

CICLO: IMAGINARIOS DE LO ERÓTICO EN EL CINE
BIBLIOTECA NACIONAL, AÑO 2004

Introducción

No hay duda que sexualidad y erotismo se instalan en la imagen cinematográfica desde los albores del cine. Así sucede cuando uno de sus creadores, Thomas A. Edison en 1896, registra el primer beso cinematográfico entre John C. Rice y Mary Irving, en su pequeño filme “El beso”, el que fue calificado por un periódico como “hecho brutal”. Igual osadía cumple Oscar Messter en “Beso durante un baile de máscaras” en 1897 en Inglaterra, país en el que a partir de 1898 se realizan un importante numero de películas eróticas, influenciando a daneses, franceses e italianos. Con sus luces y sus sombras, el cine, fue desde siempre un reflejo del imaginario colectivo, de sus deseos y obsesiones.

El cuerpo femenino, utilizado como contemplación erótica, será desde muy temprano expuesto paulatinamente, ya sea a través de semidesnudas y vaporosas bañistas, o las llamadas vamp o femme fatale. No nos olvidemos que en esta etapa son los hombres los que determinan los universos femeninos y son los que crean las imágenes. Son visionarios pioneros, los que están a cargo del naciente invento y que darán origen a esa fábrica de sueños y su firmamento de estrellas que es Hollywood. En 1917, Clara Bow, protagonizará el primer desnudo en su filme “Hule”.

Más adelante y pese al puritanismo de las costumbres o las diversas censuras que se imponen, el cine logrará liberar sus temáticas y llegará a las décadas que hoy nos ocupan, de los libertarios 60 a fines de los 90, influido por los vaivenes históricos, políticos o culturales, las vanguardias artísticas, la literatura, la filosofía, el advenimiento del feminismo, la liberación sexual y la aparición de las minorías.

Con este ciclo y en este contexto queremos ver, reflexionar y compartir cómo diversos realizadores, desde singulares miradas, han tratado el erotismo en su cine.

Lucía Carvajal B.

BELLE DE JOUR (BELLA DE DÍA)

Luis Buñuel

Presentación de Lucía Carvajal:

Hablar sobre este maestro que fue Luis Buñuel y su cine podría ser una tarea agotadora. Personalidad múltiple y misteriosa, descifrar por tanto, a través de los años el universo buñueliano, complejo y variado, ha sido difícil, seguido como siempre estuvo por la leyenda y el mito. El realizador fue un rebelde, trasgresor y anticlerical, juguetón que salpica de humor sus películas, un fetichista que ama los disfraces, se inspiró permanentemente en los sueños, guiado por el deseo sexual y su atracción por la muerte. Pero Buñuel, según algunos de sus amigos no dejó nunca de ser un señorito. Por un lado están sus películas y por otro su controvertida personalidad. Sin embargo hay ciertos datos que nos permiten aproximarnos tanto al hombre privado como público. Nacido en Calanda, en la España medieval de 1900 y educado por los jesuitas, la religión deja en el joven Buñuel una profunda huella, pese a que siempre se declaró “ateo por la gracia de Dios”. En una conversación con Max Aub declaró: “para mí toda la vida el coito y el pecado han sido una misma cosa. Es curioso, pierde uno la fe, pero no el sentimiento de pecado.”

Su decisión de dedicarse al cine se lo debe a su paso por la Residencia de estudiantes de Madrid, estadía que comparte con sus amigos Salvador Dalí y Federico García Lorca. Licenciado en Filosofía se instalará más adelante en el efervescente y cosmopolita París de los años 20, donde se vincula con la vanguardia surrealista. El surrealismo, escuela de la vida, movimiento revolucionario, fustigador de la burguesía, fue para Buñuel una moral que lo

ayudó a resistir y encontrar el camino de la imaginación, nacida del azar y el misterio, la que representa para él la libertad total del hombre. Es por entonces que se familiariza con la obra del Marqués de Sade, llega a inscribirse para recibir sus libros, y la de Sigmund Freud, quién en 1895 ha escrito la Interpretación de los sueños, sincrónicamente con el nacimiento del cine. Y es en París donde, con guión de Salvador Dalí, realiza "El perro andaluz", su primer filme.

En permanente lucha contra la hipocresía de la burguesía, su vida transcurre en el exilio. Hombre de dos mundos, tan pronto vive en Francia, Estados Unidos y México y nunca deja de volver España.

En su libro *Memorias de una mujer sin piano*, Jeanne Rucar su mujer durante 50 años escribió de él: "era un formidable creador de rutinas, celoso, dominante y patriarcal, al mismo tiempo que alegre, gentil y cariñoso". Cuando Luis muere, ella se viste de rojo.

Filme imprescindible, provocadora historia sobre la conducta humana, constituye un enigmático juego entre fantasía y realidad, entre deseo y subjetividad, en un intento permanente en su cine de explorar el inconsciente y el misterio humano. Cito una conversación que tuvo Buñuel con el guionista neorrealista Cesar Zavattini, respecto de su rechazo por esa corriente y que es válida para entender sus propuestas. Explica el director: "para un neorrealista un vaso es un vaso y nada más. Pero el mismo vaso, visto por distintos hombres, podía ser cientos de cosas diferentes y ninguno lo ve tal como es, sino como desea y como su estado de ánimo quiere que lo vea. Procuro hacer un tipo de cine que me haga ver todos esos vasos, porque es el cine el que me ofrece una visión integral de la realidad e incrementa mi conocimiento de las cosas y los seres y me abre el acceso al maravilloso mundo de lo desconocido".

Para lograr sus propósitos, el director construía sus universos filmicos con soltura y solidez, en los que solía introducir, una cámara objetiva y descriptiva dispuesta para lo que pretende contar, acompañada al mismo tiempo de una cámara móvil, que le sirve de contrapunto y le permitía crear

atmósferas hipnóticas y cercanas a la magia. En el caso de este filme utiliza una sucesión de flash backs (vuelta atrás en la historia en el tiempo) que le confieren al relato una atmósfera irreal y onírica.

Basada en la novela homónima de Joseph Kessel, de la que dice le interesó el conflicto de conciencia de Severine, la protagonista, y su compulsión masoquista, termina por ser además una indagación sobre el deseo femenino y una trasgresión de su mundo burgués, atrapante y perfecto que comparte con su marido.

Por último quiero referirme al hecho que en este filme el director no usa música, sino elementos sonoros (campanas, los cascos de los caballos del carruaje, los relojes) de notoria relevancia en la narración. Tenía razón la realizadora argentina Lucrecia Martel cuando decía que “en el cine lo más táctil que uno tiene para transmitir lo más íntimo, es el sonido. El sonido se mete en uno, es muy corporal”.

Presentación de Olga Grau D.

El deseo erótico, lo sabemos, es misterioso. Muchas imágenes pueblan nuestros imaginarios relativos a lo sexual. Algunas de ellas, que se nos presentan en su carácter excesivo, encuentran su sitio en las ensoñaciones, en los sueños, también en las palabras. Otras quedan como simples imágenes inconfesadas, y no pocas cobran materialidad en la relación con el propio cuerpo o con otros cuerpos ajenos y próximos.

La ensoñación muchas veces es sustituida por experiencias concretas y materiales. De la renuencia y timidez se puede pasar a explorar experiencias fuertes, desconcertantes para el propio sujeto que las vive y que pueden incluso cobrar signos de violencia. El film que vamos a ver nos permite, precisamente, pensar situaciones extremas, como por ejemplo las relaciones sadomasoquistas, tan presentes ahora en nuestra escena mediática junto a

historias de redes sexuales que se extienden como anillos centrífugos que alcanzan lugares inesperados.

También el film nos ofrece elementos para pensar lo humano, desde el erotismo, en su dimensión paradójica, en su doblez, en donde se engrana lo casto con lo sexual desbordado. Lo casto aparece aquí vinculado al no deseo, al temor a la experiencia sexual, a la frialdad, a la distancia. Pero, también, junto a situaciones desmesuradas, fuera del orden de las cosas, tal como se espera.

Historias que se cuentan pueden abrir el apetito, el interés en vivir algo nunca experimentado, historias que en su relato evocan difusamente algo vivido en el pasado, una escena de abuso sexual, un momento en que el deseo de otro se acercó a nuestro cuerpo infantil, sin poder tener las claves para interpretarlo y por tanto padecerlo más que disfrutarlo. Momento que deja un borde saliente e inquietante que pulsará en nuestro imaginario.

La sexualidad humana parece abundar en secretos, y para ellos múltiples sitios les contienen. Una casa y otra casa: casa para la familiaridad de la sexualidad de una pareja que duerme todos los días junta. Casa para ensayar formas no probadas anteriormente, que explota el brillo, el charol, la exhuberancia, los objetos, los nombres sofisticados.

Lo erótico comporta representaciones, fábulas, escenificaciones, relatos que buscan lo extraordinario, que interrumpen los ordenamientos previsibles, recurriendo a la imaginación que saca del sí mismo. Rituales y parodias se ponen en escena en el film *Belle de Jour*. Severine, desde su ordenada vida, deja al día sus excesos, para negarlos en la noche, acentuando el dualismo amor / sexo, perdiéndose en su extremado y propio misterio. El horizonte de los placeres se abre gradualmente y los deseos que emergen en ella le son completamente suyos.

Belle de Jour llega al extremo de hacerse tan cercana a sus deseos que pone en riesgo la posibilidad misma de vincularse a otros, lo que también es un modo de morir.

EL CARTERO LLAMA SIEMPRE DOS VECES

Bob Rafelson

Presentación de Lucía Carvajal B.

La atracción que ejerce en el cine la novela de James Caan, en la que está basada la película de hoy, ha sido significativa. La primera adaptación se realiza en Francia en 1939 por Pierre Chenal con el título de "*La última vuelta*". En 1942 Luchino Visconti la recrea con el título de "*Ossessione*" la que para muchos teóricos marca el inicio del Neorrealismo italiano. La primera versión norteamericana, exhibida con el nombre original, es de Kay Garnett con Lana Turner y John Garfield. Es de 1946, año en que recién la Censura levanta la prohibición que afecta a la novela para ser adaptada. La actual, de 1981, la realiza Bob Rafelson en una etapa en que el cine norteamericano se renueva, aparecen Spike Lee y Jim Jarmush y están próximos algunos filmes de talentosos cineastas, como Scorsese, Ford Coppola o Cimino.

Bob Rafelson, nacido en 1933 en Nueva York, con estudios de Filosofía, es un director independiente, alejado por tanto de los cánones de Hollywood de gran libertad creativa, que ha incursionado en diversos estilos y géneros. Antes de transformarse en director se instala en Japón donde realiza sus primeros trabajos relacionados con el cine, los que consistieron en traducir películas del inglés al japonés. Suyas son, entre otras, las películas "*La viuda negra*", "*Sin motivo aparente*" "*Sangre y vino*".

El de hoy es un filme que nos da la oportunidad de referirnos brevemente, primero a las permanentes relaciones entre cine y literatura y luego hablar sobre cine negro, corriente a la que está adscrita esta película. Típico género

norteamericano que extiende sus influencias hasta el día de hoy, en autores tan conocidos como Quintín Tarantino o los hermanos Coen.

Cine y Literatura

Desde los albores del cine, éste ha tomado a la literatura (ocurrió también con el teatro), como fuente de sus historias y es así como numerosas novelas han sido recreadas exitosamente por este nuevo lenguaje y hay muchos escritores que le deben (al cine) su conocimiento por un público más masivo. También es cierto que no pocos escritores han manifestado su desencanto frente a la industria cinematográfica por sus limitaciones, imposiciones y sus puritanas censuras. Pero lo cierto, es que para bien o para mal, de este maridaje, de esta forma de alquimia, de esta cercanía entre estas dos manifestaciones artísticas, han surgido algunas notorias influencias recíprocas. Son cambios, enriquecimientos que tienen que ver las más de las veces con la técnica de sus respectivos lenguajes. Ya lo anticipaba el escritor León Tolstoi cuando decía: “Ya veréis como este pequeño y ruidoso artefacto revolucionará nuestra vida: la vida de los escritores. Es un ataque directo a los viejos métodos del arte literario. Tendremos que adaptarnos a lo sombrío de la pantalla y a la frialdad de la máquina. Serán necesarias nuevas formas de escribir. La verdad es que me gusta. Estos rápidos cambios de escena, esta mezcla de emoción y sensaciones es mucho mejor que los compactos y prolongados párrafos literarios, a los que estamos acostumbrados. Está más cerca de la vida. El cinematógrafo ha adivinado el misterio del movimiento. Ahí está su grandeza”.

Cine Negro

Surge en la década del 40, como respuesta a la crisis que enfrenta el cine norteamericano. Es un género realista que aportó un conjunto de famosas películas, de notables realizadores, como “*El halcón maltés*” de John Huston, la que inaugura esta tendencia, “*La dama de Shangaí*” de Orson Wells o “*Gilda*” de Charles Vidor. Su fuente inmediata es la novela policial negra, de origen norteamericano o inglés, corriente literaria creada por Dashiell Hammett,

cultivada también por James Cain quién escribe *El cartero llama siempre dos veces* en 1934, novela de estilo directo, violenta y erótica para su época. Otros escritores adaptados fueron Richard Burnett y Raymond Chandler.

Caracteriza al cine negro la presencia permanente de la muerte, la que suele aflorar en medio de la violencia en ambientes típicamente criminales. Impregnadas de una atmósfera misteriosa, las relaciones entre los personajes pueden manifestarse ambiguas, contradictorias y ambivalentes. El bien y el mal suelen confundirse. Importante es el aporte del psicoanálisis en la estructura de los personajes, con protagonistas neuróticos, masoquistas y morbosos. La mujer como personaje, como efecto de los cambios sociales de la segunda guerra se muestra atrevida, transgresora y, utiliza su belleza y sexualidad como arma de seducción.

Muchas de estas características las podrán reconocer en este filme, en el que merece destacarse sobre otras consideraciones, la elaborada fotografía de Sven Nykvist, la inquietante y espesa atmósfera lograda por Rafelson y los numerosos guiños o reconocimientos al maestro del suspenso, Alfred Hitchcock y a su película "*Psicosis*".

Presentación de Olga Grau D.

¿Por qué quedarse en alguna parte? ¿Qué del cuerpo del otro nos retiene? En errancias y vagancias, con el ánimo puesto en la ruta, qué puede tener la fuerza suficiente para retenernos. No hay duda que los cuerpos tienen su brillo, una luminosidad que atrapa como atrapa la luz a las polillas. Atracción fatal, le han llamado.

El cartero llama dos veces nos relata este drama, aunque pareciera que la luz y la polilla invierten sus papeles. Ya el título nos habla de lo dual: dos veces. El llamado se produce dos veces, el anuncio del mensaje se repite. Llamar dos veces es también una posible contraseña, resguardo de un acto peligroso que necesariamente debe cumplirse para dar cabida al deseo sin miramientos.

¿Cómo debo llamarla?, se pregunta el recién llegado. A esa mujer, a esa luz. Sin embargo, los nombres no importan tanto, lo que importa son las miradas, donde el deseo está completamente desnudo mostrándose esplendorosamente. Tremenda fuerza tiene también la distancia que se puede medir entre los cuerpos que se atraen, el roce del aire de los cuerpos que se desplazan a través del mismo espacio. El aire entre dos se corporeiza, cobra materialidad, prolonga los cuerpos que se desean. Aire erotizado que se da en la distancia, cada vez más estrecha, entre los cuerpos.

No se necesita hablar mucho para hacer saber el deseo por el otro, por la otra, aunque se entre en el juego, también doble, de las resistencias y la entrega. La deseabilidad se impone por sobre todo, los cuerpos deseantes trasgreden los límites: las palabras “ven, ven, ven”, forma la tríada que finalmente envuelve, enreda, turbulenta la vida, llevándola no se sabe a qué destino.

Cualquiera puede ser el lugar para el ritual del encuentro, la completa domesticidad de los objetos puede reverberar de otro modo y acicatea el deseo. El erotismo subvierte los significados de esos objetos, los redimensiona, los traduce a otras materias: la materia elemental asociada al pan de cada día ingresa a la trama del deseo sexual y la materia que simboliza la cotidianidad se dispone a sostener el juego de los cuerpos.

El llamado del deseo es doble y trastoca los sentidos en el doble sentido. Pero también es doble el carácter de las relaciones de triángulo. Adquieren clandestinidad, hacia un lado y el otro, cobran visos de que algo queda prohibido: la mujer queda en el medio de dos reclamaciones, la del marido y la del amante, y cada una escondida a la otra. La exigencia de exclusividad del deseo masculino se impondrá y el viaje será el camino para buscar su realización.

El carácter nómada del personaje Frank y el vivir permanentemente en riesgo, en la apuesta a lo incierto, hará retornar a Cora a lo conocido, pero donde lo infamiliar, lo siniestro, se impondrá tan intensamente como la propia pasión de estos personajes. Ya nada podrá volver a ser como antes. Atrapados sin salida.

“No sabes lo que es ser una mujer atrapada aquí”, dice Cora, a lo que Frank responde “Siempre hay, Cora, una salida si seguimos juntos”.

La promesa para salir de la jaula de lo domesticado activa un deseo que, en la mujer, vence y doblega la diferencia entre el bien y el mal. Sólo importará el amor, el deseo erótico, la afirmación de la voluntad de estar juntos cueste lo que cueste, aunque ello pueda llegar a traicionar al amor mismo, en el declive, en la violencia del movimiento del deseo.

¿Cómo introducir el juicio, el enjuiciamiento? Hasta ello parece no ajustarse a los sentidos del deseo erótico. Fuera de todo control posible, de toda medida que no sea el deseo mismo del otro o la otra, la pasión parece escapar a tener un nombre, a dejarse atrapar en las palabras.

En el vértigo se darán experiencias vinculadas a la muerte, a la traición, al travestismo, al sentimiento de “hacer de la vida un infierno”, situación que querrá revertirse, infructuosamente, y donde el frío buscará al frío.

No se sabe si la pasión amorosa queda sustituida al fin por los secretos compartidos, por la complicidad de lo actuado, por la sospecha a la peor traición. Sin embargo, sin lugar a dudas, se intenta revivir el deseo, en la sombra de la sospecha, en la sombra del malestar, de la caída.

AMANTES

Vicente Aranda

Presentación de Lucía Carvajal B.

Vicente Aranda, nacido en Barcelona en 1926, emigra en 1952 a Venezuela, a trabajar en una empresa informática. El país lo deslumbra por su colorido. Entonces España, según dice, vive bajo una dictadura siniestra y, es un país insufrible y triste.

Paradójicamente tras 7 años de permanencia en Venezuela, le ha tocado vivir la dictadura de Pérez Jiménez.

Absolutamente autodidacta en materia cinematográfica, se integra a la escuela de Barcelona, donde realiza su primera película experimental, *Fata Morgana*, en 1965. Eran sus compañeros, entre otros, Carlos Saura, Manuel Camus. Sin embargo, ajeno a las modas y tendencias, siempre convencido que la mejor forma de aprender es hacer cine, se empeñó en realizar una película por año. Su último proyecto, de 2004, en una película coral, junto a Imanol Uribe, Julio Medem, Gracia Querejeta y otros, en la que se proponen denunciar y luchar contra la manipulación de los Medios, escritos y audiovisuales en su país. Participación que demuestra la permanente postura crítica y polémica de Aranda, a quién le correspondió por muchos años luchar por sortear la censura. Por eso, cuando fue abolida y como siempre conservó en su poder los negativos, pudo agregar posteriormente trozos o escenas que habían sido cortados en sus películas. Hecho que produjo cierta perplejidad entre los españoles, al tratarse de escenas fuertes para su época.

“Amantes”, junto a *“El Lute, camina o revienta”*, *“El Lute II”*, *“Tiempo de silencio”* y *“Si te dicen que caí”*, componen su personal mirada de la España contemporánea, sus llamados Episodios Nacionales.

Lamentamos como en tantos otros casos, que en Chile no podamos disfrutar y conocer todas sus películas más importantes. Ellas revelan su ironía, su pesimismo y su sentido trágico de la vida. Aranda es un francotirador que provoca a los espectadores con sus constantes obsesiones y fantasías, las que recorren toda su filmografía, sobre el amor, el sexo, la violencia y la muerte. Otro rasgo que lo distingue es el predominio y potencia de sus personajes femeninos, los que alcanzan un protagonismo poco frecuente (pensemos que hace muchos años que hace cine) Dos mujeres han sido, por otra parte fundamentales en su carrera: la montajista Teresa Font y su actriz preferida, Victoria Abril, de quién ha dicho que considerando su feroz autonomía, sabe dirigirse ella misma.

La década de los 90: década de los 100 años del Cine

En Estados Unidos que sigue liderando el mercado del cine han ido apareciendo críticos y radicales realizadores independientes, como John Sayles y Hart Hartley y por otro lado, conservando su postura de conquista se incorporan sistemas digitales y computacionales, instalándose en las pantallas una especie de vértigo, un derroche de efectos especiales dirigidos preferentemente a las plateas jóvenes, a ese espectador que mira el cine como un espectáculo light y donde los expertos en efectos especiales y marketing son los que lideran. El cine asiático gana terreno, conquistando numerosos premios internacionales. Siguiendo con Europa, florece en Inglaterra el realismo social, un valioso cine proletario; en Dinamarca surge el llamado Dogma 95, propuesta que en sus inicios pareció revolucionar las formas con su manifiesto de pureza. Por su parte España vive una suerte de eclosión de nuevos realizadores y realizadoras que inician una renovación que de alguna manera aún es apreciable.

Por la vitalidad de esta manifestación artística, siempre habrá directores, nuevos o consagrados, con voces propias y que pese a todo tipo de condicionamientos, tanto económicos como tecnológicos, seguirán aventurándose y apostando por el cine. Algunos optarán por aproximarse a la realidad o su representación, esa que nos permite conectarnos con nuestras propias emociones. Con el correr de los años siempre habrá películas que nos apasionen, nos conmuevan, esas que después de verlas nos cambian más de alguna visión de la vida.

Si Aranda fue como vimos un resistente, un rebelde que se esforzó por mantener su libertad, para seguir elaborando sus inquietudes, acude frecuentemente a adaptaciones de obras literarias o a un hecho real, como ahora y que siempre hace suyos. En este filme estremecedor, ambientado en la España de los 50, el mejor de los que conocemos, logra conectarnos con una realidad en la que adopta el melodrama como medio, con ribetes de thriller y próximo a la tragedia. Su propuesta, con apariencias de frialdad, en la que utiliza una cámara que se mueve sin el menor efectismo y apelando a

permanentes primeros planos, instala la imagen como soberana. La emoción, elemento fundamental para el realizador, en este triángulo que vive la tensión de la disociación entre el amor y el deseo, fluye con intensidad desde el interior de una mirada, un gesto, una palabra o de los cuerpos, convertidos a veces por la cámara en protagonistas.

En otro momento, esa misma cámara en notable acercamiento revelará una escena vital, tal vez una de las más impactantes y estremecedora de los últimos tiempos, con el telón de fondo la Catedral de Burgos. Mientras, la lluvia y la nieve inclemente parecieran congelar la emoción.

Presentación de Olga Grau D.

El triángulo no es el círculo. Tiene tres puntas más o menos agudas, según del triángulo de que se trate. Esta figura geométrica, a diferencia del círculo, no se deja recorrer en línea continua, sino que con cambio brusco de dirección.

Aplicado a la relación entre tres personas, como triángulo amoroso, esas puntas duelen, hieren y pueden, muchas veces, ser causa de dolor mortal, de agonía. El amor, en esas condiciones, puede llegar a ser un suplicio de tal modo que amor y muerte pueden acercarse de una manera dramática, como lo es en esta historia. Preferir morir, dejarse matar, infligirse la herida mortuoria. También, deseo de matar, eliminar al que nos daña o a quien es causa del daño. Los sentimientos de amor, destrucción, autodestrucción, celos, pérdida de los límites, se amalgaman en violencias que apuntan a distintas direcciones.

El amor pareciera darse entre promesas que se cumplen y traicionan: Te lo juro, Pídeme lo que quieras, Te lo prometo, Soy tuya para siempre, Soy tuyo, Haré lo que tú quieras, Nunca te abandonaré. Frases que pertenecen al lenguaje de las pasiones, de los deseos inconmensurables. Frases que pueden decirse en situaciones extremas, pero que también podemos reconocerlas como frases de alcoba, que acompañan el movimiento de los cuerpos deseantes, en los desbordes del deseo erótico.

Podemos preguntarnos si siempre tiene que ser así, de si acaso habrán otras manera de sentir, que no pasen por ellas. Tal vez, estamos inmersos en una trama cultural que nos hace decir ciertas cosas de tal o cual modo; pareciera ser que las palabras están allí esperando ser cogidas, apropiadas, en sintonía con emociones y sentimientos que también nos parecen los necesarios. Quizás podemos pensar que nuestro imaginario está también condicionado por las narrativas eróticas, por los discursos amorosos que están disponibles en nuestra cultura de una manera predominante, en lo que podríamos considerar como nuestra propia fase de la historia de los sentimientos. Muchos recursos se ponen en acción para modelarlos, construyendo paradigmas de relación amorosa. Las teleseries contribuyen a ello, aunque sea paródicamente.

Me han dicho algunos jóvenes que ellos sienten de otro modo; incluso, que ya no se enamoran, o que sufrir por otro quedándose fijado por un tiempo en el dolor es poco evolucionado, que ya no mueren por amor. Podemos reconocer en sus expresiones, las fisuras de un modo tradicional de sentir cercano al romanticismo. Ahora pareciera vivirse desde un sentimiento de provisoriedad, desde un saber de lo efímero, de un valor del presente más que de proyección en el tiempo. De un saber de la complejidad de las cosas, de lo imprevisible y de lo impredecible. Si se está en lo impredecible, ya esas palabras que mencionábamos no vienen fácilmente a la boca, y los sentimientos se han mudado.

Exploraciones y búsquedas forman la nueva trama erótica, que tal vez no nos haga más decir: Te necesito más que el aire que respiro, frase que puede hacer compañía a las traiciones más tremendas, traición a quien ha dicho Te quiero más que a mi vida. Y después de la traición: Ahora descubro que la persona que más quiero busca mi ruina. Decires terribles, que han sido lenguaje del amor, articulando de un modo particular en nuestro imaginario la relación erotismo y muerte.

HAPPY TOGETHER

Wong Kar Wai

Presentación de Lucía Carvajal

Si tuviéramos que elegir en Japón, Taiwán o China algunos referentes importantes para el cine contemporáneo, necesariamente tendríamos que nombrar a tres grandes e innovadores directores: el japonés Takeshi Kitano, Hou Hsiao Hsien de Taiwán (lamentablemente desconocido en Chile) y Wong Kar Wai, de Hong Kong. De China continental destacan, a partir de la década del 80, Zang Yimou y Chen Caige, los realizadores más representativos de la llamada 5ª Generación.

Wong Kar Wai, nace en Shangai en 1958 pero su familia emigra a Hong Kong cuando él tiene 5 años. Es ahí donde inicia sus actividades, a los 19 años, como guionista de una productora de televisión. De profesión diseñador gráfico se ha desempeñado como director, guionista de todos sus largometrajes, actor y productor.

La trayectoria del realizador, iniciada en 1988, viene precedida de numerosos premios internacionales. Está compuesta por 8 largometrajes, entre los que destaca esa película inolvidable que es *“Con ánimo de amar”* (2000). Su último filme *“2046”*, fue presentado en Cannes y comprende tres historias futuristas, inspiradas en las óperas Madame Butterfly, Carmen y Tannhauser. También este año intervino en un proyecto colectivo, la película *“Ten minutes older”*, en la que participan, entre otros, Jim Jarmush, Aki Kaurismaki, Jean Luc Godard y Win Wenders. Actualmente en proceso está el filme *“Eros”*, codirigido con Michelangelo Antonioni, Steven Soderbergh

De un incompleto y parcial estudio sobre su universo cinematográfico emerge un artista sólido, complejo e inclasificable. Destaca su búsqueda permanente de incluir en su obra una diversidad de propuestas, las que invariablemente terminan conduciéndolo a plasmar, con un estilo ya reconocible, sus mismas obsesiones. En el fluir de sus historias, en cuyas

tramas se entretujan el misterio y el azar, percibimos caminos por recorrer, procesos inconclusos, los que constantemente plantean numerosos interrogantes.

Uno de los puntales de sus narraciones, los que nunca están sometidas a un guión preciso, porque filma sin guión previo, son sus personajes, entre los que destacan los femeninos, excepción de este filme. Son seres solitarios las más de las veces y en la búsqueda incesante del amor. En su exploración de los sentimientos llega con frecuencia a los amores imposibles, destinados a la separación o al fracaso. Desde otro punto de vista los puede ubicar tan pronto en la Edad Media, o en momentos en que Hong Kong deja de ser colonia británica (dato de *Happy Together*) o en el futuro, lo que pone de manifiesto su interés histórico, social y político. En lo formal se muestra vanguardista y experimentador. Su voluntad de privilegiar la estética le permite lograr a veces y, con el apoyo de su fotógrafo Christopher Doyle, imágenes de una potencia y belleza que sorprenden, fascinan. En el uso de su cámara puede pasar de la lentitud al vértigo, comprimiendo o dilatando los tiempos, optando muchas veces por audaces y originales encuadres. Un lenguaje, en el que juega con la ruptura en los relatos, pero que en todo caso y, como corresponde a un gran realizador, no se aparta de las necesidades de la narración.

El film

Por este filme recibe en Cannes el Premio al mejor director.

Inspirado en la novela *Buenos Aires affair* del escritor Manuel Puig, es una historia de amor homosexual centrada en un personaje, Fai, cuya voz over interviene frecuentemente incluyendo referencias a Ho, su pareja y más adelante a un amigo, también inmigrante. Ambientada en Buenos Aires desde una particular óptica, da cuenta del interés del realizador por los espacios que habitamos. Tan pronto la imagen puede mostrar la iluminada y cosmopolita ciudad, (luego será Taipei), como destacar el oscuro y marginal barrio (en muchos instantes es La Boca) por donde deambulan o se pierden sus personajes. La utilización del tango es otro elemento que apunta a remarcar una atmósfera melancólica, sensual, romántica y que posibilita el lenguaje y el

acercamiento de los cuerpos. Inclusión que evidencia su interés por la música latina: en los inicios está Caetano Veloso, más adelante el tango y en la ya mencionada "*Con ánimo de amar*" se escuchan, *Aquellos ojos verdes*, o *Desde que te fuiste*, entre otras.

En esta historia de encuentros y desencuentros, de sentimientos de aceptación y rechazo, de pasión y deseos, está el viaje, con la constante presencia de las Cataratas de Iguazú, las que parecen representar la concreción de un sueño. Viaje que simboliza, desde otro punto de vista la necesidad y la esperanza del encuentro del amor. Una utopía sobre la que la pareja se interroga circularmente, con un, ¿empezamos otra vez ¿

Presentación de Olga Grau D.

No son muchas las películas que tratan relaciones homosexuales y lésbicas. A veces se encuentran escenas ocasionales en medio de la dominancia heterosexual de los filmes. Esta carencia nos refiere una cierta limitación de nuestra mirada y de nuestra estética con relación a los cuerpos, que no admite, o admite como fealdad o como abyecto, aquello que no acepta.

Lo raro, lo desviado de la norma, hace ruido a los códigos tenidos como inaceptables, y, en definitiva, queda relegado a lo marginal, a los bordes. De ese modo, se espera, que no implique amenazas para la preservación de lo que asegura el orden de las cosas, el sistema sexo/género que organiza los deseos, la sexualidad, el erotismo, dentro de referentes heterosexuales. La dominancia heterosexual, mira todavía de soslayo la homosexualidad y hace de la ocultación de sus figuras concretas un dispositivo de conservación de la matriz heterosexual, reproductora de un tipo fundamental de binarismo, hombre/mujer, asociado, a su vez, a una cadena de significantes que organizan nuestros parámetros subjetivos.

En desquite de la dominancia heterosexual, el film nos pone ante imágenes de relación de cuerpos deseantes que no nos son habituales y por ello su

contemplación nos implica un ejercicio para la mirada, un ejercicio de percepción. Las narrativas de ficción, literarias o cinematográficas, amplían nuestro campo de visión y, en este caso, nuestras narrativas de lo amoroso y lo erótico. El film abre interrogantes respecto de las formas del deseo erótico, el que pareciera ser polimorfo e imprevisible; sin embargo, el discurso amoroso que está presente y recorre los movimientos de los personajes, recuerda modos recurrentes de construir relación entre los hombres y las mujeres y entre mujeres.

Tal vez, nuestros imaginarios amorosos reponen constantemente dimensiones de carácter más egótico y narcisista, anclados a representaciones de dependencia, de angustia por los límites, de lo nunca colmado, de un relato que reponga nuestras propias fisuras, y que ofrezca un horizonte donde la mirada se olvide de sus confines.

En el film estamos frente a una historia de amor entre hombres, hombres transplantados, extranjeros en la lengua y en la ciudad. En su extranjería llegan a desear un mismo paisaje, las cataratas de Iguazú, como metáfora de lugar común del deseo, un sitio donde pueden realizarse los sueños personales y comunes, unos topes donde pueda encontrar sitio lo huidizo, lo que siempre se escapa, como el agua.

Los cuerpos también hacen paisaje y en este film, asistimos al cambio de signo de uno de los bailes más heterosexuales que existen: el tango. Aquí bailado entre hombres, organiza una estética de movimientos no consabidos. El baile, parece sellar un compromiso, una promesa: se baila el deseo erótico y también el deseo amoroso de que al menos el amor dure lo que dure un baile, la fantasía de su continuidad.

El amor es la búsqueda de su posible permanencia y el volver a empezar, en medio de los permanentes avatares de esta pareja es el sino de una relación que oscila, tira y afloja, atrae la ternura y la violencia, manipula y promete. Siempre volver a empezar, hasta la saciedad y el tedio. Volver a empezar pareciera ser una imagen importante en el desarrollo de nuestros deseos

eróticos y nuestras expectativas amorosas. Volver a empezar es lo que también quiere uno de los personajes respecto de la relación con su padre, para reponer la confianza perdida.

En medio de esa búsqueda, la experiencia de la soledad, y por más diferencias que distingamos entre unos y otros, después de todo, "... la gente solitaria es muy parecida", y lo que crees no ser, también llegas a serlo.

LOS MUCHACHOS NO LLORAN

Kimberly Pierce

Presentación de Lucía Carvajal B.

Para ubicarnos desde diversos ángulos en la relación mujer y cine, comenzaré con una breve síntesis sobre las mujeres realizadoras.

Silencioso e ignorado es el rol de la mujer detrás de la cámara, en circunstancias que ya en 1899 la francesa Guy Banché, considerada la primera realizadora, filma "*Peligros del alcoholismo*" y se le atribuye la primera cinta cómica "*Las fechorías de una cabeza de cordero*". Podemos también mencionar a Lotte Reiniger, alemana realizadora de cine animación con su "*Las aventuras del príncipe Ahmed*", o la teórica del montaje Esther Chub, quién trabajó con Einsestein y muchas otras.

En Chile, en tanto, surgen diversas pioneras, realizadoras como Gabriela von Bussenius con su "*Agonía de Arauco*" de 1917, Alicia Armstrong de Vicuña quién en 1926 realiza "*El lecho nupcial*". Rosario Rodríguez de la Serna en 1925 filma "*Malditas sean las mujeres*", quién introduce la mujer fatal.

En los 70, al romperse los esquemas de derecha e izquierda y el advenimiento de importantes cambios culturales, emergen los sin voz, creándose temáticas que incorporan las minorías negras, la temática homosexual y cine de mujeres, fenómeno que en América Latina se da con

mayor fuerza en los 90. Es notorio que las mujeres, como sujetos sociales, comienzan a rechazar interpretaciones ajenas a su naturaleza.

Tanto en España como en Francia en los 90 irrumpe una considerable cantidad de mujeres que hacen cine, las que permanecen hasta hoy. En Santiago recién se ha exhibido el filme español “*Te doy mis ojos*” de Iciar Bollain y está próximo a estrenarse “*Mi vida sin mí*” de Isabel Coixet.

En América Latina los mayores aportes son de Argentina y México. El año pasado en el primer ciclo exhibimos “*La ciénaga de la argentina*” de Lucrecia Martel y “*Perfume de violetas*” de Marisee Sistach de México

La mujer actriz

Ya dijimos en la introducción al ciclo que desde los inicios del cine las imágenes fueron una construcción impuesta por los hombres. Las mujeres fueron una creación artística de ellos. La feminidad era definida por los directores y sus objetivos estuvieron dirigidos a satisfacer las fantasías y los deseos masculinos. Los hombres, en cambio, eran los protagonistas de las historias, estructurados como creíbles, vitales y, a veces como héroes.

Es así como en las pantallas se inicia el apogeo de tentadoras mujeres: a partir de las flotantes bañistas, les siguen las divas (la italiana Francesca Bertini), y las mujeres fatales, admiradas junto a la novia de América, la rubia Mary Pickford o la vampiresa Thea Bara, la que aporta pasión y perversidad. Poco a poco va emergiendo un nuevo y audaz repertorio erótico con nuevos personajes (llegando al desnudo en 1917), seguidos de leyendas y creación de mitos. Es Hollywood el que crea el star system y pese al puritanismo imperante y a la instauración de la Censura, el erotismo está presente y van apareciendo emblemáticos nombres como Greta Garbo o Marlene Dietrich.

En el cine contemporáneo paulatinamente la mujer va conquistando espacios como personaje protagónico, unas veces desde la mirada sensible de directores como Ingmar Bergman, Woody Allen o Pedro Almodóvar, otras, desde mujeres cineastas que buscan un cada vez mayor acercamiento a universos femeninos y a una igualdad de oportunidades.

La mujer espectadora

En las primeras etapas del cine se produjo un fenómeno, que hoy rechazaríamos, pero que fue inevitable por lo anteriormente expuesto y es que era fácil que una espectadora se identificara más con un personaje masculino que con insignificantes, secundarias o difusos roles femeninos. En el cine es habitual que se dé una suerte de alquimia, de proyección-identificación con los personajes. Como voyeuristas que somos nos comprometemos emocionalmente, participamos y nos fascinamos con las historias y los personajes. Es fácil comprobar que el cine nos revela, nos hace conscientes, como espejo de su tiempo, de realidades que se nos escapan o que desconocemos.

La Directora

La directora Kimberly Pierce nace en Pennsylvania en 1967. Es Licenciada en Literatura inglesa y japonesa y además estudia Bellas Artes, especializándose en cine. Vivió en Japón durante 2 años, lugar donde se dedicó a fotografiar a luchadores de sumo y geishas, trabajo que exhibió en un Festival Artístico de Chicago.

Luego de un par de premiados cortos, realiza en 1998 un documental que antecede a esta su primera película, con el mismo tema.

De este filme ella ha dicho:

“ Nadie nunca se enteró que era una historia de amor. Quise rendirle un homenaje y explorar en la mecánica del odio, para que esto no vuelva a suceder”. Para realizarlo contó con el apoyo del Sundance Institut constituyéndose en una película auténticamente independiente. Es algo conocido que para las mujeres no hay productores. Porque mucho se habla

del cine independiente norteamericano y es necesario enfatizar que a estas alturas ya Hollywood de diversas maneras lo ha utilizado y pervertido.

Antes que vean esta estremecedora y compleja película, en la que la directora proyecta una mirada de auténtico respeto por sus personajes quiero hacer notar que en la cinematografía actual, pese al notorio conservadurismo del cine norteamericano instalado desde los 80, cada día incorpora con mayor decisión la temática gay y lésbica, otrora oculta y clandestina en el cine. Temáticas que se abren camino con dificultades, sobretodo de exhibición, como es el caso de Chile.

Presentación de Olga Grau D.

“Los muchachos no lloran”. La frase nos evoca uno de los tantos mandatos que han recibido los hombres desde niños y que pueden ponerse en paralelo a los que hemos recibido las mujeres: Siéntese como una señorita. En un caso, el mandato apela al control de las emociones y sentimientos. Ausencia de lágrimas, apariencia de distanciamiento y de dominio de sí. En el caso de las mujeres, controlar la sexualidad, cruzar las piernas; dominio y reserva del cuerpo.

La transgresión a esos mandatos, entre muchos otros, lleva, de acuerdo a la lógica de los binarismos asociados a la diferencia sexual hombre/mujer, a configuraciones sospechosas, al marica, a la libertina, al hombre débil, a la mujer provocativa. Y podríamos seguir enunciando todas las figuras y modos de ser que no encuadran en los márgenes tan rígidamente afirmados desde hace tanto tiempo.

Mientras más se respeten los mandatos de género, se puede estar cierto de que se asegura el sistema de heterosexualidad obligatorio, como asimismo una conformación social y cultural que establece determinaciones y ordenamientos rigurosos para los cuerpos y sus comportamientos. Habría que poner atención en todas las repercusiones que esos mandatos tienen en nuestros imaginarios

y los condicionamientos que operan, alcanzando incluso a los deseos eróticos y sexuales.

Pero, ¿cómo entender, que muchísimas personas, de manera tan extendida y de formas muy personales, no calzan con los esquemas y categorías más desables por una sociedad y una cultura? ¿Es posible sostener que exista lo masculino y lo femenino de modo tan diferenciado? ¿No somos o hemos sido todos, de algún modo, de manera más superficial o profunda, transgresores de la categoría sexual que nos encierra? Muchas veces, se ha dicho que todos tenemos de todo: los hombres contendrían también lo femenino y las mujeres lo masculino. Si consideráramos lo masculino y lo femenino como rasgos, podríamos imaginar la multiplicidad de combinatorias posibles que pondrían en crisis la categoría de género sexual. Sin embargo, se exige una dominancia de unos rasgos por sobre otros para seguir llamando masculino a lo masculino y femenino a lo femenino.

Lo complejo de este asunto es que las asignaciones restringidas que se otorgan culturalmente a lo femenino y masculino exigen en el ámbito individual jugar roles sociales, incluirse en las narrativas del deseo y del género sexual de un modo u otro, realizar autoidentificaciones, en suma, caracterizarse como mujer o como hombre, teatralizar, actuar el género, adoptar gestos y ejecutar simulaciones. El descalce de esos mandatos es percibido y juzgado severamente y ello da cuenta de que las atribuciones sexogenéricas, ellas en sí mismas, contienen violencia. Tenemos entonces, violencia en la definición de las identidades femeninas y masculinas y violencia en el control y vigilancia de su cumplimiento.

El caso de Teena-Brandon, caso real, protagonista del film, nos golpea fuertemente, haciéndonos pensar, precisamente, en esa violencia. Violencia que atraviesa los cuerpos y deseos transgresores de una manera dramática.

Teena necesita reinventar su propio cuerpo, desea ser Brandon, incluirse en la escena masculina sabiendo de la completa ambivalencia que le traspasa y de la dificultad de ser sólo uno. Transforma su cuerpo haciéndolo parodiar lo

masculino: tronco plano, protuberancia genital. Su deseo erótico se inclina hacia las mujeres y a su amiga Lana le hará creer, hasta donde sea posible, que es un muchacho. –No soy tortillera, dirá. Mariposita o tortillera, maldito pervertido, serán las palabras para señalarle su falta o exceso de lugar sexual. Se le preguntará si es mujer o no lo es. Y también asistiremos a la expresión de la tremenda ansiedad en saber finalmente: - ¡¿Qué mierda e (re)s?!

Teena Brandon se verá a sí misma, a sí mismo, en crisis de identidad sexual, la que le será interrogada amorosamente por Lana y cobrada de manera brutal por los hombres. La exploración libre del deseo erótico es sancionada trágicamente.

EL IMPERIO DE LOS SENTIDOS

Nagisa Oshima

Presentación de Lucía Carvajal B.

Si en la década de los 60, aparecen en el cine formas nuevas y audaces de abordar el erotismo, en películas como *“El silencio”* de Ingmar Bergman y muchas otras, en los 70 esta tendencia se acentúa, se amplía. La línea entre lo explícito y lo sugerido es cada vez menor y se hacen notar las influencias de Freud, el Marqués de Sade y Bataille. La sexualidad de entonces, unida a la violencia provocan más de algún escándalo y reaparecen atávicas censuras y prohibiciones. Los casos más emblemáticos son el *“Ultimo tango en París”* (1972) de Bernardo Bertolucci y *“El Imperio de los sentidos”* En ésta por sus imágenes explosivas de gran crudeza, el director debió soportar el juicio de las autoridades de su país por haber realizado una película que calificaron de pornográfica y obscena. No corrió la misma suerte su siguiente y notable película, *“El imperio de la pasión”*, que es otra indagación sobre el deseo.

Si bien es cierto la línea que separa lo erótico de lo pornográfico suele ser muy sutil, es importante considerar, en el caso de la pornografía, sus implicancias

comerciales. Su esencia es la abstracción del sexo del resto de la vida humana. En este cine no hay un interés artístico, la pornografía busca explotar y deshumanizar el sexo, la exposición y la tribalización de los cuerpos, especialmente del femenino en función del placer masculino, como objeto sexual y muestra una descarnada genitalidad. Generalmente estas películas no tienen contenido alguno.

La propuesta de Oshima no puede ser comparada con estos parámetros.

Nagisa Oshima

Nace en Kyoto, Japón en 1932. Licenciado en Derecho, en su juventud fue líder estudiantil, y gran defensor de causas sociales. Como hombre de izquierda siempre chocó con el conservadurismo de la sociedad nipona de post guerra.

Representante de la renovada nueva ola japonesa, su nombre es tan importante, tanto en su país como en Occidente como los de Yasujiro Uzu o Akira Kurosawa.

Su labor se extiende a la radio, donde realiza un programa dedicado a la mujer, la TV, en el que entre los años 1962 y 1977 realiza 18 documentales proponiéndose recrear parte de la historia del siglo XX, incluyendo trabajos sobre Mao y la Revolución Cultural China. Otro documental suyo es sobre los 100 años del Cine en Japón

En el cine japonés se observa una suerte de obsesión por lo erótico, por la sensualidad y en Oshima, esto es notorio desde sus inicios. Su primer largometraje es de 1959, completando una sólida obra de más de una veintena de películas (muchas desconocidas aquí) en los que mezcla eros y thanatos en temas que encontraron gran aceptación entre los jóvenes y en los que repite su afinidad por rebeldes y marginales, su permanente crítica social y la búsqueda de la identidad nacional. Al mismo tiempo le dedica gran espacio a la sexualidad la que enlaza con la política y suele relacionar orgasmo con

estallido revolucionario. Es así como el impulso sexual de sus personajes está vinculado con la vehemencia política e ideológica.

Un par de filmes anteriores al Imperio de los sentidos, en cierta manera lo anuncia al incluir audaces escenas eróticas.

En algún momento de los diálogos de la pareja de Sada y Kichi, de este filme dicen “todo tiene que ser un acto de amor”, frase que le da sentido a la propuesta del realizador. Esta puede ser una película transgresora, visceral y sus imágenes de una crudeza poco frecuente en el cine, pero los personajes, en escenas cuasi claustrofóbicas se entregan, atrapados por el deseo y la pasión, sin límites, liberando sus cuerpos a la búsqueda del amor total. El director, con una cámara funcional al relato, casi documental por momentos En un continuum fluir, captado por la cámara de manera casi documental, el director indaga, profundiza por los intersticios del erotismo, el que es cada vez más exigente, como una forma de adentrarse en el conocimiento humano.

Ignorantes de lo que ocurre en el exterior, como la señal que da Oshima sobre el anuncio de guerra, o la forma permanente en que son espiados por la servidumbre, los amantes se entregan consumando su pasión. Sada dominante, posesiva e insaciable, Kichi consintiendo y gozando del placer que ella le brinda.

Presentación de Olga Grau D.

Cotidianamente sentimos, sentimos por los sentidos. Nuestras sensaciones en gran parte pasan desapercibidas, y muchas que están en las posibilidades de nuestro cuerpo no llegan a formar parte de nuestras experiencias sensibles. Reducimos el cuerpo más que expandirlo. Reducciones que sirven a la economía productiva, a un engranaje que produce y excluye experiencias de la sensualidad.

El film nos revela a los sentidos como imperio. Los sentidos imperan y quedan vueltos al placer sexual, al encuentro de los cuerpos en la exploración del límite. El límite se corre; siempre hay un límite más allá que sólo encuentra su propio límite en la muerte.

El deseo máximo es aquí el lograr la total entrega del otro que busca el absoluto en el cuerpo, la absoluta posesión, que no es sino la prolongación de uno en el otro. Se quiere el imposible de la fusión, pero se vive su verosimilitud en la inclusión de parte del otro en el propio cuerpo: beber los fluidos corporales del otro, chupar, morder, marcar el cuerpo ajeno con el propio gesto, quedarse con una parte del otro, cortándola, u ofrecer una parte desprendiéndola de sí, como la oreja en el delirio de Van Gogh. El deseo erótico se expresa como deseo de fagocitar y absorber al otro, incluyéndolo en las propias materias corporales. Las palabras devórame, cómeme, te comeré, en la escena erótica, señalan el imaginario de antropofagia sexual. Prolongar o expandir el cuerpo a través del cuerpo del otro, o a través de una de sus partes, en un fragmento, tal vez es el placer por excelencia. Salir del propio límite.

En la exploración y producción del placer de los cuerpos entran en juego, muchas veces, otras materias, materias que se comparten dándose mutuamente en la boca, u objetos y materias que se introducen en los orificios corporales, o los líquidos del cuerpo, como la orina, derramándose por fuera o por dentro del cuerpo. Aquí, dominarán los genitales, las zonas erógenas más consabidas, pero el territorio de mayor expansión o de mayor lucidez, tal como es sentido por el protagonista masculino del film, es la piel. La piel de la mujer será "piel que conoció muchos hombres", lo que la hace "diferente" a otras mujeres; la piel de su amante tendrá "imán" y este hombre no podrá resistirse a su embrujo.

El film no da respiro ni aliento, el aire empezará a faltar por enrarecido, y empezamos a sentir con fuerza olores, recordamos sensaciones, nuestros propios excesos menores a éstos que se nos muestran, porque seguimos vivos o caminantes libres en la calle.

La insaciabilidad de la mujer protagonista atrapa al hombre, lo coge, lo encierra. No es fácil satisfacerla. Se dirá de ella como alguien “muy sensible al sexo”, atributo que su amante no querrá ver cambiado. “Mi sexo sólo tiene descanso cuando voy al baño”, le dirá a su amante, quien le ha hecho sentir un placer inigualable.

Generarán en mujeres que les observan o atienden, fascinación, temor y finalmente aversión. Es como si la fuerza sexual de esta pareja desordenara las vidas de las personas cercanas, produjera una inquietante escena que prepara la muerte. Pareciera que el placer que experimentan esos cuerpos tras las paredes, fragmentaran el propio cuerpo de sus voyeuristas, reduciéndolos a ojos y oídos. Otros cuerpos serán traídos a la escena erótica, como súbditos del imperio que se va construyendo.

La tensión va cargando el film, y el miedo del protagonista sólo podrá ser superado en extremar su entrega, en aceptar su apropiación por parte de la amada. Gradualmente entra en escena el dolor, como la otra cara del placer y mientras más va en aumento éste, más cobra fuerza el otro. La pérdida del control es progresiva y las invenciones cada vez se hacen más sofisticadas. El placer sexual es el placer jerárquico, los demás lo imitan, lo repiten en otras semánticas.

Esta es una historia de la posesión, de apropiación del otro expandiéndole en deseos de vida y muerte. La completa ambivalencia: ser generoso en la entrega de placer, ser generosos en la entrega al deseo del otro; pero también, ser egoísta en el querer sólo para sí al otro, en anular y reducir la diferencia del otro. Las expresiones “Mi cuerpo es tuyo” o “Tú eres mío o mía” nombran de algún modo las paradojas del deseo que pueden culminar en el “Te amo hasta el punto de matarte” o “Me entrego hasta el punto de morir”. Nuevamente, eros y thanatos, dibujando una extraña sonrisa.

