

DE CARNE SOMOS:



EROTISMO Y CINE PERUANO

No existe un cine erótico en el Perú, pero sí momentos eróticos. Y muchos. Sobre aquellos momentos trata esta conversación, en la cual se descubre una sexualidad muy reprimida en las películas de nuestro país.

Entrevista a Ricardo Bedoya

Antonio Espinoza

¿Cuáles son algunas de las primeras imágenes eróticas que se pueden hallar en nuestro cine?

No creo que se pueda hablar de un cine erótico peruano, así como tampoco puedes hablar de un policial peruano o una comedia peruana. La producción de películas en el Perú fue tan intermitente que jamás lograron consolidarse líneas genéricas, ciclos, tendencias. Hay componentes eróticos diseminados en algunas películas, pero son situaciones y poco más que eso. Al hablar de erotismo tendríamos que asociarlo a aquellos elementos que lo identifican en el cine: cuerpos seductores, pasiones intensas, desnudos o la

práctica de la sexualidad en sus tantas formas. Si miramos el cine peruano del pasado, casi no encontramos esos componentes.

Quizá de las imágenes más clásicas del cine peruano, lo que más se recuerda son algunos momentos sexuales del cine de Armando Robles Godoy, quien, por cierto, plasma un erotismo muy singular.

Tal vez el primer desnudo femenino del cine peruano esté en *De carne somos*, de 1938. Es el torso de una bailarina, durante un espectáculo. Es un desnudo semiestatuario, que forma parte de un *show*.

En la selva no hay estrellas hay un desnudo de Susana Pardahl. También hay en *La muralla verde*, en *Sonata Soledad* y, por supuesto, en *Imposible amor*. Robles Godoy cultivaba la idea de la autoría, al estilo europeo, con las maneras desinhibidas de la modernidad. Es el aporte que da al cine peruano: su convicción de poseer un mundo propio y una escritura personal y, en eso, resulta un precursor. Cuando empieza a hacer cine, el año 1965, se vive la efervescencia de los “cines nuevos” y las representaciones mucho más libres del cuerpo y las sexualidades. Robles Godoy incorpora esos elementos pero los filtra a través de su estilo fumista. El erotismo de Robles Godoy



Chicha tu madre. ◀

está mediado, filtrado, entrevistado, tamizado. Entre los cuerpos y la cámara se interponen tules, gasas, filtros, llamas de fuego. Es lo que ocurre en *En la selva no hay estrellas* o en *La muralla verde*, con su secuencia de sexo filmada entre mosquiteros, en el ardor de la selva. O en *Espejismo*, donde los amantes son filmados con teleobjetivos en el desierto en imágenes que, literalmente, se disuelven y se convierten en un espejismo más. Es un erotismo que transa con la proliferación de imágenes “estéticas”, de autoría *cool*.

Robles Godoy es un director que, dentro del cine peruano, impone en cuanto a lo sexual una visión autoral. Nos guste o no, es la visión personal que él tiene de lo que puede ser el contacto entre los cuerpos. Lo que es curioso, si vamos a un cine más reciente como el de Claudia Llosa, es que el componente erótico no se muestra de forma directa pero aparece sutilmente, entre líneas. *La teta asustada* muestra un problema de represión sexual: la mujer que introduce una papa en su vagina para no ser violada. Al final de la película recibe un presente del personaje del jardinero, una maceta con papas y unas flores colocadas de tal forma que recuerdan el órgano genital masculino.

La sexualidad, tanto en *Madeinusa* como en *La teta asustada*, está al servicio de determinadas ideas ilustradas por la trayectoria de los personajes. En *Madeinusa*, la fantasía del incesto del padre se encarna en esa imagen, muy poderosa, del hombre acostado en la cama con las dos hijas. Ubicado al centro, la composición visual, con la cámara próxima, le da a la imagen un costado turbio y perturbador. Inaugura una representación inédita de la sexualidad de un personaje indígena. La sexualidad de *Kukuli* es casi un accidente del camino y una realidad que se trata con una elipsis “poética”, al modo soviético, con un encuadre que evoca a Eisenstein. En *Madeinusa*, la sexualidad es un recurso del personaje. Recurso que administra para satisfacer su deseo, pero también para lograr su cometido. Ella usa la sexualidad para dominar, para manipular, para poder viajar a Lima.

En *La teta asustada* vemos un seno descubierto de Magaly Solier, pero encuadrado de tal manera que queda fuera del centro de la imagen. En ese momento, ella realiza una ofrenda afectiva o emocional al jardinero que viene a rescatarla. Ofrenda amorosa, pero no erótica, de correspondencia amical. Es uno de los tantos intercambios sobre los que se construye la película.

Una represión sexual

En el caso de estas producciones que tienen un presupuesto mucho menor en el cine peruano, aparece una película como *Uno* de Eduardo Quispe: no hay un desnudo, no hay un erotismo abierto, pero se asoma levemente una tensión sexual en los diálogos.

Hay una tensión amorosa, él pretende algo. También en *Cuatro* está el seguimiento a esta vendedora de Polvos Azules. En la trayectoria del protagonista de *Cuatro* se encuentra con otras mujeres, no solamente con su objeto de deseo o de interés. Es testigo de conversaciones entre mujeres solas y hay una cuota de curiosidad mórbida en su acercamiento a ellas. El personaje es una especie de *voyeur*, de *peeping tom*, que sigue a determinadas personas porque hay una atracción por esa intimidad femenina que se revela en las conversaciones.

En *Cada viernes sangre* de Fernando Montenegro hay alguna referencia erótica pero que no se muestra directamente y se resuelve de forma algo chapucera. Más bien donde el elemento erótico sí se manifiesta incluso de una manera hasta grotesca, obscena y explícita es en *La farándula* de Cristian Cancho. Es una película donde prácticamente se resume todo el imaginario pornográfico, solamente que canalizado a través de estos muñecos. Estas figuras de lo infantil que terminan siendo pervertidas, y aparece todo este humor de chacota, este humor casi colegial. Este caso es absolutamente atípico dentro de lo que es la representación de lo erótico. En el caso de Lombardi, se han dicho muchas cosas. Por ejemplo, Beto Ortiz alguna vez señaló que le parecía muy erótica

ca la pelea del protagonista con el “Jaguar”. Para él había una tensión absolutamente sexual en dicha confrontación.

El cine de Lombardi es de hombres solos y en conflicto. En sus películas, las mujeres tienden a perturbar el mundo cerrado de los hombres, o a destruirlo. En *Pantaleón y las visitadoras* todo el disciplinado andamiaje que construye Pantaleón se cae por una seducción. En *Bajo la piel* la doctora española que llega al pueblo rompe su precaria estabilidad y transforma al policía, le descubre otro rostro, deja libre al asesino que lleva dentro. La incursión femenina en las películas de Lombardi puede ser más o menos agresiva o erótica, pero siempre es liquidadora, antecede al desastre.

Eso nos lleva a esa figura de la *femme fatale* que, por ejemplo, está en la película *Muerto por Muriel* de Augusto Cabada, y que lleva a la desgracia a personajes masculinos. Hay también otras películas en las cuales el erotismo tiene algunos momentos breves y curiosos, como el caso de Tula Rodríguez en *Chicha tu madre*, pero ahí la sexualidad es un vehículo para representar cierto modo de lo criollo o de lo limeño. Exponer cómo una práctica sexual se da dentro de lo que podría denominarse como la cultura chicha. Pero también están estas imágenes sexuales demasiado retocadas o pretenciosas, como la escena sexual entre Vanessa Terkes y Giovanni Ciccía en *Bolero de noche*, que mientras están en un acto coital se ven gotas cayendo del techo, casi como simbolizando los fluidos genitales. No hay pues una película peruana, salvo *La farándula*, donde la sexualidad irrumpa de manera descarnada.

No existe. El cine peruano es puritano, más bien represivo. Sanciona la expansión erótica con el castigo extremo. Pregúntale, nomás, a Pantaleón Pantoja, o a los muchachos de *Mañana te cuento*.

Excepciones a la regla

Quizá donde sí se siente que hay cierta vitalidad con respecto a lo

sexual es en una película como *Django: la otra cara* de Ricardo Velásquez, que tiene toda esta mecánica de cinta de serie B que alterna sexo y violencia sin cesar.

Es una dinámica que no tiene espesor ni consistencia. Que pasa de modo acelerado y mecánico. No es *Gun Crazy*, de Joseph H. Lewis.

Es interesante la sexualidad representada en las películas andinas, donde vemos la presencia recurrente del incesto. Lo que resulta paradójico porque cuando se estrena *Madeinusa*, la principal crítica que se le hace radica ahí: ¡cómo es posible que esa cineasta limeña y acomodada represente una comunidad andina donde el incesto juegue un papel determinante! Se acu-

só de racista y falsaría a Claudia Llosa. Casi al mismo tiempo, y luego, hemos visto películas hechas por cineastas andinos que basan la ficción en ese mismo asunto. En películas como las de *Jarjachas* y en *Supay*, la sexualidad es incestuosa.

Igual es una sexualidad que tampoco se muestra de manera muy explícita o muy directa y que conduce a lo trágico. En el caso de las películas regionales también el sexo termina siendo maldito y va a desencadenar una mutación en el sujeto que comete el incesto. En el cine regional, a grandes rasgos, se podría hablar también de una sexualidad muy contenida.

Las películas presentan al incesto como una práctica que desencadena

hechos terribles. Pero las películas procesan una realidad que está ahí y que era negada o desconocida en las visiones ortodoxas del cine andino, que mostraba comunidades colectivas en una relación casi apacible, integrada y armónica con su medio, o convertidas en agentes del cambio social. Los hombres andinos eran como prolongaciones del paisaje. Las películas andinas de hoy, en cambio, construyen personajes que se involucran en situaciones turbulentas. Y no se les puede tachar de tener una mirada foránea, externa.

Otro director que tiene un universo muy personal, como a su manera lo tienen Robles o Claudia Llosa, es Aldo Salvini, quien también ha hurgado en el mundo de la sexualidad de algún modo.

Una visión esperpéntica, expresionista, narcisista, en su puesta en escena. En *Bala perdida* queda muy claro. En su mundo infernal hay un lugar para el sexo que se practica de modo furibundo, grotesco. Eso también está en sus cortos, como *La misma carne, la misma sangre*, con la violación de la transeúnte.

En el cine peruano no hay visiones celebratorias de la actividad sexual o del erotismo como práctica refinada. Tal vez los personajes más gozosos, después de todo, sean los de Robles Godoy, a pesar de todos los filtros con que los filma: ellos disfrutaban del sexo, aunque después tengan que pagar con la travesía del desierto, como el "hombre que corre" en *Espejismo*.

En el caso de *Cuentos inmorales*, el pasaje dirigido por José Carlos Huayhuaca fue por el lado más picaresco.

Bajo la influencia de *Malicia*, la película de Salvatore Samperi. Voyeurismo púber e ingredientes de comedia a la italiana: ahí está el personaje del gigoló que encarna Gianfranco Annichini. La variante viene al final, con la venganza simbólica de la empleada y el enema que le colocan al «machito». Pero también está la secuencia evocativa del encuentro sexual adolescente en *Historia de Fiorella y el hombre araña*, filmada como un recuerdo y con fragmentación de los cuerpos. ◻



Bolero de noche. ◀