

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

IMPORTANCIA DEL ARTE ERÓTICO COMO
LENGUAJE A PARTIR DEL ANÁLISIS DE LA
PELÍCULA ***EL IMPERIO DE LOS SENTIDOS***
(NAGISA OSHIMA)

TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA EN
CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN
PRESENTA:

ILEANA DÍAZ RAMÍREZ

ASESOR: PROFESOR CARLOS VEGA

CIUDAD UNIVERSITARIA, MÉXICO D.F. A NOVIEMBRE DEL 2004



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.

AGRADECIMIENTOS

Antes que nada gracias a mis abuelas, que son el humus de mi gran bosque interno. Mis amigos que me han mostrado el alma a lo largo de los años.

Especialmente agradezco a Adrián Puga su apoyo pues fue por él que descubrí la poesía, y me demostró que la amistad puede ser una metáfora.

Y por supuesto gracias a Alfredo Díaz por su pasión en cada una de sus palabras y porque la casualidad de encontrarlo detonó la hipótesis de esta tesis. Gracias por enseñarme que el erotismo es un arte.

Este trabajo lo dedico a mis profesores, muy específicamente, a mi asesor Carlos Vega por su paciencia, fe y entrega en este análisis; y a Luis Fonseca porque en sus clases aprendí que el lenguaje es una pasión inefable

Finalmente, gracias a mis padres, que son los magos que sostienen mi universo personal. A ellos no sólo les entrego la tesis, sino todos mis logros futuros.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	4
INTRODUCCIÓN.....	5
I. NACIMIENTO DE EROS.....	10
1.1 EROTISMO COMO FORMA ARTÍSTICA.....	11
1.1.1 EROTISMO EN OCCIDENTE.....	12
1.1.2 EROTISMO EN ORIENTE.....	17
1.2 APARICIÓN DE EROS EN EL CINE.....	23
II. EROTISMO EN CELULOIDE.....	33
2.1 EL CINE JAPONÉS.....	34
2.2 NAGISA OSHIMA: EL EMPERADOR SENSUAL.....	37
2.2.1 FILMOGRAFÍA DEL DIRECTOR.....	40
2.3 <i>EL IMPERIO DE LOS SENTIDOS</i> : CONTEXTO.....	41
III. EROTISMO Y TEORÍA.....	46
3.1 ARTE COMO CREACIÓN DE REALIDAD.....	47
3.2 LENGUAJE: FUNCIONES Y GÉNEROS.....	48
3.3 CINE: ARTE Y LENGUAJE.....	50
3.4 METÁFORA VISUAL.....	54
IV. EROTISMO Y ANÁLISIS.....	60
4.1 METÁFORAS: EROTISMO COMO LENGUAJE AUDIOVISUAL.....	61
4.1.1 EL OJO SENSUAL.....	65
4.1.2 EL CUELLO DEL ALMA.....	69

4.1.3	ESPIRAL.....	75
4.1.3.1	EROS / THANATOS.....	80
4.1.3.2	APARICIÓN / DESAPARICIÓN.....	82
CONCLUSIONES.....		84
ANEXO: ARGUMENTO: <i>EL IMPERIO DE LOS SENTIDOS</i>.....		88
BIBLIOGRAFÍA.....		115
	HEMEROGRAFÍA.....	118
	INTERNET.....	118

INTRODUCCIÓN

“El erotismo es la aprobación de la vida hasta en la muerte”

Georges Bataille

El instinto humano es impredecible y a veces pareciera un territorio inexplorado ya que contiene infinidad de pulsiones. Sin embargo es la naturaleza salvaje del hombre la que nos atrae como si fuera un abismo peligroso. Con frecuencia negamos esta parte del ser pero nos llama la atención la fuerza que posee. Es tan profunda que no con cualquier acto cotidiano llegamos a conocerla, sólo algunas actividades nos permiten experimentarla. Estos hechos especiales son sagrados y los definimos así precisamente por la capacidad que tienen para llevarnos a la exaltación.

Más allá de los límites de la conciencia hay un espacio oscuro que no es abarcado por la luz del conocimiento, forma parte del *humus* de nuestra personalidad, en él están escondidos deseos, motivaciones, miedos y perversiones. Es ahí donde la realidad objetiva se confunde con la subjetividad de nuestras sensaciones, el cuerpo se despierta, vive al extremo, la mente se libera, los músculos se dejan llevar. Así, los instantes eróticos, artísticos, violentos son ejemplos de trances hacia otra dimensión.

Muchas veces estos momentos son tapados con la vestidura de la moralidad excesiva, del miedo a la experimentación y de los prejuicios injustificados. El erotismo ha sido confundido y castigado. A lo largo de la historia ha tenido que sufrir estos problemas. El arte ha sido quien se ha encargado de redimirlo, a tal punto, que lo hace inmortal. Sabemos que la sensualidad humana existe desde siempre pero que es cubierta con velos. Evidentemente no todas las culturas han reaccionado negativamente, y eso provoca que la polémica alrededor de este tema sea tan fuerte.

Para poder entender más a fondo el erotismo, es necesario develar las conexiones que éste tiene con otros conceptos tales como lenguaje, arte, metáfora y cine; ya que no sólo son parte esencial del presente análisis, sino que, en muchos sentidos, son parte de una misma cosa: la metáfora. Antes de continuar, es importante detallar nuestras definiciones y sus vínculos para comprender por qué la metáfora es nuestra unión universal.

El lenguaje es un conjunto de símbolos que sirve para el proceso de la comunicación; expresa ideas y da a entender infinidad de cosas. El lenguaje humano es una convención que surgió de la necesidad de relacionarse con otros seres. Es una herramienta por medio de la cual la gente puede crear vínculos emocionales, profesionales, económicos y sociales con su entorno. Ha sido utilizado para varios fines y existen diferentes códigos que se definen como lenguaje: el corporal, el cinematográfico, icónico, etcétera.

Asimismo, el arte es cualquier obra humana que expresa simbólicamente un aspecto estético de la realidad. Pintura, escultura, arquitectura, música, literatura; son definidos como bellas artes, demuestran la inteligencia de sus creadores. Consiste en la contemplación de la naturaleza, en la observación de los hechos. Todo esto se integra en una obra que sublima las emociones y pensamientos de aquel que observó su entorno.

Lenguaje y arte son convenciones humanas que reflejan el instinto de sobrevivencia del ser, puesto que para inmortalizar y tener memoria histórica, el hombre ha dedicado su vida a crear mecanismos que cumplan estos fines. Así, el lenguaje es arte cuando va más allá de expresar ideas; es decir, cuando codifica emociones. El arte es lenguaje sin duda pues está basado en un código para entendimiento de todos. Si bien es cierto que es subjetivo y que el mensaje puede o no llegar al receptor; tiene en su unidad un símbolo que puede tener uno o varios significados.

El cine, oficio de componer películas, no sólo es arte, sino industria, negocio, espectáculo, medio masivo de comunicación y un discurso que tiene como aspecto preponderante la imagen en movimiento. Lo vinculamos al erotismo porque es un festín a los sentidos; al lenguaje porque cuenta con un sistema de signos; al arte porque es un proceso creativo. Lenguaje, arte, erotismo y cine: todos se unen porque son creaciones del hombre, sublimación de su personalidad

Por último, la metáfora es la sustitución poética de una imagen real. Ella significa el eslabón que une todos nuestros conceptos; ya que el lenguaje es la metáfora de la comunicación; el arte es la del hombre; el erotismo de la sexualidad; el cine de la imagen. Nuestro análisis es un estudio de las metáforas visuales, así que para poder reflexionar

verdaderamente sobre ellas; necesitamos conocer las diferentes caras de una misma moneda. Y en este sentido, la metáfora representa el universo que integra todos nuestros conceptos en uno solo.

Esta tesis pretende demostrar que el arte erótico es un lenguaje que transforma radicalmente la manera de elaborar discursos audiovisuales. Escogí este tema porque considero de vital importancia hacer un análisis del arte erótico como metáfora dentro del cine, y cómo influye éste en la forma de hacer discursos audiovisuales. Además, creo que la sensualidad, no sólo es una expresión artística, también verbal.

Esta cinta se basa en una historia real, ocurrida en Japón de los años treinta, es una narración que involucra la relación de una pareja de amantes que llega hasta los límites de la pasión, teniendo una forma de vida radical y explosiva. El erotismo es entendido de una manera muy diferente a como lo haría cualquier película occidental tradicional.

Este ensayo analítico, es para demostrar que se puede realizar un estudio serio y formal sobre la sensualidad; ya que “el erotismo se presenta bajo el signo de la diferencia”¹, no sólo por la dualidad masculino-femenino, sino por su manera de manifestarse en la sociedad. No sólo es placer, sino lenguaje, arte y signo. Por lo tanto, es un universo que merece la pena ser analizado aparte. Es por ello, que al estudiar el erotismo, no describimos un estado, sino un proceso, un juego eterno que posee sus propias reglas y que se antoja tan complejo como cualquier sistema lingüístico.

El breve recuento histórico que hacemos en el primer capítulo sirve sólo como ubicación del tema, sobre todo porque es importante establecer las diferentes visiones de Oriente y Occidente con respecto al placer. Nuestra película es de Japón, así que el contexto es otro al que estamos acostumbrados en este lado del globo terráqueo. Asimismo se hace un recuento de la historia general del cine enfocándonos principalmente en la aparición de eros en el celuloide.

El segundo capítulo es el contexto bajo el que se ubica ***El imperio de los sentidos***. Una valoración de su director nos acerca más a la visión filosófica de sus

¹ ALBERONI, Francesco. El erotismo. Pág. 9

cintas. Él es un negador y transgresor por naturaleza. Gusta de experimentarse en cada toma, así como narrar de forma circular y metafórica.

El tercer apartado abarca un poco más las teorías cinematográficas, tomando como base el montaje, ya que gracias a éste se puede hablar de lenguaje de cine y por supuesto, de arte, así como también, la metáfora visual cobra vida en él. También abordamos un poco el lenguaje en sí y el arte. Damos una explicación de todo esto, y sobre todo las relaciones y conexiones entre ellos.

Ya en el análisis se confrontan varias paradojas aparentemente irreconciliables. Por un lado tenemos eros y thanatos. El erotismo florece cuando el individuo está vivo y parece que la muerte no tiene nada que ver con él, sin embargo, los dos conceptos se unen cuando en el ritual se alcanza un orgasmo que logra que el individuo llegue a lo más profundo de su esencia y toque la divinidad. Es un punto de éxtasis mortal. La pequeña muerte (como la llaman los franceses) se une a la gran vida que otorga el placer.

En la carrera de Ciencias de la Comunicación es muy importante el estudio de los signos como forma fundamental del lenguaje. Éstos forman parte de un complejo de estructuras que a lo largo de cuatro años y medio aprendemos a analizar. Las imágenes también conforman el código comunicativo y también está lleno de signos interesantes que pueden llevar a estudios serios y analíticos.

Erotismo, arte, lenguaje, cine. Todos ellos se unen en ***El imperio de los sentidos***, la piel vive hasta trastornarse en la muerte; la desnudez desaparece en la oscuridad de un cuarto que aparece en la mente de una mujer que lo daría todo por el placer. Las metáforas se trasladan a los ojos de dos amantes que no dudan en transgredir todos los límites. Estamos a punto de descubrir cuál es el verdadero sentido del imperio sensorial.

RESUMEN

Esta tesis es un análisis sobre el arte erótico como lenguaje tomando como objeto de estudio la película ***El imperio de los sentidos*** (Nagisa Oshima, Japón, 1976). La metáfora es justamente el elemento más importante en este ensayo, ya que es por medio de ella que podemos hablar del cine como lenguaje.

El primer capítulo es una ubicación histórica sobre el erotismo. Lo más importante es establecer y definir conceptos. Se explican también las diferentes visiones que se tienen en Oriente y Occidente sobre erotismo. Nuestra película es de Japón, así que el contexto es otro al que estamos acostumbrados en este lado del globo terráqueo. Asimismo se hace un recuento de la historia general del cine enfocándonos principalmente en la aparición de eros en el celuloide.

El segundo capítulo es el contexto bajo el que se ubica ***El imperio de los sentidos***. Se considera más profundamente la cinematografía japonesa para poder entender más acerca del director de la cinta, Nagisa Oshima, el cual tiene una visión diferente y renovadora acerca del cine. Es por ello que también mencionamos un poco acerca del cine de autor, además mencionamos su filmografía.

El tercer apartado abarca un poco más las teorías cinematográficas, tomando como base el montaje, ya que gracias a éste se puede hablar de lenguaje de cine y por supuesto, de arte, así como también, la metáfora visual cobra vida en él. Por otro lado, se explica la relación que tiene todo esto con las cadenas metafóricas en ***El imperio de los sentidos***.

Ya en el análisis se reflexiona más a fondo sobre estas cadenas y se pretende explicar un poco mejor la relación existente entre metáfora visual y el discurso de esta película clásica de cine erótico.

I. NACIMIENTO DE EROS

“Todo texto sobre el placer sólo será dilatorio: será una introducción a algo que jamás se escribirá”

Roland Barthes

1.1 EROTISMO COMO FORMA ARTÍSTICA

Un ojo que desnuda la vulnerabilidad del otro es deseo, dos cuerpos que se respiran juntos en una armonía casi sinfónica es erotismo, el movimiento de ambos en una experiencia de placer es arte. Ahí es donde un mundo se descubre, se crea un nuevo lenguaje; el cuerpo habla, se comunica con las sensaciones, no sólo expresa su bienestar sino que se regodea de ello.

Un umbral es atravesado. Cobra un sentido el hecho de interactuar con otro ya que se puede convertir en toda una experiencia divina, cada milimétrica parte de la piel es bautizada. Poetas, pintores, escultores, escritores y cineastas han captado estos instantes mágicos. Entonces el erotismo se convierte no sólo en una necesidad o expresión primaria sino en arte.

La manera artística de ver el erotismo es eventualmente confundida con otro concepto: la pornografía, tan vieja como la sensualidad. Tan parecidas son que suele confundírseles pues finalmente muestran partes de la personalidad que ninguna otra materia hace. La separación es difícil ya que ambas pueden mostrar desnudos o relaciones sexuales explícitas y ambas reconocen el cuerpo humano como medio para expresar algo.

Mucho se ha dicho para definir estos dos términos, ha habido controversia y finalmente casi siempre hay desacuerdo. Sin embargo hay descripciones generales. El erotismo es considerado como la expresión sexual placentera por excelencia, donde los individuos están de acuerdo y los envuelve deseo y afectividad. La pornografía por su parte, es material con sexo explícito y no hay igualdad en la relación; casi siempre hay prostitución, violencia, dominación a la mujer, sadomasoquismo o cualquier otra perversión.

Aún así, es difícil determinar cuál obra es pornográfica y cuál erótica. Esto dependerá del autor y del público. La diferenciación es muy subjetiva, sobre todo cuando observamos que a lo largo del tiempo estos conceptos son entendidos de diferentes formas. Casi siempre se mezclan porque lo que en algunas etapas históricas se considera pecaminoso, en otras es sensualidad. Por ello nos centraremos en las manifestaciones artísticas eróticas en general sin caer en definiciones confusas. Un breve recorrido por la historia servirá para conocer el arte sensual de mejor manera.

En principio, tendremos que reconocer dos formas distintas de entender el erotismo. En el mundo occidental la vida sensual tiene distintas texturas. Es decir, el arte erótico es creado a partir de paradigmas muy diferentes a los que se manejan en Oriente. “[...] en Oriente el amor fue pensado dentro de una tradición religiosa; no fue un pensamiento autónomo sino una derivación de esta o aquella doctrina. En cambio, en Occidente, desde el principio, la filosofía del amor fue concebida y pensada fuera de la religión oficial y, a veces, frente a ella”¹ Así, la historia va escribiendo variadas y ricas formas de manifestaciones sexuales y eróticas dependiendo de la ubicación geográfica de sus autores.

1.1.1 EROTISMO EN OCCIDENTE

En esta zona del globo terráqueo la idea de erotismo ha ido transformándose en cada época y se ha relacionado mucho con la religión, es decir, ha sido esta última la que ha marginado o liberado la sensualidad. En la Grecia clásica se veía al cuerpo humano como una parte estética y bella, se le festejaba, glorificaba y se contemplaban los órganos sexuales sin recato. Existen esculturas (“Leda y el Cisne”) y escritos que lo demuestran (*Lisistrata*, de Aristófanes).

Asimismo los griegos gustaban de decorar el fondo de sus vasijas y platos con representaciones de hombres y mujeres disfrutando del coito. Esto lo hacían con el fin de observar algo divertido mientras comían. Gracias a esta forma de pensamiento el arte le dio a Grecia gran diversidad cultural y como podemos apreciar, el erotismo y la

¹ PAZ, Octavio. La llama doble. Amor y erotismo. pág. 37

pornografía iban de la mano. La libertad sexual era tan común que no existía una conciencia real de la obscenidad, o al menos no como la entendemos ahora.

Esta aceptación del placer fue también manifestada por los romanos de la época pagana. La primera obra pornográfica (o erótica al extremo) que heredamos de la antigua Roma es ***El arte de amar*** de Ovidio escrita a principios del siglo I D.C. El autor de la también reconocida ***Metamorfosis***, pretende hacer del amor un arte y da consejos para ello. Otros ejemplos de literatura erótica son: ***Epigramas*** de Marcial, las ***Comedias*** de Plauto, ***El asno de oro*** de Apuleyo y ***Satiricón*** de Petronio, la cual narra los aspectos tenebrosos de la vida romana describiendo el coito oral y la sodomía.

Con la adopción del Cristianismo como religión oficial del Imperio Romano y Bizantino (siglo IV) fue inevitable que se impusiera la represión y que pronto toda Europa estuviera regida por esta forma de pensamiento. Poco a poco pero a paso firme, esta religión fue cubriendo de velos el cuerpo y la mente de quienes veían el placer como forma de vida. El arte fue mermado por la Edad Media, la cual cambió la filosofía clásica.

La enseñanza judeo cristiana tenía valores que restringían la creatividad, no se podía mostrar el cuerpo como tal, la gente se vestía en la luz y sólo en la oscuridad se quitaba la ropa, el pudor era un valor apreciado. Fue entonces cuando se calló al cuerpo, se le castigaba si tenía reacciones. No sólo se cubrió la piel, también el alma. El deseo, motor primordial de la vida humana fue castrado. La visión fue reducida, el conocimiento suspendido.

Todo lo que alguien hacía debía ser confesado ante el guía espiritual de su comunidad. Hablar de los pecados, de los errores, fracasos y éxitos fue una medida muy recurrente. La Iglesia manipuló sutil y agresivamente a muchos individuos gracias a la confesión, por ello la culpa fue engendrándose en el espíritu. En esta sociedad no hubo reconocimiento de otras formas de comportamiento precisamente porque no había tolerancia.

Mucho menos existió el arte a nivel de piel. Esto es porque la herencia platónica hizo ver el cuerpo como el afuera que irrumpió al adentro puro y sabio (el alma). Hubo una separación entre éstos, una cosa era el amor y otra el sexo. El primero es del alma,

el segundo, del cuerpo. Por lo tanto si se mezclaban ambas se ensuciaba el espíritu, es por ello que había que confesar esa falla.

En este período el centro del pensamiento era Dios, todo giraba a su alrededor. El oscurantismo medieval celebraba la divinidad, aunque de cualquier forma el arte erótico tuvo sus dignos representantes. Tal es el caso de Boccaccio, escritor del siglo XIV que hizo el **Decamerón**, un conjunto de cuentos donde revela de manera divertida las costumbres italianas de esa época. Otros poetas que celebraron el amor carnal fueron Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana (**Serranillas de la Finojosa**) y Juan Ruiz Arcipreste de Hita (**Libro de buen amor**).

Ya en los siglos XV y XVI se gesta lo que sería un movimiento artístico y cultural de gran trascendencia, el Renacimiento. Nacido en Italia y llevado a todo Occidente, el Renacimiento vuelve a ubicar al hombre en el centro del pensamiento. La filosofía, la ciencia y el arte cambian radicalmente sus estructuras. Aparecen nombres que aún ahora son recordados. Leonardo da Vinci, Miguel Ángel, Rafael son los pintores y escultores con más renombre. Desvisten al cuerpo humano y con ello, lo liberan de la cerrazón de antaño. Miguel de Cervantes y William Shakespeare, escriben historias donde el lenguaje se convierte en pasión; le dan a la civilización grandes obras para la literatura universal.

Pinturas y esculturas tales como La **Gioconda** de da Vinci o el **David** de Miguel Ángel; obras dramáticas como **Romeo y Julieta** de Shakespeare son trabajos estéticos y sensuales. Se puede observar entonces que tanto en pintura, escultura y dramaturgia; esta etapa arrojó al futuro una visión más abierta, trayendo consigo la libertad que caracterizó la vida galante de los siglos XVII y XVIII.

Estos dos siglos darán luz a una sensualidad mucho más descarada y libertina. Donatien François Alphonse de Sade es tal vez el ícono más representativo de esta nueva forma de expresar la sexualidad humana. Con obras como **120 jornadas de Sodoma, Julieta y Justina**, el marqués logró gran controversia; y puso en jaque los valores de la época.

“...el arte en el siglo XVIII fue un fiel espejo de la época. La arquitectura, el teatro, la pintura, la coreografía sólo sirven para excitar. El estilo ‘rococo’ llevaba al arte las sugerencias de los

sentidos, que se gozaban con ornamentos sobrecargados, con líneas caprichosamente entrelazadas, así como con pinturas de escenas lascivas y desnudeces de un diabólico refinamiento”²

La ola de manifestaciones *duras* del erotismo se fue acrecentando en otros países europeos. Tal es el caso de Inglaterra que produjo ***Memorias de la vida de Fanny Hill***. Su autor fue John Cleland y se inmortalizó gracias a que esta novela epistolar fue considerada la primera obra maestra del erotismo inglés, por no tener ninguna palabra obscena. Sin embargo, en el contenido podemos encontrar diferentes formas de contacto sexual, homosexualidad y flagelación. Data de 1749 y cuenta la historia de una mujer que viaja y tiene desventuras amorosas.

A partir del siglo XIX el arte erótico en Europa vuelve a dar un giro, el exceso se convirtió en medida. Esto se debe a que comienza el apogeo de la burguesía y el matrimonio se consolida como institución familiar primordial. Esta época victoriana se caracteriza por la poca libertad a la mujer y la hipocresía sexual. La economía tuvo un papel preponderante en la vida social. El matrimonio no era por convicción sino por conveniencia. Esto hacía que el placer sexual y la unión marital no fueran de la mano.

Ante estos velos la mayoría de los artistas eróticos fueron juzgados ferozmente. Oscar Wilde fue puesto en prisión acusado de sodomía. Los poetas malditos (Charles Baudelaire, Pablo Verlaine y Arthur Rimbaud) tuvieron una vida tormentosa gracias a que cuestionaron la banalidad de su tiempo. *El beso*, hermosa escultura de Auguste Rodin, causó también controversia.

Es en este siglo cuando Leopoldo von Sacher-Masoch con su novela ***Venus envuelta en Piel***; logró que una perversión llevara su apellido. El masoquismo fue uno de los temas preferidos de esta época. ***Don León***, escrita en 1886 por Lord Byron es una defensa a la sodomía. La literatura sadomasoquista es interminable en estos años como respuesta al silencio impuesto por la Iglesia y los mandatarios.

Ya en el siglo XX se adoptan los preceptos de Freud. Su psicoanálisis sacude el lenguaje por esta visión del subconsciente, los deseos ocultos y reprimidos. El arte no le

² BLOCH, Iwan. Sade y su tiempo. pág. 49

dio la espalda a la sensualidad. Finalmente, todas las artes son sensuales y se ligan en mucho, al cuerpo, las vísceras, la sangre, los fluidos y orgasmos. El corazón de la creación es precisamente el erotismo.

Autores como Georges Bataille, Guillaume Apollinaire y Vladimir Nabokov renuevan el concepto del erotismo entregándole cargas emocionales, violentas y mortales. Describen la soledad colectiva, la hipocresía de los valores impuestos y lo caduco del sistema moral. Las vanguardias refrescan la forma de hacer arte, los creadores no temen por la censura sino que la toman como reto para seguir desarrollando nuevos métodos para burlar las ligas de la decencia y hacer escarnio de lo recto y lo bien visto.

“El deseo, a diferencia del Eros, no está ligado al cuerpo, a la persona y a la ley; no está vinculado con la vergüenza del cuerpo, con el órgano escondido [...] El deseo se determina antes de la división de los sexos, antes de la ruptura entre el yo familiarizado y el campo social [...] No es sexual, es transexual. La lucha por el error y la amenaza imaginaria de la castración le deja indiferente [...] En una palabra, no está basado sobre las significaciones y los valores dominantes: pertenece al cuadro de las semióticas a-significantes”³

El erotismo sale completamente de la norma, la regla, lo cuadrado del pensamiento humano. Como Georges Bataille lo declarara en su libro *El Erotismo*, sale de lo cerrado. Se comprende que es una totalidad que también se manifiesta en la diferencia absoluta, justo como lo sostenían las antiguas civilizaciones. La sensualidad es un universo con características propias. Es una manifestación de cuerpos y almas. Su lenguaje es diferente, huye de la semiótica convencional.

Los sentidos se dejan regir por otros valores que no tienen nada que ver con la moralidad de una u otra etapa. Recordemos que Oscar Wilde sostuvo que el arte es independiente de la moral sexual o de la inmoralidad de la época en que se produce. Esto quiere decir que el arte erótico traspasa barreras, tiempos, nacionalidades, creencias y criterios. Así, los últimos años del siglo XX y los primeros del XXI han revalorado la sensualidad como un modo de vida, ya no sólo está en ámbitos artísticos sino que ha pasado a niveles mucho más cotidianos. Occidente hace las paces con la libertad sexual,

³ GUATARI, Félix. Erotismo y destrucción. pág. 92

la sociedad comienza a acostumbrarse a textos y obras de arte relacionados con el cuerpo humano y sus deseos.

1.1.2 EROTISMO EN ORIENTE

En primer lugar, el Antiguo Testamento ofrece textos sumamente eróticos. Para empezar, el ***Cantar de los Cantares*** (atribuido a Salomón) es un hermoso poema que describe el amor entre dos futuros esposos y su primer encuentro sexual: “Es ese tu seno cual taza hecha a torno, que nunca está exhausta de preciosos licores. Tu vientre como montoncito de trigo, cerco de azucenas. Como dos cervatillos mellizos son tus dos pechos. Es tu cuello terso y blanco como torre de marfil. Tus ojos son como los cristalinos estanques de Hesebón, situados en la puerta más concurrida de las gentes [...] La voz de tu garganta así deleita como el más generoso vino, debido a mi amado para que lo beba, y se saboree en él conservándole entre sus dientes y labios...”⁴

Esta narración ha traído controversia en el mundo cristiano pues surge la pregunta de por qué un texto erótico fue incluido en la Biblia. La Iglesia fundamenta que debe interpretarse en sentido alegórico ya que en realidad es la exaltación del amor de Dios por Israel. De hecho, antes de comenzar el poema hay una especie de introducción que advierte a los individuos poco maduros a no seguir con la lectura y aclara que es un simbolismo de la unión entre Jesucristo y la Iglesia.

A partir de la era cristiana se comenzaron a difundir analogías y simbolismos que pretendían disimular el carácter sensual del ***Cantar de los Cantares*** y otras narraciones. Sin embargo las diferentes interpretaciones y lecturas que se pueden hacer al libro sagrado, muestran la dificultad que existe cuando se quiere limitar el espíritu erótico del ser humano. La Iglesia también tiene problemas para determinar lo sagrado de lo mundano, sobre todo si se remite a la Biblia y encuentra en ella pasajes con referencias sexuales.

⁴ Sagrada Biblia. pág. 652

Es aquí donde se debe hacer una mención especial. El erotismo occidental que hemos citado ha tenido influencia de Oriente. Existen obras clásicas que han dado la vuelta al mundo trayendo formas diferentes de apreciar el sexo. Michel Foucault, digno representante del postestructuralismo, cuestionaba al ser humano y su interacción con la sensualidad.

“Ha habido históricamente dos grandes procedimientos para producir la verdad del sexo. Por un lado, las sociedades –fueron numerosas: China, Japón, India, Roma, las sociedades árabes musulmanas– que se dotaron de una *ars erotica*. En el arte erótico, la verdad es extraída del placer mismo [Por el otro lado está la *scientia sexualis*] Nuestra civilización, a primera vista al menos no posee ninguna *ars erotica*. Como desquite, es sin duda la única en practicar una *scientia sexualis*. O mejor: en haber desarrollado durante siglos, para decir la verdad del sexo, procedimientos que en lo esencial corresponden a una forma de saber rigurosamente opuesta al arte de las iniciaciones y al secreto magistral: se trata de la confesión”⁵

Este planteamiento es esencial para comprender la lógica de Oriente y Occidente. Sirve de igual manera para entender un poco más sobre la historia y los complejos católicos cuando se trata de la sensualidad. Basta observar los templos de Toshodaiji y Horyuji en Japón en la ciudad de Nara, los cuales tienen pinturas sexuales en sus paredes. En ellas hay hombres con grandes falos y posturas sugestivas. Estas obras que datan de los siglos VII y VI antes de la era cristiana, son ejemplo de la visión oriental de los actos físicos.

También en los primeros siglos de nuestra era aparecen las *estupas*, esculturas de la India que se distinguen por su decorado que utiliza flores de loto y *yahsinis*, hadas sensuales y voluptuosas. Rara vez utiliza formas humanas y el cuerpo mismo de la estupa se revestía con placas de mármol esculpidas. Estas decoraciones altamente llamativas revelaban el grado de sensualidad de los pueblos orientales.

Tal vez el ejemplo más conocido de arte erótico de estos países, es el el ***Kama Sutra*** de Vatsayana, creado en el siglo IV d. C. La sensualidad era ya considerada un arte, una forma de expresión básica para vivir mejor. No sólo es un tratado de posiciones,

⁵ FOUCAULT, Michel. Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber. págs. 72 y 73

sino una liberación del alma, una purificación del cuerpo mediante la interacción con el otro.

“La obra de Vatsayana consiste en un minucioso estudio de *maka* (placer sexual), que el autor reconoce como uno de los grandes objetivos de la vida. Los otros dos son *dharma* (religión) y *artha* (riqueza y prosperidad material). [...] Afirma que la satisfacción sexual, como la comida, es esencial para el mantenimiento de la salud física y, por consiguiente, tan importante como la riqueza o la religión”⁶

El equilibrio de los goces fue una preocupación para este autor que refleja la filosofía de esta civilización. Las satisfacciones de todas las necesidades haría del individuo un ser feliz y en armonía con él mismo y con los demás. La religión, el dinero y el cuerpo no estaban peleados, sino que los tres existían para dar bienestar. Vemos así, el gran compromiso social que existía en la mente de estas antiguas poblaciones.

Otro ejemplo de erotismo oriental es ***Las mil y una noches***, la cual es una colección de cuentos árabes de origen persa. La sultana Scharazada cuenta al rey Schariar (rey de Persia) una historia cada noche para evitar ser asesinada. La descripción de los personajes y la astucia de Schahrazada son de gran carga erótica, así como la narración en general es de gran belleza. Esta obra revela la forma de vida y pensamiento oriental.

En los siglos XI y XII en Japón se crearon los *rollos de concursos fálicos*; donde los hombres comparaban sus enormes miembros erectos en ingeniosas hazañas de fuerza. Estas obras eran ilustraciones que se enrollaban y que se consideran el antecedente de lo que hoy conocemos como *cómic*. Los *concursos fálicos* fueron hechos por un hombre apellidado Toba, dibujante japonés que se dedicó a plasmar esta sensualidad humorística tan popular en esa época.⁷

En cuanto a la literatura erótica japonesa de ese entonces, la mejor prosa y verso fueron escritos por mujeres aristocráticas, quienes frecuentemente eran *damas en espera* de la corte imperial en la ciudad de Kyoto. El tema principal de sus trabajos era el amor.

⁶ MONTGOMERY. Historia de la pornografía. pág. 106

⁷ Vid SCHODT, Frederik. Manga! Manga! The world of japanese comics.

La historia de Genji escrita por Lady Murasaki a principios del siglo XI es considerada la primera novela del mundo y narra los numerosos amoríos del príncipe Hikaru Genji.

Describe un mundo de sexo libre repleto de encuentros clandestinos; seguidos por un intercambio de poemas. La alegría de estar con el ser amado era precedido por la melancolía de la fugacidad del amorío mismo; ya que el concepto budista de la impermanencia de todas las cosas, había entrado a la cultura japonesa. Ya la literatura posterior (1186-1600) contiene pocas historias de amor. El género principal de estos siglos era bélico y el guerrero se convirtió en el nuevo héroe e ideal masculino; mientras las mujeres sufrían pasivamente.⁸

Por otro lado, Japón veía nacer las ilustraciones *ukiyo-e* o *mundo flotante*; es decir, impresiones monocromáticas que contenían pasajes de placer, pasatiempos, modas y lugares para visitar. Estas obras fueron creadas por los artistas japoneses en el siglo XVII y fueron populares hasta el siglo XIX. Eran muy famosas por su incesante búsqueda de placeres sensuales y porque trataron de captar el humor, la esencia y la impresión de su entorno. De hecho los impresionistas de Europa se vieron influenciados por esta creación oriental.

En este siglo un artista de nombre Saikaku Ihara escribió sobre los romances homosexuales entre samurais (***El gran espejo de amor varonil***) y sobre heterosexuales de la clase comerciante (***La vida de un hombre amoroso***). Uno de sus contemporáneos, Monzaemon Chikamatsu escribió obras para representarlas con títeres. Sus trabajos eran acerca de geishas y clérigos suicidas. Describía amor y libertad entre los protagonistas pero a costa de sus vidas. Su más grande obra, ***El amor suicida en Amijima***, habla de dos amantes que se matan. Koharu es una impura prostituta y Jihei, un clérigo mundano. A diferencia del ***Romeo y Julieta*** de Occidente; los amantes no comienzan puros, sino que se vuelven así después de haberse enamorado el uno del otro y por ello están dispuestos a morir.

También en el siglo XVIII en Japón aparecieron las *shungas* o *pinturas primaverales*; las cuales mostraban hombres con grandes miembros. Además se desarrollaron las *portadas amarillas* o *Kibyoshi*, que eran libretas con impresiones

⁸ Vid BARRET, Gregory. Archetypes in japanese film.

monocromáticas publicadas como series. Fueron un patrón que sirvió para el desarrollo de los comics para adultos. Estas libretas además de contener pasajes sexuales, servían para satirizar a las autoridades; pues este pueblo buscaba un tono humorístico en todas sus manifestaciones artísticas.

Por otro lado ya en el siglo XIX en Oriente se dan movimientos que impactarán a los países occidentales. En este tiempo hay más intercambio entre ambas zonas, enriqueciendo la cultura mundial y sentando las bases para el siglo XX. Japón tuvo una rica tradición de entretenimiento a veces irreverente y otras más narrativo. Los artistas tenían gran poder en sus trazos, majestuosidad en sus diseños e imaginación en sus ilustraciones.

Esta época se conoce como la gran explosión japonesa ya que varios creadores se dejaron influir por esta raza. Manet, Monet, Whistler, van Gogh y Lautrec fueron algunos de los artistas que más asombrados quedaron con el trabajo de sus colegas orientales. La más importante característica artística japonesa es la importancia que le daban a lo visual. Los dibujos y pinturas tenían riqueza y fuerza en los colores, lo cual hacía que la experiencia para el público fuera óptica.

Históricamente Japón estaba dejando de ser un reino feudal para convertirse en una nación industrializada moderna, por lo tanto también los estilos europeos comenzaron a entrar a este país. Sin embargo la herencia de sus ilustraciones y la belleza de su creación alimentaron a los europeos. Esta visión de intercambio es clave si queremos comprender el arte contemporáneo.

El siglo XX trae consigo autores exuberantes como Yukio Mishima y también significa el esplendor de la sensualidad virtual; los comics se vuelven fuente de placer. Empecemos por Mishima. Poco después de que la Segunda Guerra Mundial comenzara en el Pacífico, Mishima escribió *El bosque florecido* y en julio de 1949 se publicó su novela *Confesiones de una Máscara*, provocando que fuera digno de críticas positivas. Algo que llamó mucho la atención de la gente fue su escandaloso comportamiento que salía de las normas de la sociedad, como casarse hasta los 30 años con una joven de 19 o formar un ejército personal.

Obras como **Sed de amor**, **Colores prohibidos**, **El sonido de las olas** fueron escritas entre 1950 y 1964. Con ellas ganó todavía más reconocimiento, pero es con **Mar de fertilidad** (una serie de cuatro novelas) con la que alcanza más éxito y es considerada su obra maestra. Justo el día que la terminó (25 de noviembre de 1970), se suicidó por medio del *seppuka* o *harakiri*, que es un método para matarse que los japoneses consideran todo un ritual.

Este autor tan controversial es muy importante ya que llegó a ser fuente de inspiración de varios jóvenes artistas. Influyó en varios personajes de la vida intelectual del siglo XX, entre ellos Nagisa Oshima. Su obra **Confesiones de una Máscara** fue leída por este grupo de intelectuales. La historia es acerca de un joven homosexual. La narración de la vida erótica y los problemas de este adolescente es en gran parte sensual y reflexiva.

En estos años los japoneses emplean el 80 por ciento del papel en la publicación de estos comics o *mangas*, como ellos le llaman y que se ha convertido en un término muy popular en todo el mundo. Así, existen los *manga shonen* (se narran las aventuras de héroes o guerreros); los *shojo* (tramas superficiales que encuentran su público en chicas adolescentes) y los *hentai* (historias de sexo triple X).

En todos estos subgéneros no faltan los personajes jóvenes atractivos de ojos grandes, inocentes y juguetones. Es muy común que estas caricaturas sean comparadas con la **Lolita** de Vladimir Nabokov por contar con cuerpos bien formados y un rostro entre angelical y perverso. De hecho, el término para denominar a estos personajes es *lolikon*. Estas Lolitas de *anime* aparecen infinidad de ocasiones con faldas microcortas, o son tocadas accidentalmente en los senos. También es muy común verlas paseándose por su casa envueltas nada más por toallas.

Gracias a esto, los *anime shojo* han incrementado su popularidad y ya no son sólo consumidas por público femenino. La serie *Sailor Moon* que cuenta la historia de una chica que viene de la luna tuvo mucho éxito más que nada por las minifaldas que lucía. Ya los *hentai* muestran una sexualidad mucho más explícita y agresiva. Generalmente las protagonistas de este género son guerreras que luchan contra demonios, lo cual pasa a segundo término ya que el trasfondo es otro: sadismo, masoquismo y otras parafilias.

Japón lleva la sensualidad hasta niveles inimaginables. También los videojuegos son mercado explotable para estos fines. Esta época será reveladora no sólo para Occidente, sino también para estos lugares que verán su propia desnudez regocijada en tinta o en computadora. Por lo tanto el *ars erotica* al que se refería Michel Foucault está más interesado en trascender el acto sexual y llevarlo a un nivel más etereo y sublime. La visión de la sensualidad está basada en la exploración de los sentidos. Unir espíritu y cuerpo en una danza artística, es el propósito del erotismo. La trascendencia de límites es el fin y objetivo de la sensualidad; va mucho más allá de la simple observación de cuerpos desnudos.

1.2 APARICIÓN DE EROS EN EL CINE

Cuando los sentidos son festejados se conforma un imperio corporal que se conoce como erotismo. Se va desarrollando entonces el lenguaje del placer. Los ojos reconocen la otredad. El olfato descubre aromas que la boca probará con inquietud. El oído se agudiza. En resumen, la piel se convierte en un mapa de palabras no escritas, de voces no habladas. El silencio es un signo a interpretar y los dos cuerpos se vuelven motivo de arte.

Desde que el ser humano está en la tierra, es un ente erótico. En todas las artes irá reflejado este aspecto. El cine evidentemente no es la excepción. La imagen es ya de por sí, sensual, es decir, gracias a la percepción visual, el espectador entra en contacto con una serie de cuadros en movimientos que le causarán *per se* una sensación. Combinados con un diseño de arte, música y actuación, el celuloide se convierte en todo un espectáculo que celebra el *voyeurismo* natural del ser humano.

La pantalla anuncia a los sentidos que algo está por venir. Las huellas, las marcas de una imagen serán un festín para el ojo. Celebrarán ambos un momento. El instante será inmortalizado por la cámara. Sea cual sea el tema de la película, el cuerpo está teniendo un gozo. Así, aunque sea algo atrevido, se puede afirmar que el cine es ya una

experiencia sensual desde que la sala de proyección apaga las luces. El contenido de la cinta ya provocará diferentes sensaciones.

Sin embargo, esta magia de retratar comenzó con la fotografía. El arte de pintar desnudos es muy viejo pero el siglo XIX es una premonición del vuelco que se originará después con el movimiento filmado. En 1839 Louis Jacques Mandé Daguerre crea el daguerrotipo. Este es un avance considerable pues los cuerpos que antes podían verse dibujados ahora son percibidos como son. La sensación de realidad que la fotografía otorga al ojo humano comienza a educarlo para lo que viene.

El paso más importante en este sentido será la profesionalización y la habilidad para mostrar al cuerpo de una manera estética. Para que la fotografía pudiera convertirse en un arte tuvo que pasar por inconvenientes, errores y críticas. Evidentemente, se consideraba bello pintar a una mujer sin ropa pero cuando se intentaba fotografiarla, era obscenidad.

Las modelos no tenían una idea clara de ser sexy. Eso se fue aprendiendo poco a poco. Si se observan las primeras fotografías pornográficas, se verán poses forzadas o nada estéticas, al menos no para nuestros tiempos, ya que en aquella época eso era realmente sensual. Leves sonrisas forzadas, posturas poco pensadas y falta de ambientación, eran las características de esta incipiente disciplina. El inicio de la cultura visual fue gestándose en ese momento gracias a la fotografía.

Paralelamente se va generando otro invento: la fotografía en movimiento. El cinematógrafo, creado por los hermanos Lumière es presentado por primera vez al público el 28 de diciembre de 1895. **La salida de los obreros a Lyon** fue la imagen que impactó al mundo y que daría paso a una de las mayores aportaciones que la cultura francesa le dio al siglo XX.

Estas primeras vistas de la vida cotidiana no contaban con movimientos de cámara, edición, iluminación ni trabajo actoral. El arte cinematográfico fue creándose poco a poco igual que la fotografía. Al principio era un invento, después un mago conocido como Méliès lo convirtió en espectáculo y un artista llamado David W. Griffith lo

hizo lenguaje. El público fue evolucionando al mismo tiempo que el cinematógrafo. Observar la realidad como espejo fue todo un descubrimiento.

Si la fotografía mostraba el cuerpo como tal, el cine le daba movimiento. Esa sensación de casi tocar la pantalla le daba al deseo una tercera dimensión, el ojo se fue fusionando con el lente de la cámara que era el figón por excelencia. Este aparato fue llenando expectativas, fue acrecentando el morbo. Las personas se sentaban a liberar deseos escondidos a través de una proyección.

La visión erótica, la evolución de la cinematografía y la ideología de la sociedad van transformándose. En la primera parte del siglo XX los comités de censura, la visión conservadora y una real falta de educación sexual, lograban que el cine erótico fuera clandestino.

Esto se entiende, ya que desde sus orígenes, el cine se vio limitado gracias a las costumbres victorianas que había heredado. Es por ello que en estas primeras décadas, era inocente y aunque directores y actores actuaban audazmente para hacer escenas sensuales, era poco posible burlar la censura. Al mismo tiempo, el cine pornográfico hacía su aparición y se le reconocía en Francia como el *cinéma cochon* y en Estados Unidos como *smokers* (su exhibición era en clubes masculinos privados). Las primeras décadas de la cinematografía no cuentan con grandes historias de tipo erótico, o por lo menos, no son tan evidentes. De esta época es ***The Kiss*** (Thomas Alva Edison, 1896), un corto de apenas 40 segundos que mostró el primer beso cinematográfico, causando gran sensación.

La imagen femenina fue tal vez el principio del erotismo en el cine. Desde 1914 aparece la idea de las vampiras seductoras y destructoras de hombres, como es el caso de Theda Bara, la cual interpretaba mujeres fatales. Representó a Carmen, Salomé y Cleopatra. Esta forma de sensualidad fascinó a los hombres de la época.

Antes de los años 20, fue quizá el gesto del beso el primero en destruir la censura por parte de las ligas de la decencia. El acercamiento de dos rostros, el observador que goza este encuentro gracias a la cámara, los grandes públicos heterogéneos. Fue el conjunto perfecto para comenzar a contar historias apasionadas que la gente aceptara y

que no fuera prohibida o censurada. Por supuesto que los besos expresaban el amor entre matrimonios consolidados o jóvenes profundamente enamorados.

“A partir del fin de la primera Guerra Mundial, en 1918, las costumbres en relación con el matrimonio empiezan a cambiar. Aparecen el divorcio y el adulterio. Las películas reflejan esos cambios. El público también empieza a ver el cine como un escape social y por lo tanto quería diversión, lujo y acción en la pantalla. Aparece un director que hace comedias con un fuerte acento erótico, Cecil B. de Mille. Este director narra situaciones galantes y amoríos fuera del matrimonio, como una manera de conseguir la felicidad. Claro, como la censura era feroz, al final los adúlteros encontraban su verdadera felicidad en el matrimonio tradicional”⁹

En los 20's y los 30's se construyó en el cine (sobre todo en Hollywood) el *star system* donde los actores brillaban en las películas. El celuloide era una máquina de hacer sueños y gente bonita. La sensualidad era manifestada por las imágenes de una bella actriz que hacía suspirar a cualquier hombre. Los actores también eran atractivos y las mujeres se deleitaban observando.

Clara Bow, Mae West, Marlene Dietrich, Greta Garbo son algunas de las divas que alcanzaron fama internacional y que con su presencia llenaban la pantalla. ***El ángel azul*** (Josef von Sternberg, Alemania, 1930) es un ejemplo del desborde femenino de aquella época. Además, esta década se caracterizó por los continuos escándalos en Hollywood.

Muchos espectadores descubrieron el erotismo en el cine con Maureen O'Sullivan, en una producción de la Metro Goldwyn Mayer, de 1932, que contaba con la presencia de un campeón olímpico de natación, Johny Weissmuller. Aquella película, traducida al español como ***Tarzán de los monos***, alimentó el Código Hays. Era la época de la represión, o más bien, la infancia de la represión. Todo consistía en un trocito de pierna por aquí, un hombro por allá, juegos de sombras, palabras y luces; cuestión de centímetros visibles y metros imaginables. Desde los años treinta, cualquier cineasta con pretensión de estrenar una película en Estados Unidos debía someterse a la calificación de la *Motion Pictures Association of America* (MPAA), regida por el Código Hays. Las viejas categorías morales del puritanismo permanecieron durante décadas

⁹ CAREAGA, Gabriel. Erotismo, violencia y política en el cine. págs. 108-109

William Hays fue el censor más duro de la época. El Código Hays, famoso por su dureza en la calificación de las películas, predominó por más de 30 años en los Estados Unidos. Hasta los dibujos animados fueron prohibidos, tal es el caso de *Bety Boop*, un personaje femenino bastante sensual que vestía provocativamente con poca ropa y que fue creado por Fleisher. Tanto en los 30's como en los 40's, las relaciones amorosas en el cine eran puritanas, ya que casi no había contactos sexuales entre hombre y mujer. En 1946, King Vidor realiza ***Duelo en el sol***, *western* con tintes eróticos bastante interesantes.

Este código tenía principios generales bastante estrictos. Entre ellos se encontraba la prohibición de desnudos, danzas exóticas, vestuarios sugestivos y escenas de sexo explícito. Hasta la aparición de la cama en ciertas escenas era motivo de censura. El matrimonio era celebrado y los films no dejarían suponer formas *groseras* de relación sexual. El adulterio también era mal visto, así como las escenas de pasión o perversiones de algún tipo. Tampoco se permitía mostrar los genitales, ni siquiera de los niños. Las alusiones al sistema capilar, incluidas las axilas, estaban prohibidas. Las exhibiciones, incluyendo el ombligo tampoco podían mostrarse.

La moral fue cambiando conforme el siglo avanzaba. Las guerras mundiales, los conflictos económicos, el desarrollo tecnológico. El cine se ve afectado por estas transformaciones culturales, políticas y sociales. Poco a poco las camas fueron mostradas al público, los contactos físicos más fuertes eran aceptados por la mayoría de la población y ya para 1954 fallece Hays (aunque su código siguió censurando los filmes). En esta década la mujer era presentada como la esposa puritana, su erotismo no era mostrado todavía. Tal vez una de las excepciones sea ***Un tranvía llamado deseo*** de Elia Kazan, realizada en 1952, donde se muestra una relación más violenta.

Fue a partir de finales de los 50 que la juventud empezó a cambiar. Las películas nudistas aparecen en Suiza, Estados Unidos y países escandinavos. Antecedentes de esta nueva moda, son realizaciones tales como ***Midnight Follies*** (EUA, 1951), ***Hollywood burlesque*** (EUA, 1954) y ***Europa di notte*** (Italia, 1959). Sin embargo, cada una de ellas eran un espectáculo de *strip-tease*, más que una fiesta erótica.

En Francia, los primeros cineastas de la nueva ola comienzan a dar de qué hablar. Claude Chabrol realiza ***El bello Sergio*** (1958), Louis Malle hace ***Los amantes*** (1958) y Alain Resnais dirige ***Hiroshima mi amor*** (1959), esta última resume la relación que existe entre el amor y el sexo. Esta refrescante idea francesa del cine de autor provoca la ruptura del desgastado *star system* y se renuevan los géneros.

Los años 60 marcan ya un buen comienzo para el placer en el cine. La moral comienza a ser menos reprimida. Los movimientos de 1968 liberaron al sexo de sus mitos. Por el proceso de la revolución sexual, los jóvenes de esa época comenzaron a creer en el desnudo como forma de vida. La comercialización de los anticonceptivos le dieron un giro de 180 grados al comportamiento social. La relación erótica del hombre con la mujer comienza a conflictuarse en pantalla; en el sentido que los problemas se muestran más crudamente que en las décadas anteriores. La masculinidad sigue representada por la fuerza sexual y el poder físico. Las primeras películas de sexo en color aparecieron en el norte de Europa a mediados de la década de los sesenta, aprovechando la derogación de las leyes antipornografía. Eran cintas de corta duración, como las producidas en Estocolmo por Lasse Braun, un italiano cuyo verdadero nombre era Alberto Ferro. Su empresa, Beta Film, produjo docenas de cortos en súper 8 entre 1962 y 1967.

De cualquier forma existen cintas que describen una sensualidad explícita y enferma; como es el caso de ***Repulsión*** (Roman Polanski, 1965). Otra cinta propositiva es ***Bella de día*** (Luis Buñuel, 1966). Ésta demostraba la problemática de la sensualidad femenina. Ambas fueron protagonizadas por Catherine Deneuve, diva francesa que se caracteriza por su fuerza actoral y su magnetismo sensual.

En 1966 muere por fin el código Hays y la violencia y el sexo explícitos comienzan a hacerse comunes en los Estados Unidos. El cine experimental le coqueteaba franca y abiertamente a la pornografía y en 1969 Jim Haynes publica la revista *Suck*. Su tema era la liberación sexual en Europa. Haynes organiza el único festival de cine pornográfico que se llevó a cabo en 1971 y 1972 en Amsterdam. Fue bautizado como *Sueños húmedos* y reunió películas de todo el mundo.

El 'destape' se dio en el celuloide de tal forma que ningún género escapó. Todos querían llevarse la historia de amor y narrarla de diversas formas. La ciencia-ficción (***Nudes on the moon*** de Doris Wishman, 1961), el género policiaco (***Surftide 77*** de Lee Frost, 1962) y otros, llevaron a la pantalla muchos desnudos. Formas un poco más grotescas, también fueron mostradas. Tal es el ejemplo de ***Olga's Girl*** (Joseph P. Mawra, EUA, 1964), donde el sadomasoquismo hace su aparición.¹⁰

No podemos olvidar la cinematografía de Oriente, ya que desde comienzos de los años sesenta su producción también fue mermada por códigos de ética. La rigidez del marco legal que regulaba la exhibición cinematográfica en Japón tradujo una concepción cultural que tenía sus bases en los valores tradicionales. El Comité de Ética Cinematográfica Japonés (EIRIN) definió la figura legal de obscenidad imponiendo una única limitación: la prohibición de exhibir genitales masculinos y vello púbico. Como respuesta a estas limitaciones los directores buscaron el sexo violento, sadomasoquismo y otros modos de alcanzar goce sexual.

En este contexto surge la nueva ola de cine japonés, que fue un arma política para cuestionar los valores tan radicales de esta sociedad. Los grandes estudios como el Nikkatsu y el Shochiku produjeron sus primeros filmes de *pinku eiga* (cine rosa) que son cintas eróticas explícitas que combinan violencia y placer. ***Sueño de un día de verano*** (1964), se considera la primera película rosa importante. Fue dirigida por Tetsuji Takechi y es el primer film de la nueva ola japonesa en presentar un tema abiertamente erótico, mostrando desnudos femeninos e incluso vello axilar y púbico, ambos tabúes en la cultura nipona.

Otros cineasta importante de esta época fue Koji Wakamatsu (discípulo de Nagisa Oshima), el cual desarrolló lo que llamó su Cinema Psychotica: una serie de films transgresores, violentos e inclasificables. ***Actos secretos entre cuatro paredes*** (1965), ***Cuando el embrión es un cazador furtivo*** (1966) y ***Ángeles violados*** (1967) son sus dos filmes más recordados.

En 1970 el director de películas pornográficas, Gerard Damiano, rodó ***Sex USA*** con Linda Lovelace y Harry Reems como protagonistas y Bill Osco hizo ***Mona***. Con estas

¹⁰ Vid. KYROU, Ado. Erotismo y destrucción. pág. 66-79

llegaban las estructuras narrativas y algo parecido a relaciones creíbles entre sus personajes. La industria cinematográfica había encontrado un filón económico. Gracias a las distintas calificaciones podría aprovechar la demanda de cine de sexo sin transformar sustancialmente las convenciones morales del conjunto de su producción.

Con esto se terminaba tajantemente con la larga y negra sombra del Código Hays y en el archivo de la historia quedaban personajes como Anthony Peirano, de la familia mafiosa de los Colombo de Nueva York, quien montó una productora ilegal en Brooklyn y distribuía las cintas en bares y carnicerías. ¿Qué había cambiado? El mercado y en algunos países, también, algunas leyes.

Películas como *Turkish delight* (Paul Verhoeven, Holanda, 1973), muestran un cine más atrevido. La nueva ola francesa, el cine underground, y el creciente número de cineastas independientes, le hacen un regalo al erotismo: lo desmitifican. Lo cargan de nuevos signos, le tatúan el cuerpo de sensualidad, le regalan al espectador otras formas de entender la sexualidad.

“Masturbaciones y travestis, ambigüedades sexuales sólo reveladas a través del desnudo de órganos genitales, uniones carnales de duración real llenas de eyaculaciones, tomas milimétricas de desnudos entendidos como caricias: todo esto fue usado en su momento por el cine *underground* para deshacer el tabú del sexo en una liberación que recondujese el cuerpo a su realidad biológica y a su dulzura natural”¹¹

La complicidad entre erotismo suave y pornografía que había comenzado en los 60's, tuvo su culminación con la cinta *Garganta profunda* (Gerard Damiano, 1972) que contaba la historia de una chica que tenía el clítoris en la garganta. En este film había sexo explícito y es el mejor ejemplo de su género pues tenía una narrativa.

“Aparecen imágenes de campanas repicando, cohetes ascendiendo y fuegos artificiales. Estas figuras no reemplazan al orgasmo producido y visto, pero refuerzan su sentido mediante procedimientos tomados del arsenal metafórico y con función poética redundante. No hay sustitución, pero sí comparación con procedimientos poéticos”¹²

¹¹ PIVANO, Fernanda. *Op. Cit.* pág 133

¹² GUBERN, Roman. La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas. pág. 14.

Garganta profunda traspasó fronteras y se convirtió en una película de culto precisamente por esta capacidad de narración. El hecho de ocupar imágenes poéticas y metafóricas le dan al género un giro interesante. La mezcla entre erotismo y pornografía comienza a perderse y es gracias a la creación de elementos más sofisticados de contar una historia. Otros ejemplos de pornografía elegantes son ***Detrás de la puerta verde*** (1972) de los hermanos Mitchell y ***El diablo en la señorita Jones*** (1973) de Gerard Damiano.

Por otro lado, hubo alianzas entre el cine europeo de arte y el erotismo “duro”, como lo muestra ***El último tango en París*** (Bernardo Bertolucci, 1972). Esta cinta reconcilia a los artistas reconocidos y serios (Marlon Brando tenía el papel principal) con la idea de la desnudez y la libertad sexual. Así, llegan a las pantallas grandes películas como ***Sweet movie*** (Dusan Makavajev, 1974) y ***Salo o los 120 días de Sodoma*** (Pier Paolo Pasolini, 1975); que alcanzan un éxito al mezclar el material sexual explícito y la estética sensual.

Esta sociedad de los 70 es de jóvenes, los cuales rechazan los valores de la sociedad burguesa, la contracultura comienza a gestarse. La sexualidad se demuestra de una forma más abierta. Las seducciones en el cine y en la vida cotidiana son momentáneas y no alcanzan un compromiso permanente. También se expresa la homosexualidad como reflejo de una civilización más abierta a la pluralidad. Aquí es cuando verdaderamente la desnudez se revela a sí misma como comunicación. Cintas características de este tiempo son ***Cuentos inmorales*** (1973), ***Historia de un pecado*** (1975), y ***Los amantes de Lulú*** (1979); todas éstas realizadas por el polaco Walerian Borowczyk.

Por su parte, en Japón, los estudios Nikkatsu lograron evadir la crisis económicas volcándose de lleno y exclusivamente a la producción de filmes porno, denominados *roman-porno* (porno-románticos). Las puestas de cámara innovadoras, las buenas actuaciones y la decisión de utilizar argumentos elaborados dieron lugar a una producción de películas porno con una calidad superior a la habitual en otras cinematografías. Los directores principales de esta corriente fueron Tatsumi Kumashiro, Akira Kato, Masaru Konuma, Shogoro Nishimura y Noboru Tanaka.

Una de las cintas más importantes de estos años es ***Un romance por la tarde*** (1973) de Masaru Konuma, ya que fue el primer filme de la Nikkatus en incursionar abiertamente en el sadomasoquismo e influyó eficazmente en la aceptación del tema en el cine japonés. Bajo este contexto surge ***El imperio de los sentidos*** (Nagisa Oshima, 1974) que es un festín de puros signos en convivencia. No sólo aparece como una película más, sino como una obra de arte que por sí misma ya significa algo.

II. EROTISMO EN CELULOIDE

“Las aptitudes artísticas no son caracteres sexuales secundarios, muy al contrario, el sexo no está sino supeditado al arte”

Vladimir Nabokov

2.1 EL CINE JAPONÉS

Para poder conocer a fondo ***El imperio de los sentidos*** es importante saber un poco más acerca de la cinematografía oriental, de su director, su filosofía, así como todo lo referente a su contexto histórico, ya que recordemos que justo en el tiempo que se hizo la cinta, Japón pasaba por una etapa muy interesante de apertura, gracias a la situación mundial donde los jóvenes comenzaron a romper reglas.

El cine nipón es el más antiguo del extremo Oriente, así que cuando comenzó la cruzada de los Lumière, los japoneses recibieron esto más que nada como un teatro filmado. Proyectaban situaciones cotidianas y justo en 1915 se dio la fundación de la Nikkatsu, productora que se especializó en asuntos modernos y antiguos de su cultura; sin embargo los jóvenes cineastas comenzaron a modernizar los temas que se solían filmar.

“En la enorme producción japonesa (800 a 900 films por año), la corriente hacia los asuntos modernos fue reforzada a partir de 1927 por la influencia de los cineastas progresistas, que formaron el grupo *Pro Kino* (cine proletario) y organizaron una producción independiente de cortometrajes. A finales del arte mudo fueron numerosos en el Japón los films ideológicos, que a veces adaptaron obras de los teatros obreros y las novelas de los escritores proletarios. Buenos representantes del *Pro Kino* fueron Shige Suzuki, Daisuke Itoh, Kinugasa y Mizoguchi [...]

“Los once primeros años del cine hablado (1931-1941) coincidieron con el período en que el Japón entró progresivamente en la guerra total. Dueños del gobierno, los militaristas, después del ataque contra China, lanzaron la consigna *Todo para la guerra*, a la que hicieron resistencia los mejores cineastas japoneses [...]

“La crisis económica de los años treinta había causado muchas liquidaciones y reorganizaciones [...] y los supermonopolios japoneses, intervinieron directamente en la industria cinematográfica. Así, Ichizo Kobayashi fundó la *Toho*, la cual se especializó en los *films sables* que exaltaban las

hazañas de los militaristas nipones en China y en el Pacífico (H. Kumigai: **Los fusileros marinos de Shanghai**; Abe Yukata: **El cielo en llamas**; K. Yamamoto: **La batalla de Hawaii y de Malasia**). La Nikkatsu se había lanzado en la misma dirección con **Nishumi, comandante de tanques** (K. Yoshimura), **La marina** (T. Tasaka) etc. La mayor parte de esos films fueron dirigidos por individuos sin personalidad y sin porvenir”¹

Ya en la década de los cuarenta comenzó un renacimiento gracias a cineastas como Kurosawa, Yamamoto, Kinoshita. Además de los *films sables*, aparecieron los *films revólver* (asesinos y gánsters) y las películas eróticas. En este tiempo Japón entra en una época de reflejar la cruda realidad, así que para los 50, el neorrealismo de esta nación superaba en vigor al italiano. En 1953, su cinematografía estaba en pleno renacimiento: 4,000 salas y más de 800 millones de espectadores.

En los 60, junto con la Alemania Federal, Estados Unidos y los países escandinavos; Japón formaba parte de las naciones productoras de cine erótico más importantes. Su sistema de producción estaba controlado por las cinco grandes compañías: *Toei, Daiei, Toho, Nikkatsu y Shochiku*.

“En el año de 1969, por ejemplo, la producción japonesa salida en los circuitos de exhibición fue de 492 films. De éstos, 238 fueron normalmente producidos y distribuidos por las cinco grandes; 17 de producción totalmente independiente y los 237 restantes fueron *eroducciones*, films con temas erótico-pornográficos [...]

“A partir de 1960 los productores y cineastas independientes empiezan a encontrar facilidades gracias a una crisis en la producción que obliga a las cinco grandes a acordar mejores condiciones, lo que les permite formar grupos de producción independiente. En los últimos cinco años algunos de estos grupos se deciden a no aceptar el patronato y las condiciones de los monopolios, a luchar contra los canales tradicionales de producción, distribución y explotación con medios hasta entonces desconocidos”²

Para esta década aparecen nombres tales como Nagisa Oshima, Susumo Hani, Shoei Imamura, Satsuo Yamamoto y Kaneto Shindo. Lo más importante de la cinematografía está en las redes independientes y se crea la ATG (Art Theater Gild) que

¹ SADOUL, Georges. Historia del cine mundial. Págs. 396-397

² *Ibidem* págs. 561-562

“inicia sus actividades distribuyendo films extranjeros considerados difíciles. Después de un período dedicado exclusivamente a estas actividades, los críticos que formaban parte del comité de selección empujaron a la corporación a producir sus propios films, lanzando al mismo tiempo a nuevos cineastas que no tenían cabida en el sistema”³

Durante los años 70, el principal exponente del cine japonés fue **Yoji Yamada**, con la serie de películas protagonizadas por Tora-san. Iniciadas en 1969, se prolongaron durante más de dos décadas y cerca de 40 películas que funden los dos pilares del cine japonés: la descripción de la vida diaria de una familia y las aventuras de un vagabundo solitario. Los 70 también son una década donde muchos directores se hacen independientes y buscan fondos para financiar sus películas en el extranjero, como fue el caso de ***El imperio de los sentidos*** de Nagisa Oshima. También creció en popularidad las películas de artes marciales, con un exponente que se ha convertido en leyenda: Bruce Lee.

También comienza a tener auge la animación japonesa. El cine y el anime guardan una relación de simbiosis. Las interminables hordas de creadores de cómic en Japón, algunos brillantes, otros pasables, la mayoría mediocres, sirven como *cantera* para la creación de argumentos e historias bastante interesantes que generalmente están basadas en filosofías milenarias de esta cultura. Si estas narraciones tienen éxito, se suele hacer una serie o una película de animación, aunque a veces dan el salto a la gran pantalla en imagen real.

“En los 70 se realizaron algunas adaptaciones de manga de samurais que, quizás porque precisamente no daban la sensación de estar basados en manga, podían ser adaptados sin miedo al rechazo social. Además, en esa época estaba muy en boga este tipo de películas, por lo que no es sorprendente que se crearan sagas como la de ***Kozure Ookami (Lone Wolf and Cub / Baby Cart)***, que cuenta ya con siete películas, la primera de 1972 y la última, hasta el momento, de 1996, o ***Ninja bugai-chō***, de 1980. También la influencia del género de serie televisiva *sentai*, en el que aparecen grupos de jóvenes uniformados con extraños y llamativos uniformes y cascos y que luchan contra todo tipo de bichos malvados (los ***Power Rangers*** son una versión occidental de estas series *sentai*), hizo que algún personaje televisivo saltara a la gran pantalla. Entre ellos destaca el conocido ***Kamen Rider***, basado en un manga original de Shōtarō Ishinomori, y que cuenta ya con 13 películas, la primera de 1972 y la más nueva, del 2003 [...]

³ *Ibidem* pág. 564

“Pero no fue hasta finales de los 70 que se empezaron a realizar películas de cine basadas en cómics no de samurais o sentai. Un buen ejemplo es, como la adaptación del popular manga *shōjo* de Riyoko Ikeda ***La rosa de Versalles*** (1979), que contó con una adaptación a cargo del director francés Jacques Démi rodada por entero en Francia con actores y equipo franceses pero presupuesto japonés y pensada para el público japonés, que la vería en francés subtitulada al japonés. No obstante, la empresa resultó ser un rotundo fracaso. También de esa época es la primera película de *Hi no tori* (*Fénix*, 1978) en imagen real, basada en el popular manga de Osamu Tezuka y que combinaba imagen real con animación”⁴

Los años 70 significan una apertura en el cine nipón, no sólo por el aporte del anime, sino como la etapa decisiva que logró que Occidente volteara los ojos a este tipo de cinematografía.

2.2 NAGISA OSHIMA: EL EMPERADOR SENSUAL*

Nagisa Oshima nace el 31 de marzo de 1932 en Kioto. Cuando en 1964 se licenció en Historia Política por la Universidad de Kioto, ya tenía un largo historial como líder estudiantil, defensor de causas sociales y organizador de manifestaciones contrarias al Pacto de Seguridad firmado entre Japón y Estados Unidos. Por su ideología de izquierdas, chocaba de lleno con el conservadurismo de la sociedad nipona de postguerra, y ello le causó más de un problema en el futuro. Por otro lado, esa afinidad suya con los marginados y los rebeldes definió los principales temas de su obra cinematográfica y televisiva.

Desde 1954 trabajó como ayudante de dirección en los estudios *Shochiku Ofuna* y dos años después ya era redactor jefe de una conocida revista de cine, *Eiga Hihyo*. En 1960 dirigió ***Nihon no yoru to kiri***, un filme polémico que le puso en conflicto con los responsables del estudio, tras lo cual dimitió de su puesto y fundó una compañía privada, Sozoshu, con la que pudo financiar películas tan provocadoras como ***La presa*** (1961),

⁴ www.nipoweb.com/japon/cine/intro.htm

* Esta biografía sobre Nagisa Oshima fue extraída de: www.galeon.com/elartefacto/Japon/Cine/Oshima.htm

basada en la novela homónima de Kenzaburo Oé. Su protagonista era un aviador afroamericano que, durante la Segunda Guerra Mundial, caía por accidente en una aldea japonesa, donde era considerado como un extraño animal, y tratado como tal.

El racismo presentado en **La presa** era sólo una de las dimensiones de la crítica que pretendía articular Oshima. Con amargura, el director quiso descomponer las profundas contradicciones del nuevo Japón, obsesionado por las recompensas materiales del desarrollo económico, y guiado por una euforia que lo iba desprendiendo de sus raíces culturales e ideológicas. Ese análisis del presente de su país quedó claramente definido en **La ceremonia** (1971), ácida exposición de la mala conciencia del Japón contemporáneo.

Con el film **Tokisada Shiro Amakusa** (1962), Oshima quiso reflejar un caso único de rebelión. Para ello se basó en una importante revuelta protagonizada por los cristianos japoneses entre 1637 y 1638, en la región de Shimabara. El motivo de ese alzamiento era la imposición de un impuesto suplementario. En su mayoría, los rebeldes fueron masacrados, perfilando de ese modo la definitiva eliminación del cristianismo local. A través de esta película, Oshima quería denunciar la represión a que históricamente fueron sometidas las minorías en Japón.

Precisamente una de las minorías que más sufrió este acoso fue la formada por los descendientes de coreanos, una comunidad que siempre interesó al director. En su etapa de documentalista para televisión se destacó por producciones como **Wasurerareta kogun** (1963), un programa para la NTV en el que reflejaba el drama de los soldados coreanos obligados a luchar en el ejército japonés. Con parecido propósito, Oshima rodó en Corea del Sur documentales tan dramáticos como **Seishun no ishibumi** (1964), también para la televisión, y **Yunbogi no nikki** (1965), un medimetro cinematográfico protagonizado por un niño coreano, Yunbogi, sometido a una trágica lucha por la supervivencia, con una familia destrozada por los acontecimientos personales y marcada por la crisis que atravesaba su país.

Al margen del protagonista coreano de **La ejecución** (1968), recreación del final de Jun U Lee, un estudiante coreano condenado a muerte por el crimen de dos jóvenes japonesas -película en la que Oshima reflejaba desde su particular punto de vista el

conflicto vivido entre Corea y Japón-, cabe citar asimismo a *Kanemoto* (Johnny Okura), el soldado coreano al que se obligaba a cometer un suicidio ritual en ***Feliz Navidad, Mr. Lawrence*** (1982). Basada en dos relatos de Laurens Van der Post, esta coproducción anglojaponesa se asemejaba al filme ***El puente sobre el río Kwai*** en su modo de confrontar las personalidades de dos oficiales, japonés y británico, durante la Segunda Guerra Mundial.

En cierto momento, el paralelismo entre las dos figuras centrales, el mayor Jack Celliers (David Bowie) y el capitán Yonoi (Ryuichi Sakamoto) se hacía evidente más allá de las caracterizaciones culturales de uno y otro. Según se desprendía del filme, el fanatismo no era necesariamente patrimonio de los soldados nipones; también la oficialidad inglesa podía liberar sentimientos extremados. Cuando realizó esta película, Oshima gozaba de una notable fama en Europa, debida sobre todo a su película más conocida, ***El imperio de los sentidos*** (1976), muy representativa del trabajo erótico de su autor.

Al director japonés le interesó el sexo como un medio para desenmascarar los sentimientos que fluyen tras las convenciones sociales. Por encima de la norma y la prohibición, una incesante actividad sexual fue la metáfora usada en varias de sus películas para reflejar un frenesí destructivo que delata conflictos mucho más profundos. En ***Diario de un ladrón de Shinjuku*** (1968) el erotismo alentaba una reflexión sobre la libertad. Los protagonistas de ***Seishun zankoku monogatari*** (1960), interpretados por Miyuki Kuwano y Yusuke Kawazu, practicaban su sexualidad como una forma de huida. Algo semejante ocurría en ***Etsuraku*** (1965), donde los placeres de la carne trasladaban un corrosivo mensaje ideológico. Y culminando este propósito narrativo, ***El imperio de los sentidos*** (1976) reproducía un hecho real, protagonizado por una pareja de amantes que sublimaban su pasión sexual hasta el extremo de morir y matar por ella.

Aunque ese planteamiento se adueñaba de toda una tradición cultural a través de reflexiones morales de cierta densidad, el filme fue catalogado de pornográfico en Japón, y Oshima purgó en los tribunales su deseo de provocar. Sin embargo, cuando esta película se dio a conocer en Europa, los críticos aclamaron sus notables cualidades.

Tras el éxito europeo de *El imperio de los sentidos*, una compañía francesa facilitó al realizador japonés el apoyo financiero necesario para producir *El imperio de la pasión* (1978). Tiempo después, Greenwich Films Paris y Fils A-2 financiaban la realización de *Max, mi amor* (1986), otra obra provocadora, en la cual se ponía en imágenes la extraña relación entre un simio y una mujer. En el fondo, ambos eran seres trágicos, como otros de la filmografía de Oshima, propios de un entorno maldito, transgresores y, en cierto modo, también patéticos. Pero lo cierto es que, a pesar de toda esta entrega personal, el público no celebró las nuevas provocaciones de Oshima, quien paulatinamente perdió el apoyo en Europa y también en su país de origen. Con todo, el director continuó siendo un eficaz polemista, invitado frecuentemente a participar en debates de la televisión nipona.

2.2.1 FILMOGRAFÍA DEL DIRECTOR

1. Gohatto (1999) *Taboo*
2. Kyoto, My Mother's Place (1991)
3. Max, mon amour (1986)
4. Merry Christmas, Mr. Lawrence (1983)
5. Ai no borei (1978) *El imperio de la pasión*
6. Ai no corrida (1976) *El imperio de los sentidos*
7. Battle of Tsushima, The (1975)
8. Natsu no imoto (1972)
9. Gishiki (1971)
10. Tokyo senso sengo hiwa (1970) *Murió después de la guerra*
11. Shonen (1969)
12. Shinjuku dorobo nikki (1968) *Diario de un ladrón de Shinjuku*
13. Kaette kita yopparai (1968)
14. Koshikei (1968)
15. Muri shinju: Nihon no natsu (1967)
16. Nihon shunka-ko (1967)
17. Ninja bugei-cho (1967)

18. Hakachu no torima (1966)
19. Etsuraku (1965)
20. Yunbogi no nikki (1965)
21. Chiisana boken ryoko (1964)
22. Watashi wa Bellett (1964)
23. Amakusa shiro tokisada (1962)
24. Shiiku (1961)
25. Nihon no yoru to kiri (1960)
26. Taiyo no hakaba (1960)
27. Seishun zankoku monogatari (1960)
28. Asu no taiya (1959)
29. Ai to kibo no machi (1959)

2.3 EL IMPERIO DE LOS SENTIDOS: CONTEXTO

Perteneciente a la "nueva ola" del cine japonés que surgió a finales de los años 50 paralelamente a las corrientes del *Free Cinema* británico y de la *Nouvelle Vague* francesa, Nagisa Oshima es una de las figuras más destacadas (junto con Shohei Imamura y Hiroshi Teshigahara) de dicho movimiento, caracterizado por la toma de conciencia con la situación de posguerra en que transcurrió la infancia de estos cineastas. Su adolescencia en una sociedad que padeció la humillación nacional les impulsó a luchar en pos de unos principios de autoafirmación y a asentar un espíritu de oposición a la sumisión que para Japón supuso la firma del armisticio.

Estos movimientos son importantes porque marcan el nacimiento del cine de autor, aquel que tiene la misma categoría que los pintores o escritores. El lenguaje cinematográfico tomó tiempo en crearse, así que los responsables de hacer las cintas no eran todavía del todo vistos como artistas, así que movimientos como el francés y el inglés acabaron por romper con la idea del cine comercial y técnico.

“La teoría del autor sostenía que los directores intrínsecamente fuertes exhiben con el paso de los años una personalidad estilística y temática reconocible, incluso en el marco de los estudios de

Hollywood. Es decir, que el verdadero talento siempre *sale a la luz* sin importar las circunstancias”

5

Así, “...encontramos tres grandes figuras de autor: el que se propone como única fuente expresiva y único responsable de la película (Nouvelle Vague y New American Cinema); el que actúa de testigo de su época y su sociedad (Free Cinema); el que opera como portavoz de la vida popular (nuevo cine latinoamericano)”⁶

En consecuencia, el nuevo cine japonés quedó marcado por esta voluntad de transgresión que, en el caso de Oshima, cristalizó en su obsesión por el sexo y la violencia como medios de protesta. Como resultado de todo ese ideario cultural, Oshima rodó, en 1976, ***El imperio de los sentidos***, polémica película que narra la destructiva historia de amor que se establece entre dos amantes. La búsqueda de un realismo sexual a través de secuencias explícitamente pornográficas provocó que la cinta fuese prohibida por la censura en algunos países incluido Japón, donde no pudo ser exhibida hasta el año 2001.

La forma de filmar es muy peculiar en él y puede considerársele uno de los mejores narradores de su generación. Sus películas están llenas de pasión y pareciera que su estudio sobre cine es minucioso. Sin embargo, como vimos anteriormente, comenzó como asistente de dirección en 1954. No era un amante del cine, pero no pudo conseguir empleo en otro lugar. Su incursión al celuloide fue casual y el oficio fue formándosele poco a poco.

Oshima creía que la sociedad donde le había tocado vivir era muy cerrada. Pensaba que la visión japonesa tenía que cambiar y abrirse. La ocupación norteamericana y la posguerra significaron un despunte a estos hechos. En el libro ***Cinema, censorship and the state. The writings of Nagisa Oshima***, se hace una compilación de los escritos que el cineasta hizo acerca de cine, la censura y el estado.

En este texto habla de fenómenos como la homogeneidad de la sociedad japonesa y de la guerra generacional. La homogeneización cambió gracias a movimientos como

⁵ STAM, Robert. Teorías del cine. pág. 107

⁶ CASSETTI, Francesco. Teorías del cine. pág. 100

las *tribus del sol* y la influencia de Estados Unidos. Para él, la guerra generacional también provocó transformaciones en el arte, ya que por medio de los jóvenes, las ideas fueron refrescándose y las nuevas formas de creación comenzaron a gestarse.

Oshima tuvo mucho que ver en esta revolución intelectual. Su punto de vista como director es bastante filosófico y moderno. En todos sus filmes está presente la ley de autonegación. Dice que “una producción no debe ser una explicación del guión, tiene que ser una realidad basada en la negación de imágenes expresadas en el guión y un descubrimiento de nuevas imágenes usando la negación como oportunidad”⁷ Esto no quiere decir que el artista esté subestimando el guión, pues para él, éste es la base de su trabajo.

A lo que él se refiere cuando habla de autonegación, es al enriquecimiento. Cuando un guión es enfrentado a la realidad de la filmación, se tiene que ser muy creativo para poder armonizar la idealización en papel con lo objetivo del set. Productores, actores, director y fotógrafo deben trabajar conjuntamente para resolver problemas. Es ahí cuando el líder (el director en este caso) tiene que negar ciertas bases y buscar fundamentos nuevos que le den frescura a la historia.

El descubrimiento de imágenes es la principal labor del cineasta. El director avanza en este desvelamiento conforme va trabajando. Prueba y niega su visión continuamente. Se convierte en un reto, en probarse a sí mismo hasta dónde puede llegar a ceder y a madurar. Esto hace del ejercicio cinematográfico más que un oficio. Según Oshima, es en esa ley donde radica lo artístico.

La realidad siempre cambia. La naturaleza está en constante transformación. Así que la visión de una persona también tiene que moverse, pues si se quedara estática, el arte lo rebasaría; quedaría estancado ante el crecimiento de su entorno. Para ser más que un artesano de imágenes, se tiene que renunciar a los paradigmas. Para este artista, el juego, el movimiento y la negación son fundamentales en la realización de películas.

Otros elementos que están presentes en sus argumentos cinematográficos son la inteligencia y la rebelión. Él se considera a sí mismo un adolescente. Estar involucrado en el cine lo hace un joven con ideas nuevas. Ha observado que la mayoría de su público

⁷ OSHIMA, Nagisa. Cinema, censorship and the State. The writings of Nagisa Oshima. pág. 52

es joven, y llega a la conclusión que es porque éstos tienen la capacidad de asombro y la insubordinación suficiente para comprender su discurso. Es por ello que los personajes de Oshima son revolucionarios e independientes. Transgreden los límites, cuestionan métodos.

En ***El imperio de los sentidos*** podemos observar que la sexualidad está vista sin velos. La pareja traspasa fronteras, es rebelde y niega estilos de vida. Su sensualidad la vive al extremo. Eros y Thanatos se ven entrelazados. Oshima aplica su filosofía de vida en la cinta. Él quería hacer un discurso pornográfico, y resultó una obra maestra del cine erótico. Es el ejemplo claro de autonegación.

Nagisa Oshima demuestra que el cuerpo puede ser un gran ideograma vulnerable a ser leído, penetrado y gozado, así el argumento erótico que presenta, armoniza con la realidad del lente. El cineasta descubrió nuevas imágenes, aceptó el reto de probar su propia transformación y negar sus propias leyes.

Esta cinta se basa en una historia real, ocurrida en Japón de los años treinta, es una narración que involucra la relación de una pareja de amantes que llega hasta los límites de la pasión, teniendo una forma de vida radical y explosiva. Fue producida por Argos films y Oshima Productions. El guión fue hecho por el mismo Oshima; la fotografía corrió a cargo de Hideo Ito; la edición la hizo Keiichi Uraoka y la música, Minoru Miki.

Es una película que va más allá de la visión sexual de una relación. La forma en que está filmada remite al placer y la voluptuosidad de la pasión. En este caso las metáforas hacen referencia a la sensualidad, los excesos y la muerte. En ella, se vinculan el arte, el lenguaje y el erotismo, y las metáforas juegan un papel esencial en este discurso audiovisual.

Algo que es de llamar la atención, es la definición que le dio el director a este film. Su intención era hacer un producto pornográfico. A más de 20 años de su estreno, se le ha valorado como una obra maestra de la cinematografía japonesa y como película de culto del género erótico. Esto se debe no sólo a su contenido e innegable belleza visual, sino también al contexto artístico al que pertenece.

Recordemos que en los años 70, había una complicidad entre el erotismo y la pornografía; en cuanto a cine se refiere. Varias cintas marcaron la pauta para esta controversial relación: ***El último tango en París*** (Bertolucci, 1972), ***Salo o los 120 días de Sodoma*** (Pasolini, 1975), ***Cuentos inmorales*** (Borowczyk 1973), entre otras.⁸ Esta cultura de apertura se dio en Estados Unidos, Europa y Asia; siendo uno de los mejores representantes de esta nueva ola, Nagisa Oshima.

Estos intentos serios de realizar historias de contenido sexual, dieron como resultado, experimentos interesantes. Cineastas independientes buscaron nuevas formas de narrar los viejos y convencionales temas. Así, la vinculación entre el arte, el cuerpo y el lenguaje fue más explícita. Generalmente la pornografía no cuenta historias, sólo actos físicos. ***El imperio de los sentidos***, le da a sus personajes piel y sensaciones, motivaciones y miedos, perversiones y sutilezas. Como dijimos, la semiótica es el estudio de los signos, así que el lenguaje, al ser un sistema de signos; puede ser vulnerable a ser estudiado. El cine, el arte y el erotismo son lenguajes; por lo tanto, cuando un director descubre que el cuerpo es un mapa de signos; no se puede hablar, de ningún modo, de un material burdo. Así, Oshima va más allá de una pornografía peyorativa ya que la fuerza simbólica del argumento rebaza, por mucho este género, convirtiéndose en todo caso en un erotismo desnudo y violento.

⁸ Vid. Cap. 1

III. EROTISMO Y TEORÍA

3.1 ARTE COMO CREACIÓN DE REALIDAD

Decía Oscar Wilde que tanto vicio como virtud son materiales de arte. Todas las características humanas, buenas o malas son vulnerables de ser estilizadas. La naturaleza da infinidad de formas. Todas ellas son rescatadas por el hombre y vueltas arte. Martín Heidegger decía que una sociedad no podía llamarse a sí misma civilización si no tenía en su seno alguna obra artística.¹

Estas visiones filosóficas tienen su origen en la idea de que el arte no es sólo representación de la realidad sino que significa por sí misma una realidad. Sublimar los sentimientos no es una actividad cotidiana del hombre. Alimento, vestido y trabajo son tal vez las más viejas costumbres humanas; sin embargo, la creación ya significa una supremacía de nuestra especie sobre las demás.

Es por ello que todos estos pensadores mantienen la afirmación que sin arte no somos más que seres vivientes sin dar nada a nosotros mismos o a la naturaleza. Podemos convertir la fealdad, el horror, la muerte y la viscosidad en algo bello. En literatura, música, escultura, pintura, arquitectura, teatro y cine hemos podido plasmar nuestros sentimientos, pensamientos y miedos más profundos.

El arte es pues, parte fundamental del espíritu humano que lo forma, alimenta, construye y complementa. Le otorga la capacidad de crítica y sensibilidad, no importa el qué, sino el cómo; es decir, el tema es sólo el pretexto para realizar una obra. El arte le abre la posibilidad al individuo de conectarse con su mundo y crear otros universos. No sólo lo enaltece, sino que lo inmortaliza.

¹ c.f.r. HEIDEGGER, Martin. Arte y poesía

“...aun la relación más paradójica del arte con la realidad sería incomprensible si el arte no descompusiera y no re-compusiera nuestra relación con lo real.”²

La realidad es en el arte un escenario que le brinda personajes, ambientaciones y colores pero recrea con otros fondos, compone otras tonalidades. Descompone, decodifica y vuelve a codificar; deconstruye el lenguaje para inventarlo de nuevo; metaforiza el sistema y se convierte en una construcción con más de una significación, porque el arte no puede en ningún sentido; ser parte de algo absolutamente referencial. Es por ello que el análisis en arte es abierto; es una estructura que requiere de más creatividad que razón.

3.2 LENGUAJE: FUNCIONES Y GÉNEROS

Esto quiere decir que cuando el hombre apareció en la tierra y empezó a formar la cultura, se diferenció de las demás especies. Pero no olvidemos que un elemento fue el detonador de su supremacía: el lenguaje. La comunicación entre seres humanos es vital si queremos entender cualquier forma de arte. La interacción que significa el proceso comunicativo es una abstracción muy elevada del hombre y le permite satisfacer necesidades de todo tipo.

Jean Jacques Rousseau en su *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, sostiene la teoría que “la primera invención de la palabra no proviene de la necesidad sino de las pasiones [...] No se empezó por razonar, sino por sentir [...] No fue el hambre ni la sed, sino el amor, el odio, la piedad, la cólera, los que arrancaron las primeras voces [...] he ahí por qué las primeras lenguas fueron melodiosas y apasionadas antes de ser sencillas y metódicas”³

Los sentimientos han logrado que se susciten infinidad de acciones, entre ellas, el acto de hablar. Codificar mensajes fue consecuencia de la pasión. Los vínculos afectivos que se fueron formando entre los seres humanos logró que se produjeran los primeros

² RICOEUR, Paul. *Del texto a la acción*. pág. 21

³ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. págs. 17 y 18

gestos. El hombre aprendió a darle nombre a sus sensaciones. Primero fueron las palabras, luego oraciones, después, composiciones complejas.

Muy lentamente se fueron formando sistemas de códigos y varios lenguajes fueron creados. La convención del habla se estructuró. Todos los pueblos comenzaron a tener historia, gracias a que la comunicación les permitía ir transmitiendo conocimientos de generación en generación. Los individuos fueron generando una conciencia, una identidad y un apego a las personas como ellos. Las jerarquías sociales se fueron haciendo cada vez más complicadas y el entendimiento humano más sofisticado.

Sabemos que los signos cumplen con ciertas funciones lingüísticas, las cuales fueron propuestas por Roman Jakobson, y están basadas en el modelo básico de comunicación (emisor-mensaje-receptor).⁴ En todo proceso comunicativo existen además de los tres elementos básicos; un referente, un código y un medio. El primero es la cosa de la que se habla. Un código es un conjunto de signos con cierta complejidad y un medio es la forma de transmisión del mensaje.

En primer lugar, nos encontramos con la función referencial. Ésta define las relaciones entre el mensaje y el objeto al que hace referencia. La información que se maneja en ella es objetiva y consiste en evitar confusiones entre el signo y la cosa. Por su parte, la función emotiva define las relaciones entre el mensaje y el emisor. Ésta es más subjetiva, pues se emiten actitudes relativas a la naturaleza del referente.

También tenemos la función connotativa la cual define la relación entre el mensaje y el receptor, pues finalmente toda comunicación busca una reacción de éste. Esta función es muy importante para disciplinas como la publicidad y la propaganda, donde el mensaje tiene como objetivo vulnerabilizar al receptor. Por otro lado existe la función fática la cual afirma, mantiene o detiene la comunicación. Es decir, con ella se verifica si la comunicación sigue llevándose a cabo. Preguntas como ¿me escuchas?, es un ejemplo muy claro.

La función metalingüística define el sentido de los signos que pueden no ser comprendidos por el receptor. O sea, una obra pictórica puede ser interpretada según el

⁴ Vid GIRAUD, Pierre. La semiología. Págs. 12-16

estilo; así que la metalingüística se encargará de estas interpretaciones. Por último tenemos la función poética, la cual habla de la relación del mensaje consigo mismo. Aquí, “...el referente deja de ser el instrumento de la comunicación para convertirse en su objeto. Las artes y las literaturas crean mensajes-objetos que, en tanto que son objetos y más allá de los signos inmediatos que los sustentan, son portadores de su propia significación y pertenecen a una semiología particular: estilización, hipóstasis del significante, simbolización, etc”⁵

Todas estas funciones pueden estar presentes en el mismo mensaje. Algunas dominarán más que otras, dependiendo el tipo de comunicación en la que estén inmersas. Sin embargo, nosotros nos ocuparemos de la función poética. Es importante mencionar que ésta es abierta y crea significaciones nuevas: “El arte es subjetivo, afecta al sujeto, es decir lo conmueve a través de una impresión, una acción sobre nuestro organismo o nuestro psiquismo [...] Por medio del arte, nos significamos a nosotros mismos descifrando nuestra Psique como un reflejo del orden natural”⁶

3.3 CINE: ARTE Y LENGUAJE

Evidentemente, cuando hablamos de signos, hablamos de lenguaje. Es aquí donde el cine y el proceso de comunicación se relacionan. Se convirtió en una de las formas de expresión más importantes del siglo XX, influyendo en los comportamientos, las costumbres y la cultura de la sociedad de ese periodo histórico. Transformó por completo la idea que se tenía del mundo. Paisajes, personas y acontecimientos que antes sólo podían leerse, imaginarse o ver en vivo; ahora podían ser transmitidas por el proyector.

Por supuesto que el cine también es analizado desde un punto de vista mucho más intelectual, y es estudiado como lenguaje; es decir, como una estructura fundamental para la creación de significados. Juri Lotman afirma que “cada imagen en la pantalla es un signo, tiene significado, es portadora de información. Este significado puede tener un carácter doble. Por una parte, las imágenes de la pantalla reproducen los objetos del mundo real; entre estos objetos y sus imágenes en la pantalla se establece una relación semántica. Los objetos se convierten en las significaciones de las imágenes que son reproducidas en la pantalla. Por otra

⁵ *Ibidem* pág. 14

⁶ *Ibidem* pág. 88

parte las imágenes en la pantalla pueden adquirir significaciones complementarias, muchas veces totalmente inesperadas. La luz, el montaje, el juego de planos, el cambio de velocidades, etc., pueden conferir a los objetos reproducidos en la pantalla significaciones complementarias; simbólicas, metafóricas, metonímicas, etc.”⁷

El discurso fílmico es una continuación de significaciones que el receptor tendrá que decodificar para entender el mensaje que se está dando. La semiótica (estudio de los signos) jugará un papel preponderante en el estudio del cine, ya que se concentrará en los símbolos y cómo éstos están colocados dentro de la filmación.

Asimismo, el cine alcanza su nivel de arte cuando sabe conjuntar el mensaje con la estilización de sus recursos; es decir, cuando además de dar a sus receptores un código, lo hace de forma estética. La iluminación, la música, los emplazamientos de cámara y las actuaciones de los intérpretes harán del celuloide el séptimo arte. Y es así porque sabe conjuntar a todas las demás artes. Pintura, literatura, teatro, danza, arquitectura, música, escultura. Todas ellas pueden ser apreciadas en la pantalla.

Diferentes tópicos son tomados como eje central para la narración de una historia. Así, el cine retoma de la literatura esta forma de contar algo. Cuando las historias pueden ser agrupadas dependiendo de sus características y temas; se convierten en algo genérico. Los géneros cinematográficos son parte del lenguaje fílmico; y los elementos de éstos ayudan a definir su nivel artístico:

“El género es una estructura y [...] y se prefiere concebirlo como la continuación de géneros preexistentes en la literatura (el western), el teatro (melodrama) y la literatura de carácter no ficticio [...] o como volcánicas erupciones de un magma mítico que emerge a la superficie por avatares de la tecnología (el musical); de la censura [...] o de la vida moderna (ciencia-ficción)”⁸

Algunos de los géneros más comunes son: *western*, comedia, fantástico, musical, *thriller*, de *gángsters*, de época, *road movie*, entre otros.⁹ Para poder entender un poco

⁷ LOTMAN, Juri. Estética y semiótica del cine. pág. 45.

⁸ ALTMAN, Ric. Los géneros cinematográficos. págs. 42

⁹ Varios autores se han dedicado a realizar clasificaciones de géneros y existe confusión y hasta desacuerdo entre muchos de ellos. La lista de cintas que a continuación se presenta en esta tesis fue extraída del libro de GARCÍA Tsao, Leonardo. Cómo acercarse al cine.

más sobre el lenguaje cinematográfico es necesario hacer un breve recorrido por los principales géneros. Además esto nos ayudará para poder comprender mejor las bases argumentales que una cinta debe poseer para que llegue a ser considerada una pieza artística.

El *western* es del que se tiene mayor conocimiento dadas sus características tan reconocibles. Es violento por naturaleza y se ubica en la segunda mitad del siglo XIX. Describe la conquista de fronteras por parte de los norteamericanos. Fue tan popular que encontramos *westerns* en varios países. Directores importantes en este nivel son John Ford, Howard Hawks y Sergio Leone.

El género cómico es uno de los más antiguos, tal vez por el comienzo de los *gags* (situaciones cómicas cortas); que tiene como ejemplo más primitivo ***El regador regado*** (1895) de los hermanos Lumière. Los representantes más conocidos y que se consideran los padres de la comedia cinematográfica son Charles Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd y los hermanos Marx. Conforme el siglo fue avanzando, la lista se fue haciendo mayor.

El cine fantástico tiene dos vertientes; el terror y la ciencia-ficción. El primero tiene como primicia la amenaza de lo anormal o sobrenatural sobre lo normal. Por su parte, la ciencia-ficción generalmente plantea la existencia de un futuro distinto en el mundo, basado en tecnología y androides. Cabe mencionar que existe también el género fantástico como tal, que a diferencia de la ciencia-ficción, muestra magia y mundos diferentes. Son hechos imposibles y casi siempre hay seres que no podrían existir en la realidad.

El cine de época abarca subgéneros como lo son el histórico, biográfico, épico, bélico. El primero narra hechos reales con trascendencia nacional o internacional. El biográfico abarca la vida o período de vida de alguna persona. El épico cuenta hazañas de héroes como lo hacía Cecil B. DeMille en sus cintas sobre Hércules, Ulises o Sansón. En el bélico lo más importante es la guerra.

El *thriller* se refiere al género de acción o suspenso. Dentro de esta categoría entran el *thriller* policíaco, de detectives, el político o el de espionaje. El cine de *gángsters*

o cine negro trata esencialmente sobre el crimen organizado. El *gángster* se ha convertido en una especie de antihéroe que tiene sentimientos, motivaciones y conflictos.

También encontramos la *road movie*, o la película de carretera. Es un género relativamente nuevo que surge del *western*. Su mayor característica es que el o los personajes hacen un viaje interno, a la vez que realizan una travesía física hacia algún lugar. Uno de los mejores representantes de esta corriente es Wim Wenders.

Tendremos que mencionar también el musical el cual surgió con el arribo del sonido. Las canciones y coreografías son parte esencial de la trama. Fred Astaire junto con el coreógrafo Busby Berkeley le dieron un nivel muy alto a este género.

Existe sin embargo una narración cinematográfica, que rebasa la clasificación de los géneros, pues está presente en cualquiera de ellos. Nos referimos al erotismo. Cuando una cinta celebra el placer, hablamos de una película erótica. Ya en el capítulo anterior nos referíamos a él como una forma de comunicación *per se* y que contenía sus propias cargas semióticas. Cuando decimos que rebasa la clasificación, estamos hablando que existen discursos audiovisuales que tienen sensualidad en muchas escenas. Es decir, un *western* puede ser erótico; al igual que un *thriller*, comedia o *road movie*. Por ello nos atrevemos a decir que el erotismo rebasa estos parámetros.

De cualquier forma, tampoco podemos olvidar que estas cintas son clasificadas no por el contenido de las escenas, sino por sus características y el modo de abordar el tema. Es por ello que aunque un musical contenga sensualidad, sigue siendo un musical por sus características narrativas. Cuando una cinta tiene como tema la sensualidad de sus personajes y su conflicto se mueve por ella, hablamos de una película de género erótico: "En el cine erótico es la sexualidad la que desencadena el conflicto y nos introduce en historias que nos revelan esta faceta humana" ¹⁰

Cuando se descubre que el cuerpo también es una forma de diálogo con el otro, el erotismo nace. La sexualidad estaba ya dada pero cuando se establecen reglas y movimientos en ella; comienza el arte de ser sensual. Lenguaje, erotismo, arte. Todos ellos se relacionan de tal modo, que a veces es difícil diferenciarlos; pues se crea cierta

¹⁰ IKENAGA, Kenji. *Cinemanía*. pág. 61

simbiosis. Esto es porque, como habíamos mencionado anteriormente, todas estas formas son un sistema de signos. El erotismo y el arte son lenguaje. El lenguaje y el erotismo son arte. El arte es lenguaje y en gran medida es erótico.

3.4 METÁFORA VISUAL

Como podemos observar, la sensualidad se relaciona con todos los conceptos explicados anteriormente. Entre todos ellos se forma una comunión. Cuando todos ellos interactúan se forma un discurso lleno de significaciones, simbolismos y matices artísticos. No es gratuito que poetas, cineastas y escritores le hayan dedicado la vida entera al descubrimiento del erotismo.

Pero ¿cómo se puede lograr una unión fuerte entre arte, lenguaje, cine y erotismo? ¿Cuáles son los eslabones que unen la cadena? Ciertamente debe existir un mecanismo para ello. Si no fuera así, no habría obra artística. No existiría el erotismo, sólo la sexualidad pura y llana. Es por ello que este análisis, enfocará su atención generalmente en ella.

Metáfora: “figura de retórica por la cual se transporta el sentido de una palabra a otra, mediante una comparación mental”.¹¹ En pocas palabras, la metáfora es una forma de convertir el lenguaje en arte, hacerlo propio, sentirlo y vivirlo. Gracias a que los idiomas son una convención, se nos permite jugar con ellos, darles significado a las cosas, bautizar ideas, sustituir mensajes. Los poetas tienen ese trabajo. Su profesión es precisamente intensificar el habla.

Un ejemplo de esta labor del escritor, es la novela ***Los demonios de la lengua***, de Alberto Ruy Sánchez, que cuenta la historia de un monje jesuita acostumbrado a orar día y noche. Cierta vez tuvo una experiencia mística donde se encontraba con un ángel. Extasiado ante esa imagen, perdió toda noción de realidad. Después de un instante volvió en sí y se percató que no era un ser alado quien lo había hechizado, sino su propio cuerpo teniendo reacciones sensuales:

¹¹ Pequeño Larousse ilustrado. pág. 678

“Vio las alas blancas, enormes, que levantadas separaban las plumas, barrían el aire [...] De pronto distinguió tras la espalda del ángel un blanco cuello de cisne estirándose al viento, mientras el ángel se balanceaba como si tuviera otro cuello dentro. El jesuita, sorprendido, todavía sin descifrar claramente lo que estaba viendo, comenzó a tomar de nuevo conciencia de su cuerpo y se encontró con que tenía en la mano su propio cuello de cisne erecto, y angustiado estrangulaba su vuelo”¹²

Esta narración ilustra muy bien lo que queremos definir. La metáfora reemplazará imágenes por otras. Esta alegoría permite el uso del lenguaje de una forma más poética. En lugar de ser directos, de ocupar una imagen que remita al objeto, se utilizará otra que se parece al significante, y así, decir lo mismo pero de otra manera. La utilización de metáforas denota la creatividad que nos otorga el lenguaje. La flexibilidad de las lenguas permite el uso ilimitado de metáforas.

Cuando éstas las ocupamos visualmente; la poetización alcanza niveles muy altos; pues cualquier tipo de lenguaje es vulnerable a ser metaforizado, incluyendo el cine. Cuando las imágenes son montadas en forma de discurso, pueden llegar a tener en su contenido ciertos signos que son considerados como metáforas.

Esto quiere decir que una cinta puede tener sustituciones para no referirse o mostrar de manera explícita un hecho. Las metáforas visuales son precisamente aquellas imágenes que sustituyen o fortalecen el código. Le otorgan al discurso una fuerza dramática y refuerzan los mensajes. Además, invitan al análisis, ya que al haber sustitución, el filme no es una pieza homogénea; sino que es un conjunto de matices y símbolos. Entonces, la vinculación entre lenguaje, arte, erotismo y cine es muy evidente. La relación entre todos estos conceptos se puede dar en gran parte gracias a las metáforas.

Basta agregar que el erotismo es la metáfora por excelencia. Octavio Paz bien lo menciona: “El erotismo es sexualidad transfigurada: metáfora. El agente que mueve lo mismo al acto erótico que al poético es la imaginación. Es la potencia que transfigura al sexo en ceremonia y rito, al lenguaje en ritmo y metáfora”.¹³ La cadencia que hay entre los cuerpos; el eterno

¹² RUY Sánchez, Alberto. Los demonios de la lengua. pág. 50

¹³ PAZ, Octavio. *Op. Cit.* pág. 10

juego de la aparición-desaparición (la ropa que viste al cuerpo y luego lo desnuda, lo desvanece) y el lenguaje corporal hacen que el ser humano sea mucho más que un animal sexual.

Sin embargo, tenemos también los símbolos, que suelen confundirse con las metáforas por ser ambas, herramientas de comparación. El símbolo representa (mediante una imagen sensible), una realidad que por su misteriosa profundidad no puede expresarse en términos claros y racionales. La correspondencia entre el plano real y el evocado resulta borrosa, ya que da a entender varias cosas a la vez.

Pero, ¿qué sucede si se crea una metáfora sin correspondencia con palabras del lenguaje? Lo que ocurre es que la metáfora se hace símbolo perenne y se convierte entonces en creación de lenguaje, ampliación del mismo: el lenguaje mismo es metáfora de la realidad, donde cada palabra representa un objeto de la misma (símbolo).

Cuando metáforas y símbolos son ocupadas visualmente; la poetización alcanza niveles muy altos; pues cualquier tipo de lenguaje es vulnerable a ser metaforizado, incluyendo el cine. Las imágenes montadas en forma de discurso, pueden llegar a tener en su contenido ciertos signos que son considerados como metáforas.

El cine como lenguaje utiliza imágenes que funcionan como metáforas porque es un arte que debe hacer uso de éstas y otros elementos. El proceso literario permite con mucha facilidad la transformación de una idea a otra y el cine no es la excepción por su calidad connotativa. El texto icónico no será entonces una pieza técnica, sino que tendrá sus puntos y comas que le darán ritmo al discurso haciéndolo una obra completa que tendrá en su interior cargas dramáticas. El oponer dos imágenes y presentarlas es tal vez una de las funciones más importantes del cine.

“El proceso literario mismo, e incluso todo lenguaje en sí, parece caracterizarse por el uso de la metáfora, por la expresión de significados más allá de los literales. Y una vez que se acepta que *la expresión metafórica forma parte de cualquier lenguaje* y que el simbolismo y connotaciones son la base de esta forma de expresión, resulta evidente que el cine –dada la gran variedad, alcance y

fuerza de sus capacidades connotativas y para crear imágenes- tiene un extraordinario potencial para la expresión figurativa, quizá incluso mayor que el de la literatura”¹⁴

El uso en el cine de metáfora y símbolo supone una construcción bastante compleja del discurso audiovisual ya que el nivel de abstracción que debe existir en un lenguaje donde aparece la metáfora, es propio de un sistema de signos con su propio código. Es por ello que en el cine, el verdadero proceso de construcción se da en el montaje, el cual da sentido a tomas sueltas y otorga unidad y ritmo a la narración:

“El arte recurre con frecuencia a la yuxtaposición de elementos distintos. El montaje es un caso particular de yuxtaposición de elementos distintos del lenguaje cinematográfico. Ciertos estilos artísticos están orientados a producir un choque entre los elementos [...] pero todo estilo, ya esté plagado de contrastes, ya produzca la impresión de una completa armonía, tiene en su base una yuxtaposición de elementos, una sorpresa, sin la cual el texto carecería de información [...] El lenguaje fílmico se construye como un mecanismo que narra historias mediante la proyección de imágenes animadas; el cine es por naturaleza narrativo. Entre la narratividad cinematográfica y el montaje existe un profunda ligazón interna”¹⁵

Y esta ligazón radica en las herramientas de las que el montaje se vale para construir la narración cinematográfica. Una de ellas es la elipsis, que es la sustracción de tiempos muertos, es decir, es el corte que se hace a la cinta para dar a entender que ha pasado el tiempo sin tener que contar eso en pantalla: “... es la supresión de acciones accesorias, que ayuda a resaltar otras acciones importantes en la narrativa”¹⁶ La elipsis se usa con fines dramáticos y es en muchos casos la mano que nos conduce de plano a plano sin que se note el corte. Este efecto de borrado implica la posibilidad de creación de metáfora, porque si bien un corte no es una metáfora, es el enlace para ella. Es decir, la selección de escenas en el montaje y la decisión de incluir alguna elipsis en cierto sitio, construye el discurso que internamente contiene símbolos, metáforas y en general, todo el lenguaje.

Toda la propuesta metafórica que puede contener un film, se basa en teorías que avalan la seriedad de la cinematografía y del montaje. Y tal vez es la teoría francesa

¹⁴ GOULD Boyum Joy. Revista de Estudios Cinematográficos. pág. 33

¹⁵ LOTMAN, Juri. *Op. Cit.* pag. 79

¹⁶ DEL REY, Pedro. Montaje: Una profesión de cine. Pág. 207

contemporánea representada por Jean Mitry, Christian Metz y Edgar Morin la que mejor explicaría la importancia del montaje y la relación que existe entre arte, lenguaje y cine.

En primer lugar concibe al cine como arte ya que tiene un objeto lingüístico en el que se manifiestan ideas. Para Jean Mitry, el montaje es en sí la realización de la película, ya que en este proceso se pueden confrontar dos escenas para lograr una emoción. En segundo lugar, esta teoría habla sobre las materias que conforman el cine: imágenes fotográficas móviles, trazos gráficos, lenguaje hablado, música y ruidos (efectos sonoros). Por último, Edgar Morin considera que el cine condensa el tiempo (como lo hace el hombre mentalmente). La obicuidad del celuloide nos hace dioses, la experiencia de ver una película es un rito y el arte es el que permite que todo este pequeño universo se mueva:

“El cine refleja la realidad, pero es también algo que se comunica con el sueño. Esto es lo que nos aseguran todos los testimonios; ellos constituyen el cine mismo, que no es nada sin sus espectadores. El cine no es la realidad porque así se diga. Si su irrealidad es ilusión, es evidente que esta ilusión es al menos su realidad. Pero al mismo tiempo sabemos que lo objetivo está despojado de subjetividad y que ningún fantasma va a turbar la mirada que fija a nivel de lo real”¹⁷

Así, dentro del lenguaje cinematográfico, existen varios tópicos: imagen, símbolo, elipsis y montaje. Estas unidades de análisis definen de mejor forma la relación que existe entre arte, erotismo y cine. La imagen cinematográfica es la unidad por la cual cualquier secuencia o escena se unen y conforman una película. Esta imagen puede ser un símbolo si se representa algo o se compara con otra cosa. El montaje tiene la tarea de convertir una imagen en símbolo y la elipsis es una de las herramientas para lograrlo.

“La formación de nuevas significaciones y, en base al montaje, de dos distintas imágenes en la pantalla, no es un mensaje estático, sino un texto narrativo dinámico que, cuando se realiza por medio de imágenes, de signos icónicos visibles, constituye la esencia del cine”¹⁸

En el montaje se concibe todo el discurso audiovisual y existen varios tipos: el métrico, rítmico, tonal y armónico:

¹⁷ MORIN, Edgar. El cine o el hombre imaginario. pág. 16

¹⁸ LOTMAN, Juri. *Op. Cit.* pág 84

“...la transición de métrica aritmética se efectúa en el conflicto entre la longitud del plano y el movimiento dentro del cuadro. El montaje tonal nace del conflicto entre los principios rítmicos y tonales del fragmento y, finalmente, el montaje armónico nace del conflicto entre el tono principal del fragmento (su dominante) y la armonía”¹⁹

Para Sergei Eisenstein (el cineasta que definió al montaje como el proceso más importante en la realización de un film) el principio fundamental del cine consiste en el arte del montaje:

“Es la interacción específica de las tomas (al nivel de longitud, ritmo, tono, metáfora) la que produce el significado. El montaje es para Eisenstein la fuerza creadora del cine, el medio por el cual las ‘células’ individuales integran un conjunto cinematográfico vivo; el montaje es el principio de vida que da sentido a las tomas primarias”²⁰

En este sentido, el montaje es una metáfora pues es el arte de cortar, tomar en cuenta detalles de plano y unir secuencias de tal modo que el discurso se haga entendible, decodificable. El signo (el plano) se convierte en símbolo por medio del montaje; y gracias a esta relación, podemos hablar de una estructura discursiva, cinematográfica.

¹⁹ EISENSTEIN, Sergei. Teoría y técnicas cinematográficas. pág 98

²⁰ ANDREW, Dudley J. Las principales teorías cinematográficas. pág 58

IV. EROTISMO Y ANÁLISIS

4.1 METÁFORAS: EROTISMO COMO LENGUAJE AUDIOVISUAL

El imperio de los sentidos comprueba la premisa que el arte cinematográfico es un lenguaje. Aquí se reúnen las artes de iluminar, actuar, dirigir y montar. Todos ellos comunican sensualidad. Nagisa Oshima transforma, niega las propias leyes. El género erótico se transforma en una fiesta de signos demostrando que arte y lenguaje pueden llegar a ser una misma cosa pues para ello basta un poco de creatividad. Oshima lo comprueba en esta película.

Los elementos metafóricos que aparecen y desaparecen en este discurso erótico van desarrollándose en forma de espiral; es decir todo se entrelaza como si subiera y bajara dentro de un mismo universo. El juego que se da entre erotismo y muerte también está muy presente como forma metafórica. Las metáforas visuales de esta película se relacionan mucho con los colores, formas espirales y dualidades tales como Eros/Thanatos y Aparición/Desaparición.

Es precisamente en estos juegos aparentemente contrarios, donde el lenguaje se abre. La apertura se cataloga como arte el cual se ve sublimado por las metáforas. Es aquí donde nuestro análisis cobra sentido. Recordemos que las metáforas aparecen donde la literalidad balbucea, tienen una función poética. Un orden mágico (poético) sustituye un orden racional (literal), y la metáfora pone al lenguaje en un nivel de ritual, de simulacro. La simulación, la ritualización, la poesía, abren la puerta de acceso a la otra imagen del lenguaje, a su aureola, a su proyección mágica o mítica.

En este sentido, existe una transgresión, pues el lenguaje sufre una metamorfosis que lo convertirá en arte erótico. Finalmente la erotización ha conquistado al voyeur; pues se destruye la estabilidad ideal del signo originario e instaura el desorden de la transgresión.

Si lo literal es sinónimo de transparencia, estas figuras o signos convierten al lenguaje en una entidad opaca, refractaria al imperio de la significación unívoca. En cierto modo, los tropos son perversiones del lenguaje, ya que lo desvían de su uso literal y comunicativo revelando un más allá, un suplemento del sentido. Este universo poético está claramente alejado del mundo real pero siempre apuntando hacia él. El erotismo opera en la imaginación no como entidad lógica o causal, sino como identidad oculta.

Esta poesía visual tiene su justificación en una trama enredada y llena de motivaciones psicológicas perturbadas. En algunos momentos de la película, la cámara sólo toma piernas, paraguas, huevos, cuchillos. Estos fragmentos de la realidad son como pequeños arañazos que invariablemente llevan a la pregunta esencial de toda la película ¿qué hay más allá de lo visible? La respuesta se esconde en las metáforas visuales; en la aparición de cuerpos que hacen el amor; en la desaparición de complejos; en el erotismo de una mujer que enfrenta todas las pulsiones de su cuerpo; en la muerte de paradigmas; en el fondo oscuro de dos corazones que laten sólo cuando se entregan al placer.

La metáfora toma como unidad básica al signo, que en este caso, es la imagen; que montada, le otorga la categoría de estructura discursiva. Así, el signo se convierte en símbolo. El hecho que los tropos como la metáfora, metonimia o símbolo sean extralingüísticos, les da la opción de revelar la verdad. Es decir, en este proceso creativo de la metáfora, existe un espacio en el que surge lo que los griegos bien llamaban *aletheia* o *veritas* en latín. Y esta verdad no se entiende como significación única de algo; sino como la aparición verdadera del ser. El arte es el mejor medio para que esto suceda.

El imperio de los sentidos cuenta la historia de Sada, una prostituta que se queda sin dinero, lo que la lleva a buscar empleo de sirvienta en una casa. Ahí conoce a Kichi San, un gigoló que comienza a seducirla. Al principio ella tiene vergüenza de estar con él, tiene miedo de mostrarse. Pero rápidamente se relacionan sexual y emocionalmente, se dan cuenta que no pueden estar separados mucho tiempo y lo que pareciera una simple atracción se convierte en una obsesión.

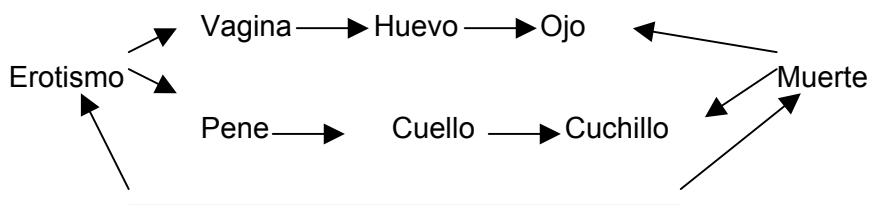
El orgasmo es para ella un *modus vivendus* mientras que él goza complaciéndola, experimentan sensaciones nunca vividas. Ella es hipersensible a cualquier contacto así

que no faltan pretextos para estar juntos. Llega un momento en el que el orgasmo llega sólo con el dolor de alguno de los dos. La idea de muerte empieza a rodear sus cabezas. Finalmente ella lo mata en un último gemido de placer y pinta en el cuerpo de él ideogramas de sangre que hablan de unión eterna.

La proposición de erotismo como aprobación de la vida hasta la muerte, no puede ser comprobado de otra forma, más que en el extremo. La película plantea todo el tiempo que el erotismo no tiene que ser siempre cálido y tierno sino que también se puede seducir a Thanatos de tal forma que le conquiste. Eros puede ser toda una filosofía. Esta cinta plantea que para que se conozca la sensualidad, es necesario desnudar el cuerpo, la mente y la propia ideología. Eros desgasta energía: dilapidación, naturaleza que se vive a sí misma sin fin aparente. El erotismo no tiene una utilidad, simplemente es una necesidad y es el reflejo de la ontología y la revelación del ser.

“...es únicamente en el límite de la muerte cuando se revela con violencia el desgarramiento que constituye la naturaleza misma del yo inmensamente libre y trascendiendo aquello que existe”¹

En este caso, analizaremos principalmente dos secuencias de la película donde aparecen ciertos elementos que podemos llamar metáforas y encontraremos la relación que todo esto tiene con el erotismo y como todo responde a él. Así, planteamos la estructura de dos cadenas metafóricas (que serán nuestro método, nuestra guía de análisis):



La primera secuencia es donde aparece el huevo vinculado con vagina y huevo. Este episodio empieza cuando Kichi San está sentado con Sada comiendo y cantando. En primer plano vemos a una geisha de espaldas que toca mientras Kichi San canta la melodía. En ese momento vemos cómo Sada toma una verdura, la remoja en su vulva y

¹ BATAILLE, Georges. El ojo pineal. pág. 31

se la da a él. Vemos su rostro de satisfacción mientras ella exclama que todo lo que hacen debe ser producto del amor, incluso el comer.

La geisha observa entretenida, mientras Kichi San toma un huevo del plato y en un acercamiento, vemos cómo se lo mete en la vagina. Después vemos el rostro de Sada que está entre asustada y excitada, le pide a Kichi San que se lo saque, pero él le dice que lo haga como lo harían las gallinas. Así, ella expulsa el huevo, le ordena a él que se lo coma y le pide que le haga el amor.

Es preciso mencionar que este episodio tiene un estrecho parecido con el libro ***La historia del ojo***, de Georges Bataille, el cual sostiene que el órgano de la vista está íntimamente ligado con la sexualidad, por ser el que ve más allá de los límites: "...un mundo donde la experiencia interior mística está asida al cuerpo, enviscerada a él, ligada a sus excrecencias: la orina, el sudor y en el mismo orden a los ojos que en su contextura blanduzca, líquida y pegajosa unifican las dos sexualidades, la exterior, la que produce el semen, la de los *c- ojos-nes*, mutilable, castrable, edípica..."²

La segunda secuencia importante es la última; la cual es un juego de planos cerrados con planos abiertos. Ésta es definitiva porque es donde Sada decide que matará a su amante por placer y él accede sólo por otorgar felicidad carnal a la mujer. Aquí aparecen los tres elementos de nuestra segunda cadena: el pene, cuello y cuchillo; símbolos fálicos del erotismo. Ella juega con los tres y decide tener placer y muerte. Sada ahorca a Kichi San para sentir orgasmos más fuertes. Cuando le ha quitado el último suspiro, corta su pene con un cuchillo, lo sostiene en sus manos, se recuesta junto a él y pinta en el cuerpo inerte ideogramas de sangre donde sella su amor eterno.

El imperio de los sentidos es una historia que gira en torno a la pasión, todos los sentimientos y los personajes se ven atrapados en remolinos de deseos que giran sin dirección aparente: "Los protagonistas, la sirvienta/prostituta Abe Sada y su amo Kichi, sobrepasan los límites de las relaciones sexuales ordinarias para adentrarse en una progresiva espiral de conocimiento carnal y en la fusión física de dos cuerpos que degenerará en una sumisión mutua y ajena a cualquier regla de orden moral"³ Esta idea de circularidad está dada

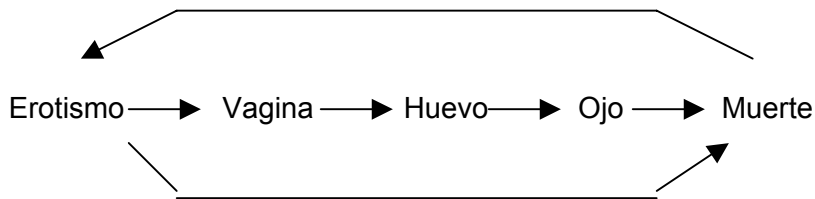
² GLANTZ, Margo en *Historia del ojo*. pág. 11

³ GIMÉNEZ Soria Carlos <http://www.eldigoras.com/eom03/2003/fuego20cgs09.htm>

precisamente por las cadenas metafóricas que aparecen a lo largo de la cinta y es interesante observar el paso de una metáfora a otra. Todo ello lo analizaremos con las dos cadenas para completar el estudio.

4.1.1 EL OJO SENSUAL

En la película, esta cadena se da principalmente en una secuencia: donde están comiendo Kichi y Sada. En ella, los cortes son simples: pero siempre hay alguien que observa, que ve cómo se aman, es un testigo mudo, pero el director parecía muy interesado en incluir a un voyeur. La escena es sencilla, casi todo se da en plano general, sólo les vemos los rostros cuando se llevan los alimentos a la boca. Esta cadena es la que cronológicamente aparece primero en la cinta y tiene mucho que ver con el erotismo femenino, por la aparición de la vagina. Comenzaremos por explicar el simbolismo de cada uno de los términos para después ir relacionándolos entre ellos:



La vagina es el canal al que llega el útero y se abre en la vulva. Esta condición de parte intermedia, la hace el receptáculo de placer y de fertilidad. Es el símbolo de la mujer, de su intimidad, de su sensualidad, de su identidad. Es la parte más sensible, ahí se encuentran muchos puntos erógenos, pero también puede doler. Ahí se contienen secretos; es el que representa el orden simbólico de la mujer, así como sus pensamientos, sus sentimientos y cualidades.

Por otro lado, el huevo representa el origen del mundo, de ahí nacen los hombres; sus propios sentidos: el planeta es un huevo gigantesco que contiene el caos que se abrirá en nacimiento, pero a su vez, ya tiene la información de su propia destrucción. Sucede a este caos como primer principio de organización y de renovación periódica, ya que también el huevo es símbolo de función cíclica (espiral), es decir, de proceso que se repite, de eterno retorno. Se liga a otros símbolos que signifiquen el centro del mundo, como el corazón. El amarillo representa la humedad femenina, el blanco, el esperma

masculino; su cáscara, cuyo interior está aislado por una membrana, representa el sol. Y por lo tanto, encierra los gérmenes tanto del bien como del mal.

Asímismo, el ojo es el sentido de la percepción, el cual puede llegar a fulminar todo, como el fuego; justamente por su condición de ser aquel sentido de la visión, que ve cualquier cosa que le rodea; es la omnipresencia del cuerpo, y por esto, es se le otorga este significado de divinidad, pues es la fuente de luz, conocimiento y hasta fecundidad. También se le relaciona con las nociones de magia, peligro, embriaguez, pues el hecho de observar lo hace peligroso. Aquel que tiene visión, es inteligente y la inteligencia puede embriagar el sistema.

Por ello, el ojo es uno de los órganos más fuertes: reúne en sí mismo a todos los demás. Por los ojos entran los estímulos externos y el cuerpo reacciona a ellos después de verlos. Durante el acto sexual, la mujer se une a su marido por los ojos, así como por el sexo: la vista es el deseo pues el mundo del hombre es su ojo. “El ojo simboliza en el plano físico el sol visible de donde emanan la vida y la luz; en el plano intermedio o astral, el verbo, el logos, el príncipe creador; en el plano espiritual o divino, el gran arquitecto del universo” ⁴

Ahora, la relación existente entre vagina y huevo se hace muy evidente, ya que ambas representan fecundidad. Y así, se convierten en dadoras de vida, de fecundidad por excelencia. Son asímismo el centro del mundo, el origen, la seguridad maternal, el lugar donde se regresa: el eterno retorno. La humedad que las contiene significa sensualidad, calor y alimento primario.

Esta vagina es un órgano que percibe, al igual que el ojo: ambos viscosos, y sensibles. Reciben estímulos externos y son capaces de fulminar en su interior, de aprehender lo que tienen. Es por ello que el ojo y la vagina son los sentidos del alma, porque gracias a esa capacidad de recepción-sensibilidad, son capaces de mostrar lo más sagrado del cuerpo.

Así, el huevo y el ojo son símbolos de circularidad, viscosidad y origen. El ojo es el comienzo de la vida de un ser humano, su mundo y su ideología se forma en gran parte, gracias a la percepción visual. El huevo guarda en sí mismo la vida entera, por lo

⁴ CHEVALIER, Jean. Diccionario de los símbolos. pág. 773

tanto, ambos contienen en su redondez, la idea de un todo. En este sentido, huevo y ojo perciben el exterior e interior.

Vagina, huevo, ojo: los tres se funden, se hacen uno; la vagina da vida, el huevo es el producto de la vida, el ojo es el testigo de la vida. Y en muchos sentidos, huevo y ojo se convierten en dador de la existencia, así como la vagina, al ser el receptáculo del placer, también es testigo de esa naturaleza viviente. Los tres conceptos simbolizan muchas cosas en común, no es difícil encadenarlos como concepto único.

Ahora, existen en nuestra cadena dos conceptos que se relacionan íntimamente con los otros tres tópicos: erotismo y muerte. El erotismo y la vagina se ligan gracias a que en el genital femenino se concentran muchas sensaciones, pero más que eso, significa el principio de una experiencia diferente que hará que el órgano sexual no sea sólo instrumento de reproducción ni de fecundidad, sino de exuberancia y sensualidad.

Tal vez es un poco menos sencillo tratar de sostener una relación del erotismo con el huevo, pero lo es en el sentido de lo que el producto significa por sí mismo: su textura y forma es, de entrada, algo totalmente sensual y tocarlo provoca una sensación que establece un simil con los órganos sexuales, porque son suaves, con una consistencia especial, y como lo habíamos mencionado, el amarillo representa la humedad femenina y la parte blanca es el esperma.

Más fácil resulta vincular el ojo con Eros, pues este sentido es la puerta de entrada de la sensualidad al cuerpo humano y aunque es cierto que el tacto es quien detona el placer, los ojos matizan las caricias, las convierten en algo mucho más profundo, hasta mítico. El ver al otro puede convertirse en una experiencia absolutamente fascinante que concluye en explosiones.

Pero todos estos términos también tienen una estrecha relación con Thanatos, pues la vagina, al contener la vida y ser en muchos sentidos el centro del mundo del hombre, recibe también el don de la muerte, es decir, por ella empieza un ciclo que deberá llegar a su final, que no es otra cosa que el eterno retorno: la característica circular de la vagina, le otorga también el poder de contener la muerte.

El huevo es muy similar, pues es el símbolo de fecundidad, de eterno retorno, así que de algún modo debe tocar aunque sea muy ligeramente el caos mortuorio; como el ojo que es testigo fiel de Thanatos. El terror entra por la visión y la muerte es la que cierra los ojos de cualquier ser vivo.

Ciertamente toda la obra está plagada de elementos metafóricos pues todas las imágenes remiten a lo mismo: un gran ojo que es devorado por la sensualidad, es decir, hay un *voyeur* que aparece insistentemente en la historia, quien se ve atacado y transgredido por la poca medida de los observados. Sabemos que el ojo es redondo, viscoso; al igual que el huevo. La sustitución del globo ocular por el producto de gallina es muy evidente en la escena donde Kichi San introduce este alimento a la vagina de Sada. Es como querer saltar más límites y premiar el morbo de una forma espectacular: metiéndolo a la vulva de una mujer. Este ojo-huevo ha quedado marcado por la erotización de una hendidura incansable, remojarlo en esta cueva es una redundancia del placer carnal, la viscosidad del huevo es confrontado con la lubricidad de la vagina.

Sada es premiada ya que ahora su amante es capaz de meter en su cuerpo un objeto muy parecido al sentido de la vista. Los dos se enfrentan a las miradas de los demás con gran descaro, se burlan de las reglas, lastiman al incesante observador que critica sus actos. Al mismo tiempo ella se vuelca en la lubricación del huevo. Sus ojos ahora también son viscosos, se excitan al percibir que la sensualidad de ambos ha alcanzado un nivel muy alto. Es así que cuando ella saca el huevo pujando como si fuera gallina le pide a Kichi San que la posea. En ese momento han hecho una unión bizarra con el espectador.

El sexo femenino por su parte es el órgano sensual por excelencia, una metáfora por sí misma. La forma en que está estructurada lleva a imaginar y crear poemas en su nombre. Los labios evocan una sonrisa vertical erótica. La caverna que representa es precisamente la conquista y seducción. En su interior oscuro y ovular pueden esconderse romances inauditos. La vagina es un orificio que desgarrar la conciencia, es una cueva donde la oscuridad encuentra su sentido, es la caja de Pandora desde la cual no sólo salen los vicios, sino también los olores; compañeros milenarios del arte de seducción.

La seducción entra por los ojos. Cuando éstos son desgarrados sale sangre, el color rojo se apodera de la persona, la pasión *le suda* al observador que se trata de excitar hasta puntos extremos. El arte le comunica al público que es un ser vivo no sólo espectador de una puesta en escena, pone al individuo en medio de la creación como elemento activo.

Esa analogía que se enfrenta al cielo que se abre, quiere decir que aquel ojo morbosos se deja cortar por una vulva amenazadora. Lo que nuestra visión percibe es la violación del propio cuerpo para liberarse del ahogo al que se ve sometido. La sociedad se ha encargado de calificar de manera negativa las manifestaciones más duras del erotismo. Sada y Kichi San reivindican esta supuesta suciedad y la convierten en un estilo de vida.

Y en este sentido, el paso que hay de vagina-huevo-ojo es muy interesante. La analogía surge del corte. En realidad esta escena es muy evidente, es decir, vemos la vagina al mismo tiempo que vemos el huevo introduciéndose en ella. Después hay un corte donde observamos su ojo. Estas transformaciones son más sutiles a lo largo de la película, donde siempre hay un observador presente, como lo hemos mencionado anteriormente: La vagina se convierte en ojo en el momento en que es observada y tiene cierto gozo.

4.1.2 EL CUELLO DEL ALMA

La segunda secuencia a analizar es la que incluye los símbolos fálicos. Este episodio es muy importante ya que es el final de la historia. Comienza cuando Sada está sentada en la habitación donde ha compartido con su amante infinidad de noches, sólo que ahora está sola en el balcón. Él llega, la trata de abrazar pero ella reacciona con furia, pues ha dejado que limpien el cuarto, cosa que desapruueba rotundamente. Toma el cuchillo, lo empuja y lo avienta contra el suelo, Kichi San parece divertido, sin embargo ella no deja de amenazarlo con el arma.

Él le dice que preferiría ser ahorcado que acuchillado, así que ella sonríe y exclama que tal vez lo mate por placer y empieza a quitarse el kimono poco a poco hasta que, con el cuchillo en la boca lo ve retadoramente, él le quita lentamente el arma mientras declara que le gusta darle placer, así que se deja rodear el cuello por una cinta.

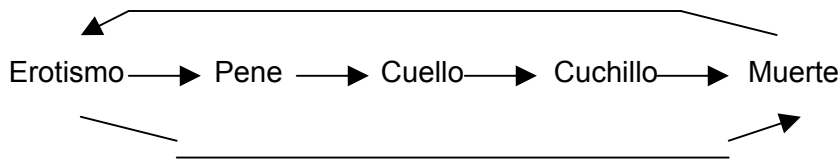
Así, hacen el amor pero Sada le insinúa que lo ahorcará, a lo que él accede. Pasan toda la noche en esta aventura de agonía, donde ella aprieta un poco más cada vez y donde él se agota hasta pedir que lo estrangule por fin. La mujer no se sorprende de tal súplica, al contrario, se alegra al extremo. Así que comienzan el ritual final: Kichi San cierra los ojos, ella los abre más, llora de satisfacción, él respira con dificultad, hasta que no puede más.

En el momento de la muerte de su amante, Sada tiene un delirio: ella está acostada en una banca, alrededor de muchas más y a su lado, están un niño y un adulto que juegan y corren. Ella parece que está dormida, pero se mueve inquieta, sólo trae puesta una bata pero se ve su cuerpo desnudo. Repentinamente, el pequeño y el hombre desaparecen y ella se incorpora gritando el nombre de Kichi San.

Inmediatamente después, vemos a la mujer parada en la habitación de siempre con el kimono rojo encima, observando el cadáver de su amante. Se desplaza lentamente hacia él, toma un cuchillo, y con gran calma le corta el miembro, su rostro parece feliz, pleno. Con el pene en sus manos, pinta con la sangre ideogramas en el cuerpo inerte, al cual abraza. Ella y Kichi San juntos por siempre.

Esta secuencia está plagada de planos cerrados y abiertos, los acercamientos al rostro de él están generalmente en picada, mientras los de ella están en contrapicada, dando la sensación de la supremacía de la joven frente a su amante. El cuchillo aparece en la boca de ella y también sobre el cuello de él. En los planos abiertos, él está acostado, adormecido, asustado, o mudo. Ella es la que recorre el lugar, se sienta, juega con las cosas o espera que despierte. Es casi al final donde vemos un pene flácido, cortado, ensangrentado. Sada siempre está arriba, muy por encima de la voluntad de él.

Así, la cadena metafórica se da de la siguiente forma:



El pene simboliza el poder, la sensualidad masculina, la protección, entre otras cosas. La condición del hombre como dador o generador de la semilla de la vida, también lo hace el patriarca, líder. Su poder muchas veces reside en el falo; es por ello que el sexo fuerte ha basado su fuerza no sólo en sus genitales, sino en la imagen alargada, vertical de un báculo, bastón o castillo puntiagudo, es decir, los símbolos fálicos surgen, cambian y evolucionan, pero generalmente hay algo que remite a esta figura. Además, al tener esa forma puede llegar a ser espiritualmente elevado, por la condición de muchas culturas de concebir la divinidad en el cielo, así que el miembro masculino es visto muy positivamente en este sentido.

Por otro lado, también es el centro de muchas sensaciones del cuerpo, sobre todo las sexuales, y a diferencia de la mujer, los genitales masculinos están a simple vista, lo que provoca que el orden simbólico de ellos cambie radicalmente. Así, este instrumento generador de vida puede incluso significar algo negativo: el abuso de poder llega a violar a alguien, haciéndolo débil, subyugado. El pene también puede simbolizar amenaza.

El cuello es la parte de la anatomía donde reside la primera de las articulaciones por el juego de las cuales circula la energía generatriz. Esto es interesante pues significa en muchos sentidos, el inicio de la existencia y al ser alargado también es espiritual, estético, bello. En el cuello se manifiesta la vida, además de ser donde se opera la última manifestación vital del que muere, por contar con una de las articulaciones principales. Es sede también de la comunicación entre cuerpo y alma, ya que en él, se aloja el órgano de la voz. Conjuntar estos dos elementos, le da al cuello un significado de conjunción entre materia y energía.

Por otro lado, el cuchillo representa el principio activo modificando la materia pasiva, es decir, es aquel elemento que irrumpe en algo inerte o tal vez indefenso para modificar su estado. Representa también el trabajo técnico, bélico y manual del hombre,

es uno de sus primeros instrumentos, símbolo de creatividad y guerra. En él se conjunta la muerte, sacrificio, venganza y hasta honor.

Es un arma que se relaciona hasta con dioses malignos, pero a la vez es signo de justicia: se mata al asesino, al que comete alguna falta; y el que puede aniquilar, es porque tiene el poder. Asimismo, un cuchillo de hoja corta sugiere pulsiones instintivas del hombre (por ser más corto y no ser tan alargado, tan cercano al cielo); mientras que la hoja larga evoca la nobleza y altura espiritual de quien lo lleva.

La relación que existe entre pene y cuello es principalmente la de generador de vida, ya que ambos vinculan su forma con esa característica de dador. Al mismo tiempo, son partes muy sensibles que conectan al espíritu y al cuerpo, forman parte del organismo; además de ser símbolo de poderío: ambos se pueden extender hasta el cielo en un sentido de superación o riqueza.

El falo y el cuchillo también se relacionan en el aspecto del poder y de amenaza. Ambos son alargados, armas de violencia que pueden ser usados para aspectos tan nobles como lo son ritos o escenas sagradas, así como para lo más vulgar o agresivo. A los dos se les relaciona en estos dos polos, oscilan de un lado y de otro; todo dependerá del contexto en el que se encuentren.

Y por su parte, el cuello y el cuchillo se relacionan en forma y poder. Ambos son símbolos de supremacía; ya que al ser el cuello el generador de vida, tiene cierto poder en la constitución física, pues es aquel que sostiene al cerebro: uno de los órganos más importantes del ser humano. Pero también lo une con el corazón, símbolo de fragilidad, pureza, nobleza y centro vital. El cuchillo no sólo se relaciona sino también amenaza la estabilidad que el cuello puede significar, ya que el arma puede terminar con él.

Pene, cuello, cuchillo: todos, representación de supremacía, armas de poder. Se concentran en los tres conceptos cierto halo de nobleza, inteligencia y también violencia. En ellos reside el bien y el mal; se pueden conjuntar los dos extremos por el hecho de ser símbolos de masculinidad. Por su presencia activa, transforman la pasividad, la retan y hasta la someten; pero también pueden sublimarla, embellecerla.

El erotismo juega aquí un papel importante. En primer lugar porque el pene es el genital donde se concentran muchas sensaciones y finalmente es el símbolo de dador de placer. Este poder también es erótico ya que el hecho de generar excitación en el otro, da un estado de supremacía y esto funciona como motor que enciende los dos cuerpos.

El cuello recibe varios estímulos que resultan placenteros y en él se concentran también las sensaciones eróticas. Por otro lado la belleza de esta parte del cuerpo, resulta atractiva y se convierte en un punto sensual. Ha sido inspiración de poetas, así como también es vulnerable ha ser metaforizado, exaltado, venerado. Al unir cabeza y corazón el cuello es el equilibrio por excelencia.

Erotismo y cuchillo parecieran no tener mucha relación, sin embargo en muchas prácticas sexuales las armas resultan interesantes hasta el grado de excitar a varias parejas. El peligro es algo que puede activar la sensualidad por la relación que sabemos existe entre Eros y Thanatos. Arriesgar la vida o jugar a arriesgarla, libera la adrenalina y esa es justamente la gasolina del placer.

Y es la muerte también la que relaciona esta cadena de conceptos. El falo al significar violencia es un factor que puede provocar fallecimiento y tal vez no físico pero mental o espiritual. El placer es a veces pequeña muerte, así que el pene en ese sentido también conlleva a esa experiencia. Un miembro flaccido, cortado es signo de debilidad, humillación, dolor, muerte.

El cuello es el hilo que puede ser cortado, violentamente degollado, es tal vez el último lugar por donde pasa vida en esa articulación importante, en él reside el portador del suspiro final, de la voz que calla. La muerte llega de golpe y el cuello deja de unir el cerebro con el alma. El espíritu se libera del cuerpo, lo deja por siempre; el cuello ha cumplido su misión portadora.

Y es lógica la simbiosis entre Thanatos y un cuchillo: arma temida por los hombres y aunque creada por él, se siente amenazado. Una hoja metálica corta al ser, lo desangra. La muerte es la fiel compañera de este instrumento, lo acompaña, y aunque no siempre logra quitar la vida, por lo menos deja a quien lo porta, satisfecho por haber comprobado su supremacía ante el otro. Y en esta cadena, lo común en todo, es

precisamente la otredad: aquella parte que no nos pertenece y que de alguna forma queremos poseer. Nos valemos de cualquier objeto, de cualquier símbolo para tratar de llegar a aprehender a ese ser. Por un lado lo seducimos, y al mismo tiempo lo asfixiamos; todo con tal de alcanzar a tocarlo.

En ***El imperio de los sentidos***, no sólo aparece la figura femenina, sino también la masculina. En los discursos pornográficos es muy común encontrar con más frecuencia los genitales de la mujer, en cambio en esta cinta, los dos cuerpos humanos se muestran; así que en la secuencia final se juntan los tres símbolos fálicos que hemos venido definiendo y el paso entre uno y otro se funde.

Para Sada, el falo es el centro de su placer, lo quiere en sí mismo, Kichi San es el portador de este gran cetro que ya no le pertenece, ahora es de ella. El hecho de querer ser siempre penetrada no remite a una ninfómana cualquiera, sino a una mujer con motivaciones eróticas que superan al cuerpo. También remite a los olores, la vestimenta, la actitud. Para ella todo eso es importante y atractivo, pero al final siempre canaliza todo su erotismo en el pene y en el orgasmo que le provoca la idea de tenerlo dentro todo el tiempo.

Inicialmente Kichi San era el iniciador del juego, aquél que llamaba la atención de Eros; incitaba a Sada a experimentar, a disfrutar de su cuerpo, poco a poco se da cuenta de lo que ha despertado y lejos de huir, actúa complaciente a su amada. El poder que representa su falo comienza a entregarlo, cede, se deja seducir por Thanatos hasta que pierde el control.

Su cuello también es víctima de la obsesión. Sada lo aprieta para sentir más placer. La analogía, el paso entre símbolos se da en una evidente simbiosis entre pene y cuello; ambos puntos eróticos para ella. Desea poseer la otredad, aunque sea cortándola, ahogándola. Ahí radica justamente la analogía, el erotismo: en la entrega absoluta del ser. Para los dos la sensualidad es esa aprobación de vida. Pero cómo aprobar la vida si no se vive su contrario. Cómo experimentar el erotismo si no se alcanzan sus límites.

Así que el amor hace metamorfosis en varios símbolos fálicos, pues Kichi San es amenazado por un cuchillo, es decir, es amenazado por su propio pene. Su masculinidad

está siendo víctima y victimaria al mismo tiempo, ya que ella ha tomado el control de la relación. Por si fuera poco, redundamos en la idea fálica cuando Sada estrangula. El cuello también es el miembro erecto que ella toma con sus manos y termina con el libre albedrío de él.

Él es el centro, ella la curva que organiza el movimiento. Kichi San estoico frente a la muerte, ella en constante revolución. La luz la toca mientras él ya tiene un pie en el Hades. Sada reaviva su fuego interno al pensar en su placer. La parte donde ella tiene el delirio con el hombre y el niño presentes; es como una afirmación de su erotismo: el reto constante a todas las leyes y reglas sociales. Ambos personajes dan vueltas alrededor de ella. Sin embargo Sada no lo nota, está acostada, parece angustiada pero aún así excitada. Grita el nombre de Kichi San; por fin lo tiene como quería.

El cambio de papeles es interesante: ella es la que viola, aunque no en el sentido estricto de la palabra, pues él cede en todo momento, entrega el arma que ha sido la fuerza de su personalidad. Sólo que lo hace en el nombre del erotismo, de la muerte, de las sensaciones más extremas. Y también en cierto sentido ella es violada, sólo que por su propio deseo. Es víctima del placer, de ese ojo que representa el erotismo, el gran desgaste de energía que resulta delicioso.

4.1.3 ESPIRAL

Es la unión de las dos cadenas, donde todo encuentra sentido. De hecho, la cinta pareciera un cuento circular, como lo habíamos explicado anteriormente; así que además de que aparecen todos estos símbolos, todavía tendríamos que mencionar cómo es que existe esta especie de circularidad en la película y cómo la paradoja Eros / Thanatos une todas las metáforas.

Y justamente existe otro elemento que aparece como unión de éstas. Hay una secuencia en la historia donde aparece una una sombrilla abierta y cortada: tiene un hoyo en medio por donde los amantes observan su camino. Este es un símbolo que une todo el concepto en uno:

El va caminando bajo la lluvia y únicamente podemos verle las piernas cubiertas por una sombrilla con un agujero. Esta cadena metafórica piernas-paraguas-orificio; es una mezcla obsesiva de imágenes fálicas y vaginales. El paraguas con el hoyo es un querer fundir el miembro viril con el femenino. Y el hecho que Sada sea quien cargue este símbolo habla mucho de la fuerza del personaje. La ruptura del arquetipo de la clásica mujer sufriente es muy clara. Ella sufre pero por razones mucho más poderosas que la simple pérdida del ser amado. Su dolor es también placentero y el objeto de su amor y deseo es el sexo erecto.

Cerrado, el paraguas es fálico, aquí está abierto y gira según como lo mueve ella. Entonces la posibilidad se abre y da vueltas. Se convierte también en receptivo de la lluvia, es decir, el semen incontrolable del hombre. Es como un espejo, una puerta que permite la salida de los deseos ocultos. Es una especie de vagina que está receptiva a cualquier estímulo y al estar rota, da la impresión de transgresión. Es decir, la virginidad está desecha, sin embargo; no es algo malo. Al contrario, es una bendición, pues ese vacío, ese hoyo permite ver lo que sucede. Sada es consciente de su propia sensualidad, la asume y hasta la gira a su antojo.

En el plano visual también existe la idea de espiral, recordemos la escena donde ellos hacen el amor justo afuera del cuarto junto a la fuente, son vistos desde un punto más arriba que el usual, la composición de la imagen está puesta de tal forma que pareciera que están justo en medio de un remolino de construcciones y plantas: ellos abrazados mientras el mundo se mueve al ritmo de su cadencioso baile sexual.

Otro ejemplo es la escena donde ellos festejan un aparente matrimonio. Las geishas desnudas se tocan entre ellas, un enano baila frente a ellos y todos están acomodados de tal forma que integran una espiral vista de lado que parece una letra "s". Se tocan tan parsimoniosamente que simulan un caos tomado en cámara lenta. El baile también marca el ritmo de las manos sobre los cuerpos, todo tiene una armonía perfecta aún en el movimiento tan exuberante.

Podemos observar que el cuerpo y el alma están unidos en ritual erótico, todas las sustancias emanadas de la piel son extensiones del espíritu, cada uno de los poros se

convierte en una especie de implosión sentimental. "...un mundo donde la experiencia interior mística está asida al cuerpo, enviscerada a él, ligada a sus excrecencias: la orina, el sudor y en el mismo orden a los ojos que en su textura blanduzca, líquida y pegajosa unifican las dos sexualidades, la exterior, la que produce el semen, la de los *c-ojos-nes*, mutilable, castrable, edípica..."⁵

El territorio sagrado del lecho es transgredido a cada momento por esta peculiar pareja. Sabemos que la cama también es un símbolo, ahí se resume de forma bastante precisa el ciclo de la vida humana: nacimiento, amor y muerte. Este encierro en el cuarto habla de la filosofía de los amantes. Aquí se ve ejemplificada su visión circular del amor: el huevo, la vulva y las botellas, las cuales son figuras ovaladas al igual que su cosmogonía. La cama los ve nacer, amarse y morir; para volver a renacer y comenzar el ciclo de nuevo.

"No parece haber mejor palabra para calificar al ojo que la seducción; nada es más atractivo en el cuerpo de los animales y de los hombres [...] En este aspecto, el ojo podría vincularse con lo cortante, cuyo aspecto provoca también reacciones agudas y contradictorias"⁶

Algo relevante en la composición visual de la película es la ocupación de medias lunas, en casi todo el discurso vemos los dos cuerpos fundidos de forma curva, ella sentada sobre él formando una "U" o una "C". Estos medios círculos refuerzan la idea de espiral y de historia que gira en torno al caos que significa el remolino. Es también común ver formaciones circulares cuando hay más gente que ellos dos. Cuando están con las geishas todos están sentados en círculo. Visualmente la fuerza centrífuga es muy impactante y refuerza todo el sentido de la cinta.

A nivel técnico Nagisa Oshima logra que las cadenas metafóricas consigan una unidad con el guión y con la imagen gracias al montaje. Para empezar, los encuadres que utiliza generalmente son muy cerrados, la fotografía oscura y el montaje tiene en su mayoría cortes directos. La pasión de esta relación no fue muy larga cronológicamente, así que las elipsis están dadas casi todas sin disolvencias. Este arte erótico lleno de

⁵ GLANTZ, Margo en *Op. Cit.* pág. 11

⁶ BATAILLE, Georges *Op Cit.* pág. 125

metáforas es demostrado por la fragmentación de varios “pedazos” de una toma para crear reacciones (una especie de montaje psicológico)

“...en el montaje psicológico un hecho es repartido en fragmentos, como réplicas a los cambios de atención que experimentaríamos naturalmente si estuviéramos físicamente presentes ante el hecho” ⁷

A partir del choque de elementos icónicos, se forman significaciones, efectos metafóricos. Esto se logró en ***El imperio de los sentidos*** por medio de la yuxtaposición de imágenes tales como: Cara de Sada / Corte / Huevo introduciéndose a la vagina / Corte / Rostro de Sada teniendo placer. Estas imágenes no idénticas, se identifican una con otra precisamente por la representación, el simbolismo del huevo como algo erótico. Este tipo de montaje es artístico porque oscila entre algo aparentemente opuesto o hasta ilógico; pero es precisamente para lograr el efecto de encadenar metáforas en un solo concepto: erotismo.

La comparación de planos que se nos ofrece a lo largo de la cinta es un constante borrado de huellas, es decir, no parece una historia editada, sino un relato contado naturalmente. Este borrado de huellas es la metáfora del montaje, ya que es el arte de suprimir tiempos muertos sin que se note. Sobre todo porque el director enfoca y corta donde quiere que pongamos nuestra atención. Por ello la decisión de cortar justo cuando Sada se introduce el huevo y hacer un acercamiento a la vagina y el huevo es porque se quiere establecer una relación entre el objeto y el genital; crear un símbolo; y a partir de ello, podemos hablar de una estructura metafórica.

“Si la instauración de una nueva pertinencia semántica es aquello por lo cual el enunciado produce sentido como un todo, la similitud consiste en la aproximación creada entre términos que, en principio alejados, súbitamente aparecen próximos. La similitud consiste pues en un cambio de distancia en el espacio lógico. No es otra cosa que este surgimiento de un nuevo parentesco genérico entre ideas heterogéneas” ⁸

⁷ ANDREW, Dudley. *Op. Cit.* pág. 162-163

⁸ RICOEUR, Paul. *Op. Cit.* pág. 24

Esta reflexión de Ricoeur, habla sobre las metáforas y su papel de creación lingüística, pero tiene una gran relación con el montaje ya que la yuxtaposición de dos imágenes aparentemente opuestas, concierne al trabajo metafórico del montaje: hace surgir parentesco entre dos ideas aparentemente diferentes y aproxima dos imágenes en principio alejadas.

Así, lo que la cinta revela, es la aparición del erotismo hasta en la muerte, es decir, lo mismo que propone, lo va desvelando poco a poco. La propuesta de ***El imperio de los sentidos*** puede entenderse en varios niveles. En cuanto al tema, se puede dilucidar que el erotismo puede ser una sublime obsesión o el punto más álgido de una relación; así como la revelación del ser mismo.

En un nivel más técnico, el montaje de esta cinta constituye la reafirmación del erotismo como forma artística. Es decir, la construcción de personajes, anterior al proceso de postproducción fue tan bien trabajada, que el montaje es consecuencia de un conflicto que iba más allá de cualquier película pornográfica; ya que en una cinta de este tipo, el montaje es sumamente sencillo: cortes directos a rostros de mujeres teniendo placer, cortes a los genitales. No hay emplazamientos de cámaras, lo más, son zoom in o zoom out a los cuerpos. El conflicto de imágenes no existe porque no hay referencia al sexo, mas que el sexo mismo. No existen objetos que simulen una relación; porque todo es muy explícito.

La gran diferencia en ***El imperio de los sentidos***, es precisamente ese montaje mucho más interesante en el que vemos rostros de angustia, seguidos de sombrillas abiertas en plena lluvia, huevos introducidos en la vagina, cuchillos en las manos de una mujer desesperada por obtener placer; ideogramas de sangre y kimonos manchados de pasión. La creación de metáforas y símbolos por medio de montaje es lo que define esta cinta oriental como una clásica del cine erótico.

4.1.3.1 EROS/THANATOS

Este, es el principio y el final de nuestras cadenas. Ambos conceptos están unidos, los demás símbolos sólo están presentes para justificar la idea de que el erotismo y la muerte están de alguna forma casados, la simbiosis entre ella se da cuando una pareja decide llevar hasta los límites las sensaciones carnales que también liberan el espíritu:

“[...] **El imperio de los sentidos** se apoya sobre los presupuestos de una pasión sexual narrada sin ningún tipo de inhibiciones con el fin de realizar un estudio sobre los impulsos de Eros (amor) y Thánatos (muerte)”⁹

Por ello no es tan descabellado pensar en el erotismo como una forma de morir. Thanatos también tiene sexo, Eros también tiene un esqueleto. Ambos comparten la sensación extrema de transgresión. Ésta podría ser el punto de llegada y salida de ambas abstracciones. La seducción en **El imperio de los sentidos** rebasa límites, rasga el respeto y se mete a la cama de los amantes de forma radical. Toma por sorpresa a los dos cuerpos, los fascina y acaba por conquistarlos. Igual que la muerte.

A Sada le llega la idea de matar a su Kichi San por placer. Al ahorcarlo, el pene se hace más grueso por lo que ella goza más. Esto la lleva al orgasmo final, el más profundo. Él acepta porque cumple sus deseos antes que vivir. La sensualidad llega al límite, Thanatos comienza a lubricar dentro de Sada. Sus ojos viscosos se remojan en la vagina de ella y seduce a Kichi San con sus labios rojos convertidos en lazo de kimono.

Enamorados por Thanatos y asesinados por Eros; la paradoja es dueña de todos. El lenguaje del amor es entendido por los símbolos de la muerte, todo se funde en uno, no se puede saber si estamos vivos o muertos. Hemos entrado a un universo paralelo, la realidad se convierte en una gran metáfora. Los huevos, las sombrillas abiertas, la lluvia, los labios, los espejos. El universo de símbolos se convierte ahora en la única referencia que tenemos con la conciencia.

⁹ GIMÉNEZ Soria, Carlos *Op. Cit.*

También podemos observar que esta visión de las secreciones húmedas tales como el sudor, orina y esperma marcan el límite de los juegos infantiles, es decir, mientras los protagonistas experimentan con todas sus excrecencias, tienden a ser masturbatorios, lúdicos. La penetración coincide con la dualidad vida-muerte. Cuando Sada es penetrada siente dolor, pero después siente un renacimiento interior.

Las primeras veces Sada está vestida al igual que su alma que todavía no se libera. En cuanto la penetran también sus sensaciones se van al límite. Cuando Kichi San la desnuda reconoce en su cuerpo signos de amor radical. Es ahí cuando descubren lo excitante que es el dolor. Combinan el arte de amor con el arte de la guerra. Sus constantes peleas, las amenazas con el cuchillo son juegos extremos que los lleva a una excitación tal que casi alcanzan orgasmos. La línea entre Eros y Thanatos comienza a perderse.

El sentido de la transgresión entonces, se hace visible cuando alguna parte del cuerpo es desgarrado de su realidad. El pene de Kichi San es arrancado por Sada. En ese momento ambos salen de este mundo. El lenguaje es poetizado de una forma poco común. La belleza no es convencional, también la muerte es estética, el pintar el cuerpo del hombre con su propia sangre es un ritual.

Esto es porque ellos están ligados a una sexualidad más profunda. La sangre, el terror, el crimen y el ahogo. La beatitud humana es destruida por ellos. La exploración simple de sus cuerpos es una fase que ha sido superada. La sensualidad ordinaria no les satisface, por ello van más allá. Su visión está ligada a los excesos. Ahí radica su arte, en la negación de las reglas.

Las reacciones son graves, y eso es lo que busca el erotismo duro. No sólo excitar, sino también escandalizar y por qué no, asustar. Pero este terror hechiza al que está viendo. El horror fascina, su fuerza rompe con lo que asfixia. Una vez más existe una liberación, entonces comenzamos a comprender que eros/thanatos pierde su condición de paradoja. Ambos conceptos pueden relacionarse y hasta convivir en un mismo espacio ideal. Para esta pareja la muerte fue la salida para satisfacer ese placer.

La prisión personal de la que huía Kichi San sería sustituida por la liberación que otorga la muerte. Su última eyaculación se la regala a Sada, la cual es la responsable de dejarlo ir.

4.1.3.2 APARICIÓN/DESAPARICIÓN

El erotismo tiene mucho que ver con la aparición/desaparición. Esta dualidad a primera vista paradójica, está presente en toda la cinta. El director nos muestra cuerpos desnudos, secreciones naturales y besos devoradores. Pero esto lo va revelando poco a poco, conforme la vergüenza inicial de Sada va feneciendo. El ocultamiento de los senos de ella va seduciendo a Kichi San. Mientras sucede esto, se nos muestran los traumas y los mitos existentes en una sociedad castrante con el deseo femenino.

Después la desnudez es mostrada sin reparos. Pero la mayor parte del tiempo la iluminación maneja los claroscuros. Aunque las pasiones son desatadas en la pequeña habitación donde viven nuestros protagonistas, las sombras no nos dejan ver claramente lo que sucede. Algunas reacciones son ocultadas bajo el baño de oscuridad en el rostro de Sada. La angustia de Kichi San es solamente imaginada, pues la luz tenue no nos deja observar del todo.

En otra escena importante; él está con su esposa, se mira en un espejo y Sada llega. Después los ve cómo hacen el amor, se imagina cómo le corta a ella la oreja. Ese espejo en el que él se ve tiene que ver con la realidad que ambos viven y que no quieren percibir. El cuchillo fálico le otorga a ella un poder masculino con el que puede violar a personas de su mismo género y cortarles sus sentidos.

Al ocultar cuerpos o descubrir siluetas el director muestra ocultando; el juego de conquista se diferencia de la sexualidad explícita y vulgar precisamente en la seducción. Esto es lo que hace Oshima a nivel fotográfico, vela algunas partes y enseña otras para tenernos en un estado de expectativa constante.

Esta forma de narración remite a una metáfora; ya que parecíamos voyeuristas observando a través del hoyo de una cerradura con poca visión pero que satisface la

curiosidad primitiva. Nos deleitamos más en lo que queda cubierto que en lo que se deja ver. Esto lo sabe el realizador y se comporta lúdico. Nos muestra no con luz, sino con sombras; es decir, nos enseña ocultándonos. Este proceso que suena paradójico no lo es porque erotizar significa caer enamorados de los signos, el lenguaje tatuado en el cuerpo, el fetiche del alma exhumada en la piel.

Los ambientes cerrados y oscuros son muy utilizados en esta película. En casi todos espacios hay muy pocos adornos, siendo los cuerpos desnudos los grandes protagonistas. Esta combinación de colores en la escenografía junto con los espejos y puertas dan la sensación de apertura y clausura. Los lugares cerrados obligan a nuestros actores a quedarse en el mismo espacio. Los espejos logran abrir reflejos e imaginación. El alter ego de cada uno sale volando por las puertas mientras hacen el amor. Su cuarto tan pequeño provoca un fenómeno de olla de presión. Este sofocamiento los llevará al éxtasis y a la pequeña muerte del orgasmo.

CONCLUSIONES

“Nos juntamos en una danza de la muerte y tan rápidamente me vi absorbido en el torbellino, que, cuando volví a la superficie, no pude reconocer el mundo”

Henry Miller

El lenguaje es movimiento, igual que la sensualidad, así que van de la mano, y justamente esta relación es esencial a lo largo del análisis de ***El imperio de los sentidos***. Aquí es importante señalar la inquietud sobre hacer un estudio de las metáforas visuales. En primer lugar, el erotismo siempre cambia, evoluciona, se transforma según el lugar geográfico donde se lleve a cabo, las creencias y valores de cada civilización.

En segundo lugar, en esta tesis se le vinculó mucho con el arte pues la película muestra el ser, es decir, Eros se deja seducir por la cámara y aunque en un principio se pensaba en un discurso pornográfico; la construcción de personajes y el montaje hicieron de ella un texto donde abundan metáforas que siguen una estructura visual y poética. En todos los niveles de esta obra se notan las aperturas. Se abre la posibilidad de entender la sensualidad con la violencia, se liberan los paradigmas sociales, se desencadenan las emociones de los personajes.

Así, podemos entender cómo se presenta el erotismo en esta obra, pues está totalmente desnudo, dispuesto a la transgresión. Esto nos lleva a salir de los límites, a desbordarnos. Y en este sentido hablamos también de morir, porque brincar los lineamientos se parece mucho a la muerte, ya que ambas acciones, significan ruptura; pasar de un estado a otro. La única constante es el cambio, la destrucción provocada por esta irregularidad. La pequeña muerte nos obliga a seducir con metáforas y con poesía; ya que la rigidez teórica no la aceptará.

El verdadero arte erótico sólo se percibe en este tipo de situaciones, ya que es complejo y para entenderlo es necesario navegar lo más profundamente que se pueda al alma del individuo, sabiendo que en ella coexisten demonios, ángeles, frustraciones y logros. Al momento del placer el cuerpo le abre la puerta al espíritu, funciona como caja de Pandora.

Y finalmente la violación de la regla siempre ha sido un disfrute para el hombre. Desde que llegó a la faz de la tierra se inventó normas que rompe incesantemente, pues encuentra un placer infinito en ello. La institucionalidad de las relaciones son quebrantadas cuando un movimiento voraz hace temblar sus esquemas. El erotismo es el encargado de hacer esto, por ello la sensualidad es la puesta en cuestión por excelencia. Lo que pregunta es cuál es la verdadera esencia del ser. Esto provoca miedos, por ello el horror y la angustia también son amantes de Eros.

La visión, el olfato, la vista, el gusto y el tacto se convierten entonces en signos que anuncian una crisis en el pequeño universo que se cubre bajo las sábanas junto con otro ser, otro pequeño universo que está a punto de colapsarse. Estos signos tienen un valor erótico importante. Cuando una cámara capta toda esta carga significativa, no sólo está proyectando una relación sexual, sino los pequeños universos que mueren para volver a nacer, uno dentro del otro.

Nos damos cuenta entonces, que el erotismo es una llave. Abre la puerta de la liberación, la muerte, la transgresión, y lo más importante, nos lleva al conocimiento del ser. ***El imperio de los sentidos*** es una cinta donde nos reflejamos y donde se nos concede la visión. La circularidad del ojo se transforma en la viscosidad del huevo, y éste se derrite en el orgasmo. Una cadena metafórica compleja que nos demuestra la movilidad del arte, del lenguaje y de nuestro espíritu.

La experimentación de nuevos placeres llega al límite cuando se prueba el dolor físico y emocional. Se descubre con sorpresa que es más excitante todavía tratar de estrangular al ser querido, violar su intimidad, arrebatarse sus órganos sexuales. La muerte se vuelve masturbatoria, es decir, seduce al amante, lo lleva a pensar en morir para renovarse, para alcanzar el placer más extremo, el más delicioso, el definitivo.

La poesía visual con la que Oshima captó esta filosofía ha llegado a su parte final, los créditos corren en la pantalla, mientras vemos cómo se disuelve la imagen de Sada junto a Kichi San, los dos vestidos de la sangre de la que se alimentaron mutuamente y que ahora es la tinta que anuncia la felicidad de haber amado hasta el límite. Ahora el ojo que fue testigo de la relación salvaje se va cerrando también para soñar que su propio imperio sensorial gobierna ya el adormecido tacto.

Todos los cuadros que segundo a segundo deleitaron la vista se han introducido a las venas de un público que no olvida y que ha premiado la cinta con su recuerdo, y ahora trasciende y se convierte en un clásico de cine erótico. El arte visual se volvió esencia del lenguaje del cuerpo. Se confirmó la hipótesis, el argumento que al principio sería un discurso pornográfico se revolcó en sus propios ideales, le hizo el amor a la cámara, sedujo los diálogos y desvistió la historia, de manera tal, que dio como resultado una negación del mismo director.

Obras maestras sólo pueden sobrevivir cuando en su contenido se encuentra la médula de la creatividad. La visión de Nagisa Oshima se vio superada y eso era precisamente lo que él buscaba en todos sus trabajos: lograr trascender incluso sus limitaciones como ser humano. La carga milenaria cultural de su país tuvo que hacer efecto en esta realización de una calidad impecable, no sólo a nivel técnico, sino creativo también.

Tal vez por ello es difícil y controversial esta película, porque estaba planeada como una cosa y terminó siendo otra. En la concepción del guión y en pleno rodaje fueron surgiendo ideas que le dieron el giro, la vuelta de tuerca a la historia. Cuando todo acaba, nos damos cuenta que existían metáforas, cargas emocionales y comunicativas que no hay en una trama simple de relaciones sexuales.

**ANEXO: ARGUMENTO *EL IMPERIO DE LOS
SENTIDOS***

Dos mujeres están acostadas en una cama. Una de ellas comienza a tocar a la otra; mete la mano entre las sábanas y toca su seno. Le dice que es muy bonita y le pregunta si no le agradan las chicas. No encuentra respuesta de su compañera que tiene un gesto de molestia, sin embargo no se quita. Sigue insistiendo y comienza a besarle la oreja. La otra voltea a verla entre asustada y curiosa.

Es madrugada. Las dos jóvenes van caminando silenciosamente. Se dirigen a una recámara. Entreabren la puerta y espían a una pareja, la cual está besándose. La mujer le cubre el sexo a él, lo abraza por la cintura. Una de las voyeuristas le explica a la otra que esta dinámica es de todos los días. En la penumbra las dos ven en silencio cómo tienen relaciones sexuales.

Entre un grupo de mujeres en la calle, apenas distinguimos a las dos chicas espías. Todas van murmurando y riendo bajo un sol apenas perceptible. Repiten "Pretende ser muy macho". Siguen con su caminata, cuando se encuentran con unos niños corriendo alrededor de un anciano vagabundo que duerme en el suelo. Una niña comienza a picarle la entrepierna con la punta de la bandera de Japón. Pronto el miembro queda descubierto. Las mujeres y los niños gritan asqueados, se alejan. Los chicos le lanzan objetos al viejo, el cual se despierta. Se incorpora rápidamente cuando ve a una de las muchachas. Se acerca a ella bruscamente.

-Eres tú -dice asombrado- No puedo recordar si fue en Osaka o Nagoya o Tokio, pero sí que eras tú, eras la mejor. Yo era uno de tus clientes, ¿no me reconoces?

-¿Cómo? -pregunta ella divertida- si no lo conozco

-Acuéstate conmigo, mira, tengo dinero- Mientras dice esto, se le acerca más. Ella lo aleja hasta que lo tira a un charco sucio. Las mujeres sólo ven a esta chica con mucho asombro.

La noche ha caído de nuevo. Vemos a nuestra protagonista caminando sola con un cesto. Está a punto de meterse a una casa. Escucha una voz. Se detiene. Es el anciano que hacía unas horas la había molestado. Ella no parece sorprendida de volverlo a ver. Él vuelve a preguntarle si no lo reconoce. Tranquila responde que no. Él la abraza, la lleva a un rincón oscuro, le insiste en acostarse con ella. Le pide que le enseñe su vulva para que pueda excitarse. Obedece. El hombre hace esfuerzos pero no puede ponerse erecto. Ella lo ve con compasión, le dice que se cubra. En la lánguida luz nocturna, él baja el rostro con resignación.

Ya en el interior de la cocina, la muchacha entra apurada, toma una charola; mientras una de las sirvientas le reclama. La dice que trabaje, que esta es una casa decente. La chica voltea bruscamente. Le avienta la charola en la cara, toma un cuchillo. Se hacen de insultos; comienzan a golpearse. Una tercera llega a separarlas. Parece toda una romería. Todas las mujeres alrededor del pleito, haciendo señas y hablando en voz alta. Llega un hombre. Las calma a todas. Trae puesta una máscara de zorro. Se la quita cuando ve a la mujer con el cuchillo en la mano. Le pregunta su nombre

-Abé Sada -contesta ella

-Dame ese cuchillo -dice él con dulzura- Qué delicadas manos tienes, en vez de usarlas en la violencia, deberían de dar placer.

Es una mañana nublada. La misma casa que ha sido testigo de todos estos hechos hasta ahora, luce más con la luz del día. El lugar tiene muchos cuartos y diversos pasillos que llevan a las habitaciones. En estos momentos Sada está fregando el piso.

Llega el hombre que una noche antes había tocado sus manos y la había sobresaltado.
La ve de espaldas

-Uy, qué vista... me imagino que has roto muchos corazones –dice él pícaramente.
Ella no responde, sigue fregando el piso, pero se acerca a él, quien ya se sentó para observarla mejor. Él le mete la mano en el trasero.

-¿Qué hace?- pregunta ella excitada

-¿Te gusta verdad?

-Escuche señor -dice riendo- tengo hombre y es muy celoso

-Sé todo de ti, tu gigoló está en bancarrota –él la besa la oreja mientras ella asienta- tú no eres tan inocente –vuelve a decir él más excitado también. Toma la mano de ella y se la lleva a su miembro. Ella está algo asustada pero percibimos también que siente placer. Aparece la sirvienta, se separan rápidamente. Ésta le grita a Sada que se apure.

En un pequeño cuarto vemos a nuestro protagonista sentado. Canta alegremente mientras fuma un cigarro. Sada entra, cierra la puerta. Lleva consigo una charola con botellitas y tazas. Se sienta a su lado, mientras sirve sake en las tazas. Le pregunta con curiosidad si está solo. No lo mira directamente a los ojos, pero sonrío coquetamente

-No me permiten salir de noche, así que el señor se convierte en cliente –exclama él

-¿No le permiten salir de noche?

-Hay demasiadas tentaciones -esto último lo dice mientras le mete la mano entre la ropa y toca su seno. Ambos ríen. Se besan y la bebida escurre entre sus bocas. Se separan y ella le limpia la boca con una servilleta.

-La señora me mandó a atender, no sabía que era usted

-Ahora lo sabes

Él le mete la mano para tocarle la entrepierna, mientras canta *el camino está repleto de tesoros ocultos que conducen al hombre al placer eterno*. Ella lo abraza con cara de placer, pero también de angustia. Él le pregunta que si le sucede algo, que no sienta vergüenza de sentir deseo. Ella sigue seria, estática. Él se ríe al ver las reacciones que provocan sus preguntas y caricias. Sada agacha la cabeza, evita su mirada.

-La vida es para gozarla, ven –menciona él

La toma por la cintura, él se levanta el kimono y vemos su miembro erecto. La sienta en él. Ella comienza gemir y murmura que le encanta. Se preocupa porque la geisha está a punto de entrar; pero no deja de decir que se siente renacer. Se oye la voz de una mujer. está afuera pidiendo entrar. Es la geisha que el señor solicitó. Él responde tranquilamente que está ocupado. Oímos la voz femenina que ríe respondiendo que no tiene prisa. Sada se separa de Kichi San muy apenada y sale del cuarto mientras él ríe. La geisha entra y comienzan a cantar juntos. El ambiente es tranquilo en el lugar, la luz es tenue.

Es una noche muy oscura. Estamos en el interior de la casa. Sada baja las escaleras, se topa con él. Ella le dice que va al baño; mientras él la acaricia y la besa en la oreja. Entonces Sada dice que puede esperar, él se la lleva. Se van a un sillón. Él ya está completamente desnudo; ella cubierta con el kimono como si fueran sus sábanas virginales que la cubren de ser vista. Sólo vemos sus piernas, que rodean la cintura de él. Están teniendo relaciones sexuales, ella está gimiendo.

-Espacio, no corre prisa- dice él

-Anoche me vine muy rápido- expresa ella con dificultad, apenas puede hablar de la excitación

-Piensa en tu placer, no en mí

-Es por usted que me detengo... Me estoy viniendo -Así Sada queda satisfecha, lo abraza, siguen acostados- Ahora tendrá que empezar de nuevo con su esposa. ¿Cómo puede hacerle el amor diario y a la misma hora?

-Así que nos has visto

Siguen haciéndolo. Ella dice que no tienen tiempo ya, pronto amanecerá. A él no le importa. La poca luz que los ilumina pronto llenará todo el cuarto. Ella sigue preocupada. Él insiste en que todo está bien. Entonces ella entre molesta, asustada y excitada, lo separa de su cuerpo. Se acuesta ahora ella encima de él. Baja hasta su pubis, comienza a besarlo y termina haciéndole sexo oral. Mientras esto pasa, el hombre comienza a fumar. Le dice que es maravillosa mientras se viene. Los labios de ella tienen semen. Él está muy tranquilo, su rostro tiene cierta inexpresividad.

Estamos dentro de una casa. Una mujer pasea por los corredores, se detiene afuera de un cuarto, donde oye cantos. Adentro vemos a Sada, ella es la que canta y toca la guitarra. Está encima del hombre que hasta este momento la ha hecho gozar su propio cuerpo. Él la penetra, sólo que no vemos sus cuerpos desnudos, sólo las piernas de ambos.

-Ya no puedo más, ¿podemos dejar de jugar? -expresa ella excitada

-No invité a la geisha hoy para que pudiéramos estar solos, pero tienes que seguir tocando y cantando para que mi esposa no sospeche -responde él sonriendo

-Entonces canta conmigo

Es un atardecer muy soleado. La luz roja-naranja entra a la habitación donde están las sirvientas. Dos de ellas están cantando y jugando matatena. Atrás de ellas, sentada y pensativa está Sada. Tiene rostro triste. Repentinamente, se incorpora y baja las escaleras rápidamente. Llega al cuarto de los patronos. Se queda un momento observando. Ve una navaja a un lado de la mujer, la cual rasura a su esposo que sólo está cubierto por una toalla. Su torso está desnudo. Está frente al espejo, impávido. Sada se atreve a hablar

-Señora, agradezco su bondad, pero no merezco su confianza, quisiera que me permitiera irme

-¡Ay Sada! no hay problema por la confianza, mejor tráeme un poco de agua

-Está bien señora

Sada se acerca a la charola que está junto a él, la recoge y se la lleva. Él permanece impávido. Sale de la casa, podemos observar lo grande del lugar, la cantidad de pasillos y habitaciones que hay en ella. Muchas de las puertas permanecen abiertas, como es el caso del cuarto de los casados. Sada entra a la recámara. Vemos su cara de sorpresa. Tira la charola. La pareja está haciendo el amor. La esposa está viendo hacia donde está Sada y ríe excitada, entonces ésta tiene una visión macabra. La navaja yace junto a la pareja. Sada la toma, no oímos absolutamente nada. Ella corta la oreja de la mujer, la cual da un grito que no escuchamos. Cae ensangrentada. Volvemos a ver a

Sada, la cual sigue asombrada y permanece estática junto a la puerta. La esposa comienza a hablar con ella mientras sigue haciendo el amor.

-Sada, realmente quiero que te quedes, estoy muy contenta contigo, pareces una chica seria, ¿por qué habrías de querer irte? –apenas puede hablar

Es un día muy nublado, justo como todos los que hemos estado presenciando hasta ahora. Pareciera que hace frío, todo es tan azul que parece un atardecer de invierno. En una carreta que avanza lentamente van los dos amantes. Están abrazados, sólo que ella va triste y pálida. Le dice que no puede hacerlo. Él pregunta por qué y ella insiste que no puede aunque quisiera. Entonces él mete la mano entre el kimono de ella. saca sus dedos manchados de sangre menstrual

-¿Cuál es la diferencia? -pregunta él mientras se lleva los dedos a la boca; ella sonrío complacida.

La carreta los deja fuera de una casa muy pequeña y tranquila. Ambos se quedan parados un momento frente a la puerta. Van compartiendo una manta blanca, la cual se la quita justo antes de entrar. Ella parece nerviosa, le dice que la va a ver desnuda por primera vez. Él pregunta si siente vergüenza. Ella responde que un poco. Afuera, desde la ventana, hay una mujer que observa con bastante curiosidad. Por primera vez vemos el pecho de Sada. Él la admira, la acaricia, alaba su juventud y hermosura. Le besa el ombligo

-Eres una devoradora de hombres

-¿Me está reprochando por desearlo demasiado? -pregunta ella tiernamente

-Ya no estoy tan joven. Envidio tu juventud

La voyeur sigue observando atentamente por la rendija de la puerta. Los amantes están ya completamente desnudos. Ella está sentada en él. Entra la chica que hacía unos momentos los veía

-Lo siento, traigo el sake -lo dice un poco asustada y apenada; sale inmediatamente

-Temía que esta noche pudiese haber ido a la ciudad -exclama ella

-No he ido a la ciudad. Es nuestra casa, tuya y mía

-Es lo más hermoso que he oído

En el interior de lo que pareciera una sala, hay un grupo de gente sentada. Se comporta como si estuviera en un recinto sagrado. Descubrimos que son cuatro geishas, Sada y su amante. Ella está vestida de blanco, él de azul. Están muy bien arreglados. Una de las mujeres toca cantos sugestivos. Todos toman sake en silencio, pero se miran de reojo todo el tiempo.

-¿Y ahora qué? -pregunta Sada tímidamente

-No preguntes, eres la esposa -contesta él

-¿Cómo he de saber, nunca antes estuve casada?

-Cierto, si mi novia lo hubiese estado, esta noche me perdería de algo -todos ríen, mientras el reitera- Dicho eso, celebremos este acontecimiento. Alégrense con nosotros en el día más feliz.

Todos beben sake y aplauden. La geisha no ha dejado de tocar y cantar. Dos de ellas hablan:

-Es el momento de celebrar nuestra primera noche juntos -exclama una

-¿Nerviosa? es un gran evento -pregunta a Sada otra de ellas

-¿Y si ya nos conociésemos? -vuelve a hablar la primera

-No importa

-Si no es virgen, se guardó para usted, y la experiencia da placer

Sada las mira con pena. Pareciera mujer virginal.

-¿De veras? -pregunta el hombre a la geisha

Luego la ve a ella y le pregunta si está lista.

-Si señor

-No me llames así, ahora soy Kichi San, ¿sí?

-Gracias Kichi San

Una geisha toca y canta. La pareja está acostada, con ropa. Están abrazados; la noche ha entrado a la habitación, pues ahora percibimos a nuestros protagonistas

iluminados más tenuemente. Vemos que Sada ya lleva un kimono rojo; él uno gris. Ella está asustada, él le pregunta que por qué tiembla. Ella le responde que no sabe. Él la observa atentamente.

-Empecemos -ordena Kichi San

Ss sube en ella. Sólo vemos los rostros. Ella da un grito ahogado. Las geishas observan, comienzan a emocionarse. Se acercan para ver mejor, sin embargo, hay una que se rehusa. La obligan a ver. Le dicen que no se preocupe y que es bueno aprender de los hombres. Sada dice que siente un dolor muy grande que le resulta agonizante. La geisha se asusta más, entonces le dicen las otras que ahora es el turno de ella. Vemos otra vez la cara de Sada la cual parece sufrir. Tiene los ojos cerrados y su mano se aferra a la espalda de Kichi San. Vemos de nuevo a la geisha renuente ya desnuda. Las otras la toman de las manos y una de ellas la masturba con los dedos y después toma un ave alargado de madera y se lo mete a la vagina. Ella se mueve, quiere escapar, pero no puede.

Un enano baila de una forma muy exótica. La música que oímos es exuberante y placentera. Al fondo vemos un par de velas prendidas, que parecieran ir al ritmo de la melodía. El hombre se sigue moviendo; está frente a un grupo de personas acostadas. Varias mujeres se tocan entre ellas, Kichi San está en medio de todas ellas. También está Sada. Es una orgía. Vemos manos que parsimoniosamente recorren cuerpos. Todos están desnudos, menos la pareja principal. La iluminación naranja ayuda mucho a la atmósfera sensual.

Una habitación oscura vuelve a ser el escenario que la pareja elige para sus romances. La muchacha está feliz, sostiene con su mano el pene erecto de Kichi San. Le canta y le acaricia. Está despenada, pálida; pero sonrío. Una sirvienta entra repentinamente pidiendo permiso para tender la cama. Sada responde que no y pregunta la hora. Es mediodía. La mucama sale; Kichi San despierta.

-¿Lo sostuviste toda la noche o lo soñé? -cuestiona adormilado

-No soñaste

-¿O sea que no dormiste nada?
-Me pasé la noche mirándote, no podía dejar de hacerlo
-Eres maravillosa. Eres tan joven. ¿Cómo puedes verte tan bien sin haber dormido? Me haces sentir celoso -ríe- ¿tienes mucha prisa? Dame un minuto, ¿sí?
-Te quiero ahora
-Necesito hacer pipí
-Hazlo aquí, no necesitas salir
-¿A dónde?
-Adentro de Sada, todo húmedo y tibio
-Estas loca, no se puede hacer todo al mismo tiempo
-Podemos intentarlo, a ver qué pasa
-Es imposible, ¿no puedes esperar?
-No puedo, ya me cansé de esperar. Te quiero ya
-Tú siempre quieres más -comienza a besarla- Siempre quieres hacer el amor, ¿no?
-Te parece mal, ¿verdad?
-Me parece maravilloso Sada, eres bella.
Vemos sus pezones erectos y su cara de gozo, comienza a hablar excitada
-Me preocupaba mucho no ser como las demás. Estaba tan preocupada que fui al doctor, me dijo que con relación al sexo soy hipersensible
-¿Hipersensible? Espero que eso sea incurable, porque yo adoro tu hipersensibilidad.
La sigue besando. Sólo vemos sus manos en los senos de ella
-Tómame ahora mismo, no puedo esperar -exclama ella muy agitada
-Espacio Sada
-No, ya no puedo esperar.
Él la besa y se sube en ella

Es una mañana clara; sin embargo no podemos percibir el sol. Ella está sola, afuera del cuarto y contempla con atención la pequeña fuente que hay en el patio. Él llega silbando. Sada quiere saber la razón por la cuál está tan contento. Él le confiesa

que sólo puede descansar cuando hace pipí. Ella hace que se siente a su lado. Lleva un kimono rojo; él uno café. Sada comienza a tocar a Kichi San por encima de la ropa.

-Ni bien terminas y vuelves a empezar -dice ella pícaramente y lo comienza a masturbar

-Por el modo que te obedece, ya no sé de quién es -exclama él con una sonrisa

-Es mío y de nadie más -hace una pausa mientras sigue tocándolo- ¿Por qué se pone duro de repente?

-Porque te desea más que nada en el mundo -la besa en la boca

-Por favor, ya no puedo esperar

La escena es pronto invadida por el color rojo. Vemos la tela del kimono, después éste es levantado. El sexo de Sada es mostrado de pronto, fugazmente; volvemos a cubrirnos de rojo. Oímos que él un poco preocupado dice que ahí pueden ser vistos; sin embargo Sada está muy excitada. Exclama que no le interesa que los vean. Siguen abrazados, casi vestidos; sólo vemos sus piernas.

Una noche oscura sirve como velo para los amantes, los cuales están atravesando un puente. Después de un tiempo solos han regresado a cumplir con sus obligaciones. Él la toma del brazo, le dice que considera oportuno que se separen ahí. Ella no quiere y para evitar que él se aleje, toca su sexo. Él insiste que está cansado. Sada parece no escuchar, ríe. Por fin llegan a la casa donde se conocieron. Han vuelto a la realidad.

-Mis criados nos van a ver, suéltame por favor -dice preocupado

-¿Cómo? si está duro y delicioso -exclama ella entusiasmada

-Está duro porque lo estás agarrando, suéltalo -afirma enojado

-Lo haré, pero con una condición, que me lo hagas aquí.

Lo lleva hacia la pared y comienza a besarlo. Él está desconcertado, sin embargo, se deja abrazar.

Otra vez observamos a la pareja en la habitación de la pequeña casa alejada de todo. Este dormitorio comienza a ser su único hogar. Pasan más horas aquí. Es de día. Él está desnudo, tan solo cubierto por una sábana. Ella está vestida con un kimono rosa.

Entra una sirvienta con una charola. Avisa que trae el sake. Sada se arregla el rostro y el pelo.

-Ahora no están en la cama, qué raro -dice la sirvienta mientras encuentra un espacio para poner la charola- Los criados ya no quieren venir, así que vine yo

-Por qué- pregunta Kichi San

-Porque siempre están en medio de...

-¿De qué? -pregunta de nuevo

-De ponerlo en mi boca y chuparlo -responde Sada; todos ríen

Sada se pone un abrigo y le dice a la criada que cuide de Kichi San. Afirma que tiene que irse y regresará pronto

-Cuídelo, no puede salir del cuarto

-Está bien -responde obediendientemente la sirvienta- ¿y las geishas?

-Pueden venir si él quiere

Se para, toma sake de la botellita y le pregunta a él si se ve bien

-Te ves más linda cada día

Él acostado la jala del vestido, la agacha, le alza el vestido y la comienza a penetrar.

-¡No otra vez! -exclama la sirvienta sorprendida

-Kichi San, me haces sentir cosas que nunca sentí -gime Sada

-Esto es escandaloso -afirma la sirvienta. Sale

La pareja sigue haciéndolo

-Sé que necesitamos el dinero, pero cuando pienso que estás con alguien, me pongo celoso.

-¿Celoso? Si eso de veras es cierto, es maravilloso -dice Sada gimiendo de placer

-Mañana todo habrá terminado. Es maestro y oficial del gobierno. Es un intelectual ¿sabes?

-Esos te gustan, ¿no?

-Ah sí, son muy generosos

Después de un encuentro de tal magnitud, los dos yacen acostados. Duermen tranquilamente. Ella se despierta, está vestida. Kichi San despierta también. Ella se incorpora con mucha dificultad y toma el kimono café oscuro de él.. Le dice que lo usará

cuando él no esté para asegurarse que no regresará a su casa. Él le pregunta que si desea que esté desnudo mientras. Ella le presta el suyo. Kichi San se lo prueba, sonrío.

Es una tarde nublada. Oímos el movimiento de un tren. Sada está en un vagón; sentada, triste y pensativa. Recargada en la ventana tiene la mirada perdida. Después vemos un valle, Kichi San corre desesperado como persiguiendo algo, o a alguien. Tiene puesto el kimono de ella, pero no lo tiene amarrado, así que vemos su cuerpo desnudo del frente. Al mismo tiempo, Sada está desesperada, se levanta de su asiento, corre al baño. Saca el kimo de Kichi San y lo huele. Aspira profundamente.

Kichi San está sentado, cabizbajo y triste. Se encuentra en la pequeña casa, su paraíso particular. La cabeza la tiene recargada en sus brazos. Al lado está una de las sirvientas que anteriormente se había escandalizado por su actitud. Le pregunta si quiere sake, sin embargo no encuentra respuesta. Ella insiste. Finalmente él asiente. Ella le dice que coma de vez en cuando, que es malo que nunca lo haga.

-Escuche, váyase ahora, no espera a que regrese. ¡Váyase! Si se queda, acabará matándolo.

Se va incorporando con todo y charola. Cuando lo hace, Kichi San la jala hacia él muy violentamente. Ella se asusta y grita

-¡Suélteme! ¿Qué está haciendo?

La sienta y la penetra bruscamente. Ella tiene los ojos cerrados, se queja y trata de quitarse pero no puede.

Es de noche. Hay una cama con sábanas blancas, al lado de ella está Sada sentada frente a un hombre que también se encuentra sentado. Ambos están callados, se miran fijamente. El lugar está limpio, la cama está tendida, las almohadas puestas en su lugar. Ella sigue mirándolo. No dicen absolutamente nada.

Finalmente Sada y el hombre están acostados, cubiertos por una sábana blanca. Están abrazados, tranquilos. Ella le dice que lo nota cansado. Él responde que entiende si ella no quiere dormir con él. Ella afirma tiernamente que lo respeta y lo quiere. Se quedan callados un momento. De pronto Sada abre los ojos como si estuviera viendo algo que la sorprende. Se quita la sábana violentamente. Está completamente desnuda. Con un rostro inquietante exige al maestro que la golpee. Él le da una bofetada muy ligera. Ella le pide que lo haga más fuerte. Después le indica que la pellizque y le jale el pelo. Le grita excitada que quiere sentir dolor. Después se monta sobre él y comienzan a hacer el amor.

Llega de nuevo la mañana. Estamos en la estación del tren. Hay poca gente que camina con sus paquetes y maletas. Kichi San está sentado cabizbajo. De pronto aparece Sada, la cual viene corriendo y grita su nombre. Él se incorpora y extiende los brazos. Se abrazan. Él está usando el kimono de ella y viceversa.

-Por fin regresas

-Y con dinero

-¿De veras? Vamos a gastarlo

Se van. Ella está muy contenta abrazándolo. Él está serio, pero tiene una expresión tranquila. Van sentados en una carreta.

Es una noche tranquila. Ellos están de nuevo en aquella pequeña casa que ya les pertenece. Vemos una puerta de cristal, así que sólo oímos sus voces. A través del cristal podemos percibir sólo algunas siluetas rojizas. Ella le dice que lo extrañó mucho y que jamás lo volverá a dejar. Le pide que ahora sea ella quien le haga el amor. En ese momento dejamos de ver solamente las siluetas. Sada está sentada sobre él.

-Me alegra volver, me encanta verte entrar y salir de mí. Aumenta mi placer. Kichi San, déjame poseerte. Siento... siento... siento que estoy flotando.

Pronto terminan, se acuestan. Ella sigue estando encima de él.

-Sada, ¿cómo lo hiciste con tu intelectual? Quiero saberlo exactamente, anda muéstramelo

Ella comienza a acariciarle el pecho

-Déjame, me haces cosquillas

-A él le parecía erótico

-Ah, entonces es un maestro licencioso -ríe

-Siempre me dice "Sada, tu futuro depende de tus costumbres; trata de cambiarlas" -ambos ríen

-Y él, ¿se portaba bien?

-¿El director? Sí era muy respetuoso

-¿Y tú?

-No te vayas a enojar. De pronto empecé a pensar en ti y perdí el control. No sé por qué pero le pedí que me golpeará lo más fuerte que pudiera

-¿Y qué fue lo que hizo tu intelectual?

Ella sólo lo ve, medio apenada. No responde. Él sonrío y le pide que lo golpee. Ella le pregunta por qué. Él vuelve a ordenárselo. Ella obedece. Él le pide que lo haga con más fuerza. Ambos se excitan, se abrazan, pero ella está llorando. Él la abraza

-Oh, Sada, Sada.

Están sentados en la estancia. Ambos están vestidos. Él de café, ella de rojo. Se abrazan mientras escuchan una geisha que toca y canta. Kichi San parece feliz, canta también. Los dos comen alegremente. Ella sólo escucha mientras mastica y abraza a su amante. De pronto, toma una verduro, la remoja en su vulva y hace que él se la coma. Ella expresa que todo lo que hacen, hasta el comer, debe ser un acto de amor. Él cierra los ojos, se besan. La geisha los observa.

Él le dice a Sada que todavía tiene hambre y que su placer radica en darle placer y en obedecer sus deseos. Mientras le dice esto, ahora es él quien toma un trozo de comida, lo remoja en el sexo de ella y lo comparten después en un beso. Después él toma un huevo y se lo mete en la vagina. Ella entre desesperada y excitada le pide que se lo saque. Él divertido se ríe y le dice que se ponga en cuclillas y que lo puje tal como

lo hacen las gallinas. Ella obedece, saca el huevo de su sexo; se voltea hacia él, lo recuesta, le ordena que se coma el huevo y que la posea

-Sada, no estamos solos

-No me importa, te quiero ya

Los amantes están desnudos uno frente al otro. Están en un baño oscuro y sencillo. Las paredes son negras. Lo único que percibimos es un espejo y sábanas tiradas en el suelo. En el espejo se refleja el perfil de ambos. Pareciera que están tranquilos, pero Sada toma un cuchillo de pronto. Le dice que se lo va a cortar. Lo expresa tan segura de sí, que lo asusta y pregunta por qué. Ella responde que lo haría para que lo usara con nadie más. Kichi San sigue asustado

-Te ha sido fiel

-No te creo, lo vas a usar con otras

-Hazlo, pero te arrepentirás

-¿Arrepentirme? -mientras habla se monta en él- No Kichi San, así lo tendría adentro para siempre

-Córtalo entonces -lo dice muy serio

-Si lo corto, crees que te mueras? -expresa excitada

-Probablemente

-Entonces no

-No creo que debas, prometimos estar juntos siempre. Te imagino administrando una posada

-Con tu esposa aquí, y tu amante allá. Viviendo entre las dos. ¡Tú eres mío! -grita enojada

-Acabará muerto si sigo contigo -responde riendo

Ella se pone seria y le corta el vello púbico. Se lo lleva a la boca. Él sorprendido exclama

-¿Te vas a poner bigote? Te verías horrible

Ella le dice que no quiere estar con nadie más y le hace prometer que no volverá a tener intimidad con su esposa nunca más. Él se lo jura, ella suelta el cuchillo y lo abraza lloriqueando.

Una calle solitaria es el escenario que nuestros protagonistas eligen para pasear su amor. Van caminando tranquilamente. Es noche y llueve. Llevan una sombrilla. De pronto una chica aparece en su camino. Deciden asustarla. Inclinan el paraguas hacia y ella. la persiguen. Sada le dice que es un fantasma. Kichi San entre risas exclama que la sombrilla es su lanza. La muchacha se inclina sobre su propio paraguas, sin moverse. Sada le pide a Kichi San que le haga el amor. Él responde que no, pues no es de su tipo. Rién y siguen caminando bajo la lluvia. Vemos que la sombrilla tiene un hoyo donde ellos ven de frente.

En esa misma noche los amantes se dirigen a una especie de puesto de comida. Están sentados, cenando plácidamente. El lugar es humilde. Son los únicos clientes. El tendero les avisa que ya va a cerrar. Entonces ella se levanta, sonrío y se sube el kimono por arriba de la cintura.

-Mire ¿Le gusta? Es bonito, ¿no cree? Si nos sirve más de comer, le dejo que juegue con él

El tendero le responde resignado

-No me sirve, sólo para orinar -responde el tendero resignado

Kichi San ríe. Los dos se alejan. Siguen caminando por la calle. Todavía llueve, vemos las piernas desnudas de Sada detrás de la sombrilla. Después vemos que ya están afuera de la casa. Llueve más fuerte. Al igual que su pasión, que aumenta, ya que ella está sentada con el kimono levantado hasta la cintura. Él le está haciendo sexo oral

-¡Kichi San, no me dejes nunca! -grita excitada

En una sala está Sada. Es de día, llueve. Es la casa de Kichi San. Ella está sentada viendo a una niña y uno niño desnudos corriendo alrededor de ella. mientras, una tetera tiene agua hirviendo. Oímos el ruido del agua en la olla y las gotas de lluvia cayendo tranquilamente. Ella juega con los dos chicos. De pronto, toma el pequeño pene

del niño, el cual se asusta y le pide que lo deje porque lo está lastimando. Ella parece autómatas, mantiene la vista fija en el miembro. No lo suelta.

Es una noche aparentemente plácida. Vemos a Kichi San con su esposa. Ambos están acostados. Su habitación es oscura. Parece que están dormidos, él ni siquiera la abraza. Oyen un ruido, ella se levanta rápidamente, abre la puerta. No ve nada. Él sigue acostado, abre los ojos pero no hace ningún gesto.

-¿Oíste? No será un ladrón?

-Un ladrón no hace tanto ruido. Seguramente es un borracho. Ya regresa a la cama

-Sé quién es. Esa puta tuya que nos espía dice esto mientras se vuelve a acostar, está muy molesta

-Duérmete

Él se queda pensativo. Mientras, Sada está afuera pegada a la puerta tratando de escuchar.

Ya amaneció. Las tonalidades naranjas del sol iluminan a Kichi San, el cual está en el baño sentando y cantando. Totalmente desnudo, se rasura frente al espejo. Parece tranquilo y totalmente concentrado en su actividad. La puerta se abre. Es su esposa que lo ve un instante.

-Vas a verla -asegura enojada

Él se corta la cara

-Me asustaste, no sabía que estabas ahí -le responde tranquilo

Ella se sienta a su lado, le comienza a besar el rostro. Toma un recipiente con agua y comienza a enjabonarlo con una esponja. Lo hace muy lenta y tiernamente; así que empieza a excitarse. Baja la mano, parece que acaricia su pene. Entonces ella se sienta en él para hacer el amor. Él está muy serio, ve en el espejo el reflejo de una sombra en la puerta. Es una sirvienta que dice que le hablan por teléfono. Él se para rápidamente, tirando a su mujer, sin importarle que ella le grita que espere. Él sale de inmediato.

Por los pasillos de la casa, vemos a Kichi San que camina rápidamente. Ve a Sada que baja las escaleras corriendo y con un cuchillo en la mano. La negritud parece acompañarla, pues justo en la habitación donde se encuentran todo está muy oscuro. Ella está muy enojada. Lo tira al suelo y le pide que le diga la verdad. Quiere saber si hizo el amor con su mujer. No deja de amenzarlo con el cuchillo

-Deja de jugar con eso como si fuera una daga, así no puedes lastimar a nadie - advierte él

-Iba a comprar una para matarte

-¿Por qué no lo hiciste si tanto querías?

-No pude, había gente, todos me veían

-Estás loca, sólo en eso piensas, es una fijación, una obsesión

-Kichi San, ¡quítate el maldito kimono! -le ordena

-No puedo desvestirme solo, ¿me ayudas?

Ella le levanta el kimono, toma el miembro entre sus manos

-Dime, ¿se lo hiciste? -ella pone el cuchillo muy cerca del pene, el cual está erecto

-Ves, te ha sido fiel

Sada dice que lo castigará. Él responde que lo haga. Comienzan a hacer el amor y ella le quita el kimono, le empieza a besar el pecho, lo muerde

-Me duele

-Pero aún así te gusta sentirlo

-Sí

-Dime "Sada, muérdeme más"

-Muérdeme más

-"Lastímame Sada"

-Lastímame

-Quiero castigarte, que te duela, que te duela mucho

-Lastímame lo que quieras, perdóname por dejarte estos tres días

-Casi me vuelvo loca, no puedo estar sin ti -dice llorando

-Lo siento... ¿estás llorando? ¿Por qué?

-Porque te amo

-Tus lágrimas están saladas, me gusta probarlas

-Abrazame Kichi San, no vuelvas dejarme

Otra vez están en su paraíso personal. El cuarto que ha servido de cómplice sigue estando a su disposición. La luz tenue no sugiere que es una noche agotadora para ellos, que están acostados, sin hablar. Entra una sirvienta, la cual lleva el sake. Les pregunta con curiosidad si nunca comen. Sada responde que no porque comer los hace pesados y les da sueño.

-El cuarto necesita aseo, ¿qué no perciben el olor?

-Nos encanta, nos excita más -dice ella sonriendo

Se quedan solos, Sada despierta a Kichi San.

-Se siente más placer cuando estrangulan haciendo el amor... el otro día lo hiciste así y lo disfruté -exclama repentinamente él

-Estrangúlame ahora -pide ella

-Está bien

Se sube en ella y le dice que va a empezar. Le pone las manos en el cuello y le dice que pronto sentirá una contracción abajo

-¿Te lasitmo?

-En absoluto, presiona más

Ella tiene cara de dolor, él la suelta.

-Hazlo más fuerte -ordena ella

-Mejor no, estás roja -dice preocupado

-No importa, sigue, haz más presión

-Haré lo que dices pero te va a doler

La vuelve a apretar.

-No te enojas si te duele... ¿Me detengo?

No obtiene respuesta, él la suelta.

-Para sentir placer hay que llegar casi hasta el final... ¿cómo te sentiste?

-No me gustó

-No hiciste suficiente presión

-No quiero seguir, no gozo con torturarte

-Cambiemos de lugar, yo te estrangularé

Entonces cambian de lugar. Ella se pone arriba de él. Ambos sonríen. Ella comienza a apretar su cuello

-Sí, empiezo a sentir cómo se pone más duro -gime ella

Él no soporta y le quita las manos de su cuello

-Me ahogo, hazlo más despacio

Ella vuelve a comenzar

-Es maravilloso, estoy tan feliz -dice esto, mientras se excita más- ¡se mueve solo!

Puedo sentirlo

Él le dice como puede que pare. Ella no obedece, comienza a gozar mucho más. Ya por fin lo suelta, él tose y ella gime de placer.

Ha pasado un rato después de esta experiencia de dolor y placer. están tranquilos otra vez; acostados, en silencio. Entra una sirvienta.

-Ninguna geisha quiere entrar con ustedes

-¿Por qué? -pregunta Sada

-Por su reputación

-¿Qué dicen? Dígamelo ahora -comienza a exaltarse

-Que son asquerosos- dice la sirvienta muy tranquila, mientras recoge la charola con el sake

-Deja que hablen -dice Kichi San tranquilo

-¿Qué les importa? ¿Y por qué asquerosos?- vuelve a preguntar enojada

-Porque lo está chupando todo el día -responde la mujer, sin ni siquiera alzar la vista y recogiendo el sake

-¿Y qué? ¿Qué tiene de asqueroso probar al hombre amado?

Kichi San se divierte con esta situación, sólo ríe. Está acostado, desnudo. Ella está sentada también desnuda. La sirvienta está a punto de salir del cuarto, cuando Sada la jala, la acuesta y le pregunta

-¿Quién habla de nosotros?

-Todos -exclama asustada

-Sada, déjala ya -ordena Kichi San

-¿Todos? -grita Sada enojada- Sólo es usted, ¿verdad?

Comienza a golpearla, Kichi San la calma y la aleja de la sirvienta. Ella le pide que la viole. La sirvienta le ruega que no lo haga porque argumenta que así no podrá casarse. Sada la corre entonces. Sale rápidamente entre asustada y enojada. Afuera de la habitación está sentada una geisha anciana, la cual observa cómo sale la sirvienta. Sada ya no está tan molesta y comienza a besar a Kichi San.

-Oh, ¡qué fuerte y viril es el señor! ¿Qué desean que toque?

-Algo que sea alegre -dice él

Comienza a tocar y a cantar. La pareja está sentada haciendo el amor.

-Dicen que soy asquerosa -comienza a decir Sada algo excitada

-¿Por qué? -pregunta la anciana

-Porque deseo que me posea todo el tiempo, sin cesar

-Es maravilloso sentirse libre con quien se ama

-Usted entiende... ¿cuántos años tiene?

-68, admiro su juventud

-Dígame, ¿le parece atractivo? -pregunta con curiosidad mientras acaricia a Kichi

San

-Sí, es muy atractivo

-Si quiere, la dejo que le haga el amor

La geisha deja de tocar y mira a Sada con sorpresa, sonrío. Kichi San mira también admirado a Sada, luego voltea a ver a la anciana.

En esta habitación oscura, la anciana está acostada boca arriba. Él la ve, le mete la mano en la vulva, luego se lleva los dedos a la nariz. La geisha se excita, lo abraza, comienzan a hacer el amor. Sada sólo observa los pies de ella y el cuerpo de él. La señora tiene los ojos cerrados, con cara de placer. él voltea a ver a Sada, la cual no deja de verlos, con un rostro serio. Vemos los labios de nuestra protagonista, los cuales están muy rojos y húmedos. Kichi San se detiene. El rostro de la anciana parece el de un muerto. Por fin Sada se acerca

-Mira, no aguantó más, ojalá no se haya muerto -exclama ella- estás muy pálido, ¿qué tienes?

-Tuve la impresión de sostener el cadáver de mi madre

-¿Hace cuánto murió?

-Cuando era un niño, ¿y la tuya?

-Hace tres años, no la vi morir. Me dijeron que sufrió mucho. En cuanto mi padre, yo era una niña -hace una pausa larga- Todo tiene un final -afirma

Ambos se quedan callados. Él la toma de un brazo

-Sada, ojalá seamos felices siempre -dice con voz agitada

Ella lo ve con tranquilidad. No responde.

Después de la oscuridad tan profunda de la noche, estamos en una amplia calle casi desierta. Es un día soleado. Oímos voces de gente y niños gritando y cantando. El maestro y Sada caminan lentamente. Ella lleva un kimono blanco, él uno negro. No hablan, de hecho ella tiene un rostro pensativo. De pronto se detienen.

-Aquí te dejo.

Ella no contesta está muy seria

-¿Qué tienes? Parece que cargas el peso del mundo

-He estado pensando que tal vez podamos irnos lejos, solos, por algún tiempo

-Imposible, si me descubren, me matan

Ella sonríe y baja la cabeza

Kichi San sale de un establecimiento que no podemos reconocer. Está triste y cabizbajo. Al mismo tiempo podemos percibir cierta preocupación. Llega justo a una calle donde el ejército japonés va marchando. Hay gente en las banquetas y en los balcones de las casas. Todos están felices, saludan al ejército con sus banderas. Él camina a contraflujo de los soldados. Sigue ensimismado.

La pequeña casa donde ha transcurrido todo su romance es ahora iluminado por el sol de una tarde soleada. Está a punto de caer la noche, así que el cielo tiene unas tonalidades azules y violetas que brillan en el rostro pensativo de Sada, que está en la

estancia, junto a la ventana. Entra Kichi San. Ella se levanta rápidamente, parece enojada

-Me habías prometido que te quedarías, por qué saliste? El cuarto está aseado! - reclama

-Deja de martirizarte, fui a cortarme el pelo, el resto del tiempo estuve aquí

-Sé que mientes, te mataré.

Lo tira al suelo y toma un cuchillo

-¡Así que fuiste a cortarte el pelo mientras yo trabajo para mantenerte!

-Cálmate, dijiste que te excitaba que me rasurara la nuca

Él sonrío. Ella se tranquiliza, le devuelve el gesto

-Te deseo tanto que un día usaré mi cuchillo en ti

-No harías eso, es mejor ser estrangulado

-Sí. ¿Quieres que lo haga?

El no responde, sólo la ve muy serio. Ella se levanta, él se queda acostado boca arriba. Sada desata la cinta de su gabardina muy lentamente. Tiene el cuchillo aferrado con los dientes. Se queda con su kimono rojo. Kichi San le quita el cuchillo de la boca.

-Te gusta ser estrangulado

-Me gusta darte placer, Sada

-Di "Quiero ser estrangulado"

Él obedece. Ella le pone la cinta alrededor del cuello

-No muy fuerte -dice él

-Tienes miedo, ¿no?

-Terror

-Estás bromeando, no lo pareces

La primera reacción de Kichi San es la de mostrar un rostro asustado. Inmediatamente después, ríe divertido. Entonces ella se levanta el kimono rojo y también le alza la ropa a él. Se sube en él. Comienzan a hacer el amor. Aprieta su cuello, goza mucho, se mueve lentamente y gime. Él sólo la ve. Ella continúa apretando. Después lo suelta un momento. Vuelve a empezar.

-Aprieta más fuerte, no tengas miedo -exclama él

Ella obedece feliz, vemos la cara de Kichi San enrojarse, apenas puede hablar

-¿Sientes cómo se endurece? Anda, aprieta más

Ella sonrío complacida y gime más fuerte. Él ya no soporta y se suelta

-¿Te lastimé?

-Espera -dice respirando con dificultad

-¿Por qué? Ya casi llegaba -exclama agitada- Ya sé lo que haremos, te ataré las manos

Él no expresa nada, se deja atar

-No puedes resistirte

-Lo sé

-Si te resistes apretaré más -dice contenta

-Sabes que soy tuyo. Tuyo para siempre

-Sí -contesta Sada excitada- Empezaré de nuevo y apretaré más

Así lo hace. Aprieta y goza. Grita y gime mucho. Él está muy rojo. Ella alcanza el orgasmo

-¿Duele mucho? -pregunta agitada

El mueve la cabeza de un lado para otro en signo de negación. Ella sigue apretando

-Dime qué se siente

-Es como formar parte de ti -dice con dificultad- Nuestros cuerpos fundidos en crisol

-Qué expresión tan extraña tienes, pareces distante. Me asustas, Kichi San, di algo

-Cómo voy a decirlo, tonta, si me estás ahorcando

Ella lo suelta un poco.

-Soy feliz cuando te doy placer -él expresa con los ojos cerrados

-Y si te matara por placer? -pregunta sonriendo

Él asiente con los ojos cerrados

-Eso haré, te mataré hoy.

Lo vuelve a apretar, él se pone cada vez más rojo. Ella gime muy fuerte. No deja de repetir que lo matará. Él tiene peor aspecto; por fin lo suelta. Se abrazan, él tose, le pregunta a ella si es feliz. Ella no responde.

La noche es muy oscura. Una tenue luz blanca ilumina a nuestros protagonistas. Vemos una vasijita y la mano de Sada jugando con ella. Al fin bebe sake, está sentada

con el kimono encima, pero no amarrado. Él está acostado. Ella voltea a verlo, está aparentemente dormido.

-Sada, hagámoslo de nuevo, no sé si esta vez resulte -lo dice muy serio.

Él se quita la sábana de encima, está totalmente desnudo. Ella se monta en él y comienzan a hacer el amor. Él cierra los ojos y se está quedando dormido, ella hace rostro de disgusto. Le da una ligera bofetada para que despierte pero se vuelve a dormir. Ella entonces aprieta el pene con sus manos; él abre los ojos. Ella sonríe

-Te ves triste

-Cansado, Sada, eso es todo -hace una pausa- Dime, si me duermo, ¿volverás a empezar?

Ella asiente con una sonrisa mientras le pregunta que si quiere intentarlo de nuevo

-Sólo que esta vez no te detengas, porque después es muy doloroso -responde decidido

Cierra los ojos entre cansado, triste y resignado. Ella lo observa. En un ritmo muy parsimonioso y lento, ella toma la cinta del kimono y se la pone alrededor del cuello. Todo esto es como un ritual de amor. Lo despierta con voz dulce, le avisa que ya va a empezar. Él abre los ojos. Ella aprieta con mucha fuerza. Él se está ahogando. Ella gime. Kichi San está casi morado. Sus ojos cerrados y su boca media abierta anuncian una clara muerte.

El rostro de ella está pleno. Tiene los ojos cerrados. Oímos voces y cantos. Se diluye nuestra imagen. Podemos observar el día claro. Hay una serie de mesas alargadas. Una niña y un hombre corren alrededor de éstas. Cantan sin cesar "Estás listo" "Aún no". En una de las mesas yace Sada con un kimono blanco puesto, pero no lo tiene cerrado, así que vemos su cuerpo desnudo. Tiene los ojos cerrados, pero se mueve entre quieta y excitada. Por fin se queda sola, ya que el hombre y la niña se alejan de ella. Sada se incorpora, voltea a todos lados como buscando algo

-¡Kichi San! -grita por fin

El cuarto oscuro vuelve a ser testigo de la pasión de esta mujer. Está parada con el kimono rojo puesto. Kichi San está acostado. Ella toma el cuchillo, quita la sábana del cuerpo inerte del hombre. Comienza a cortar el miembro. Sonríe. Vemos que el cadáver tiene escrito en el pecho "SADA Y KICHI SAN JUNTOS ETERNAMENTE". Ella está acostada a su lado. Una voz comienza a explicar el suceso, mientras dejamos a los amantes descansar en paz

Sada vagó cuatro días por Tokio con lo que había cortado. Era asombroso verla resplandecer de felicidad. El caso conmovió a todo Japón. La compasión de la gente la hizo popular. Esto ocurrió en 1934

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERONI, Francesco. El erotismo. Gedisa, 4ª edición, Barcelona, 1994, 293 pp.
- ALTMAN, Rick. Los géneros cinematográficos. Paidós, Barcelona, 2000, 332 pp.
- ANDREW, Dudley J. Las principales teorías cinematográficas. Gustavo Gili, 2ª edición, España, 274 pp.
- BAENA, Guillermina. Manual para elaborar trabajos de investigación documental. Editores Mexicanos Unidos, México, 1991, 124 pp.
- BARRET, Gregory. Archetypes in japanese film. The socialpolitical and religious significance of the principal heroes and heroines. Associated University Press. USA, 1989, 252 pp.
- BATAILLE, Georges. El erotismo. Tusquets, 7ª edición, México, 1997, 378 pp.
- BATAILLE, Georges. La historia del ojo. Ediciones Coyoacán, Colección Reino Imaginario, 6ª edición, México, 1999, 130 pp.
- BATAILLE, Georges. El ojo pineal. Pre-textos, 2ª edición, España, 1997, 105 pp.
- BLOCH, Iwan. Sade y su tiempo. Juan Pablos Editor, México, 1971, 221 pp.
- BONGFIGLIOLI, Pietro, Branca Giuseppe, *et. al.* Erotismo y destrucción. Fundamentos, Madrid, 1983, 217 pp.
- CAREAGA, Gabriel. Erotismo, violencia y política en el cine. Joaquín Mortiz, México, 1981, 154 pp.
- CASSETTI, Francesco. Teorías del cine. Cátedra, Barcelona, 1994, 364 pp.
- CHEVALIER, Jean y Gheerbrant Alain. Diccionario de los símbolos. Herder, Barcelona, 1991, 1107 pp.

- DEL REY, Pedro. Montaje: una profesión de cine. Ariel, Barcelona, 2002, 207 pp.
- ECO, Umberto. La estructura ausente: Introducción a la semiótica. Lumen, Barcelona, 1975, 510 pp.
- EISENSTEIN, Sergei. Teoría y técnicas cinematográficas. RIALP, 2ª edición, Madrid, 1959, 293 pp.
- FOUCAULT, Michel. Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber. Siglo XX, 23ª edición, México, 1996, 194 pp.
- GARCÍA Tsao Leonardo. Cómo acercarse a... el cine. Limusa, México, 2001, 133 pp.
- GIRAUD, Pierre. La semiología. Siglo XXI, 15ª edición, México, 1988, 133 pp.
- GUBERN, Roman. La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas. AKAL, Madrid, 1989, 131 pp.
- HEIDEGGER, Martin. Arte y poesía. Fondo de Cultura Económica, Argentina, 1992, 148 pp.
- HERNÁNDEZ Sampieri, Roberto. Metodología de la Investigación, Mc Graw Hill, México, 1997, 505 pp.
- LOTMAN, Juri. Estética y semiótica del cine. Gustavo Gili, Barcelona, 1979, 153 pp.
- MONTGOMERY, H. Historia de la pornografía. Editorial La Pleyade, Argentina, 1973, 267 pp.
- MORIN, Edgar. El cine o el hombre imaginario. Paidós Comunicación, Barcelona, 2001, 222 pp.
- OSHIMA, Nagisa. Cinema, censorship and the State. The writings of Nagisa Oshima. October, London, 1992, 308 pp.

PAZ, Octavio. La llama doble. Amor y erotismo. Seix Barral, Barcelona, 1993, 221 pp.

Pequeño Larousse Ilustrado. Larousse, 18ª edición, México, 1993, 1663 pp.

RICOEUR, Paul. Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II. Fondo de Cultura Económica, 2ª edición, México 2002, 380 pp.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. Ensayo sobre el origen de las lenguas. Fondo de Cultura Económica, México, 1996, 84 pp.

RUY Sánchez, Alberto. Los demonios de la lengua. Alfaguara, 5ª edición, México, 1998, 102 pp.

SADOUL, Georges. Historia del cine mundial desde los orígenes. Siglo XXI, 14ª edición, México, 1995, 828 pp.

Sagrada Biblia. Editorial Cumbre, 2ª edición, México, 1986

SCHODT, Frederik. Manga! Manga! The world of japanese comics. Kodansha International, Japan, 1983, 260 pp.

STAM, Robert. Teorías del cine. Paidós, Barcelona, 2001, 271 pp.

- **HEMEROGRAFÍA**

Cinemanía, Mensual, México, D.F., Núm. 45, Año 4, Junio 2000, 76 pp.

Revista de Estudios Cinematográficos, Trimestral, México, D.F., 80 pp.

- **INTERNET**

<http://www.eldigoras.com/eom03/2003/fuego20cgs09.htm>

<http://www.elmundo.com.ve/ediciones/2001/07/27/p1-20s4.htm>

www.galeon.com/elartefacto/Japon/Cine/Oshima.htm

www.nipoweb.com/japon/cine/intro.htm