



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
ACATLÁN**

“Tras la ventana... eros transgresor: *Año bisiesto*”

Seminario Taller Extracurricular

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN PERIODISMO Y COMUNICACIÓN
COLECTIVA

PRESENTA

Yuri Franco Díaz

Asesor: Dr. Jorge Olvera Vázquez

Mayo de 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Introducción	3
I Eros transgresor y cine	
1.1 Erotismo y transgresión	5
1.2 Cine y erotismo	17
II El filme y su contexto	
2.1 Cine mexicano erótico del siglo XXI	22
2.2 Película: <i>Año bisiesto</i>	29
2.3 El cineasta: Michael Rowe	31
2.4 La recepción	33
III Análisis	
3.1 Los elementos del cine	
3.1.1 La cámara como intérprete	37
3.1.2 El sonido	42
3.1.3 El ambiente	43

3.2	Los elementos del relato	
3.2.1	Análisis de personajes	45
3.2.2	La acción como comportamiento	48
3.2.3	Transformaciones como cambios	49
3.2.4	La ventana	51
3.2.5	Lluvia dorada	55
3.2.6	Vuelta de tuerca	59
3.2.7	Oscurecimiento de la fantasía	62
3.2.8	<i>Año bisiesto</i>	66
	Conclusiones	73
	Fuentes	84
	Filmografía	86
	Anexo 1	88

Introducción

Eros y Cine

Podemos decir del erotismo que es la aprobación de la vida hasta en la muerte
Georges Bataille

El cine es mejor que la vida
Emilio García Riera

Inicio así una aventura, un deseo, unir dos temas que me apasionan y me estremecen -erotismo y cine-, y qué mejor que con cine mexicano, la película:

Año bisiestro, dirigida por Michael Rowe; trabajo arduo y apasionante para titularme como licenciado en Periodismo y Comunicación Colectiva.

Bataille subraya el carácter al mismo tiempo transgresivo y ritual del Eros, la acción decisiva es el hecho de desnudarse... La desnudez es la negación de estar cerrado en sí, la desnudez es un estado de comunicación¹. El cine erótico es, en este sentido, un cine desnudo, una especie de *body art*, que intenta introducir en la estética de masas la violencia social y política de la sensibilidad liberada.

Si pudiéramos hablar de cine erótico, éste no sería el que, *voyeurísticamente*, hace nacer el placer por la visión de un placer ajeno, externo al cuerpo, sino aquel que produce al placer a través de las propias zonas erógenas, que son precisamente las intermitencias, los sitios en que la piel-película se abre sobre la ausencia, sobre el otro, sobre lo no dicho y lo no visto. El erotismo del texto fílmico siempre es producción de síntomas, está en la película no en la plenitud visible de una presencia sino como emergencia, en la zona erógena individualizada por un corte, por una disolvencia, un *flash back*.

Como el título del presente trabajo: *Tras la ventana...* ante ese espacio, la inmensidad está en nosotros, adherida a una especie de íntima expansión del ser, que la rutina reprime, y que la prudencia de la razón detiene. Toda ventana es un observatorio privilegiado desde el cual se está protegido de la mirada del otro... Las ventanas nos hacen mirar hacia adentro y al mismo tiempo crean un poderoso imaginario exterior.

¹ *El Erotismo*. México, Tusquets Editores, 1997, p.13.

Son un *límite-no límite*. Funden lo privado y lo público. Ante un personaje frente a una ventana nos preguntamos ¿qué mira?, pero también ¿qué piensa?, ¿qué siente?

Eros trasgresor... ¿Qué significa el erotismo de los cuerpos sino una violación del ser de los que toman parte en él?

¿Una violación que confina con la muerte?

¿Una violación que obliga al acto de matar?

Bataille insiste en el hecho de que la parte femenina del erotismo aparece como la víctima, y la masculina, como el sacrificador; y, en el curso de la consumación, uno y otro se pierden en la continuidad establecida por un primer acto de destrucción...

Para Bataille, la obscenidad revive simultáneamente sus más dolorosas experiencias y le anota un triunfo sobre ese dolor. Lo obsceno, es decir, la extremosidad de la experiencia erótica, es la raíz de las energías vitales.

Los seres humanos, dice en el ensayo que forma parte de *Madame Edwarda*², viven solamente a través del exceso. Y el placer depende de la perspectiva, o de concederse a sí mismo un estado de *ser abierto*, abierto lo mismo a la muerte que a la alegría. La mayoría de la gente trata de disfrazar sus propios sentimientos; quieren ser receptivos al placer pero mantener el *horror* a distancia. Y eso es tonto, de acuerdo con Bataille, pues el *horror* refuerza la atracción y excita el deseo.

Si la muerte y el erotismo son tabúes, si han sido identificados con lo *prohibido*... el cine y el arte en general son *transgresores*, dependen del tiempo lúdico, del *juego* opuesto al *trabajo*, ese condicionante social.

¡Lo prohibido está ahí para ser violado!

El recorrido que me he planteado tiene como fin principal establecer las líneas de convergencia entre el erotismo, la muerte, la transgresión, el placer, el gozo... en dirección al fenómeno de masas que me apasiona... el cine.

El propósito del trabajo de titulación es avanzar, consolidar, así como actualizar los trabajos que ya existen en nuestra facultad sobre el tema del erotismo, además de aportar una propuesta desde otra perspectiva para mejorar el avance del saber de las ciencias humanas.

² Georges, Bataille. *Madame Edwarda*. México, Fontamara Editorial, 2007.

Capítulo I

Eros transgresor y cine

1.1 Erotismo y transgresión

No quiero ser irreverente, pero creo que estarán de acuerdo en que quienquiera que haya sido el que creó el sexo ciertamente sabía lo que hacía. Aunque todo el mundo está loco por él, la palabra en sí, pese su brevedad, parece asustar a muchísima gente. Los autores de canciones siempre suprimen esa adorable palabrita y la sustituyen por "amor". Ningún cantante (ni siquiera un tenor) se atrevería a cantar "El sexo es una cosa esplendorosa". Con ese título la canción obtendría un éxito multitudinario, pero el cantante sería puesto en la lista negra de algún comité pro-moralidad. ¿La acusación? Iniciar a la gente a que haga una cosa perfectamente natura.

Groucho Marx

Carl G. Jung nos decía: "El instinto erótico pertenece a la naturaleza original del hombre... está relacionado con la más alta forma de espíritu". En este capítulo se abordarán los conceptos de erotismo y transgresión, principalmente a partir de la visión de Georges Bataille, para sentar las bases de la presente investigación.

El mostrar, la descripción explícita de los órganos y los actos sexuales en los discursos cinematográficos, literarios, publicitarios, en cualquiera que sea, no necesariamente son obscenos; sólo se convierten en tal cuando se desarrolla en un tono particular, cuando han adquirido una cierta resonancia moral. Cuando esto ocurre, la desperdigada cantidad de actos sexuales relatadas por ejemplo, en las novelas de Georges Bataille difícilmente pueden competir con la interminable mecánica inventiva de *Los 120 días de Sodoma*, del Marqués de Sade.

Sin embargo, porque Bataille posee un sentido fino y profundo de la transgresión, de alguna manera parece más potente y atrevido que las más lujuriosas orgías escenificadas por Sade.

¿Por qué admitimos el realismo en la pintura y no en la pantalla de cine? Se preguntan Ramon Freixas y Joan Bassa en su libro *El sexo en el cine y cine de sexo*, ¿qué convierte la imagen de un pene erecto en moralmente

rechazable, mientras una exposición vaginal en formato panorámico se considera erotismo de qualité?

El ensayista J. M. Lo Duca, en *Historia del erotismo* indica que “el acto amoroso no es erótico en sí; pero su invocación, su evocación, su sugestión y aún su representación fílmica pueden serlo”³.

Pier Paolo Pasolini en su trilogía de la vida: *El Decamerón* (1971), *Los cuentos de Canterbury* (1972) y *Las mil y una noches* (1974). Películas dedicadas a una exaltación de la libre expresión del sexo en su contexto de la lucha por la democratización del derecho a explicarse y la liberación sexual, simbolizado por el cuerpo desnudo y de forma más sintética por el sexo, desafiando público, crítica y moralismo con películas cuya ideología “estaba precisamente allí, en el enorme miembro sobre la pantalla, sobre sus cabezas que no querían comprender”⁴. Para Pasolini era: “La realidad física cuyo estandarte es el sexo con su alegría”.

En el libro *Historia de la Sexualidad I. La Voluntad del Saber*, el teórico Michel Foucault plantea la idea del sexo reprimido como una cuestión que surge en la época victoriana, con una sociedad burguesa e hipócrita que condenó las prácticas sexuales a la alcoba de los padres, cuidadosamente encerrada⁵.

Todavía a comienzos del siglo XVII las prácticas no buscaban el secreto, las palabras se decían sin excesiva reticencia y las cosas sin demasiado disfraz; se tenía una tolerante familiaridad con lo ilícito. Los códigos de lo grosero, de lo obsceno y de lo indecente, si se los compara con los del siglo XIX eran muy laxos⁶.

³ Luna, Andrés. *Cine erótico y revolución sexual*. México, Versión, UAM, 1998, Núm. 8, p. 61.

⁴ Boarini, Vittorio, ed. *Erotismo y destrucción*. España, Fundamentos Editorial, 1998. p. 125.

⁵ Cfr. Foucault, Michel. México, Editorial Siglo XXI, p.194.

⁶ Cfr. pp. 9-11.

Fue a lo largo del siglo XVII que nacieron las grandes prohibiciones, explica Foucault, que se valoró la sexualidad adulta y matrimonial únicamente, dejando fuera de lo que no se considera decente aquellas prácticas que rompieran con las leyes del matrimonio o buscara placeres extraños.

En la lista de los pecados graves, separados sólo por su importancia, figuraban el estupro, el adulterio, el rapto, el incesto espiritual o carnal, pero también la sodomía.

En cuanto a los tribunales podían condenar tanto la homosexualidad como la infidelidad, el matrimonio sin consentimiento de los padres como bestialidad. Lo que se tomaba en cuenta tanto en el orden civil como en el religioso, era una ilegalidad en conjunto.

Uno de los cuestionamientos de Michel Foucault es: ¿la prohibición, la censura, la degeneración son las formas según las cuales el poder se ejerce de un modo general, tal vez en toda sociedad, y seguramente en la nuestra?

Foucault explica que en el siglo XX la represión comenzó a aflojarse, se pasó de las prohibiciones sexuales apremiantes a una tolerancia relativa respecto de las relaciones prenupciales o extramaritales, la descalificación de los perversos se habría atenuado y borrado en parte de su condena en parte por la ley.

Finalmente, Michel Foucault expone que la sociedad moderna es perversa, no a despecho de su puritanismo o como contrapartida a su hipocresía; es perversa directa y realmente⁷.

Para Bataille, la obscenidad revive simultáneamente sus más dolorosas experiencias y le anota un triunfo sobre el dolor. Lo obsceno, es decir, la extremosidad de la experiencia erótica, es la raíz de las energías vitales. Los seres humanos, dice en el ensayo que forma parte de Madame Edwarda, viven

⁷ Cfr. p. 62.

solamente a través del exceso. Y el placer depende de la “perspectiva”, o de concederse a sí mismo un estado de “ser continuo”, abierto lo mismo a la muerte que a la alegría. La mayoría de gente trata de disfrazar sus propios sentimientos; quieren ser receptivos al placer pero mantener “el horror” a distancia.

Y eso es tonto, de acuerdo con Bataille, pues el horror refuerza la “atracción” y excita el deseo. En este sentido el propio Bataille nos dice: “Podemos decir del erotismo que es la aprobación de la vida hasta en la muerte”⁸.

El erotismo, para Bataille surge de la dialéctica entre lo continuo (ser) y lo discontinuo (el sujeto) que experimenta el deseo de continuidad (que no puede sino ser deseo de muerte). El hombre, como ser separado o discontinuo, anhela y teme la continuidad... si hay temor tenemos el tiempo profano, el tiempo común, cotidiano, sin relieve –nos dice Bataille-; si hay deseo, el terrible deseo de la continuidad que irrumpe a través del temor, entonces tenemos el tiempo sagrado, el tiempo de la transgresión y de la fiesta... del juego.

La violencia de uno se propone ante la violencia del otro; se trata, en ambos lados, de un movimiento interno que obliga a estar fuera de sí, es decir, fuera de la discontinuidad individual.

El juego es, en un momento dado, la transgresión de la ley del trabajo; el arte, el juego y la transgresión se vinculan en un movimiento único de negación de los principios que presiden la regularidad del trabajo, de las leyes del hombre.

El mundo del trabajo apenas hubiera podido desarrollarse si los hombres no hubiesen erradicado de él la actividad sexual y la presencia de la muerte en relación a las actividades organizadas y planeadas conforme a una finalidad utilitaria.

⁸ Bataille, Georges. *El Erotismo*. México, Tusquets Editores, 1997. p. 15.

Georges Bataille analiza tres tipos de erotismo: el erotismo de los cuerpos, el erotismo del corazón y el erotismo sagrado.

El erotismo de los cuerpos consiste “en una violación del ser de los participantes”. Se trata de un movimiento donde la desunión de los cuerpos busca, más allá de lo propio, del sí mismo, encontrar ese bloque originario indiviso que no puede ser logrado (porque sería morir) pero que nos brinda, el límite, en el punto donde se desfallece, su imagen, su presencia-ausente: la *pequeña muerte*.

En el trance de la fiebre sexual, la voluptuosidad está tan próxima a la dilapidación ruinosa, que llamamos *muerte chiquita*⁹ al momento de su paroxismo.

La violencia es el principal atributo de este erotismo, por eso Bataille puede decir que toda la puesta en marcha erótica tiene como principio una destrucción de la estructura del ser cerrado.

El erotismo del corazón consiste en la búsqueda de la unidad, rota por la discontinuidad, mediante la pasión amorosa, la búsqueda de un imposible, de allí que “lo que distingue la pasión es un halo de muerte”. Se trata de unirse al ser amado. Se necesita tanto ser (amado), que es el único puente posible para salir de la angustiante soledad del ser humano, que ante la sola idea de perderlo surge el fantasma de la muerte como una realidad imperiosa: el objeto amado (la amada, el amado) es la imaginaria unidad buscada, y su ausencia marca la discontinuidad insuperable, la evidencia del ser solo, que a su vez, en retorno, agudiza hasta el límite el deseo de muerte.

El erotismo religioso, está también coronado al desenfreno de las poses y de los actos sangrientos, así como el desenfado de los gestos de las vírgenes

⁹ Bataille, Georges. *El Erotismo*. México, Tusquets Editores, 1997. p. 176.

en toda la iconografía religiosa, los cuchillos de sílex abriendo miles de pechos exaltados por la posibilidad de ofrendarse. El sacrificio, si es una transgresión hecha a propósito, es una acción deliberada cuyo fin es el cambio repentino del ser que es la víctima de ella. A ese ser se le da muerte. Antes que se le dé muerte, estaba encerrado en la particularidad individual, su existencia resulta entonces discontinua.

Es deliberada como la acción de quien desnuda a su víctima, a la cual desea y a la que quiere penetrar. El amante no disgrega menos a la mujer o al hombre amado que el sacrificador que agarrota al hombre o al animal inmolado.

El amante, en manos de quien lo acomete, está desposeído de su ser. Se abre a la violencia del juego sexual desencadenado en los órganos de la reproducción, se abre a la violencia impersonal que los desborda desde fuera.

Según Bataille el erotismo difiere de la sexualidad de los animales porque la sexualidad humana está limitada por prohibiciones y el terreno del erotismo es el de la transgresión de esas prohibiciones¹⁰. Si hay prohibición, a mi modo de ver, lo es de alguna violencia elemental. Esa violencia se da en la carne: en la carne que designa el juego de los órganos reproductores.

La asociación de la violencia de la muerte con la violencia sexual tiene ese doble sentido. De un lado, la convulsión de la carne es tanto más precipitada cuanto más próxima está del desfallecimiento; y, de otro lado, el desfallecimiento, con la condición de que deje tiempo para ello, favorece la voluptuosidad. La angustia mortal no inclina necesariamente a la voluptuosidad, pero la voluptuosidad, en la angustia mortal, es más profunda.

Lo más notable de la prohibición sexual es que donde se revela plenamente es en la transgresión. La educación pone al descubierto uno de

¹⁰ Bataille, Georges. *Breve historia del erotismo*. Uruguay, Calden Ediciones, 1970. p. 9.

sus aspectos, pero nunca se formula resueltamente. La educación no procede menos por medio de silencios que a través de advertencias sin ruido. La prohibición nos aparece directamente, mediante el descubrimiento furtivo — parcial para empezar— del territorio vedado. Nada es al principio más misterioso. Somos admitidos al conocimiento de un placer cuya noción está entremezclada de misterio, el cual expresa la prohibición que determina el placer, al tiempo que lo condena.

En cuanto a la educación, Jorge Cuesta nos comenta:

La ciencia y el arte han sufrido, indudablemente, por la intolerancia propia de los prejuicios vulgares en esta cuestión (el sexo). Son famosas las persecuciones exigidas por la estupidez moral, las condenaciones que ha pronunciado: desde Boudelaire hasta James Joyce, el gran escritor inglés, autor del *Ulises*; y, en el terreno de la ciencia, allí está el sabio vienés Sigmund Freud, no pocas veces vilipendiado y oscurecido por la gazmoñería universal. Sería poco todo lo que se dijera en favor de la libertad del espíritu; en favor de la actitud oficial o privada que hiciera imposible en México las indignidades que sufre la libertad; en favor de la educación que diera un poco de dignidad a las personas¹¹.

Ya varios revisores de Freud han confirmado el carácter represivo de la sociedad moderna, pero muy difícilmente se refieren a la represión sexual moral (no directamente física) del fenómeno pornográfico. Apoyado en el bombardeo tanático, puritano, con que las leyes civiles y religiosas abruma al individuo y a la masa, se provoca un sentimiento de culpa ante el natural desahogo sexual.

Aldo Pellegrini apunta: La violenta censura social que existe sobre la sexualidad llega a determinar sobre los más débiles un horror del propio cuerpo que los transforma en secos fantasmas sin vida... El cuerpo se convierte en fuente de todos los males, el alma es el asiento de la pureza¹².

Se le inventa al individuo un conflicto entre satisfacción sexual o respeto al mito de la pureza, entre soledad del transgresor o asimilación del reprimido; pornografía y obscenidad, valores peyorativos y denigrantes y por lo tanto

¹¹ Cuesta, Jorge. *Ensayos políticos*. México, UNAM, 1990. p.p. 178, 179.

¹² D. H. Lawrence, Henry Miller. *Pornografía y obscenidad*. Argentina, Ed. Nueva Visión, 1967. p. 13.

válidos sólo para censurar y someter, ensucian las relaciones sexuales, calumnian al erotismo y obligan a la perversión y al placer individual.

D. H. Lawrence establece claramente que cuando los hombres grises – censura- se lamentan de que una mujer y un hombre tengan relaciones sexuales, se están lamentando por el hecho de que esa mujer y ese hombre no se alejen uno del otro para masturbarse. “El sexo debe tener salida de algún modo. Por lo tanto en nuestra gloriosa civilización, tiene salida en la masturbación”¹³.

El sexo despreciado es el único, humillante, escape permitido por la moral; es el terreno de los chistes de *doble sentido*, de la frustración ante la relación incompleta, del guiño del ojo, de la hipocresía que, al lanzar el estigma de la obscenidad... se muerde la cola.

En su libro, *Conjunciones y Disyunciones*, Octavio Paz expone algunas reflexiones y comentarios sobre la relación en la cultura oriental y occidental de dos aspectos o modos de entender el hombre su unión con la naturaleza y consigo mismo. Lo que él denomina *signo cuerpo* y *signo no-cuerpo*¹⁴. Las conjunciones y disyunciones de ambos signos definen o caracterizan periodos y formas determinantes (erotismo, arte, pensamiento) en las dos culturas.

Signo cuerpo es naturaleza y pasión, alegría y júbilo. Gozo en el que el cuerpo es exaltado y unido más allá de sus límites (ficticios) a la gran naturaleza.

Signo no-cuerpo es espíritu, mente, razón, pretendido equilibrio, deseada euritmia (hecho de moverse de modo armonioso y buscando la belleza). Lo que algunos llaman alma.

¹³ *Ibidem*, p. 54.

¹⁴ México, Joaquín Mortiz, 1969. p. 60.

Paz termina los comentarios de su libro diciendo que nuestra sociedad o nuestra civilización actual está presenciando una rebelión del cuerpo. El intento, diríamos, por parte de ese cuerpo, que es pasión y *kokoro* (para los japoneses, corazón pleno de sentimiento) de derribar los andamiajes de una sociedad que dice basarse en el cultivo de la razón, de sus leyes, de la ciencia; de una sociedad eminentemente represiva, gobernada por viejas tradiciones de negación corporal.

Debe hacerse un esfuerzo para sacar a la luz lo que pensamos sobre sexo y lo que decimos sobre el sexo y lo que hacemos con el sexo y crear con ello una relación realista. Esto es lo que directamente, hacen los pornógrafos. Reconocen que la única norma sexual es que no hay norma alguna. Por lo tanto, en una sociedad civilizada, las leyes no deben tener injerencia de ningún tipo en cuestiones de sexo con la excepción de proteger a la gente en su derecho a no ser molestados contra su voluntad¹⁵.

Gore Vidal.

En el erotismo las elecciones y los descubrimientos son de una naturaleza múltiple. Sus hallazgos tiene el sello de la oportunidad y del encadenamiento que libera, que propugna la búsqueda del placer.

En tal contexto y para responder a la presente investigación, me parece necesario y plenamente enriquecedor examinar algunas ideas centrales de la obra de Georges Bataille, filósofo consagrado e indiscutido (pero discutible) del erotismo, pero no por eso no podría estar en menos desacuerdo –responde a su tiempo, a la moral imperante de su contexto- con Bataille al leer esto:

La belleza humana, en la unión de los cuerpos, introduce la oposición entre la humanidad más pura y la animalidad repelente de los órganos. De esa paradoja de la suciedad que en el erotismo está en oposición a la belleza, los Cuadernos de Leonardo da Vinci dan esta expresión sorprendente: El acto de

¹⁵ Gore Vidal, Eugene. *Collected Essays*. EE. U.U, Vintage Books, 1973, p. 221.

apareamiento y los miembros de los que se sirve son de una fealdad tal, que si no hubiese la belleza de las caras, los adornos de los participantes y el arrebatado desenfrenado, la naturaleza perdería la especie humana¹⁶.

Nuevamente retomo a Octavio Paz: Nuestro erotismo es un himno fúnebre o una pantomima siniestra¹⁷.

Lo meramente sexual no es humano sino fundamentalmente animal (Bataille). El hombre se realiza en el juego, en el gozo, en la comprensión, en las formas. Por eso lo humano es el erotismo. Ritual, gozo y juego.

Pero ¿qué es el erotismo en nuestra sociedad?

De un lado, en su parte más tradicional (el puritanismo que todavía se manifiesta puritanismo) el erotismo se niega. El sexo es una necesidad aceptada a oscuras... es insano... inmoral.

Los templos de la India abundan aún en figuraciones eróticas talladas en la piedra, donde el erotismo se da como lo que es fundamentalmente: algo divino.

Está sometido a la tortura del pecado y de la conciencia de culpabilidad. El erotismo es condena, y –por supuesto- objeto de restricción y tutela judicial. La sexualidad de tal sociedad –nuevamente Paz- es *fúnebre. Oscura, triste tabuada, desgraciadamente necesaria*. El hombre se amputa a sí mismo.

Como dice Bataille:

¡Qué dulce es quedarse en el deseo de exceder, sin llegar hasta el extremo, sin dar el paso! ¡Qué dulce es quedarse largamente ante el objeto de ese deseo,

¹⁶ Bataille, Georges. *El Erotismo*. pág.150.

¹⁷ Paz, Octavio. *Conjunciones y Disyunciones*. México, Joaquín Mortiz, 1969, p.117.

manteniéndonos en vida en el deseo, en lugar de morir yendo hasta el extremo, cediendo al exceso de violencia del deseo!¹⁸

Paradoja del erotismo: en el acto amoroso poseemos el cuerpo del ser amado como una totalidad que se fragmenta: simultáneamente, cada fragmento –un ojo, un pedazo de mejilla, un lóbulo, el resplandor de un muslo, la sombra del pelo sobre un hombro, los labios- alude a los otros y, en cierto modo, contiene a la totalidad... los cuerpos son el teatro donde efectivamente se representa el juego de la correspondencia universal, la relación sin cesar deshecha y renaciente entre la unidad y la pluralidad¹⁹.

La poesía lleva al mismo punto que cada forma de erotismo: a la indistinción, a la confusión de los objetos distintos. Nos lleva a la eternidad, nos lleva a la muerte y por la muerte a la continuidad.

Georges Bataille distingue tres momentos en la historia del erotismo: la sexualidad o animalidad natural, las prohibiciones referidas al acceso al objeto del deseo, que funda el tabú y construye el simbolismo de la feminidad; y el estadio de animalidad sagrada o la transgresión, el cual, aunque vuelve a la naturaleza mediante la negación de las reglas, necesita de ellas para ser.

Se reduce la sexualidad mediante un espeso conjunto de prohibiciones. La sexualidad, entonces, no tiene más que dos alternativas: o se somete al imperativo “civilizador” y acepta satisfacerse inocuamente en el marco total de las prohibiciones, o se transforma en erotismo, cuya principal característica es la de transgredir toda prohibición, hasta el punto de que puede decirse que sin prohibición no habría erotismo.

Como consecuencia, la trasgresión de lo prohibido está igualmente sujeta a regulación, hasta tal punto que en ciertos contextos rituales de inversión carnavalesca, las transgresiones llegan a ser obligatorias.

¹⁸ Bataille, Georges. *El Erotismo*. p.146.

¹⁹ Paz, Octavio. *Tamayo: transfiguraciones*. México, Plural, (7):16-20, 1972.

Siguiendo a Bataille, todo erotismo se basa en este esquema de la transgresión: se suprimen los límites del otro, hasta el punto de negarlo, para lograr la fusión momentánea en la unidad del sujeto y el objeto. Pero no obstante, algo ha de sobrevivir de la diferencia entre los seres porque es el fundamento del *atractivo sexual*.²⁰ Es decir, en el erotismo es necesario reconocer el objeto con respecto al cual cobra sentido su negación. Por consiguiente, erotismo es trasgresión desde el momento que ambos, para que sean posibles, necesitan regresar a la situación primigenia en la que los límites están establecidos mediante la prohibición.

Pero, ¿Por qué la transgresión que puede afectar a otras esferas rituales se reconoce aquí tan especialmente en el erotismo? Porque, gracias al cristianismo que identificó la voluptuosidad y el mal, la sexualidad fue la principal ocasión de la rebelión contra lo prohibido.

Pero desde que Sade concibió a su libertino las cosas han cambiado: la soberanía extrema es la negación de lo prohibido y, por lo tanto, de la transgresión sagrada. Ahora, a partir de la autonomía radical que otorga la modernidad secularizante, capaz de eliminar las leyes de la prohibición, y no solamente de transgredirlas, cada vez más se rompe el límite del otro para no restaurar ya la diferencia que organiza el orden simbólico.

En ella, Bataille plasma las transformaciones por las que pasa Pierre al descubrir el verdadero carácter de su madre, una mujer entregada a los placeres hasta la locura, diría ella misma: tengo caprichos inconfesables y me siento muy feliz de poder revelártelos.... Aunque deba morir por ello, quiero ceder a todos mis deseos... Hasta los más locos²¹... y que a pesar de ello mantiene un amor hacia su hijo, aunque no sea a él a quien ame, sino la angustia de amar.

²⁰ Bataille, Georges. *El Erotismo*. Pág.135.

²¹ Bataille, Georges, *Mi Madre*. México, Tusquets Editores, 1997, p. 82.

1.2 Cine y erotismo

Cine pecador... cine de prostitutas... cine de ficheras... cine de pelos... ¿cine erótico en México? Historiadores, críticos, analistas de cine concuerdan en algo:

Salvador Elizondo:

Se podría decir, inclusive, que desde su más tierna infancia nuestra cinematografía demostró una desmedida y precoz inquietud erótica que, como quiera que sea, revelaba una conciencia, vaga y equivocada quizá, de esta urgencia fundamental²².

Emilio García Riera:

El cine mexicano como industria –o por lo menos los herederos de la iniciativa privada- se refugió en un tiempo en el cine “lépero” para definirlo con una palabra que me gusta mucho... ...lo reprochable no es que sea lépero, sino que sea mal cine. Recuerdo el teatro frívolo de mi juventud que era lépero pero excelente²³...

José de la Colina:

A finales de los cuarenta, el cabaret se convirtió en protagonista de todo un género del cine mexicano. Este recuento de películas de la época vuelve sobre las muchas versiones de la diva cabaretera: puta, ilusa, voluptuosa²⁴”.

En el estupendo ensayo: *Moral sexual y moraleja en el cine mexicano*, publicado en 1961, en la revista Nuevo Cine, el escritor Salvador Elizondo

22 García, Gustavo; Maciel, David R. (2001). El Cine Mexicano a través de la crítica. México, Conaculta/IMCINE, DGAC/UNAM, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. p. 221.

23 García Riera, Emilio. (1991). El fin del ciclo Lumière. La jornada semanal, 61, 21-27.

24 José de la Colina. Aquellas rosas del fango. El mal pensante.com. Octubre de 2011, noviembre de 2011. N° 124. Disponible en Web:

<http://www.elmalpensante.com/index.php?doc=display_contenido&id=2135&pag=1&size=n

comenta que en 1918 arranca el cine profesional, con la primera versión de la novela de Federico Gamboa “*Santa*”. El tema: la prostituta...

Tema recurrente en la moral y en la conciencia mexicana... la idealización, el tabú, ese ser vedado, -como dice Elizondo- *mundo inaccesible en el que vegeta la bestia de todos los sueños*. Y cuando comienza el cine sonoro (1931), con todo y su director y actriz principal importados directamente de Hollywood, Salvador Elizondo sentencia:

La actitud no había variado un ápice desde 1918 hasta 1940, si bien es cierto que en el intervalo entre esas dos fechas, y hasta nuestros propios días, *Santa* nunca dejó de ser una obra deplorable por todos los conceptos²⁵.

Finalmente la moraleja recurrente y terrible “del que la hace la paga”... esa mala mujer tiene que aprender algo... esa víctima del pecado.

En el mismo año de la filmación de *Los olvidados* (1950), el cineasta Luis Buñuel es contratado para dirigir *Susana (Carne y Demonio)*, primera de sus películas mexicanas realizada fuera de la órbita de las empresas regentadas por Óscar Dancigers. Situada en los terrenos de lo que podría denominarse como “*melodrama ranchero*”, esta nueva experiencia en los terrenos del cine comercial (la cinta se filmó en 20 jornadas) dio pocas posibilidades para que Buñuel pudiera plantear las propuestas estéticas que realmente le interesaban.

Sin embargo, los críticos más perspicaces coinciden en señalar que el principal mérito de *Susana* radica en el empleo del erotismo, la ironía y el humor como elementos que ponen a temblar las convenciones genéricas. A propósito de ello, Buñuel afirmaría:

²⁵ García, Gustavo; Maciel, David R. (2001). *El Cine Mexicano a través de la crítica*. México, Conaculta/IMCINE, DGAC/UNAM, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. p. 222.

...Hice Susana en veinte días... Entre las cosas que improvisé para enriquecer el argumento está la escena en que Susana seduce al muchacho dentro del pozo. El erotismo un tanto simple de esa escena se intensifica tal vez con la idea de escondite. La idea me vino del capítulo de la Cueva de Montesinos en El Quijote, aunque allí no hay erotismo²⁶...

Emilio García Riera nos habla de un cine “lépero”, ese cine de pornografía blanda, ese cine donde la rentabilidad del género estaba garantizada... el de las ficheras durante el régimen de Luis Echeverría (1971-1976). La exuberancia de las prostitutas encarnadas por iconos cinematográficos de la época: Sasha Montenegro, Lyn May, Gloriella fue una suerte de continuación de la educación sentimental de fines de la década anterior, *Bellas de noche* (1974) y *Las ficheras* (1976), ambas dirigidas por Miguel M. Delgado, podrían ser consideradas las iniciadoras de género.

La represión política del gobierno de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970) contrastó con la permisividad temática y visual de películas como *La sangre enemiga* (Rogelio González, 1969), *La Choca* (Emilio, El Indio, Fernández, 1974), *Las pirañas aman en Cuaresma* (Francisco del Villar, 1969), *La india* (Rogelio A. González, 1975), *Las apariencias engañan* (Jaime Humberto Hermosillo, 1983) por mencionar algunos casos.

Desde sus comienzos el cine mexicano se apropió del personaje para atraer los bajos instintos del espectador. Imágenes proclamadoras de la inmoralidad, y desde luego, la sexualidad era considerada inmoral en sí.

Es de llamar la atención que la picardía del público mexicano por algo más digamos picante... se remonta a los últimos años del siglo XIX y principios del siglo XX, como nos lo refiere Aurelio Reyes, en su libro *Los orígenes del cine mexicano 1896-1900*, cuando se realizaban proyecciones sólo para hombres en las principales ciudades del país: Ciudad de México, Guadalajara y Puebla principalmente, las películas mudas traídas de Europa.

²⁶ De La Colina, J; Pérez Turrent, T. (1997) Luis Buñuel. *Prohibido asomarse al interior*. México, CONACULTA/IMCINE. p.102.

Exhibiciones como las que hacia el librero español Amadeo Pérez Mendoza en 1936, en un pequeño local secreto dentro de su librería “La tarjeta” en pleno centro histórico de la ciudad de México. Que además de la proyección de material sicalíptico, se vendían condones, fotografías, revistas; y que investigadores de la Fimoteca de la UNAM, afirman que en ese local se cobraban tres pesos por proyección, además de que se les trataba con toda gentileza a los asistentes, se les obsequiaba una copa.

La Fimoteca de la UNAM, tiene a su resguardo, restauración y conservación materiales filmográficos que datan de 1926 a 1950, cuyos contenidos no tienen otro propósito más que alegrar el ojo... y el acceso inmediato a los placeres del sexo.

Títulos como: *Las muchachas* o *Las ninfas*, *Historia del monje loco* (alusión al programa de radio de la XEW, de Salvador Carrasco), *El sueño de Fray Vergazo*. Películas que se centran en la explotación de fantasías masculinas como escenas lésbicas, desnudos femeninos, felaciones, sexo anal, y la burla a la moral exacerbada, utilizando como personajes, a monjas, mujeres recatadas y de preferencia la figura del sacerdote²⁷.

Dentro de la producción de pornografía mexicana de aquellos años, es importante mencionar el gusto por los animales, producciones como la de 1930 *El perro masajista*, distribuida en Estados Unidos con el título *Mexican dog*²⁸, que tiene como estrella a un feliz *perrito* visitado por cinco jovencitas. No está de más recordar que tanto México como Cuba eran importantes centros de realización y consumo de *stag movies*. Se las llamaba *stag movies*, porque *stag* era la palabra que designaba a las reuniones exclusivamente masculinas donde estos films se exhibían.

Discutir sobre las diferencias entre erotismo y pornografía (que no zoofilia) son ganas de perderse en laberintos de moralina carentes de moraleja,

²⁷ Aviña, Rafael. *Sexualidad en movimiento*. Toma 3. 2009. Año 1, núm. 3, p. 27.

²⁸ Freixas, Ramon. *El sexo en el cine y el cine de sexo*. Barcelona, Paidós Editorial, 2000, p. 213

pues la extensión o limitación del encuadre, el todo por la parte o la parte por el todo, es siempre un cuerpo que se relaciona con un sexo, un sexo que se relaciona con un cuerpo. A partir de aquí podemos reivindicar sin tapujos, la presencia benefactora de algo tan humano y divino (recordemos a Bataille) como es el sexo.

André Bazin sostiene que:

Sólo en el caso del cine se puede decir que el erotismo aparece como un proyecto y un contenido fundamental. No único, ciertamente, ya que muchas películas entre las más importantes no le deben nada; pero sí un contenido mayor, específico e incluso esencial²⁹.

El cine erótico está en los cuerpos pero sobre todo está en lo que rodea a los cuerpos, en la situación, en las circunstancias que se están creando... la capacidad de pasar de lo sensual a lo erótico. Pietro Bonfiglio, nos dice que el cine erótico es, en este sentido, un cine desnudo, una especie de *body art*, que intenta introducir en la estética de masas la violencia social y política de la sensibilidad liberadora³⁰.

Recordemos lo que nos dice Salvador Elizondo en su ensayo: "al cine mexicano le cabe la deshonra de no haber, hasta la fecha (1961), producido jamás una película, digamos, 100 por ciento erótica"³¹.

²⁹ Bazin, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: Libros de cine Rialp, 2000.

³⁰ Boarini, Vittorio. *Erotismo y destrucción*. España: Fundamentos Editorial, 1998. p. 19.

³¹ García, Gustavo; Maciel, David R. (2001). *El Cine Mexicano a través de la crítica*. México, Conaculta/IMCINE, DGAC/UNAM, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. p. 227.

Capítulo II

El filme y su contexto

2.1 Cine mexicano erótico del siglo XXI

Salvador Elizondo en su citado ensayo “Moral sexual y moraleja en el cine mexicano”, aparecido en la revista de crítica cinematográfica, *Nuevo Cine* (1961 – 1962) nos dice: Salvo algunas excepciones ha sido desde sus orígenes y con un irritante recrudescimiento en los últimos años, un cine de moraleja, y lo que es peor, un cine de moraleja condenatoria. Veamos si en nuestros días las cosas han cambiado algo.

El cuerpo y el erotismo son temas centrales en la historia del arte, en la historia de la humanidad. El cuerpo nunca acaba de ser mirado por los renacentistas, en el barroco, en la Edad Media, en los siglos XVIII, XIX, XX y XXI.

Pero en nuestros días, pareciera que el tema de erotismo ya no interesa a las personas, porque se volvió tan evidente y cotidiano, lo vemos en la televisión, en las películas, en los periódicos y en los anuncios de la ciudad, pareciera que ha dejado de pertenecer al reino de lo prohibido.

El erotismo es la vivencia de placer corporal sensual y no sólo experiencia de placer sexual genital; está referido a todos los órganos sensoriales. Es decir, obtenemos placer a través de la vista, con la lectura o un paisaje, a partir de nuestra posibilidad de oler y disfrutar aromas; por el gusto, a través de la comida; del tacto, a partir del contacto físico, con las caricias... hablamos de todo el potencial sensorial y, por lo tanto, sensual, que tiene el cuerpo.

Lo erótico tiene otro tiempo. Tiene transcurso, que es lo más importante. Las películas pornográficas por más que quieran ponerle argumentos quedan en lo mismo, al respecto Andrés de Luna opina: “Hoy día, la pornografía es una

industria que se ha vuelto tan permisiva que está en cualquier parte. Puedes comprarla fácilmente y llevarla a tu casa para verla un viernes por la tarde mientras te comes unas palomitas de maíz. Ya perdió su clandestinidad que le daba cierta intensidad”³².

La pornografía quiere excitar y ése es su único cometido. Si uno le quiere buscar la parte filosófica o existencial, uno está perdido, porque ahí no hay nada de eso.

En el cine mexicano... -el de cualquier país- el morbo y la curiosidad jalan a la gente... que también estamos rodeados de miedos y temores... ¿motivo y planeación mercadotécnica...?

La película *La habitación azul* (2002) de Walter Doehner, se anunciaba en periódicos y espectaculares a través de la imagen desnuda y sensual de su protagonista Patricia Llaca, acompañada de frases como: “¿A quién deshaces cuando lo haces?” o “La mejor manera de librarse de la tentación es caer en ella”. Esto hizo pensar que la película basaba su propuesta en un lenguaje erótico y provocador, cuando la realidad estaba muy lejos de esa imagen pública que se le quiso dar.

Basada en la novela de Georges Simenon, escritor francés, autor de más de 140 novelas, más las 76 de la serie del comisario Maigret (Damián Alcázar). Una de ellas, *La habitación azul* siendo adaptada por Vicente Leñero y Walter Doehner para crear una película que intentaba tocar las diferentes fibras que existen entre el amor, el engaño, el rencor y la envidia, explorando las implicaciones y terribles consecuencias de la infidelidad cuando ésta se convierte en una obsesión irremediable.

³² Jorge Luis Espinosa. *Explora Andrés de Luna los territorios del deseo*. El Universal. 20 de julio de 2004, diciembre de 2011. Disponible en Web:
http://www2.eluniversal.com.mx/pls/impreso/noticia.html?id_nota=36191&tabla=cultura

El resultado fue –nuevamente en el cine mexicano- moralmente claustrofóbico.

La campaña publicitaria originó dos posiciones prejuizadas y encontradas hacia la película: un sutil rechazo moral hacia el excesivo contenido erótico del filme, y por otro lado, cierto morbo sexual que animaba a ir a verla. El resultado de tal provocación comercial, dirigida a una sociedad en la que el desnudo aún es objeto de polémica y de negocio, se resume en casi un millón y medio de espectadores en tres semanas, 250 salas de exhibición en todo el país y la recuperación de lo invertido en poco más de 15 días.



Foto Maritza López y Yazmin Ortega/La Jornada

Los ejemplos son varios en donde la mercadotecnia es más importante que el contenido de las películas: *Sexo, pudor y lágrimas* (1999) de Antonio Serrano, *Y tu mamá también* (2001) de Alfonso Cuarón, *El crimen del padre Amaro* (2002) de Carlos Carrera. Películas anodinas, de fórmula para espectadores que tienen su inconsciente tapizado por cine estadounidense –y no es que sea mal cine... únicamente es para divertir, para pasar el tiempo, cumplen su fin-.

Jorge Ayala Blanco, en su incansable trabajo de investigación literaria sobre el cine mexicano, nos dice que existen dos cines mexicanos: uno es el que se exhibe en las salas comerciales, a veces hasta con tres años de retraso; otro, el que va a los festivales y, en ocasiones, gana algún premio, y cuando se exhibe comercialmente en México no tiene ninguna resonancia, ningún éxito. La repercusión crítica es casi nula, el número de copias es muy reducido, al igual que el número de espectadores. Estas películas están obligadas a competir en desventaja con las industrias fuertes y muy claramente con la estadounidense. De esas propuestas valientes, inteligentes nombraré algunos ejemplos.

Batalla en el cielo (2005)

El director Carlos Reygadas (*Japón, Luz silenciosa*) nos presenta la historia de Marcos (Marcos Hernández), el chofer de una familia de dinero, pierde el control tras el resultado trágico del secuestro de un bebé perpetrado con su mujer. Buscando liberarse, confiesa el crimen a la hija de su patrón, Ana (Anapola Mushkadiz), una niña frívola que se prostituye por diversión. Pero la situación no mejora... Marcos se hunde en el abismo y arrastra con él a Ana durante un extraño peregrinaje a la basílica de Guadalupe.

Batalla en el cielo, formó parte de la selección oficial en la competencia del Festival Fílmico de Cannes 2005, así como en Sundance. Pero generó controversia y escándalo cuando los organizadores se dieron cuenta del contenido explícito de sexo en la película de Carlos Reygadas, que había sido programada para presentarse en un local que se compartía con una escuela. Entonces decidieron cambiarla de sede.

La autocensura artística y una comercialización de última hora en pos de una mayor aceptación pública, hacen triste el estreno de la película en México. Se trata justamente del prólogo y el epílogo de la cinta, dos imágenes de gran intensidad visual, ¿protegernos de la felación inmaculada en la pantalla?

Merecemos más respeto.

Al respecto de las escenas sexuales en su filme, Carlos Reygadas comentó:

Yo pienso que tenemos la tendencia a ver el sexo como algo glamoroso, y yo quería hacer algo muy simple, como creo que es en realidad el sexo. No estoy interesado en películas como *9 semanas y media*, con una pareja haciendo el amor bajo gotas de agua³³.

Ya en la anterior película *Japón*, el director había provocado revuelo en una edición previa del Festival de Cannes por una escena de sexo entre un hombre de mediana edad y una anciana.

Sin lugar a dudas, Carlos Reygadas es uno de los principales directores en nuestro país, ya que nos ofrece propuestas frescas, transgresoras que nos enfrentan a nuestros tabúes sexuales sin concesiones –esperemos-.

EXXXorcismos (2002)

Un hombre camina por las calles céntricas de Ciudad de México. Al llegar a su destino, un pasaje comercial, una mujer le pregunta si él es Roberto, el nuevo guardián, lo cual él confirma. La mujer le da instrucciones de lo que será su nuevo trabajo. Le comenta que más le vale no tener miedo porque en ese lugar espantan y le cuenta la historia de dos adolescentes, Marco Antonio y Pedro, quienes hace aproximadamente veinte años solían acudir de noche a ese pasaje para tener encuentros amorosos hasta que fueron descubiertos y los padres de ambos quisieron separarlos por lo que los jóvenes amantes decidieron unir sus almas con un pacto suicida para prolongar su amor más allá de la muerte, pero el mayor de ellos, Marco Antonio, se acobardó y sólo Pedro

³³ Biosstars. *Batalla en el Cielo*. BIOSSTARS. 1997 -2007, abril de 2012. s/d. Disponible en Web http://www.biosstars-mx.com/pelicula/2006/b/batalla_en_el_cielo.html

dio fin a su existencia por lo que desde entonces vaga por esos lúgubres pasillos en busca de su gran amor para que cumpla con el pacto. La mujer se va y Roberto queda solo recorriendo cada rincón del pasaje dando inicio a esta historia alucinante.

Jaime Humberto Hermosillo, cineasta con más de 30 películas en su haber, como *La pasión según Berenice*, *La Tarea*, *De Noche Vienes Esmeralda*, *El Verano de la Señora Forbes*, *Intimidaciones de un Cuarto de Baño*, entre otras. Jaime Humberto navegó en nuevas aguas, al ser el pionero –en México- de las producciones digitales: *eXXXorcismos*.

eXXXorcismos es una película valiente y honesta, Hermosillo elaboró diálogos y monólogos fuertes y convincentes, planteó estéticamente la universal relación Eros – Tánatos que también se extiende a las relaciones homosexuales. Hermosillo fue congruente con sus planteamientos temáticos y técnicos, por lo que su película los cumplió en forma solvente, con soluciones cinematográficas adecuadas que muestran su madurez como cineasta.

En entrevista Jaime Humberto Hermosillo expresa sus ideas sobre el sexo:

Yo considero que es importantísimo para el ser humano y que todavía, pese a que se dice que hay apertura para las cosas sexuales, hay muchas limitaciones y el cine está en pañales, comparado con otras artes como la pintura, literatura, escultura que han representado aspectos de la sexualidad muy abiertamente y en el cine apenas iniciamos³⁴.

A la pregunta de: “¿quieres con tus películas abrir el panorama del cine, para que se aborde el tema del sexo que es tan natural en ellas?”³⁵

Sin duda, para empezar, yo mismo. El cine me ha ayudado a ser más libre, a hacer no el cine que veo, sino el que he hecho y siento que a lo largo de mi

³⁴ Emmanuel Castañón. *Exorcismos: Cine Digital de principio al final*. Golem Producciones. 2007, abril de 2012. s/d. Disponible en Web <http://www.golemproducciones.com/prod/xxxorcismos.htm>

³⁵ *Ibidem*.

carrera yo he ido avanzando conforme a las películas que he hecho y muchas de ellas me han servido como psicoanálisis, me han liberado de muchos fantasmas, gracias a las cintas que he hecho.

2.2 Película: *Año bisiesto*³⁶

La cámara ha encontrado empíricamente la movilidad de la visión psicológica.

Rene Zazzo.

Año bisiesto

1.m. El que tiene un día más que el año común, añadido al mes de febrero. Se repite cada cuatro años, a excepción del último de cada siglo cuyo número de centenas no sea múltiplo de cuatro.

Año bisiesto cuenta la historia de Laura (Mónica del Carmen), una reportera *freelance* que vive en la ciudad de México (D.F.) y escribe artículos para algunas revistas. La cinta da cuenta de sus deseos, sus frustraciones, su soledad durante hora y media que dura la película, y un mes que dura la historia; Es una joven de origen oaxaqueño, indígena, que para los cánones del cine mexicano no cumple con la belleza de la mujer.

Vive en la soledad, los días pasan entre su monótono trabajo de colaboradora para una revista financiera y de negocios sin salir de casa. Las visitas de cuando en cuando de su hermano menor, y los breves encuentros sexuales que sostiene con conquistas de una sola noche parecen ser la única forma de sobrellevar su existencia.

Una noche lleva a su departamento a Arturo (Gustavo Sánchez Parra), con quien inicia una relación sexual original... cada vez más interesante y cruel pero también... y paradójicamente, más amorosa... sin embargo, hay algo en el pasado de Laura que ella intenta ocultar.

Así, Laura se somete al dominio (o su dominio...) del amante hasta límites insospechados.

³⁶ Ver ficha técnica, en el presente trabajo: Anexo 1, p. 89.

En *Año bisiesto*, Laura convoca la existencia corpórea de lo obsceno, la apertura misma, la hendidura. Cada acto de la pareja intenta una transgresión de los límites que disuelve las formas de la vida social. Las palabras constantes de la voz masculina son: ¿tuviste un orgasmo?, ¿has gozado?; ¡mastúrbate! Esta marca lingüística que percute la narración detenta poder, fuerza y autoridad. El amante exige poses y movimientos, ordena la forma del goce; la mujer acepta el ritual.

En *Año bisiesto* hay una ascendencia constante donde el otro permite el manejo de lo común hasta el absurdo, porque tal parece que sólo en el absurdo la nada tiene sentido y el erotismo, la melancolía y la memoria seducen a Laura en un tiempo en el que ya no quiere existir.

En la historia sexual de la humanidad, la mujer siempre ha participado en el erotismo y ha tenido menos preponderancia y menos autoridad, porque se ha visto al cuerpo femenino como objeto manipulado y torturado, y no como un cuerpo-sujeto. La mujer descubre de manera diversa su propio cuerpo a como lo descubre el hombre.

Así es como en la película, en el juego de los amantes, Arturo inflinge dolor y placer en el cuerpo femenino y ordena el goce, éste otro muestra una contrapartida: Laura se somete a sí misma a ciertas marcas que le permitan lograr el placer y el encuentro con su propia sexualidad.

Una realidad que la actriz Ofelia Medina, mencionó en entrevista: "...el erotismo nos salvará del charco enlodado en el que estamos sumergidos. Creo en la fuerza erótica como una fuerza de transformación, de cambio"³⁷.

³⁷ Cecilia Durán. *Entrevista a la actriz Ofelia Medina*. La jornada. 17 de noviembre de 2010, p. 8.
Disponible en Web:
<http://www.jornada.unam.mx/2010/11/17/index.php?section=cultura&article=a08n1cul>

2.3 El cineasta: Michael Rowe

MICHAEL ROWE

Ballarat, Australia, 1971.

Nació en Ballarat, una pequeña ciudad australiana al noroeste de Melbourne. Realizó estudios de Letras Inglesas en su país de origen y durante un tiempo se dedicó a escribir poesía. Posteriormente creó obras de teatro, las cuales ganaron concursos universitarios. El éxito de sus libretos lo llevó a trabajar como guionista para la televisión australiana, sin embargo, Rowe abandonó su trabajo y decidió emigrar a otro país.

Llegó a México a los 23 años y se desempeñó como profesor de inglés y periodista de cultura en el diario *The News*. Más tarde ingresó al Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), donde estudió la carrera de Guión Cinematográfico. Rowe también ha dado clases de guión en diferentes escuelas, incluyendo el propio CCC. Algunos de sus guiones han sido filmados por sus alumnos como trabajos universitarios.

Durante un taller con el también guionista y novelista Vicente Leñero, Rowe afinó los detalles de su primer largometraje, el cual fue financiado por la compañía Machete Producciones. *Año bisiesto* se estrenó el 17 de mayo de 2010 en el Festival Internacional de Cine de Cannes, donde recibió el Premio Cámara de Oro a la mejor Ópera Prima.

Filmografía como director

2010 *Año bisiesto* (México)

Premios y reconocimientos

2010 Premio Cámara de Oro a Mejor Ópera Prima por *Año bisiesto*. Festival Internacional de Cine de Cannes. Francia.

Año bisiesto, es la primera película mexicana en ganar el premio *Cámara de Oro*, en el Festival de Cine de Cannes.

El premio *Cámara de Oro* se estableció en el año 1978 para premiar a la Mejor Opera Prima dentro la selección Quincena De Realizadores, selección alterna del Festival de Cannes.

El 17 de Mayo del 2010 fue el estreno mundial de *Año bisiesto* en su función de gala en Cannes, justo un año después (Mayo 17 del 2009) de que comenzara el rodaje de la misma.

Jim Jarmusch, Mira Nair, John Torturro, Christoffer Boe, Miranda July y Steve McQueen son algunos de los directores ganadores de La Cámara de Oro.

2.4 La recepción

A continuación presento íntegros dos comentarios periodísticos y sus fuentes.

Periódico La Jornada
Lunes 24 de mayo de 2010, pág. 15

Este galardón se lo agradezco a México, que me permitió hacer la cinta, comenta ***Año bisiesto es un drama erótico, afirma Michael Rowe al ser premiado en Cannes***³⁸

Notimex

Cannes, 23 de mayo. La película mexicana *Año bisiesto*, drama erótico, según su director, el australiano-mexicano Michael Rowe, ganó el premio Cámara de Oro del 63 Festival de Cine de Cannes, a la mejor opera prima, anunció el jurado.

Este premio se lo agradezco a México, que me permitió hacer el filme, declaró el realizador, de 37 años, egresado del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC).

El reconocimiento fue anunciado por el actor mexicano Gael García Bernal, quien este año fungió de presidente del jurado de la Cámara de Oro, y por la actriz francesa Emmanuel Beart.

Rowe agradeció el premio a Marina Stavenhagen, directora del Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine), entre otras personas.

El cineasta, quien es egresado del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) y tiene la doble nacionalidad, australiana y mexicana, destacó en entrevista, hace unos días, que la película no ha generado en Cannes una polémica como esperaba.

Según el productor del filme, Luis Salinas, la película primero se estrenará en Francia, en junio, pues una distribuidora de ese país ya la adquirió. Salinas expresó a esta agencia su deseo de que se estrene este año en México.

Michael Rowe afirmó sentirse simplemente muy feliz al recibir la Cámara de Oro. El realizador dijo: No esperaba el premio. Ya estaba feliz de haber sido

³⁸ Notimex. *Año bisiesto es un drama erótico, afirma Michael Rowe al ser premiado en Cannes*. La jornada. 24 de mayo de 2010, p. 15. Disponible en Web: <http://www.jornada.unam.mx/2010/05/24/espectaculos/a15n1esp>

seleccionado. Ya era un honor. Haber ganado ha sido enorme, agregó Rowe, quien vive en México desde hace unos 15 años, según fuentes de la producción del filme. Michael Rowe, quien ha trabajado de guionista en México durante años, explicó que el premio, que está dotado con 50 mil euros en material de Kodak, le ayudará a realizar su próximo filme. “Me va a facilitar la vida para mi próximo proyecto. Con el material de Kodak tendré una buena base para el próximo filme, comentó en breve conferencia de prensa”.

Recompensa bien merecida

El actor Gael García Bernal destacó la calidad de la película. “Este filme, Año bisiesto se merece esta recompensa. Es una película bella, una obra en la que se ven bien dirigidos los actores, el cuadro, la forma de contar la historia”.

No se ven los hilos detrás. Cuando te dejas llevar por el filme es algo bueno. Los que lo han visto lo entienden, señaló.

Vimos 24 filmes y todos tenían alto nivel. Cada película mostraba un nuevo universo. Hay realizadores extraordinarios que están a punto de llegar, concluyó el mexicano Gael García Bernal.

Es año bisiesto en Gibara³⁹

Beatriz Rosales Vicente.

La película *Año bisiesto* fue la escogida para el programa inaugural de la X edición del Festival Internacional de Cine Pobre en Gibara, y es una cinta producida en México por actores mexicanos y un director, Michael Rowe, que se siente mexicano y que ganó el premio Cámara de Oro en el Festival Internacional de Cannes.

Elegir esta película como obra inaugural fue una decisión acertada, porque es una cinta donde se muestra al cine mexicano en renovadas formas de decir y mostrar la realidad, esta vez a través del sexo y sus complejidades como herramientas de

³⁹ Beatriz Rosales Vicente. *Es año bisiesto en Gibara*. Radioangulo. 18 de Abril de 2012. Disponible en Web:

<http://www.radioangulo.cu/variedades/punto-de-vista/19336-es-ano-bisiesto-en-gibara.html>

fuga. Laura, el personaje principal y casi único en buena parte del filme, e interpretado por la actriz Mónica del Carmen, es una periodista solitaria, alejada de su familia, sin amigos ni vida amorosa, que se presiona a sí misma ante la eminente llegada del 14 de febrero.

Estas características del personaje son ofrecidas por una sobria elección de escenarios, por recursos más visuales que dichos en palabras y por elementos que descubren bajo la superficie a un guión bien concebido y complejo. De esa manera, las escasas relaciones de Laura, su situación familiar y sus valores, se muestran en conversaciones telefónicas que aportan las informaciones necesarias a la comprensión sin dilatar el ritmo interno de la película y sin tonos melodramáticos.

Laura en su apartamento es una persona rutinaria, mientras que la acción se mueve en planos fijos que refuerzan el sentido inmóvil y solitario. Colores apagados en la fotografía acentúan la intención dramática, y las tomas sin movimiento de cámara a lo largo de todo el filme logran muy bien esa sensación de soledad que motiva las acciones del personaje, magníficamente interpretado a la hora de conseguir matices por Mónica del Carmen.

En el caso de esta actriz, me gusta que represente el tipo tradicional de mujer mexicana, no sólo para escapar de los muy llevados y traídos estereotipos impuestos, sino para afianzar la rutina como reconocimiento de lo posible. La sensibilidad del filme se logra entonces sin edulcorar, sino apelando a lo más real y cercano de una cultura. Acá lo ajeno no tiene cabida, ni siquiera en el masoquismo de las escenas de sexo, porque la actuación de los personajes lo impide.

La rutina y la proximidad son entonces una de las claves para aprehender la historia, porque es a través de actos rutinarios y la contemplación de ellos que se llega a la valoración en última instancia de una existencia que se declara gris en su cotidianidad.

En este marco, *Año bisiesto* explora las oscuras dimensiones del masoquismo, no tanto hasta dónde se puede llegar en él, sino hasta dónde pueden llevar la necesidad de afecto y las profundidades del ser humano en un urbanismo que separa y aísla tanto, como supuestamente aglutina.

Las necesidades afectivas de Laura se compensan finalmente -no en el final- en una relación intensa con Arturo (Gustavo Sánchez Parra), donde el dolor es acicate de la sensualidad y expresión definitiva de personalidades complejas, que alcanzan placer en la violencia. Reitero que buenas actuaciones hizo falta para conmover y desgarrar en estas escenas, que mueven más a la reflexión que a la simple curiosidad, y más aún ante tan pocos personajes y tan escasos escenarios que dejan buena parte de la responsabilidad sobre los hombros de la expresión actoral.

Finalmente, ésta no es una historia de amor, sino una metáfora de cómo el amor domina y tergiversa, y de cómo convertirse en placenteras víctimas de un sentimiento. Y entonces la escena de Laura declarando su amor, mientras le pide a Arturo que la corte y la mate, se vuelve comprensible; comprensible desde la diversidad.

La película *Año bisiestro* de no haber tenido el resultado de la Cámara de oro en Cannes, habría pasado inadvertida en México y en los medios de comunicación, salvo algunas honrosas excepciones. El filme tuvo una flamante aceptación en Francia, donde fue exhibida con 50 copias durante cinco meses, desde su estreno en ese país.

En contraste con ello, el filme, merecedor a la mejor *opera prima* en la edición 63 del festival de Cannes, arribó a diez salas de la Ciudad de México, con la posibilidad de que aumentara el número de copias según fuera la aceptación de los públicos. Michael Rowe comentó -en parte acertadamente- que esta profunda diferencia obedece a que en Francia “el público tiene otro criterio para presenciar este tipo de historias”.

Capítulo III - Análisis

3.1 Los elementos del cine

3.1.1 La cámara como intérprete

En el presente capítulo se analizarán las secuencias propuestas, a fin de lograr una mejor interpretación de la película.

Secuencia 7, Año bisiesto⁴⁰.

AUDIO:

No hay música de fondo.
SE RESPETA EL SONIDO AMBIENTAL.

ENCUADRE:

PLANO SECUENCIA (CÁMARA FIJA).

Fade in (minuto: 2, segundo: 33).

-Laura entra a su cuarto, enciende la luz.

-Se quita la chamarra y por sobre la ropa se quita el brasier.

-Se sienta en la cama para quitarse las botas.

-Guarda las botas y la ropa.

-Da la vuelta a la cama, se sienta.

-De forma cuidadosa acomoda la fotografía de un hombre (se toma su tiempo).

Fade out (minuto: 3, segundo: 43).

⁴⁰ Rowe, Michael (Director), (2010), *Año Bisiesto*, México, Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Machete. 00'01'33".



Año bisiesto es una película que se nos presenta con una cámara intimista... una cámara en *tercera persona*, muy cercana a la protagonista, a sus momentos más personales.

Cuando una acción es vista bajo un ángulo que corresponde al punto de vista casual de un observador ajeno a esta acción, hablamos de un encuadre objetivo. Los encuadres objetivos corresponden a lo que en el lenguaje hablado llamamos la "tercera persona". Por asociación inmediata comparamos a este observador ideal con el espectador de teatro. Es claro que ambos ven la acción de una manera objetiva y que tanto el uno como el otro reciben la totalidad del movimiento dramático.

El encuadre objetivo realiza más bien el punto de vista del "*Buen dios*", es decir una tercera persona ideal que vería todo, oiría todo y que estaría a la vez en todo tiempo y en todo lugar. Esta ubicuidad espacio-temporal es una característica constante y evidente del cine⁴¹.

⁴¹ Durand Philippe. *El actor y la cámara*. México, UNAM, 1979. p. 41.

Para Edgar Morin: “El film en la escala del plano como en la escala de conjunto del montaje, es un sistema de ubicuidad integral que permite transportar al espectador a cualquier punto del tiempo y del espacio⁴²”.

La profundidad de campo deja al espectador analizar él mismo los dos elementos que aparecen en un plano único y, lo que es básico, establecer por sí mismo la relación que existe (o que el realizador quiere que exista) entre esos dos elementos. Además, la profundidad de campo, al situar los diferentes elementos de un mismo acontecimiento en el mismo espacio y con la misma duración, permite una mayor verosimilitud de ese hecho y subraya el carácter ambivalente de la realidad.

André Bazin apunta:

La profundidad de campo sitúa al espectador en una relación más cercana de la que tiene con la realidad. Entonces cabe decir que independientemente del contenido mismo de la imagen, su estructura es más realista; que implica por consiguiente una actitud mental más activa y al mismo tiempo una contribución positiva del espectador a la puesta en escena⁴³.

Mientras que el montaje analítico no tiene más que seguir al guía, ceder su atención a la del director, que escoge por él lo que hay que ver; se requiere aquí un mínimo de discernimiento personal. De su atención y de su voluntad depende en parte el hecho de que la imagen tenga un sentido.

La profundidad de campo reintroduce la ambigüedad en la estructura de la imagen, si no como una necesidad, al menos como una posibilidad.

⁴² Morin, Edgar. *El Cine o el hombre imaginario*. España, Paidós, 2001. p. 62.

⁴³ Bazin, André. *¿Qué es el cine?* Madrid, Libros de cine Rialp, 2000. p. 76.

Escoger las posiciones de la cámara para que el espectador experimente la impresión deseada, situado también de una manera armónica ante el acontecimiento, es todo un arte del realizador.

En nuestra película, *Año bisiestro*, la mayoría de las tomas dependen enteramente del punto de fuga de la perspectiva, como en la secuencia que ahora nos ocupa: la cámara está fija –tal vez por estética y necesidad-, pero el objetivo de distancia corta le permite enfocar una amplia porción del campo (con singulares efectos figurativos de formación y alteración de las proporciones), y así Laura y Arturo (protagonistas) pueden actuar en continuidad, revelando desplazamientos y vacíos espaciales así como pausas temporales, difícilmente aprehensibles en el frenético régimen del *découpage* (corte). Se trata siempre de una porción de lo real físicamente en sus dimensiones espaciales y temporales.

Encuadre, movimiento y transformación.

Podemos hablar de la existencia de un doble movimiento: el de todo aquello que está en el escenario, en el interior del cuadro, y el del punto de vista de la cámara. Teniendo en cuenta estas dos posibilidades, se puede establecer una dicotomía *estatismo/dinamismo*⁴⁴ con cuatro variaciones:

-Espacio estático-fijo: aquel que ofrecen encuadres fijos de ambientes inmóviles.

-Espacio estático-móvil: estatismo de la cámara y movimiento de las figuras o elementos (iluminación, objetos...) en el interior del cuadro.

-Espacio dinámico-descriptivo: movimiento de la cámara en relación directa con el de la figura. La cámara se mueve para representar mejor el movimiento ajeno a ella (panorámicas, grúa...).

⁴⁴ Casetti, F. y Di Chio, F. *Cómo analizar un film*. Barcelona, Editorial Paidós Comunicación, 1991. pp.144-146.

-Espacio dinámico-expresivo: el movimiento de la cámara en relación dialéctica y creativa con el de la figura. Es la cámara y no el personaje con su desplazamiento o su mirada quien decide lo que se debe ver. Adquiere así su máxima expresividad, connotando la acción, el espacio y/o los personajes.

De estas cuatro variantes, en “*Año bisiesto*” predomina la primera: encuadres fijos de ambientes inmóviles, y, puntualmente, el Espacio estático-móvil: estatismo de la cámara y movimiento de las figuras o elementos (iluminación, objetos...) en el interior del cuadro.

3.1.2 El Sonido

El sonido en la película *Año bisiesto* hace que el silencio hable, y utiliza el silencio de una manera simbólica y metafórica, para representar la ausencia, la angustia, la muerte... el peligro. También permite construir elipsis sonoras, haciendo que se pueda suprimir sonido de la pantalla e incluso de las conversaciones.

Algunas veces la banda sonora parafrasea las imágenes, repite lo que estamos viendo y otras veces es un contraste de las imágenes para oponerse a lo que estamos viendo.

Es decir con la unión de imágenes y sonidos, el cine ha hecho que la banda sonora pueda ser un reforzamiento o contrapunto de las imágenes; Rowe nos propone que los sonidos, ruidos, efectos e incluso el diálogo enfaticen, aquello que se está viendo en las imágenes.

¿Cómo hacer para que el sonido y la palabra no sean una simple redundancia de lo que se ve? Este problema no niega que lo sonoro y lo parlante sean un componente de la imagen visual; al contrario, es por su condición de componente específico por lo que el sonido no debe producir redundancia con lo visual⁴⁵.

El cine en los últimos tiempos ha hecho un nuevo uso de lo parlante, de lo sonoro y de lo musical, una dimensión original de la palabra oída: “ya no es una dependencia o una pertenencia de la imagen visual, pasa a ser una imagen sonora de pleno derecho, cobra una autonomía cinematográfica, y el cine se hace verdaderamente audio-visual” (Deleuze, 1987: 320), lo cual sucede en la película que analizamos.

⁴⁵ Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo*. Barcelona, Paidós. 1987. p. 310.

El sonido en la película de Michael Rowe también tiene una función *dramática*: es un reforzamiento psicológico de las imágenes sobre todo del carácter de los personajes; los caracteriza y describe a los personajes, además enfatiza la acción y proporciona información sobre la historia, da énfasis retórico a las escenas de dramatismo y sentimiento.

Año bisiesto no hay música de fondo (fuera de la historia), sólo podemos escuchar el sonido ambiente –en todo su dramatismo- y es sólo al final de la cinta -en los créditos- que escuchamos una canción:

Flores para ti, tema compuesto por el dueto Afrodita especialmente para la promoción de la película *Año bisiesto*. Afrodita es un dúo de la ciudad de México, formado por Immanuel Miralda y Karin Burnett.

3.1.3 El Ambiente

Se define como el conjunto de todos los elementos que pueblan la trama y que actúan en su trasfondo: en otras palabras, es lo que diseña y llena la escena, más allá de la presencia identificada, relevante, activa y focalizada de los personajes. El ambiente remite a dos cosas: por un lado al *entorno* en el que actúan los personajes, al decorado en el que se mueven; por el otro a la *situación* en la que operan, a las coordenadas espaciotemporales que caracterizan su presencia. De ahí las dos funciones del ambiente: por una parte *amueblar* la escena; por otra, *situarla*.

La cinta se filmó -excepto por la primera escena en un supermercado- en un modesto departamento ciudadano. En su interior atisbamos la vida cotidiana de Laura, una redactora que colabora a distancia en revistas de negocios, carente de vida social. Aislada del mundo, excepto por el teléfono, el Internet y la televisión.

En *Año bisieto* el ambiente, los decorados, presentan una intensificación de las formas, colores y sonidos... que enfatizan la soledad de Laura... la ausencia... el abandono... la necesidad de amor... cariño...

De la imagen que nos propone la cámara, hay una imagen virtual que nos propone el ambiente... como un doble o un reflejo... el objeto real se refleja en una imagen en espejo como objeto virtual que, por su lado y simultáneamente, envuelve o refleja a lo real... a Laura... a su tremenda soledad.

Como Edgar Morin lo expone: “en la pantalla, el rostro se convierte en paisaje y el paisaje en rostro, es decir, en alma. Los paisajes son estados de alma y los estados de alma paisajes. Con frecuencia el tiempo que hace, el ambiente, el decorado, están en la imagen de los sentimientos que animan a los personajes⁴⁶”.

La distribución del espacio en ese pequeño departamento habla de la excelente gramática cinematográfica que domina Michael Rowe.



⁴⁶ Morin, Edgar. *El Cine o el hombre imaginario*. España, Paidós, 2001. p. 69.

3.2 Los elementos del relato

3.2.1 Análisis de personajes

LAURA

Laura es una joven de 25 años, originaria de Oaxaca. Es periodista, soltera y vive en un apartamento en México D.F. Su familia vive en Oaxaca y se compone de su hermano llamado Raúl, su madre, quien contrajo segundas nupcias, y su abuela.

En Oaxaca parece haber dejado un trágico pasado: La muerte de su padre.

Rasgos físicos:

Morena, cabello negro, largo; complexión robusta, busto y nalgas grandes, estatura baja; rasgos autóctonos.

Rasgos de carácter:

Necesidad afectiva, de ser querida, que se distingue cuando recibe a Arturo totalmente desnuda, al momento que le compra su whisky porque sabe que le gusta y al aceptar prácticas masoquistas que sabe que lo complacen.

Culpa, miedo, vergüenza, rasgos propios de una mujer posiblemente violada, capaz de aceptar cualquier acto de violencia sexual. Este aspecto se observa cuando Laura comenta que perdió la virginidad a los doce años y oculta el nombre de la persona con quien sostuvo relaciones en ese entonces.

Apertura sexual que se observa cuando descarga su libido, masturbándose mientras espía a sus vecinos, cuando lleva hombres a su casa después de haberlos conocido en algún lugar o al momento de que aprende a disfrutar el masoquismo al grado que ella mismo lo promueve.

Añoranza de una relación que se deja ver cuando Laura resiente el abandono de sus amantes ocasionales, quienes apenas terminan con ella, se visten y se van.

Melancólica, depresiva que se distingue en su constante encierro, en su necesidad de espiar a sus vecinos por la ventana, sus continuos suspiros, su desgano hacia la comida y a cualquier actividad cotidiana. Igualmente se observa ese rasgo de carácter cuando continuamente le miente su madre y a su hermano respecto a las actividades que realiza.

Libertad de pensamiento y acción que se distingue cuando realiza actividades periodísticas, se hace responsable de su sexualidad, renta un departamento y lo amuebla y decide salir de su pueblo para realizar otras actividades.

Las tramas narradas son siempre, en el fondo, tramas *de alguien*, acontecimientos y acciones relativos a quien tiene un nombre, una importancia, una incidencia y goza de una atención particular: *un personaje*.⁴⁷

Laura es un **personaje redondo** porque es complejo y variado. Esto se distingue cuando vemos una mujer que toma la decisión de vivir en la ciudad, rentar un departamento, conseguir un empleo de periodista, buscar alternativas para conseguir un nuevo empleo y buscar alternativas para satisfacer sus necesidades sexuales y sentimentales, pero al mismo tiempo tiende a sentirse deprimida, triste, sola, encerrada totalmente en su departamento sin tener contacto con nadie, aceptado y padeciendo la actitud de sus amantes ocasionales.

⁴⁷ Casetti, F. y Di Chio, F. *Cómo analizar un film*. Barcelona, Editorial Paidós Comunicación, 1991.pp.177-217.

Es variado y dinámico cuando vemos que de ser una mujer sumisa en el plano sexual se convierte en un ser activo que acepta una relación masoquista, aprende a disfrutarla y propone nuevas maneras gozar en una relación violenta.

Laura es un personaje **contrastado** porque es inestable ya que toma decisiones respecto a su vida laboral con valentía y al mismo tiempo se siente vulnerable en las relaciones sexuales. Pero este contraste también se distingue en su evolución. De estar triste, melancólica y apática pasa a un estado de felicidad, euforia y tranquilidad cuando encuentra el amor en Arturo, el placer sexual en las relaciones masoquistas y la manera de lograr el objetivo de morir el día que había previsto.

Es un personaje **contradictorio** porque nos muestra una mujer que tiene actitudes niña cuando la vemos vestida con su mameluco, disfrutando de hacer burbujas de jabón o cuando quiere ir a la feria, comerse un algodón de azúcar. Pero es una mujer cuando se arregla para salir en busca de un amante –bota de tacón, medias, vestidos cortos, lápiz labial-.

Aun llevando a cabo relaciones de riesgo, Laura se protege de Arturo cuando le miente diciendo que se siente protegida en el edificio donde vive, porque su mejor amiga es la vecina, tiene una relación con los viejitos de abajo y lleva al niño de la vecina a la feria.

Laura se niega a sí misma al momento de que se inventa una vida sofisticada y cosmopolita y rechaza a una chica que “por estar medio güerita, ya se cree la gran cosa”, además de su decisión de no regresar a Oaxaca por ser “*un pueblo bicicletero*”.

3.2.2 La acción como comportamiento

Laura es consciente de que quiere morir el 29 de febrero, el día en que murió su padre, ¿cómo? No lo sabe. Pero quiere morir y la única manera es teniendo relaciones sexuales de riesgo con desconocidos.

Existe algo en el pasado de Laura que la tiene sumida en un estado de tristeza y melancolía. Algo que no puede evitar y por lo tanto la hace sufrir. Este suceso puede ser una violación, lo cual se puede intuir cuando le dice a Arturo que perdió la virginidad a los 12 años y oculta de identidad del violador. Un violador que bien puede ser el padre muerto a quien añora...

Esto se observa cuando vemos la fotografía del padre en primer plano y a Laura limpiando y acariciando el retrato donde incluso coloca la envoltura del chocolate que le regaló Arturo.

En el capítulo “Freud y la crisis edípica⁴⁸”, la escritora Nancy Chodorow comenta que Freud no prestó gran atención a la crisis edípica de la niña, indicando que los postfreudianos se han mostrado de acuerdo, en general, en que es mucho más complicada. Explica que la niña se aleja de su madre (Laura y su mala relación con su madre) por su envidia del pene y la creencia de que su madre es responsable de que ella no lo tenga.

La niña intenta obtener del padre lo que la madre no puede darle, establece una equivalencia entre hijo y pene y desea tener un hijo de un hombre como su padre. La autora examina la tarea, mucho más difícil, a la que se enfrenta la niña cuando tiene que alejarse por completo de su primer objeto amoroso, su madre, y sitúa el interés erótico en su padre: argumenta que las niñas, dado que no pueden “sustituir” a sus madres, como lo hacen los varones con sus esposas, mantienen un vínculo preedípico con ella durante toda la edad adulta.

⁴⁸ Chodorow, Nancy. *The Reproduction of Mothering*. E.E. U.U, University of California Press, 1999. p. 131.

3.2.3 Transformaciones como cambios

El personaje de Laura se transforma a lo largo de la historia. De mantenerse en un constante encierro, espiar a sus vecinos por la ventana, suspirar continuamente, comer de latas y de botes de Maruchan y mentirle a su madre y a su hermano respecto a las actividades que realiza, pasa a ser una mujer que sonríe, cocina carne, hace burbujas de jabón, se arregla mejor y lleva su placer sexual a límites que trasgreden al propio Arturo.

Está en la naturaleza de Laura ser pasiva, receptiva, dependiente de la agresión de los hombres que conoce, de Arturo, y capaz de soportar el sufrimiento. En otras palabras, no le indigna normalmente que la manipulen. Por el contrario, suele disfrutarlo.

ARTURO

Arturo es un personaje redondo porque siente placer al satisfacer sus necesidades a partir del masoquismo, pero al mismo puede ser un hombre que se interesa por platicar con Laura, por saber quién es, por ver la televisión, por llevarle regalos, verla continuamente.

Es un personaje que a pesar de ejercer la violencia con Laura no tiene el deseo de destruirla. La somete pero se detiene. Su recompensa es el poder ejercido sobre Laura.

Arturo muestra su desagrado por el hecho de que Laura sea promiscua y deje entrar a hombres a su casa, aunque desde luego está perfectamente dispuesto a utilizarla. Arturo pese a que él también es promiscuo mantiene la vieja dicotomía entre virgen y puta... sólo respeta a las vírgenes.

Sabe lo quiere. Necesita tener una satisfacción masoquista –gozo, placer-.

A lo largo de la trama, Laura explora con Arturo el goce del erotismo transgresor, sin embargo, ella sobrepasa sus límites cuando le propone que la mate.

RAÚL

Personaje **plano** que es simple y unidimensional porque sólo piensa en estudiar y tener los quereres de su güerita. Quiere a su hermana, la visita constantemente, le cuenta sus problemas, se divierte con ella, busca su consuelo, se preocupa por ella.

3.2.4 La ventana

Corte directo a: 00:06:13⁴⁹

Plano Conjunto.

La cámara son los ojos de Laura, vemos a una pareja joven abrazados, de espaldas viendo hacia la pared, se están mudando –se escuchan unos jadeos-

Corte a: Contra-plano.

Vemos a Laura de espaldas y al fondo a la pareja –fuera de foco-, el ambiente está en penumbra, se escucha en primer plano sus jadeos.

Corte a: Plano Americano.

Laura se está masturbando, mientras observa a los vecinos –trae su mameluco-, tiene un orgasmo, se hinca, agacha la cabeza.

Corte.



⁴⁹ Rowe, Michael (Director), (2010), *Año Bisiesto*, México, Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Machete. 00'06'13".

La ventana no es únicamente apertura al paisaje, sino también al mundo de los demás. Es un observatorio privilegiado desde el cual quien mira se siente protegido de la mirada del otro; Grace Kelly por ejemplo la convierte en su observatorio en *La ventana indiscreta* (1954), dirigida por Alfred Hitchcock. El plano desde la ventana es tan poderoso y evocador que muchas veces elimina la necesidad de mostrar a quien mira.⁵⁰

Las ventanas nos hacen mirar hacia adentro y al mismo tiempo crean un poderoso imaginario exterior. Son un “límite-no límite”. Funden lo privado y lo público. Ante un personaje frente a una ventana nos preguntamos ¿qué mira?, pero también ¿qué piensa?, ¿qué siente? Evoca el sueño y nos permite ver lejos, ver otras cosas. Y nos recuerdan aquella aspiración romántica del extrañamiento, la necesidad de ir siempre más allá.

En este sentido, la ventana es un espacio para el recuerdo y para la ausencia: una incitación a la memoria.

La secuencia deja en evidencia la vulnerabilidad de la realidad. En un instante y de manera azarosa la existencia y la realidad de Laura se quiebra y se hace insoportable, al sentir lo traumático del ambiente, de las experiencias como la pasión, la soledad, el abandono, el sexo... Así, la realidad que pesa, su pesar, deja al descubierto el devenir sufriente de la protagonista.

Fade In. 00:25:37⁵¹

Cámara fija/Plano secuencia/Plano Conjunto.

La cámara son los ojos de Laura, vemos a la pareja de vecinos disfrutando su vida de pareja, están tomando cerveza.

Corte a: Plano Americano.

⁵⁰ Balló, Jordi. *Imágenes del silencio, los motivos del cine*. Barcelona, Editorial Anagrama. 2000. p 35.

⁵¹ Película. 00'25'37"

Laura está de costado observando a sus vecinos, se acaricia los senos.

Corte a: Plano Conjunto.

Vemos a la pareja besándose.

Corte a: Plano Americano.

Laura sigue en la misma posición, observando por la ventana, con la mano dentro del brasier, lentamente la mano renuncia a su labor.



En el cerco doméstico de la ventana existe también un anuncio de una prisión femenina, que puede llegar a alcanzar aliento trágico. Esta ambigüedad entre cárcel y evocación sentimental se manifiesta en *Año bisiesto*, como sucede en toda la cinta de *El perfume de la papaya verde* (1992), dirigida por Tran Anh Hung.

La vista, el espacio exterior ofrecen a Laura escasos momentos de felicidad... el erotismo es lo que se desarrolla *en la cabeza*, es una función cerebral.

El erotismo son los fantasmas, es decir, representaciones imaginarias.⁵²

Jordi Balló en el libro *Imágenes del silencio, los motivos del cine*, nos dice que las ventanas, por lo general, producen al menos, tres efectos: *Pasaje, Espejo, Pecera*.

Y expresan un compromiso de la mirada, de la transparencia. Siendo la más privilegiada de las aberturas, las ventanas también, marcan los pasos entre el interior y el exterior, y salvo alguna excepción, no tienen que ver con la acción. A lo sumo son “una forma de acción inactiva”. En este sentido, la ventana no es una puerta, no supone un tránsito físico, sino mental. Mirar a través de una ventana desde un espacio doméstico, contiene una poderosa evocación fuera de campo.

Pero en su posición delante de la ventana, los personajes no nos conducen únicamente hacia lo que está ocurriendo afuera, sino que reclaman una penetración interior. Ante la ventana se vive en la frontera entre el mundo interior-cerrado y el exterior-abierto.

En ambas secuencias de la ventana, se trata del gusto por la transgresión. La transgresión no pertenece a lo racional, pero tampoco la prohibición nace de la razón sino del sentimiento de aversión hacia aquello que nos aterroriza, que es fundamentalmente, la muerte y, correlativamente, la violencia.

La respuesta al deseo erótico (así como del deseo), quizá más humano (menos físico), de la poesía y del éxtasis... es, por el contrario, un fin... *De hecho, la búsqueda de los medios es siempre, en último término, razonable... la búsqueda de un fin está relacionada con el deseo, que a menudo desafía a la razón.*⁵³

Ante la ventana, la inmensidad está en nosotros, adherida a una especie de íntima expansión de ser, que la rutina reprime, y que la prudencia de la

⁵² Freixas, Ramon. *El sexo en el cine y el cine de sexo*. Barcelona, Paidós Editorial, 2000. p. 24.

⁵³ Bataille, Georges. *Las lágrimas de Eros*. Barcelona, Tusquets Editores, 1981. p. 36.

razón detiene. En cuanto estamos inmóviles frente a la ventana estamos en otra parte, deseamos estar lejos, en otro espacio. Aunque la ventana es simplemente la pantalla de nuestra mente. La ventana como presencia de una ausencia, donde la distancia, siempre nos arrastra en su móvil exilio.

3.2.5 Lluvia dorada

Corte directo a: 01:00:13⁵⁴

Cámara fija/a nivel de piso/Plano secuencia, general.

Vemos a Laura desnudarse para recibir a Arturo, lo espera en medio de la sala, él entra lentamente.

Arturo:

-¡Quita la mesa!

-¡Que la quites!

Laura duda por un momento, empuja la mesa de centro fuera de la composición del cuadro y regresa con Arturo.

Arturo:

-Cierra los ojos.

Laura obedece y alza la cabeza para recibir un beso, él la golpea en la cara, ella cae al piso.

-¡Boca arriba!

Ella obedece y él se acerca para pisarle la cara, se escucha los gemidos de dolor de Laura.

-¡Mastúrbate!

-¡Que te masturbes chingada madre!

⁵⁴ Película. 01'00'13"

Arturo levanta el pie para amenazarla, Laura obedece y comienza a escucharse sus gemidos de excitación, él la observa.

-Cierra los ojos.

En un momento dado, baja el cierre del pantalón y saca el pene para comenzar a orinar lentamente sobre Laura.

Corte directo: 01:01:44⁵⁵



Ser es erotismo. La inspiración es esa voz extraña que saca al hombre de sí mismo para ser todo lo que es, todo lo que desea: otro cuerpo, otro ser.

Octavio Paz, El arco y lira.

El masoquismo tiene una historia que se ampara en el sacrificio. La virtud estaba puesta en la capacidad de sufrir, la esclavitud voluntaria es un acto límite, una renuncia que solicita complicidades.

⁵⁵ Película. 01'01'44"

La historia de *Año bisiesto* es un aprendizaje, un periplo que va de la mujer en absoluto abandono –su abandono-, a la mujer que recibe azotes y su asimilación al mundo del placer.

Este comentario podría llevar directamente a la película “*Bella de día*” (1967) de Luis Buñuel, que fuera una adaptación de la novela homónima de Josephn Kessel; es, ante todo, un relato extraordinario del nacimiento y gozo de las fantasías sexuales de la protagonista.

El animal no vive la sexualidad con la misma intensidad psicológica con la que la vive alguien que, teniendo conciencia de su individualidad y de su mortalidad, experimenta el sexo como aquello que anula esa individualidad (incluso a nivel de conciencia, que queda, en el acto sexual, claramente debilitada) y lo pone delante de eso que tanto le angustia y le fascina: la muerte, su propia muerte.

Por eso Bataille afirma: “La angustia mortal no inclina necesariamente a la voluptuosidad, pero la voluptuosidad, en la angustia mortal, es *más profunda*”⁵⁶. La sexualidad es, para el ser humano, una de esas experiencias que le permiten bajar la guardia ante el peligro de la muerte, es una fuerza tal que le permite superar la angustia de la muerte, de la culpa y de la vergüenza. En el sexo, uno no tiene que guardar su compostura digna, decorosa y racional, sino todo lo contrario. En el acto sexual, se aflojan los miedos relacionados con la muerte, con la moral y con la incoherencia, y por ello, posibilita, una intensificación de la vida, al sacarla del orden y de la rutina propias de la vida humana, es decir, propias de la vida planificada en torno al tiempo de trabajo.

La experiencia del personaje de Pascal Bruckner en “*Luna amarga*” es la del esclavo que sabe sus límites y que se enfrenta al desafío con el miedo a lo desconocido, primero son las “lluvias doradas” y más tarde el ánimo coprofílico.

⁵⁶ Bataille, Georges. *El Erotismo*. México: Tusquets Editores, 1997. p. 111.

Urolagnia es un tipo de fetichismo sexual o parafilia enfocada a la orina y la micción. El nombre para esta práctica es *lluvia dorada*. Un tipo de urolagnia es la también llamada undinismo, una parafilia en la que la persona que toma el rol pasivo recibe la orina directamente de la otra persona. Esta acción puede limitarse a derramar la orina sobre el rostro o cuerpo de la persona pasiva o incluir su bebida por parte esta última (urofagia). Tiene su origen en la mitología griega: Perseo.

Perseo, como todos los héroes, era mitad humano y mitad dios. Nacido de la unión de Dánae y Zeus, poseedor de gran fuerza. El oráculo contó al rey de la ciudad de Argos, Acrisio, que su bella hija Dánae daría luz a un varón que lo mataría a él. Para evitar que esto se hiciera realidad encerró a la joven en una torre de bronce con la orden de mantenerla allí hasta que fuera mayor para concebir.

No obstante, una noche, Zeus, que quería controlar Argos, se escabulló dentro de la prisión y poseyó a la hermosa muchacha en forma de lluvia de oro. Así, milagrosamente Dánae dio a luz a Perseo.

La película al inicio juega con la fórmula tradicional del cine pornográfico: la identificación libidinosa.

Así, pues, la identificación se realiza, básicamente, de tres maneras: en primer lugar, se estipula un orden en el que el espectador se ve sorprendido por la acción.

En segundo lugar, se muestran escenas en primer plano, donde los actores no enseñan generalmente la cara, a excepción de las mujeres; es decir, únicamente se observa lo que un hombre, de una forma más o menos retorcida e imaginativa, estaría viendo mientras realiza las diferentes despliegues sexuales.

En último lugar, se juega con los elementos de poder masculino/femenino socialmente estipulados; en otras palabras, se toman todos y cada uno de los mitos sexuales (la mujer activa, agradecida, sumisa e insaciable, la prepotencia masculina, la edad de oro sexual, el falo de los dioses, la vagina hambrienta, etc.), donde el auténtico protagonista de toda película porno es el pene, no sólo porque es el que más veces sale en pantalla, sino porque es aquel elemento (referencial) que define la propia película y que, por afinidad, no es más que una simple presentación metafórica del auténtico pene que es el del espectador.

Año bisiestro juega con la fórmula, pero no llega a presentarnos el erotismo fácil, el erotismo blando (del que nos hablaba García Riera), el erotismo duro de las películas porno... va más allá, la primera vez que la vi, hubo gente que prefirió salir de la sala.

3.2.6 Vuelta de tuerca

Día 28 (en el calendario de la película)

Corte directo a: 01:08:01⁵⁷

Cámara fija/Toma contra-picada/Plano secuencia

Laura está arrodillada –desnuda- con los brazos extendidos, en las manos tiene un cuchillo.

-se escucha el abrir de la puerta-

Entra Arturo, se detiene frente a Laura, ella le ofrece el cuchillo.

Arturo toma el cuchillo, se toma su tiempo, ella levanta la cara, lentamente aproxima el cuchillo a la cara de Laura –la mano le tiembla-, ella lo ve a los ojos, sin miedo –jadea-.

El cuchillo se acerca a su ojo –izquierdo-, baja a la nariz lentamente, lo introduce a la boca... hace girarlo lentamente... él se acerca a Laura, para llevar el cuchillo al cuello de la mujer, lo

⁵⁷ Película. 01'08'01"

toma con ambas manos –se escucha su respiración agitada-, lo empuja sobre el cuello –ella traga saliva, jadea- lentamente el cuchillo baja por la redondez del seno.



Toda relación humana es, en principio, una relación de poder, y en el sexo esto es una máxima, sino porque el poder es representado popularmente como sexo en acción.

El placer que se sigue de ejercer un poder que cuestiona, orienta, mira, espía, busca, palpa, saca a la luz; y por otra parte, el placer que brota al tener que escapar de dicho poder, librarse de él, engañarlo o travestirlo. El poder que se deja invadir por el placer que persigue; y al contrario, el poder que se reafirma en el placer de alardear, escandalizar o resistir... estas atracciones, estas evasiones, estas instigaciones han trazado en torno a cuerpos y sexos, no límites que no se deban cruzar, sino –en palabras de Michel Foucault- “perpetuas espirales de poder y placer”⁵⁸.

⁵⁸ Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad: La voluntad de saber*. México: Siglo XXI. 1977. p. 29.

El placer y el poder se entrelazan en torno a la satisfacción y el conocimiento. Las tecnologías del conocimiento se ponen en funcionamiento, produciendo conocimiento carnal por un lado y conocimiento cultural por otro. Estas tecnologías –instituciones, prácticas sociales, discursos, disciplinas– definen, regulan y distribuyen el conocimiento; herramientas para la producción de un conocimiento que las trasciende.

A menudo el conocimiento carnal, la esencia del deseo, puede parecer en primera instancia tan libre de limitaciones ideológicas como la objetividad de la ciencia. La pasión y la subjetividad puras, la verdad y la objetividad puras, estos modos de estar en relación con el mundo parecen ir más allá de los límites de la mera urbanidad o convención. Nos transportan a otro ámbito, nos llevan hacia la luz, nos liberan de suposiciones hastiadas y cómodas costumbres. Y sin embargo, a pesar de este transporte y liberación, el poder... sigue ahí.

En el cine existen innumerables ejemplos de la relación sexo-poder; lo mejor que se puede ver al respecto es la película de Pier Paolo Pasolini *Saló o los 120 días de Sodoma* (basada en una novela del Marqués de Sade), quizá uno de los pocos experimentos fílmicos totales donde se explota el conocimiento absoluto de poder, bajo una constante reformulación de las relaciones sexuales.

3.2.7 Oscurecimiento de la fantasía

Corte directo a: 01:09:14⁵⁹

Cámara fija/Toma picada/Plano secuencia

Acostados en la cama, él sigue pasando el cuchillo por sus senos, por el estómago...

-Ella toma la mano de Arturo que sostiene el cuchillo y la lleva a su cuello –ofreciendo el cuello en toda su plenitud- baja la mirada a los ojos de él.

-¿Por qué no me cortas?

-Laura lo mira retadora, mientras su mano baja lentamente por el tórax de él –Arturo no deja de verla a los ojos, parpadea sorprendido-

-¿Te gustaría abrirme la garganta, mientras me coges?

-comienza a masturbarlo-

-...venirme dentro de mí... mientras ves que me estoy muriendo...

-...empiezas a abrirme los senos...

-¿Te imaginas la sangre saliendo?

-...me la untas por todo el cuerpo...

-...luego me la metes... y mientras me coges...

-Yo te voy a estar viendo a los ojos

-Me puedes hacer un hoyo aquí –se toca el cuello- ...y otro acá...

-Y así me desangro...

-...pero te puedo seguir hablando todo el tiempo...

-...y como de todas formas me estoy muriendo...

-...me puedes pegar... cortar... quemar...

-¡Me puedes hacer lo que tú quieras!

-Arturo en éxtasis total-

⁵⁹ Película. 01'09'14"

-¡Mientras yo te voy a ver a los ojos... y te voy a decir que te amo!

-...y cuando ya no me pueda mover... y esté muy débil...

-...y esté muerta... te puedes venir dentro de mi cadáver...

-él tiene un orgasmo...-

-ella se acomoda encima de él, lo besa apasionadamente-

-Arturo se observa sorprendido... asustado...-

-¿Me matarías?

-él no lo puede creer, atónito, asustado-

-No te preocupes

-Nadie se va a dar cuenta...

-Nadie sabe que me conoces...

-te puedo dejar... ropa limpia en el comedor... y una bolsa para que te lleves la ropa sucia... puedes usar guantes para no dejar huellas... y te dejo el teléfono de la vecina... para que encuentren mi cuerpo...

-él no lo puede creer, atónito, asustado-

-¿puedes venir mañana a las diez?

-...por favor... -ella ruega, suplicante-

-él asiente con la cara, lentamente, pequeño-

-ella lo mira emocionada -desde arriba, imponente-

-lo besa apasionadamente-

-ella se acurruca en su hombro, él le acaricia el cabello, la cabeza -preocupado, asustado-

Corte: 01:15:44



Theodore Reik en *El masoquismo en el hombre moderno* escribió sobre este tema:

El material imaginativo es, con mayor frecuencia que en otras perversiones, capaz de expansión y elaboración. Puede tomar la forma de una historia y traer mucha gente para actuar y sufrir sobre el escenario de su fantasía o en su experiencia diaria; o pueden reconocerse recuerdos de películas o piezas teatrales o de alguna conversación. El hecho de que la fantasía masoquista esté pendiente de los detalles, los seleccione cuidadosamente y los ensaye con devoción, tiene una relación con otras características del masoquismo, el factor suspenso. Las diferentes figuras son seleccionadas según su capacidad para producir excitación sexual, y son descartadas si resultan inadecuadas. Las objeciones mentales contra uno u otro detalle pueden traer aparejada una dispersión o un oscurecimiento de la fantasía.⁶⁰

⁶⁰ Reik, Theodor. *El masoquismo en el hombre moderno*. Buenos Aires, Nova. 1949.

Las posibilidades de sufrir de Laura son tanto mayores cuanto que sólo el sufrimiento revela la entera significación del ser amado... la posesión de Arturo no significa la muerte, antes al contrario; pero su muerte –su fin- se encuentra en la búsqueda de esa posesión.

Si el amante no puede poseer al ser amado, a veces piensa en matarlo - nos dice Bataille-; con frecuencia preferiría matarlo a perderlo.

En otros casos, en el caso de Laura... ¡desea su propia muerte!

Es sólo en la violación –en la transgresión- , a la altura de la muerte... de ese aislamiento de Laura, donde aparece esa imagen del ser amado que tiene para Laura el sentido de todo lo que es...

La transgresión en la que encarna la escena, provoca en Arturo una mezcla de fascinación y terror, aterroriza al ser servil, al verdugo, pues le muestra que podría ser causa de la desaparición de Laura, al mismo tiempo que lo ensombrece al representar aquello que lo desborda. Es de esta forma como, irracionalmente, lo prohibido llega a ser objeto de fascinación, combinándose con aquello que prohíbe.

El instante donde ocurre la transgresión es para Arturo sólo ceguera, pero del mismo modo, sólo poniendo de una vez por todas, todo en juego. Porque sólo la violencia puede ponerlo todo en juego. ¡Sólo la violencia y la desavenencia sin nombre que está vinculada a ella!

Esta desavenencia innombrable que acompaña a la violencia es para Bataille el no-saber. *Solamente aniquilando, al menos neutralizando en nosotros mismos toda operación de conocimiento, estamos en el instante sin rehuirlo*⁶¹ . Sólo hay la desavenencia, el no-saber que viene aparejado a la transgresión en la exclusión de la conciencia. Esto debido primordialmente a que éste último es vehiculado en el exceso y, como el exceso es esencialmente lo que queda fuera de la razón.

Porque el *no-saber* comunica al éxtasis.

⁶¹ Bataille, George. *Lo que entiendo por soberanía*. Barcelona, Paidós, 1996, P. 9-41.

3.2.8 Año bisiesto

Escena de la película:

Frente al calendario, al lado de la venta es de noche todavía, ella marca la fecha del veintiocho, se da la vuelta a la cámara, está sonriendo, contenta.

Corte.

Día 29

Ella se está bañando, se rasura el pubis.

Corte.

Con un vestido blanco –inmaculado- al lado de la cama prepara el cuchillo, los guantes, se cepilla el cabello.

Corte.

Frente a la ventana en su mesa, observamos como guarda una carta en un sobre dirigida a su hermano Raúl, con la fotografía de su padre como testigo, al lado hay ropa de hombre, zapatos, pantalón, camisa; se levanta y marca nuevamente el día 29.

Corte.

Corte a: 01:18:03⁶²

Cámara fija/Plano secuencia

Frente a la cámara vemos a Laura sentada con las piernas cruzadas (únicamente se ilumina a Laura y lo que hay frente a ella), ella muy concentrada, su pecho y respiración un poco excitados (se escucha el pasar de las manecillas del reloj), en la mesa de centro están dos cartas, zapatos, pantalón, camisa en bolsa de plástico, el cuchillo, los guantes.

⁶² Película. 01'18'03"



-Se escucha que tocan a la puerta.

-ella sonríe y se levanta inmediatamente.

-regresa corriendo, levanta los objetos de la mesa de centro.

-se escucha que los esconde.

-todo el tiempo escuchamos sus movimientos, el abrir de la puerta.

- Qu e haces aquí?

- Qu e paso?

-Ven –se escuchan los lamentos de alguien-

-lleva de la mano a Raúl al sillón.

-Me cortó.

-lo consuela y se abrazan.

-dice que me lo estoy tomando muy en serio.

-no me dejó ni siquiera explicarle.

-lo invita a acostarse en su regazo, lo sigue consolando.

-Raúl, ya no llores... ya no llores... tranquilo...

-va haber muchas chicas más... muchas personas que te van a querer... siempre nos vamos a tener... tú eres mi hermanito... yo soy tu hermanita...

... ya...

-Raúl se levanta y toma el rasurador en la mesa, lo observa con cuidado-

-es el de mi papá...

-sí...

-¿cuándo te lo llevaste?

-la última vez que fui a Oaxaca... mamá ni cuenta se dio... ¿verdad?...

-Laura:

¿Sabes qué día es hoy?

-Raúl asiente con la cabeza, comienza a llorar nuevamente y abraza a su hermana.

-cuando era niña... pensaba que mi papá era la mejor persona del mundo

-Raúl contesta:

-era buena persona...

-Laura:

-Todo va a estar bien... todo va a estar bien...

-no vino (casi un susurro)...

Corte: 01:22:00

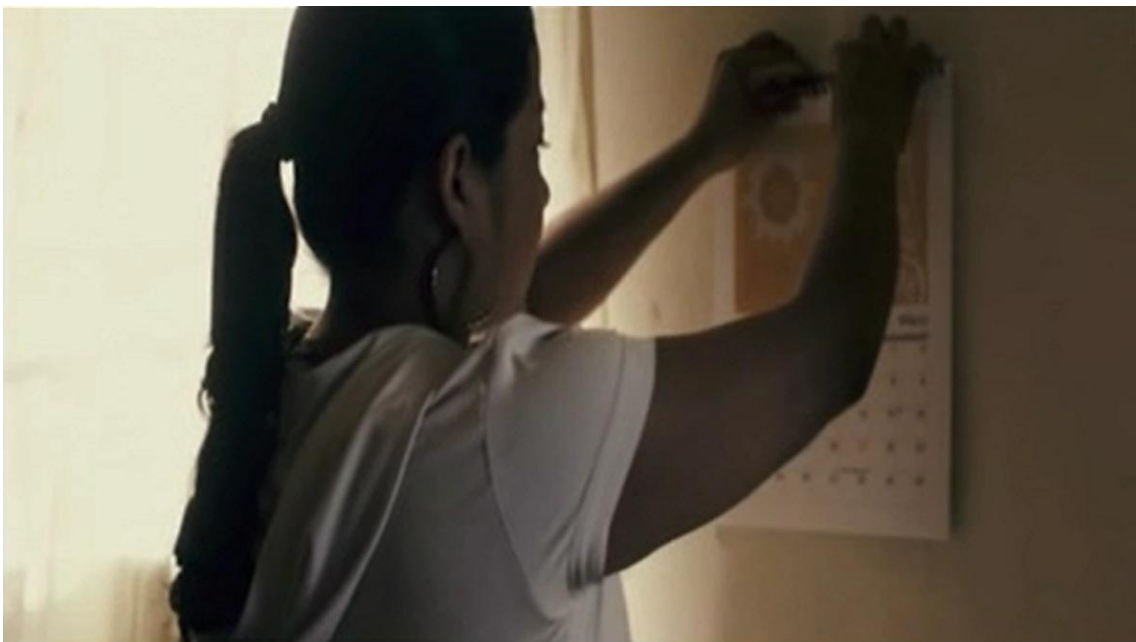
Laura observa a su vecina por la ventana, como riega a unas pequeñas plantas. Comienza a llorar –con verdadero sufrimiento- se sienta... se tapa la boca para contener su dolor y no despertar al hermano dormido, poco a poco va conteniendo el llanto.



Corte.

Laura frente al calendario, ve fijamente el mes de febrero... le da vuelta a la página... y se queda observando la ilustración que tiene el mes de marzo...

Tiene un sol que ilumina todo a su alrededor de color amarillo, lo cuelga en la pared y se queda contemplándolo por largo tiempo.



La pantalla se va a negros, entra música de fondo:

Flores para ti.

Se lee en pantalla: *AÑO BISIESTO*

Entran los créditos en rojo, con un efecto de video de película antigua y se llenan de rayas para pasar al siguiente crédito.

Se desprende, por tanto, de lo narrado de esta cinta una sombría complicidad entre la muerte y el sin sentido. Una complicidad que se metaforiza en una tristeza melancólica que el relato inscribe estéticamente. ¿Cómo, entonces, escribe el relato esa tristeza melancólica que exhala tanto a nivel de enunciado como de enunciación?

Freud definió la melancolía como un sentir, en algunos aspectos, semejante al duelo:

El duelo es, por lo general, la reacción a la pérdida de un ser amado o de una abstracción equivalente: la patria, la libertad, el ideal, etc. Bajo estas mismas influencias surge en algunas personas, a las que por lo mismo atribuimos una predisposición morbosa, la melancolía en lugar del duelo... La melancolía se caracteriza psíquicamente por un estado de ánimo profundamente doloroso, una cesación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de todas las funciones y la disminución del amor propio.⁶³

Cuerpos arrastrados por la pulsión los de estos protagonistas que se precipitan hacia la violencia y la muerte. Bataille lo anuncia con precisión: “Lo más violento para nosotros es la muerte; la cual, precisamente, nos arranca de la obstinación que tenemos por ver durar el ser discontinuo que somos”.⁶⁴ Y estos personajes obstinados en el acto sexual, obstinados por dominar la

⁶³ Freud, Sigmund. *Duelo y melancolía, Obras Completas*, Tomo 6, (1914-1917). Madrid, Biblioteca Nueva, 1997. p. 291.

⁶⁴ Bataille, Georges. *El Erotismo*. México, Tusquets Editores, 1997. p. 21.

discontinuidad que supone siempre el otro, terminan por encontrarse con la muerte.

La muerte es representada como un ritual ceremonioso inherente a la melancolía -el suicidio o la muerte como trágico destino. Una fascinación por la muerte que alcanza su máxima espectacularidad en las últimas secuencias de *Año bisiesto*.

El sentido de dicha transgresión tiene relación con la fascinación que nos genera la muerte: *El único medio para acercarse a la verdad del erotismo es el estremecimiento;*⁶⁵ si es cierto que “diabólico” significa esencialmente la coincidencia de la muerte y del erotismo... *no podremos dejar de percibir, vinculada al nacimiento del erotismo, la preocupación, la obsesión de la muerte.*⁶⁶

La muerte genera tanto miedo como fascinación... *en el extremo queremos resueltamente lo que pone en peligro nuestra vida,*⁶⁷ ¿por qué? Por una lado, el ser humano tiene un deseo angustioso de hacer durar su individualidad para siempre, pero al mismo tiempo, no sólo conoce la imposibilidad a la que, en este sentido, se enfrenta, sino que a este deseo le opone otro contrario: la búsqueda de la continuidad del Ser, es decir, de la conexión con el todo, para la cual habría que disolverse en él, es decir, morir.

Cabe destacar la conexión entre mito y sacrificio. Por una parte el icono mítico o figura ejemplar tiene la apariencia de algo permanente y sólido; el sacrificio, sin embargo, implica cesión, la pérdida de la permanencia. La resolución de esta paradoja se produce a través de un proceso en el que el deseo de la inmortalidad personal se intercambia por una mortalidad definida y míticamente conmemorada.

⁶⁵ Bataille, Georges. *Las lágrimas de Eros*. Barcelona, Tusquets Editores, 1981. p.88

⁶⁶ *Ibidem*. p. 41

⁶⁷ Bataille, Georges. *El Erotismo*. México, Tusquets Editores, 1997. p. 91

El individuo vive en los recuerdos compartidos de otros, a través de formas icónicas en las que estos recuerdos pueden venerarse: héroe nacional, profesor, misionero, ¡el padre!

El sacrificio trascendental constituye una manera magnífica de liberarse del cuerpo. Permite una enorme inversión en la materialidad de la presencia corporal compensando al mismo tiempo las vicisitudes y vulnerabilidades de la carne.

Conclusiones

Hay que despertar a la gente.
Sacudir su manera de identificar las cosas.
Habría que crear imágenes inaceptables.
Que la gente eche espumarajos de rabia. Hay que obligarlos a comprender
que viven en un mundo muy raro.
Un mundo que no es nada tranquilizador.
Un mundo que no es como ellos creen.

Pablo Picasso.

Año bisiesto es una película que explora el lado subjetivo del deseo. Construida a partir de cámara fija y planos secuencia, el director y guionista Michael Rowe y la coguionista Lucía Carreras abordan la historia de Laura quien sufre la ausencia del amor.

A partir de diálogos escasos, la protagonista vaga por su departamento. Tanto los encuadres saturados como las tomas abiertas, la ausencia de sonidos (diegéticos y extradiegéticos), ponen en juego una estética de la ausencia, donde los ambientes desolados de su departamento son la resonancia de la afección de la protagonista.

En este relato fílmico la palabra parece desmoronarse, al igual que se desmoronan las máscaras que cubrían a los personajes de la historia. Estas máscaras que les convertían en personas débiles, sumisos, prepotentes, fuertes... desaparecen.

Seguramente porque en estos hechos, la muerte y el sexo, hay un exceso de materia, de corporeidad, de significante. A saber, un resto que no se deja atrapar por el significado. Y ese resto que se escapa, y que produce la fisura, es tan insoportable para los personajes de la película de Michael Rowe que prefieren no saber nada, no hablar; o intentar tapar ese resto con la palabra lógica, coherente, pragmática, racional que estructura el discurso de los personajes. En cualquier caso, no asiste nunca una palabra que, sabiendo

de la angustia, sea capaz de trazar avenidas a la decepción que supone la discontinuidad humana.

La melancolía como dispositivo estético que produce, en su subjetivación, una reconvención del deseo como resistencia vital a las construcciones sociales del placer. No en vano se ha perseguido y clasificado como un desquiciamiento de los límites de control y normalización de los afectos. Desde el Renacimiento y el Barroco, pero también en el Romanticismo y más tarde en la psiquiatría y el psicoanálisis, la melancolía es un desestabilizador de los contratos sociales del erotismo, lo que sin duda ha conducido a su exclusión social.

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 todos procedimientos para observar, interrogar y formular. Se le desaloja y constriñe a una existencia discursiva⁶⁸.

Y más si en el corpus hipotético propuse:

El rol sexual de la mujer ha cambiado en el discurso erótico presentado en la película analizada.

Esto es particularmente significativo, sobre todo porque en esta acción de los guionistas deja ver una de las prácticas del poder en la sociedad mexicana –y universal-, la que tiene que ver con las relaciones de clase. La tipología corporal del personaje principal: es morena, complexión robusta –gorda-, rasgos autóctonos, clase media baja, contra la cual se ejerce esa fundamental violencia que parte del prejuicio de que la sexualidad y el placer

⁶⁸ Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad: La voluntad de saber*. México, Siglo XXI. 1977. p. 314.

sólo y únicamente es para las personas bellas al estilo del canal de las estrellas.

No sólo se presenta a las mujeres en roles estereotipados que niegan la diferencia y la complejidad, que aparecen como proyecciones de la ansiedad masculina más que como representaciones de la experiencia femenina, sino que ocupan una posición característica de la dinámica de la mirada de la cámara. Las mujeres están ahí para que se les mire; son objetos de deseo y espectáculo.

La melancolía del personaje y su tránsito por los distintos tipos de placer y objetos en los que intenta colocar o proyectar el deseo (ventana), su transgresión... al tiempo que deconstruye las prácticas sexuales y su vinculación con el poder y la clase, es una subjetivización del deseo que cierra una desterritorialización del goce, con ello introduce una crítica a las propias lógicas de representación del espacio del erotismo femenino.

Se trata de una crítica a los dispositivos sociales de negación del placer erótico de la mujer.

Cuando hablo de transgresión, me estoy refiriendo a aquellos actos que franquean un límite a las normas establecidas. Su resultado es realizar un acto considerado *anormal* que es sancionado por la sociedad y considerado delictivo por la ley que regula esas normas.

En este sentido, la transgresión está relacionada con el límite. Esto nos lleva a cuestiones que refieren a la ética pero también a la política en tanto debemos tener en cuenta una cultura hegemónica que sostiene un poder que establece lo que está permitido y prohibido. De hecho se usa el término *transgresión* con una connotación positiva cuando ciertas acciones permiten romper tabúes y prejuicios de una cultura.

De este modo, la sexualidad femenina se convirtió en algo diabólico; Lilith de un espíritu libre pasó a ser un demonio alado. Sus alas la hacen libre ya que nadie la expulsó del Paraíso, y nadie le negó la entrada. Puede volver e indicarnos la importancia de su libertad. Su transgresión nos habla de preservar su autonomía como mujer. Nos habla de la liberación de la mujer pero también de la liberación del hombre sometido a las leyes naturales de la divinidad. Leyes naturales que siempre esconden la hegemonía de un poder económico, político, social y cultural.

En este contexto, considero que la película de Michael Rowe pertenece a esos discursos estéticos que ven en estos efectos una liberación social de los cuerpos, al tratarse de una confrontación sin tapujos al espectador.

Segunda hipótesis:

La violencia erótica es una representación constante en el discurso de la película analizada.

“Por regla general, el verdugo no emplea el lenguaje de la violencia que ejerce en nombre de un poder establecido, sino el del poder que aparentemente lo excusa, lo justifica y le da una razón de ser decorosa⁶⁹. De alguna manera, el cristianismo no sólo se aleja sino que invierte la religiosidad primitiva, ya que vincula el caos vertiginoso de la sexualidad y de la muerte, que constituían el mundo de lo sagrado, al lado oscuro, identificando la divinidad que era Dionisos con la extraña divina anti-divinidad satánica: “A rechazar el aspecto erótico de la religión, los hombres la han convertido en una moral utilitaria...”⁷⁰

La trampa del cristianismo está en que, tratando de conquistar una continuidad que burle la muerte (muerte que es siempre violencia), va a imaginar la continuidad (en el tiempo) de lo que es discontinuo (en el espacio): *Redujo lo sagrado, lo divino, a la persona discontinua de un Dios creador. Más*

⁶⁹ Bataille, Georges. *El Erotismo*. México, Tusquets Editores, 1997. p. 194.

⁷⁰ Bataille, Georges. *Las lágrimas de Eros*. Barcelona, Tusquets Editores, 1981. p.91 -92.

aún: de una manera general, hizo del más allá de este mundo real una prolongación de todas las almas discontinuas⁷¹.

¿Cómo seguir sosteniendo que son del orden de la perversión formas amorosas pregenitales (Freud) a través de las cuales una pareja tiene un encuentro erótico?

Es evidente que la práctica de una sexualidad denominada por Freud *transgresiones anatómicas*, y que forman parte de una sexualidad adulta, no podemos seguir llamándola perversa. Lo mismo ocurre con las prácticas en la que predomina una sexualidad homosexual, bisexual o transexual.

La ambigüedad que aparece en muchos conceptos se puede entender en tanto Freud los produce en un momento histórico determinado: una sociedad patriarcal, heterosexual y puritana como fue la Viena de fines del Siglo XIX.

La actualidad del campo de lo sexual se ha abierto a formas que no pueden seguir siendo calificadas de patológicas. De allí la necesidad de diferenciar claramente el erotismo de la perversión.

En la película *Año bisiesto* que un sujeto infrinja dolor a otro, no lo hace un sádico –a mi parecer-, hasta que no demostremos que su accionar está cerca de lo sexual, del placer, de la búsqueda del placer, de la obtención del orgasmo, del goce.

En sentido opuesto la perversión sexual sería, desde una observación superficial, algo así como el opuesto a la normalidad sexual y *normalidad* es un término que se debería discutir.

A pesar de la creencia común de que los psicoanalistas se ocupan de la vida sexual de la gente, debo decir que en realidad los especialistas saben

⁷¹ Bataille, Georges. *El Erotismo*. México, Tusquets Editores, 1997. p. 126.

bastante poco acerca de la actividad sexual de sus pacientes y menos de la población en general que no se trata.

Insisto en que se sabe bastante poco de la actividad sexual de los mexicanos (y de la humanidad); que para catalogarla, los especialistas (psicoanalistas, sexólogos, filósofos, etc.) lo hicieron y lo hacen desde sus propios parámetros, valores, cultura, etc., es decir, probablemente desde sus prejuicios.

Si me preguntaran como hacen el amor los *normales*, no me atrevería a dar una respuesta. Sin embargo quiero aclarar cuándo utilizo el término perversión.

Lo hago respecto de aquellas conductas sexuales en la cual no hay mutuo consentimiento. Es decir, en los casos en que alguien impone su voluntad sobre otro, forzando la voluntad del otro con el ejercicio de alguna forma de violencia. Esto lo observamos en ciertos casos de sadismo, masoquismo, violaciones, exhibicionismo, voyeurismo, y pedofilia.

El erotismo, como plantea Bataille, es transgresor pues aspira a libertad, es excesivo y explora lo nuevo. Sin transgresión no hay erotismo. Por ello afirma:

Hablamos de erotismo siempre que un ser humano se conduce de una manera claramente opuesta a los comportamientos y juicios habituales. El erotismo deja entrever el reverso de una fachada cuya apariencia correcta nunca es desmentida; en ese reverso se revelan sentimientos, partes del cuerpo y maneras de ser que comúnmente nos dan vergüenza⁷².

En este sentido el erotismo es una sexualidad vivida como transgresión de la ruptura de ciertos códigos.

⁷² Bataille, Georges. *El Erotismo*. México, Tusquets Editores, 1997 p. 115

Sin embargo, estas reglas, códigos y convenciones también pueden ser flexibles y establecerse de acuerdo al grupo o a los sujetos entre quienes se dan y pueden ser diferentes entre sí; varían según los objetivos de los sujetos el tipo de práctica sexual en la que se dé. Las convenciones internas aparentemente no están sujetas a las predisposiciones establecidas hegemonícamente, pero los sujetos, a partir de ellas, pondrán en juego sus propias reglas.

Por eso el erotismo contemporáneo –espero- está tan comprometido con ese movimiento progresivo que anula cada vez más límites que se creían intocables.

No obstante, cuando se superan los límites del otro en la transgresión erótica, hay que recordar que esta negación-fusión con el objeto del deseo no implica a un individuo que se abstrae del significado que sus actos adquieren en la cultura. Más bien hay que subrayar que toda ruptura transgresora se concibe como tal porque incumbe a los límites que la sociedad proporciona a cada individuo.

Recordemos entonces que la única vía de acceso al conocimiento del erotismo es la propia experiencia erótica que llega a la conciencia en forma de culpa, de *pecado*. La transgresión se conforma, así, como condición de posibilidad del conocimiento en este ámbito particular.

En la antigüedad, la destitución o la destrucción que está en los fundamentos del erotismo era lo bastante sensible para justificar una semejanza entre el acto de amor y el acto de sacrificio. La parte femenina del erotismo aparecía como la víctima, y la masculina, como el sacrificador; y, en el curso de la consumación, uno y otro se pierden en la continuidad establecida por un primer acto de destrucción.

Hay, en el paso de la actitud normal al deseo, una fascinación fundamental por la muerte. Lo que está en juego en el erotismo es siempre una

disolución de las formas constituidas, una disolución de esas formas de vida social, regular, que fundamentan el orden discontinuo de las individualidades que somos.

Es verdad que el cine de los cuerpos no carece de peligros: una exaltación de los personajes marginales que hacen de sus vidas cotidianas una insípida ceremonia (cine porno); un culto de la violencia gratuita en el encadenamiento de las posturas; una cultura de las actitudes catatónicas, histéricas de las que Godard realiza una forma de parodia al comienzo de *Prénom Carmen* (1983). Y acabamos por cansarnos de todos estos cuerpos que resbalan a lo largo de la cinta-video porno, para terminar acurrucados; algo que a mi parecer afortunadamente no pasa en la película *Año Bisiestro*.

En cuanto a la índole del tema de las obsesiones, de la violencia sexual, no hay nada que la literatura no hubiera revelado anteriormente ni demostración que no fuera ilustrada, digamos un Sade, de que, como lo muestra "*Historia del ojo*", el deseo en libertad conduce a la destrucción y autodestrucción, que la violencia es ingrediente del sexo y viceversa y que el esperma tarde o temprano se torna sangre.

La voluntad de transgresión, implícita en el erotismo, que llevada hasta sus últimas consecuencias desemboca en el crimen y la muerte, recorre la película y es el resorte que anima los actos sexuales de Laura y Arturo (protagonistas), pues el placer es vital.

En el *Prefacio a la transgresión* Foucault dice:

Lo que caracteriza a la sexualidad moderna no es el haber encontrado, de Sade a Freud, el lenguaje de su razón o naturaleza, sino el haber sido, y por la violencia de sus discursos, desnaturalizada, echada en un espacio vacío en el que ella no encuentra sino la forma escasa del límite, y donde ella no tiene una prolongación sino en el frenesí que la rompe⁷³.

⁷³ Foucault, Michel, *De lenguaje y literatura*. Barcelona, Paidós. 1996. p. 123.

Sin embargo mientras en Foucault hay una racionalización de los límites del lenguaje, en Bataille el erotismo como transgresión se realiza como experiencia. Por ello su afirmación de que *el erotismo es la afirmación de la vida hasta en la muerte*.

Laura es una transgresora, es decir, al ser dueña de su propia sexualidad e intentar ser ella misma. En los sistemas simbólicos, sencillamente, no hay hueco para la mujer soltera y sexual; la cultura patriarcal sigue teniendo miedo a la mujer sin ataduras y los procesos edípicos siguen haciendo que los hombres esperen el sometimiento de la mujer a la ley del padre... del hombre.

Por esto cada vez que aparece una película que nos estruja, que nos rompe los parámetros, vaya... cada vez que surge un film bello y poderoso, encontramos en él una nueva explicación del cuerpo.

Laura al final de la película, no nada más da la vuelta al calendario para darse cuenta de que marzo es soleado y con vida...

El director juega con el calendario, pareciera una nueva ventana donde Laura puede ver el horizonte. Gesto metafórico que supone una medición entre la humanidad y el paisaje⁷⁴. También es un gesto que pide una participación activa del espectador en la resolución del sentido de ese segmento secuencial.

Contrario a lo que podríamos pensar del horizonte paisajístico que simboliza el futuro y el reencuentro con dios, la esperanza de un nuevo mundo, en algunos casos...

...en *Año bisiesto* es una lucidez misteriosa, una exhibición visual de la soledad, teñida de una melancolía pesimista; al estilo de las pinturas de Caspar David Friedrich, de Edvard Munch, donde algunos de sus personajes no

⁷⁴ Balló, Jordi. *Imágenes del silencio, los motivos del cine*. Barcelona, Editorial Anagrama. 2000. p 184.

puedan imaginar jamás que detrás del horizonte que contemplan, exista realmente una vida mejor...

...es la esperanza de que en cuatro años ella tiene una nueva cita... es un final abierto, no hace una condena moral del actuar de los protagonistas... es una propuesta que nos hace reflexionar...un crudo relato de la realidad de nuestra cultura corporal.

En la idea de que, a través de la evocación poética de la realidad sexual, erótica, los personajes y sus emociones puedan *tocar* simbólicamente o transformar emotivamente al público, y entonces habrá logrado su cometido la película de provocar la comunicación –su fin último-.

Es hablar de cine de poesía...ese que *hacer sentir la cámara*.

Pier Paolo Pasolini sacó por su cuenta las consecuencias de esta nueva situación en lo que él llamaba *cine de poesía*, por oposición al llamado *cine de prosa*. En el cine de poesía se desvanecía la distinción entre lo que veía subjetivamente el personaje y lo que veía objetivamente la cámara, no en provecho del uno o de la otra sino porque la cámara tomaba una presencia subjetiva, adquiría una visión interior que entraba en una relación de *simulación* (mímesis) con la manera de ver del personaje.

Año bisiestro es una representación –no la única en el cine- del modo físico en que nos relacionamos unos con otros. Plantea cuestiones existenciales acerca de los cuerpos y su uso, acerca del erotismo, acerca del deseo y su manifestación corporal.

Pasolini descubría la superación de los dos elementos del relato tradicional, el relato indirecto objetivo desde el punto de vista de la cámara, el relato directo subjetivo desde el punto de vista del personaje, para alcanzar la forma especialísima de un *discurso indirecto libre*, de una *subjetiva indirecta libre*.

El relato ya no se remite a un ideal de lo verdadero que constituye su veracidad, sino que se convierte... en un poema.

Fuentes

- Aviña, Rafael. (2009). *Sexualidad en movimiento*. Toma 3. México. Año 1, núm. 3.
- Bataille, Georges. *El Erotismo*. México: Tusquets Editores, 1997.
- *Mi Madre*. México: Tusquets Editores, 1997..
- *Lo que entiendo por soberanía*. Barcelona: Paidós. 1996..
- *Las lágrimas de Eros*. Barcelona: Tusquets Editores, 1981.
- *Breve historia del erotismo*. Uruguay: Calden Ediciones, 1970.
- Bazin, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: Libros de cine Rialp, 2000.
- Boarini, Vittorio. *Erotismo y destrucción*. España: Fundamentos Editorial, 1998.
- Balló, Jordi. *Imágenes del silencio, los motivos del cine*. Barcelona: Editorial Anagrama. 2000.
- Casetti, F. y Di Chio, F. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Editorial Paidós Comunicación, 1991.
- Chodorow, Nancy. *The Reproduction of Mothering*. E.E. U.U, University of California Press, 1999.
- Cuesta, Jorge. *Ensayos políticos*. México: UNAM, 1990.
- D. H. Lawrence, Henry Miller. *Pornografía y obscenidad*. Argentina: Ed. Nueva Visión. 1967.
- De La Colina, J; Pérez Turrent, T. (1997) Luis Buñuel. *Prohibido asomarse al interior*. México: CONACULTA/IMCINE.
- Durand Philippe. *El actor y la cámara*. México: UNAM, 1979.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo*. Barcelona: Editorial Paidós. 1987.
- Foucault, Michel, *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Editorial Paidós. 1996.
- Foucault, Michel. *Historia de la Sexualidad 1. La Voluntad de Saber*. México: Editorial Siglo XXI. 1977.
- Freixas, Ramón. *El sexo en el cine y el cine de sexo*. Barcelona: Paidós Editorial, 2000.
- Freud, Sigmund. *“Duelo y melancolía”, Obras Completas*, Tomo 6, (1914-1917), Madrid: Biblioteca Nueva, 1997.

- García, Gustavo; Maciel, David R. (2001). *El Cine Mexicano A Través De La Crítica*. México: CONACULTA/IMCINE, DGAC/UNAM, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- García Riera, Emilio. (1991). *El fin del ciclo Lumière*. La jornada semanal, 61.
- Gore Vidal, Eugene. *Collected Essays*. E.E. U.U: Vintage Books, 1973.
- Luna, Andrés. *Cine erótico y revolución sexual*. México, Versión, UAM, 1998, Núm. 8.
- Morin, Edgar. *El Cine o el hombre imaginario*. España: Paidós, 2001.
- Paz, Octavio. *Conjunciones y Disyunciones*. México; Joaquín Mortiz, 1969
- Paz, Octavio. *Tamayo: transfiguraciones*. México, Plural, (7):16-20, 1972.
- Reik, Theodor. *El masoquismo en el hombre moderno*. Buenos Aires, Nova. 1949.

Otras Fuentes

- Biosstars. Batalla en el Cielo. BIOSSTARS. 1997 -2007, abril de 2012. s/d.
Disponibile en Web http://www.biosstars-mx.com/pelicula/2006/b/batalla_en_el_cielo.html
- Beatriz Rosales Vicente. Es año bisiesto en Gibara. Radioangulo. 18 de Abril de 2012. Disponible en Web:
<http://www.radioangulo.cu/variedades/punto-de-vista/19336-es-ano-bisiesto-en-gibara.html>
- Durán, Cecilia. Entrevista a la actriz Ofelia Medina. La jornada. 17 de noviembre de 2010, p. 8. Disponible en Web:
<http://www.jornada.unam.mx/2010/11/17/index.php?section=cultura&article=a08n1cul>
- Emmanuel Castañón. Exxorsismos: Cine Digital de principio al final. Golem Producciones. 2007, abril de 2012. s/d. Disponible en Web
<http://www.golemproducciones.com/prod/xxxorsismos.htm>
- José de la Colina. *Aquellas rosas del fango*. El mal pensante.com. Octubre de 2011, noviembre de 2011. N° 124. Disponible en Web:

<http://www.elmalpensante.com/index.php?doc=display_contenido&id=2135&pag=1&size=n

Jorge Luis Espinosa. Explora Andrés de Luna los territorios del deseo. El Universal. 20 de julio de 2004, diciembre de 2011. Disponible en Web: http://www2.eluniversal.com.mx/pls/impreso/noticia.html?id_notas=36191&tabla=cultura

Notimex. Año bisiesto es un drama erótico, afirma Michael Rowe al ser premiado en Cannes. La jornada. 24 de mayo de 2010, p. 15. Disponible en Web: <http://www.jornada.unam.mx/2010/05/24/espectaculos/a15n1esp>

Filmografía

- Año bisiesto*; Dir. Michael Rowe; Prod. México; 2010; Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Machete; Dur: 92 mins.
- Apariencias engañan, Las*; Dir. Jaime Humberto Hermosillo; Prod. México; 1977; Dur: 100 mins. *pág: 19*
- Batalla en el Cielo*; Dir. Carlos Reygadas; Prod. México-Bélgica-Francia-Alemania; 2005; Dur: 88 mins. *pág: 25*
- Bella de día*; Dir. Luis Buñuel; Prod. Francia; 1967; Dur: 100 mins. *pág: 57*
- Bellas de noche (Las ficheras)*; Dir. Miguel M. Delgado; Prod. México; 1974; Dur: 98 mins. *pág: 19*
- Crimen del padre Amaro, El*; Dir. Carlos Carrera; Prod. México; 2002; Dur: 120 min. *pág: 24*
- Cuentos de Canterbury, Los*; Dir. Pier Paolo Pasolini; Prod. Italia; 1972; Dur: 109 mins. *pág: 6*
- Choca, La*; Dir. Emilio Fernández; Prod. México; 1974; Dur: 94 mins. *pág: 19*
- Decamerón, El*; Dir. Pier Paolo Pasolini; Prod. Italia; 1971; Dur: 112 mins. *pág: 6*
- eXXXorcismos*; Dir. Jaime Humberto Hermosillo; Prod. México; 2002; Dur: 78 mins. *pág: 26*
- Ficheras, Las, (Bellas de noche II)*; Dir. Miguel M. Delgado; Prod. México; 1976; Dur: 100 mins. *pág: 19*
- Historia del monje loco*; Dir. S/D; Prod. México; S/D; Filmoteca de la UNAM. *pág: 21*

Habitación azul, La; Dir. Walter Doehner; Prod. México; 2002; Dur: 95 mins. *pág:* 23

India, La; Dir. Rogelio A. González; Prod. México; 1975; Dur: 102 mins. *pág:* 19

Luna amarga; Dir. Roman Polanski; Prod. Francia; 1992; Dur: 138 mins. *pág:* 57

Mil y una noches, Las; Dir. Pier Paolo Pasolini; Prod. Italia; 1974; Dur: 130 mins. *pág:*
6

Muchachas, Las; Dir. S/D; Prod. México; S/D; Filmoteca de la UNAM. *pág:* 20

Ninfas, Las; Dir. S/D; Prod. México; S/D; Filmoteca de la UNAM. *pág:* 20

Mexican dog; Dir. S/D; Prod. México; S/D. *pág:* 20

Olvidados, Los; Dir. Luis Buñuel; Prod. México; 1950; Dur: 85 mins. *pág:* 18

Perfume de la papaya verde, El; Dir. Tran Anh Hung; Prod. Vietnam-Francia; 1992;
Dur: 104 mins. *pág:* 53

Pirañas aman en Cuatesma, Las; Dir. Francisco Del Villar; Prod. México; 1969; Dur:
97 mins. *pág:* 19

Prénom Carmen; Dir. Jean Luc Godard; Prod. Francia-Suiza.; 1983; Dur: 85 mins.
pág: 80

Saló o los 120 días de Sodoma; Dir. Pier Paolo Pasolini; Prod. Italia; 1975; Dur: 118
mins. *pág:* 61

Santa; Dir. Antonio Moreno; Prod. México; 1931; Dur: 81 mins. *pág:* 18

Santa; Dir. Luis G. Peredo; Prod. México; 1918; Dur: 90 mins. *pág:* 18

Sangre enemiga, La; Dir. Rogelio A. González; Prod. México; 1969; Dur: 110 mins.
pág: 19

Sexo, pudor y lágrimas; Dir. Antonio Serrano; Prod. México; 1998; Dur: 107 mins.
pág: 24

Sueño de Fray Vergazo, El; Dir. S/D; Prod. México; S/D; Filmoteca de la UNAM.
pág: 20

Susana (Carne y Demonio); Dir. Luis Buñuel; Prod. México; 1950; Dur: 86 mins.
pág: 19

Ventana indiscreta, La; Dir. Alfred Hitchcock; Prod. EUA; 1954; Dur: 112 mins.
pág: 52

Y tu mamá también; Dir. Alfonso Cuarón; Prod. México; 2001; Dur: 105 mins.
pág: 24

Anexo 1

Ficha Técnica

Título: *Año bisiesto*.

Género: Drama.

Duración: 1 hora, 32 minutos.

Formato: 2k / Red One.

Terminación: 35mm.

País: México.

Dirección: Michael Rowe.

Guión: Michael Rowe y Lucía Carreras.

Producción: Edher Campos y Luis Salinas.

Fotografía: Juan Manuel Sepúlveda.

Dirección de Arte: Alisarine Ducolomb.

Sonido: Antonio Diego.

Edición: Óscar Figueroa Jara.

Compañías productoras: Machete Producciones, IMCINE

Reparto: Mónica del Carmen, Gustavo Sánchez Parra, Marco Zapata, Armando Hernández

Locación: Distrito Federal (México)