía en desastre, de pronto se afinaban los hechos conyugales y la pareja transitaba por terrenos menos sinuosos. Incluso, *Kinsey, el científico del sexo* recupera el triángulo que se

formara entre el biólogo, un alumno y luego colaborador (Chris O'Donnell) y Mac. Durante un viaje laboral, Kinsey sentirá deseo y curiosidad por un encuentro erótico homosexual, luego vendrá la crisis al confesarle a su esposa lo ocurrido. La contraparte se dará cuando el joven estudiante satisfaga las inquietudes de la mujer del científico. Todo transcurrirá con la apertura de criterio que suponía enfrentarse con los fantasmas personales y los de una amplísima población que habría de estudiarse. La paradoja estaba en el terreno conyugal en donde se hacían las cosas de forma consentida, o al menos comentadas. Una de las referencias de Kinsey fue *Coridon* de André Gide, que hablaba acerca de la volutuosidad de los humanos.

Condon busca la contundencia de los hechos. Cuenta los pormenores de los Kinsey, con un padre predicador luterano (John Lithgow) que brindaba sermones contra la lujuria y cómo combatirla. La moral que cierra las puertas al sexo sería abierta, o al menos eso pretendía Kinsey a través de sus encuestas y estudios. Sin embargo la doxa era recia y refractaria al cambio. Mientras que los hijos, entre ellos Alfred, intentará romper con ese círculo vicioso de moralismos insensatos. La escena del cuestionario a ese hombre de tan férreas creencias se convertirá en un momento especial de la cinta, sobre todo por los matices que pueden dar Lithgow y Neeson. Gesticulaciones, silencios y una tensión brutal es lo que media en ese instante de confrontación y confesiones.

La verosimilitud que le imprime Condon a su filme es un dispositivo esencial. Kinsey revisa unas películas de orden sexual, en las cuales observaba el carácter erótico de mujeres en distintas actitudes íntimas. Es obvio que el biólogo conservaba su idea de la investigación al mismo tiempo que se solazaba con esas imágenes. Otro aspecto que toca *Kinsey, el científico del sexo* es la dificultad para sostener los apoyos financieros para un proyecto que era un auténtico sacudimiento. Al principio le otorgarán subsidios, luego dejarán solo a este hombre que laboró con pasión para llevar a cabo su epopeya profesional. Un elemento a favor de la cinta es su agilidad narrativa y su sentido del humor. Podría decirse que *Kinsey, el científico del sexo* es uno de mejores intentos biográficos de un Hollywood que ha puesto de moda ese género.

Una sala de arte en Candem Town, en Londres, exhibía en 1980 un programa doble que convocaba a un buen número de espectadores. Estas funciones incluían *Pink Flamingos*

(1972) y *Female trouble* (1974), ambas del cineasta norteamericano John Waters, y las fechas eran del otoño de 1980. Estos filmes eran el ejemplo nítido de un trabajo independiente, *underground* y contestatario. El cineasta incorrecto, el traficante del vómito que permitía al travesti, convertido en figura obesa y de grotesco lamentable, avalanzarse sobre las heces de un perro y devorarlas con el gusto de quien prueba un manjar. La estética del asco llevaba sin escalas al cine trash. El acto era alquimia purificadora en un medio puritano. Waters fue el hombre que en su incorrección política trataba de mirar con desdén al imperio estadounidense. Si unos comían hamburguesas y comida chatarra, otros podían encontrarle el gusto a lo excremental. William Ian Miller en *Anatomía del asco* reflexiona acerca de que:

“lo asqueroso es algo extraordinariamente promiscuo y que está presente en todas partes. Es aquellos que nos resulta extraño y ajeno pero que amenaza con entrar en contacto con nosotros; se trata también del típico invitado que amenaza con quedarse o volver muy pronto”. (Miller; 1998: 135.

Cierto es que John Waters estaba cerca del espectáculo más que del gran cine. Nacido en Baltimore en 1946, ha ido por un camino disparejo y que de pronto admite las tolerancias de la industria. Tan es así que en 1994 hizo *Mamá es una asesina*, en donde la figura de la madre sacrosanta se convierte en homicida ante la imposibilidad de consolidar un orden familiar y comunitario. Es la parodia de la doxa que insiste en manifestarse bajo cualquier circunstancia. El peor homenaje a Waters es que este filme se ha exhibido por la televisión a las 17 horas. De la neurosis contestataria se pasa al berrinche doméstico. Esto, sin olvidar que los videocentros al principio de los noventa tuvieron en sus anaqueles *Poliester* (1985), *Hairspray* (1988) y *Cry baby* (1990). Trilogía involuntaria que hablaba de un universo poblado por fantasmas de los años sesenta del siglo XX; con homenajes a Elvis Presley, a los peinados de salón, a figuras monstruosas que integraban una mirada socarrona que parecía limar sus asperezas con la realidad. Waters se convertía en un integrado —para usar la expresión de Eco— a la cultura de masas. Sus admiraciones por los criminales célebres, gusto por la crudeza del sexo y toda una maraña que fue un detonador en el cine de su primera época, que trajo con sus primeros cortometrajes *Hag in a black leather jacket* (17 minutos, 1964); *Roman candles* (40 minutos, 1969); *Eat your make up* (45 minutos, 1968); o



*The Dianne Linkletter story*, 15 minutos, 1969). También sus primeros largometrajes dieron idea de que se forjaba un rebelde en medio del bobalicón cine de Hollywood. Lástima que estas cintas sean ahora muy difíciles de revisar: *Mondo trasho* (1969) y *Múltiple maniac* (1970).

Hace algunos años, se tradujeron algunos de sus textos para la editorial Anagrama bajo el nombre de *Majareta* (1990), título espantoso, que incluía los ensayos de Waters, en los que atraviesa una espesura socarrona que pocas veces se inclina por los rumbos de la inteligencia. Pude decirse que John Waters fue otro de los personajes que creo momentos camaleónicos dentro del cine de Estados Unidos. Sus héroes radicales de pronto se vuelvan en una red de contradicciones. Esto sin olvidar los progresos realizados por el cineasta de *Pink Flamingos* (1972), *Female Trouble* (1974) y *Desperate living* (1977), que marcan un hito en la estética del asco, que coincide con la cruzada excremental que impusiera el artista plástico Otto Mühl en Berlín y Viena, con materiales en los que todo era referido a las heces fecales empleadas como discurso contracultural, y que lo mismo estaban en cortometrajes que en instalaciones y performances. ¿Qué decir del holandés Paul Verhoeven y su cinta *Delicia turca* (1974)? En una escena la joven (Monique Van de Ven) hace que su enamorado (Rutger Hauer, que luego sería *Robocop* en Hollywood) se detenga para que observe con todo detenimiento el excremento que ella acaba de arrojar. Él con amor y obediencia, sin el menor gesto de asco, lo mira, una toma deja que el espectador forme parte de lo que verá el hombre, para decirle que deje de preocuparse. Otro momento que retaba al espectador convencional, que confundía lo ficcional del cine con la realidad de las cosas, era aquel de *La gran comilona* (1973) de Marco Ferreri, en la que un hombre enamorado (Ugo Tognazzi) preparaba un pastel. Entonces, para incluir a su novia (Andres Ferreol) de manera simbólica la hacía sentarse sobre la harina, de tal modo que su huella anal quedara atrapada en lo que prepararía en el horno.

La estética del asco o el cine *trash* quería reacciones violentas, conductas rebeldes y antistablishment. El espectador estaba en posibilidad de llegar al vómito sin recurrir a la figura simbólica de la catarsis. Aquí era una reacción ante las porquerías que estaban en la pantalla, que superaban los conflictos existencialistas de la náusea sartreana; aquí lo único que proponía Waters era el simple y llano acto de devolver el estómago ante secuencias que

eran capaces de alterar al más templado. Así Waters y su cine son íconos de la cultura de los setenta, preocupados por dotar de oxígeno una atmósfera cultural sobresaturada de complacencia y ñoñería. Por desgracia, la cruzada del cineasta terminó por revolverse en sus cenizas, prueba de ello son sus últimos filmes: *Pecker* (1998) y *Cecil B. Demented* (2000). Películas asimiladas a esquemas comerciales que son inútiles dentro de una filmografía que pudo convertir la mugre y lo asqueroso en líneas renovadoras del arte filmico al situarse en la paradoja de lo sexual. Otro Ejemplo reciente de estas consideraciones en torno al cuerpo y el asco es la cinta británica *Venus* (2006) de Roger Mitchell, que habla del vínculo afectivo que se establece entre un actor asateado por la enfermedad y, sobre todo, por la vejez, es un tipo (Peter O'Toole) de unos ochenta y tantos años enfrentado al encuentro casual con una joven, casi adolescente. Ella, con patetismo singular, le otorga ciertas tolerancias a cambio de pequeños favores. La deja que le toque la mano, que le vea las piernas, que le bese los hombros, aunque luego le manifieste que fue tal su asco que debe bañarse de inmediato; la muchacha y él discuten sobre los hedores de los ancianos. Lo que es interesante en la película de Mitchell es la ausencia de idealización,

El apetito que suscita el deseo sexual en ese hombre al borde de la senilidad y en la impotencia. La joven hurga su sexo para darle a oler de esos vapores lúbricos al viejo, él toma la mano como si trajera un tesoro. Sólo que ella evita que él lama eso que está impregnado de la intimidad femenina. Yasunari Kawabata en *La casa de las vírgenes dormidas* hizo todo un homenaje al tiempo de reposo en la ancianidad nipona; pues esos hombres en tránsito de muerte iban a un sitio en el cual podían compartir la noche con esas chicas que les otorgaban un último aliento de vida. En *Venus* resulta algo semejante, pero el proceso es muy distinto y el asco es un personaje protagónico. Por momentos, en esas extrañas paradojas, el viejo actor conoce los dones del paraíso.

Por otro lado, una joven caótica, Patience (Halle Berry), aspirante a pintora con un trabajo de ilustradora en un emporio en el área de los cosméticos, debe enfrentar los riesgos de conocer un secreto que pone en evidencia los malos manejos de una pareja de empresarios corruptos. Tiempo después las cosas cambiarán de forma definitiva en *Gatúbela* (Estados Unidos, 2004) del cineasta francés Pitof. Sin más el filme es un divertimento con una labor interesante en términos visuales que funciona como algo autónomo dentro de una película de

mmala calidad. Del personaje malvado que aparecía en competencia con Batman, y que dejará recuerdos gratos con la interpretación de Michelle Pfeiffer en *Batman regresa* (1992) de Tim Burton, se ha pasado a una Gatúbela que admite una insurgencia conceptual. De hecho, Patience es un ser frágil en medio del marasmo de los días en las oficinas de un rascacielos, que vive atrapada por los regañíos de un empresario sórdido (Lambert Wilson), para luego, una vez que regresa de entre los muertos, llenarse con la energía felina que le transmite un gato egipcio llamado Medianoche: De lo sagrado a lo secular. La doxa establece sus intermitencias. Por un lado, la película quisiera ser una parodia de los filmes de superhéroes, que hasta hace poco tiempo eran ejemplos de castidad. La serie de *Supermán*, que incluye cuatro cintas de 1978 a 1987, mantiene una obstinada represión sexual entre el personaje y su novia eterna Luisa Lane. Pocos son los momentos picarescos en esos filmes, en uno de ellos la vista de rayos equis de Supermán le permite atisbarle las prendas íntimas a su enamorada; en otra llegan incluso al cuarto de hotel para tener una sesión extraña, en la cual se supone que pudieron tener algún contacto erótico durante la última cinta estelarizada por Christopher Reeves en 1987. La hipótesis es curiosa y confirma el carácter moralista de la idea de justicia en Estados Unidos: los malos son lujuriosos en tanto que los superhéroes tienen que resguardarse de los placeres como una condición esencial de su labor.

En *Gatúbela*, Pitof apostó por una visualidad que sustituyera las carencias de un libreto elemental, con el clásico enfrentamiento de buenos y malos. Por ejemplo, una cascada mortífera que sale de las tuberías de un laboratorio se convierte en arco cristalino; o las peleas se desarrollan en corografías salidas de la capoeira brasileña, que oscilan entre la danza y las artes marciales. También, con un sentido picaresco, el director apostó a la belleza seductora de Halle Berry como heroína *leather*, con todo y un látigo que redime a sus enemigos. Ella camina con esa parodia de gatita de cabaret berlinés, que porta un traje de cuero con desgarraduras que permiten atisbarla, mientras que un breve sostén le otorga la prenda complementaria. El montaje está dado por tomas y cortes que definen una mirada cercana al videoclip. De hecho, se trata de esquivar la presencia de la 'gatita', de tal modo que se evite una sobreexposición del personaje, que de esa manera conservará su carácter de figura de deseo en película rosa. La seducción está presente a través del espejismo de una sexualidad que nunca termina por cumplirse.

Si el mundo está en caos, el personaje de la superheroína erotizada debe ser la medida para restablecer el orden y alcanzar los dones del paraíso en ese entorno desquiciado. Dice Derrida que: “la transgresión implica que el límite siempre está presente”. (Derrida; 1977: 19)

También es interesante destacar la caricatura de malvada que hace Sharon Stone, la esposa del empresario cruel. Sin poderes especiales, combatirá contra Gatúbela con denuedo. En un par de ocasiones llegarán a las garras, es decir, a las manos en duelos feroces. Pitof resuelve las cosas sin complicaciones, con esa voluntad llana que elimina obstáculos y convierte el filme en un divertimento referido a un ajuste de cuentas. Nietzsche, en uno de sus aforismos, comentaba que “todo se puede perdonar, menos la venganza”.

Patience-Gatúbela ataca a unos ladrones de joyas y después pone en claro sus propósitos: debe aniquilar a quienes fabrican una crema contra la vejez que provoca daños irreversibles. El paraíso de la juventud es una mitología barata, la superheroína erótica destaca su ambición de estar y ser en el presente, nada de preservar lo que es imposible.

*Gatúbela* tiene un sentido paródico y se trataba de lucir al personaje femenino en la imagen de Halle Berry. La historia de la muerte y transfiguración de Patience es apenas un apunte, al igual que en otros momentos la heroína se convierta en contraparte de Batman. Vale la pena escuchar los maullidos de la gatita con ese traje espectacular y con un látigo con el que somete a varones descarriados. El dispositivo sado es indispensable para entender un entorno que construye sus paraísos artificiales. Es la estética del fetichismo que se encubre de cine infantil para arribar a otras zonas del imaginario. La doxa se cumple parte a parte, lo paradójico asoma la nariz pero nunca es capaz de violentar lo que tiene una estructura férrea: el moralismo.

En otras latitudes expresivas, aparece una recreación del año 1665 en Delf en la Holanda que había aprendido la voluptuosidad de la vida en el jolgorio engañoso de la riqueza. Unos eran los ostentosos que hacían alarde de sus acumulaciones, otros, los más, eran simples habitantes de la sobrevivencia. En ese marco se desarrolla la hermosa cinta *La joven con el arete de perla* (Inglaterra-Luxemburgo, 2003) del británico Peter Webber, quien ha hecho una carrera en el ámbito de la televisión. Aquí decidió tomar el libro homónimo de Tracy Chevalier, ahora con el guión de Olivia Hetreed, que remite a los días en que el pintor

Jan Vermeer (Colin Firth) daba un lienzo magistral que es un retrato de la sirvienta Griet (Scarlett Johansson), que es el cuadro que da nombre al filme.

La ambientación es extraordinaria. Los detalles, aún lo que pudieran ser insignificantes, están resueltos con eficacia. Lo cotidiano cobra forma en la casa de Vermeer, a la que llega Griet, cuyo padre ha quedado ciego y, por lo mismo, ella debe cumplir con el penoso trabajo de integrarse a la servidumbre. El rigor de las maneras, la humillación constante marcarán las condiciones de una labor áspera. Webber dirige con mano maestro los pormenores del quehacer de la sirvienta, una muchacha introvertida que transita por la vida con la timidez de un ratón acechado por una multitud de gatos. Griet es la mujer sensible que inicia su trayectoria emocional en universos encontrados; por un lado está su relación con un joven carnicero, por otra está el maestro Vermeer. Del vínculo habitual: los pobres sólo pueden estar con sus semejantes, al que le propone su encuentro con un artista. La realidad es Apocalíptica para la joven, sólo que esa revelación la eleva hasta llegar al Paraíso del pintor. Ese espacio que forma el estudio del maestro es el encuentro con un universo superior, extraordinario. Si la doxa lleva a Griet por la oscuridad, lo paradójico es que la contraparte está muy cercana e incluso en la misma casa en la que labora.

El novio carnicero le otorga los beneficios de la inmediatez, de lo que se palpa y de lo que carece de filtros. En tanto que el artista le enseñará el gusto por la observación de las nubes, que pierden su monotonía y se despliegan sus tonalidades de gris, amarillo y azul. Posibilidad cromática que Vermeer plasmará en el lienzo el sensual, cuyo secreto es la sexualidad que destila una imagen que semeja la inocencia.

Una secuencia magistral, con una tensión erótica singular y muy difícil de conseguir, es la que se da en el momento en que el pintor debe perforar el lóbulo del oído de Griet para colocarle el arete de perla. La punzadura causa un sangrado. De forma simbólica Vermeer la ha dervirgado. Las dubitaciones crecen. La muchacha apenas si puede resguardar sus sentimientos hacia el artista. De pronto casi llega el beso anhelado. Los rostros se retiran. Después será la sirvienta quien corra en busca del novio. Ella lo incita para que la posea en un establo, con todos y sus pacas de pastura, y la imagen que devuelve al sexo esas potencialidades del deseo exacerbado. Guy Rosolato dirá que: “en estrategia moral, ello se traduce así: ante la tentación no hay más que una sola actitud: la fuga.” (Rosolato; 1968: 21)

La casa del pintor es el escenario de una lucha de poderes. Él debe vender sus obras para mantener a su numerosa prole, con seis hijos y otro que ya viene en camino, una suegra avara y odiosa; una esposa lamentable, con el vientre ocupado por un embarazo y el que seguía, Cornelia, una de las hijas mayores, obsesionada por molestar a la sirvienta y un mecenas caprichoso, Van Ruijven (Tom Wilkinson) que quiere poseer a las mucamas. Los usos del cuerpo en el abuso del otro como una posibilidad de estamento social. El contexto era impropio para la creación, sin embargo, Jan Vermeer superó los lfos familiares, asumió su debilidad ante los grotescos personajes de su familia y pudo hacer de sus cuadros un viaje al infinito. Salvador Dalí sugirió a Buñuel que en *Un perro andaluz* (1928) se abriera un libro para que se viera el cuadro *La encajera* de Vermeer. En esa pintura el artista español creía que el universo entero cabía en el el ojo de esa aguja.

Webber hizo un bosquejo de la Holanda del XVII sin recurrir al ánimo hierático y mortecino, se colocó en el terreno de la intermitencia de los días, en la vitalidad de los mercados y en la herrumbre de una vida familiar del pintor. Con todo eso, *La joven con el arete de perla* es un filme de grandes méritos estéticos, en los cuales la sirvienta y el pintor atisban el paraíso mientras sobreviven al Apocalipsis. Dice Hegel en *Fenomenología del espíritu* que:

“El espíritu sólo conquista la verdad cuando es capaz de encontrarse a sí mismo en el absoluto desgarramiento. El espíritu no es esta potencia como lo positivo que se aparta de lo negativo, como cuando decimos de algo que no es nada o que es falso y, hecho esto, pasamos sin más a otra cosa, sino que sólo es esta potencia cuando mira cara a cara a lo negativo y permanece cerca de ello. Esta permanencia es la fuerza mágica que hace que lo negativo vuelva al ser.” (Hegel; 1973: 24)

La felicidad es un simple relámpago en el agua. Sin desdeñarla, ese estado de ánimo transcurre a contracorrientes de una realidad áspera. Al menos eso indica el filme *Una historia violenta*” (Estados Unidos-Canadá, 2005) de David Cronenberg. Tom Stall es un padre cálido, un marido que recibe los beneficios del amor y el erotismo de su esposa Edie (María Bello); tiene un café en un pueblito que está a unas dieciséis horas de Filadelfia. El hombre se caracteriza por su carácter afable y su visión equilibrada de la existencia. Las

rutinas terminan por quebrarse y lo que semeja un idilio pastoral concluirá con el reencuentro con un pasado feroz.

En la primera escena de *Una historia violenta*, el ritmo es de una asombrosa parsimonia. Los personajes actúan con una lentitud que exaspera. Uno de ellos regresa al interior de una tienda y lo que describe la cámara es un crimen. Después, una niña es encañonada por uno de los asaltantes. Cronenberg gusta de las imágenes de la pesadilla, de ese universo paralelo que abruma y desafía los sentidos. Si la lentitud traduce la calma del pueblo y le entrega los dones de la doxa provinciana, el asesinato cuestiona y establece la paradoja. La malignidad es una parte complementaria que desequilibra y termina por avasallarnos. En *La mosca* (1986) el científico se transforma en un insecto repelente, en tanto que en *Crash* (1996) las heridas son elemento sustancial del deseo; en tanto que en *Almuerzo desnudo* (1992), el espíritu de la droga convierte lo inmediato en un descenso a los infiernos. *Una historia violenta* pone en claro la maestría del gran cineasta canadiense. Su forma de filmar es soberbia, sobre todo por su idea narrativa que le otorga una intensidad peculiar al relato. Al principio es el espíritu ingenuo de la cotidianidad pueblerina, con las diversiones elementales y el sexo que quisiera ser imaginativo. Edie se viste de porrista, con todo y una lencería sugerente, con tal de agradar al esposo ejemplar, quien compartirá esa cópula que arranca con un amoroso sesenta y nueve. Cronenberg intenta la crónica imposible del ámbito feliz, a veces trastocado, por ejemplo, por las burlas y amenazas al hijo mayor, al que los ‘rudos’ de la escuela hostigan y lo tratan de cobarde. Las apariencias termina por alejarse y el sentido de lo real acaba por vencer: un par de pistoleros asaltan la cafetería de Tom y él se comporta como un héroe. Ahí está dado el tránsito de lo edénico a lo apocalíptico, para que luego se descubra que de la doxa sobre la familia feliz se pase a la paradoja del hombre tranquilo que antes fue un criminal. El secreto revela las fisuras de la felicidad aparente.

El personaje pasa del anonimato a la fama pública. Prensa, radio y televisión lo convierten en figura. Ese cambio radical tendrá repercusiones que están en la óptica de Cronenberg. De nueva cuenta es la metamorfosis. Tom sale de la crisálida que ha creado con sus secretos, y lo que aparece es un ser extraño ante su familia. Del amor se pasa al repudio. Esposa e hijo mayor le reprochan sus mentiras. Él se contentará con ponerle fin a lo que era un lastre en su vida, con el fin de continuar su existencia sin esa carga lamentable. Si en

*Mellizos* (*Dead ringers*, 1988) estaba la parte oscura ligada a otra que procuraba alejarse de esa condición, en Tom-Joey, en un mismo personaje están las dos instancias, sólo faltaba un detonador para que lo oculto se hiciera visible. La última escena es magistral: todo transcurre en un silencio de hielo. Joey regresa a casa. Su familia está en plena cena, tratan de ignorarlo. La única que mantiene sus lazos afectivos es su hija menor, que le coloca un plato en la mesa y lo recibe como si nada hubiera ocurrido. Lo que siga es decisión del espectador. Cronenberg deja un final abierto en una película magnífica, con todo y el énfasis erótico del principio. También es cierto que: “Sólo el silencio permite contemplar al otro.” (Quignard; 2005: 51)

El matrimonio es una institución que, en ocasiones, rinde pleitesía al tedio. Las parejas sobreviven en el naufragio amoroso y se quedan juntas por el simple hecho de la costumbre o la indiferencia. En *Natalie X* (Francia-España, 2003) de Anne Fontaine está el eros que acecha a sus presas y termina por atraparlas. En términos narrativos la situación queda planteada en las primeras escenas del filme: El esposo (Gerard Depardieu) deja plantados a los invitados a una fiesta sorpresa que le ha preparado su esposa (Fanny Ardant). Después vendrá la confesión de un hombre infiel a una mujer confundida. La visión de la cineasta tiene el mérito de la originalidad. El planteamiento, lejos de los discursos aleccionadores o moralistas, le otorga realidad a un fenómeno que ocurre con frecuencia ante los desgastes conyugales. Se establece la ruptura o vienen entonces las historias vulgares del engaño. Podría decirse que el adulterio en ciertas esferas sociales es parte de la doxa, nada más que se maneja con la discreción de convertir el hecho en algo que se oculta y con ellos se preserva la moral.

Contada a través de la intermitencia de los rostros, de las vistas extraviadas de un París que apenas si se hace presente, algo de la plaza de la Madeleine o un café en Saint Michel, lo importante es la crónica de los días enmascarados que sugiere Anne Fontaine.

Gilles Lipovetsky anota que:

“la erosión de las referencias del Yo es la réplica exacta de la disolución que conocen hoy las identidades y papeles sociales, antaño estrictamente definidos, integrados en las oposiciones reglamentadas: así el estatuto de la mujer, del hombre, del niño, del loco, del civilizado, han entrado en un periodo de indefinición, de incertidumbre,



donde la interrogación sobre la naturaleza de las cosas no cesa de desarrollarse”.

(Lipovetsky; 1993: 59)

Es decir, en *Natalie X* el papel de la esposa queda suplantado ante el engaño del marido. Sus papeles que parecían definidos se postergan o se hacen ambiguos ante una situación determinada. La esposa buscará refugio en un acto de venganza: contratará a una prostituta (Emmanuelle Béart) que seducirá al marido infiel. Acto que de entrada plantea una paradójica: castigar a alguien con el atributo del placer. Con indiscutible manejo de los actores y, por lo tanto, de las situaciones, la directora plantea el vínculo entre las dos mujeres. Una atrapada en las insistencias de la rutina y de una sexualidad inexistente, la otra con el oficio de la lubricidad mercenaria. El complemento es curioso y el desarrollo dentro de la trama lo es más. La señora burguesa asiste a sesiones en las que escucha con atención y pide detalles de lo que pasa entre la ramera y el esposo. Esa es la paradoja que busca la realizadora Fontaine, si la esposa le propone el paraíso al esposo, esto se debe a que ella navega en el desconcierto y en la falta de claridad, que poco a poco cambiará sus condiciones.

Fontaine establece un contexto en donde el eros transita por medio de las palabras. La señora burguesa debe tolerar un relato de ingratitudes que, sin embargo, le otorga el vértice de las fantasías. Ella escucha con exaltación y celos. Quignard dirá: “Descubrimos un tiempo que no compartimos, que no vivimos juntos, cuya evocación nos hacía daño”.

(Quignard; 2005: 47).

El filme de pronto se convierte en callejón sin salida. La hetaira, a la que se le da el nombre de Natalie, entra en la geografía de los afectos, da la impresión de que se ha enamorado del varón. Describe los encuentros y, al mismo tiempo, fortalece la amistad con la esposa. El triángulo consentido se afianza. El sufrimiento por el engaño está atenuado por el deseo de venganza que circula por la mujer engañada. Si el hombre tendió un cerco de mentiras ahora ella se lo tiende a él, sólo que lo que proporciona ese ánimo se acerca a un paraíso artificial.

De los reposos en el hogar burgués, la señora casada y cincuentona pasa a una actividad extraña: va a un club prostibulario; recorre los espacios donde se efectúan los encuentros amorosos de los personajes. Es decir pasa de las incertidumbres de la infidelidad a la certeza de aquello que ahora le causa una sensación mórbida. De todo ello, lo que se

desprende es la fantasía. Si el punto de contacto es el hombre, entonces ellas, la esposa y la prostituta, asumirán su papel sin que éste deba de ser pasivo. *Natalie X* deja todo en el imaginario del espectador. Elimina escenas de alcoba y deja abierta la sugerencia. Esto le otorga una tensión peculiar a los hechos, de los que sólo sabemos algo a través de lo que se dice. Pero, algo está claro, el deseo ha nacido entre la señora y la prostituta. Mientras que el infiel es ignorante de lo que acontece mientras él labora o viaja. El paraíso se ha recobrado en un golpe de suerte, en esa intermitencia de lo paradójico, pues la mejor venganza de la mujer fue burlar al esposo por medio de un espejismo que ella misma había creado.

El deseo es comunicación profunda que atrapa. La escritura, como el resto de las artes, asume ese intercambio, porque el deseo lo es, al fragor de las imaginaciones multiplicadas, corregidas y aprehendidas. Al menos eso está implícito en *Juegos perversos (Swimming pool)*, Francia, 2003) de Francois Ozon, que recorre ese paréntesis en un filme gozoso. En la trama, Sarah Morton (Charlotte Rampling), personaje hostil y con el fastidio que lacera, debe continuar su carrera literaria, que hasta ese momento ha sido exitosa con sus novelas de crimen y misterio. La película tiene un sustento visual donde la cámara es ojo que describe, de ese modo el fotógrafo Yorick Le Saux ubica con detenimiento el Metro londinense o una casa de campo en Luberon, Francia, o ese ir y venir de una mujer en pleno tránsito creativo que se ‘alimenta’ con litros de yogurt azucarado y refrescos. Casi en silencio, con el sigilo de quien observa, Ozon va al encuentro de una situación que raya en el tedio que incita los sentidos. El paso es mágico: de pronto llega la hija del editor (Charles Dance), Julie (Ludivine Sagnier) y de la oscuridad se llega a una luz desparpajada. El realizador crea un espacio erótico que está dado por la desenvoltura de la adolescente, a quien sin ropa alguna está en la piscina; o sale para exhibir la belleza de sus pechos; también es la gestualidad que desvela un ser carente de pudores. La muchacha trae a un amante y a otro, para enfado de la mujer inglesa que teclea en su laptop su nuevo libro. El subrayado moral en realidad es una manifestación de la envidia. Por ello, Bataille escribió que: “el exceso erótico desemboca en la depresión, en el asco, en la imposibilidad de perseverar, y el deseo insatisfecho completa el sufrimiento”. (Bataille; 1974: 23) Eso que apareció en un filme de medianas categorías estéticas en *La madre* (Francia, 2004) de Christophe Honoré, adaptación de la novela de Bataille que se diluye en un melodrama con escenas eróticas.

Francois Ozon establece sus claves cinematográficas: de pronto es una escena que ha vivido Julie con un mesero, en donde ambos están en un acto onanista; luego, se repite, solo que ahora es Sarah con el viejo jardinero Marcel (Marc Fayolle).

La escritora husmea en las cosas de Julie y encuentra unas anotaciones, las que seguirá con tal de apropiarse de un tema literario. *Juegos perversos* es el viaje a ese fondo de la noche que puede ser la escritura. Un momento que, al principio, desconcierta es el hecho de que Julie haya pasado la noche con un amante y al día siguiente esté con otro hombre; sin transiciones, en ese paréntesis que abre la noche del deseo. ¿Qué ha ocurrido? ¿Por qué se ha repetido la escena que antes se mencionaba de los actos masturbatorios? En una entrevista, Virginia Wolf anotaba que:

“si una parte tan importante de nuestros pensamientos y sensaciones está relacionada con la visión, quizá le esté aún reservado al cine un resto de emoción plástica inservible para el pintor o el poeta. Parece muy probable que dichos símbolos sean muy diferentes a los objetos reales que vemos con nuestros ojos”. (Wolf; 1976: 46)

Sin embargo, Francois Ozon trabaja con la ambigüedad de la puesta escénica, ya que el espectador encuentra una acción ‘real’ en los encuentros de Julie y Sarah. Hasta el final se dará cuenta que la joven es un producto literario. Tan es así que un crimen de pronto está minimizado. Hasta existe un toque de humor en esas escenas, en donde Sarah debe desnudarse ante el jardinero para evitar que descubra una tumba. Todo eso transcurre en las páginas de un libro que está en pleno proceso. En *Lucía y el sexo* (España, 2002) de Julio Medem el mecanismo narrativo es análogo: el espectador considera ‘real’ lo que es estructura que hace y rehace escenas. Al final se cae en cuenta que el narrador escribe su libro. Ozon presenta a la Julie, de carne y hueso, con frenos y con la adolescencia florida, mientras que ‘la otra’, la ficticia, queda atrapada en las páginas de un volumen literario.

Debe decirse que *Juegos perversos* está dotada de un erotismo que transita en imágenes contundentes. La cámara recorre con deleite el cuerpo de Julie, con esa emotividad que lograba Luis Buñuel con Rosita Quintana en *Susana: carne y demonio* (1950) o Roman Polansky con Sydney Rome en *What?* (1973). La tensión lúbrica que suscita Julie en la escritora inglesa es perturbadora. De pronto ella se tapa los oídos para dejar de escuchar los

gemidos y toda la parafernalia de la adolescente en brama; pero también la observa y la hace suya por medio de la mirada. El manejo de Ozon es impecable, puede hacer lo que quiera con sus secuencias y crear una atmósfera de singular morbidez en esos momentos de whisky y marihuana que median en algunas acciones. El filme es un trabajo agudo sobre los pormenores de la creación, esa navaja filosa que siempre está a punto de hundirse en la imaginación de los artistas, sobre todo cuando tienen la llave secreta para abrir las puertas del paraíso.

Tal vez, por ello Michel de Onfray llega a decir:

“Grandeza de unos, insignificancia de otros, sin saber a veces si estas cualidades corresponden a un contenido intrínseco o a fragmentos que subsisten tras dos mil años de destrucciones naturales y humanas, a lo que hay que agregar las falsificaciones, las malas reputaciones, las interpretaciones interesadas y erróneas, las denegaciones de sabiduría y otras maneras de dar razón a los pensamientos dominantes, tan dispuestos a montar simbólicos autos de fe”. (Onfray; 2007: 25)

El universo cotidiano engendra monstruos. Al menos eso parece indicar la cinta *Vidas en común* (*Safety of objects*, Estados Unidos, 2001) de Rose Troche, que observa de manera paralela la situación emocional, laboral y patológica de una serie de vecinos en un pueblo estadounidense. Uno de los ejes dramáticos es la familia Gold, que está representada por una madre apabullada por sus circunstancias vitales, que interpreta Glen Close, y por su hija adolescente (Jessica Campbell), que obliga a su madre a participar en un concurso para ganarse una camioneta, mientras pasa la vida con sus amigas frívolas, que se excita con facilidad y se masturba en el patio trasero de su casa y cuya existencia está ligada a los amoríos con un encargado de la seguridad de un centro comercial. El panorama tiene el sello de lo crispado y de las frustraciones de lo inmediato. Aparece aquí

“un mundo sin interioridad. ¿Cómo pensar, entonces, el sujeto, la existencia de un yo que proyecta gobernarse a sí mismo? Un pliegue, y nada más; la interioridad no sería más que un pliegue del afuera.” (Pol Droit; 2006; 36)

Otro es el caso de un abogado que se esfuerza por ser alguien y que termina por reconocer su fracaso. El es el señor Train (Dermot Mulroney), que está un tanto ajeno a la

vida marital y a sus condiciones de padre. Uno de sus hijos es un freak que le ha conferido vida a una Barbie, a la que decoró con rayones simuladores de vello púbico, con la cual sostiene una relación de noviazgo que linda en la locura. El mundo se ha vuelto trivial, repleto de monstruos de peluche que mueven a risa. Lo apocalíptico está en la raíz de todo esto, ni siquiera es proceso, es la realidad misma de los días. Todo es viscoso, lamentable. Los personajes son fanáticos de la doxa aunque esta los haga dudar de sus existencias grises.

Otro momento de disolución es el caso de una madre abandonada (Patricia Clarkson) y sus dos hijas, una de ellas con problemas de autismo. La mirada de Rose Troche es aleccionadora porque lleva los hechos al sentimiento cruel. En los Gold está un hijo con vida vegetativa (Joshua Jackson); en los Train todo es refractario a la supuesta familia feliz. En otro momento es una pareja madura que sobrevive en medio de las ruinas conyugales. La esposa sueña con jardinero; el hombre está perdido en una cotidianidad aburrida. Todo confluye en un patetismo que tiene algo de conciencia. El sueño americano convertido en pesadilla apocalíptica. La sexualidad es un barniz que colorea y da una especie de brillo a unas vidas eclipsadas e infelices. La doxa de lo paradójico que se convierte en normalidad a fuerza de insistencia.

Las acciones están manejadas con intensidad. Para ello el concurso para ganar la camioneta es la cúspide de la estupidez. Varios hombres y mujeres deben permanecer de pie y con las manos sobre el automóvil. Pasan las primeras setenta y una horas, sólo quedan dos participantes, en ellos la señora Gold, a quien apoya su ambiciosa hija y sus amigas juguetonas, a su vez el señor Train las anima. El filme establece un panorama desolador. Rose Troche maneja bien sus personajes, los hace insoportables a la mirada del espectador, nadie quisiera identificarse con semejantes engendros. Close es la madre ultramelodramática, mientras que Train y su esposa son el revés del matrimonio modelo, son apáticos y les pesa esa realidad mediocre. Mientras que a la madre abandonada lo único que le queda es un erotismo precario y lamentoso. Rose Troche pone énfasis en los personajes femeninos a los que mira con agudeza y desenfado.

*Vidas en común* va tanto al cántaro que termina por romperlo. De un planteamiento original, tan cargado de anotaciones realistas e implacables, pasa a un tono que trata de conciliar lo inconciliabile: la estupidez. Le otorga virtudes humanas a lo que es defecto puro,

deshecho agónico y carga lamentable. Ya en los minutos finales, el espectador siente que la realizadora perdona a sus personajes, que les confiere un status de víctimas y esto los eleva por encima de las circunstancias que viven. Esa redención lejos de ayudarlos hunde a la cinta en un melodrama que pudo evitarse. Interesante sin duda es el caso del filme mexicano *Párpados azules* (2006) de Ernesto Contreras, que de entrada plantea una paradoja: una muchacha (Cecilia Suárez) gana un viaje a unas playas, sólo que debe buscar un acompañante y está lejos de encontrarlo. Conoce a un excompañero de la secundaria y termina por hacerse amante de un tipo aquejado por el aburrimiento. Ellos carecen de diálogo, viven aplastados por la medianía de su realidad y llegarán al matrimonio como salida última de una soledad devastadora. La tragicomedia en pleno. Lo apocalíptico, en este caso, es la compañía. Si en la novela *Madame Bovary* está recreado el hastío de una mujer ante un marido colmado de aburrimiento, en *Párpados azules* los dos personajes hacen de sus monotonías un único destino.

La ridiculez es condición insensata, una experiencia fallida que suponía el arribo a otras circunstancias distintas de las que atrapa esa mudanza miserable. En *Retratos de una pasión* (Estados Unidos, 2006) de Steven Shainberg está una muestra del desperdicio que supone tomar un personaje de la talla de la fotógrafa Diane Arbus (1923-1971) y convertirla en personaje obtuso. Artista de originalidades mórbidas, la Arbus supo transitar de situaciones cómodas hasta transformarse en uno más de los personajes que registraba con su cámara. Shainberg es un director convencional, asustado con las situaciones que plantea, ceñido a la doxa, que está asustado y admirado de lo paradójico del personaje que recrea. Lo interesante de la cinta es su trayectoria: del paraíso al Apocalipsis.

Casi desde el principio del filme es notorio que el realizador va a contracorrientes de la extravagancia de su biografiada. Tan sólo es manifiesto que esa idea de contar “una vida imaginaria” es un dispositivo para restringir a los espectadores ante un caso singular. Arbus era hija de unos peleteros de Nueva York, personas adineradas que apoyaron al esposo de Diane al otorgarle la elaboración de las fotografías destinadas a la publicidad en diarios y revistas. Allan Arbus fue ese marido que consiguió la fama por medio de imágenes convencionales. Diane fue hasta los 35 años, de hecho *Retrato de una pasión* se remite al año de 1958, cuando la artista despierta de su letargo existencial y comienza una aventura

que será decisiva. Primero está descrita como una mujer dócil, que interpreta sin convicción alguna a Nicole Kidman, que era una especie de comparsa de su cónyuge. En la película la vida cotidiana está observada con aspectos generales, como un mero contrapunto de lo que estaba a punto de ocurrir. El tedio de Diane cambiará de rumbo desde el momento en que un hombre extraño llega para ocupar uno de los departamentos del mismo edificio, es un fenómeno de circo, el hombre perro (Robert Downey jr.

Colin Wilson, el escritor británico, nombró a ciertos personajes como *los inadaptados*, una categoría en la cual entra de forma adecuada la fotógrafa Arbus. Ella pasó de las sumisiones del hogar a las entradas a un inframundo que le resultaba fascinante: los circos y sus fenómenos, los cabarets de arrabal, los campos nudistas y todo aquello que se saliera de la 'normalidad'. La paradoja de la ama de casa que de pronto escapa del planeta doxa para refugiarse en otros imaginarios, en otras opiniones. Sin pretenderlo, Arbus edifica su paraíso. Ella misma era parte de ese "otro" terreno. En *Retrato de una pasión* lo que está logrado y eso es indiscutible es la atmósfera, un entorno que tiene la semejanza con un mundo paralelo. Por desgracia la cinta queda atrapada en el año 1958, la fotógrafa casi nunca toma imágenes y el filme gira en círculos que al poco tiempo terminarán por aburrir. Kidman ya demostró que ni Virginia Wolf ni Diane Arbus eran sus mejores interpretaciones. Limitada al extremo, la actriz australiana parece perdida en situaciones que le son incomprensibles. De pronto está ante un hombre disfrazado con peluche del cual se enamorará. Gestos y actitudes están manipulados y lo que era misterioso acabará en el ridículo, en la comicidad involuntaria, en falta de verosimilitud. Si Todd Browning logró una obra maestra con *Freaks* (1932), lo que hace Shainberg es entregarse a una visión apocada y exenta de brío, el realizador está más preocupado que el marido de la propia Arbus dentro del filme. El problema esencial de las biografías son los autores de las mismas. Si la de Kinsey funcionaba, la de Arbus es inútil.

Un hombre observa a través de los cristales de un prostíbulo de Pigalle, uno de esos bares que anuncian sus mercancías para beneplácito de los mirones y de los clientes. De pronto, el personaje (Bernard Campan) se acerca y sin preámbulos hace una oferta a una bella hetaira (Mónica Belucci): le pagará cien mil euros por mes para que viva con él. El trato concluirá al mismo tiempo que los cuatro millones que ha ganado en la lotería. La

mujer lo piensa, pone algunas condiciones y acepta el trato. Ese es el inicio de *Por sexo o por amor* (Francia-Italia, 2005) del veterano Bertrand Blier, que es poseedor de una filmografía plena de altibajos, con cintas memorables al estilo de las desenfadada *Los valseuses* (1974); la celebrada *Preparen sus pañuelos* (1977) o la novedosa *Buffet frío* (1979). Luego de eso el cine comercial devoró a un cineasta que parecía mejor, al menos al principio de su carrera. Llama la atención que una ‘comedia del absurdo’ haga renacer el entusiasmo por el realizador francés. La película tiene un aura propositiva que se carga de ambigüedad: un oficinista desgarrado, con orejas de duende, calvo y con problemas cardiacos desea tener en su hogar a una mujer bellísima. Claro está que ella cobrará sus honorarios por complacer al sujeto. En apariencia Blier cuestiona la situación prostituida del vínculo matrimonial, el que acepta la doxa y deja claros los papeles entre el esposo proveedor y la esposa servidora.

Él trata de sobrevivir a un trance difícil: fincar su paraíso en un pequeño departamento de París. De pronto, estará inhibido ante los poderes femeninos. Ella propondrá ser una esposa que cumpla con las tareas conyugales y como ama de casa. El hombre desea la paradoja de lo paradisiaco, ella preferiría la doxa que conduce al fracaso y a las destrucciones.

“Imagínese ahora una voluntad diferente e incluso opuesta, en la que la voluntad de ‘transformarse en todo’ fuese mirada como un obstáculo para la de perderse (la de escapar al aislamiento, al repliegue del individuo).” (Bataille; 1972: 35)

El esquema tiene el desgaste de los tiempos y lo que semejaba un arranque feliz se desviará por otros caminos. Lo que está en juego es la noción de placer y la necesidad del paraíso. El hombre con todo descaro trata de obtener, exento de hipocresías, su condición de ser de deseo por medio de una prostituta italiana. El realizador muestra sus obsesiones por los pechos, ahora agrandados por medio de prótesis, en el caso de la Belucci. El personaje es impresionante. Un doctor amigo del oficinista lo primero que hará es cuestionar al hombre; remitirlo a su condición original y tratar de rescatarlo para la ‘virtud’, sería mejor para las moralinas.



. Pero él mismo galeno incurrirá en la tentación de que en un descuido tocará esos bultos mamarios. La tentación rompe con la moral. Después ese profesional acabará muerto por un infarto cuando la hetaira se desnude para una revisión.

Blier juega a la paradoja de la moral. Si un hombre se resguarda de sus propios fantasmas al vivir a la sombra, encerrado en un trabajo aburrido y libre de satisfacciones, es justo que de pronto salga a la luz aunque sea por medio del anzuelo de un cuantioso pago. La fórmula es amoral, pero es más inmoral el cuadro anterior de clausuras.

¿En dónde quedan los valores de ese trabajador perdido en su mediocridad infinita? *Por sexo o por amor* responde a la cuestión sin más. La moral se relaja y resulta compleja ante las evidencias que otorga la satisfacción. Los compañeros de la oficina insisten en la condición prostibularia de la mujer, siempre será una señora que viene de un burdel de Pigalle. Ese sentido de exclusión quedará atenuado ante los buenos oficios que provee la dama. Rescata al personaje de las sombras y lo hace un ser de goce, tan es así que incluso tendrá un pequeño *affair* con la vecina de origen norafricano: la confianza en lo paradisiaco le permite la posibilidad de actuar. James Joyce en uno de sus poemas de *Música de cámara* decía: “no hubiera conocido el amor cuya alabanza / nuestros gimientes poetas celebran / ni tampoco hubiera sido nunca / el amor tan pequeña falsedad”. (Joyce; 1972: 71) Blier filmó una cinta socarrona que pone en evidencia la doble moral de un mundo devastado por sus propias limitaciones.

Al principio fue el hedor: basura regada por doquier, pescados putrefactos, olores de cuerpos sucios y nauseabundos, secreciones, excreciones, vómitos y toda una gama de imágenes capaces de comunicar su fetidez. Esto en la escena inicial de *El perfume, historia de un asesino* (Alemania-Francia-España, 2006) del cineasta alemán Tom Tykwer (*Corre Lola corre Lola* (1998), *La princesa y el guerrero* (2000), entre otras). La trama de la película deriva de la novela homónima de Patrick Süskind, un éxito editorial que tuvo en la originalidad su principal atributo. El autor fue acusado de plagio por un alumno de literatura; además, Alian Corbin el historiador de ese libro maravilloso que es *El perfume o el miasma*, sufrió los desaires de un editor que, aconsejado por Süskind, rechazaba un volumen fuera de serie. Entre la realidad de los hechos, las coincidencias y las leyendas, la idea de *El perfume* era excepcional y lo que ahora deja en la pantalla Tikwer es digno de verse.

Grenouille es el infante que nace en medio de la inmundicia en un mercado en Orleáns. Su madre lo abandona en ese mar odorífero que marcará al personaje. Desde pequeño el muchacho tendrá un vínculo estrecho con su nariz: reconocerá olores y entrará en una esfera olfativa de la que saldrá sólo con la muerte. Tykwer trató de encontrar la punzadura de imágenes que otorguen las sensaciones requeridas. Ya se sabe que las experiencias con los “odoramas”, una suerte de sincronización entre la descripción de las escenas y el toque de olor ha sido un fracaso en el cine. Era por demás complicado hacer que un espectador pudiera situarse en un contexto y casi de inmediato en otro, esto porque los aromas tienen un rango de persistencia que a veces bloqueaba la aparición de uno y la llegada del próximo. Por ello, *El perfume* tiene una visualidad magnífica que tiene por objeto suscitar las fragancias o las pestilencias de acuerdo a una realización por demás interesante. La paradoja consiste en suscitar los olores a partir de sus referentes visuales. Desde luego que la creación de un perfume que fuera un extracto de los vapores sexuales de las jóvenes asesinadas es algo más que una fantasía. Sobre todo porque en esos tiempos los genitales femeninos y masculinos estaban circundados por olores pestíferos por la falta de higiene.

Grenouille, huérfano y humillado por la mayoría de sus compañeros de miseria trabajará con un curtidor. Apreciará los aromas y los clasificará en medio de su desconocimiento de las letras y de los códigos de la perfumería. Su hallazgo será, por un lado, su encuentro con un perfumero italiano (Dustin Hoffman) y con los vahos que despiden el cuerpo femenino. En el tiempo que se ubica la trama los recovecos genitales y excretorios destilaban los tufos de lo que sugiere un mejor aseo. Al menos eso es lo que sirve de lección en el libro de Süskind y en el de Corbin.

París será el inicio de una carrera atormentada. Tykwer hace una reconstrucción del siglo XVIII con un despliegue de elementos, lo mismo con esas casuchas adheridas a los puentes, que las callejuelas adoquinadas, esas suplantadas por el espacio urbano de Praga. La película describe a un hombre de talento insólito, un ser extraño que concentra sus energías en la consecución de su obra mayor, un perfume que tenga los valores aromáticos de las jóvenes. Para ello, Tykwer permite que se vea el proceso elegido por su personaje, el hombre tímido lo único que hace es matar a quienes considera dignos de recuperar sus olores. Estos

los extrae por medio de grasa untada a los cuerpos. Coloca unas vendas y luego filtra lo que ha obtenido. Esas gotas las junta y en poco tiempo está en condiciones de tener un frasquito con esa substancia excepcional. Grenouille ha conseguido el paraíso olfativo al destruir obstáculos y asimilar su hallazgo a las violencias y al caos.

Al final lo queda es la redención de Grenouille. Las masas lo han elegido como un Dios, sólo que el prefiere el arrepentimiento y la muerte. Su arte estaba a la altura de todos, el único reparo que se hace al personaje es la secuencia de crímenes por los que debió pasar el perfumero. Una conciencia de esas dimensiones sólo podrá pagar sus culpas con la muerte. Pero también queda abierta la pregunta: “¿Por qué regatearnos a nosotros mismos nuestras buenas inspiraciones? ¿En qué afearían nuestros escrúpulos tardíos el impulso espontáneo?” (Jankelevitch; 1987: 137) Las aguas retornan, al igual que las mareas, a las delimitaciones de la moral. De otro modo la arbitrariedad y el crimen podrían ondear su bandera por encima de cualquier hecho. La paradoja tiene sus límites al confrontarse con la realidad que la suscita.

La gemelidad es tema que inquieta a los creadores. Brian de Palma lo hizo patente con *Siamesas diabólicas* (1973), o David Cronenberg en *Mellizos* (1988); esto sin olvidar la novela manifiesto *Los meteoros* de Michel Tournier. En otra tesitura, con la mirada cómica y la ironía del escritor Daniel Sada, viene el filme *Una de dos* (México, 2002) de Marcel Sisniega.

El cineasta eligió a dos actrices que están maquilladas para que se parezcan, pero en realidad el espectador es quien debe creer en la semejanza cabal de Gloria (Erika de la Llave) y Constitución (Tiaré Scanda). Las imágenes y, sobre todo, los acercamientos, de los que hay un buen número en la cinta, desmienten el hecho. Eso hace inverosímil el panorama que desea recrear el texto de Daniel Sada, quien fungió como coguionista al lado del realizador. En efecto, los vestidos y los anteojos son iguales, pero el espectador debe volverse cómplice de algo que la mirada rechaza: las hermanas son distintas y nadie podría ubicarlas como idénticas. En términos dramáticos ese hecho debilita los acontecimientos que narra la película. Por otro lado, Sisniega trata de conservar la atmósfera ranchera del norte del país, con sus modos de hablar y de sentir. Filma con sencillez y narra con eficacia la historia de esas hermanas que admiten los rasgos del cuento de Borges *La intrusa*, sólo que ahora trasladada al ámbito femenino. Es decir, un medio rural y una afinidad que se ve

interrumpida por la llegada de un personaje que cuestionará y enfrentará a las mujeres, un par de treintonas feas y olvidadas de la realidad terrenal.

En *Una de dos* la cámara registra los escenarios desérticos y un pueblo que sobrevive en medio de la nada. El tedio obliga a los lugareños a estar al tanto de la existencia de los demás. Costureras de profesión, Constitución y Gloria, forman parte de esas muchachas que están a la espera de un hombre que las saque de su aburrimiento abismal. Sisniega plantea el tema y lo hace con fortuna. Con economía de recursos filma la fiesta en el ranchillo de la tía Chole ( Norma Angélica) . En ese convivio, en el que se han escindido las hermanas, pues sólo ha ido Constitución, se da el encuentro amoroso. Llega Óscar (Antonio Peñuñuri), un personaje obsesionado por tener un figón donde se pueda comer una carne asada.

Daniel Sada, nacido en Mexicali, ha hecho de las hablas locales un auténtico lenguaje literario, él es uno de los mayores narradores de hoy, quien en *Una de dos* se mostraba paródico con ese microuniverso en el donde las cosas fluyen con otro tiempo, con otra idea de lo inmediato. La doxa parecía incuestionable en el ámbito que describe la novela y luego la película. Lo que rompe con esa barrera de opinión y lugares comunes es la ironía. Esta establecerá la paradoja.

Marcel Sisniega desarrolló el humor, de tal modo que la cinta se sostiene gracias a las gracejadas del texto; sin embargo, faltaron los detalles finos y una conclusión que desatara las amarras expresivas. Por ejemplo, es formidable que las hermanas se presten al novio, que incluso piensen que lo ideal sería formar un triángulo, en este caso equilátero, de la relación. De la inocencia supina se llega sin más a la sabiduría perversa con tal de acercarse al paraíso. Todo retrocede y las mellizas, que lo son en la mente del realizador, se quedan tal cual. Rechazan al pretendiente y lo único que obtienen es una enseñanza para la conquista. Es el triunfo de la doxa que se había vestido de paradoja.

Las limitaciones de *Una de dos* se manifiestan sin cortapisas en ese final pedestre, que poco dice y a la vez aclara muchas cosas. El espíritu transgresor eludió al norte del desierto y la carne seca. Por ello esta comedia acaba en la simplicidad que desdice algunas anotaciones coherentes y acabadas sobre un medio rural que pudieron concretarse de mejor forma.

En la actualidad un tema que cobra fuerza y se convierte en parte de las denuncias es el abuso sexual, sin olvidar la violación y toda clase de agresiones que nos acercan al

Apocalipsis que viven los personajes de historias filmicas que nos confrontan con la realidad.

El teólogo y filósofo Albert Görres ha dicho que:

“El mundo material es un mundo complicado e intrincado. Continuamente causa molestias. O nos veja con toda clase de condicionamientos, puestos a nuestra vida y comportamiento, o nos abandona al tedio en el servicio de la vida interna; nos aburre. La complicación de nuestro mundo tampoco se frena ante lo único necesario. Existe una dificultad oprimente de la vida religiosa, en la superabundancia de pequeñeces, que el cristiano debe pensar y cumplir: las enseñanzas de la Escritura y de la iglesia; un dogma y una moral muy complicados, con innumerables puntos que se prestan a la equivocación; los sacramentos y la liturgia; las virtudes y, sobre todo, las numerosas y múltiples posibilidades de pecado, faltas y negligencias. Los que nos rodean y los más lejanos a nosotros; los vivos y los muertos; los pecadores y los santos, los ángeles de la guarda, todos deben ser considerados y tenidos en cuenta”. (Görres; 1975: 48)

Todo lo anterior entraña un uso extremo de la virtud religiosa, a la que, al menos en teoría, se han consagrado los sacerdotes y monjas. La quiebra se produce en un medio profano que les otorga poder y autoridad sin que sean merecedores de semejantes privilegios. Entonces los religiosos cruzan líneas que marcan nuevos territorios de autoritarismo y donde el abuso sexual es un detonador. Su carga nociva conduce por los rumbos de la destrucción, algunos terapeutas y psicólogos han llamado ‘sobrevivientes’ a aquellos que han pasado por una experiencia semejante. En la actualidad se ha visto que la pederastia es hecho consumado en escuelas, seminarios, hogares y en muchos otros lugares. Los curas llevan la delantera en este aspecto y Marcial Maciel, ese excremento que tuvo forma humana, fue un consumado ejecutor de esas prácticas violatorias. Pero, lo mismo acontece en un internado católico en Boston, que en colegios maristas o en las sacristías de las iglesias. Aunque también algunos laicos han ejercido los poderes del pederasta.

En 1996, el cineasta alemán Volker Schlöndorff filmó *El ogro* (Alemania-Estados Unidos-Francia), cuyo personaje principal estaba interpretado por John Malkovich. El argumento estaba extraído de la novela *El rey de los olmos* de Michel Tournier, ahí se contaba la historia de un hombre de aspecto bondadoso, que amaba a los infantes. Pero la

realidad era muy distinta: el tipo usaba estrategias para ganarse la confianza de los menores, a los que violentaba al ejercer la pederastia. Un Gilles de Rais proyectado hacia el futuro. En tanto que José Estrada en *Recodo del purgatorio* (México, 1975), un muy valiente filme autobiográfico hecho de manera experimental en el CUEC, relata los abusos de los padres maristas contra él. La cinta es un testimonio brutal de esos días en que era imposible denunciar a semejantes abusadores sexuales investidos con los hábitos religiosos.

Por otro lado, en el tejido de la real abundan los inocentes convertidos en chivos expiatorios. Son parte esencial de una injusticia que requiere culpables. *Río místico* (*Mistic River*, Estados Unidos, 2003) de Clint Eastwood asume el tema y lo lleva por caminos intrincados: un niño es subido a un automóvil para sufrir del abuso sexual de dos tipos que se hacen pasar por policías. El hecho marca al personaje, le entrega el estigma y la segregación social. Ya adulto, Dave (Tim Robbins) es un hombre retraído, padre de familia que atiende a su hijo y le enseña los secretos del béisbol. En el filme se señalan otros dos personajes, uno de ellos es el dueño de un supermercado, Jimmy (Sean Penn) y, el tercero, es el detective Sean (Kevin Bacon). Ellos compartieron la infancia para luego refugiarse en sus mundos personales. Están distanciados por sus formas de ganarse la vida y por las circunstancias en que la han enfrentado.

Clint Eastwood tuvo un periodo de receso con *Crimen verdadero* (1998), *Cowboys del espacio* (1999) y *Deuda de sangre* (2002). Cintas menores que correspondían a un cineasta oficioso que seguía las reglas del juego de Hollywood. Pero, Eastwood es mucho más que eso, prueba de ello son *Los imperdonables* (1992), *Los puentes de Madison* (1995) y *Medianoche en el jardín del bien y del mal* (1997). Con *Río Místico* retorna por la senda del arte. Algo que destaca de inmediato en los trabajos filmicos del realizador es la sensibilidad para establecer su narrativa. Aquí hay varias tomas con gruas, planos que son indicativos de una realidad que flota sin que la veamos del todo. Tomas de ubicación de un río que en sus aguas oculta secretos. La revelación está en lo cotidiano, en los que transcurre entre violencias y crímenes. Si el Apocalipsis existe, entonces se vertebra en ese obturador que es la realidad de lo inmediato, en ese espacio en que lo que parece excepcional se convierte en dolor y rutina. En la doxa están las resignaciones ante las pérdidas humanas, es la cisura de la vergüenza y del desafío.

El tema es claro, un hombre marcado por su calidad de chivo expiatorio deberá enfrentar las sospechas y las certezas sobre un crimen que nunca cometió. Él debe ser culpable porque todo apunta hacia su naturaleza reservada y su extrañeza ante el mundo de los otros. De un territorio ordinario y rutinario, con hombres que juegan a las cartas e infantes que pintan sus nombres en el cemento, se da paso a la violencia. El asesinato de la hija de Jimmy será el detonador. Al estilo de Eastwood, quien gusta de mostrar el lado oscuro de los hechos, en *Río Místico* se está ante un enigma que después se aclarará, pero la trama elabora esa búsqueda del culpable, el desposeído, el violado que enfrentará las culpas y observará el caos de su vida. Trágico es el momento en que su misma esposa lo cree un homicida. En el tratado moral del siglo I, *Enquiridión* de Epicteto se lee:

“En cada cosa que te acontezca, recuerda volverte hacia ti mismo y preguntarte qué poder tienes frente a ella. Si se te presenta el dolor, encontrarás la capacidad de sufrimiento. Si se trata de palabras ofensivas, reconocerás la paciencia.” (Epicteto; 2007: 31)

Si los preceptos antiguos tienen la sugerencia de lo estoico, en la actualidad esas palabras son inadmisibles ante un mundo que exige respuestas de otra índole.

Eastwood hizo una película que se sostiene debido a la labor actoral. Eligió intérpretes que admitieran los matices entre el drama cargado de medidas, como es el caso de Kevin Bacon o de Lawrence Fishburne; o que llevaran sus personajes por rumbos de la tragedia exaltada, con Tim Robbins o Marcia Gray Harden; o que se sometieran a los rigores del melodrama, como ocurre con Sean Penn. Cada personaje lo construyó Eastwood con rigor y temeridad para conseguir un efecto que fuera contundente. *Río Místico* está enmarcado por el *Libro de Job*, que es reflexión bíblica, y que dice: “A injustos Dios me entrega, me arroja en manos del malvados... traspasa mis entrañas y derrama por tierra mi hiel”. Dave es el sujeto que calma las iras, mientras que Jimmy es el delincuente solapado, al que su esposa convierte en rey de la mentira y la prepotencia, en una escena extraordinaria. *Río Místico* era un reto que Eastwood asumió de forma radical y convirtió en cine de indudable calidad expresiva y artística, además de una profunda reflexión moral.

La familia Friedman tenía una afición por filmarse bajo muy distintas circunstancias. Habitantes de Big Neck, en el estado de Nueva York, sitio de ciudadanos estables en términos económicos y con una tasa de delincuencia insignificante, la vida transcurría con el ritmo de un bostezo, aunque, dentro del universo contemporáneo, todo esto diera la idea de una suerte de paraíso.

Un hecho rompió con esa tranquilidad: Arnold Friedman, esposo de Elaine, padre de tres hijos adolescentes, hombre judío de 56 años de edad, profesor de computación y música, es requerido por la justicia por enviar y recibir impresos con pornografía infantil. Ese era apenas el inicio de una catástrofe, de un verdadero Apocalipsis que dio por concluido un Paraíso. El documentalista Andrew Jarecki recreó con lujo de detalles ese escándalo en *Retratando a la familia Friedman* (Estados Unidos, 2003).

Asomarse a la intimidad de un grupo de personajes es, al menos esa es la posibilidad, de encontrarse en el abismo. Sin que esto quiera decir que detrás de cada familia aparecerá un violador, un asesino o un político que guarda billetes en bolsas de plástico. En el caso de los Friedman lo que revela el documental es la ceguera y la rutina que vela las acciones cotidianas. Los ojos de la familia estaban representados por una cámara que los registraba con insistencia. Esa era la imagen de algo cercano a la unión familiar. Si intentar un diagnóstico sobre una situación semejante, habría que mencionar el comentario que hace Jacques Lacan en su texto *La familia*:

“Consideramos que la eterna entidad del deseo es la más adecuada para designar las variaciones que manifiesta la clínica en el interés del sujeto hacia la realidad, en el ímpetu que apuntala su conquista o su creación. Resulta igualmente llamativo observar que a medida que ese ímpetu flaquea, el interés que el sujeto refleja en su propia persona se traduce en un juego más imaginario, tanto si se refiere a su integridad física, a su valor moral, como a su representación social.” (Lacan; 1978: 134)

Arnold, el padre, era un antiguo músico de ritmos latinos; un personaje que ama a sus hijos, lo que se observa en las cintas familiares y en la defensa airada que hace David, el mayor, sobre la inocencia de su progenitor. Ahí está la noción de padre idea, un tipo que



representa la ley dentro del hogar, que irradia sus lazos afectivos y que sería incapaz de arriesgar su existencia en aras de un placer pervertido y pederasta. Este hombre, Arnold, sacrifica la doxa, siempre favorable a su persona, para encuadrar sus valores morales hacia el cumplimiento de sus deseos. Todo con el resguardo del secreto. El músico, el profesor, el padre, el esposo, todo dicho con el carácter de ejemplaridad, daban un margen que impedía la descalificación de un sujeto con esas virtudes.

Primero fueron las revistas. La esposa dirá: “ni siquiera sabía que existía algo semejante. No pude ver lo que estaba ahí. Mi mente se negó a registrarlo”. Conservadora y con una relación conyugal patética, Elaine se convertirá en la ‘arpeja’ de esa tragedia. Exige el divorcio cuando el marido ya está en prisión. Arnold, una vez que se le investiga llega a confirmarse su participación en actos de pederastia con sus alumnos infantiles. Luego se sabrá que violó a su hijo Jesse, al que convierte al terreno del abuso sexual. Jarecki emplea los filmes caseros y los integra a las entrevistas con Elaine, David, Jesse y una serie de personajes ligados a un hecho trágico. De la doxa se pasa a la paradoja, de la moral a la quiebra de la misma; de la familia feliz a los trasiegos de un pederasta lamentable. El castillo de naipes se derrumba. Lo apocalíptico sobreviene.

Con inteligencia, Jarecki deja que los hechos hablen. De pronto las cosas son una suerte de histeria colectiva en el pueblo de Big Neck: el hecho individual se traslada a una comunidad afectada en su integridad y con infantes abusados sexualmente. Los testimonios indican que la violencia sexual apareció. Jesse, quien cumplió una condena de 16 años de cárcel y quedó en libertad en 2003, todavía se muestra reacio al asumir su culpa. Les entrega el poder de la complicidad a los alumnos, quienes se inscribieron en un curso y en el que seguía. La verdad es que la cortina de humo se desvanece ante la claridad de los hechos. En *Retratando a la familia Friedman* uno de los abogados relata una anécdota: “Platicaba con Arnold un día de visita. De pronto él se sintió inquieto y quiso cambiarse de lugar. Me confesó que un niño de 5 años que estaba a un lado le excitaba. Después de eso sólo sentí asco con respecto a Friedman”.

Detrás de todo el documental está la familia estadounidense con la hipocresía a cuestas. Todos estaban ciegos ante la evidencia del delito. David insiste a lo largo el filme que “se exageraron los hechos”. El hijo menor, Seth, se negó a aparecer en la cinta; mientras

que Elaine rehizo su vida con un nuevo matrimonio. Jesse queda como un resentido al que le tocó el papel de pararrayos de una violencia sexual que compartió con su padre. El documental tiene muchas aristas y responde a una apertura en la cual Estados Unidos deja de ser una sucursal del jardín del paraíso y se instala en el basurero de las conciencias. Si en los países del Tercer Mundo esos hechos se repiten con regularidad, en el primer mundo eso era imposible, al menos esa era la doxa. Los pederastas habitaban el arrabal y estaban expulsados del Paraíso. *Retratando a la familia Friedman* es un filme ejemplar. Sobre todo porque el drama real está en la otra parte, en la que se enuncia sin que aparezca. La madre, con una lamentable inexperiencia erótica, creía que la vida sexual era esa parodia que le proporcionaba Arnold; un hombre que había sido pederasta desde la pubertad cuando abusó de dos menores. En esa biografía, tan cercana a lo patológico, el músico judío contrae matrimonio y tiene hijos. Confesará que le daba miedo incurrir en agresiones sexuales con sus vástagos. David y Seth, tuvieron suerte. Pero del hombrecillo inofensivo se pasa al violador que se encubre con la miseria de su propio trabajo como docente. Desnudará a los niños y copulara con ellos y, en 1987, gracias a la investigación por posesión de pornografía infantil, se revelará la punta de la madeja.

Una violación implica un secuestro de la existencia, en estas el erotismo está ausente. Nunca podrá minimizarse un acto de esa naturaleza. Si *Irreversible* (Francia, 2003) de Gaspar Noel tenía una mirada autocomplaciente y tramposa en un filme de radical misoginia, *¡Estoy viva!* (Francia, 2002) de Sandrine Ray es una cinta virtuosa porque plantea la cisura entre el antes y el después de una coacción sexual. Una estudiante adolescente, con intenciones de convertirse en cantante de ópera, con interés en la filosofía y en la fotografía, con la vitalidad como un escudo, de pronto queda rendida ante el hecho abusivo de que cuatro tipos la secuestren y la violen en un bosque cercano a París. Inerme ante la fuerza y el número de los individuos, el personaje femenino (Vahina Giocante) se pierde en el laberinto de los días y las noches, entre el cigarrillo, el alcohol y el sexo rutinario y, a veces, anónimo. Baudrillard anota que:

“El destino sólo se perfila en esta conyuntura enigmática: mi secreto está en otra parte. Nadie posee su propio secreto –ahí esta el error de toda psicología, incluida la del inconsciente. Todo lo que se encadena fuera de mí (tanto en los sueños o en el

lenguaje como en el acontecimiento o la catástrofe), toso eso constituye para mí un objeto fatal; aunque no provoque la muerte, supone una desposesión del sujeto, lo arrastra al secreto, más allá de su fin, a pesar suyo fuera de sí, también ahí en una especie de éxtasis". (Baudrillard; 1984; 144).

Sandrine Ray, realizadora debutante, construye un melodrama sensible, cargado por una mirada femenina que permite un mejor entendimiento de género. El silencio de la joven violada es parte del duelo que padece su estado anímico, en donde la autodestrucción es el único signo en esa vida agobiada. Al principio es la transgresión y el desenfreno, ir a los bares y a los antros para encontrar cómplices en la aventura hacia la muerte. Esta es la claridad de lo Apocalíptico.

Ray describe el entorno, establece los matices y coloca a un hermano (Samuel Jouy) que semeja un ángel guardián. Además, la adolescente enfrenta la orfandad que le deja una madre muerta de forma prematura, y un padre que es incapaz de exteriorizar sus sentimientos y, por lo mismo, dejar las cosas a la deriva. Con esa familia disfuncional y con un París alejado de mitos, pues se nota el trabajo arduo que deben hacer los personajes. Las calles de la ciudad Lux son apenas un referente de la gran urbe que devora a sus habitantes.

La trayectoria que marca Sandrine Ray desde la violación hasta el renacimiento de la muchacha establece las escalas necesarias para entender ese proceso que trata de vencer las condiciones de fatalidad. De otra forma el restablecimiento sería artificial, aquí el final es feliz pero está justificado en un libreto que permite una lectura de un hecho y cómo se deshacen los nudos de una madeja de extrema complejidad. El filme establece sus coordenadas en la posibilidad amorosa de los personajes. Sin esta condición indispensable sería imposible la sobrevivencia. En *Estoy viva* los hermanos sostienen una relación cariñosa sin que llegue a pensarse en el incesto. Es un complejo sentimiento fraterno. También está la vecina que se interesa por la adolescente angustiada y al borde de la crisis de nervios, quien auxilia a esta joven que está en pleno trance hacia la muerte: la revelación de las cosas la lleva por esos senderos mortecinos; o la magnífica escena de la reconciliación con el padre, larga secuencia de diálogos precisos que abren un espacio al reclamo y la disculpa. El melodrama de Ray entiende los mecanismos y los maneja con fortuna para construir la paradoja de un restablecimiento vital.

Un momento hermoso del filme es cuando la joven lee unos párrafos de la novela *La historia del ojo* de Georges Bataille. El erotismo de las palabras llena la escena y la adolescente reflexiona sobre el acto amoroso frente al rapto violatorio. El erotismo circula por esas palabras que llenan los oídos de la muchacha. Sandrine Ray consiguió una obra prima que se sostiene por la claridad de su planteamiento y su solidaridad manifiesta con una vida agredida de forma radical.

En el mundo los simuladores forman legión. Uno está frente a una persona que tiene una imagen y se voltea y tiene otra. Philip Roth, el genial autor de *El lamento de Portnoy* y *El pecho* escribió la novela *La mancha humana* con el fin de cuestionar la hipocresía de Estados Unidos, que lo mismo adopta afanes restrictivos en la moral, en lo racial, en todo eso que pega en la diana de un país instalado en la intolerancia, por más que ahora tenga un presidente negro en la Casa Blanca. Del texto de Roth ha nacido *La piel del deseo* (Estados Unidos, 2004) de Robert Benton (*Kramer vs Kramer* (1979), *En un lugar del corazón* (1984), *Billy Bathgate* (1991), entre otras).

La historia que cuenta Benton en su filme es extraña: un catedrático renuncia a su clase porque es acusado de racismo. Él ha utilizado un modismo que podría significar un escarnio para dos estudiantes negros a los que ni siquiera conoce. A consecuencias de ese hecho lamentable muere su esposa.

El reto para el director era convertir un texto literario, tan cargado de ironía y de situaciones límite, en un filme verosímil. Por un lado estaba el melodrama angustioso, un tanto chillón, que significa que un negro descrea de su condición racial y se instale en el universo de los blancos. Peor aún, cuando el intérprete sea el británico Anthony Hopkins. De cualquier modo, la habilidad de Roth, el guión de Nicholas Meyer y la realización de Robert Benton permiten hacer una lectura de la sociedad estadounidense en medio de las contradicciones. La historia se ubica en 1998, año crucial para la Casa Blanca, el narrador dirá: “en este momento el pene del presidente de Estados Unidos fue tema de conversación de muchos”. La doxa y, con ello, la moral se venían abajo. El escándalo de las relaciones entre Bill Clinton y la becaria Mónica Lewinski destaparon una moralidad muy frágil. En ese contexto, el catedrático en letras clásicas, interpretado por Hopkins contará un hecho que lo convertirá en esclavo de sí mismo: él es un negro con la piel blanca. Además es un amante,

con viagra a su lado, de una mujer Faunia (Nicole Kidman) que ordeña vacas y trabaja en un correo, que fue abusada sexualmente en la infancia, que perdió a sus dos hijos en un accidente y que tiene un marido psicótico. Por cierto que la Kidman está excelente como ese ser patético y vacío, de piel reseca y de obvia suciedad, que ama a un viaje para invocar el silencio de su vida. Lo erótico asume los matices de la necesidad del abrazo carnal que rompa con las soledades de personajes paradójicos.

Benton asumió las potencialidades del melodrama sólo que le da la vuelta. En lugar de que todo se convierta en un diluvio de lágrimas, la estructura del filme va del presente al pasado; esto permite que la sensiblería quede enmarcada en escenas que quedan fragmentadas, le dan intensidad a la película sin llevarla al abismo. Además esa historia del negro-blanco es simbolismo absurdo, como la realidad de Estados Unidos, porque entrafía una actitud hipócrita que convierte a un hombre en un simulador, en una caricatura que tendrá consecuencias lamentables. La sexualidad es un arribo del navío que surca entre las olas a contracorrientes, por ello su efecto es todavía mayor.

*La piel del deseo* fue un trabajo discreto en la filmografía de Robert Benton, quien desde tiempo atrás se ha conformado con la medianía de Hollywood. El cambio es que este filme tenía muchos riesgos, sobre todo porque asumía una crítica sin cuartel a la hipocresía yankee, que se asusta de su sombra y es capaz de cometer los peores crímenes en su papel de conciencia universal, ahí está Irak como una de las pruebas irrefutables.

La misoginia es un barniz que recubre aspectos sustanciales de muchas sociedades. En la celebrada *Hable con ella* (España, 2002), Pedro Almodóvar daba una lección sobre ésta: las mujeres tenían vida vegetativa, se les comentaba algo sin esperar respuesta y un acto violatorio se convertía en hecho sublime y amoroso, para que el enfermero alcanzara un paraíso triste y abusivo. O bien, en *Ladies night* (2003) de Gabriela Tagliavini, un stripper idiota y ratero se convertía en héroe amoroso para una joven de clase media, al mismo tiempo que se le adjudicaba un extraño valor de cambio a la virginidad, en esos rejuegos de la doxa.

Ahora, en *Te doy mis ojos* (España, 2003) de Iciar Bollain lo que descuello es el retrato del misógino. Pilar (Laia Marull), un ama de casa con hijo menor, debe hacer frente a las agresiones de Antonio (Luis Tosar) un vendedor de aparatos eléctricos, quien sobrevive

enfangado en sus propias grisuras. Bollain y su coguionista Alicia Luna han realizado un filme ejemplar, sobre todo porque establece rangos y matices de un personaje masculino, hipervirilizado incapaz de entender la realidad que habita y, menos aún, el universo femenino. . Con ciertos psicologismos, una buena dotación de acercamientos al rostro de los personajes y planos que ubican la belleza de Toledo, la directora establece el contexto de un matrimonio que llega al caos, Barsotti escribe que: “el infierno y el paraíso comienzan ya en este mundo y caminan juntamente: Ya se pronuncia el juicio, ya se vive el acontecimiento final. Han llegado ya los últimos tiempos”. (Barsotti; 1976: 183).

Antonio ejerce la furia contra su esposa. La lastima y la maltrata como si fuera un rey ante una esclava. El tipo grita y jalonea, se indigna de todo y hace de lo inmediato un infierno cargado de frustraciones. Cierto es que los personajes son esquemáticos, pero en sus actuaciones está el gusto por el detalle, la forma en que el macho se acopla con Pilar, cómo la satisface con tocarle los pechos o cómo la hace temblar ante los ataques de ira del sacrosanto espécimen. La mujer quiere creer en la posibilidad de que cambie la bestia y se convierta en un ser sosegado. Sin embargo, todo se inclina en contra de la familia. Antonio es de esos seres que pueden detenerse en la carretera para exigirle a su esposa que ‘hable’, que diga ‘lo que piensa’, y ante los temores de Pilar, entonces se dedique a patear su propio vehículo en un acto de locura. El eros de *Te doy mis ojos* es un ejemplo de observación precisa: la esposa se rinde ante una sexualidad que, al menos en apariencia, la confirma y la saca de la angustia.

La contraparte de la misoginia está dada por la cultura anglosajona, según la realizadora Bollain, pues Ana, hermana menor de Pilar, se casa con un escocés que puede colaborar con los quehaceres del hogar sin que esto signifique un menoscabo a su virilidad. El tema se discute y se pone en la picota la barbarie de esos hombres golpeadores que hacen de su estupidez un dique. Las escenas que transcurren ante el terapeuta (Sergi Calleja) son muy divertidas, están trabajadas con sensibilidad e ironía. El mismo Antonio demuestra su falta de imaginación y su planura intelectual.

Una escena brutal en su contundencia misógina es la que constituye el clímax de *Te doy mis ojos*: Pilar está a punto de salir a Madrid en busca de un trabajo. Antonio le impide salir y la desnuda para luego sacarla a un balcón con el propósito de exhibirla a los demás.

Luego la devuelve al departamento y ella orina por el miedo del verdugo. El Apocalipsis llega sin más, con una furia hiriente y cuyas revelaciones laceran por su espíritu devastadora.

Un momento que deja al descubierto las limitaciones de un bruto, de un tipo repulsivo y cobarde que quiere tapar sus faltas con obsequios. Iciar Bollain dirigió con mano maestra a la pareja en conflicto de Laia Marull y Luis Tosar. *Te doy mis ojos* es un trabajo filmico de primer nivel aunque falte mayor contundencia en el final. De cualquier modo, esta cinta española es una mirada lúcida sobre ese barniz que impregna las conciencias y le da naturalidad a lo que son hechos vergonzosos dentro de una doxa muy cuestionable que más bien encauza el carácter paradójico de las relaciones extremas de un macho abusador.

*La mala educación* (España, 2004) de Pedro Almodóvar es un filme que exige la complicidad del público. Al principio tiene el tono de comedia, un travesti regordete (Javier Cámara) baila y canta de forma grotesca; acentúa los gestos femeninos, imita a la cupletista Sarita Montiel; después viene Zahara (Gael García Bernal), de peluca rubia, tacones y una indumentaria rosa. Después vendrán los entrecruzamientos, los simulacros, las manipulaciones y toda una cauda de relatos que Almodóvar cuenta con virtuosismo cinematográfico para concluir en una cinta de medianos alcances. El realizador español está en un permanente guiño de ojo y en una insportable complacencia. Si en 1980 con *Luci, Pepi, Bom y otras chicas del montón* (1980), que marca el inicio cinematográfico del director, el ánimo transgresor tenía el interés del “destape”, ese fenómeno español que se suscita luego de la muerte de Franco. La permisividad era un logro, una esperanza ante la censura de una época oscura. En ese primer largometraje, Pedro Almodóvar cuenta una historia ácida con mujeres casadas que descubren su lesbianismo al encontrarse con machos siniestros; también está el goce masoquista con una señora que tiene una afición por la “lluvia dorada”, es decir le encanta que la orinen; otros personajes son travestis; por momentos se ingiere cocaína. El repertorio era amplio y construía la paradoja de una sexualidad al margen de los convencionalismos y de las moralinas del nacioncatolicismo impuesto por la dictadura y la iglesia en los tiempos del caudillo. Ya para el siglo actual, Almodóvar había perdido su carga iconoclasta y se conformaba con paraísos y Apocalipsis de oropel.

Almodóvar en *La mala educación* trae a colación un tema que ha salido a la luz pública, aunque su contundencia estaba en la historia misma del catolicismo: el abuso sexual

a menores por parte de los curas. Al final del siglo XX y en lo que va del presente los escándalos en este sentido se han multiplicado. En cambio, Pedro Almodóvar tiene una idea extraña del deseo, pues lo considera al margen de las circunstancias sociales en que surge. En *La mala educación*, el cura abusivo de pronto invierte los papeles y se le ubica en plan de víctima: el niño violentado se convierte en un horrible travesti que además es un adicto a las drogas; que chantajeaba al que antes abusaba de él; le pide dinero y escarnece al hombre que ahora está casado y tiene un hijo. Ese enredo melodramático se planta en la doxa y se niega a salir de ahí, remite a las viejas películas tremendistas y prefiere lo inverosímil al enfrentamiento con una realidad que suena apocalíptica y bárbara. Más inteligente fue *La muerte y la doncella* (1994) de Roman Polansky, adaptación de la obra teatral del chileno Ariel Dorfman, en la cual una mujer violentada, incluso en el terreno sexual, por los militares chilenos, Paulina Salas (Sigourney Weber), encuentra la ocasión de la venganza: atrapa debido a una situación azarosa a uno de sus torturadores y le paga con una moneda semejante. En un momento crucial, la señora se quita las bragas y la introduce en la boca del personaje de Miranda (Ben Kingsley), quien de rodillas debe aceptar su nueva condición existencial. Polansky filmó el momento con una carga que tiene un destello erótico sin desmentir la ira del instante.

El espectador comienza a cansarse de tantos mohines tirados al aire. Los personajes son lamentables en su decadencia. El espíritu trasgresor del primer Almodóvar se ha ido al tiradero de basura. En la actualidad el realizador de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1987) o de *Matador* (1986) se ha convertido en un abogado de las causas perdidas e idealizadas. Su sentimentalismo traducido en sensiblería de pronto resulta cansino y falto de intensidad. Sus paraísos están alfombrados por el juicio ligero que anuncia la frivolidad del realizador. Calvino dirá que: “Existe una levedad del pensar, así como todos sabemos que existe una levedad de lo frívolo; más aún, la levedad del pensar puede hacernos parecer pesada y opaca la frivolidad”. (Calvino; 1989: 22). Este juicio es contundente: mientras más superficial es el realizador su cine se convierte en materia plúmbea.

En ese sentido Almodóvar exige una enorme complacencia a sus espectadores, quienes deben soportarle la ausencia de humor y los caprichos de un cineasta carente de vigor, que cuando más conserva su habilidad narrativa.



El mundo es una feria de disfraces. Unos se coloca la máscara con el objeto de engañar a los otros con respecto a sí mismos; otros juegan con el anonimato y pasan inadvertidos, mientras que una mayoría lleva la impostura a terrenos delicados: usan la mascarada como principio y fin de una actitud. Ese es el caso de muchos sacerdotes que se resguardan bajo los faldones de sus sotanas para exhibir su carácter abusivo. Pedro Almodóvar en *La mala educación* refiere el caso del padre Manolo, un tipo que usa los poderes otorgados por el sacerdocio para violentar a niños de unos cuantos años de edad. El hombre está a la expectativa, trata con cariño a su víctima, le pide que cante *Moon River* y luego lo esconde en una enramada con el objeto de abusar de él. La escena va del tono edulcorado de la melodía cantada con voz aguda, ante la mirada lasciva del ministro de la iglesia católica, a la neutralidad del acto violatorio, que termina cuando el pequeño se lanza al agua y lleva un hilo de sangre en la frente. Sin embargo, Pedro Almodóvar es un cineasta que gusta de redimir a quienes llevan el hecho criminal a los terrenos del deseo. Antonio banderas en *¡Átame!* (1989), se enamoraba de la mujer secuestrada; en *Matador* también el crimen se disculpa. Ahora en *La mala educación* el cura Manolo resulta la víctima propiciatoria. El cura ha envejecido, trabaja en una editorial y es casado y padre de familia. Vive instalado en la doxa. Sin embargo, el ‘pasado lo condena’ y Rodríguez, el travesti, lo humilla y se venga de los malos tratos de antes. El ‘pobre’ sacerdote se rendirá ante los encantos del hermano menor, Juan (Gael García Bernal). El cura y el joven entablarán una feroz relación amorosa que los llevará por terrenos complicados. El muchacho huirá con el relato-confesión, el otrora religioso sufrirá el desamor y luego será atropellado por el malvado Juan, para morir con la fe inquebrantable en el amor azul. De esa forma se pasa sin escalas de una denuncia de hechos a un guión que recula y le otorga validez al abuso de infantes. Porque lo que narra Almodóvar, a final de cuentas, es una historia de amores que se detienen y luego continúan, una redención sin más. Podría decirse con Sade: la naturaleza es engaño, la única verdad es la del placer y este placer debe ser engañoso”. (Sade; 1970: 13).  
¿Valdrá esto en un acto pederasta?

Pareciera que el ‘amor’ es un sentimiento que carece ética, cuando en realidad ese fenómeno está solventado y exige esa lectura; de otra manera es un mero simulacro. De la denuncia original que aparece en los primeros minutos de *La mala educación* se pasa al

perdón de un personaje abyecto. En ese viaje al pasado, lo que se vislumbra es que el niño está lejos de las tentaciones que le suscita el cura abusivo. En todo caso aprenderá los rudimentos eróticos en medio de una función de cine con Sarita Montiel, en donde él y su compañero de clases, Enrique, se masturban al ritmo de los diálogos de la cantante de cuplés en el papel de monja que habla con una superiora. En el caso del cura lo que hay es una intromisión, un hecho violatorio que se atreve a decir su nombre para luego negarlo al calor de un amor 'extraordinario'. Todo es complacencia y síntesis de la doxa de un mundo enrarecido que gracias al capricho del director se convierte en algo tolerable.

Por otro lado, *La mala educación* admite una estética cinematográfica gay, en donde hay complacencia en observar el cuerpo masculino en su desnudez, o cuando Gael García Bernal se desnuda ante el cineasta que ya nada en cueros en la piscina. La cámara está puesta a la altura de los genitales del actor mexicano. Muchos momentos son los que otorga Almodóvar al amor de sus personajes que edifican un melodrama lacrimoso. La homosexualidad está vista en el filme con toda naturalidad, lo cual es un mérito, pues los personajes viven sus elecciones eróticas con valentía y sin ningún tipo de problema. Si en el cura hubo culpa, de pronto se desvanece en aras de la 'pureza' de sus sentimientos. Si antes el melodrama tenía sus intérpretes en las mujeres, en Almodóvar ahora son los homosexuales quienes se encargan de llevar este sentimentalismo hasta la cresta de la montaña. Se aman y se demuestran el amor a pesar de las circunstancias. Ahí está el cineasta Enrique, enamorado de Juan; o el cura atrapado por la euforia amorosa con ese mismo personaje; o el travesti en plena decadencia que será víctima de sus adicciones a la heroína; o la madre y la tía envejecidas que son testigo de las crueldades de un mundo asediado por el engaño y la maldad. Almodóvar crea sus olas de dramatismo que poco a poco socavan un guión que de discreto pasa a una mescolanza de actitudes y de requiebros. *La mala educación* es un filme fallido, una obra que se pierde en la inconstancia y en el desencuentro de una idea afortunada que termina por desgastarse en sus reiteraciones.

La violencia y el abuso establecen un nudo casi indisoluble frente a las instituciones confesionales. Al menos eso sale a la luz pública en los tiempos actuales, sin que esto sea un asunto nuevo, sólo que ahora se ha abierto una cloaca que estaba clausurada por sus propios

ministros. *Padre nuestro* (Irlanda-Dinamarca-Inglaterra y España, 2004) de Aisling Walsh es el recuento de atrocidades cometidas por los curas de St. Jude a sus pupilos. La realizadora ha emprendido un viaje alrededor de la infamia, y por ello hizo un trabajo documental de enorme importancia: *Sinners* (2000), que denunciaba las truculencias cometidas por las hermanas magdalenas en sus lavanderías. Testimonio filmico que sirvió de base a Peter Mullan para la película *En el nombre de Dios* (2002).

*Padre nuestro* es una adaptación del libro *Song for a raggy boy* de Patrick Galvin, que narra la historia del profesor William Franklin interpretado en la cinta por Aidan Quinn. La cineasta Walsh juega con el pasado inmediato del docente, al llevar la memoria del hombre a la Guerra Civil Española, con todo y las atrocidades del nacionalcatolicismo de los falangistas. De la brutalidad bélica el maestro de primeras letras se encontrará en St. Jude, una suerte de reformatorio que está salvaguardada por curas rezadores que saben usar los poderes del golpe brutal y de los castigos ejemplares, todo ello amparado por un extraño Dios al que invocan sin cesar.

Walsh establece sus territorios: por un lado los religiosos abusivos y por el otro los infantes y adolescentes que sufren las torturas de sus 'carceleros'. El contrapunto lo da el profesor Franklin, quien es un republicano que se opone a las arbitrariedades del hermano John, un tipo enfermo y sádico que trata de redimir a los muchachos con la fuerza bruta; o el cura Thomas, quien es un pederasta cuyo harém está en la población de jovencitos. Estos hechos se han convertido en noticia frecuente, aunque en la película las cosas se sitúan en 1939. De cara a la mayoría el colegio cumplía al pie de la letra con la doxa.

El filme de Walsh tiene una indudable fuerza. El melodrama está construido sobre un argumento sólido, que le permite revisar la psicología del torturador. Pues el hermano Juan estaba convencido de los poderes correctores del castigo inmisericorde. Los planos generales permiten observar un patio dividido por un muro de humillaciones; el que se atrevía a rebasar una línea roja era sometido a golpes y vejaciones. Claro está que después se veía al mismo cura con sus letanías e invocaciones al Supremo. Franklin llegó a convertirse en un espíritu libertario en medio de la mendicidad espiritual y moral de esos curas que podían llegar al homicidio bajo el auspicio de la autoridad eclesiástica. Al final de la cinta se indica que el cura Juan después de cometer un crimen fue trasladado a las misiones de África,

sin que llegara a pisar la cárcel. St. Jude era un espacio inquisitorial que funcionaba en pleno siglo XX. *Padre nuestro* es otra lección sobre un catolicismo caduco que violenta cuerpos y conciencias en aras de una fe insostenible. Lo único cierto era que esos grupos de muchachos era la carne indispensable que mantenía satisfechos a los pederastas del lugar.

Por otro lado, la marginación fue el sinónimo de aquello que ocurría en los conventos de María Magdalena en Irlanda. El caso viene del XIX, pero, por increíble que parezca, fue hasta 1996 que se cerraron esos centros carcelarios de lavado de ropa y de almas. Esto es lo que narra el actor y realizador Peter Mullan en *En nombre de Dios (The Magdalene sisters)*, Inglaterra-Irlanda, 2002).

El abuso carece de moral. Las monjas magdalenienses ejercieron un poder irracional y autoritario, violentaron las reglas hasta sumergir a sus pupilas en la locura y la degradación. Mullan hizo un filme contundente al que a veces le falta ritmo, pero que sale bien librado gracias a la seriedad de su denuncia. Los hechos se remiten a la Irlanda de 1964, y el hilo conductor lo establecen una joven violada por su primo, una muchacha coqueta, otra madre soltera y otra mujer que padece debilidad mental. Este cuarteto tejerá la trama de un encierro inaudito, en el cual incluso el silencio era obligado a la hora del trabajo.

La madre superiora se convertía en la carcelera principal. Una mujer abominable, digna del mayor de los infiernos, que juega un papel esencial: ordena la barbarie, se encarga de formular las reglas y de hacerlas cumplir sin cortapisas. En este caso lo Apocalíptico se da en las tensiones de un orden insano. El caos radica en lo que produce ese código de agresiones. La superiora usa un fuste y golpea a las internas, sus métodos correctivos delimitaban un universo degradado. El aislamiento era indispensable, pues las jóvenes “requerían” de una suspensión drástica de sus conductas reprobables. Así las monjas se convertían en amas y señoras de esa marginalidad en donde entraban las manipulaciones, se trataba de resguardar la doxa en torno a una moral rígida. *En nombre de Dios* es el reflejo fiel de un caso inaudito, que lleve a las prisioneras a una toma de conciencia. Por ello, a nadie extraña la falta de piedad de la otrora muchacha coqueta, quien despojada de cualquier intención vital, se muestra impasible al cuidar a una anciana moribunda. Mullan trata de conservar un tono realista que se haga verosímil, una visión que nunca ceda a la sensiblería. Incluso la fotografía de Nigel Willoughby es poco atractiva, de tonos ocres y de una

economía expresiva que la reduce a una especie de registro de las acciones. Mullan evita el espectáculo de la miseria espiritual, prefiere la descripción cruda de los acontecimientos. Tan es así que la fellatio que practica la mujer aquejada de debilidad mental a un sacerdote está apenas atisbada. Esto porque el discurso del filme parte de una justa indignación ante esa barbarie católica: nada que se convierta en espectáculo. Además, es interesante que sean las monjas quienes vulneren su ejercicio religioso en aras de un negocio donde la prostitución estaba liada a la satisfacción de clérigos agobiados de cinismo.

*Vigilar y castigar* era un lema que sirvió de título a un libro de Michel Foucault, y eso es lo que pasaba en los conventos de María Magdalena. En donde la intimidad estaba abolida y las jóvenes eran víctimas de vejaciones en las cuales sus cuerpos eran objeto de escarnio. Las monjas se convertían en figuras deplorables que comparaban el tamaño de los pechos y de las nalgas o lo tupido del vello púbico de las mujeres, todo en pos de una diversión estúpida que convertía el momento en un juego de terror. Mullan hace la crónica de los hechos y deja en claro una situación que se prolonga hasta nuestros días. Si en Irlanda se canceló esa opción carcelaria, es seguro que en otras partes del mundo existan situaciones semejantes. *En nombre de Dios* es un reclamo ante la impiedad y el abandono de un catolicismo sin espiritualidad.

Un hombre sale de la prisión con una fuerte carga de culpa. Las escenas pasan y el espectador ignora cuál es el delito que esconde el personaje del expresidiario (Kevin Bacon). El mundo conspira contra un sujeto marcado por hechos que son imposibles de borrar, que están presentes y que determinan una forma de vida. Expulsado de la sociedad, marginado en términos familiares y con suspicacias sobre su identidad en el trabajo, este hombre se vinculará a una mujer (Kira Sedgwick) para compartir un desánimo ante la crudeza de lo real. Esto es algo de lo que acontece en *Crimen inconfesable* (Estados Unidos, 2004) de Nicole Kasell, realizadora que ha tenido una opera prima con logros evidentes.

Desde luego que el filme se debe en gran parte a la actuación soberbia de Bacon, quien ha construido el papel de un abusador de menores que está sometido a los rigores de un dseo insano. En la película, que deriva de la obra teatral de Steven Fechter, están dadas algunas de las condiciones por las que pasa un delincuente de esa naturaleza, que además ha purgado una condena de doce años de cárcel. La cinta establece la soledad y el deterioro emocional

por la que pasa un sujeto castigado por el carácter enfermizo de sus acciones. Vive junto a una escuela y observa a las niñas, que son un objeto de sus impulsos malsanos. Fechter encuentra que la semántica social le otorga al personaje las características delapestado. Nadie quisiera tenerlo cerca de sus hijas o admitirlo en los cenáculos familiares, sobre todo porque su actitud la asimila como una amenaza latente. Por otro lado, está el entorno ‘humano’, el que mira a ese hombre en el aspecto de víctima de sus propios fantasmas. La realizadora Kasell y el dramaturgo Fechter otorgan una mirada múltiple a un ser despreciable que tratar de salir de esa condición.

Una escena notabilísima de *Crimen inconfesable* es la que se da entre el abusador sexual y una pequeña que tiene por afición la ornitología. El hombre la acecha, esta es la segunda vez que la encuentra y está dispuesto a regresar a su situación delictiva. La infanta es una niña frágil, de unos 12 años de edad, que carga con la inocencia a cuestas y que va a descubrir su secreto ante el violador. Charlan en una banca de manera incidental, la cámara de Xavier Pérez Grobet se hace invisible ante un diálogo preciso. Hablan de las aves y luego la charla desemboca en una revelación: ella ha sufrido los acosos sexuales y los abusos de su padre. En tanto que el delincuente, quien le ha pedido que se siente en sus piernas, entra en la conciencia de un acto demencial, en la irrupción de una intimidación que está lejos de elegir semejante destino, que entiende la violencia de los hechos y que, sin embargo, queda a merced de su progenitor. La niña, en un momento de sobrevivencia y en su calidad de sujeto escindido, le pregunta al hombre que si realmente desea que se suba a sus piernas. Él entra en esa razón que le otorga el peso real a las acciones y observa con la sensación de la condena que algo semejante es inaceptable en su sordidez y barbarie. Bacon entrega todos los matices dramáticos en una secuencia formidable que le entrega al espectador la posibilidad de mirar la tragedia personal del abusivo sexual. Antes, el mismo personaje se ha enterado de un hombre joven que acude a la escuela vecina en busca de niños a los que pueda violar. Todos estos son espejos necesarios para un hombre que entró en la pendiente del delito y es muy difícil que salga de ella. Foucault dirá que:

“Si no eres como todo el mundo, eres anormal; si eres anormal, estás enfermo. No ser como todo el mundo, no ser normal, y estar enfermo, pese a ser muy diferentes se han encontrado asimiladas las unas a las otras.” (Foucault; 2006: 76)

En el caso de los pederastas su exclusión obedece a una lógica: la integridad de los menores debe preservarse ante el abuso de los adultos. Ante algo tan elemental, los comentarios sobran. En ese caso la realidad de las víctimas tiene algo de visión apocalíptica.

La realizadora peruana Claudia Llosa, por cierto sobrina del escritor Mario Vargas Llosa, trató de involucrarse hasta el fondo en una realidad que escuece por la brutalidad de sus hechos. En *Madeinusa* (Perú-España, 2005) la directora hizo una alegoría de las festividades que en su carácter sincrético logran ir de los ritos ancestrales a las devociones del cristianismo. Desde los primeros momentos de la cinta aparece el atisbo de algo capaz de escabullirse a los asedios de la urbe. Dos adolescentes indígenas serán el eje de toda la cinta. Una de ellas guarda en su caja de madera una serie de recuerdos que conforman su existencia, que luego serán destruidos por su progenitor. Al principio parece que Llosa recetará al espectador una buena dosis de costumbrismo y pasisajes andinos. Pero, *Madeinusa* es una forma de establecer la catapulta para colocarse por encima de un discurso ramplón y llegar a la paradoja de los acontecimientos. Por un lado están dos adolescentes que viven con Don Cayo, su padre. Un alcohólico que se mete a la cama con sus dos hijas para acariciarlas en espera de obtener esas virginidades apenas le sea propicio hacerlo. La moralidad del tipo admite ciertas restricciones.

En la comunidad están a punto de entrar al “tiempo santo”, que corre cada Semana Santa, entre el viernes y el domingo de Resurrección. En ese lapso todas las cosas son posibles. “Dios está muerto y no ve nada”. Dice Eliade que:

“la solución religiosa pone las bases para un comportamiento ejemplar, y, en consecuencia, fuerza al hombre a revelarse a sí mismo como lo real y lo universal. Solamente se puede hablar de religión partir de esta revelación asumida por el hombre con todo su ser. Todas las formas y estructuras religiosas, por rudimentarias que sea, participan de esta condición ontológica.” (Eliade; 2001: 17)

Los pobladores estarán en disposición de hacer todo aquello que está vedado en otro momento. Se sabe que las mujeres elegirán un hombre para quedarse una noche con él. Para eso los varones tienen que cortar sus corbatas para quedar disponibles ante lo que sucederá.

La doxa amplía sus límites a través de la confirmación de lo profano por medio de lo que tiene apariencia religiosa. También el alcohol correrá con acentuado fervor. Los bailes están a la par de todo ese ímpetu que un anciano establece con un contador manual que permite conocer minuto a minuto lo que queda del plazo establecido.

Madeinusa es el nombre de una de las muchachas indígenas. Quiere perder la virginidad, luego de convertirse en la “virgencita del pueblo”, gracias a un concurso de belleza de su localidad. El rito queda a la vista cuando un hombre llegado de Lima, que tiene que detenerse en esa aldea porque los caminos están cerrados, observa y registra con fotografías un asunto que le es ajeno y que le ocasionará un castigo. Primero se le encerrará en la prisión; luego Don Cayo lo llevará a un granero que es corral de animales de granja. Jesús, que así se llama el intruso, asistirá a la romería. Beberá en exceso y se integrará a la comunidad. Por otro lado aceptará la invitación de Madeinusa para desvirgarla. El hombre procederá sin más. Luego el padre, Don Cayo, hará uso de sus hijas en ese tiempo santo. La tragedia merodea ante la ruptura del tabú y la persistencia de los errores. Jesús entrará en el caos de las situaciones, con todo lo Apocalíptico que se desarrolla a los ojos de quien puede verlo.

Bataille anota que:

“El mundo real permanece como un desecho del nacimiento del mundo divino: los animales y las plantas reales separados de su verdad espiritual se reúnen lentamente con la objetividad vacía de los útiles, el cuerpo humano mortal se asimila poco a poco al conjunto de las cosas. En la medida en que el espíritu, la realidad humana es santa, pero es profana en la medida en que es real. Los animales, las plantas, los instrumentos y las otras cosas manejables forman con los cuerpos que las manejan un mundo real, sometido y atravesado por fuerzas divinas, pero caído.” (Bataille; 1975: 42)

Jesús está incapacitado para huir y se mostrará reacio para llevarse a la joven hasta la capital de Perú. Claudia Llosa deja atrás una posible visión misericordiosa, prefiere una visión realista se haga cargo de las cosas. El “gringo”, un simple hombre de Lima, quedará a merced de las circunstancias. En tanto que la indígena tratará de alcanzar su meta dorada de llegar hasta la mítica urbe limeña. Para entonces la violencia se ha manifestado, es la caída y



la afirmación del mundo secular. Don Cayo abrió la herida de la ausencia de Dios, aunque fuera por un periodo corto, dejó atrás las restricciones y se entregó al incesto con el furor de quien está al margen de la mirada divina. Si antes abusaba sexualmente de sus hijas, con la restricción de evitar penetrarlas, ahora todo se hace posible.

*Madeinusa* es uno de esos filmes que atrapan al espectador por la contundencia de sus imágenes y por la claridad expositiva de lo que es universo cotidiano trascendido por medio de la fiesta. La película elimina ideas pastorales o demagogias tercermundistas, lo que queda es el simple reflejo de algo que acontece, como si todos los preparativos del ritual apuntaran hacia la sexualidad y la muerte.

En ocasiones el cine ha convertido en nido indisociable el vínculo del sexo y la violencia. Espíritu devastador de los tiempos actuales, la agresión a los cuerpos es zona permitida y territorio frágil. Como todo lo existente, el cine está a expensas del tiempo. *Saló: los ciento veinte días de Sodoma* (1975) de Pier Paolo Pasolini se veía como un filme radical, violento hasta lo Apocalíptico. Pasados los años y con otra perspectiva, la película destila ingenuidad. Sus imágenes grandilocuentes y ligadas a la exageración esperpéntica se anulan por sí mismas; establecen un dispositivo que jamás toca al fascismo, es como un discurso paralelo, la invención de algo que tiene los matices de la buena voluntad, sin que esto sea importante. Ya alguna vez Bertolt Brecha advertía los creadores sobre la posibilidad de quedarse en ese nivel discursivo, en el cual cuentan más las intenciones que los hechos. Roland Barthes con su agudeza habitual escribió en 1976 sobre

*Saló: Los ciento veinte días de Sodoma* que:

“Fallido como figuración (de Sade o del sistema fascista), el filme de Pasolini vale como un reconocimiento oscuro, en cada uno de nosotros mal dominado, pero con seguridad molesto: molesta a todo el mundo, pues, con motivo de la *ingenuidad* propia de Pasolini, nadie puede enmendarse. Por eso me pregunto si, al final de una larga cadena de errores, el *Saló* de Pasolini no es en resumidas cuentas un objeto propiamente sadiano: absolutamente irrecuperable: en efecto, al parecer, nadie puede recuperarlo”. (Barthes; 2001: 115).

En la actualidad, luego de tantos años de cisura, de extirpación de las carteleras comerciales, sobre todo en América Latina, una cinta como la de Pasolini es un trabajo que navega en las aguas de la descripción: se observa a personajes humillados por los fascistas mussolinianos, que lo mismo son agredidos sexualmente que son obligados a comer excremento, o que son asesinados a mansalva. Todo esto salpicado por los relatos libertinos de la cofradía de abusadores. Se juega a la paradoja, pero siempre está al borde de un melodrama burlón que se disfraza de cinismo para contar las desventuras de unos jóvenes sumergidos en un régimen criminal. El discurso de Pasolini queda sepultado por las buenas intenciones, el Apocalipsis está anunciado y se convierte en eje de la cotidianidad. Más tres décadas de filmado, *Saló* es una película esperpéntica que está muy por debajo de *La Trilogía de la vida*.

Un elemento significativo del cine de Quintín Tarantino y Robert Rodríguez es la irrupción de la violencia. Aunque, debe decirse que en los últimos tiempos, el realizador texano de *El mariachi* (1992) y *Desesperado* (1994), se dedicó a los filmes infantiles de *Mini espías* (2001), *Mini espías II* (2004) y la peor aún *Las aventuras del niño tiburón y la niña de fuego* (2005). Para demostrar que está dispuesto a entregarse al mejor postor, luego de que quiso empeñar su hígado para concluir su cinta *El mariachi*. En *Ciudad del pecado* (Estados Unidos, 2005) lo que aparece es una visualidad, tan extraordinaria como artificiosa, pareciera, por desgracia que la vacuidad se rodea del esplendor de las imágenes como ocurre con *Gatúbela*, que ilustra el comic de Frank Miller cuyas historias se disuelven en el vacío.

La primera parte, con mucho, es la mejor. Un matón (Mickey Rourke) descubre que su amada fue asesinada mientras dormían. El tipo desafiará todos los peligros y tratará de llegar al criminal. La fotografía en blanco y negro de Rodríguez, con todo y las animaciones digitales y demás efectos, es un trabajo riguroso y, con todo, lo mejor de la película. Un Nueva York en plena decadencia, habitado por una policía corrupta, delincuentes al por mayor y prostitutas por doquier, establece un panorama apocalíptico.

En esas circunstancias, la agresión está a la orden del día y los personajes resisten balas, choques, cuchilladas con tal de hacer de la violencia un espectáculo redituable. El Apocalipsis en todo el furor destructivo.

Si en *Coriolano* o en *Ricardo III* de Shakespeare los crímenes sirven para arribar a la reflexión, en Robert Rodríguez sólo llegan al cesto de basura. Esto se debe a que las acciones

repetidas hasta el cansancio fatigan su discurso y terminan por dejar de decir algo; ni siquiera en términos narrativos sirve que los personajes estén en pleito permanente y llenen el tiempo fílmico con golpes, tiroteos y algo que estaba en el comic de Miller: el cuerpo fragmentado, la mutilación que lo mismo es una pierna que una cabeza. Si la historieta de Frank Miller era un ejemplo de devastación intelectual, la cinta de Rodríguez sigue la misma línea en la cual la trama está perdida en aras de una movilidad fastidiosa.

En medio de todo el caos, *La ciudad del pecado* tiene algunos momentos que son disfrutables, uno de ellos es la carga erótica que le imprime al encuentro del matón (Rourke) y una de sus amigas hetairas (Rosario Dawson). La textura de la fotografía, los acercamientos al cuerpo desnudo y el trabajo de realización de ese minuto que dura la secuencia es admirable, una pequeña pieza en medio de las barracas llenas de basura. Esto en contraposición con el último episodio en el cual un policía honesto (Bruce Willis) debe pasar ocho años en prisión por un castigo injusto. En tanto que el violador, al que ataco el honorable guardián de la ley, se convierte en un monstruo asqueroso de color amarillo. Aquí la grotesca es el elemento clave. Sin ritmo y sin gracia el cierre de *La ciudad del pecado* es otro error garrafal de la cinta. Desde luego la doxa es el eje de esa violencia descarnada.

Rodríguez quiso jugar a la posmodernidad: pura estética y nada de contenido. Por desgracia los destellos de esa visualidad arrolladora deben estar al servicio de 'algo', porque la historieta de Miller jamás debió de dejar sus páginas. Puesta en escena es un espectáculo que hace evidente la mediocridad de esas narraciones. *Ciudad del pecado* es otro de esos filmes para convencidos y fanáticos.

Si *Bajos instintos* (1992) de Paul Verhoeven era una película de suspenso, con una carga erótica evidenciada por el trabajo de Sharon Stone, lo que siguió fue de una medianía radical. En la primera estaba la labor rigurosa del cineasta holandés, que sugería el misterio de una asesina serial que además era una rubia seductora. Se jugaba con la idea de un eros lésbico entre la protagonista y otra dama atractiva, las irrupciones de un policía seducido por la sexualidad de esa mujer. Además se incluyó en *Bajos instintos* la famosa escena del cruce de piernas de Sharon Stone que mientras era interrogada mostraba su entrepierna desnuda.

Por eso es posible decir que existen proyectos inútiles que desde su origen están condenados al fracaso, uno de ellos fue *Bajos instintos 2* (Inglaterra-Alemania-España-Estados Unidos,

2006) del realizador británico Michael Caton-Jones (*Memphis Belle* (1990); *Rob Roy* (1995) y *Chacal* (1997) de Los Ángeles se ha pasado al Londres por el que circula un lujoso automóvil deportivo que desliza sus formas aerodinámicas por calles solitarias. El vehículo lo maneja la novelista Catherine Tramell (Sharon Stone), quien viaja acompañada por un hombre negro convertido en zombi por una droga. Él posa su mano en el sexo de la mujer, le otorga placer a la rubia cuarentona. Ella choca y arroja el coche al río. En el estado lamentable en que se encuentra el tipo es incapaz de sobrevivir al accidente y al orgasmo de la mujer. Tal vez esa secuencia sea lo mejor de un filme que termina por aburrir en sus reiteraciones.

Sharon Stone, restaurada por cirugías y toda clase de tratamientos antivejez, explota el personaje que le diera un sitio en las mitologías de Hollywood, el de la escritora que forma parte de una serie de crímenes de extraña ambigüedad. Si la película *Bajos instintos* (1992) era capaz de construir un entorno sobrecargado de erotismo; ahora lo que hace Caton-Jones es una repetición mediocre de aquello que en la cinta original eran aciertos.

Tramell es la eterna manipuladora que se gana la confianza de quien ella considera útil a sus fines. En tanto que Michael Glass (David Morrissey) es un psiquiatra que cae en todas las trampas de la mujer y acaba seducido por la posible asesina. Además, Caton-Jones fue en busca de la obviedad y la consiguió sin lugar a dudas; por ejemplo, el sitio donde trabaja Glass es el famoso *Pepino*, como le han llamado a la torre que ocupa la compañía Swiss Re Headquarters, construida por Norman Foster en el corazón londinense. Figura fálica, el edificio quiso pasar por un detalle simbólico que, en realidad, es una ramplonería. Lo mismo que el catálogo de poses y gestos de Sharon Stone, que linda en el ridículo por la contundencia que ha implicado el trabajo de seductora de tiempo completo. La película se enreda en la doxa. Los apremios morales salen a cada paso.

*Bajos instintos 2* se pierde por completo en la copia de aquellos elementos que hicieron de la primera parte un ejemplo de cine entretenido. Aquí todo está resuelto con la misma lógica que la anterior, así que los asesinatos que pudieran implicar al psiquiatra, a la misma Tramell, al jefe policiaco, a unos periodistas amarillistas o a quien sea, se vuelven contra ellos mismos. Poco interesa quien sea el autor de los actos de violencia, lo único que interesa es que la trama se volvió insustancial. Un detalle de la cinta es su falta de ritmo y su

medianía conceptual. Claro está que la pura comparación entre Verhoeven y Caton-Jones es un tanto desmesurada. El primero es un magnífico cineasta, en cambio el segundo era de una pasmosa irregularidad. Por todo esto, *Bajos instintos 2* es una cinta que se olvida de inmediato por su vacuidad. Esto sin contar que como cine revela sus fragilidades al remitir una historia vieja a un filme que estaba agotado desde antes de que se filmara.

La violencia está de moda. Una maestra de literatura (Meg Ryan) baja a los entresuelos de un bar para cumplir con una necesidad fisiológica. Antes de encontrar los servicios sanitarios, detiene la marcha ante una escena sexual: una joven practica el sexo oral con un tipo que lleva un tatuaje en la mano. Ella se aleja. Ha espiado sin querer un acto de otros, un momento que la deja desconcertada. Luego descubrirá que la muchacha fue asesinada. Ese es el arranque de *En carne viva (In the cut, Inglaterra- Australia-Estados Unidos, 2003)* de Jane Campion, la realizadora de *Sweetie (1997)*, *Un ángel en mi mesa (1991)*, *El piano (1993)* y *Retrato de una dama (1996)*.

Frannie (Meg Ryan) es una escritora que perguieña frases en medio del caos neoyorkino, que anota expresiones y que se involucra con la jerga que hablan los jóvenes. Es una solitaria, una onanista consumada que se masturba en el lecho mientras recuerda a un detective (Mark Ruffalo) quien la ha interrogado. Jane Campion quiere otorgarle la oportunidad de la fantasía y del sexo a un personaje feo y hostil, una Meg Ryan sin gota de maquillaje y exenta de glamour o de coquetería, que muestra los pechos o el trasero apenas cubierto por un calzón oscuro. Desde luego que es otro erotismo el que se desliza en las cintas de Campion. El régimen de la mirada se concentra en la trama sin exaltar el cuerpo de su protagonista. Ahora bien, la realizadora neocelandesa busca la retórica de unas imágenes bocetadas por una cámara nerviosa, que pierde el punto de vista y se recrea en la indefinición. Dion Beebe lleva esas huellas visuales que barren la pantalla y le otorgan una suerte de estilo. Incluso, construye con exactitud al personaje de la profesora de literatura que requiere del sexo como oxígeno vital. Ella será la contraparte del policía, si en apenas un par de horas el hombre la lleva a la cama, ella seguirá sus manipuleos, de todo tipo, con tal de satisfacer esa libido que la corroe. De pronto parece que esa profesora es digna habitante del paraíso. Se concentra en su deseo y lo cumple sin más ambiciones, con ese propósito de sentir y permitir que otros compartan esa apertura. El espectador queda claro que la Ryan está lejos de ser la intérprete

idónea de un personaje que requería mayor fuerza expresiva, más consistencia dramática. Ryan se nota frágil, endeble para cumplir todo ese compromiso que tiene auestas, en lo personal y en el compromiso por descubrir al asesino.

“Por un lado, la racionalidad se encarga de frenar la corriente de las imágenes, de simplificarlas y de despojarlas de su sobrecarga simbólica; por otro, el sujeto se deja llevar por esa corriente imaginativa, la enriquece para dar cabida a la experiencia poética y a la ensoñación. En un caso, las imágenes obstaculizan la racionalidad, en el otro son fuente de creatividad.”(De Alba; 2007: 292)

Esa es la circunstancia del personaje de Ryan: una es la fuente del deseo y otro el riesgo que establecen las acciones homicidas. En ese cruce surge la paradoja. La maestra con gafas, despeinada, sin atractivo físico y con el uso de un lenguaje atrevido, poco gana en cuanto al personaje desempeñado. También *Campion* se equivoca con una trama que parece más inteligente y que de pronto bordea la simpleza. Es decir, la realizadora de *El piano*, trabaja con estilo visual, crea una atmósfera de misterio, provoca una sensación de crudeza por lo que dicen y hacen los personajes, pero, de pronto, todo se despoja de cualquier posibilidad artística y cinematográfica para quedarse con la envoltura y eliminar los rasgos de un contenido lúcido.

*En carne viva* es un esfuerzo para arribar a la vacuidad. Nueva York está observado en su decadencia actual, con ese ánimo que tiene mucho de apocalíptico. Desaseado y roto, como si fuera una proyección de esa Frannie que dialoga con su media hermana (Jennifer Jason Leigh), para recomendarle que el sexo sea práctica sublimada, es decir masturbatoria, antes de enfrentarse a amantes insustanciales. De pronto da un giro de ciento ochenta grados y se convierte en cuerpo de experimentaciones. La idea daba para mucho más que un *thriller* convencional. *Campion* se quedó en el mero planteamiento y se olvidó de lo fundamental: otorgarle densidad a su argumento cinematográfico. Todo esto en las antípodas de aquel homenaje a Hitchcock que hiciera Brian de Palma en *Doble de cuerpo* (1984), que incluía un amplio alfabeto del universo erótico: adulterio, *vouyerismo*, fetichismo, el personaje sacaba un calzón que tiraba a la basura una mujer que deseaba y lo guardaba en su bolsillo; descripciones verbales de acciones pornográficas; diferentes modalidades de la sexualidad, y todo enmarcado en una cinta de suspenso que elaboraba una

paradoja sustancial. Un paso de lo paradisiaco a lo apocalíptico. Para luego rendirle frutos de forma paródica a la doxa.

La irracionalidad es una de las invasiones del mundo contemporáneo. Prueba de ello es el caso real que cuenta *El creyente* (Estados Unidos, 2002) de Henry Bean. Al principio está la descripción del entorno estadounidense, con un registro ambiguo de época, tal vez para dejar abierta la experiencia radical del personaje. El protagonista (Ryan Gosling) viaja en un transporte público y de pronto irrumpe a un muchacho judío que estudia la *Torah*. Atemorizado el joven desciende del autobús, en tanto que el *skinhead* lo golpea y lo llama "rata". Bean desarrolla su historia con anotaciones interesantes con respecto a los grupúsculos de ultraderecha. Unos son los que desean insertarse en la sociedad de forma menos agresiva, en tanto que los extremistas están en pos del asesinato.

Con breves *flash-backs* el espectador tiene los pormenores de un estudiante judío que entra en rebeldía al negarse a creer en las interpretaciones de pasajes del *Viejo Testamento*. Él, con inteligencia singular, trata de encontrar respuestas nuevas ante los planteamientos que considera obsoletos. Lacera al profesor con sus interrogantes y termina por alejarse del mentor. Bean establece una mirada un tanto esquemática acerca de la crisis del adolescente, a quien de pronto se le ve como un *skinhead* dispuesto al ejercicio de la violencia. La revelación de la fe en el personaje es el derrumbe de lo inmediato; los valores se trastocan y lo que era actitud moral se trueca en voluntad agresora.

Una de las fallas de *El creyente* es su guión. En primer lugar está escamoteado el proceso por el cual el muchacho, marginado por sus creencias iconoclastas, decide volcarse en contra de los suyos para profesar el credo nazi.

Otra historia inserta en *El creyente* es el amorío que establece el *skinhead* con una muchacha ligada al sadomasoquismo. El sexo entrabos está marcado por un impulso destructor, ella le pide que la golpee; o lo hace observar como tiene relaciones eróticas con otro tipo; o se vuelca sobre ese amante circunstancial luego en un juego que tiene e aura patética de lo enfermizo. Bean deja que las escenas eróticas tengan el peso de la consideración ideológica, como si la energía destructora de los neonazis ejerciera un poder hipnótico en los personajes. Por ello:

“Si el cuerpo (el cuerpo erótico) sólo existe fragmentado, si el gesto que desafía a lo prohibido sólo existe en la dispersión de aventuras incompatibles, contradictorias, todas las cuales (por transgresivas) deben reivindicar la totalidad, entonces nada es más extraño a la comunicación que lo perverso, o en general, que el erotismo. El erotismo nos abre a algo, es cierto, pero el problema del erotismo es precisamente tanto lo irrecuperable como lo excéntrico de este algo, no el mundo sino lo que le falta; no lo que está ausente de una vez por todas, sino lo que le falta a toda tentativa de reunión y de adición. La lógica del deseo no es la de Uno, sino la de lo inagotable.” (Wahl; 1976: 199)

Si la mitad de la película pudiera ser interesante, la otra parte es una sucesión de reiteraciones. Bean insiste en la crisis religiosa del muchacho, así como en los intentos del mismo por convertirse en asesino de personajes de su mismo origen étnico. En general el filme es torpe y está narrado a empellones, falta ritmo y los mecanismos dramáticos son endebles. La última parte de la película está marcada por el retorno del judío a su redil. Sin abjurar de su ideología nazi, el joven vuelve a la nostalgia por los textos sagrados del judaísmo; incluso se molesta porque la novia esté desnuda y próxima a esos documentos del judaísmo. Para entonces Bean ha establecido un callejón sin salida. *El skinhead* encuentra el hilo perdido de los rezos, para luego indicar que ha colocado una bomba en la sinagoga en la cual se lleva a cabo el rito. *El creyente* es un caso digno de contarse, sobre todo por la paradoja que entraña: un judío desplazado a la calidad de *skinhead*, por decisión propia. La caída de la película se da porque el realizador llega a olvidarse del contexto original, prefiere una especie de intimidad del personaje, un viaje interior que está marcado por múltiples guiños al espectador. Tan es así que *El creyente* se queda en el desconcierto, como un caso curioso en medio de un mundo enloquecido.

Un mundo se desvanece, se precipita e invoca el vacío, con toda su carga que pasa del paraíso a lo apocalíptico. Al menos eso parece indicar el filme *Así del precipicio* (México, 2006) de Teresa Suárez, que logra un retrato áspero de unos personajes treintañeros sumergidos en sus fantasías. Al principio será Lucía (Ana de la Reguera), quien en una escena dentro de una cópula ingiere droga con tal de terminar en mejores términos lo que



está a medio camino. Ella está vista como una joven dedicada a la publicidad, que lo mismo bebe tequila, vodka o cerveza, y aspira líneas y líneas de cocaína con tal de elevarse en medio del mundanal ruido de sus frustraciones. Suárez ha dirigido con acierto a una actriz papeles empobrecidos por la falta de imaginación de sus directores, así Ana de la Reguera se había visto limitada en *Ladies Night*; en tanto que la crudeza de su interpretación en *Así del precipicio* le permite encontrar un personaje que exigía todo un desarrollo conceptual. El filme labora en la paradoja desde el inicio y poco a poco desglosa su noción de Apocalipsis.

Los diálogos del guión elaborado por la propia realizadora son exactos; tienen esos matices que recuperaba Garibay al encontrarse con las palabras de otras regiones del país o del entorno capitalino; en *Así del precipicio*, un elemento fundamental es el habla de unos personajes femeninos enclaustrados en sus rutinas, en ese devenir cotidiano que las lleva por caminos inciertos, la que destaca la realizadora. Lucía vive obsesionada por Matías, un aspirante a torero que resulta un buen amante y un pésimo compañero. La joven sufrirá los desequilibrios de una tempestad emocional al descubrir que el torerillo la engaña con otra. Aún en medio de esos universos límite existe el conflicto con la doxa: todo se permite hasta que las cosas alcanzan la prohibición. De lo paradisiaco se pasa a la clausura. El caso de Hanna (Ingrid Martz) es el de la joven judía casada con un tipo infantiloides, que acepta los cuidados de una madre posesiva y que descuida a su esposa. Ella entrará en un estado depresivo al darse cuenta de quién es el tipo con el que comparte el lecho matrimonial, además él se acuesta con otras. Ingenua y conservadora, Hanna tendrá una iniciación de fuego con la cocaína y luego con la aceptación de su lesbianismo. Hallará mejores frutos en los encuentros eróticos con una mujer madura (Ana Ciochetti), que tendrá la suavidad y el encanto de los que carece su marido. La paradoja está expresa con claridad y, sobre todo, con una manifiesta verosimilitud.

El tercer personaje es el interpretado por Gaby Platas, una aspirante a instalacionista, que sueña con el triunfo europeo cuando ni siquiera es conocida en su propio país. Ella habita los días bajo las órdenes de la coca. Su cercanía con una distribuidora de drogas, una italiana que ocupa uno de los departamentos del edificio en que vive, le proveerá de todos esos inhalantes de origen químico que la mantendrán en una euforia extraña. Teresa Suárez quiso hacer un esbozo de algo que ocurre en México y que ni siquiera podría considerarse

como sórdido, sino en ese umbral en el que habitan esas jóvenes que se han querido asistir al festín de los sentidos. Ellas creen estar en el glamour y sobreviven al filo de la navaja. El mérito de Suárez fue la recreación de un universo mexicano de clase media con aspiraciones burguesas. Claro está que la película resulta una bomba, más aún porque los personajes retratados son mujeres que consumen drogas y ejercen una apreciable libertad sexual. El final de la cinta podría ser confundido con una imagen moralista, pero en realidad el proceso que ha mostrado Suárez conduce a un callejón sin salida, a un entorno saturado que sólo exige 'prudencia', ese concepto que recuperó Giacomo Marramao ante la pandemia del sida. *Así del precipicio* es un buen ejemplo de un cine vigoroso que se esconde bajo los follajes del cine comercial.

*Rosario Tijeras* (Colombia-México-España-Francia, 2006) de Emilio Maillé es la crónica de una muerte anunciada desde las primeras escenas del filme. Parceró (Unax Ugalde) carga el cuerpo inerte de la joven Rosario (Flora Martínez) dentro de un hospital. El muchacho lleva sangre hasta en las orejas. Esto sirve de prólogo para narrar las desventuras de un personaje femenino que combina el espíritu prostituario con el crimen, pues ella es sicaria del cártel de Medellín. De entrada el entorno es el de la destrucción.

Maillé, realizador mexicano que se inicia en el cine de ficción, que antes había hecho *Los años de Arruza* (1996), *Manolete* (1997) y *Un Buñuel mexicano* (1997), así como otros documentales nacidos de la afición del realizador por el toreo, se dio a la tarea de llevar a la pantalla la novela homónima del colombiano Jorge Franco. Es obvio que había elementos que podían convertirse en armas de dos filos en *Rosario Tijeras*, tan sólo la intérprete Flora Martínez, una suerte de presencia camaleónica que lo mismo parece un ser deslumbrante y atractivo o que de pronto se pierde por su falta de recursos expresivos e histriónicos. El director, al igual que Jean Jacques Annaud con Jane March en *El amante* (1991), quedó atrapado por el encanto o la seducción de su actriz protagonista, lo cual hace que la película de Maillé tenga un eje dramático por demás débil, al confiar casi todo el peso de la trama en la imagen de Martínez. Ciertamente es que las primeras escenas en que aparece la actriz son deslumbrantes, pero con la reiteración de imágenes se acaba el juego y termina por revelar el secreto de lo que parecía presencia misteriosa. Debe tomarse en cuenta que *Rosario Tijeras* es el primer filme de ficción dentro de la filmografía del documentalista Maillé.

*Rosario Tijeras* está contada con tropezones que la hacen caer en el melodrama, que se quiere revestir de algo más por medio del uso de la sexualidad. Sin embargo, el filme tiene varios momentos que podrían señalarse como afortunados. Uno de ellos es la primera secuencia en la discoteca. Realizada con capacidad de síntesis y con una cámara que describe con precisión esa atmósfera que envuelve a los personajes. Después vendrá la visita de Rosario a la casa de Gustavo (Manolo Cardona). Diálogos y gestualidades funcionan de manera adecuada, la escena se vuelve ríspida, sobre todo por el comentario de la muchacha: “Señora, usted me indicó que el baño estaba en la segunda puerta, pero esa es la de un closet. De todas maneras hice lo que tenía que hacer, así que perdonen el charquito”. Un desafío a la doxa. También recuperable, en su desbordado intimismo, es el momento en que Parceroy y Rosario charlan sentados en un sofá. La mujer se insinúa al muchacho, él la desea pero se niega a traicionar a su amigo Gustavo. Al levantarse Rosario deja en la tela del mueble una mancha de lubricación. Maillé filma ese instante en el que Parceroy sobrecargado de deseo aspira esa humedad femenina con el fervor de un sediento en el desierto. La captura de ese detalle resulta destacable en un cine latinoamericano por lo general pudibundo y moralista. Humedades de esa naturaleza han sido desterradas casi por completo, en *Lola* (1994) de María Novaro uno de los personajes femeninos decía: “Pues a mi ese hace que se me mojen los calzones”.

La parte que entrapa la cinta es el exceso de las acciones, o la pobreza narrativa en las escenas de violencia. Colombia está observada como un anticipo de Apocalipsis: calles sitiadas, balazos por doquier, toda una realidad que se expresa a través de cadáveres. Mejo dicho, como una auténtica revelación de lo apocalíptico. Al principio es el deseo exuberante, a veces sórdido, paradisiaco por momentos, es lo que domina la primera parte de la cinta para después llegar a las devastaciones. Rosario está vista como una víctima de la misma agresión: abuso sexual por parte de su padrastro; alejamiento de la figura materna; relación casi incestuosa con su hermano, quien terminará por venderla a los señores del cártel de Bogotá; criminal y adicta a las drogas; cruel y despiadada, como canción vernácula, y un sinnúmero de problemas llevarán a la mujer al encontronazo con la Parca. Desde luego que los usos de la doxa establecen el entramado del filme. ¿Quién podría descreer de esas

realidades que traen consigo la violencia y la muerte? El poeta español Jorge Guillén en *Fin del mundo* dice que:

“¿Se anuncia un fin del mundo ya inminente?  
Necesito creer en tal locura.  
¿No creen los señores criminales  
Que es quizá prematuro tal suicidio?  
A fuerza de tozuda estupidez,  
En las hermosasnoches estrelladas  
¿Habrá un planeta estúpido girando?” (Guillén; 1981: 162)

El tema de las iniciaciones y de las andanzas eróticas entre personas jóvenes da lugar a varios apuntes críticos. Uno de ellos es la idealización y otra las rupturas con esa condición que, de pronto, trasgrede la moralidad y que a la vez es un aprendizaje necesario.

El París de los sesenta rebulle entre la miseria de algunos barrios y la alegría del rock. *Camino a la felicidad (Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*, Francia, 2003) de Francois Dupeyron es una cinta nostálgica que se remite a la mirada del adolescente Momo (Pierre Boulanger) y a la del viejo tendero iraní Ibrahim (Omar Shariff). El tema es atractivo y el realizador lo toma con enorme complacencia, sin contradicciones. Por lo pronto, el joven judío Momo, de 16 años, inicia su vida sexual con las prostitutas de la misma calle donde habita. Ellas están a lo largo y ancho de la Rue Bleu. Dupeyron las observa con detalle, le gusta atrapar los gestos y la simplicidad de esas muchachas que offician con sus cuerpos. Sólo que el director está lejos de admitir el melodrama realista, por lo que prefiere internarse en un mundo de fantasía. Momo es un ser desprotegido que sobrevive en la ruindad de un departamento en compañía de un padre que por lo regular está urgido por descargar sus intestinos. La madre se ha separado de ellos. Entonces entra en escena un personaje que aparece con dotes mágicas, un telépata, al que después se le olvidaran sus poderes, el señor Ibrahim, el tendero (Omar Shariff). Su generosidad es extraña. Por lo pronto tratará de cubrir las mañas de Momo, quien acostumbra robar alimentos del modestísimo expendio. Dupeyron traza una amistad y unos amores que son idílicos entre el iraní y el judío. La solidaridad para con el muchacho solitario.

*Camino a la felicidad* tiene aciertos de guión, sobre todo porque hace que el anciano se vuelva un guía esencial. El hombre conoce los secretos del Corán y los deja en el aire para que Momo los reflexione. Las enseñanzas del libro sagrado de los musulmanes conforman la mejor parte del filme, son bellos momentos intimistas que establecen el encuentro de dos personajes muy distintos en edad y en destino. Ahí Dupeyron tenía la película en sus manos, pese a que atiborra la banda sonora con melodías del rock almibarado de esos años.

Ibrahim y Momo pasean por París, el viejo ha encontrado a un vástago ideal. La contraparte está dada por el padre del adolescente que, sin escala alguna, es despedido del trabajo para que después se suicide en Marsella. El campo queda libre para que Ibrahim y Momo hagan realidad su sueño: el tendero adopta al adolescente. Las contradicciones están eludidas y el filme continúa su narración: el paraíso se atisba en el horizonte. Si Shariff está magnífico en el papel de Ibrahim, se debe a que se ha contenido, ya está fuera de competencias histriónicas y su trabajo es impecable, mientras que Boulanger hace su papel con desenfado, lo cual es un mérito. El problema de ambos es que la trama es tan frágil que nunca termina de afinarse y de fluir. *Camino a la felicidad* hace a un lado el trazo de los personajes, así el anciano Ibrahim carece de parientes y está en la absoluta soledad; en tanto que Momo rechazará la presencia de su madre con tal de quedarse bajo la custodia del viejo. La banda sonora carece de medida y deja de ser un subrayado para convertirse en pesada lápida de algo que pudo ser un recurso grato. La cámara, lo más interesante que hace, son sus recorridos por las habitaciones del departamento que ocupan Momo y su padre, lo demás es rudimentario. La parte erótica está vista como una educación sentimental necesaria. Se recata la labor de las prostitutas, doxa que fue asimilable en generaciones atrás, y que ven al jovencito como alguien digno de ganarse sus favores. La sexualidad se recobra en su calidad de algo indispensable, en un saber que tiene sus momentos de aprendizaje y que se da sin sufrimiento alguno, al calor de los días. Se puede llegar a un edén, simple, sin conflictos, con la naturalidad con la que se manifiesta la pubertad. En ese aspecto el filme es rescatable.

La primavera de mayo de 1968 en París es un hito en la historia contemporánea. Estudiantes y policías se enfrentan en la ciudad Lux y de todo ello nace un espíritu rebelde que se traslada por una buena cantidad de países. En *Los soñadores* (Inglaterra-Italia-

Francia, 2003) de Bernardo Bertolucci aparece uno de los muchos ángulos de ese movimiento cargado de consignas. Al principio, los personajes son asiduos a ese templo, en el Palacio de Chaillot, que es la Cinemateca de París, donde reinaba su célebre director Henri Langlois. Jóvenes y adultos disfrutaban de las joyas del cine internacional y conocían los trabajos de la 'nueva ola francesa', con Jean Luc Godard a la cabeza. Bertolucci reconstruye de manera sintética esas funciones que terminaron de manera violenta cuando fue despedido su animador principal, lo que causaría una serie de actos de protesta. Entre los personajes que claman por el retorno de Langlois están Isabelle (Eva Green) y su hermano Theo (Louis Garrel). También por ahí merodea el estadounidense Mathew (Michael Pitt).

Bertolucci hace en *Los soñadores* una cinta que valora las imaginaciones juveniles. Esto a la par con la posibilidad de un enfrentamiento a *lo establecido*. Los gemelos Isabelle y Theo usan la cultura como una máscara. Viven y emplean el dinero que les dan sus padres, incluso acampan, de forma literal, en la sala de su departamento. Es la revolución convertida en juego de intimidades. El trío lo completa Mathew. De la sala del Palacio Chaillot pasan a las claustrofóbicas y laberínticas paredes del ostentoso inmueble en el que comparten sueños y referencias cinematográficas los tres jóvenes. Sin pudor alguno, el realizador italiano describe lo que sería el paraíso para muchachos asfixiados de aventura, con las hormonas hasta el cielo y con la cultura y la revolución a cuestas.

Bertolucci nunca olvida el aspecto sexual en sus filmes, si en 1972 fue *El último tango en París* ahora, luego de treinta años, confronta el simulacro de los gemelos con los alcances de un muchacho llegado de otro continente. El erotismo que sobrevendrá está visto con naturalidad, aunque esté enrarecido por el vínculo incestuoso de Isabelle y Theo, quienes duermen semidesnudos y en la misma cama. El cineasta italiano busca esa zona de 'la gemelidad', asunto que tratara, como ya se ha indicado en otra parte, de manera excepcional el novelista Michel Tournier. Esa condición biológica y, sobre todo, simbólica, está dada en los hermanos de *Los soñadores* como un hecho de complementaciones. Isabelle se debe a Theo y éste sólo es en relación a su contraparte. Tal vez esto sea lo más interesante de la película, porque establece un nexo extraño, de lírica voluptuosidad que se desgarrar ante el amasiato de la muchacha con el extranjero. Esto lo confirma la posición de Theo quien

llevara al departamento a una de sus conquistas amorosas. Los gemelos establecen la paradoja de la seducción que bifurca los caminos: seducir a uno implica hacerlo con los dos.

Luego de eso lo único que queda es la revuelta, salir a la calle y descubrir la realidad. Romper las puertas del paraíso para arrojarse al Apocalipsis de los policías en plena confrontación con los estudiantes en un París mustio. Theo observa a los policías que llegan con toda su agresividad y, entonces, arroja una bomba molotov. Lo real queda al descubierto y de todos los arrebatos con y sin sábanas se establece un nuevo vínculo ante hechos que transcurren en la violencia de las calles. Al igual que Kaspar Hauser en su encierro, los gemelos viven en una dimensión que elimina lo real, por ello, cuando salen se les presenta un aspecto apocalíptico de esto. Son los creadores de un paraíso artificial, los rebeldes de plástico que se han hecho un mundo a imagen y semejanza de ellos mismos.

Bertolucci hizo un filme inteligente que tiene algo de la sensibilidad de esa época de hallazgos. Aunque, debe decirse que en ocasiones las referencias cinematográficas son un tanto chocantes y van a contrapelo de una película que podría fluir sin ellas, o, mejor dicho, sin el abuso que suponen estos referentes. De cualquier modo, la maestría de Bertolucci está a la vista y eso es lo importante. Eugenio Trías aclara que:

“entre el sujeto pasional y el sujeto de conocimiento conviene, sin embargo, determinar un espacio de mediación en el sujeto estético que brota en el recorrido mismo que hace el sujeto pasional por el mundo de las cosas, al asociarlas – metafórica y metonímicamente—al objeto del amor, de manera que en este recorrido nace la experiencia poética y artística, la cual desprende, como efecto y consecuencia, el conocimiento racional, que de esta suerte queda fundado y edificado en base sólida y firme”. (Trías; 1979: 37)

John Irving es un escritor contemporáneo que ha sabido establecer un contacto directo con el cine, prueba de ello son las adaptaciones que se han hecho de sus novelas *El mundo según Garp* (1982) de George Roy Hill; *Hotel New Hampshire* (1984) de Tony Richardson y *Las reglas de la vida* (1999) de Lasse Hallström. Ahora, *Detrás de la puerta* (Estados Unidos, 2004) de Tod Williams, describe un matrimonio envuelto en la tragedia por la muerte de sus dos hijos adolescentes. El tono, como en la mayoría de los textos de Irving,

es agrídulce. Los hechos transcurren en esa falsa neutralidad que supone una clausura ante lo que quiere resguardarse como secreto. El escritor Ted Cole (Jeff Bridges) pide una tregua matrimonial a su esposa Marion (Kim Basinger). Durante el verano estarán separados y cada quien hará de su vida lo que le plazca. En esas circunstancias llega Eddie (Jon Foster), un joven de 16 años, que pretende convertir las vacaciones en un aprendizaje literario y convertir su estancia en aprendizaje paradisiaco. El realizador Williams busca un tono que le permita describir las actitudes cínicas de Ted, quien gusta del nudismo y que a la primera provocación se muestra sin ropa ante el ayudante recién llegado. El hombre que se dedica a la narrativa infantil, con libros que escribe e ilustra a la vez, gusta de la conquista de mujeres otoñales o jóvenes, a las que dibuja desnudas. En cambio, Marion está a la expectativa de su hija menor, de cuatro años (Elle Fanning), y sus rutinas y melancolías concluirán con la llegada del adolescente Eddie. Entre ellos aflorará un sentimiento erótico de fuertes contrastes. El muchacho es un onanista, que se encanta con la presencia de la mujer madura. Convertirá fotografías incidentales, de corte familiar, en centro de su sexualidad. Tratará de masturbarse con esas imágenes y con las prendas interiores de la mujer, de tal modo que la propia Marion lo descubrirá en esas acciones solitarias. Ella misma le proporcionará los elementos que le permitan llevar a cabo sus fantasías, para luego establecer un contacto íntimo que le dará un vuelco al estudiante.

Tod Williams delimita la frivolidad de Ted, con sus amoríos fugaces; en tanto Marion cumple con una misión que, sin lugar a dudas, tiene una fuerte carga de incesto. De algún modo enunciado al preguntarse si su hijo menor era virgen al morir, ella vivirá las experiencias eróticas con Eddie para saldar lo que cree es una cuenta pendiente de ella con la vida. Pasar de lo simbólico a la consecución de lo real es, desde luego, una irrupción que vulnera la doxa. Ella se cuestiona el hecho y la necesidad del conocimiento carnal. Casi de inmediato posee a Eddie, aunque la primera vez él adelanta el desenlace antes de que empiece la verdadera función. Después, según aclara el personaje de *Detrás de la puerta*, tendrán relaciones sexuales en sesenta ocasiones. Dice Rosolato que:

“los ideales, como los deseos, tienen su curso secreto. Por poco que nos desintereseamos de sus configuraciones imaginarias, que sin embargo marcan tan frecuentemente una existencia, nos deslizamos hacia una perspectiva pragmática que



se contenta con confinarlos en el registro de la ilusión o de la fantasía, hasta no ver en ellos más que un error que es necesario corregir.” (Rosolato; 1981: 237)

Está claro que Marion tiene la posibilidad de acercarse al erotismo de un adolescente que evoca a sus hijos fallecidos. Cumple con un mandato que le otorga la fantasía y, a su vez, se entrega al impulso renovador de su sexualidad. Lo que sigue es concluir de manera abrupta lo que debía terminar de esta forma. Williams sugiere que Ted y Marion están afectados en grado extremo por la pérdida de sus hijos. La cámara los describe en medio del paisaje de los Hampton, o en el interior de la casa, pero lo que siempre está ahí es el rechazo a la realidad que los circunda. Lo que describe *Detrás de la puerta* es la crónica de una evasión. Si en Ted la actitud es de una enorme frivolidad, en Marion las cosas terminan por estallar. Él cuenta la historia secreta del accidente que le roba la vida a sus hijos. Mientras que la mujer huye y deja a su jovencísimo amante en la desesperación. La película se sostiene con mucha dignidad y sin recurrir a ningún recurso extraordinario. Prefiere concentrarse en el trío de personajes centrales y dejar que las cosas tomen su rumbo. De los usos de la paradoja se regresa a la doxa para calmar los ánimos de una pareja que envejeció durante el verano.

En el *Diario de un seductor*, el filósofo danés Sören Kierkegaard dice que “lo importe no es seducir sino encontrar alguien digno de ser seducido”. Sin embargo en la historia de las letras y sus inclusiones en el cine, los seductores adquieren un valor por la misma idea de sus conquistas, por el número de ellas. En algunos casos se hace referencia a los clásicos y en otras a asuntos de mayor actualidad. Felicien Marceau en el hermoso estudio *Casanova o el anti Don Juan* escribió que:

“Casanova, en verdad no pasa por el más escrupuloso de los memorialistas. Es sospechoso de haber exagerado, e inclusive de haber inventado alguna de sus aventuras. No parece inverosímil. Pero el punto de partida sigue siendo verdadero. En la base de su relato subsiste una experiencia humana. ¿Qué importan entonces algunas florituras? Casanova no es uno de los personajes históricos en quienes el menor movimiento tiene importancia. Que en tal ciudad haya seducido a la mujer de un tinterillo y no, como asegura, a la mujer del burgomaestre, es un detalle. Aun inventada --sobre todo— inventada, la anécdota respeta la verosimilitud, el color local,

las costumbres de la época. Es tan interesante como otra de probada autenticidad. ¿Qué necesita un memorialista? Haber visto mucho y saberlo contar. Casanova reúne las dos condiciones.” (Marceau; 1960: 16)

Giacomo Casanova fue un aventurero veneciano que hizo de sus amoríos una leyenda. Para el cinematógrafo sus conquistas han sido tema recurrente, una de ellas, la mejor de todas es aún *Casanova* (1976) de Federico Fellini. El cineasta italiano hizo la película para ajustar cuentas con su personaje central. En una entrevista previa al rodaje el realizador declaraba que:

“El eros de Casanova es, en mi opinión, obsesivo; es el eros impresionante y mecánico de un émbolo humano. Es el eros católico de quien ve a las mujeres como animales o como ángeles, nunca como mujeres; y en la relación carnal sólo se busca y encuentra a sí mismo”. (Citado por Alpert; 1990: 288).

Por otro lado, existen versiones del aventurero como *Casanova y compañía* (1976) de Franz Antel; otra es *Casanova* (1987) de Simon Langton.

La más reciente es la del sueco, Lasse Hallstrom, ahora contratado en Hollywood, regresa al asunto de ubicar al hombre de las mil y un conquistas con su *Casanova* (2005). Esta última cinta tiene los ropajes que atrapan al espectador, ya que Venecia es una de las ciudades que son receptáculo de la belleza suprema, con su arquitectura prodigiosa, los canales y el esplendor de todo su conjunto. Si a esto se le agrega la emotiva música de Vivaldi, el detalle de los vestuarios soberbios, lo único que queda trunco es la elaboración de un personaje a la altura de las circunstancias. Hallstrom se quedó con la simple apariencia de las cosas y, por lo mismo, otorga un gato fino pero incapaz de convertirse en liebre.

Es obvio que el Casanova histórico está perdido, aunque como ya se sabe lo mínimo que se exige es cierta verosimilitud, lo que el realizador sueco pretendió fue ubicar sus acciones en una geografía privilegiada, de tal modo que el aventurero (Heath Ledger), actor mitificado luego de su muerte ocurrida en 2007, sea una pálida sombra del original. Aquí el tono es el de una comedia de enredos, que lo mismo pudo ubicarse en el siglo XVIII, en

1753 para ser exactos, o en una universidad californiana del siglo XXI. Ciertamente es que la película entretiene, lo que está subvertido y nada tiene que ver con las audacias de Casanova es el triste joven que engaña a sus contemporáneos para obtener el amor eterno de la señorita Bruni (Sienna Miller), en el papel de una feminista que traviste sus escritos para desconcertar a los inquisidores.

El principio del filme es una persecución que incluye saltos y difíciles maniobras por los techos venecianos; una huida que terminará en una academia donde se debaten las ideas de un hombre conservador que ataca los conceptos feministas de un supuesto filósofo. Casanova llegará en su veloz carrera hasta ese sitio, en donde las guardias inquisitoriales tratarán de prenderlo. Para entonces ya habrá empezado un juego visual que incluye bellas imágenes de una Venecia majestuosa. El problema de *Casanova* consiste en la mirada artificiosa de Hallstrom. Si Fellini en su película sobre el mujeriego italiano empleó de pronto un mar que era una simple lona plastificada que se movía con un enorme ventilador, en el caso del *Casanova* actual los hechos se mueven de acuerdo a un ingenio que es absolutamente inverosímil. Tan lo es como que en una escena la muchacha virginal, con la que está prometido en matrimonio el aventurero, hará gala de su pericia y practicará el sexo oral con Casanova al colocarse debajo de una mesa. En tanto que el gordo empacador de manteca de cerdo, Paprizio (Oliver Plath) será secuestrado por el embustero veneciano para que le quede el campo libre para seducir a la señorita Bruni. En momentos de esa naturaleza surge el caos; entonces llega el carnaval y la pareja de Ledger y Miller suben por los aires mientras la guardia del Inquisidor (Jeremy Irons) trata de apresarse al fornicario. Un hecho que se constata en *Casanova* es la imposibilidad de hacer un filme con tan sola los beneficios de una sólida producción. Al final, el espectador se queda con la idea de una cinta agradable que engendró el espíritu hueco que la atrapa. La figura del aventurero que violanetaba la moral de la época al tener relaciones sexuales con toda clase de mujeres constituía un reto para la época que lo engendró. El tipo era la paradoja que exigía una Venecia arrobada ante los deslices del personaje que edificaba su paraíso en la ciudad lacustre y en otros puntos de Italia.

La seducción es un proceso que suplanta lo real para imponer el artificio. Entonces el engaño es parte de la estrategia. El mito del Don Juan está cargado de mujeres abandonadas, de

circunstancias lamentables y una virilidad que termina por entregarse a la melancolía de las soledades. Baudrillard escribió que:

“Un destino recae sobre la seducción. Para la religión fue la estrategia del diablo, ya fuese bruja o amante. La seducción es siempre la del mal. O la del mundo. Es el artificio del mundo. Esta maldición ha permanecido a través de la moral y la filosofía, hoy a través del psicoanálisis y la ‘liberación del deseo’. Puede parecer paradójico que, promovidos los valores del sexo, del mal y de la perversión, festejando hoy todo lo que ha sido maldito, su resurrección a menudo programada, la seducción, sin embargo, haya quedado en la sombra –donde incluso ha entrado definitivamente.”

(Baudrillard; 1984: 9)

*Alfie, el seductor irresistible* (Estados Unidos, 2004) de Charles Shyer es un recorrido por un universo femenino que semeja estar en permanente disposición erótica. Esta es la nueva versión del filme homónimo de Lewis Gilbert del año de 1966, que lanzó al gran actor británico Michael Caine. En la película de Shyer las cosas han cambiado y el personaje del seductor está aminorado en su carácter cínico. Diríase que Alfie (Jude Law) entra en las redes de la conciencia, luego de afirmar su negativa a contraer matrimonio o de acercarse al compromiso formal con alguna mujer. Su amargura es obvia y la cámara lo toma en un puente neoyorkino. El tipo arroja un ramo de flores a las aguas del Hudson, reflexiona sobre sus trastabillantes valores y exhibe la dolorosa condición de paria sexual. Algo así como ir de la riqueza carnal al crack del eros. De la paradoja del seductor a las tranquilidades que otorga la doxa. Es un hecho: la seducción ha sido devorada por la sombra. Si la moral del aventurero sexual era cuestionable, ahora la moraleja es la del hombre arrepentido que deja atrás sus paraísos y se entrega a los desastres de la revelación existencial.

*Alfie* es un filme vistoso, atractivo. A pesar de que todo es epidérmico y de las características teatrales de la cinta. Jude Law tiene que hacer ‘apartes’, esas recurrencias a encontrar un cómplice en el espectador, que tan caras fueron a Moliere en sus comedias, y en las cuales lo que es mera divagación del personaje termina por imponerse como un comentario sobre los triunfos y los fracasos del personaje de Alfie. Todo ocurre en un Manhattan, que sobrelleva la era post 11 de septiembre, con un paisaje urbano que fascina, con toda un aura romántica que está encuadrada en muchos momentos invernales; con todo y

nieve que cae sin tregua. El chofer de una limousina, Alfie estará en permanente asedio de una oferta femenina que se entrega a las trapacerías del pobre diablo. El sujeto viene de una cópula en con la emotiva Dorie; se burla de la condición de cornudo de un señor aburrido que tiene en el abandono a su esposa. Para pasar una noche tibia y con desayuno en la cama, Alfie irá a casa de su novia Julie (Marisa Tomei), reducida a la condición de ama de casa poco atractiva y con un hijo. El seductor arrojará al cesto de la basura un calzón que Dorie le ha dejado, como para evitar que los objetos tengan un carácter fetichista y lo atrapen. Shyer filma los abusos emocionales de Alfie, le hace acercamientos al rostro, desglosa sus contradicciones y lo lleva por la *Big Apple*. El itinerario es sugerente y las formas en que actúa el hombre son estrategias de un combate en permanente asedio. “Si las sociedades democráticas se basan en la idea de igualdad civil, hasta la fecha reciente la moral sexual se ha desarrollado según una lógica fundamentalmente no igualitaria.” (Lipovetsky; 2005: 38) Alfie está en el paraíso y lo siente suyo. Tiene a las mujeres, las usa y las desecha según sus apetencias. Su mundo es desigual, bárbaro y exeno de futuro, pero el momento recrea el gusto por el Edén. Luego sobrevendrá la catástrofe existencial.

Con cierto humor sardónico la cinta avanza y cobra su propia identidad, sin que quiera competir con el filme de Gilbert. Incluso el guinista Bill Naughton procuró modificar el vínculo con las mujeres, a tal grado que estos personajes corresponden a una mentalidad actual, son tolerantes con Alfie e incluso tienen la virtud de observarlo en su medianía, sin desterrarlo del jardín edénico de Manhattan. El fuego fatuo de esos romances de una sola noche, o los noviazgos abrumadores con Julie o con Nikki la drogadicta (Sienna Miller) son parte del naufragio del ego. Peor aún la relación con la empresaria otoñal (Susan Sarandon), con todo y los juegos con el ‘duende verde’ del absinth o ajeno, que beberán como parte de los preparativos para la cópula, terminarán en el desengaño total, en la derrota plena de un hombre misérrimo en sus afectos y en sus goces. Lo que sigue es la resignación de un seductor al que la realidad ha enviado a la basura, o peor aún: a su propio Apocalipsis. Además se confirma la paradoja del don Juan: el hombre asediado por las mujeres que termina infeliz y solitario.

El amor es una construcción imaginaria. A veces, algunos dirían que siempre ocurre así, las relaciones admiten el eclipse del engaño y la mentira. Entonces, cuando se descubre

el embuste las cosas terminan por violentarse y las parejas buscan nuevos rumbos. En *Closer: Llevados por el deseo* (Estados Unidos, 2004) de Mike Nichols aparece un universo en donde la falacia es hecho cotidiano. El juego de apariencias es la parte medular de la cinta del veterano realizador de Hollywood, pues Nichols había saltado a la fama gracias a la versión filmica de *¿Quién teme a Virginia Wolf* (1966) de Edward Albee, interpretada por Elizabeth Taylor y Richard Burton. Después haría una comedia, *Conocimiento carnal* (1971) cuyo tema es el poliedro de los sentimientos sexuales.

En *Closer: Llevados por el deseo*, cuyo origen es la obra teatral de Patrick Marber, los personajes tienen por escenario el escenario de Londres de hoy. Son dos hombres y dos mujeres, Dan (Jude Law) es un periodista encargado de la sección de obituarios y un escritor mediocre; Alice (Natalie Portman) es mesera y también ha trabajado como bailarina nudista; Anna (Julia Roberts) es una fotógrafa exitosa y Larry (Clive Owen) es un prominente dermatólogo y aficionado al 'chateo' en Internet. El cuarteto compartirá intimidades en una cinta que resulta muy apreciable por la realización de Nichols y por la lucidez del guión de Marber, quien luchó por convertir en cinematográfico lo que era pieza dramática. En ese sentido la narrativa es inteligente, con hábiles elipsis que van de una despedida a la siguiente escena que significa el paso de un año; o retrocesos para ubicar los detalles de tal o cual asunto. Nichols hizo una cinta de cámara y donde el peso de las actuaciones recae sobre los cuatro intérpretes. La doxa sobre la idea de pareja termina por admitirse dentro de la paradoja de las rupturas.

Marber plantea la volatilidad amorosa en contraposición al deseo. Dan, luego de ser fotografiado por Anna, la besa con evidente gozo. Pero, Alice está a punto de llegar al estudio. Todo debe recomponerse para un momento posterior. El engaño está sembrado, pero las consecuencias se darán en el futuro. Mientras que Larry cae en las trampas del 'encuentro a ciegas' al sostener un diálogo hipersexualizado con Dan, al que cree una joven ardiente. La idea es que los bastiones amorosos están siempre al filo de la navaja. Porque sus custodios viven y sobreviven en la oscuridad del engaño. Es, por ello, que:

“En el ámbito de la sexualidad llamada 'física' las faltas no acarrearían consecuencias importantes, mientras que en el ámbito del amor, en donde se entremezclan sexualidad y sentimientos, las infracciones serían mucho más graves. Ya no se trata de la antigua

contraposición jerárquica entre lo espiritual y lo carnal, sino de una compartimentación tan clara de ambas esferas que no puede dejar de evocar la antigua antinomia.” (Bejín; 1987: 221)

Ahora bien, ni Mike Nichols ni Patrick Marber son inquisidores o moralistas, ellos establecen un contexto y lo desarrollan con los desajustes que trae consigo la revelación de una mentira. Las relaciones a la sombra laceran y crean situaciones de desastre

Otro veterano, el fotógrafo Stephen Goldblatt atrapa esas atmósferas que suscitan inquietudes. En varias de ellas se logra un efecto ‘claustrofóbico’, la penumbra forma una especie de red en la que están inmersos los personajes. Dan y Anna discuten entre sombras, o los cuatro aparecen en la exhibición fotográfica de la joven artista y la sala apenas si está iluminada. La inteligencia de Nichols consiste en elaborar un catálogo de situaciones, esto con la complicidad con los actores, con quienes ha desarrollado una saludable intensidad que los saca de sus papeles habituales y los obliga a reconstruir otros caminos dramáticos al despojarse del espíritu de divas. En *Closer: Llevados por el deseo* la parte sustancial está dada por los matices de las actuaciones de Law, Portman, Ewan y Roberts, cada uno establece un matiz dentro del panorama de las desolaciones. La mentira es la única realidad en el horizonte amoroso, al menos desde la perspectiva de Nichols y Marber en un magnífico filme sobre las seducciones y los seductores.

La homosexualidad y sus derivaciones en transexualismo y travestismo son parte de un universo que antes parecía enrarecido; hoy el cine lo trata con cierta naturalidad.

Bree (Felicity Huffman) es un transexual que está en la víspera de una operación de cambio de sexo, esto ocurre en el filme *Transamérica, un íntimo secreto* (Estados Unidos, 2005) de Duncan Tucker. La cuestión de género aún está lejos de tener conclusiones válidas. En Inglaterra se ha dado un fenómeno extraño: los homosexuales que se convirtieron en mujeres gracias a la cirugía, en varios casos, han terminado por tener una vida lésbica. En fin, que la cinta de Tucker, por cierto una ópera prima de magnífico nivel narrativo, cuenta las desventuras de Bree-Stanley, a quien se presenta en su faceta femenina. El personaje sufrirá un vuelco al recibir la noticia de que un hijo, olvidado hasta entonces, está en prisión en Nueva York y requiere de los auxilios de su padre. Pronto se aclara que Toby (Kevin Zegers),

un adolescente de 18 años fue producto de una relación juvenil con una compañera de la universidad, que falleció hace poco tiempo. El joven sale de la cárcel y el espectador se entera de las actividades del muchacho: se prostituye con varones y gusta de las drogas. La paradoja está dada desde el planteamiento de la película. Todo parece ir a contracorrientes, por lo que la doxa se enmohece.

Tucker establece una estrategia narrativa, por un lado *Transamérica, un íntimo secreto* se acerca al melodrama y a la comedia, sin que esto, por curioso que parezca llegue a la tragicomedia, sólo que la cinta gusta de las oscilaciones de tal modo que algunos momentos le son propicios para orientarlos hacia un rumbo o hacia el otro. Pareciera que el filme está interesado en brindar al espectador un inventario de posibilidades sexuales en medio del caos y sus revelaciones. Tan es así que lo primero que se observa es el caso de transexualismo de Bree; el caso de pederastia del padrastro de Toby con su hijastro; la enunciación de un posible incesto, cuando el adolescente se lanza a la recámara de Bree en busca de un coito; la prostitución masculina que ejerce el muchacho al vincularse con un camionero; el alcoholismo de la hermana de Bree; los deseos eróticos insatisfechos del padre de la mujer transexual; la entrada al mundo del cine porno por parte de Toby; en fin que estas circunstancias hacen que la película tenga múltiples faceta en medio de las devastaciones de un equilibrio social fracturado. David Cooper en uno de sus libros militantes, *Gramática de la vida* escribió que:

“la razón por la cual el orgasmo —que parece un acto individual de a dos—debería ser considerado político. Toda ‘experiencia significativa’ es orgásmica, ya sea con mayúscula o con minúsculas. Por ‘experiencia significativa’ me refiero a la experiencia que altera la vida de una persona o que altera la historia del mundo, o cualquier otra alteración intermedia..., y alterar implica despliegue de poder. Es una experiencia que involucra el vaciamiento crítico de la muerte de la propia mente —la audaz negación de la conciencia—en vida, y luego la restructuración de una conciencia renovada.” (Cooper; 1978: 52)

Desde ese punto de vista, que tiene mucho del espíritu militante del postsesenta y ocho, *Transamérica* tiene esa calidad política del orgasmo. Sobre todo



porque el personaje sobrevive a situaciones límite, cercanas al Apocalipsis personal, para terminar con la conciencia renovada.

Observador agudo, Tucker establece una larga secuencia de la llegada de Bree a la casa familiar. Los padres y la hermana son los anfitriones de una Bree al borde de la locura. La más preocupada de todas es la madre, una mujer que detesta la situación de su hijo y la que ejercerá una protección especial con Toby. De una familia de clase media convencional se pasa a la radicalidad de un integrante que salió como varón y regresa como mujer. Las situaciones son muy interesantes y están tratadas con desenfado e ironía.

Tucker dirigió *Transamérica, un íntimo secreto* con una infinidad de sugerencias, incluso con delicadeza, de tal modo que lo grotesco jamás se presentara. Esto pasa en la mayor parte de la película, salvo una escena que dice poco y deja al garete 'el secreto de Bree'. El personaje debe orinar a un lado de la carretera, la única adversidad es que tiene miedo de las víboras de cascabel. Por lo mismo deja de estar en cuclillas y se levanta para exhibir un sexo masculino. La escena era innecesaria en el contexto de toda la película, ya que el personaje estaba sobreedificado y ese detalle le otorga un grado de obviedad innecesario. Pero, el trabajo de Duncan Tucker se valida por sí mismo. De la road movie se pasa a otras facetas cinematográficas para construir una relación inteligente entre un aspirante a mujer y un hijo rebelde. *Transamérica* es un trabajo magnífico, sobre todo el de Felicity Huffman en su papel de transexual.

Neil Jordan es un realizador que gusta de la diversidad, lo mismo ha ido tras los pasos de la narradora Angela Carter en *La compañía de los lobos* (1984), que tras un filme de enredos *Mona Lisa* (1986); que sobre el terrorismo en Irlanda: *Juego de lágrimas* (1992), con el detalle magnífico de un hombre enamorado de una figura extraña, que luego del escarceo amoroso se descubre en su calidad de travesti ; sin olvidar, *Entrevista con el vampiro* (1994); o un capítulo de la historia de su país como *Michael Collins* (1995); o un thriller con tintes esotéricos: *Sueños de un asesino* (1998); o un melodrama romántico: *El final de un romance* (1999); o una cinta sobre las habilidades de un ratero que vive sumergido en las drogas: *Un buen ladrón* (2002). Ahora realizó una comedia, *Desayuno en Plutón* (Irlanda-Inglaterra, 2005), que describe, la búsqueda de un personaje travestido, Kitten (Cillian Murphy), quien anhela encontrar a su madre.

Un elemento fundamental en el cine de Jordan es su capacidad narrativa. De hecho, *Desayuno en Plutón* es un viaje que lo mismo tiene escalas geográficas que un itinerario sentimental. Kitten es un niño que debe enfrentar el conflicto de una madrastra a la que detesta; en tanto que él es un muchacho caprichudo y grosero. La trama establece que el pequeño tendrá gustos homosexuales desde sus primeros años. Bastan unas cuantas tomas para que la infancia quede establecida mediante unos cuantos cortes: Kitten gustará de ponerse los tacones altos de su mamá, o los vestidos que ella usa. Las represalias alertan al joven sobre el carácter subversivo que implica colocarse las ropas de mujer sobre el cuerpo de un hombre. La doxa establece que los varones se alejen de lo que corresponde al otro género. En el travesti la paradoja inicia en el momento en que precisa sus elecciones.

En la escuela Kitten acarreará la ira de su profesor al escribir una historia real que parece inventada: un cura seduce a su sirvienta y producto de semejante alarde abusivo nacerá un niño, al que la madre abandona ante la puerta de la casa del sacerdote. Ya se sabe que los hombres de sotana son refractarios a las responsabilidades y este hombre (Liam Neeson) deja que las cosas lleguen al caos, para que esto sirva de detonador de un padre ante su hijo. Jordan ha querido que el humor sea una fórmula en una cinta que podría llegar al melodrama; sin embargo, el filme busca neutralizar lo sensiblero con una fuerte dosis de ironía, elemento indispensable para conservar la distancia ante la fragilidad sensiblera. Tan es así que Kitten hará un viaje desde su pueblo irlandés hasta el fastuoso Londres. Jordan ha evitado la 'mirada turística' con el propósito de concentrar sus acciones dentro de un clima psicológico. Claro que el personaje travestido entra en el delirio que supone la capital británica en los años setenta, con todo y banda sonora repleta de nostalgias. Kitten vivirá las delicias de tener por amante a un tosco rockero, al que censuran por sus costumbres gays los integrantes de su banda. El machismo británico enfrentado a los riesgos de la homosexualidad. Jordan cuenta el rito de las inversiones, de lo que navega al contrario de las exigencias de la doxa, las que rompen con los usos familiares y con el tedio de las relaciones comunes y corrientes. El paraíso se construye con infinitos trabajos y con mucha valentía, Kitten trata de hacerlo en ese viaje hacia sí mismo que es la búsqueda de su identidad personal. El personaje travestido más tarde enlazará su destino, al menos por unos días, con un mago (Stephen Rea). Jordan anuda las acciones con el trasfondo de la guerra entre

irlandeses católicos y la corona británica. Los actos terroristas, la represión y el desconcierto de un personaje que vive en su *Desayuno en Plutón*, al margen de lo real y sólo concentrado en una existencia complicada. El filme tiene el mérito de que arranca bien y termina mejor. Cillian Murphy construyó un personaje travesti que consigue esa gestual en donde lo grotesco es parte inherente de una forma de actuar lo femenino. Por todo esto, lo que pudo ser un melodrama lloriqueante se vuelve una fábula sobre el encuentro con la paternidad 'responsable', aunque a destiempo.

El cine de Hollywood quiso hacer del *western* un territorio en el que prosperaron las amistades varoniles. Uno era el paisaje con las Rocallosas al fondo o las maravillas pétreas del Monumental Valley, en Arizona, en tanto que los hombres armados y con la justicia en la conciencia combatían con ferocidad a los bandoleros y a los apaches, pieles rojas o a cuanto indio se les pusiera enfrente. Nadie se atrevía a pensar en un romance gay entre John Wayne y Gary Cooper. El cine del oeste fue un canto a los colonizadores de tierras agrestes que crearon un entorno apacible en medio de violencias sin fin. La homosexualidad era un tema imposible en el ajetreo que significaba el nacimiento de una nación repleta, al menos eso creían, de valores morales y sociales. La doxa de los colonos del Oeste en su máxima expresión, que a su vez ideaban el paraíso. Estados Unidos era la tierra promisoría y el emblema de una moral represiva.

Tan importante fue el *western* en la construcción de una identidad imaginaria que los anuncios de Marlboro continuaron con la vieja imagen del *cowboy*. Las imágenes cruzan fronteras y de pronto esos vaqueros que pasan por lugares idílicos, que exaltan la vida rural y el culto a la naturaleza, que escuchan el sonido del río o que llevan su montura por terrenos nevados son parte de una idea que sobrevive al lado del feroz belicismo del expresidente Bush.

Claro está que el mundo *Marlboro*, sin que se exprese de forma contundente, es la misma referencia a un entorno masculino. La figura del jinete, el mismo protagonista que durante años encarnó al cowboy perpetuo pagó el tributo del tabaquismo y murió de enfisema pulmonar, es una ostentosa declaración de principios en donde el varón heterosexual es el encargado de emular las glorias de los pioneros del oeste.

El cambio hacia una relectura de las películas del oeste se dio con el antiwestern, que tuvo un antecedente de primera línea con *Nevada Smith* (1966) de Henry Hathaway, en donde un joven vaquero (Steve McQueen) debe cumplir con la venganza que supone el restablecimiento del orden: unos forajidos han asesinado de forma brutal a su madre india y a su padre. El hombre pacífico y trabajador deberá despojarse de sus principios para convertirse en un pistolero. Tendrá que abandonar a la amante que lo ha ayudado y la que se sacrifica para que Nevada salga de la prisión; descreerá de los sermones de un cura y dejará vivo al último de los asesinos, sólo le disparará en las piernas y lo dejará a merced de su destino. El tono y las resoluciones del filme de Hathaway parecían contraponerse con el espíritu almibarado del western. Una actitud moral por encima de todo y la afirmación de un territorio que se expresaba con el falo.

Poco después, en 1970 llegará el que se convierte en emblema del antiwestern: *Pequeño gran hombre* de Arthur Penn. Aquí se parte de un hombre de origen indígena (Dustin Hoffmann) que tendrá como amigo a Little Horse, un joven gay de la tribu. Aunque el romance está lejos de desarrollarse y es sólo un esbozo de que las actitudes homosexuales pueden aparecer en cualquier contexto, la pura y llana inclusión de un personaje así le daba un sesgo a las cintas del oeste. Después, John Schlesinger hizo un clásico con *Cowboy de medianoche* (1969), que ubicado en la época actual hacía una mueca burlona a los estereotipos del cine de Hollywood: un personaje venido de Texas y con el atuendo vaquero debía cumplir con diferentes trabajos. Uno de ellos incluía una viñeta homosexual que, en su momento resultó un golpe al cráneo de la mojigatería estadounidense: el vaquero cumplía con un 'encargo' dentro de unos baños, debía darle satisfacción a otro hombre por medio del sexo oral. La escena insinuaba las acciones y terminaba con la náusea del cowboy en el lavabo de las letrinas, pero el trabajo estaba realizado sin más. Era obvio que Schlesinger describió y ubicó a su personaje con un guiño de ojo a las cintas del oeste. La doxa comenzaba a quebrantarse. El paraíso ya era una urbe conflictiva y atroz.

Una cinta que llama la atención en los últimos tiempos es *Brokeback Mountain* (Estados Unidos, 2005) del cineasta taiwanés Ang Lee. Aquí se cuenta la historia de un hombre casado que oculta sus amoríos homosexuales con otro vaquero. El personaje principal interpretado por Heath Ledger ha llamado mucho la atención, sobre todo porque

aparece la noción de la otredad. El que se siente distinto y tiene que vivir con la consigna de ser igual a los otros, de cumplir con un papel familiar que le otorga su condición de varón y que, sin embargo, él está destinado a otras consideraciones por sus aficiones eróticas. Claro está que un universo en donde la homosexualidad es parte de la escena cotidiana y en donde 'estrellas' como Jodie Foster, Anne Heche, Angelina Jolie, Rosie O'Donell, Cloe Sevigné, Helen Degeneres, Keanu Reeves, Alejandro Amenábar y otros muchos han proclamado su participación en el universo gay, sería ridículo que a estas alturas trataran de tapar el sol con un dedo. De ahí que el cine destinado a abrir la discusión en torno a la homosexualidad sea una necesidad que crece con el tiempo. Una de sus respuestas fue la cinta de Ang Lee, un aténtica paradoja dentro de un cine machista por excelencia.

Un sentimiento que nunca parece recluirse o terminarse es el del amor, ya que se reclica de múltiples maneras. El cinematógrafo lo hace suyo por medio de una infinidad de anotaciones. También está el fenómeno de la ruptura, por ello:

“la catástrofe de la separación repite todas las separaciones temporales del hombre, representándolas y totalizándolas. Por ello, quien ha sido afligido por ella 'regresa' conturbado a aquellos estadios en los cuales la separación, aún inconsciente y, de todos modos, mal elaborada, hirió para siempre.” (Caruso; 1970; 139)

La alegría termina por rasgarse en medio de la guerra. Una pareja enamorada comparte los regocijos de la vida. Ella es enfermera y estudiante de medicina, el novio es un hombre influyente dentro de la resistencia en Checoslovaquia durante la Segunda Guerra Mundial. Luego vendrán los acontecimientos trágicos y ella será enviada al pueblo montañoso de Zelary al lado de un leñador. A grandes rasgos esto es lo que plantea el inicio de la cinta *Amor sin fronteras* (República Checa-Eslovaquia-Austria, 2003) de Ondrej Trojan.

El realizador, a través de la cámara precisa de Asen Sopov, describe un pueblo de apariencia idílica. Reposado hasta el fastidio, con todo y niña con una cabra blanca, con pastores que llevan sus ovejas, con esa vida que parece ajenas a los conflictos bélicos. El paraíso recobrado en medio de las violencias. Eliska es la joven que huye de la persecución alemana; mientras que Joza es un viejo trabajador que al sufrir un accidente llegó al hospital donde salva la existencia gracias a una transfusión sanguínea de la muchacha. Eso los unirá

en un principio. Después ella contraerá unas forzadas nupcias con un personaje del que se siente profundamente ajena. Él es de campo y ella una estudiante urbana; él desprecia los efectos del jabón, mientras que ella procura lavarse con regularidad; él es semi analfabeta y ella aspira a ser doctora. En fin que Trojan establece su trama en el desafío de las contradicciones y paradojas que entraña la guerra.

Un nivel interesante de acercamiento del filme es el de la solidaridad. Los habitantes aceptan a la Eliska, salvo una matrona que desconfía de la muchacha; o el aprovechado borrachín que la desea y trata de chantajearla para poseerla. *Amor sin fronteras* sigue el esquematismo del melodrama y lo hace con toda conciencia. Su factura técnica es irreprochable y la película fluye con ligereza. El amor nace en circunstancias adversas y Eliska y Joza tendrán un encuentro sincero, luego de que en los primeros momentos aquello parecía un desastre emocional. Desde luego que la guerra es el telón de fondo en ese 1943, que se marca con el cambio de estaciones. El paisaje es esencial, con esas paredes escarpadas y con las casuchas que habitan pobladores que apenas si pueden sobrevivir. También es el adolescente que es una oveja negra, que roba y que es castigado una y otra vez en la escuela. El cura generoso, ya hasta resulta extraño un personaje así, en estos tiempos de curas pederastas y corruptos. La moralidad es una regla dentro de los habitantes de un pueblo que quiere conservar los privilegios de un sitio habitable y placentero.

Con habilidad manifiesta Ondrej Trojan presenta a sus protagonistas emblemáticos, que encauzan una idea general en torno al pueblo de Zelary, con sus contradicciones y sus beneficios. Joza es el hombre bueno que se deslumbra con su matrimonio incidental y que rinde pleitesía a su esposa. Eliska se entrega a las condiciones del momento y se asimila al mundo rural. Luego, cuando todo encuentra su equilibrio, entonces la guerra vuelve a hacerse real y la muerte sienta sus reales en Zelary. El paraíso vulnerado por la realidad apocalíptica de la contienda bélica. Lo interesante es el manejo del concepto de amor. El erotismo es parte esencial en la pareja, que disfruta con los pequeños destellos de la cotidianidad compartida, así son los incómodos baños en la casucha que habitan o los fulgores de la mirada.

Trojan maneja a Joza con el sello del héroe. Lo hace que rescate a varios habitantes del pueblo y que incluso cargue en sus hombros al alcohólico villano que quiso violar a

Eliska. Canto solidario, acompasada visión de un entorno que se repliega ante los infortunios, *Amor sin fronteras* es un filme brillante. Desde luego que sus cambios de rumbo se establecen dentro de los marcos del melodrama. Inteligente y expresivo, el filme checo es una buena muestra de los talentos de Trojan y de un notable grupo de actores y técnicos que lo acompañaron en este filme.

La guerra es una confrontación irracional. Pone a prueba lo peor de lo humano y deja en claro que en un conflicto bélico todos terminan por perder. En *Amor bajo fuego* (Marruecos-Francia-Túnez, 2000) de Jan Sverak, ganador del Oscar para mejor cinta extranjera por *Kolya* (1996), pone de manifiesto aquello que ocurrió en la Checoslovaquia invadida por los nazis en 1939. Entrega sin honor, como les espeta un militar hitleriano a quienes deben entregar una base aérea. Pero de esa vulnerabilidad y entreguismo, se accede a otro nivel de la contienda, en el cual algunos soldados, sobre todo pilotos, cumplieron una misión necesaria en el combate a la jauría alemana: el enfrentar al enemigo desde las alturas con heroísmo singular. Deuda que Inglaterra tuvo que reconocer muchos años después, ya que el hecho parecía sepultado en los panteones del olvido. Esto se une a la participación de los navajos con el ejército estadounidense, que ha recuperado John Woo en el filme *Códigos de guerra* (2002).

Sverak ha partido de un guión de su padre, Zdenek Sverak, protagonista principal de *Kolya*. Para ello, *Amor bajo fuego* emplea un tono que va de una construcción ligera, incluso con rasgos humorísticos o intimistas, lo mismo la llegada del piloto Franta que se reúne con su perra, o el coloquio amoroso que sostiene con su novia. El prólogo de la cinta podría ser engañoso al suponer que el realizador va a llevar su cinta por los rumbos deplorables de *La vida es bella* (1998) de Roberto Benigni. Por fortuna, de ese mundo cargado de armonías, se llega sin escalas a la guerra y a las separaciones que supone la fuga del aviador hasta el reino Unido. Ahí el hombre estará en comunión amistosa con su muy joven compañero Karel. Un adolescente que viaja para combatir a los alemanes con todo y unas postales de desnudos femeninos, que son su referencia de aquello que para el virginal soldado es todavía un misterio.

Sverak se valió de la hábil fotografía del checo Vladimir Smutny, quien con sobriedad y eficacia, auxiliado por los efectos especiales, de discreción franciscana de Milos

Kohut, trató de recuperar el dramatismo de los combates aéreos. Claro está que los admiradores de Hollywood se quedarán con las imágenes de *Pearl Harbor* (2001) de Michael Bay y esa espectacularidad epidérmica que llenaba la pantalla en un filme por demás hueco. Sverak pidió que se reconstruyeran los bombarderos Spitfire, de la Real Fuerza Aérea Británica, uso con habilidad la panorámica y las conversaciones de los pilotos checos. También se fue tras del problema que se suscita durante las guerras: las mujeres que quedan a merced del destino. Ellas quedaban en la tortura de la incertidumbre sobre si regresarían algún día esos combatientes heridos o extraviados al fragor de la lucha. Son también los seres entregados a las pasiones del eros que conjugan sus placeres con los de sus compañeros.

Con un tono que se despoja del melodrama, *Amor bajo fuego* deja que Franta se quede sin pareja. En un caso regresa el marido de su amante inglesa, y en otro la novia checa se casa con un guardavías. El abandono y la soledad es parte de la guerra. El Apocalipsis es una realidad que destruye y revela, que deja atónitos a quienes comparten ese tiempo fracturado.

La fábula se completa cuando la perra, que ha esperado ansiosa al piloto se tiene que quedar como mascota de la hija de su antigua compañera. El lleva las cicatrices en el rostro y el recuerdo de su amigo, al que ha traicionado en el amor y el que se ha sacrificado para salvarle la vida, lo cual significa una quiebra moral. El resultado es desastroso, una cadena de acontecimientos que hablan de esa realidad bélica que destruye sin contemplaciones. El panorama es desalentador y exento de esperanzas. El erotismo se aleja irremisiblemente.

Uno de los hechos que pierde al mundo es la inmadurez. Habría que preguntarse en qué momento el individuo deja la infancia y entra al territorio adulto, algo que iría más allá de la contabilidad de las edades. En *Secretos íntimos* (Estados Unidos, 2006) de Todd Field está la punzadura de la insolvencia emocional, de la falta de compromiso y de la estupidez que se coloca por encima de las cosas. La consecuencia de todo eso es el desastre.

Con lucidez, el realizador deja que sus personajes sean un vehículo para las reflexiones. De entrada es curioso observar la idea de una familia que rompe con la idea patriarcal. En este caso un fracasado (Patrick Wilson), que ha reprobado dos exámenes profesionales para convertirse en abogado, tiene que cumplir con las obligaciones cotidianas de pasear a su hijo. En el parque las mujeres comentan el asunto, pues es un núcleo de señoras aburridas que



sienten la invasión por parte de un hombre. En el otro extremo de las cosas, una postgraduada en humanidades, que se dedica a las “labores del hogar” (Kate Winslet), tendrá que encarar sus deseos íntimos para aceptar una relación extramatrimonial con ese inútil, que pasa los días entre la convivencia con su hijo y la mirada atónita ante los muchachos que juegan con sus patinetas y hacen malabares. Baudrillard dice que:

“la mujer ya no es alienada por el hombre, sino que está desposeída de lo masculino, de la ilusión vital del otro y, por tanto, también de su ilusión propia, de su deseo, de su privilegio de mujer”. (Baudrillard; 2000: 138).

Field establece con economía de detalles, unos cuantos gestos y unas acciones breves, el contexto en el cual se mueven esos “niñitos” de los que habla el título original. El eterno pasante de leyes estará casado con una joven hermosa (Jennifer Connolly), que se dedica a la realización de documentales. En tanto que el esposo de la postgraduada es un ejecutivo de amplios vuelos, un tipo que en medio del aburrimiento descubre un sitio de internet con fotografías “sugentes”. Eso le servirá para recordar sus momentos de adolescencia y así dedicarse a las prácticas masturbatorias. Jean Paul Sartre en *San Genet: comediante y mártir* reflexiona:

“el onanista se hace irreal (efectúa su propia rerrealización); está muy cerca de descubrir las fórmulas mágicas que abren las compuertas. Él sólo pide un poco de distanciamiento respecto de su propio cuerpo, sólo una ligera veladura de alteridad sobre su carne y sus pensamientos. Al masturbador le encanta no poder sentirse nunca lo bastante otro y producir él solo la apariencia diabólica de una pareja que se deshace en cuanto se le toca. El fracaso del goce es el goce ácido del fracaso.” (Sartre; 1967: 403).

Field en *Secretos íntimos* hace una película que traduce los malestares de una clase media estadounidense sometida a las rutinas de la estulticia. Incluso esa pareja que se moldea al calor del ocio, la del aspirante a abogado y de la postgraduada, ambos con hijos pequeños y sin perspectivas para el futuro, tendrán un encuentro amoroso que tiene mucho de simulacro. Una tarde lluviosa será el detonador de esos calores engendrados en la incubadora

de la mediocridad. Esto narrado a través de historias entrelazadas, una de ellas es la del pederasta que recién ha salido de la cárcel. Patético al extremo, ese hombrecillo calvo, que nunca creció y que vive sometido a los dominios y a la protección materna, será hostigado por un policía alcohólico al que ha dejado su esposa ante sus crisis de barbarie.

El realizador Todd Field maneja sus piezas con precisión. Establece los contextos, enlaza esos detalles que forman parte de los temores de la clase media. También le apuesta al pasatiempo vacío. El personaje de Wilson es un idiota sin más. Pierde el tiempo y hasta juega fútbol americano por las noches con tal de alejarse de responsabilidades mayores. Es estimulante el conjunto de relatos que conforman *Secretos íntimos*, sobre todo porque se mete de lleno con situaciones que podrían ser idílicas ante los ojos de la cursilería, y que, en realidad, son una visión crítica de una cotidianidad perturbada. El problema principal de esos seres que vagan a la sombra de su medianía es la falta de impulso, esa inercia cotidiana que los lleva al descubrimiento de su precariedad. *Secretos íntimos* es una muestra indudable del talento de Todd Field, sobre todo en sus incursiones en el erotismo de sus personajes. El paraíso, en este caso, es gris. Mientras que el Apocalipsis ni siquiera se observa en el horizonte, los anteojos de la medianía impiden que se vea el trasfondo de las cosas. Un mundo está en ruinas pero sus habitantes creen que todo es imaginario.

Hace varias décadas el escritor italiano Giovanni Papini, ahora figura deslucida por sus vínculos con el fascismo, hablaba en *Hombre acabado* de “crear biografías que invirtieran el proceso del nacimiento a la muerte.” (Papini; 1957: 183)

De esa forma se tendría una perspectiva histórica que permitiera un mayor entendimiento del personaje. El cineasta Francois Ozon (*Bajo la arena* (2000), *Ocho mujeres* (2001) y *Juegos perversos* (2002)) decidió que *5 por 2* (Francia, 2004) era una oportunidad inmejorable para contar un relato de amor del presente al pasado. El realizador francés inicia sus acciones con una escena en donde un juez lee el acta de divorcio a los protagonistas (Valeria Bruni Tedeschi y Stephane Freiss). La atmósfera es una suma de desconciertos, que terminan por concentrarse en una última cópula en un hotel. Él todavía está sumergido en el deseo, mientras que ella prefiere olvidarse del asunto. Lo paradisíaco parece perderse en aras de desplazarse hacia la caída y la revelación. De hecho ese coito está visto como algo grotesco, insensato, una violación consentida gracias a los años de matrimonio. Una

despedida inútil. Él juega a la doxa de la pareja, ella entiende que todo ha terminado. Porque: “Lo cotidiano se revela siempre como hecho de repliegues, de circunvoluciones. No hay cotidianidad que no se eluda, antes de fugarse”. (Lefebvre; 1972: 153)

Ozon los filma en actitudes patéticas que confirman la decadencia de ambos. Hombre y mujer confrontados en medio de la nada. El varón ha poseído por la fuerza a una señora que trata de huir del absurdo. Después, Francois Ozon describirá los pormenores de un amorío que se pierde en la vacuidad, en las rutinas y, sobre todo, en las inseguridades, en las mentiras o en la incomunicación.

Sigue un episodio que cuestiona las seguridades de la pareja: han invitado a cenar al hermano del marido y a su compañero. Ellos hablan de la infidelidad. El hombre refiere que tuvo un momento de pasión durante una orgía, en donde su esposa le dio el visto bueno para participar en esa conjunción de sexualidades. Ella decidió observar. Con envidia y sin perder el entusiasmo, él narrará que incluso llegó a ser penetrado por otro hombre, en tanto que él realizó un fellatio a un participante. La mujer derramará unas cuantas lágrimas, pero al final coqueteará con el novio de su cuñado. La doble moral está enunciada: una es la permisividad íntima y otra la que se narra a los otros. Ozon toma las cosas con ironía y hace que la mujer revele esa fragilidad que otorga el deseo. De hecho toda la película es una paradoja con respecto al ánimo de la construcción de la pareja y sus rupturas.

El tercer episodio tiene que ver con el nacimiento de un hijo. Las desazones del padre y los tormentos de la madre. Ozon pone en escena un psicologismo que logra su cometido y de manera sintética ubica a los personajes. El cuarto momento es el de la boda, ceremonia bizarra que concluye con el novio borracho que se duerme a la menor provocación sin cumplir con los ritos de la noche matrimonial. En tanto ella pasa por el hotel y se enfrasca en un coito inesperado con uno de los huéspedes. De nueva cuenta está el uso de la sexualidad, lo paradisiaco emparentado con la escapada y la ruptura de la doxa.

El último episodio lo que cuenta es el comienzo de la relación. Ella ha ido sola a un lugar de playa; él está acompañado por su amante, con la que lleva cuatro años de relación. El encuentro se da en la intermitencia de los días. El último plano tiene esa carga irónica que tanto practica Ozon: la ‘nueva pareja’ nada al atardecer, que tiene mucho de tarjeta postal. El

resto está explicado por la primera escena. De lo Apocalíptico del divorcio a las responsabilidades del nacimiento de un vástago a los coqueteos con el paraíso.

La capacidad de Ozon consiste en una observación finísima de una pareja a la que se describe en sus detalles, en el tejido cotidiano de lo que parece y de lo que es. Pocos datos hacen que los protagonistas se pierden en su propia ambigüedad. Lo interesante es que Ozon los muestra en sus fracturas existenciales: ella sucumbe el día de la boda ante la insistencia breve de un desconocido; él está aterrado ante la inminencia de ser padre. Él se siente satisfecho con su participación en una orgía en donde se entregó al frenesí erótico, sin límites en cuanto a lo heterosexual y lo homosexual. Ella es una mujer que trata de resguardarse de sus propias inseguridades. ¿En dónde queda el péndulo de la moral?

En la centuria actual se han sustituido las reflexiones por la inmediatez de la simple y llana imagen de 'algo'. "Sufrir la acometida de la visión, hacer el viaje no es lo esencial del arte: hace falta esa pizca de valor adicional para regresar y anotarlo". (Quignard; 2005; 17)

Tan es así que *29 Palmas: Pasiones salvajes* (Francia, 2002) de Bruno Dumont es una búsqueda entre la vacuidad y la nada. En apariencia este filme entraría en una suerte de existencialismo tardío, pero en realidad sus miras están puestas en un mundo en plena descomposición, en un tránsito de las cópulas en medio de rocas y paisajes sugerentes para luego incidir en las destrucciones y el alejamiento.

Todo transcurre en una zona desértica de Estados Unidos, en donde una pareja de nacionalidad indefinida, que lo mismo habla en francés o en inglés, sin que ninguno de estos idiomas sea el propio, viaja en una camioneta a un lugar llamado 29 Palmas. Los diálogos son insustanciales, poco dicen los personajes y el espectador debe deducir que la joven estaba en un manicomio y él la ha convertido en su amante. Tal vez por ello, Pascal Quignard en *La vida secreta* presupone que: "el lenguaje aleja al amor, al igual que la sexualidad incomoda al lenguaje y no deja de ocultarse en él. La diferencia sexual no puede desnudarse en el lenguaje". (Quignard; 2005; 47).

Dumont plantea un filme cargado de silencios, con la cámara fija que deja transcurrir el tiempo en acciones que son insustanciales, puntos muertos que han perdido la relevancia de lo que era el trabajo expresivo de Bergman o de Tarkovski, aquí lo insustancial anuncia las revelaciones del desastre y la sustitución de lo lúbrico por la negatividad de lo mortecino.

De pronto, el hombre ubica los lugares, los observa con mirada profesional. Ella muestra un marcado desequilibrio emocional. El paisaje es agreste y quiere ser una extensión de los sentimientos, lo estéril de la relación conduce por los mismos caminos. Suben por entre las rocas, lastiman sus cuerpos con la aspereza de la piedra o el roce de la arena; los quema el sol y ellos terminan por copular en la piscina de un motel barato. Luego, se reinicia el ciclo con esos paseos por carreteras y caminos de terracería. Él insiste en que ella maneja aunque la mujer lo hace sin dominio del vehículo. Él tiene el control y ella ejecuta órdenes. Dumont insiste en que el contacto que se da en el terreno de la sexualidad, sólo que el erotismo semeja un simple vertedero. A lo paradisíaco lo vence el aburrimiento.

*29 Palmas: Pasiones salvajes* hace incluso una ironía: de pronto están echados en la cama y en la pantalla televisiva se ve una cámara que gira y capta unas luces en medio de la oscuridad. Ella le pregunta: “¿Qué es eso?” y él le contesta: “De seguro es un filme de arte”. Dumont entiende que las ideas se han esfumado y lo único que prevalece es un entorno cargado de violencia, a la que pueden agregarse más agresiones. Porque de las tensiones que vive la pareja se pasará al terror y a la muerte. Lo peor del caso es que Dumont esboza un tema sin que llegue a interesar al espectador. Sobre todo porque el vacío intelectual es lamentable. Además, en términos dramáticos un personaje loco establece una serie de facilidades que terminan por agobiar. Es decir, cualquier cosa que haga o digan está enmarcada por su propia insensatez.

Si *29 Palmas* tuvo reconocimientos en Europa, en América supone un trabajo fílmico un tanto hueco, sin profundidad y cuyos planteamientos están oscurecidos por esa mancha que todo se come y que es la nada. Esto sin pretender que sea una cinta despreciable, lo que ocurre es que se pierde en los laberintos del sinsentido. El final es tan gratuito que pareciera que fue la única manera de terminar estas escenas descriptivas, en las que el sexo es un griterío azorado, la ruptura de la pareja era crónica de un desenlace que era un caos desde antes, que se anunciaba con detalle. Dumont hizo una película que se queda en el planteamiento sin llegar a desarrollarlo, por lo mismo se agota con rapidez lo que puso tener más consistencia. Por ello, *29 Palmas: Pasiones salvajes* es un ejemplo de cine que quiso ser artístico y se quedó en la mera ilusión. La paradoja está en la aparente libertad de los cuerpos que terminan por replegarse para llegar al vacío.

*Nueve orgasmos* (Inglaterra, 2004) de Michael Winterbotton es la constatación de que el snobismo puede producir un aburrimiento casi letal. El esquema que plantea el realizador británico es sencillo: una pareja formada por una estudiante, Lisa (Margo Stilley), que a llegado de Estados Unidos, conoce a Matt (Kieran O'Brian), que se dedica a investigar temas vinculados con la Antártida; ambas participan de conciertos de *Black Rebel Motorcycle*, *The Von Bondies*, *Elbow*, *Primal Scream*, *The dandy Warhols*, *Super Furry Animals*, *Franz Ferdinand* y Michael Nyman. Son espectadores que tienen un vínculo afectivo que luego registra la cámara en escenas sexuales. El filme quiere revestirse con el uso de un erotismo exacerbado, al mismo tiempo que tiene la redundancia de lo cotidiano. El espectador se convierte en *voyeur* de una pareja que va a los conciertos y practica la sexualidad, a veces con cierta imaginación. Ella ata a su compañero de las muñecas y lo deja a merced de lo que ella quiera hacerle. Se acarician, tienen relaciones íntimas en la cocina o por la mañana. La cinta es un vaivén de coitos que concluyen con situaciones climáticas. Esto es:

“Quizá sea una pura ilusión, pero es una ilusión óptica sobremanera eficaz porque no sólo modifica la mirada, sino también el paisaje, en donde se diría que se comienza a vislumbrar lo que antes no se sabía ver o a incluir lo que no se quería ver.” (Le Brun; 1991: 24)

Estas palabras se hacen claras en *Nueve orgasmos*, ya que el realizador quiere mostrar como se condensan un vínculo amoroso. De pronto la joven despierta a su amante y le acaricia el pene, luego lo introduce en su boca hasta que el tipo eyacula. Mientras que una insistencia de la cinta son los hielos de la Antártica, zona que padece las devastaciones del planeta. Winterbotton hace el contrapunto acerca de la relación de sus personajes, que es perecedera y tiene un final, con lo que pasa en la naturaleza y sus destrucciones. Ese es el único comentario que puede armarse ante un filme que transita por la simplicidad de los hechos, por el registro en sordina de los días o el estruendo de la música en los conciertos. El paraíso está condenado a desaparecer.

*Nueve orgasmos* es un filme fallido, busca y consigue algo cercano a la nada. Si en *El último tango en París* (1973) de Bertolucci estaba presente la necesidad de enfrentarse al

otro en la búsqueda de una identidad, que terminaba con la frase del personaje femenino: “y ni siquiera conocía su nombre”. En el caso de *Winterbottom* lo explícito sexual llega a la neutralidad de los cuerpos, Lisa tiene la presencia andrógina y Matt, al que debe creerse que labora en un importante proyecto en los hielos eternos del hemisferio sur, está trazado como un ser insustancial. En “Nueve orgasmos” lo corporal y sus exhibiciones son un mero juego de artificio, un reto que trata de retar al espectador con respecto a las distinciones de lo pornográfico, aquí hay, en efecto, otra mirada, otra perspectiva.

Si *Intimidad* (2004) de Patrice Chereau resultaba contundente en la exposición directa y sin tapujos de los coitos semanales de una pareja desencantada, de la cual se mostraban actos de sexo oral y todo el festín de lo que significa un encuentro amoroso ocasional, en el trabajo de *Winterbottom* lo que está destilado es el universo rutinario de un par de aburridos que se enredan en la cama a falta de una mejor opción. Baudrillard hablaba de la falta de densidad, de la ausencia de filtros que llevaba por las sendas de la insustancialidad, *Nueve orgasmos* es la constatación de la idea. Poco importa que Matt haga un cunnilingus a su novia; o que esta se deleite con la erección de su compañero, todo es de una vacuidad que linda en el hastío y eso, que podría revelar algunos valores expresivos, es algo que se cuele en las imágenes sin que haya sido la idea primordial de la película. Esa es su paradoja.

En *El imperio de los sentidos* (1975) de Nagisa Oshima se filmó una eyaculación, hecho extraño en una cinta destinada a las salas comerciales. En aquel tiempo era una audacia total; mientras que en *Nueve orgasmos* la evidencia realista de un clímax masculino carece de importancia; es un momento que trató de ser una de las crestas del filme, sin que esto se logre debido a la debilidad manifiesta de las acciones. *Nueve orgasmos* es un ejemplo mendaz de cine experimental. En realidad lo que está en pantalla es la propuesta de un realizador que jamás atrapó las visiones fugaces del deseo.

El sexo es una zona en estado de sitio permanente. Al menos es lo que dice el realizador madrileño Emilio Martínez Lázaro en *El otro lado de la cama* (España, 2002). Con indudable habilidad, el cineasta se ha lanzado a la comedia con apuntes musicales, en la cual se establecen las relaciones paralelas de dos parejas de amigos. Una es la de Javier (Héctor Alterio) y Sonia (Paz Vega) quienes confrontarán intimidades con Pedro (Guillermo Toledo) y Paula (Natalia Verbeke). El cuadrilátero que plantea Martínez Lázaro está visto

con tolerancia, un intermedio en la vida, que abrirá una puerta erótica y emocional a los personajes. Cada uno tendrá sus desilusiones y sus placeres: todo en plena búsqueda del paraíso.

Al principio está el romance de Javier y Paula. Bajo el techo de hotel de Madrid, en donde comparten los gastos del cuarto. Los amantes están felices, hablan de ellos y de su ropa interior, también está el trance de que el hombre le diga a Sonia que deben separarse. Mientras tanto, Pedro ya sufre las inclemencias del abandono de su novia. Para ello han mediado algunos números musicales que son subrayados discretos, sin que toquen fondo, pues son cancioncillas que sostienen un tono de ironía. El trasfondo es la ruptura y la revelación de lo que acontece con la pareja: su principio y su final.

Martínez Lázaro gusta del cine intimista, con pocos personajes y con una idea de fondo. *Amo tu cama rica* (1971) lo lanzó a la aventura filmica, luego vendrían varias películas entre las que destacan *Sus años dorados* (1980), *Todo va mal* (1984), *Lulú de la noche* (1985) o *El peor año de nuestras vidas* (1999). El tema amoroso es el trasunto de algo que se convierte en relación sexual. El cuarteto de hombres y mujeres tienen afecto por sus respectivas parejas, sólo que han entrado en la órbita del deseo. Pedro está encargado de visitas escolares en un museo de historia natural, se destaca por su sensibilidad. Javier es un cínico que todo lo acomoda de acuerdo a sus intereses. Paula es sensual y cambia de novio sin conflicto; mientras que Sonia está en crisis y dedica su tiempo a colaborar con una compañía teatral compuesto por una sociedad de gays y lesbianas. El panorama es extraño y eso trata de mostrar el guionista David Serrano. Por lado está, el 'apego', las costumbres que entrañan una relación amorosa, con todo lo que implica vivir y compartir con otro. Pero, Serrano establece esa euforia ante la novedad que supone un encuentro sexual. Martínez Lázaro evita los regaños moralistas y más bien enfrenta a los protagonistas a la idea de un secreto compartido. Han gozado en ese intercambio y parece que las cosas regresan a lo habitual, sin que eso corte la posibilidad de que se vean de vez en cuando en el terreno erótico. "Hemos inventado las palabras para escapar a la ley de gravedad, para retardar el instante fatal de la caída". (Pontalis; 1988: 138). Esa idea está presente a lo largo y ancho de las acciones de la película.



El complemento está dado por otros amigos que pasan por un tránsito parecido. Reacomodos que otorga la cercanía con los otros. Un taxista hipermacho descubrirá sus debilidades en el momento en que su compañera lo abandona por otro. Una joven hablantina y cargada de dichos y lugares comunes se hará novia de ese personaje; mientras que la lesbiana Lucía conocerá a su contraparte en una adolescente que hace encuestas. El final feliz es una llamada de atención sobre estos estereotipos que asumen su sexualidad, admiten sus hipocresías y se redimen al encontrar que han cometido traiciones análogas. *El otro lado de la cama* termina por imponer un sentido común a lo que simulaba un enredo sin soluciones. Es decir, si la culpa se comparte entonces las cosas terminarán por diluirse. Se pasa entonces del engaño a la certeza y todos felices: el paraíso triunfa a pesar de todo. Las relaciones amorosas transitan bajo el signo de la roedura emocional. En *La tentación* (Estados Unidos, 2004) de John Curran los protagonistas son dos parejas desgastadas por la rutina y el desasosiego. Jack (Mark Ruffalo) y Edith (Naomi Watts) engañan a sus cónyuges Hank (Peter Krause) y Terry (Laure Dern). La situación está expuesta desde el principio de la cinta. Ellos viven en el retozo que les permite una situación clandestina. Gozan con las escapadas a una geografía boscosa que confirma su idilio. De nueva cuenta es el rejuego con lo paradisíaco. El engaño está observado por los personajes con el cinismo que da la seguridad. En ambos casos, el esposo y la esposa víctimas por el adulterio de Jack y Edith están al garete, sin dirección fija y eso es fundamental para los amoríos de sus parejas. El guionista Larry Gross ha construido de manera inteligente una confrontación acerca del matrimonio, inspirado en los textos *We don't live here anymore* y *Adultery* de André Dubus. En *La tentación* un aspecto es importante: las situaciones están observadas sin moralinas. La idea de posesión, tan cercana al peor espíritu de la unión matrimonial burguesa, está desterrada. Esto se justifica por el contexto profesional de los personajes. Los maridos son profesores y las esposas son mujeres lúcidas que comparten un territorio sólido. Como en *Closer* las mentiras forman parte de lo habitual. Incluso, Terry está negada para el universo del hogar. La doxa se fragmenta, se hace vieja e innecesaria. Por ello, Terry, descuida la higiene de los niños o el quehacer de la casa, al mismo tiempo que hace un reclamo a Jack por su falta de colaboración en las labores cotidianas. Otro aspecto que retrata la película es el uso del tiempo. Hank es un escritor que apenas si puede llevar a cabo sus proyectos. Pasa horas

enteras con la nariz metida en la computadora sin redactar más que una página, o quemará una novela rechazada por una editorial, mientras que celebrará como algo excepcional la publicación de un poema en la revista *Newyorker*. Todo está a contrapelo de lo real.

Curran usa la figura de un tren para marcar el paso de los acontecimientos. La metáfora establece el alto o la posibilidad de continuar con las mismas acciones. Edith y Jack están atrapados por un amor que desfallece ante la medianía de sus relaciones con sus parejas. El hombre tiene en casa a una señora irritable y que muestra sus desequilibrios al beber en exceso en las fiestas o en sus actitudes irreflexivas al limpiar la casa durante una madrugada. Jack asimila los golpes bajos y se resguarda en la pasión que siente por Edith. Mientras que Hank es el clásico tibio. Coquetea con sus alumnas y luego se arrepiente y las maltrata en clase con un comentario áspero. Ha dejado de querer a su esposa y ahora establece una relación íntima con Terry, primero con un beso alcoholizado, después con una furiosa cópula en el interior de un automóvil. Es un acto reflejo ante la soledad que sienten por el caos y la rutina. *La tentación* admite un ánimo reflexivo y una perspectiva del matrimonio que es novedosa por su visión desparpajada y realista. Jack está ansioso de que se den los amores entre su amigo Hank y su esposa Terry, de esa manera descargará algo de su responsabilidad adúltera y la mujer tranquilizará sus nervios. El final sorprende por la madurez con la que están manejados los personajes. Nada de final feliz ni de reencuentros fútiles. Curran otorga aire a esos matrimonios asfixiados de cotidianidad y eso es una salida necesaria en un país donde la felicidad es invocación de la nada, o un simple alejamiento de un ideal edénico.

“Un golpe de dados no abolirá el azar”, escribió Stephane Mallarmé en uno de sus más célebres poemas; ahora Woody Allen en *La provocación* (Inglaterra, 2005) hizo un filme en torno a la idea de las veleidades de la suerte. Chris (Jonathan Rhys Meyers), un tenista retirado ante la imposibilidad de conseguir el triunfo definitivo, dedica su tiempo a la enseñanza del deporte blanco. Uno de sus alumnos es un joven burgués que servirá de trampolín para que él cumpla sus sueños de comodidad y riqueza. Allen, con indudable y casi olvidada maestría, establece su esquema dramático: Chris, de origen irlandés, dejará que lo tiente el azar y la suerte. Si el muchacho ignora como comer en un restaurante de lujo, en el que se conforma con un trozo de pollo rostizado en lugar de los blinis de caviar acompañados por un Puligny-Montrachet, un blanco de Borgoña, al que se volverá

aficionado, pronto admitirá las reglas de un juego que entraña un desenvolvimiento especial ante un mundo de lujos y voluptuosidad.

Chris es el falsario perfecto. Es dúctil ante los retos que le impone una familia que se da el lujo de patrocinar la ópera o de tener un conocimiento del arte contemporáneo. Allen insiste en los laberintos amorosos, sólo que esta vez trató de dotar a sus personajes de una condición existencial al margen del epicentro neoyorkino. Londres, con su vitalidad actual, dejará cautivado al cineasta y le otorgará la posibilidad de relectura de un tema que le interesa sobremanera: la persistencia del secreto por encima de todo. El tenista se convertirá en ejecutivo, se casará con la hermana de su alumno y tendrá un departamento excepcional con vista al Big Ben. Allen elabora un pieza que, sin tener la solidez conceptual de *Crímenes y pecados* (1989) su obra maestra, consigue una ejemplificación de la razón cínica. Su personaje central tiene la suerte de su lado y la vive a cada instante. Para narrar esto, Allen permite que sus actores dialoguen con amplitud y frente a una cámara inmóvil. Los rostros con sus gestos hacen explícito que el farsante Chris está a punto de lograr todos sus objetivos; sin embargo, un desliz lo hará tambalearse desde las alturas de la pirámide del poder: en primer lugar es incapaz de embarazar a su esposa (Emily Mortimer). En tanto que el impostor cae bajo las redes de un deseo que le quita el aliento y lo deja exhausto. Esa pasión la fomenta Nola (Scarlett Johansson), la novia de su alumno. Ella es una aspirante a actriz, un tanto alcohólica y neurótica, que ha llegado a Londres en busca de la gloria o del dinero, o de ambas cosas. La mujer tiene los dones de la seducción y sabe usarlos; tan es así que Allen filma una espléndida escena en la que en medio de la lluvia se encuentran Nola y Chris para tener una cópula exaltada, el hombre con manos delicadas recorre los mofletes del trasero, se extasia con ellos y deja que la realidad cobre su cuota. De destacarse el trabajo magistral de la Johansson, que lo mismo podía ser la dulce sirvienta del pintor Vermeer en *La joven del arte de perla* (2003) que el espíritu mismo de la lujuria en *La provocación*

Allen tuvo que cambiar el rumbo de sus últimos filmes que estaban a punto de convertirse en productos en estado de putrefacción; en cambio esta nueva cinta le da nuevos bríos y reorienta una carrera que del virtuosismo pasó a las reiteraciones. *La provocación* deja cabos sueltos y resuelve de manera complaciente lo que exigía una salida de mayor inteligencia, aún así el filme resulta delicioso en su franca amoralidad. El paraíso también se

construye con violencias. Prueba de ello es *Vicky, Cristina y Barcelona* (2008), en la cual Allen abre la posibilidad del bisexualismo al poner en un triángulo a dos mujeres apasionadas. La paradoja de lo sexual es otra de las realidades en un cine tan reiterativo como el de Woody Allen.

La cámara describe a un personaje obeso que está desnudo. A la altura de su sexo una joven, de apariencia adolescente, le practica una felación. Sólo que la autocensura de Carlos Reygadas, justificada a través de problemas con sus actores, omitió la imagen real y dejó en la pantalla una visión por demás ridícula en *Batalla en el cielo* ( México-Francia-Bélgica-Alemania, 2005). Esta pifia o simple fórmula comercial se resolvió con la copia en DVD de la misma cinta.

El cine de Carlos Reygadas, ya lo había mostrado en su ópera prima *Japón* (2002), tiene esa disolución formal y ese carácter abstracto que le otorgan un sitio aparte dentro de la producción cinematográfica nacional. Incluso. *Batalla en el cielo* es una apuesta a contracorrientes: los actores están en las antípodas del esquema tradicional. Aquí se ve a un chofer, Marcos (Marcos Hernández) y a su esposa (Bertha Ruiz) ambos con la imagen tradicional de un mexicano mestizo, en el cual sobreviven rasgos indígenas, su color moreno, así como una dicción que nada tiene que ver con el paso por una escuela de arte dramático. La película es provocadora, pese a las declaraciones del realizador, sobre todo la secuencia amorosa entre marido y mujer. La carne parece desbordarse para inundar la pantalla. El glamour se ha esfumado para establecer el carácter contumaz de la escena. El sexo vuelve a cobrar la omnipotencia de lo biológico, de lo que requiere el secreto pues en esa evidencia está lo que se resguarda bajo el calificativo de lo grotesco.

Reygadas es un cineasta magnífico que logra momentos deslumbrantes, de gran lirismo, sobre todo en los tiempos muertos. Marcos y la joven Ana (Anapola Mushkadiz) están tirados en una cama. La toma es fija y establece una imagen morosa, detenida de ese instante que es el final de la cópula. La virilidad se destensa y la muchacha está retratada en la relajación postcoitum. La sensibilidad es el signo de ese y de otros momentos privilegiados de *Batalla en el cielo*. Ese instante tiene las delicias del paraíso profano. Es el placer que se expresa sin más, en medio de las contradicciones entre los personajes.

En cambio, las ‘escenas ilustrativas’, para llamarlas de alguna manera, son de una obviedad manifiesta. Por ejemplo, llega un automóvil con unos juniors que se saltan el pequeño camellón y arrollan un arbolito. Una vez estacionados, dos muchachos orinan sobre una cajuela abierta mientras sus acompañantes, una niña y otra púber, les hace gracia el hecho. Todo para demostrar el absurdo de la prepotencia burguesa; igual ocurre con la secuencia del automóvil BMW que interrumpe el paso de los automóviles. Una señora, que se toma todo el tiempo posible, llega al automóvil y todavía da indicaciones a la sirvienta. O, la secuencia del fútbol es fallida al extremo. Con un jugador de la UNAM, que hace declaraciones estúpidas mientras que el chofer Marcos se masturba. De cualquier modo, Reygadas llega a la paradoja, se mete a las entretelas de los hechos y los describe con ánimo que hiere por su contundencia.

En todo caso, lo mejor de *Batalla en el cielo* son sus aproximaciones a lo abstracto. Esto se establece con diálogos casi inaudibles por la falta de fraseo de los intérpretes, o la visualidad exasperada de la gordura o el repudio que supone una relación entre Marcos y Ana. Esta última se prostituye sin que medie causa aparente. *Batalla en el cielo* es un filme que logra una extraña síntesis entre lo paradisiaco y lo apocalíptico, con ese final que es penitencia y rito.

En *Relaciones prohibidas* (Alemania, 2007) de Mattias Lutterhauf se da un extraño juego erótico: Paul, huérfano de padre, que se ha suicidado días antes; Anna, su tía, y Paul, su primo, y como figura de fondo el tío. Con ese cuarteto, que en realidad es un trío, se engarzan las acciones que llevarán a los personajes por la senda de la paradoja. El muchacho de 16 años, un tipo extraño y retraído, llega con sus parientes para disfrutar del verano en la provincia alemana. Los gestos, las miradas y todo un entorno le dirán que su tía Anna lo desea, ella es una mujer que rebasa los cuarenta. La relación que se establece tiene algo de turbio, de imposición del poder. El elemento que forma el contrapunto es el perro Schumann, una mascota por la cual se tiene un amor enfermizo. En su cumpleaños se celebra al perro con pastel y champaña. Paul quiere quedarse en el paraíso y tiende los lazos para que lo arrope la mujer que le coquetea, llegan incluso a la cópula. Lo que vendrá después es la revelación y el caos. La figura sacrificial es el perro al que ahoga Paul, y mientras la tía llora

al animal muerto. El adolescente desterrado del goce se contenta en el dolor de quien pudo ser su salvación en el territorio de los afectos. Otro desterrado del paraíso.

## **CONCLUSIONES**

## CONCLUSIONES

El presente trabajo ha querido mostrar los diferentes momentos por los cuales transita la expresión cinematográfica, en este caso dedicada a mostrar el erotismo y la sexualidad. Para ello se hace un recuento, que podría parecer un tanto prolijo, en torno a la moral. Desde las visiones de Gracia y de Roma hasta el Medievo. El compás se abre o se cierra de acuerdo a las circunstancias históricas, aunque, ya se sabe, la moralidad es un entramado difícil de mover, pues es una regularidad social y por lo tanto su existencia depende de sus reiteraciones. A veces se dan 'aperturas' ligadas a fenómenos sociales. El caso de las Cruzadas que llevó a los varones a la reconquista de los *lugares santos*, en realidad a la búsqueda de una vía comercial entre Oriente y Occidente. El hecho es que esto dio lugar a temas como la tradición Artúrica, cuya acción se centra en el adulterio, derivado del engaño de Ginebra al Rey Arturo. Esto era una determinación clara de las tolerancias en las cortes, en donde la hospitalidad de pronto llegaba incluso al ofrecimiento de un erotismo ocasional. Esto enfrentado con las disposiciones rígidas y tormentosas promovidas por una iglesia intolerante con sus fieles. El recorrido que se hace otorga la posibilidad de lectura de distintos momentos de la moral en Occidente. Un punto interesante es la mención de la censura durante el Renacimiento. También dentro de esos aspectos aparece el gran convidado de la moral: el cuerpo con sus clausuras y sus secretos. Hechos que parecieran triviales como la depilación pubiana de las mujeres, la exaltación viril o el atrevimiento del beso integran un discurso que permite observar en perspectiva los usos de la moral, en sus clausuras y en sus tolerancias. Por todo ello era importante hacer una especie de inventario sintomático de diferentes momentos de esa historia de la moral hasta llegar a lo que podría considerarse la construcción de la moralidad moderna, que arranca con *la crisis de la razón*. Esto dará lugar a los descentramientos del romanticismo, la insistencia en las filosofías materialistas y todo lo que conformará una manera de percibir el cuerpo y la sexualidad desde el XIX hasta principios de siglo XXI, con ese tránsito, más legendario que real, de la Revolución Sexual que venía de finales de los sesenta de la centuria anterior. Usar esta red de significaciones permite establecer una mirada de mayor claridad ante el cine.

El trabajo está planteado como un punto de partida, una vez establecido el contexto de la moral, que debe orientarse a la lectura de un aspecto esencial dentro del siglo XX: la



secularización de Occidente. El desgaste de lo religioso comienza a ser sustituido por una visión profana que los artistas han usado de múltiples maneras, sin que el cine sea la excepción. Por ello, se alude a este concepto que permitirá el uso de dos consideraciones ligadas a la sacralidad cristiana: el edén y el apocalipsis. Sólo que ante la idea pastoral del paraíso aquí se habla de un universo que exalta los sentidos y que lleva a los individuos por territorios del placer que, por lo regular, están a contrarreloj de su final. Lo edénico lejos de ser algo intemporal o efímero se convierte en algo tangible, terreno y que está condenado a destruirse. Al principio del trabajo se ha explicado que se sustituyó apocalipsis por infierno, ya que esta última idea está localizada en algo que va a contracorrientes de los fundamentos de lo que fue la centuria pasada: la celeridad y el cambio. El infierno es el detenimiento, el castigo que inmoviliza. En cambio, el apocalipsis es una revelación. Desde luego, que esto puede verse con claridad a lo largo de los ejemplos referidos.

Las imágenes apocalípticas son algo más que una metáfora. El que pierde el paraíso se encuentra a merced de un mundo exento de filtros, todo lo ve con una mirada que descubre la fealdad, el horror, el asco y la devastación que está a su alrededor. Además, si luego de las famosas anotaciones en torno al fin del mundo en el año 1000, tiempo mítico que fue sólo una advertencia de orden religioso, el siglo XX tuvo la desgracia de vivir momentos que se acercaron a las destrucciones apocalípticas. Pero, en el presente trabajo todo se remite a un asunto individualizado. El sujeto en el edén es uno, las convergencias que haga con otro o con otros seres que compartan con él son parte del mismo mecanismo; por otra parte, el ‘expulsado del paraíso’ cae al vacío; porque, lo mismo pasa cuando todo ha concluido y las devastaciones recaen sobre él. Ahora bien, espiral extraña, el cine proporciona una figura poliédrica por medio de la cual es posible extraer los elementos que conducen por la doxa y la paradoja, por el edén y por el apocalipsis, imágenes antitéticas que sintetizan el bienestar de los placeres o la sensibilidad de la caída, de la revelación destructora. Ese ha sido el intento, esa es la geografía de las sensaciones, de los deseos, de las frustraciones o de los gestos malsanos que despliegan los filmes. Ese ha sido el recorrido, esa su intención. La noción original de toda la tesis estaba contenida en la película “Crash: Extraños placeres”, en ella aparecía una moral cuestionada. Las actitudes eróticas dejaban una estela de libertad amplia, que cuestionaba la pareja monogámica. El paraíso, en su

calidad profana, estaba dado. Desde luego los vínculos sexuales y amorosos se desarrollaban en la paradoja. Todos los rituales que se desprendían de la trama eran seculares y el final era una suerte de apocalipsis y un renacimiento: la pareja quedaba herida en una autopista, era un recordatorio de una suerte de Adán y Eva de una época nueva. De lo que ahora se trataba era de confrontar otros filmes y observar hasta qué punto era aplicable un aparato conceptual cuyas determinaciones estaban dadas por la inclusión de lo erótico y lo sexual. Al analizarse un conjunto de películas, desde las que exaltaban el eros, como *La provocación* o *El otro lado de la cama*, para mencionar dos casos disímboles, hasta los que eran ejemplos de agresión y negatividad sexual, como *En el nombre de Dios* o *Padre nuestro*, coincidían en la posibilidad de aplicar las nociones de edén y apocalipsis. Debe aclararse que siempre se consideró que las categorías tenían una movilidad, que, a veces, las transformaba de un concepto a otro. Lo interesante era pasarlas por esa red y dejarlas que establecieran sus significaciones. Si algo tiene de utilidad este trabajo es el encuentro de esos conceptos que pueden ser útiles para el análisis de un tipo de cine cuyo eje es el imaginario sexual y erótico. Porque como dice Lipovetsky:

“El ámbito de la vida sexual ilustra ejemplarmente esta preeminencia de la cultura del deber. Con seguridad, la era democrática no ha inventado el ideal de austeridad ni la represión de la carne: desde el cierre de los burdeles municipales al castigo del beso en público, de la represión del adulterio a la del concubinato, de las legislaciones contra la homosexualidad a la proscripción de los propósitos e imágenes ‘impuras’, a partir del siglo XVI, Occidente ha estado marcado por la hostilidad hacia la sexualidad y por un celo moralizador creciente. Pero, lejos de invertir esta tendencia multiseccular, la modernidad democrática la ha completado con nuevas vías, en especial la del discurso normativo científico. La secularización del saber se ha acompañado de nuevos anatemas contra todo lo que sobrepase el coito ‘normal’, contra todas las formas de desviación libidinal: al igual que la Revolución Francesa prologó la obra centralizadora del Antiguo Régimen, el discurso médico, conjugado con las costumbres y las creencias religiosas, ha continuado la empresa moralizadora de los siglos anteriores.” (Lipovetsky; 2005: 37)

En ese sentido la moral de hoy es un reflejo de otros momentos de la historia, Por ello, el cine es un receptáculo de muchas de las guerras intestinas que se desarrollan en el péndulo de la tolerancia y la intolerancia. Claro está que el mundo secular es un hecho consumado, en tanto que algunas moralinas se derrumban, todas esas aristas están contempladas en el fenómeno cinematográfico, de ahí que sea necesario observarlo en detalle, con sus aciertos y sus errores. Sólo de esa manera podrá traducirse un panorama que, a su vez estuviera enmarcado por la doxa, a veces identificada con la opinión pública, tan cercana a una regularidad de pensamiento y por ello tan cercana a los usos de la moral, en tanto que su contraparte sería la insurgente paradoja. La que rompe, la que destila otros aires que en el erotismo y la sexualidad enuncian otras prácticas, otras actitudes y otros comportamientos. En el cine a veces se bordea la paradoja para luego arribar a la doxa. Ubicar ese abanico, ese pliegue es lo que muestra el empleo de cintas que estuvieran en la cartelera comercial de México en lo que va del siglo XXI, así como otros filmes que apuntalan ese ir y venir del edén al apocalipsis. El eje desde luego es el monstruo de la moral, que se contrasta con el apoyo de la doxa y que choca con la paradoja en medio de un mundo occidental secular. La propuesta es que el uso de la doxa y la paradoja permite incluir una gama de interpretaciones, que pueden ser útiles, sin duda, en algunas investigaciones de orden social.

## **BIBLIOGRAFIA**

## BIBLIOGRAFIA:

- Adorno, Theodor (1967), *La industria cultural*. Galerna, Buenos Aires.
- Agamben, Giorgio (2005), *Profanaciones*. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires.
- Alpert, Hollis (1990), *Fellini*. Argos Vergara, Buenos Aires.
- Anónimo (2000), *Speculum al joder*. José J. de Olañeta Editor, Barcelona.
- Aristófanes (1987), *Las nubes, Lisístrata, Dinero*. Alianza Editorial. Madrid.
- Arendt, Hannah (1996), *La condición humana*. Paidós, Barcelona.
- Ballard, J. G. (1996), *Crash*. Minotauro, Barcelona.
- Ballard, J. G. (2002), *Guía del usuario para el nuevo milenio*. Minotauro, Barcelona.
- Barsotti, Domenico (1976), *Meditaciones sobre el Apocalipsis*. Guadarrama, Madrid.
- Barthes, Roland (1976), *¿Por dónde empezar?*, Tusquets, Barcelona.
- Barthes, Roland (1978), *Roland Barthes por Roland Barthes*. Kairós, Barcelona.
- Barthes, Roland (1984), *Fragmentos de un discurso amoroso*. Siglo XXI, México.
- Barthes, Roland (2001), *La torre Eiffel*. Paidós, Barcelona.
- Bataille, Georges (1971), *El erotismo*. Taurus, Madrid.
- Bataille, Georges (1974), *El culpable*. Taurus, Madrid.
- Bataille, Georges (1972), *La experiencia interior*. Taurus, Madrid.
- Bataille, Georges (1975), *Teoría de la religión*. Taurus, Madrid.
- Batjín, Mijail (1971), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Barral, Barcelona.
- Baudelaire, Charles (1963), *Obras*. Aguilar, Madrid.
- Baudrillard, Jean (1984), *Las estrategias fatales*. Anagrama, Barcelona.
- Baudrillard, Jean (1984), *De la seducción*. Cátedra, Madrid.
- Baudrillard, Jean (1989), *Cool memories*. Anagrama, Barcelona.
- Baudrillard, Jean (1991), *La transparencia del mal*, Anagrama, Barcelona.
- Baudrillard, Jean (2000), *Pantalla total*. Anagrama. Barcelona.
- Baudrillard, Jean (2004), *La ilusión del fin*. Anagrama, Barcelona.
- Béjin, André (1987), *El matrimonio extraconyugal de hoy en Sexualidades occidentales*  
Paidós, Buenos Aires.
- Bergman, Ingmar (1988), *Linterna mágica*. Tusquets, Barcelona.

- Boltanski, Luc (1975), *El cuerpo productivo*. Imagen, Buenos Aires.
- Botul, Jean Baptiste (2004), *La vida sexual de Emmanuel Kant*. UNAM, México.
- Buñuel, Luis (1962), *Viridiana*. Era, México.
- Burckhardt, Titus (2005), *El amor caballeresco*. Fundación de Estudios Tradicionales, México.
- Calvino, Italo (1989), *Seis propuestas para el próximo milenio*. Siruela, Madrid.
- Carr, Edward Hallett (1967), *La nueva sociedad*. La Torre, México.
- Caruso, Igor (1970), *La separación de los amantes*. Siglo XXI, México.
- Castoriadis, Cornelius (1981), *Textos*. Círculo Filosófico, Buenos Aires.
- Castoriadis, Cornelius (1983), *Textos II*. Círculo Filosófico, Buenos Aires.
- Cazeneuve, Jean (1968), *Felicidad y civilización*. Paidós, Buenos Aires.
- Cellini, Benvenuto (1965), *Mi vida*. Edime, Madrid.
- Confort, Alex (1965), *Darwin y la mujer desnuda*. Barral, Barcelona.
- Conrad, Joseph (1980), *El regreso*. Premia, México.
- Cooper, David (1978), *La gramática de la vida*. Ariel, Barcelona.
- De Alba, Martha y Arruda, Ángela (2007), *Espacios imaginarios y representaciones sociales*. Anthropos-UAM-Iztapalapa, Barcelona-México.
- Derrida, Jacques (1977), *Posiciones*. Pre-Textos, Valencia.
- Dibie, Pascal ((1989), *Etnología de la alcoba*. Gedisa, Barcelona.
- Domenech, Jean Marie (1976), *Actualidad de la secularización*. Sudamericana, Buenos Aires.
- Duby, Georges (1990), *El amor en la Edad Media y otros ensayos*. Alianza Universidad, Madrid.
- Duviganud, Françoise (1987), *El cuerpo del horror*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Eliade, Mircea (1972), *El mito del eterno retorno*. Alianza, Madrid.
- Eliade, Mircea (1980), *La prueba del laberinto*. Cristiandad, Madrid.
- Eliade, Mircea (1999), *Mitos, sueños y misterios*. Kairós, Barcelona.
- Epitecteto (2007), *Enquiridion*. Juan José Olañeta Editor, Madrid.
- Foucault, Michel (1977), *Historia de la sexualidad. I-La voluntad de saber*. Siglo XXI, México.

- Foucault, Michel (1986), *Historia de la sexualidad. 2-El uso de los placeres*. Siglo XXI, México.
- (1976), *Vigilar y castigar*, Siglo XXI, México.
- Freixas, Ramón y Montesarrat Hormigós Vaquero (2002), *La nueva carne*. Valdemar, Madrid.
- Freud, Sigmund (1996), *Obras completas*, tomo IX. Amorrortu, Buenos Aires.
- Gadanne, Paul (2008), *Escenas en el castillo*. El cuenco de plata, Buenos Aires.
- Gaudreault, André (2001), *El relato cinematográfico*. Paidós, Barcelona.
- Gelis, Jacques (2005), 'El cuerpo, la iglesia y lo sagrado' en *Historia del cuerpo*, edición de Alain Corbin, Jean Jacques Courtine y Georges Vigarello, Tomo Uno, Taurus, Madrid.
- Giddins, Anthony (2006), *La transformación de la intimidad*. Cátedra. Madrid.
- González Ochoa, César (1995), *A lo invisible por lo visible. Imágenes del Occidente medieval*. UNAM, México.
- Görres, Albert (1975), 'Caro cardo salutis' en *El cuerpo y la salvación*. Petrel. Barcelona.
- Habermas, Jürgen (1989), *El discurso filosófico de la modernidad*. Taurus-Altea, Buenos Aires.
- Guillén, Jorge (1981), *El fin del mundo*. Revista de Occidente, enero-marzo, Madrid.
- Hamilton, Roberta (1980), *La liberación de la mujer*. Península, Barcelona.
- Hegel, G. W. F. (1973), *Fenomenología del espíritu*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Hyde, Montgomery (1969), *Historia de la pornografía*. La Pléyada, Buenos Aires.
- Hopenhayn (1994), *Ni apocalípticos ni integrados. Aventuras de la modernidad en América Latina*, Fondo de Cultura Económica, Santiago de Chile.
- Hölderlin, Friedrich (1972), *Himnos tardíos y otros poemas*. Sudamericana, Buenos Aires.
- Hormigós Vaquero (2002), 'Cronenberg y la nueva carne', en *La nueva carne: una estética perversa del cuerpo*. Valdemar, Madrid.
- Hübner, Kurt (1996), *La verdad del mito*, Siglo XXI, México.
- Isidoro de Sevilla (1947), *Sentencias en tres libros*, Tomo Uno. Aspas, Madrid.
- Jankelevitch, Vladimir (1983), *La ironía*. Taurus, Madrid.
- Joyce, James (1978), *Stephen el héroe*. Lumen, Barcelona.
- Joyce, James (1972), *Música de cámara*. Visor, Madrid.

- Jankélévitch, Vladimir (1983), *La paradoja de la moral*. Tusquets, Barcelona.
- Jankelevitch, Vladimir (1987), *La mala conciencia*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Kermode, Frank (1998), "Aguardando el fin", en *La teoría del apocalipsis y los fines del mundo*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Kermode, Frank (1983), *EL sentido de un final: Estudios sobre teoría de la ficción*, Gedisa, Barcelona.
- Kristeva, Julia (1972), *Semiótica*, t. 2, Espiral-Fundamentos.
- Kumar, Krisham (1998), "El apocalipsis, el milenio y la utopía en la actualidad", en *La teoría del apocalipsis y los fines del mundo*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Lacan, Jacques (1978), *La familia*. Argonauta, Nuenos Aires.
- La Roncière, Charles (1994), *La vida privada de los nobles toscanos en el siglo del Renacimiento*. Ediciones Facsimilares Roda, Madrid.
- Le Brun, Annie (1999), *Perspectiva pervertida*. Verdehalago, México.
- Le Breton, David (2007), *Adiós al cuerpo*. La Cifra, México.
- Lefebvre, Henri (1972), *La vida cotidiana en el mundo moderno*. Alianza, Madrid.
- Lefebvre (1976), *Tiempos equívocos*, Kairós, Barcelona.
- Leloup, Jean Yves (1992), *El evangelio de María*. Herder, Barcelona.
- Lipovetsky, Gilles (1986), *La era del vacío*. Anagrama, Barcelona.
- Lipovetsky, Gilles (2005), *El crepúsculo del poder*. Anagrama, Barcelona.
- Lipton, Lawrence (1966), *La Revolución erótica*, Rodolfo Alonso Editor, Buenos Aires.
- Luckacs, Georg (1975), *El alma y las formas / Teoría de la novela*. Grijalbo, Barcelona.
- Lyotard, Jean Francois (1988), « Entrevista a Jean francois Lyotard por Christian Deschamps ». *Sociológica*, mayo-diciembre 1988, México.
- Malory, Sir Thomas (1999), Introducción de Carlos García Gual, *La muerte de Arturo* (Volumen Uno). Siruela, Madrid.
- Marceau, Felicien (1960), *Casanova o el anti Don Juan*. Sociedad Fabril Editora. Buenos Aires.
- Marchán Fiz, Simón (1987), *La estética en la cultura moderna*. Alianza Editorial, Madrid.
- Marcuse, Herbert (1972), *Eros y civilización*, Barral, Barcelona.



- (1981), *EL final de la utopía*, Ariel/Planeta.
- Marramao, Giacomo (1998), *Cielo y tierra: Genealogía de la secularización*. Paidós, Barcelona.
- Miller, William Ian (1998), *Anatomía del asco*. Taurus, Madrid.
- Milton, John (1974), *El paraíso perdido*. Edime, Madrid.
- Nietzsche, Friedrich (2001), *Genealogía de la moral*. Mestas, Madrid.
- Nietzsche, Friedrich (1980), *Más allá del bien y del mal*. Alianza Editorial, Madrid.
- Nietzsche, Friedrich (1981), *Mi hermana y yo*. Edaf, Buenos Aires.
- Nygren, Anders (1969), *Eros y ágape: La noción cristiana del amor y sus transformaciones*. Sagitario, Barcelona.
- Oldendorff, *Corporalidad, sexualidad y cultura*. Ediciones Carlos Lohlé, Buenos Aires.
- Onfray, Michel (2007), *El cristianismo hedonista*. Anagrama, Barcelona.
- Papini, Giovanni (1957), *Hombre acabado*. Editora Latinoamericana. México.
- Parker, Martin (1995), *Las alternativas de la nada*, Hiperión, Barcelona.
- Parkinson, Lois (1994), *Narrar el Apocalipsis*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Parkinson, Lois (1994), *Narrar el Apocalipsis*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Pol Droit, Roger (2006), *Entrevistas con Michel Foucault*. Paidós, Barcelona.
- Pontalis, J. B. (1988), *El amor a los comienzos*. Gedisa, Barcelona.
- Quignard, Pascal (2006), *El sexo y el espanto*. Minúscula, Barcelona.
- Quignard, Pascal (2005), *Vida secreta*. Espasa. Madrid.
- Racine, Luc (1983), "Paraíso, Edad de Oro, Reino Milenario y Ciudad Utópica" en revista *Diógenes*, n. 122. UNAM, México.
- Relgis, Eugen (1970), *Historia sexual de la humanidad*. Merlin, Buenos Aires.
- Renard, Jules (1931), *La linterna sorda*. Ediciones Ulises, Madrid.
- Rizzanti, María Luisa (1968), *Miguel Ángel*. Mondadori-Novaro, México.
- Robert, Jean Noël (1999), *Eros romano: sexo y moral en la Roma antigua*. Editorial Complutense, Madrid.
- Romero, José Luis (1989) *Estudio de la mentalidad burguesa*. Alianza Editorial, Madrid.
- Rosolato Guy, et al. (1991), *Lo negativo: Figuras y modalidades*. Amorrortu, Buenos Aires.

- Rosolato, Guy (1981), *La relación de desconocido*. Petrel, Barcelona.
- Rosolato, Guy (1968), 'Estudio de las perversiones sexuales a partir del fetichismo' en *El deseo y la perversión*. Sudamericana, Buenos Aires.
- Sade, Marqués de (1970), *Los infortunios de la virtud*. Rodolfo Alonso Editor, Buenos Aires.
- Saint Thierry, Guillaume (1968), *Carta de oro*. Studium, Madrid.
- Sartre, Jean Paul (1967), *San Genet: comediante y mártir*. Losada. Buenos Aires.
- Savater, Fernando (1977), *La piedad apasionada*. Sígueme, Salamanca, España.
- Senosian, Serafín (1981), *EL cuerpo tenebroso*, Pre-textos, Valencia.
- Serra, Cristóbal (2003), *Apocalipsis*. Siruela. Madrid.
- Singer, Irving (1992), *La naturaleza del amor. 3- El mundo moderno*. Siglo XXI, México.
- Sloterdijk, Peter (1989), *Crítica de la razón cínica. Primer Tomo*. Altea.Taurus, Madrid.
- Sollers, Philippe (1986), 'Yo te saludo María: Diálogo con Jean Juc Godard' en Revista *Intolerancia* (marzo-abril). México.
- Talese, Guy (1980), *La mujer de tu prójimo*. Grijalbo, Barcelona.
- Tolstoi, León (1991), *Obras selectas*, Tomo Uno. Aguilar, México.
- Tolstoi, León (1972), *La sonata a Kreutzer*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.
- Trías, Eugenio (1979), *Tratado de la pasión*. Taurus. Madrid.
- Trías, Eugenio (2007), *El canto de las sirenas*. Galaxia de Gutenberg, Madrid.
- Wahl, Francois (1976), 'Desnudo o los impares de una salida radical' en *Bataille*. Madrágora, Barcelona.
- Walerstein, Emmanuel (1996), *Abrir las ciencias sociales*, Siglo XXI/UNAM.
- Wolf, Eric (1994), *Europa y la gente, sin historia*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Wolf, Virginia (1980), *Los escritores frente al cine*. Lumen, Barcelona
- Yates, Frances (1993 de), *Ensayos reunidos III, Ideas e ideales del Renacimiento en el norte de Europa*. FCE, México
- Zizek, Slavoj (1992), *El sublime objeto de la ideología*. Siglo XXI, México.

**ANEXOS:  
FILMOGRAFÍA Y GLOSARIO**

## FILMOGRAFÍA

Se incluyen todas las películas mencionadas. En algunos casos se han hecho en referencia a la obra de algunos realizadores, en otros son parte del *corpus* analizado.

- Adiós a Las Vegas* (Estados Unidos, 1995) de Mike Figgis
- Adiós macho* (Italia, 1978) de Marco Ferreri
- Alfie* (Inglaterra, 1966) de Lewis Gilbert
- Alfie, el seductor irresistible* (Estados Unidos, 2004) de Charley Shyer
- Amo tu cama rica* (España, 1990) de Emilio Martínez Lázaro
- Amor bajo fuego* (Marruecos-Túnez-Francia, 2000) de Jan Sverak
- Amor sin fronteras* (República Checa-Eslovaquia, Austria, 2003) de Ondrej Trojan
- Anna Karenina* (Estados Unidos, 1935) de Clarence Brown
- Anna Karenina* (Estados Unidos, 1947) de Julián Duvivier
- Anna Karenina* (Inglaterra, 1985) de Simon Langton
- Así del precipicio* (México, 2006) de Teresa Suárez
- Auandar Anapu* (México, 1974) de Rafael Corkidi
- Bajo la arena* (Francia, 2000) de François Ozon
- Bajos instintos* (Estados Unidos, 1992) de Paul Verhoeven
- Bajos instintos II* (Estados Unidos-Inglaterra, 2006) de Michael Caton Jones
- Batalla en el cielo* (Francia-Bélgica-México, 2004) de Carlos Reygadas
- Brockback Mountain* (Estados Unidos, 2005) de Ang Lee
- Búsqueda frenética* (Francia, 1988) de Roman Polansky
- Calígula* (Estados Unidos, 1989) de Tinto Brass
- Calle sin regreso* (Estados Unidos, 1988) de Sam Fuller
- Camino a la felicidad* (Francia, 2003) de François Dupeyron
- Casa de muñecas* (Estados Unidos, 1973) de Joseph Losey
- Casa de muñecas* (Inglaterra, 1989) de Patrick Garland
- Casanova* (Italia-Estados Unidos, 1976) de Federico Fellini
- Casanova* (Inglaterra, 1981) de Simon Langton
- Casanova* (Estados Unidos, 2005) de Lasse Hellström

- Casanova y compañía* (Italia-Austria, 1976) de Franz Antel
- Chacal* (Estados Unidos, 1997) de Michael Caton-Jones
- Chinatown* (Estados Unidos, 1974) de Roman Polansy
- Ciudad del pecado* (Estados Unidos, 2005) de Robert Rodríguez
- Closer: Llevados por el deseo* (Estados Unidos, 2004) de Mike Nichols
- Códigos de guerra* (Estados Unidos, 2002) de John Woo
- Conocimiento carnal* (Estados Unidos, 1971) de Mike Nichols
- Cowboy de medianoche* (Estados Unidos, 1969) de John Schlesinger
- Crash: Extraños placeres* (Canadá, 1997) de David Cronenberg
- Crimen inconfesable* (Estados Unidos, 2004) de Nicole Kasell
- Crímenes y pecados* (Estados Unidos, 1989) de Woody Allen
- Cuchillo en el agua* (Polonia, 1962) de Roman Polansky
- Danish blue* (Dinamarca, 1970) de Gabriel Axel
- Desesperado* (Estados Unidos, 1994) de Robert Rodríguez
- Desperate living* (Estados Unidos, 1977) de John Waters
- Desayuno en Plutón* (Inglaterra-Irlanda, 2005) de Neil Jordan
- Divinas palabras* (México, 1978) de Juna Ibáñez
- Doble de cuerpo* (Estados Unidos, 1984) de Brian de Palma
- Effie Briest* (Alemania, 1974) de Rainer Werner Fassbinder
- Emanuelle* (Francia, 1977) de Just Jaeckin
- Erotikón* (Suecia, 1921) de mauritz Stiller
- Excálibur* (Inglaterra, 1981) de John Boorman
- Éxtasis (Checoslovaquia, 1933) de Gustav Machaty*
- El amante* (Francia-Inglaterra, 1991) de Jean Jacques Annaud
- El amante de Lady de Chaterley* (Estados Unidos, 1981) de Just Jaeckin
- El creyente* (Estados Unidos-Israel, 2002) de Harry Bean
- El baile de los vampiros* (Estados Unidos, 1967) de Roman Polansky
- El crimen del padre Amaro* (México, 2003) de Carlos Carrera
- El bebé de Rosemary* (Estados Unidos, 1968) de Roman Polansky
- El decamerón* (Italia, 1971) de Pier Paolo Pasolini

--*El diablo en el cuerpo* (Francia-Italia, 1986) de Marco Bellocchio  
 --*El evangelio según San Mateo* (Italia, 1964) de Pier Paolo Pasolini  
 --*El festín de Babette* (Dinamarca, 1986) de Gabriel Axel  
 --*El hombre elefante* (Estados Unidos, 1980) de David Lynch  
 --*El imperio de los sentidos* (Japón-Francia, 1973) de Nagisa Oshima  
 --*El infierno* (Francia, 1996) de Claude Chabrol  
 --*El inquilino* (Francia, 1976) de Roman Polansky  
 --*El mariachi* (Estados Unidos, 1992) de Robert Rodríguez  
 --*El mundo según Garp* (Estados Unidos, 1982) de George Roy Hill  
 --*El otro lado de la cama* (España, 2002) de Emilio Martínez Lázaro  
 --*El peor año de nuestras vidas* (España, 1999) de Emilio Martínez Lázaro  
 --*El pianista* (Alemania, 2002) de Roman Polansky  
 --*El piano* (Australia, 1993) de Jane Campion  
 --*El proyecto mexicano de Eisenstein* (Estados Unidos, 1958) de Jay Leyda  
 --*El silencio* (Suecia, 1963) de Ingmar Bergman  
 --*El topo* (México, 1971) de Alejandro Jodorowsky  
 --*En el nombre de Dios* (Irlanda-Inglaterra, 2002) de Peter Mullan  
 --*Entrevista con el vampiro* (Estados Unidos, 1984) de Neil Jordan  
 --*¡Estoy viva!* (Francia, 2002) de Sandrine Ray  
 --*Fando y Lis* (México, 1968) de Alejandro Jodorowsky  
 --*Fanny y Alexander* (Suecia, 1983) de Ingmar Bergman  
 --*Fantasías* (México, 2004) de Jorge Araujo  
 --*Fellini-Satiricón* (Italia, 1969) de Federico Fellini  
 --*Female trouble* (Estados Unidos, 1974) de John Waters  
 --*Figuras de la pasión* (México, 1985) de Rafael Corkidi  
 --*Gatúbela* (Estados Unidos, 2004) de Pitof  
 --*Garganta profunda* (Estados Unidos, 1973) de Gerry Damiano  
 --*Hable con ella* (España, 2002) de Pedro Almodóvar  
 --*Henry y June* (Estados Unidos, 1990) de Philip Kaufmann  
 --*Hotel New Hampshire* (Estados Unidos, 1984) de Tony Richardson

--*Intimidad* (Inglaterra-España-Francia-Alemania, 2001) de Patrice Chereau  
 --*Irreversible* (Francia, 2003) de Gaspar Noé  
 --*Japón* (México, 2002) de Carlos Reygadas  
 --*Juego de lágrimas* (Irlanda, 1992) de Neil Jordan  
 --*Joe* (Estados Unidos, 1970) de John G. Avildsen  
 --*Juegos perversos* (Francia-Inglaterra, 2002) de Francois Ozon  
 --*King Kong* (Estados Unidos, 1933) de Merian C. Cooper y Ernest Schoedsack  
 --*Kolya* (República Checa, 1996) de Jan Sverak  
 --*Kramer vs. Kramer* (Estados Unidos, 1979) de Robert Benton  
 --*La bella latosa* (Francia, 1991) de Jacques Rivette  
 --*La compañía de los lobos* (Irlanda, 1984) de Neil Jordan  
 --*La Diana cazadora* (México, 1956) de Tito Davison  
 --*Ladies night* (México, 2003) de Gabriela Tagliavini  
 --*La edad de oro* (Francia, 1932) de Luis Buñuel y Salvador Dalí  
 --*La habitación azul* (México, 2002) de Walter Doehner  
 --*La habitación verde* (Francia, 1977) de Francois Truffaut  
 --*La historia de Adela H* (Francia, 1976) de Francois Truffaut  
 --*La mancha de sangre* (México, 1934) de Adolfo Best Maugard  
 --*La montaña sagrada* (México, 1973) de Alejandro Jodorowsky  
 --*La muerte y la doncella* (Inglaterra, 1996) de Roman Polansky  
 --*La perversión* (Rumania, 2007) de Tudor Giurguiu  
 --*La piel del deseo* (Estados Unidos, 2004) de Robert Benton  
 --*La piel suave* (Francia, 1964) de Francois Truffaut  
 --*La provocación* (Inglaterra, 2005) de Woody Allen  
 --*La sombra del caudillo* (México, 1959) de Julio Bracho  
 --*La tentación* (Estados Unidos, 2004) de John Curran  
 --*La tierra* (Unión Soviética, 1930) de Alexander Dovjenko  
 --*La última puerta* (Francia, 1999) de Roman Polansky  
 --*La última tentación de Cristo* (Estados Unidos, 1988) de Martin Scorsese  
 --*La vida es bella* (Italia, 1997) de Roberto Begnini

- La vida es una novela* (Francia, 1984) de Alain Resnais
- Las aventuras del niño tiburón y la niña de fuego* (Estados Unidos, 2005) de Robert Rodríguez
- Las mil y una noches* (Italia, Italia, 1974) de Pier Paolo Pasolini
- Las reglas de la vida* (Estados Unidos, 1999) de Lasse Hellstrom
- Lola* (México, 1994) de María Novaro
- Los años de Arruza* (España-México, 1996) de Emilio Maillé
- Los cuentos de Canterbury* (Italia, 1972) de Pier Paolo Pasolini
- Los muertos* (Estados Unidos, 1987) de John Huston
- Los soñadores* (Italia-Francia-Inglaterra, 2003) de Bernardo Bertolucci
- Luci, Pepi y Bom y otras chicas del montón* (España, 1980) de Pedro Almodóvar
- Las Lupitas* (México, 1985) de Rafael Corkidi
- Lolita* (Estados Unidos, 1962) de Stanley Kubrick
- Lujuria y traición* (China, 2007) de Ang Lee
- Lulú de la noche* (España, 1985) de Emilio Martínez Lázaro
- Luna amarga* (Francia-Inglaterra, 1984) de Roman Polansky
- Luna negra* (España, 1992) de Montos Armendáriz
- MacBeth* (Estados Unidos, 1974) de Roman Polansky
- Madame Bovary* (Francia, 1935) de Jean Rendar
- Madame Bovary* (Estados Unidos, 1947) de Vincente Minelli
- Madame Bovary* (Francia, 1991) de Claude Chabrol
- Madeimusa* (España-Perú, 2005) de Claudia Llosa
- Manolete* (España, 1997) de Emilio Maillé
- Más allá del bien y del mal* (Italia-Francia-Estados Unidos, 1977) de Liliana Cavani
- Matador* (España, 1988) de Pedro Almodóvar
- Memphis Belle* (Estados Unidos, 1990) de Michael Caton-Jones
- Michael Collins* (Irlanda-Estados Unidos, 1995) de Neil Jordan
- Mil nubes de paz* (México, 2004) de Julián Hernández
- Mini espías* (Estados Unidos, 2001) de Robert Rodríguez
- Mini espías II* (Estados Unidos, 2004) de Robert Rodríguez



--*Mona Lisa* (Inglaterra, 1986) de Neil Jordan  
 --*Mondo trasho* (Estados Unidos, 1969) de John Waters  
 --*Mujeres al borde un ataque de nervios* (España, 1987) de Pedro Almodóvar  
 --*Múltiple maniac* (Estados Unidos, 1970) de John Waters  
 --*Nevada Smith* (Estados Unidos, 1966) de Henry Hathaway  
 --*Nora* (Irlanda, 2000) de Pat Murphy  
 --*Nueve orgasmos* (Inglaterra, 2005) de Michael Winterbottom  
 --*Ocho mujeres* (Francia, 2001) de Francois Ozon  
 --*Ojos bien cerrados* (Inglaterra, 1999) de Stanley Kubrick  
 --*Oliver Twist* (Inglaterra, 2005) de Roman Polansky  
 --*Padre nuestro* (Irlanda-Inglaterra-Dinamarca-España, 2004) de Aisling Walsh  
 --*Párpados azules* (México, 2006) de Ernesto Contreras  
 --*Pearl Harbor* (Estados Unidos, 2001) de Michael Bay  
 --*Pequeño gran hombre* (Estados Unidos, 1970) de Arthur Penn  
 --*Percival, el galo* (Francia, 1978) de Eric Rohmer  
 --*Pink flamingo* (Estados Unidos, 1972) de John Waters  
 --*Piratas* (Estados Unidos, 1986) de Roman Polansky  
 --*Punto muerto* (Inglaterra, 1966) de Roman Polansky  
 --*¡Qué viva México!* (Unión Soviética, 1931) de Serguei Mijailovich Eisenstein  
 --*¿Quién teme a Virginia Wolf?* (Estados Unidos, 1966) de Mike Nichols  
 --*Relaciones prohibidas* (Alemania, 2007) de Mattias Lutterhauf  
 --*Repulsión* (Inglaterra, 1965) de Roman Polansky  
 --*Retrato de una dama* (Estados Unidos-Inglaterra-Italia, 1996) de Jane Campion  
 --*Rey de reyes* (Estados Unidos, 1961) de Nicholas Ray  
 --*Rob Roy* (Estados Unidos, 1995) de Michael Caton Jones  
 --*Rojo amanecer* (México, 1990) de Jorge Fons  
 --*Rosario Tijeras* (Colombia-España-México, 2006) de Emilio Maillé  
 --*Saló: Los cientos veinte días de Sodoma* (Italia-Francia, 1975) de Pier Paolo Pasolini  
 --*Secretos íntimos* (Estados Unidos, 2006) de Todd Field  
 --*Sinners* (Inglaterra, 2000) de Aisling Walsh

- Soy curiosa-Azul* (Suecia, 1966) de Vilgot Sjöman
- Soy curiosa-Amarillo* (Suecia, 1966) de Vilgot Sjöman
- Sucedió en la noche* (Estados Unidos, 1934) de Frank Capra
- Sueños de un asesino* (Estados Unidos, 1998) de Neil Jordan
- Sus años dorados* (España, 1980) de Emilio Martínez Lázaro
- Sweetie* (Nueva Zelanda, 1990) de Jane Campion
- Te doy mis ojos* (España, 2003) de Iciar Bollain
- Tess* (Inglaterra, 1979) de Roman Polansky
- The Dianne Linkletter story* (Estados Unidos, 1969) de Jo
- Todo va mal* (España, 1984) de Emilio Martínez Lázaro
- Tormenta de hielo* (Estados Unidos, 1997) de Ang Lee
- Tristana* (España-Francia, 1970) de Luis Buñuel
- Un ángel en mi mesa* (Australia, 1991) de Jane Campion
- Un Buñuel mexicano* (España, 1997) de Emilio Maillé
- Un perro andaluz* (Francia, 1929) de Luis Buñuel y Salvador Dalí
- Un tren para Hollywood* (Polonia, 1987) de Radoslav Piwowarski
- Ulysses* (Inglaterra, 1967) de Joseph Strick-
- 29 palmas: Pasiones salvajes* (Francia, 2002) de Bruno Dumont
- Venus* (Inglaterra, 2006) de Roger Mitchell
- Vicky, Cristina, Barcelona* (Estados Unidos-España, 2008) de Woody Allen
- Viólame* (Francia, 2000) de Virginie Despentes y Coralie Trinh Thi
- What?* (Francia, 1973) de Roman Polansky
- Yo te saludo María* (Francia, 1984) de Jean Luc Godard.
- Zabriskie Point* (Estados Unidos, 1970) de Michalangelo Antonioni

## GLOSARIO

*Amor caballeresco o cortés*: Una de las formas que modifica las costumbres amorosas durante el periodo medieval. Durante el siglo XIII se establece el cortejo y las damas reciben un trato de mayor amabilidad. Se valoran sus prendas, que serán una suerte de blasón guerrero para los varones y que incluso las llevarán a la batalla. Hasta el lenguaje cambia en estas circunstancias y queda establecido como una especie de apuntalamiento para el futuro.

*Apocalipsis*: Figura de revelación, que sobreviene junto con proceso devastador capaz de irrumpir en los individuos luego de la 'expulsión del paraíso', de la muerte de los personajes amados o de los alejamientos eróticos o sexuales.

*Braguetones*: Trabajo que se ejerció durante el Renacimiento y que consistía en colocarles a las estatuas una hoja de parra que les cubriera la zona genital.

*Ciclo Artúrico*: Todos los materiales que remiten a las historias de la corte del rey Arturo, que fueron un referente indispensable en la Edad Media hasta llegar a la obra maestra novelada: *La muerte de Arturo* de Thomas Mallory, publicada en 1485.

Condena moral: Censura por la que pasan algunos autores y sus obras al convertir sus expresiones literarias, pictóricas o cinematográficas en paradoja. Tolstoi padeció esta cenura con *Sonata a Kreutzer* o Gustave Flaubert con *Madame Bovary*, ambos durante el siglo XIX.

*Contracultura*: Los movimientos que comenzaron a surgir durante la segunda posguerra mundial. Del movimiento estadounidense *Beat* a los *punks*, y lo que ha seguido. Tratan de establecer un desafío ante una sociedad abrumada de conservadurismo y gusto por lo establecido.

*Contranatura*: Se usaba esta expresión para denominar al sexo anal, ya fuera entre hombres o entre hombre y mujer.

*Construcción estética:* Lo que aparece dentro de una obra de arte. La búsqueda de un sentido es la razón de ser de esa construcción.

*Demivierge:* Expresión irónica que se usó desde el siglo XIX y que identificaba a una mujer que sin prostituirse de forma evidente era capaz de obtener toda clase de beneficios de hombres adinerados.

*Desplazamiento discursivo:* Son esos aspectos que de manera lenta o repentina constituyen una transmutación de una determinada codificación a otra. Por ejemplo, un desplazamiento discursivo se dio en el momento en que derrumbaron el Muro de Berlín y se tuvo que hacer otra lectura de los socialismos sobrevivientes; o las fracturas "morales" que apareja el uso de lo mediático.

*Doxa:* Esta expresión identifica un carácter social que juzga la realidad bajo un parámetro identificado con el lugar común. Se establece como opinión pública y evita las fracturas de un modo de pensar, de decir o de actuar. Por ello es un auxiliar de las moralinas de una época.

*Edad de oro:* Etapa que sintetiza los anhelos y los ideales de un determinado momento histórico. Si se analizan los momentos en que ha sido utilizada dicha expresión se encuentran que sólo son simulacros que se deshacen al confrontarlos con la realidad.

*Educación sentimental:* Tiempo de aprendizaje, sobretodo en el terreno del eros. Flaubert desarrolló el tema en su novela que lleva ese título.

*Erotismo:* Son las prácticas que desbordan la mera noción de sexualidad al incluir los juegos del imaginario.

*Euforia:* Término que habla de la alegría extrema de vivir y de compartir el uso de los placeres. Bruckner utiliza el concepto para oponerlo a la idealizada felicidad.

*Evangelios apócrifos:* Textos expulsados de la Biblia por considerarlos de un orden peligroso para la interpretación de los dogmas religiosos. Evangelios como el de Miriam. El de Tomás o el de Felipe son una lectura distinta, sobre todo, del *Nuevo Testamento*.

*Felicidad:* Categoría que llega desde la Grecia clásica y que se entrapa en sus definiciones y en su funcionamiento. Se le trata de contrastar con los momentos de dolor. Sería como el caso del calor y del frío, que sólo se perciben a través de sus efectos.

*Infierno:* Es la zona de castigo en donde el sujeto queda preso en la inmovilidad. Su funcionamiento está a contrapelo de lo que fue el siglo XX y lo que va de la centuria actual. Se ha eliminado del análisis por coconsiderarla inconsistente frente a las cintas analizadas.

*Lo sagrado:* Una condición que habpía prevalecido durante siglos, desde los ritos primitivos hasta la formulación de las grandes religiones. Durante el siglo XX, lo sagrado pasa por un tránsito extraño y paulatinamente pierde sus poderes originales y es cuestionada por la razón y el cientificismo contemporáneo.

*Mito:* Transformación de un sentido en forma. Es de una de las forma en que se expresa el saber; es síntesis que ubica y precisa aspectos que se elevan y muestran por medio de esa circunstancia imaginaria.

*Moral:* Son formas de conducta que ejerce el individuo y que se colocan por encima de él. Derivan de las costumbres, de los ecos religiosos y de las maneras de conservar el control. Sus prácticas deben ubicarse dentro de un entorno histórico, ya que éste le da sentido a sus císuras, a sus prohibiciones y a sus intolerancias.

*Moral burguesa:* La nacida durante la Revolución Francesa y que aludía al ascenso de la burguesía por encima de los derrocados aristócratas. En la mayoría de los casos tuvo un carácter conservador y en sus tolerancias mostró desconcierto. En esto último reivindicó la

labor prostibularia en beneficio de las jóvenes castas, que así mantendrían su virginidad intacta.

*Mundanización:* Una de las expresiones que alude al carácter secular de los últimos tiempos.

*Negatividad:* Originada en la filosofía, Hegel entre otros, llega a convertirse en un concepto que incluye lo que se le resta o se le quita al sujeto; tiene una carga mortecina; pero también es lo reprimido. Se habla también de que genera un orden al interferir con los otros y confrontarlos en términos psíquicos.

*Nueva carne:* Término desarrollado en los últimos tiempos por diferentes autores, el más célebre es el cineasta canadiense David Cronenberg a lo largo de su amplia filmografía, y se refiere a las intervenciones que modifican el aspecto o el cuerpo de un personaje. El caso extremo es el del personaje del científico Seth Brundle en el filme y la ópera *La mosca*, que termina convertido en un insecto repugnante.

*Paradoja:* Se opone parte a parte a la doxa, va más allá como su nombre lo indica. Su práctica es minoritaria, es polémica y trata de romper con lo prejuicioso. Ostenta la posibilidad de romper con la apariencia.

*Paraíso:* Dentro de un entorno secular sería el territorio en el que es posible buscar y conseguir una exaltación de los sentidos y la consecución de los placeres. Condición a la que se arriba en un estado emocional afectivo y erotizado.

*Razón clásica:* Una forma de pensamiento que establece un orden y una manera de entrar en contacto con la diversidad del saber. Kant la pone en tela de juicio en sus famosos textos *Crítica de la razón pura* y *Crítica de la razón práctica*. Lo que siguió fue la revuelta del romanticismo.

*Revolución sexual:* Construcción mítica que describe a la parte por el todo. Se supone que todo derivó de las libertades eróticas nacidas en los países nórdicos y luego diseminadas en las urbes occidentales. Un hecho es cierto, la píldora anticonceptiva fue un estímulo real para las prácticas eróticas sin el compromiso del embarazo o del aborto.

*Secular:* Es una de las condiciones que llegan con la modernidad. Sustituye a lo religioso, que entra en decadencia desde los tiempos del reformismo luterano, pero su derrumbe se acentúa al principio del XIX y durante todo ese siglo. Las propuestas filosóficas de la crisis de la razón, de las reconsideraciones en torno al saber y el nacimiento de los utopismos y del materialismo histórico y dialéctico terminan por abismar la sacralidad. Los artistas contribuyeron en gran medida a revelar las potencialidades de lo secular.

*Sentido del final:* Conciencia de la llegada de las devastaciones del Apocalipsis y con ello Aparición de una conciencia que simple y pura revelación.

*Sturm und drang (Tempestad e ímpetu):* Movimiento juvenil de finales del siglo XVIII y principios del XIX , inspirado en las ideas de los humanistas Hamann, Herder y Jacobi, que trataron de sustituir la “razón clásica” por expresiones irracionalistas sustentadas por las emociones. El nombre derivaba de una obra de Max Klinger.

*Utopía:* Una de las condiciones a las que aspira el imaginario social. Es la inexistencia del lugar, que a veces se ha querido observar por medio de obra de arte alusivas.

## ÍNDICE

Introducción.....	5
Capítulo Uno: El erotismo y la moral.....	10
Capítulo dos: La secularización: El Edén y el Apocalipsis.....	43
Capítulo Tres: Doxa y Paradoja. El sentido del final.....	69
Capítulo Cuatro: Ejemplos recuperados.....	95
Conclusiones.....	190
Bibliografía.....	195
Anexos:	
Filmografía.....	202
Glosario.....	210