

CUERPO DEL DESEO Y CINE

El caso de Jean Jacques Annaud (*El nombre de la rosa* y *El amante*)

Marisol Romo Mellid

Universidad del País Vasco

solromo@tracistas.com

ABSTRACT: La comunicación¹ aborda, en líneas generales, las pautas principales de análisis para aproximarse a la problemática del cuerpo en la imagen y en el cine. En concreto, se analizan la configuración y los límites de la representación del cuerpo del deseo en dos películas de Jean Jacques Annaud²: *El nombre de la rosa* y *El amante*.

El estudio del cuerpo supone el enfrentamiento con una metodología de análisis nueva, al mismo tiempo que facilita la incorporación de elementos psicológicos y contextuales (principalmente historicistas) a una teoría general de la imagen. Aspectos analíticos que, de otro modo, quedarían al margen o sometidos al control teórico de determinadas disciplinas que utilizan unos sistemas metodológicos que no permiten examinar este tipo de representación en toda su complejidad.

Los objetivos principales de la comunicación son, por una parte, plantear un nuevo enfoque crítico en torno al estudio del cuerpo del deseo y, por otra, ofrecer una muestra del análisis realizado con las películas seleccionadas. En síntesis, la perspectiva de exploración que se propone en esta comunicación está inspirada principalmente en las investigaciones sobre la representación del cuerpo que se están llevando a cabo, desde hace varios años, con la imagen fotográfica³.

Los filmes sobre los que se reflexiona en la comunicación ofrecen dos configuraciones del cuerpo del deseo diferentes y hasta cierto punto modélicas, de ahí el motivo de su elección. De este modo, en *El nombre de la rosa* el cuerpo se presenta como cuerpo imaginario del deseo (a través del placer y del crimen), mientras que en *El amante* se pone en evidencia otro modelo de cuerpo del deseo, como pasión y memoria. Ambas

¹ NOTA: La mayoría de los argumentos expuestos en esta comunicación se encuentran desarrollados con más detalle en: ROMO, M. *La imagen y el cuerpo. Metodología, historia y aproximaciones analíticas*. Ensayo de próxima aparición.

² El estudio del cuerpo del deseo en la filmografía de este director se completa con *Enemigo a las puertas* que, sin embargo, no está incluido en este trabajo por motivos de espacio.

³ La autora de la comunicación ha investigado y profundizado, desde hace años, en este tema desde su propio trabajo de Tesis Doctoral sobre *La representación de los cuerpos siniestros en la fotografía*, así como en diversos artículos.

configuraciones tienen la virtud de vislumbrar la metamorfosis que, en ocasiones, realiza el cuerpo del deseo hasta convertirse en un cuerpo político; transformación que late implícita en la obra del propio Godard.

CUERPO DEL DESEO Y CINE

El caso de Jean Jacques Annaud (*El nombre de la rosa* y *El amante*)

1 La imagen y el cuerpo. El camino metodológico

El análisis de la representación del cuerpo en el cine es una materia de estudio en la que está todavía todo por decir. Para desarrollar este amplísimo campo de investigación resulta necesario aplicar todos los resultados que se están obteniendo por parte de los especialistas⁴ que trabajan el campo teórico de la representación del cuerpo en la imagen. Los estudios en esta materia son todavía escasos y en su mayoría no aportan ninguna metodología⁵ que permita afrontar el análisis con unas bases mínimas de aproximación analítica al objeto de estudio.

La investigación del cuerpo, como espacio de representación, tiene una virtud que aún no se ha puesto en evidencia (precisamente por la escasez de estudios) y que hoy vamos a plantear aquí y que tiene que ver con la posibilidad que ofrece de incorporar, a la metodología general de análisis, aspectos psicológicos y contextuales que hasta ahora aparecían como un problema para el análisis de la imagen. Es decir, el engrazamiento discutible que, en una teoría de la imagen planteaban hasta ahora los aspectos psicoanalíticos e historicistas, puede verse en alguna medida aliviado desde una perspectiva de estudio que analice las representaciones visuales de la configuración humana.

En este sentido, el cuerpo entendido como una categoría estético-discursiva claramente sistematizable, va a permitir la incorporación de ciertos aspectos psicoanalíticos y

⁴ Especialistas que, en su mayoría, analizan el cuerpo desde la fotografía o desde el arte en sentido general. Desde la fotografía, nos referimos a casos como John Pultz y William A. Ewing, por ejemplo. Se hace, por tanto, necesario ampliar las investigaciones a la imagen en un sentido más amplio. De más reciente publicación, puede mencionarse el libro *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*, editado por David Pérez y donde se recogen textos de varios autores.

⁵ ROMO, M. *La imagen y el cuerpo. Metodología, historia y aproximaciones analíticas*. Ensayo de próxima aparición. Está previsto también para un futuro la elaboración de volúmenes monográficos (para la fotografía, el cine, la televisión, el arte y los fenómenos estéticos en sentido general).

contextuales que facilitarán la comprensión de los espacios de significación y sentido de las imágenes, que podrán ser de este modo entendidos en toda su complejidad como signos y como textos. Es decir, realidad y sujeto (memoria histórica / memoria psicológica) serán dos elementos claves con los que habrá que trabajar, sin olvidar lógicamente los límites mismos de lo visible y lo imaginable. En todo caso, hay que tener en cuenta que todos estos componentes deben estar debidamente trasladados, conceptualizados y sistematizados en una teoría de la imagen que se haga cargo de las representaciones del cuerpo en toda su diversidad.

2 El cuerpo del deseo en el cine

El cuerpo del deseo es una de las configuraciones del cuerpo más problemática⁶ en el mundo de la imagen y, por consiguiente, también lo es en lo que se refiere a la imagen cinematográfica. Esta complejidad tiene que ver, en primer lugar, con las relaciones que el cuerpo del deseo establece con otras configuraciones del cuerpo; en segundo lugar, con el lugar que este cuerpo del deseo ocupa en la propia narración y, en tercer lugar, con la recepción que se establece con el espectador.

En definitiva, son tres ejes de análisis claros (representación del cuerpo / narración / espectador) que nos van a permitir perfilar el cuerpo del deseo. En la interacción de estos tres bloques, el autor y el contexto socio-histórico y político están perfectamente acoplados como se señalaba con anterioridad.

En una primera aproximación al cuerpo del deseo en el cine, se puede mantener la hipótesis de que puede aparecer bajo diferentes aspectos, entre los que se encontrarían los siguientes: fragmentación, erotismo, amor, pornografía, metamorfosis, idealización, trauma, misterio, política y muerte. Estas categorías (a las que habría que añadir algunas otras), a su vez, pueden aparecer mezcladas (como se verá en esta comunicación). Existe, sin embargo, todavía una categoría más, susceptible de articularse desde un film. Nos referimos a esas escasas ocasiones en las que el cuerpo del deseo aparece como plenitud, tapando cualquier hueco al dolor.

Sintetizando, el análisis de la representación del cuerpo del deseo en el cine, nos aproximará a un análisis cinematográfico más integrador, también por ello más humanizado y que nos dará luz sobre todos esos enigmas de verdad, artisticidad y

⁶ Problemática que comparte con otra configuración trascendental, como lo es la del cuerpo siniestro. Ambas configuraciones protagonizan a menudo “cruces” importantes para la comprensión de un film.

emoción que una y otra vez se plantean en las narraciones cinematográficas. En definitiva, espacios románticos, donde el cuerpo del deseo se deja mirar.

La relativa exclusión del cuerpo de la teoría cinematográfica se corresponde, en alguna medida, con la exclusión generalizada del cuerpo desde la filosofía como muy bien planteara Nietzsche y que tan bien recoge José Lara⁷ en su libro sobre la importancia del cuerpo en la filosofía de Nietzsche⁸.

Convendría aclarar, antes de proceder al análisis del cuerpo del deseo en las películas seleccionadas, algunas premisas teóricas. En primer lugar, es necesario tener en cuenta que el cuerpo como entidad analítica no se corresponde con el personaje propiamente dicho, ya que un mismo personaje puede participar de configuraciones del cuerpo diferentes y, asimismo, una configuración del cuerpo puede formarse desde la interacción de varios personajes. Estos son sólo unos ejemplos de las posibles combinaciones a las que nos somete la representación del cuerpo en sentido general.

Existe también la posibilidad de que el cuerpo se constituya como categoría alegórica. Por tanto, se pone en evidencia la complejidad en su constitución y la necesidad de considerar en cada película tres caminos básicos (aunque no únicos) para el cuerpo: la cámara-cuerpo, el personaje-cuerpo y el cineasta-cuerpo. La preponderancia o la interacción entre ellos influirá también de forma decisiva con respecto a los estados, actitudes y gestos del cuerpo como categoría analítica.

Gilles Deleuze se aproxima de forma muy adecuada a la forma en que podría abordarse el tema, desde una concepción de cuerpo en sentido amplio, como se mantiene en este trabajo: “El problema -señala- no es ciertamente el de una presencia de los cuerpos, sino el de una creencia capaz de volver a darnos el mundo y el cuerpo a partir de lo que significa su ausencia”⁹. Para este autor, la Nouvelle Vague y en especial el propio Godard¹⁰ inaugura de alguna manera un cine de los cuerpos.

⁷ LARA, J. *Nietzsche, un pensador póstumo. El cuerpo como centro de gravedad*. Barcelona: Anthropos Editorial, 1998. A juicio de José Lara, “la filosofía, mediante aquella “mala comprensión del cuerpo”, ha conducido al hombre al extravío con respecto a sí mismo (...) La consecuencia de esta pérdida del centro de gravedad se manifiesta en la peculiar relación que con respecto a sí mismo se le induce al hombre”, p. 64.

⁸ En síntesis, Nietzsche pide a la filosofía que de nuevo se centre en el estudio del hombre (del cuerpo), en toda su complejidad y totalidad para tratar de ahuyentar de la forma más eficaz los fantasmas propuestos -e imperantes- desde la modernidad: el nihilismo y la decadencia principalmente. En la mayoría de sus libros, hay una referencia a las consecuencias nefastas de la filosofía platónica (predominio de la razón) y del Cristianismo (con su dañina división entre cuerpo y alma). Pero será en *El Anticristo* y en la *Voluntad de poderío* donde se recogen algunas de las consecuencias fundamentales de la exclusión del cuerpo en el pensamiento filosófico.

⁹ DELEUZE, G. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1985, p. 267.

¹⁰ En este sentido, *Histoire(s) du cinéma* representa una exploración del cuerpo del deseo desde sus vinculaciones con el cuerpo político.

Por último, la elección de estas tres películas de Jean Jacques Annaud tiene como objetivo principal la aproximación a tres configuraciones distintas y ejemplares del cuerpo del deseo que podemos encontrar en la narración cinematográfica: en primer lugar, como cuerpo imaginario (*El nombre de la rosa*), en segundo lugar como pasión y memoria (*El amante*) y, por último, como destrucción y muerte (*Enemigo a las puertas*). Por problemas de espacio, no podrá incluirse en la comunicación el análisis de esta última película.

3 El cuerpo del deseo en Jean Jacques Annaud

3.1 El cuerpo imaginario del deseo: placer y crimen. *El nombre de la rosa*

El argumento de la película gira alrededor de unos misteriosos asesinatos que se están produciendo en una abadía benedictina a la que llegan los protagonistas: Fray Guillermo y el novicio Adso. Enseguida, Guillermo inicia junto al joven las pesquisas para dar con el culpable de los crímenes, que se van sucediendo siguiendo un ritmo falso de profecía (del Apocalipsis).

Esa cadencia aparente hace posible que el cuerpo siniestro (los muertos) se constituyan en la herramienta a través de la cual se va a ir gestando el cuerpo del deseo que habita en la biblioteca: el segundo libro de Poética de Aristóteles. “Un libro que mata o por el que los hombres matan”, sentenciará Guillermo.

Con esta sentencia, el libro, dedicado a la comedia, pasa a ser el cuerpo del deseo que conduce hacia la muerte. Los dedos negros con los que aparecen las víctimas nos hablan de una pulsión¹¹, de un deseo, que empuja a los hombres hacia el contacto físico con ese libro (unos dedos que una y otra vez van a la boca para retornar al libro). Pero no es una pulsión de muerte lo que mueve a esos hombres sino un principio de placer, curiosamente regido por el conocimiento, por el saber de la risa; esa risa que parece brotar sólo de ese libro escondido en la biblioteca. Un principio de placer que se reconoce desde el propio cuerpo del deseo y que parece dominar los actos de esos hombres que van al encuentro de la muerte a través de un instrumento de perversión de un loco: el venerable Jorge. Es decir, y aquí tenemos una conclusión interesante, el cuerpo del deseo es, además de un instrumento de perversión (un fetiche paranoico),

¹¹ El concepto de “pulsión” proviene de la teoría psicoanalítica que todavía no ha desarrollado mucho la teoría de las pulsiones. Es un concepto que nos remite a un impulso incontenible, que sucede a pesar de uno mismo (por lo que también está asociado con otro concepto psicoanalítico: el “goce”. El psicoanálisis dirá: no somos nosotros los que gozamos sino que algo goza en nosotros). El concepto de pulsión puede ser perfectamente asumido desde una teoría de la imagen en su cruce con la representación del cuerpo.

expresión de un principio de placer sobre el propio cuerpo que es el que entra en juego con la risa..

En este sentido, Sigmund Freud¹² considera que “es inexacto hablar de un dominio del principio del placer sobre el curso de los procesos psíquicos. Si tal dominio existiese, –matiza- la mayor parte de nuestros procesos psíquicos tendrían que presentarse acompañados de placer o conducir a él, lo cual queda enérgicamente contradicho por la experiencia general”.

Acto seguido clarifica que, si bien es verdad que existe, efectivamente, una fuerte tendencia al principio de placer en el alma; “a esta tendencia se oponen, en cambio, otras fuerzas o estados determinados, y de tal manera, que el resultado final no puede corresponder siempre a ella.”¹³.

Sin embargo, en esta historia que plantea Jean Jacques Annaud el principio de placer domina a todos los habitantes de la abadía. En ausencia de ese libro definitivo que da placer pero que también mata a los hombres que se atreven a “chupar” el cuerpo imaginario, el deseo se dirige siempre hacia la biblioteca. Un cuerpo imaginario que, paradójicamente, deja una huella negra real: en los dedos y en la boca de los cadáveres, como símbolo de profanación de un cuerpo que está prohibido. El cuerpo del deseo, por tanto, no es una prolongación ni del cineasta, ni de la cámara, sino del personaje central: del asesino y así, a través de los crímenes (sucesos siniestros situados entre el acontecimiento del relato y de la ficción de la profecía), nos aproximamos al cuerpo del deseo. Un cuerpo del deseo que el mismo Jorge intenta “comerse” antes de morir.

Es entonces, la prohibición¹⁴ de tocar, de leer, de poseer el libro lo que determina los dos recorridos narrativos del filme. Por un lado, la trama principal, por donde “circula” ese cuerpo del deseo. Por otro lado, existe una segunda trama que va tejiendo el cuerpo del deseo y que se corresponde con todos los encuentros sexuales clandestinos que tienen lugar a lo largo de la historia, pero que no satisfacen ese otro placer ausente en la abadía: el de la risa. La felicidad, por tanto, no existe en ese monasterio, donde una y otra vez se suceden hechos dramáticos que ponen en evidencia la mezquindad y crueldad de la jerarquía eclesiástica y las continuas tropelías cometidas contra los pobres. La felicidad sólo es algo imaginario que es salvaguardada por un ciego que

¹² FREUD, S. *Psicología de las masas. Más allá del principio del placer. El porvenir de una ilusión*. Madrid: Alianza Editorial, 1984, p. 85.

¹³ Op. cit., ibidem.

¹⁴ El concepto de prohibición en relación a la formación del cuerpo del deseo se desarrolla en el artículo: ROMO, M. *El cuerpo del deseo y la mirada*. México: Antecámara. El sitio de la fotografía en México, 2005. <http://www.antecamara.com.mx>.

sanciona con la muerte a todo aquel que acceda al cuerpo del deseo prohibido, a todo aquel que se atreva a transgredir la ley impuesta por su propia psicosis. En último término, a todo aquel que tenga la osadía de ser feliz.

De tal forma que toda la trama y todos los personajes no hacen otra cosa más que transgredir, puesto que, por norma general, la transgresión es el único camino seguro hacia el cuerpo del deseo. Para comprender el término “transgresión” seguiremos a Anthony Julius, quien sintetiza así las diferentes acepciones: “Vemos -asegura- cuatro significados esenciales: la negación de las verdades doctrinales; la infracción de reglas, entre las que se incluye la violación de principios, convenciones, creencias o tabúes; la comisión de una ofensa seria; y el traspaso, la eliminación o el desorden de límites conceptuales o físicos”¹⁵. La transgresión, desde el punto de vista artístico, es siempre positiva, no ocurre así frente al acceso al cuerpo del deseo que, en ocasiones, deja ver las diferentes caras de la transgresión (que Julius ha dejado claramente a la vista).

3.2 El cuerpo del deseo: pasión y muerte. *El amante*

3.2.1 El deseo: más allá del psicoanálisis

*El deseo es tan perseguido que comúnmente termina por renunciar a sus objetos para identificarse con este mismo límite y con sus guardianes (...) El deseo se hará mirada, espectáculo prohibido, transgresión “jamás verdaderamente lograda”.*¹⁶

Con estas palabras Guattari vincula también al deseo con la transgresión, una transgresión que él va a plantear en términos políticos. Así, en su opinión, el sistema capitalista impone modelos de deseo, donde “la ecuación fundamental es “gozar = poseer”, en una clara extensión de la idea de propiedad privada.

Resulta muy interesante tener en cuenta los planteamientos de Guattari antes de pasar al análisis de la constitución del cuerpo del deseo en *El amante*, ya que este analista realiza un “ataque” directo contra las religiones totalitarias, el psicoanálisis y el estructuralismo, argumentando que en estos tres bloques se produce un intento por incluir el deseo a la fuerza en un sistema de significaciones¹⁷. En relación al psicoanálisis, considera que sirve al capitalismo al tratar de someterlo todo al “código edípico”.

¹⁵ JULIUS, A. *Transgresiones. El arte como provocación*. Barcelona: Ediciones Destino, 2002, p. 17.

¹⁶ GUATTARI, F. “Más allá del significante” en *Erotismo y destrucción*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1998, p. 83.

¹⁷ Significaciones que se reducen a: “Deseas a tu madre, quieres matar a tu padre”, op. cit., p. 86.

Desde su punto de vista, el deseo en el cine debería abordarse teniendo en cuenta las semióticas pre-significantes y a-significantes, que es lo más se ajusta a las semióticas analógicas, entre las que él incluiría al cine. También entiende el deseo como un concepto más amplio que el de eros (lo que, en nuestra opinión, se ajusta perfectamente a la configuración del cuerpo del deseo). El eros supondría para él una economía de la transgresión respecto al deseo: “El deseo -matiza- se determina antes de la cristalización del cuerpo y de los órganos, antes de la división de los sexos, antes de la ruptura entre el yo familiarizado y el campo social (...) En conclusión, creo que del cine se puede decir que al mismo tiempo es máquina de Eros, es decir interiorización de la represión, y máquina de liberación del deseo.”¹⁸

En síntesis, desde su punto de vista, lo políticamente determinante en el cine son los mensajes a-significantes, “que forman el deseo independientemente de los valores del orden, del poder.”¹⁹ Posición muy reveladora porque plantea la necesidad de restar hegemonía al psicoanálisis, aunque no a los aspectos psicológicos y sociales.

Más dubitativo y moderado en su posición respecto a un posible abordaje del deseo en la imagen desde el psicoanálisis (en relación al espectador) se presenta Jacques Aumont que opta por ofrecer un resumen de las posiciones metodológicas del psicoanálisis, en donde no entra a cuestionarse de forma profunda ninguno de sus postulados teóricos. Sus ideas al respecto pueden encontrarse en dos libros: *La imagen* y *Estética del cine*.

En nuestra opinión, el análisis del cuerpo del deseo debe hacerse teniendo en cuenta el psicoanálisis pero desde una perspectiva crítica para impedir una panvisión totalizadora sobre el análisis de la imagen que no nos deje ver el componente político tan importante para entender el cuerpo del deseo. Por eso es importante seguir a cineastas y teóricos como Godard²⁰ que caminan por un espacio transgresor en el que deseo y política son las dos caras de la misma moneda, de la misma imagen, de la misma historia y del mismo cuerpo. Y por eso es necesario analizar los aspectos psicológicos e historicistas desde la perspectiva de una teoría general de la imagen, pero en ningún caso deben

¹⁸ Op. cit., p. 92.

¹⁹ Op. cit., p. 93.

²⁰ Este cineasta mantiene en estos momentos un compromiso no sólo estético sino también político con el cine que le ha llevado a enfrentarse a Claude Lanzman, en relación a los problemas de enfocar el genocidio como un acontecimiento inimaginable y sin testigos. Godard se ha posicionado en favor de la fotografía como documento de verdad, al tiempo que ha denunciado que el cine vive con una falta grave, que no es otra que la de no haber rodado los escenarios de horror de los campos de exterminio. Para más información sobre el tema, se recomienda la lectura del libro de DIDI- HUBERMAN, G. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2004. Tema que también se desarrolla en la comunicación: ROMO, M. *El cuerpo fotográfico de la reconstrucción. El cuerpo de la verdad de la Shoah*. Madrid: III Congreso Internacional de Análisis Textual: *De la deconstrucción a la reconstrucción*, celebrado entre los días 13 al 16 de Abril de 2005 en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid.

dejarse arrinconados sino más bien ser absorbidos, o readaptados, con un nuevo sentido crítico.

3.2.2 Carne: pasión, memoria y destrucción

Muy pronto en mi vida fue demasiado tarde. A los 18 años era ya demasiado tarde. A los dieciocho años envejecí. Fue un envejecimiento brutal. Vi como se adueñaba de mis rasgos uno a uno. En lugar de asustarme vi esa evolución de mi rostro con el mismo interés que habría despertado en mí, por ejemplo, la lectura de un libro. Ese nuevo rostro lo he conservado. Ha mantenido los mismos contornos pero la materia está destruida. Tengo un rostro destruido.

Así comienza Jean Jacques Annaud esta historia autobiográfica de Marguerite Duras. Una historia de amor y sexo entre un hombre chino, de alrededor de treinta años, de clase adinerada y una joven adolescente francesa, cuya familia (formada por su madre y dos hermanos) había sufrido un revés financiero tras la muerte de su padre y su situación económica era más bien delicada. La historia se desarrolla en Vietnam (Saigón y alrededores).

El cuerpo del deseo se conforma en esta película a través de un cuerpo erótico que surge de los dos protagonistas del film. Un cuerpo del deseo dominado por la pasión, pero también por un moralismo y un racismo que hace imposible que la relación entre ellos pueda llegar a otro sitio.

Lo que está en juego es el propio cuerpo que los dos protagonistas pierden, pero no porque se trate de una relación, digamos inapropiada, sino precisamente por lo contrario. Ante la imposibilidad de continuar con su relación, pierden no sólo el sentido de la carne, sino de su propio cuerpo. De hecho, no tienen nombre, no son nada ya.

Ella dice al comienzo de la película que tiene el rostro destruido y él, por su parte, al final de la cinta reconoce que está muerto. Es decir, los dos han perdido no sólo la posibilidad de estar juntos sino la posibilidad de ser. Por tanto, son cuerpos que se destruyen a medida que va avanzando esa historia pasional.

Pero hagamos un recorrido pormenorizado para ver como se va construyendo el cuerpo del deseo para acabar destruido y tapado por los propios personajes y por su propia bajeza. Recordemos que la joven y los miembros de su familia realizan continuos comentarios xenófobos²¹ con respecto a los chinos y el protagonista masculino, por su

²¹ En este sentido, la escena de la cena que mantienen todos juntos resulta ejemplar para ver el grado de desprecio con que tratan al protagonista chino, que sólo es una compañía interesante porque tiene dinero.

parte, es incapaz de renunciar por amor a la fortuna de su padre. Evidentemente, las convenciones sociales, culturales y en extremo moralistas no ayudan, pero tampoco ninguno de los protagonistas renuncia a nada definitivo para ellos; con lo cual su amor y con él sus cuerpos salen destrozados. De donde se deduce que, en esta historia, el cuerpo del deseo no es lo prohibido sino el espacio de sacrificio.

En el inicio de la película, la carne aparece como paisaje genérico de esa historia de cuerpos (“amantes”). Más adelante, aproximadamente a mitad de la película vemos de nuevo unos fotogramas de la carne humana desde una aproximación cuasi macrofotográfica, envuelta en el sudor del frenesí de la pasión.

Pero en el intermedio de esa carne en proceso de distorsión desde la mirada humana, tenemos la oportunidad de ver como el cuerpo de la seducción se presenta ante los ojos del espectador y del protagonista. “Miradme -dice la protagonista a través de su narración- tengo quince años y medio”. Palabras que pronuncia justo un momento antes de ser vista y ser mirada por él (por el que después será su amante). Para ello la cámara va recorriendo en fragmentos su cuerpo hasta llegar a los zapatos que, de golpe, vinculan el erotismo con la baja condición económica de la joven.

El cuerpo de la seducción es una variante del cuerpo del deseo, no del cuerpo erótico. Para precisar este concepto resulta interesante la posición de Baudrillard, que sin embargo está más desafortunado en sus reflexiones sobre la desaparición del acontecimiento²² y de la historia. Sus planteamientos de la seducción representan, en alguna medida, la deriva más certera de la teoría del simulacro.

*La seducción, al no detenerse nunca en la verdad de los signos, sino en el engaño y en el secreto, inaugura un modo de circulación secreto y ritual, una especie de iniciación inmediata que sólo obedece a sus propias reglas del juego (...) ¿Qué hay más seductor que el desafío?*²³

El desafío y no otra cosa es lo que mueve a ese hombre a unirse a una joven de quince años y medio. Ese hombre que sólo toma rostro cuando tiene un enfrentamiento visual con el cuerpo que le falta para conformar un cuerpo del deseo. Entendido también, en este caso, el cuerpo del deseo como cuerpo de la perdición, pero no desde la moral, sino desde lo despiadado de estos dos extremos difíciles de controlar y que resquebrajan al

²² No hay tiempo para desarrollar este tema, pero para entender la construcción del cuerpo del deseo es muy importante, tanto los acontecimientos reales e históricos como los ficcionales del film, con lo cual resulta casi imprescindible que la espiral de simulacros que plantea Baudrillard en sus escritos tome forma en acontecimientos fácilmente identificables.

²³ BAUDRILLARD, J. *De la seducción*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1989, p. 79.

cuerpo: de un lado, la pasión y, de otro, la propia sociedad. Comunidad de individuos que sólo permite que sus tabúes se escondan en un cuarto de amantes pero que nunca se pongan a la vista como necesidad real.

A medida que se aproxima el momento del contacto carnal, la cara del hombre empieza a hacerse más visible tras la ventanilla de su automóvil. Comienza a ser. Ella, por su parte, se dirige al encuentro de ese hombre y de “su gran coche negro” que ocupa en el espacio narrativo ese sitio donde ella dirige su mirada cuando éste está presente y también cuando está ausente (ese espacio de verdad y de carencia). Lo que anuncia, en algún sentido, la precariedad y la intermitencia del cuerpo del deseo.

La habitación de los amantes, siempre a oscuras, prevalecerá por encima de ellos dos. Será el resumen de lo que parece ser ha sido una historia de amor imposible. Él se lo dice a ella después de uno de sus intensos y desesperados encuentros sexuales: “recordarás la habitación, aunque te olvides de mí, de mi rostro”.

Por último, la despedida final de los amantes anticipa que, aunque ya no son nada y que han perdido su cuerpo en esta historia, algo prevalece sobre ellos. Ese algo no es otra cosa más que la historia, el relato, esas imágenes de verdad y emoción que remiten a un cuerpo del deseo que se escapa a las propias posibilidades del personaje y a la realidad de la memoria.

BIBLIOGRAFÍA

- AUMONT, Jacques. *La imagen*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1992.
- BAUDRILLARD, Jean. *De la seducción*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1989.
- BAUDRILLARD, Jean. *La ilusión del fin. La huelga de los acontecimientos*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1993.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2004.
- DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1987.
- EWING, William A. *Amor y deseo. Arte fotográfico*. Barcelona: Editorial Brume, 1999.
- EWING, William A. *El cuerpo. Fotografías de la configuración humana*. Madrid: Ediciones Siruela, 1996.
- FREUD, Sigmund. *Psicología de las masas. Más allá del principio del placer. El porvenir de una ilusión*. Madrid: Alianza Editorial, 1984.
- GUATTARI, Félix. “Más allá del significante” en *Erotismo y destrucción*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1998.
- JULIUS, Anthony. *Transgresiones. El arte como provocación*. Barcelona: Ediciones Destino, 2002.

- LARA, José. *Nietzsche, un pensador póstumo. El cuerpo como centro de gravedad*. Barcelona: Anthropos Editorial, 1998.
- NIETZSCHE, Friedrich. *La voluntad de poderío*. Madrid: Editorial edaf, 1981.
- PULTZ, John. *La fotografía y el cuerpo*. Madrid: Ediciones Akal, 2003.
- ROMO, Marisol. *El cuerpo del deseo y la mirada*. México: Antecámara. El sitio de la fotografía en México, 2005. <http://www.antecamara.com.mx>.
- ROSENSTONE, Robert A. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Editorial Ariel, 1997.
- AUMONT, J.; BERGALA, A.; MARIE, M; y VERNET, M. *Estética del cine*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1996.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.daneprairie.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.