

LA VOZ EN OFF

I El cine ha sido siempre el reino de la tercera persona, y por ello, en el ambiente purista en el que yo aprendí a amarlo, la voz en *off* estaba mal considerada: un postizo de orden literario para un arte narrativo que de modo natural capta la imagen del otro, de los otros, por medio de aparatos pensados justamente para esa reproducción de lo externo. Como en todo arte, sin embargo, las disidencias lo enriquecieron, y pocas obras maestras de su historia poseen más empuje visual que el arranque de *Rebecca*, marcado por el relato en *off* de la protagonista, diciendo las palabras con las que empieza asimismo la novela adaptada de Daphne du Maurier: “Añoche soñé que volvía a Manderley.” La voz meliflua de Joan Fontaine, sobre un cielo nuboso donde brilla la luna llena, continúa la narración de un ensueño, pero detrás de la cámara está Hitchcock, filmando una larga aproximación al edificio misterioso en un único plano-secuencia (posiblemente dos tomas trucadas) que constituye un ejemplo de otra heréjica del lenguaje clásico del cine: el punto de vista subjetivo, puesto que

el avance entre los senderos y la maleza que rodean el caserón reproduce la mirada, real o nostálgica, de la narradora.

Dos películas españolas estrenadas en las últimas semanas recurren a la voz en *off* con distinta fortuna, aunque las dos exhiben ese dispositivo aural como un desafío o una puesta en causa de los convencionalismos. En *Mapa*, primer largometraje de Elías León Siminiani (finalista sin éxito, dentro del apartado de cine documental, en los recientes premios Goya), la voz del narrador, el propio autor, era inevitable, pues se trata de un diario cinematográfico, y malamente podían ser encomendados la confesión íntima y los chistes privados a una locución ajena. Javier Rebollo, un director a quien sigo con interés desde sus inicios, hace por el contrario un uso disolvente, voluntariamente convulsivo, de la narración en *off* en *El muerto y ser feliz*, por cuya interpretación protagonista obtuvo José Sacristán el primer Goya de su carrera. La película de Rebollo, su tercer largometraje, es un *thriller* crepuscular que sigue con pocas incidencias el largo viaje hacia la muerte de Santos, un asesino a sueldo español

radicado en Argentina, escenario de toda la acción. Sabedor de que tiene una enfermedad terminal, Santos viaja a bordo de un viejo Chevrolet y en compañía de una joven encontrada en la carretera, Érika (Roxana Blanco), con la que llega a tener una sesgada intimidad amorosa. Rebollo ha dicho haberse inspirado en Onetti y Cervantes, afirmando asimismo “la imposibilidad de contar hoy historias de la misma manera que ayer”. El patrón para subvertir y escandir el relato es una casi permanente voz en *off*, una femenina y otra masculina, como cortocircuito de aquello que el espectador ve en la pantalla, anticipando a veces lo que va a acontecer, o desmintiéndolo, o estableciendo un correlato irónico, cuando no burlesco, entre el texto verbal y la trama visual. *El muerto y ser feliz* tiene momentos de fascinante poética abismal, y una parte final en la hacienda de la familia de Érika que muestra el gran caudal cómico del cineasta. Pero por razones que podrían ser ahorrativas, narcisistas o conceptuales, la narradora es la guionista, Lola Mayo, y el narrador el propio director, y ambos recitan el texto (ingenioso a veces) con una voz monocorde (la de Mayo, que es la más abundante, con notables errores de prosodia) que hace odiar el dispositivo hasta convertirlo en una rémora. Está claro que el cine de Rebollo maneja la noción del escamoteo, y a



✦ A la izquierda, Roxana Blanco en *El muerto y ser feliz*. Debajo, una imagen de *Mapa*.

63

LETRAS LIBRES
MARZO 2013



ese respecto es paradigmático, y de una gran belleza formal, el desenlace a base de vaciados y ausencias. Lástima que en este caso las miras del escamoteo alcancen el resultado de un sabotaje.

Mapa cuenta en sus títulos de crédito con la presencia, no queda claro si como coproductor o mero favorecedor, de Daniel Sánchez Arévalo, el director de la brillante *Azuloscurocasinegro* y de las curiosas y fallidas *Gordos* y *Primos*, y hay ecos del paranoico mundo adolescente prolongado hasta la cuarentena en el sugestivo film de Siminiani, nacido

en 1971. La voz en *off* es grata de oír desde que, al comienzo, el autor, despedido de su trabajo de realizador en una cadena de televisión, decide seguir los consejos de una amiga llamada Luna y hace los preparativos para irse como terapia a la India. Su despedida de Madrid, de la casa que habita, el depósito de sus pertenencias en un guardamuebles y los primeros pasos en el país asiático son mostrados con una magistral economía narrativa siempre punteada por el “bajo continuo” de la voz narradora, que va tratando de apoderarse y ponerse al frente del material fílmico,

también, diría yo, por razones de pura y simple economía financiera (la película es de muy bajo coste, pero la factura de *home movie* se convierte en uno de los encantos formales de *Mapa*). Hasta que en un cierto momento de su deambular indio, el narrador descubre dentro de sí y da paso a El Otro, que más que un álter es un superego. Con esa dualidad contrapuesta de personajes reales albergados en el mismo cuerpo da comienzo la comedia; un cuerpo, por cierto, el de Siminiani, que estando tan presente su persona en los 85 minutos de duración de la película, solo se muestra por partes (una mano, una cadera, una sombra), creándose con ello no sé si un *macguffin* o un suspense hasta que por fin, al sufrir el accidente, se le ve brevemente el rostro en la ambulancia que le lleva al hospital.

Mapa entronca con la “autoficción” del histórico cine *underground* norteamericano (muy anterior al *indie made in o for* Sundance) y en la que despuntan el monumental *Diary* filmado desde 1950 hasta hoy por Jonas Mekas y el extraordinario *David Holzman 's Diary* de Jim McBride (1967). La segunda mitad del estimulante archivo privado de Siminiani cae por desgracia en un humorismo dudoso, y se cierra con una fiesta familiar que remite irremisiblemente a lo más hueco y pueril del universo adolescente que asoma alguna vez en la película. —

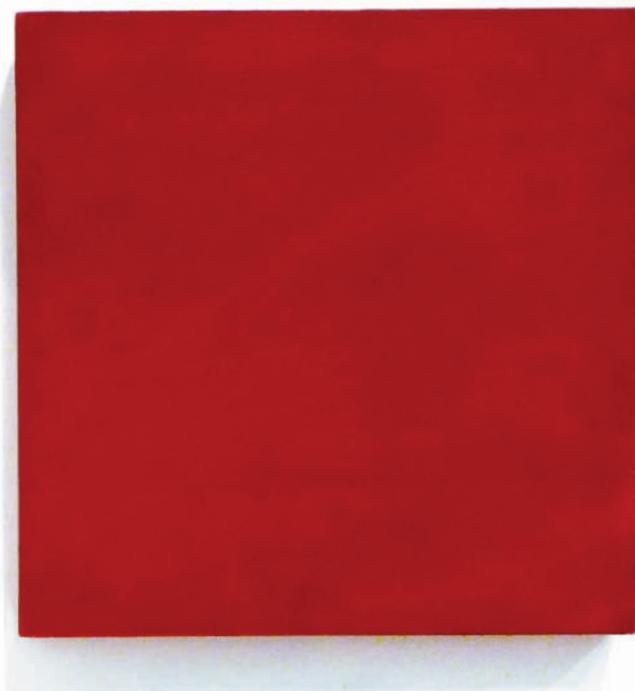
LA ABSTRACCIÓN GEOMÉTRICA EN LA CONSTRUCCIÓN DE LATINOAMÉRICA

Inicció el año para el centro de arte moderno y contemporáneo más importante de Madrid con una novedad: el acuerdo de colaboración entre la Colección Patricia Phelps de Cisneros y la Fundación del Museo Reina Sofía, cuya primera acción ha sido la presentación al público español de *La invención concreta*, una muestra que reúne una selección de algunas de las mejores obras de la abstracción geométrica latinoamericana en el periodo que va de 1930 a 1970.

En fechas recientes ha habido muestras de interés en España por lo que se produjo en los países de América Latina en los años de la posguerra. De ello son prueba la exposición *América fría*, que se presentó en la Fundación Juan March en 2011, o la que el propio Reina Sofía dedicó a la artista Lygia Pape ese mismo año.

La invención concreta, comisariada por Manuel Borja-Villel y Gabriel Pérez-Barreiro, tiene la virtud de presentar las obras liberadas de las asociaciones geográficas o cronológicas para proponer un recorrido más sugerente y libre, que se articula en torno a cinco “ejes” no lineales ni cerrados, sino inspirados en la intención artística: diálogo, universalismo, geometría, ilusión, vibración.

Como se puede intuir, dichos ejes permiten lecturas mucho más abiertas, y van desde la relación de las obras y los artistas entre sí (muchos de ellos formaron grupos como Madí o firmaron manifiestos como el *Neoconcreto*)



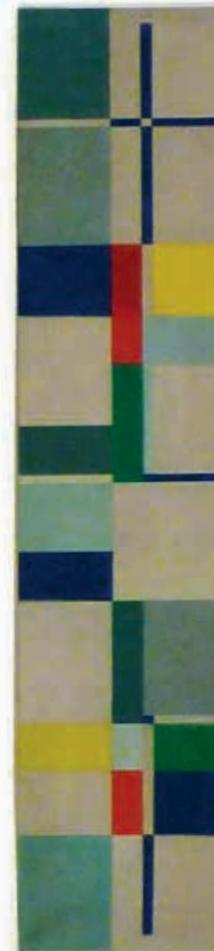
a la que establecen con otros artistas, con el espectador, con su irrupción en el espacio, y en fin, con su aspiración de creación del espacio “utópico”. En ese sentido la muestra, además de presentar piezas de la colección que son verdaderas joyas del arte abstracto latinoamericano, resulta novedosa y “productiva” en lecturas.

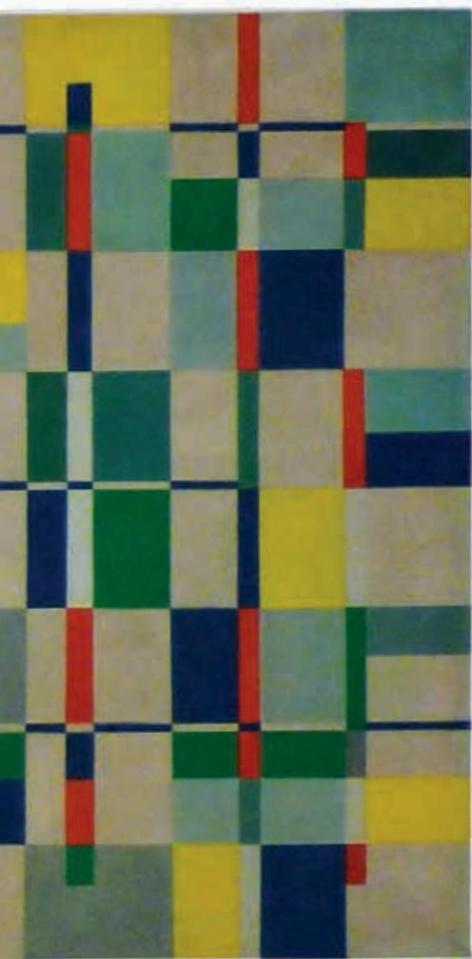
Se podría afirmar que todas las piezas de *La invención concreta* forman parte de la categoría “universal”, ya que parten de una propuesta de liberar el arte del “relato literario” y de la mirada al ombligo para construir una obra autónoma y universalmente legible. Lo cual curiosamente va en sentido opuesto a la tendencia de ciertos movimientos literarios de la época,

en los que se puso énfasis en la elaboración de la identidad por vía del folclore, y que llegó al punto más álgido con las fantasías barrocas del realismo “mágico”.

En el eje dialógico algunas de las piezas clave son *Escultura móvil articulada* del argentino Gyula Kosice, el *Libro de la creación* de la brasileña Lygia Pape y *Bichos* de su compatriota Lygia Clark. En estas piezas, según los comisarios, la relación con el espectador es transicional y contingente.

La segunda categoría reúne a los artistas que adoptaron la geometría como una “forma estable y absoluta”. Quizás podríamos aventurarnos a decir que, de alguna manera, estos artistas son los más cercanos al





+Sobre estas líneas
“Composición”, de Lygia Clark, 1953. A la izquierda, “Monocromático rojo”, de Hélio Oiticica, 1959.

suprematismo (aunque la influencia de las vanguardias rusas está presente prácticamente en todos los artistas y en muchas de las obras), y a esa vocación mística de la forma, un neoplatonismo para el que el mundo se compone de formas geométricas perfectas que el artista tiene la misión de revelar. En este grupo se encuentran las obras de los argentinos Alfredo Hlito, Juan Alberto Molenberg y Tomás Maldonado. El trabajo de los artistas alemanes Josef Albers –con el conocido *Homenaje al cuadrado*– y Max Bill constituye también una referencia obligada.

Quienes mejor representan el eje de la “vibración” son los artistas venezolanos Jesús Soto, con piezas

como *Cubo de nylon* o *Doble transparencia*, y Carlos Cruz-Díez, con *Fisiocromía*. Ambos artistas estuvieron obsesionados con la vibración y la ilusión, otra de las categorías de la muestra, así como con la incorporación del movimiento en la obra en el proceso de desmaterialización de la misma: un casi devenir “espectro óptico”. En estas piezas es importante el desplazamiento del “observador”, el eje espacio-temporal en el que se da la “aparición”: la visión de un fantasma.

Tampoco hay que olvidar que una gran parte de la “modernidad tropical” no se entiende sin la intervención de estos y otros artistas como Alejandro Otero –incluido en la exposición– en el espacio público y arquitectónico de Caracas y otras ciudades venezolanas empujadas por el auge modernizador que el petróleo había hecho posible.

Las técnicas y los materiales utilizados por los artistas incluidos son tantos y tan diversos que sería imposible referirnos a todos aquí. Sin embargo, hay que mencionar la sala dedicada a la “pintura” en torno a Mondrian. En ella se pueden ver las variaciones que los artistas latinoamericanos hicieron del “neoplasticismo” del holandés presentado en *Composición n.º 2 con amarillo y azul*. El primero y más importante sería el artista precursor Joaquín Torres García –el único que conoció personalmente a Mondrian y que comulgó con sus ideas filosóficas y místicas–, autor de *Construcción en blanco y negro*. Junto a él encontramos el maravilloso cuadro *El orden oculto* de César Paternosto, el *Monocromo rojo* de Helio Oiticica y *Composición* de Lygia Clark.

Varias salas están dedicadas a artistas individuales como Alejandro Otero, Willys de Castro, Cildo Meireles y Gego: Otero, con una serie de lacas sobre tabla en las que indaga en el color y su relación íntima con el ojo; De Castro, con varios de sus *Objetos activos* desplazados en el espacio; Meireles con *Filo*, esa pieza tan cargada de sentido en la que se esconde una aguja de oro en un pajar; y Gego, con una excelente muestra de sus esculturas aéreas, en las que el

alambre traza esos sutiles y complejos dibujos dentro del “cubo blanco”.

Termina la muestra con *Citrus*, la pieza de Héctor Fuenmayor que consiste en una sala vacía pintada por completo con un pigmento industrial de color amarillo cuyo nombre comercial corresponde al título. Hecha en 1972 para la Sala Mendoza de Caracas, *Citrus* recuerda al Cruz-Díez de las *Cromosaturaciones*, donde la luz tiñe las habitaciones. Sin embargo, este “ready-made cromático”, como lo llama Gabriel Pérez-Barreiro, es una reflexión crítica en la que un producto “comercial”, que hiera el ojo por la violencia del color, invade el espacio y se erige en “obra de arte”.

Las obras que se reúnen en esta muestra de la Colección Cisneros dan cuenta de la riqueza y la potencia de la abstracción geométrica y su papel en la construcción de un imaginario moderno y democrático para América Latina, el espacio de la utopía que sigue siendo, a pesar de todo, aún poco conocido en España. Es posible que lo que faltó al arte latinoamericano de entonces haya sido no un *cítrico* que declarase su clausura, sino un crítico como Greemberg para el expresionismo abstracto estadounidense, capaz de establecer y de “proyectar” la relación entre la creación artística que se reúne en las diversas manifestaciones de la abstracción geométrica y la potencia del levantamiento de estas naciones hacia la utopía moderna.

El catálogo de la exposición incorpora un subtítulo: “Reflexiones en torno a la abstracción geométrica y sus legados”, que me permite terminar estas notas con una pregunta: ¿acaso no podríamos intuir cierto regreso a la abstracción geométrica en algunos artistas jóvenes latinoamericanos, a quienes –quizás por una necesidad real ante el panorama desolador– les urge renovar la promesa de un pacto con la “emancipación” de la obra de un relato al que la modernidad ya no alcanza y que hoy más que nunca requiere el resultado de una acción?

LA INVENCION CONCRETA
Colección Patricia Phelps de Cisneros
Museo Reina Sofía del 23 de enero al 16 de septiembre de 2013



RAVI SHANKAR: LA MATERIA DE LA MÚSICA

El músico indio y virtuoso del sitar Pandit Ravi Shankar, nacido en la ciudad santa de Benarés, a orillas del Ganges, en el remoto año colonial de 1920, moría casi un siglo después, con 92 años, frente al océano Pacífico, en la cosmopolita y pagana población de San Diego (California) a finales de 2012. La contribución que hizo a la divulgación de la música y la tradición de su país, que llevó al encuentro de la cultura de Occidente, con más de cien grabaciones, no admite parangón. Su espíritu abierto, actividad incesante y enorme talento atravesaron todo el siglo xx y cambiaron decisivamente el

curso de la historia de la música popular. Shankar acortó su nombre de pila de Ravindra a Ravi, que en sánscrito e hindi quiere decir sol. Le escuchamos:

Nuestra tradición nos enseña que el sonido es Dios, “Nada Brahma”. Eso significa que el sonido y la experiencia musical no son sino pasos para la realización del Ser. Consideramos la música como una clase de disciplina espiritual que eleva la esencia interior hacia la paz divina y el éxtasis, “Ananda”. Aprendemos que una de las metas fundamentales a las que aspira un hindú en su vida es conocer el verdadero significado del universo, su esencia eterna e inmutable, y esto se consigue primeramente a

través del conocimiento completo del propio ser y de la naturaleza. El propósito más elevado de la música en la India es desvelar la esencia del universo que ella refleja. En este aspecto, el “Raga” resulta uno de los medios por los cuales dicha esencia puede ser aprehendida. Así, a través de la música, uno puede llegar a Dios.

Nacido en una familia religiosa, su precocidad musical propició que se incorporase, con apenas diez años, a la troupe de su hermano Uday Shankar, mítico bailarín que hizo con la danza y la escenografía teatral indias algo similar a lo que haría él muchos años después, llevando por toda Europa un espectáculo que logró que todas las miradas se volvieran hacia la India. Actuó incluso en la Unión Soviética revolucionaria, a mediados los años veinte, con la no menos mítica Anna Pavlova. Pero no fue sino una década después, en los años treinta, cuando Ravi Shankar acompañó, como bailarín e instrumentista, a su hermano en las giras, familiarizándose muy pronto con la cultura occidental. La primera grabación de Ravi Shankar, con esta

formación, data de 1937 y está incluida en un disco antológico (en sentido real y figurado), *Flowers from India* (2007), absolutamente recomendable. El solista de la agrupación era Baba Allauddin Khan, multinstrumentista y gran maestro de la música clásica india, quien se convertiría en el maestro y gurú de Ravi Shankar. En 1938, Allauddin Khan volvió a Maihar con su discípulo y le sumergió en el severo aprendizaje del sitar, que concluyó en 1944. Entonces Shankar se mudó a Bombay, donde comenzó a componer música para ballet, compañías de teatro, orquestas de música, radio y bandas sonoras para la incipiente industria de Bollywood, entre ellas las de la clásica Trilogía de Apu de Satyajit Ray. En 1956 se embarcó en una gira mundial por Europa y ee.uu. que remató en Londres con la grabación de su primer disco de proyección internacional: *Three Ragas*. Quizá el punto culminante de esta época fueron las extraordinarias sesiones con el violinista Yehudi Menuhin, recogidas en tres discos con el significativo título de *East Meets West*, el primero de los cuales obtuvo, en 1967, el premio Grammy a la mejor obra de cámara. Fue un encuentro fascinante al que Shankar aportó su original aproximación a la música clásica india, abierta a otras influencias (por ejemplo a la música carnática del sur, muy diferente de la tradición indostaní del norte) y que, por ello, nunca fue del gusto de ortodoxos, puristas y demás pedantes culturales. De cualquier manera, estas piezas infinitas de ragas (unas bases melódicas repetitivas que crean distintas atmósferas emocionales) sobre las que se superponen larguísimas improvisaciones de una sonoridad envolvente y texturas sin fin invitan a girar entrópicamente hasta el corazón de la música, en un progresivo estado de trance. Y ello llamó la atención de muchos jóvenes músicos norteamericanos, que partían de ideas totalmente opuestas, con canciones de pocos minutos de duración y un desarrollo que los llevaba directamente hacia el desenlace, como si la experiencia musical fuese un paréntesis momentáneo en la sorda realidad cotidiana, que apenas arañase la superficie del sonido. La contaminación india de

la música popular occidental comenzó con la fascinación de David Crosby y The Byrds por Shankar, cuyo sonido traspuesto a la guitarra asoma en la canción "Why". Grupos más psicodélicos como The Doors también se sintieron atraídos por la idea de llegar a una experiencia total a través de la música. Al comienzo de "The end" te sorprenden los acordes y escalas indias del guitarrista Robbie Krieger, quien por aquella época tomaba clases de sarod y sitar en la Kinnara Music School, que fundó Shankar en Los Ángeles en 1967. Mención aparte merece la relación e influencia que tuvo como gurú y maestro de George Harrison y, por contagio, de The Beatles, quienes ya en *Rubber soul* (1965) y en *Revolver* (1966) incluyeron canciones tan sugerentes y novedosas como "Norwegian wood", "Tomorrow never knows" y "Love you to". El aroma oriental se prolongó en el emblemático Sgt. Pepper's lonely hearts club band con "Within you without you." La discografía posterior de George Harrison —*All things must pass* ("My sweet lord") y *Living in the material world*— confirma la profunda impronta musical y espiritual de Shankar. Y esta conexión fue mucho más allá de unos pocos artistas hasta alcanzar a la sociedad misma: los principios de paz, espiritualismo y goce de vivir del movimiento hippie sintonizaban con el hinduismo y, de manera casi involuntaria, Ravi Shankar se vio inmerso durante unos años en la vorágine del rock, como una megaestrella más, actuando en los Festivales de Monterrey (1967) y Woodstock (1969), etapa que cerraría con el concierto de Bangladesh (cuyo disco le deparó, en 1971, el segundo Grammy de su carrera). A partir de entonces se distanció del polimórfico y excesivo mundo del rock y de sus infinitos círculos viciosos. Por aquella época también uno de los gigantes del jazz, el saxofonista John Coltrane, se fijó en la estela del músico indio, pero su prematura muerte en 1967 impidió que grabaran juntos. Los caminos paralelos en busca de la espiritualidad del creador de *A love supreme* y de Ravi Shankar nunca se cruzaron en un estudio, pero la honda impresión que le causó su relación con el Pandit explica por qué

su hijo, también saxofonista, se llama Ravi Coltrane. Algunas grabaciones de John Coltrane apuntan en aquella dirección: la canción "India" en el disco *Africa/Brass* (1961) y el disco *Om* (1965), una suite de casi treinta minutos con cantos extraídos del Bhagavad-Gita: el título es un mantra de la tradición hinduista cuyo significado nebuloso gira en torno a la plenitud de Dios.

En su última época Ravi Shankar colaboró con músicos orquestales clásicos, André Previn y Zubih Meta, o contemporáneos, Philip Glass, con quien grabó el interesantísimo *Passages* (1990). Unos años antes había vuelto a componer una banda sonora, la de Ghandi (1982), nominada para los Óscar de Hollywood, y derrotada finalmente por la música extraterrestre de John Williams para et.

Su talento se ha perpetuado a través de sus hijos, el malogrado Shubhendra Shankar, la cantante Norah Jones y la compositora e intérprete del sitar Anoushka Shankar. Precisamente esta última acompañó a su padre en el memorable concierto que dio origen a su último gran disco y tercer premio Grammy: *Full circle: Carnegie Hall 2000*. El círculo completo o la música entendida como una experiencia total para alcanzar la armonía y la perfección espiritual. Pero no siempre es así o, al menos, no para todos. En su libro *Chasin' the trane: The music and mystique of John Coltrane*, J. C. Thomas reproduce el comentario de Shankar tras un concierto de Coltrane: "La música fue fantástica. Me impresionó mucho, pero algo me angustiaba. Había turbulencia en su música, y eso a veces me producía sensaciones negativas, pero no llegué a adivinar de qué se trataba. Ahí teníamos una persona creativa que se había hecho vegetariana, que estudiaba yoga, leía el Bhagavad-Gita y, sin embargo, en su música yo percibía todavía mucho desasosiego interior". Definitivamente, aunque el Este y el Oeste se encuentren, resulta ilusorio pensar que la filosofía hinduista pueda iluminar totalmente a los espíritus solitarios y vacilantes que sobreviven en las inhóspitas megápolis del siglo xxi, donde abundan las sombras. —



Fotografía: Getty Images

OSHIMA

Y LA PLUMA DE PUNTA DE PINCEL

Compré una pluma japonesa para escribir, que no es bolígrafo ni pluma fuente ni plumil. Es de plástico y barata. Su punta es de pincel, y en la caña contiene tinta negra semejante a la tinta china. ¿Desde cuándo se comercializan estos pincel-plumas ideales para la caligrafía japonesa? No lo sé, pero cuando lo conseguí en la papelería trajo a mi memoria a Junichiro Tanizaki, quien describió el instrumento mucho antes de que existiera. En *El elogio de la sombra* (1933) insertó una comparación entre el pincel y la pluma fuente: “supongamos que el inventor de la pluma fuente hubiera sido un japonés o chino de otros tiempos. Es evidente que la habría provisto de una punta de pincel, en lugar de una metálica.” Tanizaki razonaba con este ejemplo las diferencias entre

Oriente y Occidente, conjeturando cómo habrían sido la ciencia y la tecnología si se hubieran desarrollado en China y Japón lejos de las influencias occidentales. Es indudable que la tecnología japonesa se ha desarrollado en usos peculiares y aun privados, a veces difíciles de entender para nosotros. ¿Y cómo habría sido el cine si los japoneses hubieran inventado la cámara?

Ahora que ha muerto Nagisa Oshima (15 de enero de 2013) se me ocurre responder a esto ocupándome del encuadre cinematográfico. A diferencia del consabido uso occidental del set como un foro teatral donde la cámara juega a internarse en la escena a partir de la “cuarta pared”, en el cine japonés moderno se le dio al encuadre una ubicación propiamente arquitectónica dentro de la casa. Por ejemplo, en las comedias de Yasujiro Ozu la cámara queda emplazada como una

recámara adyacente, alineando perfectamente el encuadre a las proporciones del espacio, de los muebles y aun de los colores y los elementos decorativos, con una pureza de trazos verticales y horizontales que puede recordar las telas de Mondrian. Aunque el cine de Nagisa Oshima es diametralmente opuesto en género y contenido al de Ozu, no cabe duda de que en *El imperio de los sentidos* (1976) la cámara suele emplazarse también como recámara. No es este, desde luego, un rasgo exclusivo de Ozu y Oshima, pero cabe confrontarlos porque Oshima dio un paso más allá en la exquisitez formal: incorporó a esta cámara-recámara la visualidad de la pintura erótica china y japonesa. *El imperio de los sentidos*, defendida siempre por su autor como una película pornográfica, alude claro está a las estampas del género *shunga* que en otro tiempo se usaban para ilustrar novelas eróticas (llamadas “libros de amor”), pero que también se obsequiaban en libritos gráficos que ilustraban sobre posiciones sexuales a las parejas recién casadas. Escenas de esta cinta evocan la pintura erótica de Keisai Eisen, Harunobu, Utamaro, Hokusai y otros artistas que en Japón se ocuparon del “mundo flotante” o mundo de las cortesanas, y de la “unión de las nubes con la lluvia”, como se designaba el acto sexual en la pintura china. Usos de este género pictórico han quedado, desde luego, registrados en la literatura. Habla una prostituta metida a costurera:

¿Quién pudo ser el pintor cuyo pincel se paseó por el forro del traje para hacerle un ornamento? Ayuntados, un hombre y una mujer exponían ahí su desnudez. La mujer hacía abiertamente alarde de su piel espléndida. Retozaba con los talones al aire y los dedos de los pies crispados. La vista se embelesaba con el espectáculo; no podría una creer, de tan viva que parecía, que fuese la imagen de una forma humana, y despertaba no obstante la ilusión de que salían de esas bocas inmóviles dulces palabras. Ardiendo de excitación, me apoyé un momento sobre mi cajón de costura: me sobrevino el deseo de poseer a un hombre [Ihara Saikaku, *Vida de una mujer galante*, 1686].

Tal como en esas series de estampas que diseñan encuentros sexuales en parejas o en grupos, Oshima declaró a la revista *Positif* en 1978: “El espacio en *El imperio de los sentidos* fue delineado como diferentes alcobas de amor. Creado artificialmente, se diseñó de punta a punta para la voluptuosidad.” En la mirada pornográfica de Oshima, además de los desplazamientos del encuadre dirigidos entre el espacio y el coito —en la estampa japonesa todos los elementos decorativos y aun los exteriores, como los árboles y las flores, aluden al momento afectivo que se expresa, centralmente, en el foco de una genitalidad amplificada—, existe una constante invitación al ingreso de la mirada exterior por medio del descorrimiento de las puertas y la presencia de mirones o testigos. En la estampa, entretanto, se hace el amor frente a terrazas abiertas, en galerías exteriores y frente a las miradas no tan indiscretas, más bien participativas, de los sirvientes. La función del mirón no se atribuye, así, solamente a quien ojee la estampa sino que es parte de una verdadera triangulación erótica, y en el cine de Oshima se vuelve al fin la asistencia del espectador a un rito de amor y muerte —una asistencia diríase responsable, porque la de Oshima es una pornografía crítica, sus personajes viven la sexualidad en contra del orden, de las instituciones y de la guerra (es notable la secuencia en que el protagonista Kichizo marcha a sabiendas a su propia muerte en el lecho de su amada Abe Sada, en sentido inverso a una columna de soldados que se dirigen a la guerra)—. El esquema de fondo de *El imperio de los sentidos* es el doble suicidio japonés, el rito por medio del cual los amantes que no hallan lugar en la sociedad, ni modo de consumir armónicamente su unión en el mundo, se ofrecen uno a otro la muerte. “El suicidio en Japón —son palabras de Oshima— es una tradición cultural sumamente venerable. Cuando protestamos por algo con especial vehemencia, lo hacemos con nuestra propia inmólación... No está considerado como algo condenable, y los suicidas son también considerados hombres justos” (revista *Contracampo*, núm. 14, julio-agosto de 1980). La tradición del doble suicidio

echa luz tanto sobre el plano argumental como sobre el plano ético de la cinta. Echemos un atisbo.

El doble suicidio supone un ir más allá de la actividad sexual. Si expresa una situación limítrofe, en esa medida aparece también como final necesario y trascendental en numerosos relatos. Por ejemplo, en algunos de los cuentos de samuráis de *El gran espejo de amor entre hombres* (1682), de Ihara Saikaku, en que los guerreros amantes eligen morir juntos. En “El amor trágico de dos enemigos”, uno de ellos descubre que el otro, a quien ama apasionadamente, ha sido el asesino de su padre. Deciden quitarse la vida. La madre, que es también la viuda del hombre asesinado, “entró en la habitación y levantó la sábana que les cubría, y vio que Shinosuke había atravesado el corazón de Senpatyi con su espada que había pasado a través de su propio pecho y había salido por su espalda”. De este modo el relato contrahace crudamente la figura de una postrimera relación homosexual. El doble suicidio puede realizarse o no durante el coito. Los amantes en *El imperio de los sentidos* eligen el ahorcamiento de uno de ellos para alcanzar el mayor clímax.

La cinta tiene sinuosos antecedentes. En 1967 Nagisa Oshima había realizado una película absolutamente desesperanzada sobre la situación contemporánea del Japón, *Verano japonés: doble suicidio*. He tenido oportunidad de verla. Es la historia de un suicida y una chica “libertina” secuestrados por un grupo criminal que desea unirse a un francotirador norteamericano que está sembrando el terror en una ciudad japonesa postapocalíptica. En una cansina contienda de “todos contra todos”, los protagonistas solo pueden consumir el coito en medio del tiroteo donde el francotirador, los criminales y ellos mismos son abatidos por la policía sobre un montículo arqueológico (¡que representa en esta ensalada al Japón ancestral!). La cinta quedó como fallida no solo por su tratamiento defectivo del doble suicidio, sino porque poco después el cineasta Masahiro Shinoda, compañero de generación de Oshima y de algún modo su

rival artístico, produjo *Doble suicidio en Amijima* (1969) basada en la pieza clásica de igual título (1720) de teatro de marionetas (*bunraku*), extraordinaria realización del tema y una de las cimas del arte cinematográfico japonés. Este “doble suicidio” magistral borró del mapa el antecedente de Nagisa Oshima... pero todo sugiere que Oshima se sacó la espina con *El imperio de los sentidos*. Preocupado por las luchas políticas del Japón, por la vida civil y las ideas libertarias, y con distancia saludable de la cinta de Shinoda, Oshima no recurrió para armar su relato a la literatura clásica japonesa sino a la nota roja, llevando a escena la historia de dos amantes que en 1936 condujeron su amor al asesinato y la emasculación. En verdad no hay un doble suicidio en la cinta, pero el esquema está bien presente, cosa que Oshima deja explícita en la imagen, filmada cenitalmente, de los amantes tendidos lado a lado, justo como lo hizo Shinoda en su obra maestra. Si en Shinoda el final es profundamente sombrío, Oshima va un poco más allá, ofreciendo un desenlace que alude insólitamente a la felicidad: una voz en *off* nos informa que Sada Abe deambuló durante cuatro días por las calles llevando en la mano el miembro y los testículos de Kichizo, y que quienes la arrestaron la hallaron con el rostro deslumbrante de felicidad. Oshima alude así a la idea, que se halla en cierta literatura budista china y japonesa, y en algunas versiones del tantrismo, de que al alcanzar el clímax del amor se logra una iluminación desprendida de todo deseo sexual.

No deja de ser sorprendente que *El imperio de los sentidos*, prohibida en Japón y en su estreno en el Festival de Cine de Nueva York, se exhibiera en la ciudad de México muy poco después de su estreno en Francia. Yo la vi con amigos de la Facultad en un cine de la cadena Salas de Arte de Gustavo Alatríste. Las proyecciones se hacían por la noche, con la sala semivacía. Era una película pornográfica y al mismo tiempo una obra de arte. Con mi pluma de punta de pincel escribo ahora: ¿cómo habría sido la pornografía cinematográfica si los japoneses la hubieran inventado? —