

El imperio de los sentidos : espejo del espectador

**Julio
Hevia**

Sobre un vértice, en un ángulo, arrinconado entre imágenes, el siguiente texto:

“La visión de esta película, por las escenas de sexo y violencia que contiene puede estar reñida con la susceptibilidad religiosa, moral o emocional del espectador”.

¿Enlace verbal? ¿slogan? ¿cliché? De cualquier manera es antes que nada un pretexto, y precisamente por ello va antes que nada. Si leemos: “. . . por las escenas de sexo y violencia que contiene . . .”, deberíamos suponer (no sin cierta ingenuidad) que su significación es básicamente prohibitiva, análoga entonces a esta otra cadena:

“Fumar puede ser dañino para la salud.”

Pero la función de advertencia, represión o impedimento que plasma, posibilita simultáneamente un tipo de seducción, cierto oropelamiento, que desde ya atrae, enganchando potencialmente al sujeto. El anzuelo está suspendido, oscila, flota, el receptor suele caer en la trampa que le tienden. He allí la censura y su efecto paradójico, hipérbole que la complementa: provocando, incitando y dirigiendo el desplazamiento pulsional que genera.

Recordemos que en un contexto más amplio, elegir el número veinte no resultará exagerado para enumerar el conjunto de publicaciones que sobre sexo y muerte exhiben nuestros kioskos limeños. El desnudo femenino es, para variar, la constante tanto aquí como en los afiches de aquella abigarrada cartelera cinematográfica.

Ir al cine es un acto socialmente determinado, desagregable en una serie de segmentos, que a su vez, albergan opciones mutuamente excluyentes: nuestra presencia en ese entorno podrá ser frecuente o esporádica; comprar la entrada nos exigirá un máximo o mínimo esfuerzo; seamos jóvenes o viejos, hombres o mujeres. Ver un film, participando en un ritual que la oscuridad enmarca, atestiguar aquello que la realidad nos niega (y que además le negamos) suele ser un mecanismo que la ideología presta al ciudadano para que éste se descargue y simultáneamente se recargue.

Los niveles de transacción que concede, o crea conceder, el espectador serán diversos, los fenómenos de transición que lo envuelven insospechados. Sea como fuere hay un dato inevitable: la cotidianidad nos espera presurosa, ineludible.

“Dans le empire du sens” – título que originalmente se le diera en francés—, estuvo como mínimo medio año en exhibición. Conservamos la imagen de las filas interminables en el Roma. Nada gratuito resultó el empalme establecido entre las burdas intenciones de una cinta como Calígula y las proyecciones parcialmente insospechadas del “Imperio de los sentidos”, urdiendo en el público un ritmo de obligada continuidad (por más restringido que quedara a la sucesión en que se vertebraron la

pronografía barata que detentaba la primera de estas películas y el erotismo sin tapujos que proyectaría la última).

El compromiso del espectador se entreteje desde las escenas iniciales en la obra de Oshima, otorgándonos cierta complicidad con los objetos percibidos. Nos ubica entonces en una casa de geishas, donde apreciamos una escaramuza homosexual en que participa el personaje principal: Sada, la cual opone resistencia pasiva ante las caricias que recibe de una de las muchachas que allí trabaja.

La cámara tiende a centrarse en el rostro del personaje victimado, habiendo una necesaria convergencia entre la mirada del espectador y la que supuestamente dirige el sujeto conquistador. Casi inmediatamente, como a hurtadillas pasamos a un patio interior que ambos personajes cruzan en medio de un escenario cubierto por la nieve, bajo el velo de un granizo persistente que, en este fresco oriental, intensifica el predominio de blancos, grises y negros.

Detengámonos, pues los significantes que sostienen este contexto, así lo exigen. En tanto lo prohibido circule entre los servicios que la prostitución femenina ofrece, habremos de apoyarnos inicialmente en G. Bataille cuando dice:

“En la prostitución había una consagración de la prostituta a la transgresión. En ella no dejaba de aparecer el aspecto sagrado del aspecto prohibido de la actividad sexual: su vida entera estaba dedicada a la violación de la prohibición.”

Acto seguido aparece lo masculino, el Otro, sólo que desdibujado en la presencia de un decrepito individuo que en la mendicidad que muestra, degrada y caricaturiza la pérdida del

poder. Cadavérica representación de la esterilidad pretendidamente escondida en la posesión de unas cuantas monedas, que ofrece para legitimar el intercambio que propiciaría los favores de Sada. Devaluación de un sujeto, que en su presencia resume un conjunto de ausencias; la insistencia con que pretende a la joven revela su propia inconsistencia.

Nuestra reacción (como la de ella) es de asco y ridiculización, ante aquella imago mortal y, por ende, temida. Serán estas respuestas las que se deslicen, delegándolas en los niños quienes compujan al anciano y le descubren los genitales con una rama. Las risas que se desprenden en esta situación, se esgrimen en mujeres cuyo oficio irá ligado a un deseo que depende estrictamente del erotismo que despierte en el sexo opuesto, del cual pretenderán apoderarse antes que su propio atractivo sea un recuerdo escotomizado. Risas, entonces, que esconden un repudio.

En lo que a planos y encuadres se refiere, la secuencia es una de las más dinámicas de la película. Esta culmina con un filtro nocturno que organiza el entero de la toma, cuando ella accede a la servil persistencia del veterano sujeto. Presta entonces a copular levanta sus prendas, la cámara se acomoda (y acomoda nuestra visión) en un primer plano centrado en la pelvis femenina. La mirada del anciano es asimilable a la nuestra: impotente, perversa, paralizada. La pregunta de Sada no se hace esperar, el porqué de la demora se torna contundente con el enfoque del pene en su flaccidez; la mano que busca el órgano para más (o menos) turbarlo y la respuesta convulsiva que surge simultánea: "Sólo quiero verte". Finalmente la caricia de Sada.

La continuidad de nuestra mirada y otros matices correlativos nos invitan a reflexionar con C. Metz:

"Omnipercibiente del mismo modo que decimos omnipresente (esa es la famosa ubicuidad que cada película regala a su espectador); omnipercibiente, además, porque estoy por entero del lado de la instancia percibiente: ausente de la pantalla, aunque muy presente en la sala, gran ojo y gran oído sin los cuales lo percibido no tendría a nadie que lo

percibiera, instancia constituyente, en suma, del significante del cine (yo soy quien hace la película).

Al mirar la película la ayudo a nacer, la ayudo a vivir, puesto que vivirá en mí y puesto que para esto se ha realizado: para que la mire, es decir, para que consiga su ser únicamente a través de la mirada."

Insustituibles, pues, en la proyección de la película, nos constituimos en los sujetos de la enunciación. La película no existe antes que nosotrosla veamos. El discurso, la simbolización del relato correrá por nuestra cuenta y riesgo (y ello en los dos niveles económicos que entran en juego: el monetario y el descante).

La caracterización de la casa de geishas prosigue, ahora bajo el halo de una ambientación estrictamente doméstica y por ello, casi siempre femenina. Asistimos (a) una agresión abierta, histérica, claramente expuesta en Sada al tomar un cuchillo para finiquitar un llo con una de sus compañeras. Objeto que en su fetichismo viriliza la conducta femenina, elemento cortante que en su primera aparición, ya configura la castración. Castración desplazada entre el deseo y la angustia del espectador "mirón" al que tan pronto le son mostrados los objetos como igualmente vedados. Habremos de parafrasear a J. Lacan en cuanto a la agresividad toca:

"Son las imágenes de castración, de mutilación, de desmembramiento, de dislocación, de destripamiento, de devoración, de reventamiento del cuerpo, en una palabra las imagos que personalmente he agrupado bajo la rúbrica que bien parece ser estructural de Imagos del cuerpo fragmentado.

He aquí una relación específica del hombre con su propio cuerpo que se manifiesta igualmente en la generalidad de una serie de prácticas sociales —desde los ritos del tatuaje, de la incisión, de la circuncisión en las sociedades primitivas ."

No es vana la circulación del sentido hacia Kichi, hombre, cliente, activo, arrogante, amo al fin; luego de ver a Sada en el trance descrito opta por un trabajo de seducción que determinará la ubicación de ésta en la residencia del mismo. La escena en que Sada aparece fregando el piso encierra obviamente un simbolismo que nos reenvía a un universo de sumisión y esclavitud. La sexualidad del ente dominado destaca como primer y último objeto de la dialéctica establecida con el dominador, es decir, aquel que se apropia (con el derecho que su posición deroga) del alma y el cuerpo de su siervo. A pesar de mostrarse débil y sufriente, o justamente por ello, no está desprovista de cierta coquetería, docilidad que silenciosamente doblega la fortaleza del otro. En cualquier caso, sólo posee dejándose poseer, se descubre ante los afanes del otro, siendo así que su primera manifestación ante el deseo viril se reduce a advertir a "su señor" de la peligrosidad de hacerlo allí: exponerse a la mirada de la señora, que inadvertidamente, podría llegar.

Como la mujer de la primera escena, Kichi alaba constantemente la juventud que su pareja ostenta y/o que él le otorga. Conforme el coito se hace más frecuente, la cámara (nos) sigue aproximando, los encuadres se estrechan, los planos se ubican en primer (o primerísimo) plano, el ojo no tiene escapatoria posible; el punto de fuga ya no lo es más.

Submotricidad, detenimiento, inhabilitación de un lado; superpercepción, identificación espectral, reconocimiento perceptivo del otro. Estamos ante el espejo, por más que nuestra propia imagen no figure en aquel espacio.

Detengámonos ahora en la secuencia del fellatio que descante y compulsiva, ella emprende. Real antípoda de la frialdad con que él recibe la sensación. Se limita a establecer un vínculo del cual es mero objeto y espectador, encendiendo en pleno coito, un cigarrillo significativo de su relajo. A pesar de todo, está al igual que nosotros, sorprendido.

F. Perrier acota:

“En el proyecto erótico del hombre se vuelve a encontrar una y otra vez la noción de deseo en la erección que se asume como placer preliminar, y la búsqueda de la emoción femenina. Jamás indiferente a la manifestación de placer en la mujer, anhela, espera, provoca, teme o exacerba sus signos para participar en el misterio de la voluptuosidad femenina, raramente entregarse a él, a veces cuidarse neuróticamente de él.”

Plano medio hacia el final de esta escena, separable en dos sectores: Sada y su pene, de un lado; Kichi mirándolos, del otro.

¿Y nosotros? Como en aquella infancia real o fantaseada, observamos la escena primitiva, aquel coito parental inestructurable por excelencia; en la cuerda que divide (o pretende dividir) el mito de la existencia. Volvamos a C. Metz cuando afirma:

“El voyeurismo cinematográfico, esoptófilo no autorizado, se establece desde el principio con más fuerza que en el teatro, en el hilván de la escena primitiva. Ciertos rasgos precisos de la institución contribuyen a esta afinidad: la oscuridad que envuelve al mirón, el tragaluz de la pantalla con su inevitable efecto de agujero de la cerradura. De todos modos, la afinidad alcanza mayores honduras. Depende primero de la soledad del espectador del cine . . .”

Ante estos significantes fílmicos, imaginarios, presentes en su ausencia, por reconstruir, retrocedemos diciéndonos: ¿Por qué me senté tan cerca?, cruzamos las piernas, reímos, nos mordemos las uñas o caemos en el mutismo revelador. Más acá de todo eso, estamos ante ese gran doble, esa sombra que es la pantalla con su secuela pulsional, inconsciente, fantasmal. En tanto la contemplación nos remita a un problema retentivo, y consecuentemente anal nuestra cuestión será, ver o no ver.

Sada ha confesado con fervor un deseo posesivo que por ello evoluciona hacia una vehemencia que atrapa, hermetiza la cúpula

en que copulan. Si ella es de él, él habrá de ser suyo. El metonímico pene de Kichi deberá estar dentro a tiempo completo, sólo así lograrán la plenitud, o mejor completitud, ilusión de una falta para siempre colmada. En un momento él confiesa descansar solo cuando orina, sin embargo su constante erección es coincidente con las demandas absorbentes de Sada.

Actividad y pasividad son dos momentos, estados que cada cual ocupa ante los requerimiento del otro. Encontraremos un sujeto y un objeto en dicha relación sólo a condición de abstraer el juego especular que los arrastra, la identificación indivisa en que se enrollan; univocidad legible en un diálogo como éste:

Sada (tomando el pene): ¿Por qué está siempre tan erecto?
Kichi: Porque tú lo descas así.

Recíprocamente M. Safouan sostiene:

“Al decir que la mujer desea en la medida que se deja descas, intentábamos decir: en la medida en que ella se abandona al deseo. En éste ‘dejarse llevar por el deseo’, en esta concesión, no hace más que investir al hombre como poseedor del falo. No obstante, no podría investirlo así, sin el anhelo de ser para él, el falo; lo cual significaría que lo que la mujer desea más allá del falo, es el deseo del hombre o su castración.”

Nos vemos, seguidamente conducidos al desenvolvimiento de un proceso, cuya riqueza simbólica avisora las limitaciones con que habremos de abordarlo. Estamos, pues, refiriéndonos a toda esa cadena en la que ambos personajes —acompañados de un grupo de damas notoriamente maquilladas— participan (haciéndonos participar) de una representación matrimonial. Esta adquiere ribetes de simulación en tanto la figura femenina tendría que perder la virginidad como consecuencia del desposamiento aquí teatralizado. Los rostros recubiertos de las otras geishas convierten sus caras en verdaderas más—caras, matiz que devela la feminidad en sus efectos de ocultamiento. A pesar de la postura irónica hacia la que Sada y Kichi transitan, el ritual en que se ven com-

prometidos irá condicionando giros sustanciales en la relación que componen.

Sometidos al juego descrito proceden a copular. Ubicados en su horizontalidad, la cámara nos apuntala en la mirada de las participantes, para instalarnos finalmente como mirones propiamente dichos, homologando con este segundo movimiento a todos los públicos (el de adentro y el de afuera). El fenómeno de la desfloración resulta admirablemente resuelto en la anatomía prestada de la más joven de las observadoras, a quien se le hace objeto de dicha iniciación utilizando la cola de un ave (artificial) cuyas formas —por su similitud— parecen especialmente moldeadas para sustituir al pene. Las resistencias de la muchacha se superan, las quejas se van borrando y la escena alcanza gran plasticidad cuando Sada —otra vez en el encuadre— apoya (mientras copula) la reacción vaginal al decir: “No gozo, sufro.” Efecto complementario entre la púber curiosa y la mujer experimentada.

Sabiendo que goce y sufrimiento no se excluyen realmente, caminan juntos o mejor el uno conlleva la emergencia del otro, asumiremos con J. Laplanche:

“...la fantasía masoquista es fundamental, mientras que la fantasía sádica implica la identificación con el objeto que sufre: el goce sexual reside por lo tanto en la posición sufriente.”

Recapitulemos la frase original, completándola así:

“No gozo, sufro... para gozar.”

No olvidemos que Freud pretendía encontrarle una génesis marginal a la sexualidad, susceptible de segregarse de cualquier otra actividad realizable por el organismo que incrementase la excitación (incluido el dolor).

Habremos de culminar la secuencia que venimos recreando con la presencia de aquel mimo que caracterizando un ave, nos

entrega un espectáculo resuelto con una cadencia que en su delicadeza resulta satírica. Plano medio, plano americano, plano general describen el itinerario de los encuadres en aquella instancia. La estructura acá visualizada guarda grandes similitudes con las piezas del teatro No que a mediados del siglo XIV combinaban canto, danza y música, incorporando en sus formas más típicas a un bailarín principal, un auxiliar y varios personajes acompañantes (no más de cuatro o cinco). Las danzas se ejecutaban lentamente y detrás de todas las obras se apreciaba el influjo del Budismo Zen, especialmente en "lo descarnado de las líneas del drama y la sencillez del escenario y sus decoraciones." (D. Keene).

La realización pantomímica de dicho protagonista conlleva una condensación de significantes —entre los que podemos rescatar la imitación de los movimientos del ave en celo— permite y consagra la re-presentación y le da además el indispensable efecto de clausura. Sus desplazamientos en un nivel vertical contrastan con la horizontalidad de Kichi y sus acompañantes que se descubren en un nivel de concupiscencia que los homogeniza. La topología de la toma final alberga en su mitad superior valores casi religiosos y la zona inferior enfoca los apetitos terrenos; la mirada intercambiada entre el ave y el hombre conceden el vínculo indispensable a ambos niveles.

A continuación Sada deberá entregar nuevamente su cuerpo a fin de subsistir y mantener simultáneamente a Kichi. Se verá obligada, entonces, a acudir con el anciano profesor. Kichi mantiene aquella disposición irónica e indiferente ante el desprendimiento del cuerpo fálico de su pareja. Ella muestra gran preocupación, la separación conlleva una inseguridad detectable en la irrefrenable erotomanía del hombre que transitoriamente aban-

dona. Intentando contrarrestarla, sólo le deja una bata, encargándolo a una mujer de mediana edad que neutralizaría sus salidas. La consigna consistirá en mantenerlo enclaustrado mientras dure la ausencia de Sada. Son precisamente estos temores los que nutren las fantasías de nuestro personaje, cuando imagina a Kichi corriendo semidesnudo por el campo, burlando a su vigía.

Nueva toma en el lecho, nuevo encuadre horizontal. Sada escucha los consejos del profesor (auténtica figura paterna) quien le insiste en tono de reprimenda sobre la necesidad de rectificar rumbos, no abandonarse a los placeres. Perorata hartó conocida en su esterilidad repetitiva. Palabras que al resonar huecas motivan el surgimiento de culpas cuya ligazón fantasmal generan en Sada pulsiones masoquistas. Estas exigen ser satisfechas de inmediato (en la línea de una cierta expiación), conminando al profesor al maltrato y apuntalando así una excitación que posibilitará el tránsito de lo pasivo en activo, la metamorfosis de objeto en sujeto.

Sada se muestra inicialmente pasiva (en tanto geisha) y receptora del discurso masculino, mientras el profesor ocupa recíprocamente la postura activa por su rol de cliente y dueño del saber que emana. Asistimos a un primer cambio que alberga una doble vertiente: ella exige —activamente— ser golpeada (objeto); él acepta (pasivamente) su papel de sujeto agresor. Los efectos de dicha operación no se harán esperar. Sada al poseer el pene, se apodera —activamente— del profesor haciéndolo objeto; él goza pasivamente, ella asumirá finalmente la instancia de sujeto de dicha escena, en la que el falo zigzaguea, inaprehensible.

Paralelamente observamos a Kichi que en su encierro, y en un acto intrusivo, casi violatorio posee a su vigilante. La compulsión se lee en todos los niveles: en la temática de la película, en la caracterización del personaje, en la relación establecida entre el espía y el espiado, en la ligazón del voyeur y su objeto, en el proceso establecido entre el espectador y su film.

El reencuentro en la estación del tren, su carácter urgente, la pre-visión imaginada, define otro momento especialmente impor-

tante en la trama. Los días, las horas han resultado interminables para ambos (tanto como los minutos para nosotros). Su alianza se torna indisoluble.

Sada observa en la casa de su amo como éste es afeitado por su señora. El está de espaldas, la mujer ligeramente perfilada; Sada en primer plano le da la espalda a la cámara. Divisamos un espejo constituido en punto de convergencia entre la mirada de Kichi, la de Sada y la nuestra.

La identificación en la que caemos nos somete doblemente a la fantasía que a continuación elabora nuestro personaje, eliminando con esa misma navaja a su rival. Imágenes muy sangrientas que nos vuelven a sumergir en lo imprevisible, azar cuya angustia multiplica nuestras dudas. La secuencia muy rápida y violenta (violenta por lo rápida) tiende a significar también la brevedad o irrealidad del deseo aniquilador en Sada. Volvemos a la verosimilitud: la sierva manifiesta un pedido, tener el día libre, para lo cual se aproxima de rodillas a la señora. La sorpresa en el rostro de ésta, latente inicialmente, se hace patente cuando la interroga sobre sus razones, mientras copula feliz con su marido (comprobando la eficacia de la "labor" de Sada) e irónicamente acota anonadada:

"Eres muy seria para tu trabajo."

Los celos cuyas características persecutorias los tornan con frecuencia delirantes, se desenganchan en la cinta, mediatizados por las múltiples amenazas que consecutivamente realiza la afectada en tono impostergable, contundente y mortal (emparentadas, como están, con un erotismo que desborda al sujeto).

Si bien dichas manifestaciones encuentran su antecedente en aquel conato que Sada mantiene con otra mujer, se ven acá exacerbadas en tanto toman a la pareja infraganti. Se constituyen una serie de jugadas que con el concurso del arma blanca prefiguran la castración o el decapitamiento dado que, o es el órgano viril que corre peligro, o el cuello la zona elegida para intimidar a la pareja. Variantes que pretenden ilustrar las inevi-

tables consecuencias que acarrearía la virtual infidelidad en que incurra Kichi, quien resuelve dichos percances con la seguridad que se desprende de la función desempeñada.

Generalmente desvía, contrarresta y define en última instancia dichos peligros al volcarlos hacia la franja de sexualidad conjunta que él organiza. Impertérito, impasible, imperturbable, nuestro reconocimiento de Kichi resulta ambivalente, ambiguo (no por ello menos presos en una angustia galopante).

Sada lo acosa, le interroga, arrancándole promesas (otras tantas demandas que Kichi se limita a acatar), proponiéndole finalmente una convivencia absoluta cuya absorción genera el comentario: "Sí así fuera, me dejarías como un cádaver." Ella plantea (ratificando) literalmente dejarlo "como un esqueleto". Promesa y reto que son aceptados por su interlocutor, que a su vez soporta —pasivamente— la mortandad en ciernes. Hacia ello se conduce y se dejará conducir.

En "Sotoba Komachi", pieza Nō de la antigüedad (reactualizada por Y. Mishima) encontramos el siguiente pasaje en que dialogan el poeta borracho y la anciana (otrota poetisa y cuya alma vaga en pena por la crueldad con que solía tratar a sus amantes y cuya mayor desgracia consiste en seguir provocando la atracción y muerte de otros tantos).

Poeta: "Te lo diré.

Anciana: No, no lo hagas, por lo que más quieras, no lo hagas.

Poeta: Te lo voy a decir, Komachi (La toma de la mano). Eres hermosa, la mujer más hermosa del mundo (Ella se estremece). Este es el instante por el que he esperado noventa y nueve noches. Tu belleza no desaparecerá ni dentro de diez mil años.

Anciana: Te arrepentirás de haber dicho eso.

Poeta: No, no me arrepentiré nunca.

Anciana: Eres un loco. Ya puedo ver la marca de la muerte en tu frente.

Poeta: No quiero morir.

Anciana: He hecho todo lo posible por detenerte . . .”

(El poeta queda inmóvil y muere. Baja el negro telón de fondo. La Anciana se sienta en el banco y queda mirando el suelo. Luego, por hacer algo, reanuda su recuento de colillas.)

Al igual que Kichi, el poeta cautivo por la apariencia de juventud, lozanía y belleza, lo sacrifica todo. G. Bataille agregaría entonces:

“La vida es la búsqueda del placer, y el placer es proporcional a la destrucción de la vida. Dicho de otra manera, la vida alcanza el grado mayor de intensidad en una negación monstruosa de su principio.”

Retomando nuestro análisis, apreciamos a Sada y Kichi en una noche lluviosa (cuyo correlato muy bien podría ser la granizada de las imágenes iniciales). Bajo un gran paraguas se protegen y van desplazándose alegremente. Al encontrarse con una joven solitaria (significante de la indefensión), hacen del paraguas no sólo el utensilio de defensa, sino principalmente el instrumento fálico de ataque. Mientras se burlan del susto de la muchacha, dicen:

“Somos un cíclope de cuatro patas.”

Un solo ojo, constituido por el agujero a través del cual miran. Además de la obvia alusión a la visión, encontramos una referencia al efecto de conjunción hermafrodita, fantasía de las diferencias borradas —y por ello eternamente evocadas.

Es menester puntualizar que todas las secuencias a la intemperie en esta cinta, obedecen a encuadres más o menos distantes que insisten en planos enteros o generales; pobres además en matices cromáticos. Contrastan ostensiblemente con los interiores, sofocantes, invasores, que reiterativamente contemplamos, mudos interlocutores cuya redundante presencia crece con la angustia, a través de ella, en ella, para ella.

Dicha toma nocturna permite que nos percatemos del efecto de encarcelamiento claustrofóbico al que nos vemos sometidos por nuestra propia elección. Confirmamos con estas escenas, otras de las sentencias de C. Metz:

“El ángulo extraño me despierta y me informa (como la cura analítica) de lo que yo ya sabía.

Así será el emplazamiento de mi propia presencia-ausencia el que por un momento se me vuelva directamente sensible, por el simple hecho de haber cambiado.”

Cada vez más comprometidos con el relato (y con sus fantasmas en cautiverio), inconscientemente reconocidos allí, evolucionamos hacia una serie de tomas que reducen su ángulo contra el suelo. Las prendas regadas por doquier, los objetos arbitrariamente amontonados; tiempo y aseo no cuentan en este recinto (más cerrado que ningún otro). Ella continúa insistiendo en cortarle el pene, él le introduce un huevo en la vagina y, jugando con su desesperación, la obliga a colocarse en postura de gallina como única modalidad para deshacerse de ese objeto extraño, que parece encarnarse en todas las vaginas de la sala. La mirada femenina se incomoda por esta suerte de invasión de la anatomía, que comparten con Sada —más acá de toda resistencia a la identificación en la espectadora. La burla concentrada en la actitud de Kichi, parece dirigirse a cierta caricatura del proceso de fecundación y reproducción de la especie; la alusión a las crías, cuyo equivalente son los niños, sólo emerge en lo sucesivo -no es gratuito- en los sueños de Sada.

El ojo es partícipe de un proceso cuyo objeto es simplemente exhibido para luego tomarse exhibicionista (en cuanto aquella puerta se corra); nueva coincidencia de mirones. Es allí que aparecerá una mujer -de cualquier edad, asumiendo diversas reacciones ante la pareja y su escenario, cumpliendo otras tantas funciones: limpian, tocan, cantan- observadora al fin, que atestiguará el fenómeno orgiástico .

“Se trata aparentemente de la supresión total de los límites, pero es imposible que no sobreviva nada de una diferencia entre los seres, a la cual, por otra parte, está unida la atracción sexual.” Nos comenta nuevamente G. Bataille.

Los diálogos que con ellas mantienen los personajes son harto representativos de este último cordón umbilical que los contacta con el mundo, ese exterior nunca tan distante de este interior. Las oposiciones entre lo vertical y lo horizontal, entre lo de afuera y de adentro, lo abierto y lo cerrado, se polarizan. En este microcosmos no existe la negación; el deseo circula entonces libremente, todo fenómeno pulsional implica derroche, la fiesta no se detiene; seguimos con Bataille:

“En el momento de la fiebre sexual nos conducimos de una manera opuesta; gastamos sin medida nuestras fuerzas y a veces, en la violencia de la pasión, dilapidamos sin provecho recursos considerables. La voluptuosidad está tan próxima a la dilapidación ruinosa que llamamos ‘pequeña muerte’ al momento del paroxismo. En consecuencia, los aspectos que evocan el exceso crótico en nosotros siempre representan un desorden.”

Las únicas fronteras que acá se transgreden son las que enmarcan la individualidad de los dos actantes, en un doble y único movimiento que niega afirmando y afirma negando la presencia de uno o/y de otro, en tanto que nosotros (terceros) percibimos, comentamos, escribimos o leemos (como ahora). Esta

negación de la sociedad, es la afirmación misma de la sociedad hacia la que desemboca la narración.

La desnudez contraria al decoro que nos procura la ropa, posee en su oposición a lo normal, el sentido de una negación, irregularidad cuya diferencia le da un valor a un objeto comparado (y comparable) con otros. Desnudez que en el desarrollo de la cinta no sólo se encuentra referida a lo femenino sino principalmente al sexo masculino. Ello por la ruptura que conlleva, el desacostumbramiento que revela, perturba en sus raíces el consabido machismo que por lo extendido, resulta opaco a la reflexión, aporte fundamental del relato (análogo, en esa dirección, a las últimas realizaciones de Passolini).

La última excursión realizada por Kichi entre las calles muestra su desvarío; la delgadez en el rostro pálido y desencajado metaforiza su propia marginalidad cuando camina en sentido contrario a los batallones que ruidosamente se alejan ante la cálida despedida que las mujeres les brindan.

Sada, a su vez, se encuentra con el anciano profesor, estableciendo un coloquio que parece ser el de la despedida.

Los olores que ambos producen y reproducen, el desorden que los envuelve, son otros tantos signos y consecuencias, de operaciones allí realizadas (u omitidas). Las opciones para recrear nuevas modalidades de excitación se empiezan a instaurar en términos abiertamente agresivos— o, más propiamente, destructivos . Su desarrollo se dará como en la mayoría de las variantes que evocamos, partiendo de Kichi, que ahora incorporará el estrangulamiento como dispositivo sadomasoquista, cuya mecánica se vislumbra en la siguiente frase:

“Al apretar aquí (la yugular), tú te contraes allá (la vagina).”

Es así como le explica a su compañera el sentido del experimento al que la somete. En segunda instancia, él le pide ser objeto de la misma operación, ella lo intenta tímidamente; descansan, es incentivada por Kichi, reinician el trabajo, es presionada a presionar. Se van difuminando los roles, se pierden ante nuestra vista, sabemos solamente que están allí (distribuidos de alguna manera), que el dolor de él motiva algún goce en ella, goce que él comparte (tanto como ella compartiría el dolor de su pareja).

Hacia este intervalo de la historia, presenciemos un sueño de Sada. Siempre en una habitación. Se encuentra desnuda, al igual que los dos niños que corren en torno a ella, éstos se empujan y se jalan— temiendo y deseando caer en manos de Sada . Ella (sin pararse) se desplaza de un lado para otro, como jugando con ellos. No obstante existe un marcado contraste entre el ludismo de los pequeños y la creciente hostilidad con que la mujer intenta capturar a alguno; se empiezan a dibujar sus intenciones de atrapar al varón, a quien luego de cercarlo lo toma bruscamente del pene (la niña se mofa de la situación, el niño deja oír sus quejas hasta que finalmente es liberado).

Dicho sueño parece claramente ligado a la envidia que del atributo masculino tiene Sada, privación objetivada en la ausencia del miembro en su cuerpo y de niños en su vida —que la reivindicuen como madre. Conflicto edípico relacionable en su evolución con otras manifestaciones, entre las que rescatamos aquellas escenas en que lleva a Kichi del miembro, le implora orine en ella, acaricia el órgano del mendigo, por no mencionar todo ese conjunto de circunstancias en las que expresa su admiración por la

constante erección que exhibe su compañero, sumada a su imperiosa necesidad de tenerlo siempre dentro o amenazar cortarlo.

Retrocedamos, para insistir en la dialéctica establecida, con las damas mencionadas, quienes en sus labores de servicio o compañía, son objetos de posibles relaciones con Kichi en la exacta medida que Sada así lo desee, instrumentalizando la inacabable excitación de su compañero. Así es como ella se apropia del falo, contando con el invariable apoyo del hombre, presto a concretizar los deseos de su pareja.

Finalmente, es con la más veterana de ellas con quien habrá de enseñarse, por mostrar, o a pesar de mostrar, la actitud más complaciente. Es, entonces, sometida a la posesión de Kichi. Este, de otro lado, y ante la mínima resistencia que le oponen, se limita a repetir neuróticamente: "qué juventud", mientras procede al coito. El ojo observa en primerísimo plano, el rostro embadurnado de maquillaje de la mujer, el placer incontenible dibujado en su expresión, la progresiva incomodidad de Kichi, la ubicación de Sada (observadora del lado interno), el traspaso del umbral, el desligamiento, la muerte.

Escena singularmente apropiada para representar la consumación del incesto, el destino al que son arrastrados sus autores, la fatídica verdad en boca de Sada: "Está muerta". La reacción de Kichi que estupefacto confiesa:

"Me pareció ver el rostro de mi madre muerta."

Citamos algunas reflexiones de Bataille sobre los hallazgos de Lévi-Strauss en torno al enigma del incesto:

"En ese símbolo no sólo se da el límite que veda la madre al hijo o la hija al padre: es en general la imagen —o el santuario— de esa humanidad asexual, que levanta sus valores al abrigo de la violencia y de la suciedad de las pasiones."

Una vez aniquilada aquella mujer ambos hablan de sus padres, ella manifiesta su inercia ante la muerte de los suyos. Ambos verbalizan su desubicación, marginalidad vengada regresiva y fantasiadamente en un cuerpo ajeno, pero signifiante al fin. Se muestran decididos a ser consecuentes con lo que ello conlleva. La consigna es:

“Llevemos nuestro placer hasta el fin”.

Ultimo auxilio que nos otorga G. Bataille —esta vez, en torno al crimen— cuando concluye:

“En la última negación de sí, al parecer víctima de la marea de crímenes que ha suscitado, el criminal todavía se regocija por un triunfo que el crimen divinizado en alguna forma celebra en fin sobre el mismo criminal. La violencia lleva en ella esta desordenada negación, que pone fin a toda posibilidad de discurso.”

El reino de Kichi y Sada, está entonces, más acá de la palabra.

Tropezamos con el segundo y último sueño, corolario del estrangulamiento definitivo. En él se va prefigurando la liberación, la reducción a cero. Esta vez tenemos un espacio abierto —probablemente un anfiteatro. Sada descansa semidesnuda en el escenario, más abajo en torno a ella juegan Kichi y un niño, quienes canturrean repetidamente:

“— ¿Estás listo?”

—“Todavía.”

Ella se contorsiona, hay gran cantidad de luz, sin embargo no logra despertar. Se le nota muy ansiosa. El Narcisismo se cuele en los dos sueños; Sada es el eje, el componente centrípeto. No obstante en ambos trabajos parece estar desconectada —sea con respecto a la infancia, o a la masculinidad. Más precisamente, dislocada (fuera de lugar).

Secuencia final. Sada observa el cuerpo inerte de Kichi, decide castrarlo ensangrentando todo el espectro que la toma abarca. Nos vamos alejando para presenciar el último movimiento que realiza el personaje, inscribiendo frenéticamente en el cuerpo de su amado un par de ideogramas que traducidos nos indican:

“Unidos para siempre.” (en sangre)

A continuación, el texto del archivo policial sobre el congelado:

“1936, Sada X fue encontrada por las calles, luego de errar varios días, iba radiante y aseguraba que aquel pene era suyo”

Fin. Cierre. Levantarse, salir solo o acompañado; dialogando o silenciosamente, rápido o como tortugas, fila. Afuera el amontonamiento, bocinas, micros, colectivos, carros importados, etc.

Cine, diván del pobre.

Colaboradores:

JAVIER SOLOGUREN.— Ha traducido "Los cinco amantes apasionados" de Ihara Saikaku durante su reciente estadía en el Japón. Sus últimas publicaciones, aparecidas este año, "Antología general de la literatura peruana" y su antología personal "Vida continua", han sido editadas en México por el Fondo de Cultura Económica y Premiá Editora, respectivamente.

RICARDO SILVA-SANTISTEBAN.— Tradujo el año pasado la obra poética de Stéphane Mallarmé (Madrid, Ediciones Hiperión) y poesía inglesa de los años 1250 a 1950, recogida en una antología publicada en Lima (Palabras del Oráculo). "Acumulaciones del deseo", su último poemario fue editado el año pasado en Tenerife, Islas Canarias.

ANTONIO CISNEROS.— Prepara la edición de su nuevo poemario "La muerte del niño Jesús de Chilca", del cual han sido tomados los poemas que publicamos. Actualmente da cátedra de literatura en la Universidad de San Marcos y dirige "El caballo rojo", suplemento cultural de "El Diario".

DICK GERDES.— Profesor de Literatura Latinoamericana en la Universidad de Nuevo México. Actualmente es miembro de la mesa directiva de la Sociedad Peruanística en todas las universidades.

EDGARD O'HARA.— El año pasado publicó "Contaminado por la sombra del sol", poemas recopilados, y "Desde Melibea", libro de crítica.

RAUL BUENO.— Catedrático de la Universidad de San Marcos. Estudió semiótica literaria en París. Ha publicado dos libros de poemas y "Metodología del análisis semiótico" en colaboración con Desiderio Blanco.

CARLOS RODRIGUEZ SAAVEDRA.— Ex catedrático de las universidades San Marcos y La Católica en la especialidad de Historia del Arte. Es director del Museo del Banco Central de Reserva y recientemente ha publicado "Sérvulo Gutiérrez", ensayo sobre la obra del notable pintor peruano.

ALEXANDRA TOBOLSKA.— Realizó estudios de Danza Moderna en Estados Unidos y de danza clásica en Europa. En la actualidad enseña expresión corporal a diversos grupos teatrales.

ALFONSO CASTRILLON.— Profesor de Arte de la Universidad de San Marcos. Participó recientemente en la Bienal de Pintura de Colombia donde presentó la ponencia sobre arte conceptual que publicamos.

LUIS REBAZA.— (Lima, 1958) Publicó el año pasado "Hipervivientes", su segundo libro de poemas. Estudia el último año de literatura en la Universidad Católica.

HERNANDO CORTES.— Estudió arte dramático en Europa. En la actualidad comparte su tiempo entre la actuación y dirección teatrales y una cátedra de Literatura en la Universidad de Lima.

CARLOS MOLINA.— Estudia Ciencias de la Comunicación en la Universidad de Lima. En el anterior número de Lienzo publicó dos cuentos breves.

CARLOS ORELLANA.— (Callao, 1950) Ha publicado los libros de poemas "La ciudad va a estallar" y "Aguas". Ha publicado narrativa en diversas revistas.

EDGARDO RIVERA MARTINEZ.— Profesor de la Universidad de San Marcos. Ha publicado la novela corta "El visitante" y el libro de cuentos "Azurita".

PATRICIA SALDARRIAGA.— Estudió Ciencias Administrativas en la Universidad de Lima, donde ganó los juegos florales de poesía de 1980.

JULIO HEVIA.— Profesor de la Universidad de Lima, en el anterior número de Lienzo presentó un análisis lacaniano de "La luna", película de Bernardo Bertolucci.

TEODORO MENESES.— Profesor de lengua y literatura quechua en la Universidad de San Marcos. Ha editado diversas traducciones de literatura quechua y actualmente prepara una antología de la

poesía quechua.

INES COOK.— (Lima, 1956) Estudió Literatura en la Universidad Católica. Ha publicado "Ciudad Ausente" (1978) y colaborado en diversas revistas literarias. "Inquisitoria" es el nombre de su próximo libro, del que adelantamos dos poemas.

GUILLERMO NIÑO DE GUZMAN.— Estudió literatura en la Universidad Católica. Hace crítica literaria en diarios y revistas. Tiene en preparación su primer libro de cuentos "Caballos de medianoche".

RICARDO PEÑA BARRENECHEA.— (1893—1939) Poeta y pintor peruano nacido en Lima. Su primer libro "Oración" fue publicado en 1923 siguiendo luego un silencio de casi diez años hasta la edición de "Eclipse de una tarde Gongorina" en 1932, la cual marcó una cierta continuidad: "Discurso de los amantes que vuelven" (1934), "Romancero de la Tierra" (1938) y "Cántico lineal" (1943).

"El alba en los ojos" a pesar de haber sido escrito en 1926 se mantuvo inédito hasta la fecha.



Deseamos expresar nuestro especial agradecimiento a Bruno Zeppilli y a Elida Román quienes facilitaron grandemente la reproducción de la obra pictórica de José Tola.