

# Cine erótico y revolución sexual

*Andrés de Luna\**

LA REVUELTA ES UNO de los símbolos que transitan entre el siglo XIX y el actual. Todo parece en crisis, y habría que decir que la 'razón clásica', la que era parte del Iluminismo cartesiano, de las ideas de Spinoza o la que admitían, aunque de modo diferente, Hegel y Kant entra en claro deterioro. Esto ocurre en medio del industrialismo, las estratificaciones sociales, la búsqueda de la equidad en el aparato legal, los conservadurismos y los academicismos en el arte.

Por otro lado, en Europa existen movimientos juveniles en Alemania, al estilo del *Sturm und drang* (Tempestad e ímpetu), que desean modificar la idea de razón para darle un peso mayor al sentimiento. Este movimiento, inspirado en las ideas de Herder, Jacobi y Haman dará origen al romanticismo, que es una ruptura en términos de esa revuelta conceptual.

Además, textos como *Crítica de la razón pura* y *Crítica de la razón práctica* enuncian el fin de una racionalidad clásica que propone una visión metafísica del mundo. Ahora las armonías aparentes del mundo se cuestionan y la rebeldía es parte fundamental de ese fenómeno que se expresa en el terreno social, así como en lo literario y lo plástico.

Más adelante, el cientificismo encuentra su mejor ejemplo en las nociones positivistas del francés Augusto Comte, cuyo lema es "orden y progreso". El *Curso de filosofía positiva* (1830-1842) será una síntesis de este tipo de pensamiento.

Debe decirse que esa entidad cultural llamada Occidente se verá dominada por las estrategias del capitalismo, a pesar de las corrientes utopistas, anarquistas y materialistas científicas. Lo que sobresale es el hilo de la pugna con la cual se tratará de salir del laberinto o al menos enfrentarse en

\* Profesor-investigador, UAM-Xochimilco.

lucha sin cuartel con el Minotauro de la acumulación originaria y de sus desarrollos económicos convertidos en sistema. Se trataba de sustituir la rigidez de una concepción del mundo por un discurso que permitiera una mayor apertura en sus interpretaciones.

Ahora bien, "nuestra modernidad está jalonada de acontecimientos, tanto en la teoría estética como en sus manifestaciones artísticas, que una y otra vez nos despiertan y avivan la ilusión o nos sumergen en negros presagios" (Marchán Fiz, 1987:9). Se ha pasado del idealismo a la "ilusión". Julián Marías en su *Breve tratado de la ilusión* anota que

Hasta donde mi conocimiento llega, fue Espronceda (1808-1842) el descubridor del nuevo sentido de la voz 'ilusión' el que fue pasando de la vieja acepción tradicional y común a tantas lenguas a otra distinta, que había de quedar reservada a la nuestra: 'súbito ante mi vista apareciendo:/de ellos a par en mi ilusión respiro (Marías, 1984:17).

Pero, es un hecho que ante una mirada optimista se da la contraparte, en donde todo parece orientarse hacia la violencia irracionalista. El mejor ejemplo de esto es la pieza teatral *Danza macabra* de August Strindberg, o bien la novela *El regreso de Joseph Conrad*. En la primera está dado el marco referencial del matrimonio avasallado por las rutinas y los errores de una pareja de ancianos grotescos. Mientras que en la obra de Conrad está la rebeldía de una mujer que trata de huir con su amante. El escritor polaco-inglés descrea de los beneficios de una situación social estable. El marido es un empleado bancario. Ella va a la estación de trenes y, sin embargo, tendrá que regresar al hogar y vivir las miserias de la humillación. Su carta de despedida es una prueba en contra de la temeridad femenina que se transmuta en humillación y desprecio. En este caso Joseph Conrad creará que estas rebeldías son tan volátiles como el aire.

Podría decirse que las revueltas que se originan a principios del siglo, con la rebeldía femenina de la Nora de Ibsen, Ana Karenina de Tolstói o Madame Bovary de Flaubert, crean un tejido de relaciones en donde la moral es punto crítico y anotación decisiva. Kant había considerado en la *Crítica de la razón práctica* que "la moral consiste en considerar como móvil de acción a la idea misma del deber" (Kant, 1978:47).

En donde los problemas de género, el nacimiento de los feminismos, la reivindicación social de los obreros, la Revolución Rusa y tantos otros procesos darán como consecuencia que el siglo XX sea un conjunto de visiones

iluminadoras y contradictorias que terminarán por establecer las condiciones de lo que pasa en la centuria actual.

Los cambios y las variaciones permiten ubicar un fenómeno complejo y por demás fascinante. Hopenhayn en *Ni apocalípticos ni integrados*, escribe que:

Nietzsche mostró como la moral se autodestruye en la modernidad al pretender legitimarse con el recurso a la 'verdad'. Cuando la propia moral queda diezmada porque esa fuente de legitimación se le escapa y se convierte en su fuente de relativización, tiembla todo el edificio de la metafísica en tanto fundamento de la moral. La moral queda evidenciada no ya como parte de una verdad absoluta sino como una invención histórica (Hopenhayn, 1994:135).

Por otro lado, Henri Lefebvre dir que: "Una fórmula de André Malraux era 'la verdad de un hombre comienza siempre a partir de lo que oculta'. Me parece una trampa. Es indigno que la razón entre en cierta medida en el juego de la simulación, en la mascarada" (Lefebvre, 1985:18).

Estas anotaciones son necesarias para encontrar aquello que refiere George Steiner en *El castillo de Barbazul*: "la precipitación del tiempo, la vehemencia y la historicidad de la conciencia privada, la súbita cercanía del futuro mesiánico contribuyeron a un cambio notorio en el tono de las relaciones sexuales. La evidencia está a la vista" (Steiner, 1976:126).

Ahora bien, hacer un recuento de la sexualidad humana es trabajo arduo, sobre todo porque las prácticas íntimas están regidas por los usos y costumbres. Lo que resulta evidente a la luz de esas variaciones conceptuales y morales, que van de una época a otra, son las modalidades que oscilan de la intolerancia a la tolerancia.

Podría decirse que los orígenes de la sexualidad actual se ubican a fines del siglo XIX, con las rupturas que suscita la estética romántica, en donde las pasiones suplantán, en apariencia, al discurso de la racionalidad. Entonces sobrevendrá una renovación en diferentes rubros de la vida cotidiana. Uno de ellos es el de la experiencia amorosa aunada al fenómeno del erotismo. El cambio se origina gracias a que en el romanticismo se sustituye un campo de prácticas que pueden ser consideradas como portadoras de las transformaciones que se intentan analizar en este ensayo en donde erotismo y cine son las articulaciones fundamentales.

El siglo XIX se convierte en una suerte de detonador o periodo incubador de lo que será el siglo actual. El modelo moral de las prácticas sexuales se

astilla; prueba de ello es la afirmación de Foucault en su primer tomo de *Historia de la sexualidad* (la voluntad de saber):

Nada podría impedir que pensar el orden de lo sexual según la instancia de la ley, la muerte, la sangre y la soberanía —sean cuales fueren estas referencias a Sade y a Bataille, sean cuales fueren las prendas de la ‘subversión’ que se les pida— no sea en definitiva una ‘retroversión’ histórica. Hay que pensar en dispositivo de sexualidad a partir de las tácticas de poder que le son contemporáneas (Foucault, 1977:194).

Por otro lado, debe destacarse la importancia de conceptos psicológicos ligados a la conducta sexual, como la histeria; o bien los estudios sobre las perversiones realizado por Kraft-Ebing o los trabajos reveladores de Havelock Ellis y Carpenter; así como las aportaciones de Freud y Jung a través del psicoanálisis, además de todas las vías que abren estos saberes. Prueba de ello es el movimiento surrealista. También habría que incluir la obra de Wilhelm Reich.

Un hecho determinante son las transgresiones en el terreno de las artes, del *Ulises* (1922) de Joyce, censurado por la crudeza de su lenguaje en Inglaterra, tuvo que publicarse en París gracias a las bondades de Silvia Beach y su librería “Shakespeare and Company”. La apología literario-biológica de la homosexualidad en *Coridon* (1924) de Gide; *El amante de Lady Chatterley* (1926) de D.H. Lawrence; las esculturas fálicas de Constantin Brancusi, las pinturas y gráficas de Picasso y Grosz; las anatomías imposibles de Hans Bellmer. Películas como *Erotikón* (1921) de Mauritz Stiller, *Extasis* (1933) de Gustav Machaty, marcan una pauta en el terreno de la idea y representación de un fenómeno ligado a las prácticas de la sexualidad. En estos aspectos, habría que mencionar, de nueva cuenta a Foucault:

El sexo se ha convertido en algo que debe ser dicho, y dicho exhaustivamente según dispositivos discursivos diversos pero todos, cada uno a su manera, coactivos. Confidencia sutil o interrogatorio autoritario, refinado o rústico, el sexo debe ser dicho. Desde el siglo XVIII el sexo no ha dejado de provocar una especie de erotismo discursivo generalizado. Y tales discursos sobre el sexo no se han multiplicado fuera del poder o contra él, sino en el lugar mismo donde se ejercía y como medio de su ejercicio; en todas partes fueron preparadas incitaciones a hablar, en todas

partes dispositivos para escuchar y registrar, en todas partes procedimientos para observar, interrogar y formular. Se le desaloja y constriñe a una existencia discursiva (Foucault, 1976:314).

Aquí habría que notar que la sexualidad y el erotismo han sido abordados desde muchos puntos de vista, pero un aspecto principalísimo es que se les recree en las diferentes artes, que se les convierta en discurso estético, en donde moral, política y cultura establecen nexos de cercanía y complicidad.

Ahora bien, a mediados de los años sesenta de nuestro siglo, el concepto de moral sexual se hace visible y se constituye en un fenómeno de masas en el mundo Occidental, que se complementa con la presencia de la idea de 'contracultura'. Es decir, lo que aparece aquí son los dispositivos que tratan de oponerse a las prácticas del *establishment*.

Después de mediados de este siglo se hace la proclama de las libertades eróticas y la invención de la salvaguarda de los placeres con la invención de la píldora anticonceptiva, en 1969. La sexualidad está enmarcada en una serie de cambios y de usos que se modifican de acuerdo a una serie de factores y agentes sociales, morales, psicológicos que sería redundante mencionar.

Lo que aparece con la llamada Revolución Sexual es un impulso y una sobresignificación de los esquemas acerca de la intimidad. Lo que antes se comentaba en voz baja o que se establecía como confidencia ahora se grita y se practica en los parques públicos. La desnudez se hace forma de protesta. El hombre se acerca a una naturaleza idílica en la construcción de una "edad de oro", "un edén" o una "utopía".

Festivales pop estadounidenses al estilo de Monterrey, en 1970, y Woodstock, en 1971, son la realización de ese sueño en donde los 'placeres' están significados por el espectáculo y la audiencia multitudinaria. Los cuerpos se unen y se observan, la intimidad se hace colectiva. El uso mismo de las letrinas daba cuenta de ello, nada se resguarda de la mirada de los otros, todo es patrimonio de los demás. La juventud parecía hermanarse a través de los usos corporales, que incluían una sexualidad carente de tapujos.

En *Felicidad y civilización* el sociólogo Jean Cazeneuve dice que:

Todo progreso supone un cambio, es decir el abandono de las normas establecidas y en consecuencia un cuestionamiento del equilibrio adquirido, un arrancamiento doloroso al pequeño paraíso del confort muelle. Es necesario, para hacer evolucionar a esos grandes cuerpos que son las colectividades, proponer a las multitudes algo diferente de la posesión de una existencia feliz (Cazeneuve, 1968:101).

En este mismo sentido, Luc Racine anota que

Si pasamos ahora a las diferencias, nos daremos cuenta que, en las representaciones del paraíso y de la edad de oro, el mundo social no se sitúa ni en un tiempo ni en un espacio profano, accesible por medios humanos comunes, contrariamente a la utopía que presenta este mundo como accesible por medios simplemente humanos. Para las concepciones que atañen a lo imaginario paradisiaco, el paso entre el mundo social vivido y el mundo social ideal se hace con medios simbólicos y rituales, mientras que para el pensamiento utópico se realiza por medios materiales. Las principales formas de milenarismos representan transiciones y mezclas entre estos dos extremos (Racine, 1983:74).

Un comentario pertinente es el de Seraffín Senosian en *El cuerpo tenebroso*, cuando indica que

Nuestra placidez, nuestra serenidad y nuestra armonía provienen de la especial situación humana que podríamos llamar nostalgia del paraíso, el deseo de hallarse siempre y sin esfuerzo en el Centro del Mundo, en el corazón de la realidad, el deseo de recobrar la condición divina; este universo de anhelos se anula gracias a la posesión —tan fugaz como evidente— de la serenidad edénica, posesión que hace dichosamente presente aquel anuncio prometedor de Lucas en el Evangelio: ‘el día de hoy estarás conmigo en el paraíso’ (Senosian, 1981:32).

El paraíso perdió su aspecto religioso. Sobre todo porque de ese edén en el que domina la castidad, lo que abunda en el paraíso terrenal es el aspecto erótico. El filósofo Manuel Revilla en su irónico tratado *¿Qué es el más allá?* pone varios ejemplos irrefutables sobre el edén y la cristianidad. Uno de ellos es la forma en que el imaginario renacentista y barroco trató de ilustrar ese territorio sagrado. El gran pintor flamenco Hyeronimus Bosch, El Bosco, hizo del infierno una fiesta cargada de sabrosa lujuria, aderezada por figuras monstruosas que completaban su cuadro. Mientras que “El jardín de las delicias” resulta pálido ante la exuberancia del cálido averno.

Revilla después analiza los desórdenes malignos que, por otro lado, parece que los artistas han suspirado por esta aparente libertad de los sentidos, ante las restricciones de un paraíso cargado de prohibiciones. Es obvio que sólo el paraíso mahometano permite y otorga tolerancias sexuales a los

hombres. Lo interesante es que los edenes occidentales que surgen con la llamada “revolución sexual”, están orientados hacia un placer profano. El mundo parece esquivarse de sus contradicciones para ejercer el libre uso de la corporeidad.

Por lo anterior, en la contracultura el trabajo se elude, pues, para sobrevivir es necesario vagar y darse cuenta de lo poco que se requiere para ser “feliz”. Ya que ese es otro de los énfasis del edén terrenal, se trata de consolidar esa levedad, esa ligereza que nace del ocio, de la paz y del goce que proporcionan los sentidos. La naturaleza se expresa en diferentes formas y termina por arropar a sus hijos, quienes al calor de una fogata escuchan música y se entregan a sus deseos.

Lefebvre dirá en su testimonio autobiográfico *Tiempos equívocos*: “Intuyo un movimiento dialéctico entre lo idéntico y la diferencia, un movimiento conflictivo que tendría lugar evidentemente en el cuerpo y sus ritmos. ¿El cuerpo? Ahora comenzamos a descubrirlo. Desgraciadamente empezamos también a hablar demasiado de él” (Lefebvre, 1976:14).

Permutas y gódeos, la sexualidad y el erotismo transitan entre el goce y la medida. Por otro lado, Jean Baudrillard en *La transparencia del mal* desconfía de las falsificaciones y entusiasmos en torno a los aspavientos de la revuelta:

La utopía sexual tampoco se ha realizado. Habría consistido en que el sexo se negara sin actividad separada y se realizara como vida total —algo que sigue soñando la liberación sexual: totalidad del deseo y de su cumplimiento en cada uno de nosotros, masculino y femenino simultáneamente, sexualidad soñada, asunción del deseo más allá de la diferencia de los sexos. Ahora bien, a través de la liberación sexual, la sexualidad sólo ha conseguido hacerse autónoma como circulación indiferente de los signos del sexo. Si bien estamos en vías de transición hacia una situación transexual, ésta no tiene nada de revolución de la vida por el sexo y sí todo de confusión y promiscuidad que se abren a la indiferencia virtual del sexo (Baudrillard, 1991:83).

En la contracultura los valores parecen invertirse, por ejemplo, la poesía y los poetas del grupo beat, quienes hacen alarde del alcoholismo, la homosexualidad, o el uso de las drogas; o bien, la psicodelia de Hoffman, quien es un nuevo héroe de los paraísos artificiales al crear el ácido lisérgico, alucinógeno que causó conmoción entre la juventud de finales de los sesenta y principios de los setenta.

Habría que mencionar la aparición de los movimientos feministas y el hippismo. Roberta Hamilton aclara con respecto a la emancipación de la mujer que “este hecho es de suma importancia si se parte de la premisa de que ésta es una revolución no por pacífica y prolongada, menos subversiva de la ‘mentalidad dominante’ en las sociedades modernas de corte occidental en nuestros tiempos” (Hamilton, 1980:158).

Intentar una cronología detallada de todo esto ocuparía un enorme espacio. Lo cierto es que la cresta, la zona ‘visible’, de esta fractura de los valores establecidos se conoce como revolución sexual. El recorrido que se ha planteado tiene como fin principal establecer las líneas de convergencia que apunten hacia el fenómeno de masas de la “revolución sexual”. En ese sentido una investigación sobre el cine que aparece en los años sesenta y que se refiere al tema del erotismo, debe comenzar con filmes como *Soy curiosa* (Suecia, 1966), en sus dos partes Amarillo y Azul, pues en ese díptico cinematográfico estaba el panfleto que vencía las resistencias de la censura sueca. El filme abrió la tolerancia y dio los elementos hacia un desplazamiento que confirmaba el fenómeno contracultural de la “revolución sexual”. Lo que aparece a primera vista es que la llamada ‘convivencia cotidiana’ adquiere otros elementos. De ningún modo se trata de darle características especiales a un fenómeno de masas. Esta experiencia social se da en un proceso que viene desde el XIX y que desplaza al presente siglo. Observarlo de otro modo es caer en el juego de las simplificaciones, porque la “revolución sexual” es un fenómeno de relatividades, más ligado a sus potencialidades que a sus efectos concretos. Porque si bien se abre un hito en las tolerancias de los sesenta, sin embargo, una vez que se ha terminado la euforia todo parece reubicarse en su sitio y el conservadurismo derechista, lo mismo a través de los años duros de Margaret Thatcher, de Reagan o de Chirac, hacen añicos las militancias contraculturales al imprimirle al Estado características de perro guardián: nadie puede saltarse por la barda de atrás. Todo debe provenir de una regulación permanente, de un impulso a los valores familiares que se expresan, de algún modo, en el respeto institucional. Se hará un uso prominente de actitudes colonialistas en apariencia arrumbadas: en Francia habría que recordar el sojuzgamiento de la república africana de Chad; en Inglaterra la guerra de las Malvinas; o en Estados Unidos el famoso proyecto “Guerra de las Galaxias” y el recrudescimiento intervencionista en América Latina.

Es decir, el capitalismo busca restablecer el orden perdido, restituir el himen social que le permita simular que nada ha ocurrido. La revuelta o la

rebeldía queda atrapada en grupos terroristas de espíritu ambiguo o francamente contradictorio, los casos mayúsculos en Occidente son las Brigadas Rojas en la Italia de los ochenta, que asesinan al socialdemócrata Aldo Moro; o las arbitrariedades del grupo separatista vasco ETA; o las violencias sin fin de Sendero Luminoso en Perú.

La política retorna y devuelve su sitio a la sexualidad: la vuelve a sumergir en la recámara. Lo íntimo, parece decir el capitalismo, debe tener su expresión en lo íntimo y sólo debe salir de ahí en el momento que esto sea parte de un negocio multinacional. La contracultura se agota, pierde líneas ideológicas. La caída del Muro la recluye, la asfixia o la deja sin aliento. El mundo vive en el sueño de la galvanización y el sexo es un telón de fondo y un talón de Aquiles.

### Aproximaciones

Por otro lado, Eric Wolf expone:

El mundo de la humanidad constituye un total de procesos múltiples interconectados, y que los empeños por descomponer en sus partes a esta totalidad, que luego no pueden rearmarla falsean la realidad. Conceptos tales como 'nación', 'sociedad', 'cultura' designan porciones y pueden llevarnos a convertir nombres en cosas. Sólo entendiendo estos nombres como hatos de relaciones y colocándolos de nuevo en el terreno del que fueron abstraídos, podremos esperar evitar inferencias engañosas y acrecentar nuestra comprensión (Wolf, 1994:12).

Estas anotaciones son importantes porque sólo es posible extraer una línea conductora, una mirada crítica en la medida que un conjunto de filmes cuyo tema es el erotismo, consigan agruparse de tal modo que se les pueda 'interpretar' en términos de su construcción estética sin olvidar que forman parte de un historia específica, que se ubica en determinados procesos sociales. Por ello, una investigación de este orden estará determinada por la doxa y la paradoja.

En la doxa su validez está dada por su propio mecanismo de funcionamiento. Se transmite de múltiples maneras y carece de comprobaciones, su 'verdad' está ligada al consenso. Si otro lo dice y el sigue lo constata, entonces esto que yo pienso tiene que ser cierto. Algo hay de sentido común, pero más bien está dentro de los límites y ardidés del mismo.

La doxa es acomodaticia, siempre servirá porque tiene elementos ideológicos que le otorgan una fortaleza inusual. Sin la doxa, por ejemplo, los nacionalismos exacerbados serían algo menos que imposibles. En ella crece el árbol de un conocimiento simple, que pocas veces llega a la elementalidad, se le coloca en el laberinto del saber y se entrapa en él, pero, lo más curioso es que la doxa funciona gracias a los grupos sociales que le otorgan su validez. La doxa es lenta, tortuga fatigada, que se niega al cambio o a la apertura, se pretende férrea y sólo en momentos de crisis o de cambio responderá al asumir otros conocimientos que traerá como escudo y capital cultural. La doxa siempre tendrá un concepto, una apreciación ante los hechos del mundo; se acomoda, abre espacios y pretenderá significarse por su uso. Platón hablaba en *La República* de cómo “la doxa se ubica entre el conocimiento y la ignorancia”.

Por otro lado, la doxa es asertiva. Dice “sí” o “no”, invoca los poderes de la tradición y la continuidad. Siempre ser insuficiente, limitada, incapaz, etcétera. Pero los usuarios de la doxa la toman sin recurrir a demostraciones; amplían sus límites y la hacen cierta en la práctica cotidiana.

La paradoja admite la complejidad del pensamiento. Se opone a la doxa y va más allá. Rompe con las creencias comunes. Las paradojas son reflexivas y contradictorias. En el Renacimiento la paradoja formaba parte de los juegos intelectuales, se buscaba el aspecto lúdico de enfrentar un determinado conocimiento y orientarlo hacia los obstáculos y rupturas que significaba desbordar un lugar común o una creencia.

Entonces el paradójico desplazaba su saber hasta montarse en la imaginación y convertir lo inmediato y simplista en una ‘arquitectura de las ideas’, en un auténtico enfrentamiento con el absurdo y la sinrazón. En el arte es obvio que la paradoja otorgará los elementos para un determinado saber que se desplace y nos otorgue una respuesta distinta a la que nos podría dar una doxa. Mientras que la doxa es complaciente, la paradoja es intolerante. Pone en jaque la falsa racionalidad de los usos y costumbres y crea una herida en el lugar común. Se vale de todos sus recuerdos para arriesgar una idea sugerente ante las posturas mancas de la doxa. Por ello, para el presente estudio la paradoja es columna vertebral. Se trata de hacer que las películas seleccionadas admitan el aspecto paradójico de su construcción dramática. Para ello se ha buscado un esquema que permita establecer la distinción entre doxa y paradoxa, sobre todo porque en ese desfase, en ese mecanismo de conocimiento está la posibilidad de una lectura dinámica de los contenidos de un filme.

En ese sentido, categorías como Edén, Apocalipsis, Edad de Oro y Utopía son parte de esas paradojas que han construido los filmes eróticos que vienen de mediados de los sesenta a la época actual. Jean Baudrillard en *Cool memories* dirá que:

Se nos ha impuesto la ley de la confusión de los géneros. Todo es sexual. Todo es político. Todo es estético. A la vez. Todo ha adquirido un sentido político, sobre todo a partir de 1968: la vida cotidiana, pero también la locura, el lenguaje, los medios de comunicación, al igual que el deseo, se vuelven políticos a medida que entran en la esfera de la liberación y de los procesos colectivos de masa. Al mismo tiempo, todo se ha vuelto sexual, todo es objeto de deseo: el poder, el saber, todo se interpreta en términos de fantasías y de inhibición, el estereotipo sexual se ha extendido por todas partes (Baudrillard, 1989:43).

De manera sintética, el filósofo francés establece las contradicciones que entraña un fenómeno de orden cultural, moral y sexual como el que se analizará en la presente investigación.

### Apuntalamientos

En *Abrir las ciencias sociales* se lee lo que sigue: “En suma, universalismo y particularismo no son necesariamente opuestos. Cómo podemos ir más allá de ese marco limitante? Las tensiones entre universalismo y particularismo no son un descubrimiento nuevo sino el centro de un debate que en los últimos doscientos años ha reaparecido de muchas formas diferentes en las ciencias sociales” (Wallerstein, 1996:94).

El origen de esta ruptura conceptual, la referida a las condiciones y aperturas del discurso sexual, se situaron en Europa, específicamente en Suecia y Dinamarca; pero, claro está, que las modificaciones en este terreno están dadas en el aspecto social. Lawrence Lipton escribía en 1966:

De todas las revoluciones que sacuden al mundo de hoy en día, política, económica, social, científica y moral, es posible que esta última sea la de más largo alcance y mayor profundidad de todas. Generalmente nos referimos a ella como la Revolución Sexual, y en realidad es algo más que una revuelta contra los códigos morales. Se trata de un movimiento determi-

nado, proveniente de millones de personas, con el fin de producir un cambio sustancial, cuyas consecuencias aún estamos lejos de conocerlas (Lipton, 1968:7).

En el presente estudio lo que se trata es de explorar el cine que tiene una propuesta artística, que al menos se sale de la doxa y que pretende plantearnos una paradoja. El escenario está descrito en 1966, y esto ocurre gracias a una cinta ya mencionada en páginas anteriores: *Soy curiosa-amarillo* (1966) y *Soy curiosa-azul* (1967) de Vilgot Sjöman.

En estas tres décadas, que van de mediados de los sesenta a la época actual, la peculiaridad estaría marcada por un cine que tiene un énfasis erótico, que de ningún modo se refiere a la pornografía.

Es decir, según el comentario de J. M. Lo Duca, autor de la novela *La dulce vida*, que Fellini hizo película en 1959: "el erotismo reina cuando puede haber sugestión, alusión, espera hasta la obsesión incluida. Tan pronto como el sexo se descubre, fuera de todo símbolo y de todo adorno, el erotismo cesa en el filme" (Lo Duca, 1976:18). El mismo ensayista, en *Historia del erotismo* indica que "el acto amoroso no es erótico en sí; pero su invocación, su evocación, su sugestión y aún su representación fílmica pueden serlo" (1978:10).

Mientras que el crítico Barthelemy Amengual encuentra:

Se diría incluso que el espectáculo porno reconduce al cine a su época primitiva, a su condición de espectáculo de feria. Se instala en la exhibición. Olvida que puede constituir un lenguaje, el lenguaje de un arte. Se encierra en la reproducción, el registro. Prefiere la escena y hasta la representación, la presentación, al discurso. El espectador es situado, la mayoría posible de veces, ante un momento de la realidad (siempre el mismo) tal como el visitante del zoológico se detiene ante la jaula de las fieras o el recinto de los cocodrilos (Amengual, 1976:39).

O bien, la noción que desarrolla Roland Barthes en su colección de ensayos *¿Por dónde empezar?*:

El cine pornográfico tiene una mirada obvia. Es un cine reiterativo, que incluso recurre al absurdo de la eyaculación exterior para otorgarle veracidad al coito, mientras que lo erótico conserva una mirada oblicua sobre sus temas. Recurre a la sexualidad pero le otorga un contexto y le entrega

una historia. De ningún modo se trata de buen o mal gusto, simplemente es la condición expresiva. Por más que se trate de darle ambigüedad a lo pornográfico frente a lo erótico, en realidad las diferencias son evidentes. Por otro lado, el lenguaje crudo es un lenguaje pornográfico (que mima históricamente el goce del amor), y los alimentos crudos no son más que valores mitológicos de la comida civilizada u ornamentos estéticos del plato japonés. La crudeza entra así en la categoría aborrecida de lo pseudo natural: de allí, la gran aversión por la crudeza del lenguaje y de la carne (Barthes, 1978:69).

Herbert Marcuse en *Eros y civilización*, escrito en 1953, marca las diferencias entre el 'antes' y el 'después': el sistema de valores establecidos partía de "satisfacción retardada, restricción del placer, fatiga-trabajo, productividad y seguridad"; el cambio lo generan "la satisfacción inmediata; el placer, el gozo-juego, la receptividad y la ausencia de represión" (Marcuse, 1972:26). Además, Marcuse va más allá de los biologismos anatómicos, él encuentra cómo lo sexual entra en las esferas de lo cultural.

Otros elementos importante en la Revolución Sexual son el uso de modas como la minifalda, inventada en 1968, por Mary Quant, en Inglaterra; o los jeans que causaban azoro y desazón al sociólogo Horkheimer, quien en su *Diario* (1967), lamentaba del uso de estas prendas en las mujeres; así como la ya mencionada invención de la píldora anticonceptiva, en 1969. Estos acontecimientos cambian, entre otras cosas, el fenómeno de la visibilidad de los cuerpos y formulan una reconsideración de la noción de intimidad. Los jóvenes europeos y estadounidenses harán un uso frecuente de la desnudez; o en otras latitudes del globo, podrán tener prácticas sexuales en sitios públicos gracias a la tolerancia consentida de las autoridades de Amsterdam, Copenhague, Berlín o Londres.

Está claro que la acumulación de hechos constituye un punto de arranque para la representación fílmica. La actualidad se traduce en una relajación de las prohibiciones habituales. Será Marcuse quien insista:

El orden no represivo es esencialmente un orden de 'abundancia'. Sólo un orden de abundancia es compatible con la libertad. El campo de la libertad se ve yaciendo más allá de la necesidad. Por otro lado, la desublimación de la razón es un proceso tan esencial en el surgimiento de una cultura libre como la sublimación personal de la sensualidad (*Idem*, 184).

Lo que sigue es que el proceso de ruptura de valores se traduzca en un orden de abundancia en donde el cine arropa esos 'nuevos valores morales'. Incluso las censuras, que más adelante comentaremos con mayor detalle, aceptan estas modificaciones y se hacen más tolerantes.

Es importante mencionar que en términos cinematográficos:

No es lo erótico sino la erotización, el valor bueno. La erotización es una producción de lo erótico: ligera, difusa, mercurial; circula sin fijarse: un coqueteo múltiple y móvil liga al sujeto con lo que pasa, finge retenerlo y luego se afloja para ir a otra cosa (y después a veces, este paisaje tan cambiante se corta, arrestado por una inmovilidad brusca: la caída del amor) (Amengual, 1977:34).

De aclararse también que el cine erótico que establece la paradoja se basa en un hecho elemental: lo erótico para realmente serlo se basa en la noción de un deseo intermitente, que exige un proceso que, en su camino, marca lo que Lyotard (1991:34) encuentra como "la diferencia y la discontinuidad". En ambos conceptos encontramos una pequeña ubicación: el deseo hace suyo el detalle, porque precisa y encuentra las manera de distinguir al otro en medio de los demás; lo hace objeto amoroso o de deseo, o amoroso y de deseo, pero esta sensación se orienta hacia una acción y un descanso, una tensión y un reposo, sólo de esta manera el erotismo encuentra su lógica de funcionamiento. De otra manera se falsifica a sí mismo, por ello las noveletas de corte pornográfico o las películas hablan en el lenguaje de lo inverosímil. ¿Por qué los personajes masculinos deben eyacular fuera del cuerpo de la mujer? Sólo para mostrar la evidencia de su goce, sin embargo, en esa continuidad, en esa falta de transiciones, en ese 'continuo' lo que aparece es el absurdo. Por esa razón, los filmes que establecen la paradoja se deben a elementos cinematográficos del orden de la 'atmósfera', que se da al plantear un determinado escenario, un cierto tipo de iluminación e incluso un acento musical. Lo que sigue es la mirada del cineasta acerca de unos personajes que deben mostrar el claroscuro de la intermitencia. Incluso, una cinta obsesiva y fatigosa como *El imperio de los sentidos* (1973) de Nagisa Oshima, mostraba sus personajes en los tránsitos entre una acción y otra. De esa manera parece que el deseo recobra sus energías y los cuerpos se restablecen para continuar su marcha erótica.

Entre sus reflexiones de *Cool memories*, Baudrillard escribe que "para ser erótico, es necesario que el objeto se encuentre en estado de desenvoltu-

ra sexual, que en lugar de desear esté soñando, reclinado con negligencia o adormecido, o ausente de sí por distracción narcisista; que nos haya olvidado y se nos ofrezca de una forma extraña, con una suerte de animalidad indiferente, de suave locura e involuntaria desnudez. Sólo el cuerpo sin deseo es verdaderamente digno del placer” (Baudrillard, 1989:154).

Para ilustrar estas palabras del estudioso francés podrían ponerse varios ejemplos, uno de ellos es el que aparece en *Un tren para Hollywood* (Polonia, 1987) de Radoslav Piwowarski, en donde la joven Marlín (Katarzyna Figura) persigue a uno de los amantes de su amiga Sandra. Para seducir al hombre le enseñará unos brevísimos calzones de tono claro que entallan su cuerpo. El sujeto cae en la trampa y ella le da un rodillazo en las partes nobles. Al retirarse triunfante, Marlín se ajusta la falda, pero la estrechez de la prenda impide que vuelva a su sitio original, por lo que deja al descubierto una zona del trasero. Es obvio que el camarógrafo registró con deleite la imprevisibilidad del gesto, entonces el erotismo fluye sin que nadie lo detenga. Del mismo modo, en *Calle sin regreso* (Estados Unidos, 1988) de Sam Fuller, presenta una escena que se colma de lubricidad: los protagonistas han tenido una sesión amorosa; él (David Carradine) es un cantante popular y ella una modelo. La muchacha se levanta de la cama y por esa razón, que tanto gusta a la censura, se pone las bragas. Al caminar rumbo al cuarto de baño el espectador descubre que la pantaleta está puesta de manera desordenada y cubre de manera irregular. El cineasta dejó que la toma corriera pues ese destello, ese ‘accidente’ le daba una intención diferente a una escena convencional y libre de erotismo. Por otro lado, resulta claro que el cine forma parte de la llamada industria cultural: “lo que es nuevo en esta industria es la primacía inmediata y confesada del efecto. La autonomía de las obras de arte, que ciertamente no ha existido casi jamás en forma pura, y ha estado siempre señalada por la búsqueda del efecto, se vio abolida finalmente por la industria cultural” (Adorno, 1967:10-11).

De este modo, el contexto en el que surge la llamada revolución sexual afecta de inmediato al cine, que cambiará sus ‘reglas del decir’ y esto se debe a que la censura se ve obligada a admitir una mayor tolerancia. En Suecia, por ejemplo, *Soy curiosa* provocó que el Parlamento decretara en 1967 la abolición de la censura para los mayores de 16 años, mientras que la revista estadounidense *Time* la utilizó en su portada en ese mismo año como sinónimo de la revolución sexual que venía de los países nórdicos.

Martin Parker dirá: “La censura es tan movediza como las arenas del mismo nombre. Se debe al Estado y según se expresen las crestas del poder,

en ese instante se abrirá o se cerrará cual ostra obscena. La censura es la ramera que ha contraído nupcias y se ha hecho intransigente, pero que de pronto recuerda su pasado" (Parker, 1995:107).

Von Bayme escribió que "los elementos de la realidad social se enfocan teóricamente y se recomponen como si fueran un mosaico. Paradigmas de los modos de vida, el pop art, el derecho de resistencia ecológica, las teorías alternativas libertarias" (Von Bayme, 1991:143).

Ahora bien, el problema radica en un hecho determinante; pasamos de un primer momento de mayor libertad sexual en los sesenta a un hecho trágico: la aparición en los ochenta del síndrome de inmuno deficiencia adquirida. Según la expresión de Frank Kermode: "asistimos al sentido del final" (Kermode, 1978:32).

Es decir, se plantea un ciclo que podría identificarse del siguiente modo: "Del Edén al Apocalipsis", como título genérico, aunque en realidad las ideas de la negatividad se comienzan a expresar en el cine desde principios de los setenta y aún un poco antes, con cintas como *La piel suave* (Francia, 1966) de Francois Truffaut; *Joe* (Estados Unidos, 1971) de George Avildsen; *El último tango en París* (Francia-Italia, 1973), *Naranja mecánica* (Inglaterra, 1973) de Stanley Kubrick; *La gran comilona* (Francia, 1973) de Marco Ferreri; *Saló o los 120 días de Sodoma* (Italia, 1975) de Pier Paolo Pasolini; *La última mujer* (Italia-Francia, 1978) de Marco Ferreri o *Adiós macho* (Estados Unidos-Italia) de Marco Ferreri o *El diablo en el cuerpo* (Italia-Francia, 1986) de Marco Bellocchio; *La insoportable levedad del ser* (1989) de Philip Kaufman; *El discreto encanto de la burguesía* (Francia, 1973), *El fantasma de la libertad* (Francia, 1975) y *Ese oscuro objeto del deseo* (Francia, 1977) de Luis Buñuel; *Jade* (Estados Unidos, 1995) de William Friedkin; *Fiebre de jungla* (Estados Unidos, 1993) de Spike Lee; *Juego veneciano* (Estados Unidos-Inglaterra, 1992) de Paul Schraeder; o *Crash* (Canadá, 1996) de David Cronenberg. Para mencionar algunos ejemplos significativos.

¿Pero qué es el Apocalipsis en el cinematógrafo contemporáneo? En primer lugar se establece un fin del mundo en la 'posibilidad ilimitada' de la que habla J. G. Ballard en el prólogo a su novela *Crash*, en donde habla de "este predicado de la ciencia y la tecnología implica la noción de una moratoria del pasado —el pasado ya no es pertinente, y tal vez está, muerto— y las ilimitadas alternativas accesibles en el presente. La filosofía social y sexual del asiento eyectable une el primer vuelo de los hermanos Whright con la invención de la píldora" (Ballard, 1986:8).

El Apocalipsis que plantean estas películas parte de una doxa que se convertirá en paradoja. En *La piel suave* el cineasta Francois Truffaut hace un trabajo de ironía trágica. En un principio de trata de otorgarle validez al principio de Honoré Balzac, cuando éste hablaba de los valores de los pequeños burgueses que tienen un orden para todo. Lo mismo comen a una cierta hora; planean sus relaciones sexuales y las tienen determinados días de la semana; trabajan con regularidad y toda su vida se colma de tedio. La idea la extrajo Truffaut de las novelas que integran la obra *La comedia humana*. En el filme se habla de un intelectual conservador. Un hombre que encarna las 'virtudes' del pequeño burgués. Nada lo altera, él mantiene firme su idea de hogar y familia; publica cuando tiene que hacerlo y su vida tiene la vitalidad de un caracol. Sin embargo, el desplazamiento se comienza a dar el día en que el hombre de letras debe dictar una conferencia en Lisboa. El tema es André Gide. Durante el vuelo conoce a una aeromoza que lo hace despertar de su letargo. El idilio se dará a través del error trágico que convertirá el orden en caos. Lo que estaba abajo ahora estará arriba, el hombre se perderá en los laberintos amorosos y terminará por perder su 'centro'. La vida hogareña se convierte en un infierno y todo se resolverá cuando un rollo fotográfico, evidencia mayúscula, se convierta en imágenes en donde se disipan las dudas y el mundo pequeño burgués termine por deshilvanarse. Al final, la esposa llevará los hechos por la vía trágica y le dará muerte al intelectual, mientras que las fotografías se riegan simbólicamente entre el suelo y la mesa del café donde también se encontraba la amante.

Del orden habitual, de las costumbres convertidas en una suerte de leyes, ahora se deslizan los hechos a otros territorios. La doxa que manejan los personajes está ligada a la idea de una rigidez moral. Nada se comenta, nada se dice y todo se apacigua en la insustancialidad de los días. El hombre maduro, casado y con hijos, tiene una relación adúltera, una quiebra moral que lo hace temer de todas las doxas que le construyen su mundo de prestigios exteriores. Truffaut describe al escritor como un ser frágil, una especie de sujeto al que le faltó la célebre "educación sentimental" flaubertiana. La cinta nos regresa a la noción de inmadurez. El hombre responde a un coqueteo que es práctica habitual en la aeromoza que lo seduce. El 'centro' de ese medio pequeño burgués se rompe y el Apocalipsis deviene. Podría parecer poca cosa el hecho en sí mismo. ¿Por qué invocar el Apocalipsis ante la pequeñez del asunto? Porque Truffaut lo que hace es convertir su reflexión en paradoja evidente. El pequeño burgués ha construido su forta-

leza por medio del hogar y la familia, se ha labrado un lugar en la sociedad; ha buscado incluso el prestigio y ha tratado de habitar su casa con los productos del arte occidental, por ahí se habla de la adquisición de un cuadro del franco-japonés Foujita. Sin embargo, y, esa es la paradoja, que ante esa doxa de apariencia envidiable, la ruptura se establezca gracias a los efectos eróticos de una mujer que parece y es ajena a ese universo pequeño burgués. La paradoja está dada en esos intercambios, entre la rigidez de un mundo, de algo que parece inamovible, confrontado con la vacuidad que únicamente otorga los beneficios de una supuesta renovación vital. La condena de Truffaut está lejos de ser moralista, por el contrario. Lo que censura el realizador y guionista es la inconsistencia de ese mundo que a la menor provocación se derrumba como un castillo de naipes. El auténtico error es la moralidad pequeño-burguesa, arqueología que sobreviene del conservadurismo y la derecha, algo así como la trastienda de la derecha francesa anterior a la Segunda Guerra Mundial. El Apocalipsis es entonces lo que sobreviene ante un tiempo que ha creado personajes de la liviandad de la aeromoza. Mundos encontrados, el del escritor y el de esta mujer que ejerce su libertad sexual sin conflictos. Para el escritor el hecho significa la muerte, para la mujer una experiencia más. Entre uno y otro lo que hay es un dique moral que se derrumba junto con el resto de los elementos que lo constituyen. El Apocalipsis es la respuesta, el descentramiento, este es un caso.

Por otro lado, *El diablo en el cuerpo* de marco Bellocchio es una clara representación de la negatividad apocalíptica. En esta cinta se adapta la novela adolescente de Raymond Radiguet, en la cual se narran los amores entre un muchacho y una mujer casada, que se encuentra sola porque el marido fue a combatir en la Primera Guerra Mundial. En la versión de Bellocchio el caos se expresa de manera clara: Roma en los ochenta es una ciudad asediada por las sirenas de patrullas y ambulancias. El personaje central es Giulia, cuyo compañero es un miembro de las Brigadas Rojas. Él está encarcelado y el mundo parece abismarse. Por otro lado, Nicola es un adolescente que asiste a sus cursos preparatorianos. Junto a la institución educativa está un hospital psiquiátrico de mujeres. Las pacientes escapan y trepan por los techos y crean una confusión general. De hecho Bellocchio está alerta para otorgar la imagen de una geografía que traslada sus desquiciamientos a los personajes. Por ejemplo, el amasiato que sostendrán Giulia y Nicola transcurre en una especie de vorágine. La mujer está cercana a la locura, es una exaltada de cambios imprevisibles. En su historial aparece una larga terapia con un psicoanalista que es el padre de Nicola. El filme

parte de la doxa del orden, de los valores en donde la fidelidad se rompe ante la pasión del adolescente y la mujer. El Apocalipsis aparece cuando todo se relaja, los límites entre el bien y el mal son de una ambigüedad enorme. Nada se sostiene y los valores morales parecen rasgarse, por un lado está el terrorista y sus luchas; por otra está el psicoanalista que ejerce sus actividades sin la ética necesaria, y por ello abusa sexualmente de sus pacientes. El joven Nicola, quien parece un ser rescatable en su pureza, aparece al final de la película como un pusilánime, un sujeto que se adapta al orden arbitrario y al final deja a Giulia para ir a un exámen inútil. La única que responde a las condiciones de la locura y del desquiciamiento es Giulia. El Apocalipsis, lejos de ser una figura metafórica, se convierte en un conjunto de signos que evidencian el carácter lúgubre y, posiblemente, renovador del hecho. Bellocchio establece la paradoja de un orden violentado que al final quiere alcanzar la doxa. El resultado es todavía más trágico en su falta de vitalidad y en el sometimiento de los personajes. La única que sostiene su actitud rebelde y exaltada es un Giulia que parece sobrevivir a ese viaje invertido, a esa reclusión en una Roma extraña e insolente.

En *Luna amarga* lo que hay es un tránsito real, pues toda la acción aparece durante una travesía marítima. Una pareja de 'dañados' para usar la expresión de la novelista británica Josephine Hart, usa a una pareja de ingenuos para compartir la crueldad de sus juegos. Polansky es inflexible: la pasión sexual deviene en costumbre e insustancialidad. Un aspirante a escritor y una joven peinadora son los personajes que vivirán una aventura plagada por la irracionalidad. Ellos viven la obsesión sexual, ejercen su voluptuosidad sin cortapisas. Pero del erotismo pasan a la fatiga, uno estorba al otro y el aspirante a escritor se fastidiará de la mujer. Al poco tiempo lo que era relación fogosa se convierte en tedio. Esto cambiará las cosas, la mujer se pliega y trata de volcarse hacia el hombre por medio de la docilidad y de una especie de servidumbre. Lo que se vive ahora es la humillación y el deseo perdido. Esto concluirá con un accidente del hombre, quien queda parálítico. Las piezas se desplazan y comienzan a enunciar el horror. Ahora los papeles se invierten y es la mujer quien maltrata al tipo. En el crucero él se presenta como un parálítico que cuenta historias tortuosas a un inglés que lo escucha con un sentimiento de atracción y repulsión. Al mismo tiempo este personaje desea a la esposa del parálítico. El coqueteo se establece hasta que en la fiesta de año nuevo, en pleno altamar, se establece el desenlace y el desplazamiento hacia la paradoja. El inglés queda pasmado al verse sustituido en los coqueteos de la mujer, pues es su propia esposa la

que de pronto se gana los favores de la norteamericana. El paralítico goza con esa situación equívoca. Las mujeres se marchan a la cama y al día siguiente el paralítico asesina a su esposa. El inglés asiste al espectáculo sangriento y contempla que su esposa, tan tímida y reservada, tuvo relaciones lésbicas. El Apocalipsis se desata en el mar y todo parecé mutarse. Aquí los sobrevivientes están destinados a vagar como sombras. El mundo ya es diferente, el 'sentido del final' los ha transformado, una vergüenza infinita se apodera de ellos. Lo íntimo se ha convertido en hecho público. Ellos, el inglés y su esposa, quedan con el estigma de la revelación para los otros. Un hindú con su pequeña hija, antes amistoso, ahora es un ser esquivo que apenas si se atreve a saludar a la pareja 'sobreviviente'. El Apocalipsis se ha cumplido con todo y la paradoja que implica el hecho. Es decir, del tono paradisiaco de los primeros minutos de película, se establece el cambio por medio de un simbolismo irónico: los personajes del aspirante escritor y de la peinadora están en una feria. La mujer le dice que quisiera tener un hijo, él rechaza la posibilidad. Enfrente de ellos está la rueda de la fortuna, lo que sigue son las fantasías que pretenden recobrar las pasiones perdidas. Poco a poco la paradoja precisa los hechos, lo demás ya se ha contado.

Ahora bien, el sociólogo Jean Cazeneuve en *Felicidad y civilización* establece: "¿Nuestro edén será un lugar de placeres? No olvidemos la etimología. La palabra paraíso, de la cual deriva por intermedio del griego o del latín y también del hebreo, del vocablo que, entre los persas, designaba un jardín maravilloso. He aquí el cuadro encantador de un paraíso al que caracterizan ante todo los placeres. Esto habla a los ojos y a los sentidos. No es una palabra vacía, una abstracción" (Cazeneuve, 1967:12). En términos de representación filmica, el Edén tiene tensiones dramáticas, modos de interesar al espectador. La propuesta puede tener algunos conflictos para después triunfar en el universo de los placeres o retraerse ligeramente en la búsqueda de goces duraderos, como en el caso de *Almohada para tres* (1982) de Randall Kleiser; *El futuro es mujer* (1985) de Marco Ferreri; *Henry y June* (Estados Unidos, 1990) de Philip Kauffman, etcétera. Lo que significa que el ciclo "Edén-Apocalipsis" tiene polaridades y complementaciones, que suscitan una buena cantidad de matices.

Para entender esa relación entre dos figuras místicas es preciso encuadrarlas en una definición, por ejemplo en Barthes se lee: "Lejana o no, la mitología sólo puede tener fundamento histórico, pues el mito es habla elegida por la historia: no surge de la 'naturaleza de las cosas' [...] El mito no puede definirse ni por su objeto ni por su materia, puesto que cualquier

materia puede ser dotada arbitrariamente de significación” (Hübner, 1996:279).

¿Qué es lo específico del mito? Es transformar una sentido en forma. Dicho de otro modo, el mito es siempre un robo de lenguaje. En realidad nada puede ponerse a cubierto del mito.

Un apuntalamiento que debe tomarse en cuenta es la racionalidad del mito, la construcción por medio de la cual logrará su significación cuando se le aplique al estudio de tal o cual realidad, por ejemplo la fílmica. En ese sentido, Kurt Hübner dirá:

La falta de una lógica universal en el interior del mito deriva del hecho de ser incapaz de semejante racionalidad, sino que tiene su causa en el hecho de que el ‘objeto’ y la ‘realidad’, sobre los que versan, no admiten tal lógica. Quien le reproche al mito esta representación de la realidad argumenta, no sobre el terreno de la lógica –pues ésta no decide nada acerca de la realidad– sino, nuevamente, sobre el terreno de la experiencia (*Idem*, 257). [En otro apartado el mismo autor refiere que] concebir lo mítico como una especie de fe en algo trascendental, o al menos inaccesible a la percepción y a la experiencia, forma parte de los prejuicios hasta ahora casi inextirpables en su contra. Pero en realidad lo mítico se funda, por el contrario, en el hecho de que originalmente la ‘realidad’ aparecía al hombre en forma mítica (*Ibidem*, 261).

En ese mismo aspecto el mito no conoce la separación tajante entre sujeto y objeto, y conciencia. El conocimiento tampoco se basa para el mito en que un sujeto aprehenda un objeto que se da fuera de él, por la pura interioridad de su pensamiento, sino que lo entiende como un proceso en el que la sustancia numinosa que penetra el objeto que participa de ella, fluye en el sujeto cognoscente y lo colma. Como se ve toda entidad ideal es al mismo tiempo material y viceversa. Lo representado en cierto sentido lo ya percibido.

La conclusión de estos aportes de Hübner resulta clara: las figuras místicas sólo pueden establecer su campo discursivo en la medida en que son figuras que han partido de una realidad establecida; la diferencia es que su sustancia, su materia prima, tiene un carácter simbólico que forja un proceso de conocimiento. En el cinematógrafo las figuras del Edén y el Apocalipsis están en vínculo con una historia que tiene un contexto y que se desarrolla a la par que la contracultura. Sólo que en esa espiral, en esa

dinámica, lo que encontramos son una serie de mutaciones y un conjunto de paradojas.

Sobre el Edén encontramos que el cine se vuelve edénico al inicio de la Revolución Sexual, su mejor ejemplo es la escena que antecede el final de *Zabriskie Point* (1970) de Antonioni, cuando un sinnúmero de parejas copulan al aire libre en las arenas del desierto.

Lois Parkinson en *Narrar el Apocalipsis* encuentra algo de lo que aparece en el cine del periodo mencionado, que “los artistas crean ficciones globales de orden histórico, dramas universales que asignan valor moral a los acontecimientos aislados y a la conducta individual” (Parkinson, 1994:22).

Ahora bien, el Apocalipsis en el cine “no es sólo un sinónimo de desastre, cataclismo o caos. En realidad, es sinónimo de revelación. Aunque es verdad, que un sentido agudo de perturbación y de desequilibrio temporal es la fuente del pensamiento y del relato apocalíptico, y es siempre integral a éste, también lo es la convicción de que la crisis histórica tendrá el efecto purificador de una renovación radical” (*Idem*). Para entender los vínculos de lo apocalíptico y el erotismo filmico podría mencionarse, a manera de ejemplo.

Lo que trae este cambio del “decir” cinematográfico, que viene desde la Revolución Sexual hasta el fin de siglo, está en la experiencia de las rupturas del tabú y de las reglas de la tolerancia. Por un lado, la desnudez se ha convertido en algo habitual en las películas; hay incluso una variedad de posiciones sexuales y todo un repertorio de fantasías en donde caben toda clase de propuestas; el cine se abre a la verosimilitud de los hechos. En cintas como *El diablo en el cuerpo* (1986) de Marco Bellochio, la actriz holandesa Maruschka Detmers realizó una escena de *fellatio* al joven personaje de la cinta. La escena causó conflicto y el entonces alcalde de París, Jacques Chirac —ahora presidente de la República Francesa— la consideró como un ejemplo de obscenidad. La escena es un corte más, nunca vemos a la mujer en un gran acercamiento. Por el contrario, el director tuvo el acierto de describir el hecho de forma llana: mantiene la cámara en un plano medio. Este ‘decir’ sería imposible sin las rupturas logradas a finales de los sesenta; lo mismo que la célebre escena de “la mantequilla” de *El último tango en París*, donde Marlon Brando realiza un coito anal con el personaje femenino, pero todo está enunciado a través de los diálogos, la cámara está delante de la mujer, mientras suponemos todo lo demás; pues Brando está detrás de la joven y nos tiene que explicar cómo embadurna el ano de la muchacha y la posee por esa vía. La palabra es entonces un

extraordinario vínculo; la que comprende y explica, la que obra en síntesis y desglose. Brando, bisexual reconocido, sugirió la escena y prestó sus palabras en una improvisación que irradió fuego entre los críticos de la época. Ellos encontraban que la imagen fílmica y las palabras adquirían un matiz soez, una transgresión que era una 'impertinencia', una rasgadura a la moral de un planeta que había visto la llegada del hombre a la luna y el estallido atómico en Hiroshima y Nagasaki.

Es un hecho que con discontinuidad e intermitencia, pero desde mediados de los sesenta se presenta el desnudo integral en la pantalla fílmica, de tal modo que poco extraña que en una cinta clasificada para adultos se muestre el vello púbico femenino; incluso en la banda sonora se registran las respiraciones entrecortadas y los gemidos orgásmicos de los personajes, cosa que antes era apenas concebible. Todo esto quiere constituir un eje de verosimilitud dentro del filme. Todorov encuentra que:

Platón y Aristóteles consideraron lo verosímil como una relación del texto particular con otro texto general y difuso. Después surgió otra idea: se pasa del nivel de lo dicho al nivel del decir. Por último, actualmente se hace predominante otro empleo: se hablará de la verosimilitud de una obra en la medida en que ésta trate de hacernos creer que se conforma a lo real y no a sus propias leyes; dicho de otro modo, lo verosímil es la máscara con la que se disfrazan las leyes del texto, y que nosotros debemos tomar por una relación con la realidad (Todorov, 1972:13).

También habría que mencionar a Julia Kristeva, quien encuentra que "la verdad sería un discurso que se asemeja a lo real; lo verosímil, sin ser verdadero, sería un discurso que se asemeja a lo real. Lo verosímil no tiene más que una única característica constante: 'quiere decir', es un 'sentido'" (Kristeva, 1978:11).

En este aspecto debemos tomar en cuenta que la censura intervendrá mientras más verosímiles resulten algunas escenas eróticas. Chistian Metz escribió que:

Así, detrás de la censura institucional de los filmes, alrededor de ella, junto a ella —debajo de ella, pero desbordándola— la censura que se ejerce a través de lo Verosímil funciona como una barrera, como un filtro invisible pero generalmente más eficaz que las censuras declaradas: ella recae sobre todos los temas, en tanto que la censura institucional se concentra en

ciertos puntos: políticos o de costumbres; esta apunta —y aquí reside lo más grave— no exactamente a los temas, sino a la forma de tratarlos, es decir, al contenido mismo de los filmes: el tema no es el contenido, no es sino una primera caracterización, muy general, de ese contenido (Amengual cita a Metz, *op. cit.*, 22).

En estas producciones fílmicas, que abarcan tres décadas, están enmarcados por los problemas de su interrelación con la realidad social; con la censura o la tolerancia que se ejerza sobre ellos y el uso que hagan de las expresiones eróticas. En ese sentido habría que emplear una idea que dará lugar a un esquema de análisis que parte de la 'doxa' (opinión pública, creencia compartida y lugar común) frente a la paradoja. Alan McGlashan en *Gravedad y ligereza* admite que "en cualquier campo de la existencia humana, cuando la indagación alcanza cierta profundidad, vamos a parar probablemente a la región de la paradoja, en donde todo camino está sembrado de engaños para las mentes lógicas" (Glashahn, 1976:39).

Es importante observar las relaciones entre censura y cine. Es un hecho que los censores tienen como cometido habitual el acto de 'normalizar' al excluir aquello que desborda los límites habituales de un contexto sexual o político. Ellos cercenan lo que consideran que está fuera de los umbrales, movibles y arbitrarios, que convierten en norma de defensa a la sociedad y a las familias. Pero, como el cine es una industria cultural y, por lo tanto entra en problemas de mercado, las presiones comerciales obligan a las oficinas censoras a transigir con las 'aperturas'. Esto ocurre porque la censura por lo general se desfasa, y lo único que la actualiza es el empuje externo de la realidad social.

Lo que se suscita es la paradoja del imaginario erótico que desbordará, al menos en la ficcionalidad del cine, lo que ocurre en la sociedad contemporánea de mediados de los sesenta a la época actual.

## Bibliografía

- Adorno, Theodor (1967), *La industria cultural*, Galerna, Buenos Aires.  
 Amengual, Lo Duca, et al. (1976), *En torno al erotismo*, Sedmay, Madrid.  
 Barthes, Roland (1976), *¿Por dónde empezar?*, Tusquets, Barcelona.  
 — (1978), *Roland Barthes por Roland Barthes*, Kairós, Barcelona.  
 Baudrillard, Jean (1989), *Cool memories*, Anagrama, Barcelona.

- Baudrillard, Jean (1991), *La transparencia del mal*, Anagrama, Barcelona.
- Cazeneuve, Jean (1968), *Felicidad y civilización*, Paidós, Buenos Aires.
- Foucault, Michel (1977), *Historia de la sexualidad: La voluntad de saber*, Siglo XXI, México.
- (1976), *Vigilar y castigar*, Siglo XXI, México.
- Hamilton, Roberta (1980), *La liberación de la mujer*, Península, Barcelona.
- Hopenhayn (1994), *Ni apocalípticos ni integrados. Aventuras de la modernidad en América Latina*, Fondo de Cultura Económica, Santiago de Chile.
- Hübner, Kurt (1996), *La verdad del mito*, Siglo XXI, México.
- Kermode, Frank (1983), *El sentido de un final: Estudios sobre teoría de la ficción*, Gedisa, Barcelona.
- Kristeva, Julia (1972), *Semiótica*, t. 2, Espiral-Fundamentos.
- Lefebvre (1976), *Tiempos equívocos*, Kairós, Barcelona.
- Lipton, Lawrence (1966), *La Revolución erótica*, Rodolfo Alonso Editor, Buenos Aires.
- Marchán Fiz, Simón (1987), *La estética en la cultura moderna*, Alianza, Madrid.
- Marcuse, Herbert (1972), *Eros y civilización*, Barral, Barcelona.
- (1981), *El final de la utopía*, Ariel/Planeta.
- Parker, Martin (1995), *Las alternativas de la nada*, Hiperión, Barcelona.
- Parkinson, Lois (1994), *Narrar el Apocalipsis*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Racine, Luc (1983), "Paraíso, Edad de Oro, Reino Milenario y Ciudad Utópica" en revista *Diógenes*, n. 122, UNAM, México.
- Senosian, Serafín (1981), *El cuerpo tenebroso*, Pre-textos, Valencia.
- Wallerstein, Emmanuel (1996), *Abrir las ciencias sociales*, Siglo XXI/UNAM.
- Wolf, Eric (1994), *Europa y la gente sin historia*, Fondo de Cultura Económica, México.