



▶ *Luna de hiel.*

Lujuria por la *imagen:* escenas eróticas favoritas

Dentro del universo del cine, todos tenemos un reducido grupo de películas o escenas a las cuales veneramos y volvemos a ellas incontables veces. Existen escenas favoritas de terror, acción o musicales, y las eróticas no son la excepción. Ya sea por una sexualidad sugerida o explícita, determinadas situaciones han quedado grabadas en nuestras mentes. A continuación se comentan algunas escenas eróticas del cine de las últimas décadas.

Un desayuno excitante en *Luna de hiel*

Enrique Vidal

Sin ánimos de redundar en aquel lugar común que es la dificultad para todo cinéfilo de elegir una escena favorita, quisiera destacar, en principio, la particularidad del erotismo como concepto a tener en cuenta en esta ocasión.

Y es que la constitución del erotismo, como bien dijo Georges Bataille, se funda a partir de la actividad sexual reproductiva. Es así que la construcción de *lo erótico* no produce contenido si no es vinculado a dominios de la historia de la civilización que fueron evolucionando en el tiempo como el arte, el trabajo, la religión, etcétera. El erotismo atraviesa un proceso de avance, superaciones y desviaciones para que lleguemos a discursos como los que Polanski expone en *Luna de hiel*. Mientras el erotismo sigue su curso, vamos a abordar la historia a grandes rasgos.

La historia de la película transcurre, en su mayor parte, en un cruce donde el minusválido Óscar (Peter Coyote) y Mimi (Emmanuelle Seigner), conocerán a Nigel (Hugh Grant) y Fiona (Kristin Scott Thomas). Nigel y Fiona son los dos componentes de un matrimonio convencional, mientras que Óscar y Mimi, como veremos, se encuentran situados en un extremo opuesto en su forma de percibir una relación de pareja.

Durante el viaje, el anodino Nigel se convertirá en un receptor interesado de las confidencias de Óscar, quien comentará con lujo de detalles su vertiginosa relación con Mimi: "Cuidado. Ella es una trampa viviente", le advierte a su interlocutor.

Uno de los pasajes más intensos de la película dura apenas un minuto y medio. La escena nos muestra a Óscar y Mimi en los albores de su relación mientras desayunan. Los elementos: leche, una tostadora y *Faith* de George Michael. La imponente Mimi moja sus senos con la leche que tomó ante la atenta mirada de Oscar, ella se le acerca y Oscar se encarga de limpiarle toda la leche en un acto que emula

▶ *Los abrazos rotos.*



la lactancia; Mimi, desbordando de lujuria, sale del campo para practicarle sexo oral. La música enfatiza un ambiente lúdico y, al mismo tiempo, muy sensual hasta que la expulsión de las tostadas se encarga de hacernos saber que ambos 'terminaron'.

Cabe destacar que esta magnífica composición se sitúa dentro de una historia de venganza, celos, obsesión, lujuria, furia y pasión. Además, esta escena, entre otras de la película, grafican una historia con recursos muy elocuentes y cargados de erotismo, pues además de la tostadora y la leche se encuentran los bailes y el lenguaje cómplice de esta pareja. Emmanuelle Seigner, con su belleza turbadora, se convierte merecidamente en centro de gravedad de toda la historia.

Historia llena de intriga, sorpresas, irreverencias y morbo a raudales. Un viaje trágico a lo más profundo de las pulsiones humanas.

Conclusión:

Refleja el sadomasoquismo llevado a su máxima expresión, de una pareja que, integrada inicialmente por una mujer desvalorizada y ridiculizada por su marido *play-boy* bastante mayor que ella, termina convirtiéndose en una dupla exactamente a la inversa. Aparece una contra-pareja, que hará las veces de espejo donde morbosamente se reflejarán las miserias de aquellos, y todos comenzarán a transitar por los resbaladizos senderos de un deseo incontenible. Hay un dejo moralizante al final del filme; dejo que, cual corifeo de tragedia griega, se repite en tramos anteriores. Polanski –considerado entre los cineastas “malditos”, genio y figura hasta la sepultura– supo dar a entender ese contraste, y todo otro contraste de diversidades morales; pasando lectura a prejuicios reales e imaginarios.

Historia sobre las etapas de la relación de pareja, la atracción, la seducción, el romance, el amor, el



sexo, la degeneración, el aburrimiento, el hastío, el odio, la tragedia, la venganza, la muerte. Un relato parábólico sin igual, porque el momento cumbre de esta curva dura muy poco, y llegamos a los niveles más bajos de degeneración y humillación rápidamente. Si se está atravesando por algún tipo de depresión no es recomendable verla. Emmanuelle, maravillosa, es fácil comprender cómo un hombre de cuarenta años (Peter Coyote) puede perder la cabeza por ella, el mismo Polanski la hizo su musa.

El erotismo es caprichoso finalmente.

Los amantes vampiros de *Los abrazos rotos*

Ana Carolina Quiñonez Salpietro

Los abrazos rotos (Almodóvar, 2009) es una historia de vampiros. Harry Caine (Lluís Homar), un escritor ciego, vive entre tinie-

blas, pero ellas no son sinónimo de discapacidad: más bien lo conducen a descubrir inquietantes posibilidades eróticas en contextos cotidianos. En la primera escena, un alma caritativa lo ayuda a cruzar la calle y lo acompaña hasta su casa. El alma va transformándose en materia a medida que responde al cuestionario que plantea Harry sobre cómo lucen su cuerpo y su rostro. Esas preguntas, que empiezan como un acto impulsado por la curiosidad, van tornando la situación en un acto morboso y acechante porque sacan de las tinieblas el objeto de deseo de Harry y lo fetichizan.

El otro retrato de vampiro es el de Ernesto Martel (José Luis Gómez), el obsesivo empresario que mantiene una relación dominante con Lena (Penélope Cruz). Si Harry representa el carácter sanguíneo y seductor de los vampiros, que apuesta por erotizar, sensibilizando el cuerpo de su presa a través

de su corporalidad y su palabra, Ernesto personifica la violencia con que se posee a la mujer para dejarla como un cuerpo maltrecho y sin rastro de vitalidad después del coito, que, en el caso de Martel, dueño de una corporalidad áspera y contenida, equivale a una auténtica chupada de sangre.

Harry y Ernesto son criaturas fascinadas por la carne joven. Esa característica los lleva a competir por la posesión de Lena. Lo que más ofusca a Ernesto es descubrir las imágenes de infidelidad de Lena y Harry: el beso, la caricia, la idea de compenetración entre ellos. Mientras que a Harry lo que le conmueve y encoleriza, hasta el punto de pedirle a Lena que huyan juntos, es descubrir los moretones en el cuerpo de ella: la confirmación de Lena como un fetiche compartido con su antagonista.

Costuras eróticas en *La mano de Wong Kar-wai*

Nicolás Carrasco

Cuando me pidieron que colaborara con un texto sobre alguna película que me pareciera particularmente erótica, pensé inmediatamente en *2046*, la extraña ¿secuela? de esa obra maestra que es *Con ánimo de amar*. Recuerdo pocas otras actrices que me hayan parecido tan amenazadoras en cuanto a su sexualidad y a su poder frente a los hombres como Zhang Ziyi en esa película. Sin embargo, pronto recordé un corto que vi la última fecha de una retrospectiva de Wong Kar-wai en la PUCP, que en su momento me pareció la obra maestra del autor (aunque debe ser porque la proyectaron inmediatamente antes de ese bodrio insufrible que es *My blueberry nights*). El corto en cuestión era *La mano*, que forma parte de *Eros*, antología en la que también colaboraron Antonioni y Soderbergh. El corto de Wong no solo es el mejor del conjunto sino, además, el único que llega realmente a ser erótico.

La mano está ubicada en el Hong Kong de los sesenta que Wong ya había retratado en *Días salvajes*,

Con ánimo de amar y 2046. Cuenta la historia de Xiao Zhang (Chang Chen), aprendiz de sastre que cose los vestidos de la señorita Hua (interpretada por Gong Li), quien está a punto de casarse con un hombre muy rico, a quien engaña. El día que se conocen, Hua humilla al joven Zhang por su virginidad, lo obliga a bajarse los pantalanes y lo masturba. Wong muestra el primer contacto de Zhang con una mujer a través de un largo y poderoso primer plano de su cara mientras él tiene un orgasmo. “Recuerda esta sensación y me harás vestidos preciosos”, le dice. Este encuentro marca un antes y un después en la adultez de Zhang, quien se enamora de su cliente y se convierte en el único encargado de coser, de manera obsesiva, sus vestidos, hasta que sus infidelidades hacen que ella lo pierda todo.

El corto funciona por el desarrollo trágico de ambos personajes: Hua pierde su juventud, su belleza, su salud, sus pretendientes y, en el camino, su dignidad, llegando a ejercer la prostitución en un puerto. Zhang, por su parte, se mantiene fiel a su única cliente, siempre cerca pero sin intervenir en lo que ve. “De no haber sido por tu mano no me habría convertido en sastre”, le dice, mientras ella agoniza enferma en su cama. Hua le da (¿o le devuelve?) a Zhang lo único que le queda: su mano. En su estado ya no pueden tener otro tipo de relaciones. Paradójicamente, la mano que Hua había usado para humillar a Zhang vuelve a él como un instrumento de amor. El mismo instrumento que él utiliza para hacerle vestidos a su única fuente de inspiración. ¿Se puede hablar de musas en la costura?

Lolitas orientales en *Mentiras*

Eduardo Quispe Alarcón

Como toda obra posmoderna, *Mentiras* (1999) de Jang-Sun Woo, es una relectura de consagrados filmes como *Lolita*, *El imperio de los sentidos*, *El último tango en París* y *Delicias turcas*. El irrespeto por estos clásicos del cine va de la mano

con un tratamiento visual propio de la era digital, y no hablamos de las grandes producciones, llenas de Chroma y efectos 3D, sino de la *pixelización* de las texturas, otrora pulcra fotografía y cuidado excesivo por la sublimidad del plano; es decir, hay desenfocues, encuadres movidos e irregulares, mala iluminación, colores saturados y reventados, y todos los elementos ahora convertidos en marca registrada del cine *indie* del más bajo presupuesto.

Sin embargo, no se trata solo de irreverencia formal. El relato ha sido descuidado, desdramatizado, y hasta “desmentido”, pues Jang-Sun Woo no duda en romper la *cuarta barrera*, cuando intempestivamente intercala sus escenas con registros documentales de pormenores del filme, del *casting*, con entrevistas a los protagonistas (quienes confiesan ante cámaras sus pudores por participar en un filme de grueso calibre), y hasta indicaciones del director, todo, llevado como si se tratase de una tomadura de pelo.

Pero estas superposiciones e intervenciones de la ficción tampoco son ajenas al cine posmoderno, pues en su intento por derribar cualquier autoridad, certezas y “verdades”, no se tiene reparos en mostrar la lengua al sorprendido espectador que hizo cola en el cine y compró su tique con morbosa expectativa.

Entonces, la “mentira” se completa con el uso pionero de tecnología digital, casi casera, con actores no profesionales, diálogos improvisados, sexo sin suntuosidad, ni estilización (como en *El imperio de los sentidos*), historia sin *plots points*, sino solo siguiendo con desmedro una serie de acontecimientos, sin más brújula que el seguimiento de encuentros de la pareja, en los que destaca solo la degradación, el sadismo y la más burda obsesión, y esto sin el exceso de significancia ni acontecimientos laudatorios del erotismo, como Oshima o Bertolucci. Sino que, contextualizando y desmitificando hasta lo obsceno a *Lolita*, nos muestra a “J”, un predador sexual (disfrazado de escultor) que capta nínfulas a través de internet, quie-

nes en su precoz picardía buscan desvirgarse con hombres mayores que les ofrezcan la cuota mínima de aventura carnal. Y ahí aparece “Y”, una colegiala que le acaba de quitar la fantasía a su compañera de instituto, quien estaba siendo “preparada” por el mismo lobo rapaz que despertó en ambas la lujuria desmedida.

En *Mentiras* el sexo ha sido quitado del pedestal. No es maquinal, ni apoteósico, ni deshumanizado. Simplemente es crudo, sin artificios. Son sudorosos encuentros llenos de torpeza, que huelen, que erizan la piel y carecen de reparos. Y es ahí su verdadero valor, porque regresa el sexo al raso de la gente, y reescribe el cine (erótico) con indicadores sociales contemporáneos, “reales” e identificables. Pone al espectador contra sus propias pasiones y le dice: “Ey, este eres tú, intentando buscar una buena paja... ¿No tienes algo mejor que hacer?”.

► *El piano*



La dama y la bestia en El piano

Carlos Esquivés

De entre sus escenas de alcoba, hay una en especial donde Jane Campion es provocadoramente sugerente. *El piano* hasta ese momento ha caminado por una senda que ha venido despertando los sentidos erógenos en sus personajes. Holly Hunter es una mujer muda que habla a través de su piano, instrumento que es su fetiche y con el que goza a cada caricia del teclado. El ritmo que resuena es la proyección de su estado de ánimo, uno que ha sido trastocado con la llegada de un acosador. Harvey Keitel, hombre hosco e iletrado, casi "salvaje", ha engatusado a la viuda, ahora casada con un próspero granjero, con un pacto erótico. Siendo este hombre nuevo dueño de su piano, ha convencido a la mujer a cederle

una tecla del órgano a cambio de escucharla tocar, mirarla, olerla, sentirla, tocarla.

Estos son, pues, los previos al acecho de Harvey Keitel a Holly Hunter cada vez que ella toca el instrumento. Es el ritual de la bestia que merodea alrededor de su presa; una que, sin querer, ha ido estimulando el deseo del hombre con la sinfonía melódica de su órgano, a veces pasiva, a veces frenética. Lo que en un inicio era puramente goce auditivo, pasó al placer de la mirada, al olfateo de los vestidos y los sudores, a la percepción de las zonas desnudas, al manoseo repentino. Keitel reacciona de manera instintiva asumiendo un perfil casi animal. Mientras tanto, Hunter, ha ido cediendo a su cortejo. Ella lo rechaza, forcejean y se aparta, se niega, duda y luego se marcha. Ella ha comenzado a actuar bajo ese mismo razonamiento

instintivo, no en vano sus citas han sido siempre en una vieja cabaña, en medio de una naturaleza salvaje, en gran parte habitada por tribus oriundas. Es recién entonces que ocurre.

La escena más erótica del filme sucede naturalmente cuando Holly Hunter cede al deseo de su acosador. Dentro de la cabaña ambos personajes han confesado su amor, seguido de ello, se han dejado llevar por el impulso y el placer. Lo que podría haberse convertido en una escena de sexo desenfadado, es más bien la captura de un acto voyerista. En exteriores vemos a Sam Neill, nada más que el nuevo marido de Hunter, que ha comenzado a husmear entre las ranuras de la cabaña para convertirse en observador de lo que ya traía en mente. Jane Campion revierte el concepto de su personaje principal durante esta escena. Holly Hunter, la esposa pudorosa y abstemia de cariños maritales, es ahora, para los ojos de su esposo, una mujer no solo libertina, sino sedienta del goce sexual que le provoca la corporalidad tosca de Keitel. Lo sugerente llega con una inesperada acción, un perro ha ido olfateando algo en la mano de Neill para luego comenzar a lamerla, situación de la que el marido no se ha percatado, pero que dentro de su ámbito de fisgón simuló ser actor de una fantasía masturbatoria.

Un pedazo de carne en Una historia violenta

Ana Carolina Quiñonez Salpietro

En *Una historia violenta* (Cronenberg 2005), los Stall son una pareja sólida y feliz en un pequeño pueblo de Estados Unidos. Su conexión, así como el deseo entre ambos, no ha disminuido con la llegada de los hijos.

Después de exponer la rutina familiar a través de escenas de entrecasa, Cronenberg muestra a Edie Stall (Maria Bello) irrumpiendo en la habitación matrimonial, armada con un uniforme de porrista y esbozando la posibilidad de transformarse en otra a través del juego de

(continúa en la página 78)



Lujuria por la imagen: escenas eróticas favoritas

(viene de la página 41)

rol. El sexo con prótesis y una historia estimulante es un juego tierno y lubricado, en lugar de un acto transgresor, porque está en el territorio de lo previsible.

El asalto a la cafetería de Tom Stall (Viggo Mortensen) es el punto de partida para la transformación de la pareja. Todo el tiempo, los delincuentes se refieren a él como "Joey Cusack". Fueron ellos quienes profirieron las amenazas, pero fue Tom el que desató el baño de sangre en una exhibición de violencia despiadada. Ante los ojos del pueblo, Tom es un héroe; un tipo recio. Sin embargo, para los ojos de su mujer él es sospechoso y, una vez instaurada la sospecha, ella empieza a dejar de ser ella misma. ¿Es Tom Stall el hombre de familia o Joey Cusack, la máquina de matar?

La desconfianza torna a Edie Stall áspera y desafiante con su marido. En medio de una discusión, este último, conducido por el impulso, la intercepta y derrumba sobre las escaleras, para penetrarla en seco. No hay disfraces ni juegos previos,

ni menos consideraciones. Tampoco existen simulacros, tan solo una realidad incómoda. La forma en la que la posee, impactándola, privándola de toda movilidad, disminuyéndola a un pedazo de carne, confirma que Tom ha devenido en Joey Cusack, es el otro.

Al principio Edie se resiste a ser infiel, pero al rato se deja arrastrar por la intensa experiencia de la violación y su cuerpo empieza a mostrar signos de docilidad y goce que hacen explícita la duplicidad en ella. El encuentro bestial y sin adornos los estremece más que los juegos de rol de imagería *softcore* que utilizaban cuando eran otros, porque el deseo de ambos ha cambiado de naturaleza.

Un seductor monstruoso en *Corazón salvaje*

José Carlos Cabrejo

Al igual que otros personajes del cine de David Lynch, Bobby Peru posee una dimensión grotesca, repulsiva, sórdida, que se siente en esos vestidos negros y tejanos ceñidos a su cuerpo enjuto, o en esos delgados bigotes que arquean su sonrisa tosca y vulgar, mientras luce sus dientes de caries y fierro, agrietando su rostro de gestos mefistofélicos. No obstante, y por enci-

ma de todo, hay en este villano una insólita mezcla de humor sardónico y maneras de conquistador que lo hacen fascinante. Aquella escena en que acosa a Lula (Laura Dern) en el cuarto de un motel lo exhibe en su máxima expresión: Bobby toca la puerta de la habitación de la pareja de Sailor (Nicolas Cage), y cuando ella le abre, él pregunta "Tengo que orinar, ¿puedo hacerlo en tu cabeza?", atemorizándola y aclarando entre risas que se refería a ocuparse en el váter y no en su pelo. De pronto, inicia un juego de palabras y referencias obscenas al cuerpo de Lula, cogiéndola sorprendentemente del cuello y susurrándole incesantemente "Dime fóllame", mientras vemos su dentadura amarillenta y deforme, su jadeo que roza los labios de su víctima, sus dedos huesudos recorriendo con excitada lentitud las zonas más íntimas de Lula, su mirada absorta del rostro de placer contenido de la rubia. Un plano detalle de la mano estirada de ella nos sugiere que ha llegado al orgasmo, y después de verla pronunciar "fóllame" con los ojos cerrados, Bobby Peru la suelta inmediatamente y le dice "No puedo. Tengo prisa", marchándose burlesco. Si el personaje de Willem Dafoe es uno de los villanos más recordados del cine de Lynch es porque encarna la fealdad y la lascivia, la repugnancia y la seducción, con la misma intensidad, como las caras de una misma moneda. ◻

Una aburrida escena erótica en *IRREVERSIBLE*

Eugenio Vidal

Una historia cualquiera. Una historia cualquiera con su momento, digamos, romántico o sexual. Entonces, la narración se detiene para mostrar un par de cuerpos sobándose. ¿Alguien dijo elipsis? ¿*Fast forward*? Si las imágenes eróticas no llegan como una consecuencia de la película, o contienen el cúmulo de significados que genera un relato, sino, por el contrario, se emplean para "reforzar", o mejor dicho, redundar en una idea, y encima son tan predecibles como entrever dos personas sobándose, ¿por qué siguen ahí? Para ver gente calata haciéndolo, mejor el porno.

Irreversible (2002), de Gaspar Noé, se construye a partir de la violación de Alex (Monica Bellucci). El relato invertido concluye cuando alcanza su semilla. Si bien aún queda como una hora de metraje, lo que viene carece de interés, porque tras esta escena las preguntas se acaban, y luego surge el siguiente momento erótico de la película:

entre otras cotidianidades irrelevantes, pues la historia ya terminó, la pareja protagonista se soba por la simple razón de que son pareja y las parejas se soban.

Además de su planteamiento específico, la intensidad de una escena es producto de su relación con el resto de la historia. *Irreversible* se desarrolla hacia atrás, construyendo su significación hacia la búsqueda de una causa. Se trata de una venganza de la que descubrimos el porqué. Por eso, una vez que lo hemos comprendido, lo que siga solo será sobreexplicación. Hace rato sabemos que Alex y Marcus (Vincent Cassel) son pareja, y que hacen vida de pareja, y se quieren, y tiran...

El espectro que abarca erotismo es tan amplio como perspectivas existan. Queda por entender, como siempre, si la escena funciona o no según las reglas propuestas por el filme.