laFuga

Lo no pornográfico

Notas sobre The Wayward Cloud

Por Carolina Urrutia N.

Director: Tsai Ming Liang
Año: 2005

Tags | **Cine contemporáneo | Cultura visual- visualidad | Lenguaje cinematográfico | Taiwán**

Carolina Urrutia Neno es académica e investigadora. Profesor asistente de la Facultad de Comunicaciones de la Universidad Católica de Chile. Doctora en Filosofía, mención en Estética y Magíster en Teoría e Historia del Arte, de la Universidad de Chile. Es directora de la revista de cine en línea laFuga.cl, autora del libro Un Cine Centrífugo: Ficciones Chilenas 2005 y 2010, y directora de la plataforma web de investigación Ficción y Política en el Cine Chileno (campocontracampo.cl). Ha sido profesora de cursos de historia y teoría del cine en la Universidad de Chile y la Universidad Adolfo Ibáñez y autora de numerosos artículos en libros y revistas.

Durante la última secuencia de *The Wayward Cloud* (Tsai Ming Liang, 2005) -aproximadamente los últimos veinte minutos de filme- Shiang-chyi descubre, en primer lugar, que Hsiao Kang trabaja como actor de cine porno y en segundo, que la actriz con la que filma la escena en el momento de esta revelación está completamente inconsciente. Fue ella misma quien la encontró más temprano ese día, desmayada en el suelo del ascensor. No sabemos si está muy borracha o perdió el conocimiento por alguna enfermedad. Asumimos que no está muerta pues Shiang-chyi la toca, le toma el pulso, e intenta despertarla con vasos de agua sin tener éxito.

No es la primera escena de sexo durante el filme. *The Wayward Cloud* abre con una chica con delantal de enfermera, de espaldas sobre una cama, con sus muslos sostiene media sandía limpiamente cortada que Hsiao Kang toca como si fuese su vagina, mientras la actriz se mueve y murmulla fingiendo que lo es.

En 1964 el estado de Ohio demandó a Nico Jacobellis por exhibir, en su teatro en Cleveland, la película de Louis Malle **Los amantes** (1958), que fue considerada por algunos espectadores como obscena o pornográfica. El filme en cuestión simplemente muestra a dos amantes desnudos, aunque en términos sexuales todo queda relegado a lo implícito y sutil. El día del juicio, el Juez Potter Stewart dictaminó que el filme no era pornográfico y cuando le pidieron una explicación, su respuesta -conocida y célebre hasta el día de hoy- fue "no sabría definirlo, pero lo reconozco cuando lo veo".

La pregunta lógica y transitada es, ¿qué define a lo pornográfico?, ¿qué lo diferencia de lo erótico, lo carnal, lo romántico, o lo sexual? ¿Qué distingue, por ejemplo, una película de Catherine Breillat (*Romance*, 1999) a una de Tinto Brass (*Carla, bella ragazza*, 2000), y una de Andrew Blake (*Close Ups*, 2004) con una de Gerard Damiano (*Garganta profunda*, 1972)? ¿Esta diferencia se relaciona simplemente con su propósito de excitar al espectador, de mostrar genitales durante el acto sexual, de que el sexo no sea simulado sino un registro real de los actores follando, dejando a todos los elementos restantes (estética, argumento, forma, etc) subordinados a la representación de lo carnal o lo sexual?, y ¿qué sucede, por ejemplo, en el caso de películas como **Crash** (David Cronenberg, 1998), en que a las secuencias de sexo se le agregan otras de violentos choques de autos, de cuerpos ensangrentados y mutilados? O más allá, *Saw* (James Wan, 2004), filme sobre tortura física y psicológica. ¿No es acaso el morbo de la violencia mucho mas pornográfico que el acto sexual, sea este simulado o real?

The Wayward Cloud efectivamente contiene en su argumento aquello que define al filme pornográfico: sexo explícito producido para excitar a su público. Vemos planos secuencias de más de un minuto de

parejas simulando el acto sexual, vemos masturbación, genitales en primer plano; pero estos elementos están enmarcados en la grabación del filme pornográfico que se está rodando.

Lo pornográfico queda relegado a la profesión de Hsiao Kang (Lee Kang-sheng, quien ha protagonizado todos los filmes de Tsai Ming Liang). Un trabajo que, al convertirse en eso -una rutina, un esfuerzo- deja su carácter propiamente pornográfico y se vuelve más corporal que sexual y más mecánico que excitante.

Tsai Ming Liang transfigura lo pornográfico en plástico, en texturas orgánicas, en colores, en sudores, en piel. El cuerpo abandona a quien lo habita, la desnudez ya no le pertenece, la sensualidad o la animalidad tampoco, es parte de una forma, de una composición de cuadro, de una propuesta cromática.

El cuerpo inerte de la actriz que protagoniza la escena con Hsiao Kang, cobra vida gracias al acto sexual, a la penetración. Es un cuerpo que deja de ser cuerpo, y que, en su relación con la cámara y las luces -y también con el camarógrafo y el iluminador-, como mecanismo que logra des-erotizar la escena total a punto que el cuerpo de ella pierde todo gesto sexual. Es una secuencia insistente, insidiosa, tediosa, pero más que nada, inescrupulosa. Una escena a-moral, donde los cuerpos se tornan plástico, objetos inanimados que se vuelven animados desde a lo sexual. El acto sexual le da vida a un cuerpo sin vida. La desafección de la escena impide en el espectador formular cualquier juicio –como ocurre con cualquier personaje de un filme de Tsai Ming Liang-. El equipo filma al igual como lo haría si la chica estuviese conciente; aprovechando su estado para separar las piernas y situar la cámara en lugares incómodos y lograr tomas improbables.

Todo el filme está teñido por lo cinematográfico: el cine y su doble relación con la imagen y con el espectador. El cine en este filme de Tsai Ming Liang pareciera convertirse en un referente constante, en una escuela de donde los personajes aprenden a vivir su día a día. Los actos privados, aquello que es íntimo, que debería ser simplemente instintivo, pareciera ser comprendido desde y con el cine. Shiang-Chyi besa apasionadamente a la sandía fría dentro del refrigerador y ese beso es cinematográfico. Románticamente, con el rostro ladeado, comienza suave, juguetea con la lengua, la nariz se posa tiernamente en la sandía, el beso se apasiona, la lengua enloquece, excitada, enamorada. Es un beso de comedia romántica, de primer beso, de reencuentro o de beso de amantes desesperados por fundirse.

Lo cinematográfico en la película se condensa sobre todo en una escena: un plano especialmente complejo -bello, triste, magnético- calculado, en que sucede una suerte de triangulación: Shiang-chyi tiene en su departamento a esta mujer inconsciente, sobre el suelo y junto a la puerta. La arrastró desde el ascensor por el extenso pasillo y ahora exhausta cucharea una sandía -se hidrata con su jugosa carne- mientras revisa los dvds de películas porno que acaba de arrendar, y reconoce, en una carátula, a la chica que yace en su suelo. La escena en cuestión muestra en primer plano a Shiang-chyi mirando el filme pornográfico que la chica protagoniza con Hsiao Kang, las luces de la pantalla se reflejan en su rostro y ojos -se encuentra muy cerca a la pantalla del televisor-, nosotros vemos la escena ladeada ya que tanto el personaje como la TV están en un ángulo de 90 grados, perpendiculares a nosotros. Al fondo, la chica sigue inconsciente. El tercer vértice del triángulo no lo conforma ella, lo conforma el espectador; un doble voyeur, de la imagen pornográfica que apenas vemos por la posición que asume respecto a nosotros, y de la reacción de Shiang-chyi cuando descubra aquello que nosotros ya sabemos (que es su amigo/amante el protagonista del filme).

Retomando al ambiguo clímax de *The Wayward Cloud*, en esos últimos minutos en que todo muta extrañamente, todo se tiñe y la nube errante (esa que sería la traducción más literal al español del título del filme), la que se encuentra pintada en el cielo de la pieza de Shiang-Chyi, logra desplazarse desde ese techo que cobija una pieza extremadamente femenina, y filtrar la luz que había bañado la secuencia del encuentro entre los protagonistas. Y es que *The Wayward Cloud* es ante todo una película sobre una re-unión. Aquella que se propone en *What Time is it There?* (2001), cuando todos los relojes de Taipei no son suficientes para reunir en un mismo tiempo -menos en un mismo espacio- a Hsiao Kang y a Shiang-Chyi. Una ausencia que se prolonga en ese puente que es el cortometraje posterior *The Skywalk is Gone* (2002), cuando alternadamente nos muestran como ella lo busca, desorientada en una ciudad que se destruye y se construye inagotablemente, y el asiste, en medio de una crisis de agua, a una entrevista con un director de cine pornográfico, donde como veremos en *The Wayward*

Cloud tiene éxito y consigue el empleo. En ese cortometraje de 14 minutos, que termina con una cámara que sube hacia el cielo, hay algo que se ha quebrado en ambos personajes. Una transformación de su estado de melancólico lirismo a un estado de angustia y ansiedad, una cámara que se aleja de un lacónico Hsiao Kang en una entrevista pasiva, mientras se saca la ropa y cuelga, alrededor de su cuello, un frío estetoscopio. No hay decadencia en esa escena. Ser actor de cine pornográfico, al igual que ser un vendedor callejero de relojes, es simplemente una forma de sustento.

Al igual que en *The Hole* (1998), Tsai Ming Liang integra en el filme secuencias musicales. Y al igual que en aquella, estas son paréntesis, islas que simplemente aluden, a partir de un universo paralelo y simbólico, a la trama del filme; no están unidos a los planos inmediatamente anteriores y posteriores. Conforman más bien una equivalencia barroca y kitsch, ligado y expulsado a la vez del resto del filme, pues choca con ese cuidado tratamiento temporal que Tsai le otorga al plano. En el musical, el tiempo se vuelve líquido, pierde la consistencia y la densidad para darle protagonismo a aquello que opera en el terreno de la ensoñación, de la fantasía, de la performance, de lo teatral.

Volviendo a la frase de Stewart, 'lo reconozco cuando lo veo', el absurdo implícito en las escenas que corresponderían a lo pornográfico, opera como mecanismo que des-tensiona y que permite alejar las secuencias de rodaje del filme porno en lo no pornográfico. Tomemos como ejemplo la secuencia de la ducha. Como en otros filmes de TML, hay racionamiento de agua para apalear la crisis que afecta a la ciudad. Hsiao-Kiang y la actriz de cine porno ruedan una secuencia en una tina de baño. El plano abarca un espacio pequeño, en él está el camarógrafo, el iluminador y la pareja de actores realizando la secuencia. El iluminador sostiene sobre los cuerpo exhaustos una botella agujerada que hace las veces de ducha por donde cae el agua, mientras el camarógrafo le pasa botellas con agua para que rellene la agujereada a medida que esta se va acabando. Pero le comienza a pasar botellas vacías. Se quedaron sin agua. Los actores se detienen y rápidamente se cubren con toallas. En una escena posterior vemos una repetición de la toma, pero en vez de agua cae un sospechoso líquido verde por el envase agujereado. El absurdo, ese seco que persiste en toda la filmografía de Tsai Ming Liang, tiene en estas secuencias la función de des-pornograficar lo pornográfico.

The Wayward Cloud transita por los terrenos de lo no pornográfico, aunque hacia el final lo pornográfico se inserte violentamente en el filme que estamos viendo. Y esa inserción es literal. En este final ambos universos, el de la película de Tsai y el de aquella en que trabaja su protagonista se cruzan, se fusionan y se vuelven parte de los mismo. Es un final extraño de filme, nada más alejado de cualquiera con un argumento romántico -como es sobre todo el argumento de este filme: baste ver la secuencia del encuentro, en la mecedora del parque en que ella lo reconoce y espera a que se despierte para preguntarle si sigue vendiendo relojes, mientras por el río pasa un cardumen de sandías; o posteriormente en la cocina, cuando intentan atrapar unos cangrejos que se escapan luchando por su sobrevivencia mientras la olla humea sobre la cocina-.

No, el final no tiene nada de eso. Es un final ambiguo, incómodo y su duración -es extremadamente largo- lo hace reticente y amargo. Hsiao Hsian está en el rodaje de la escena con la chica inconsciente (interpretada por una estrella japonesa de cine pornográfico) mientras se miran fijamente con Shiang-Chyi, que está del otro lado de una ventana, en la habitación contigua. Hay cierta urgencia en esa mirada, un estado que no es sólo sexual -también emocional a partir de todo lo que construye el back story de esta película-. Lo último que vemos hacia el final es el rostro asfixiado, impresionado de ella con el pene del hombre que ha estado buscando dentro de su boca, su nariz camuflada en su vello púbico, intentando mantener la respiración, y con una lágrima -de sofocación, de tristeza- no lo sabemos realmente, suspendida en su mejilla.

Como citar: Urrutia, C. (2009). Lo no pornográfico, *laFuga*, 9. [Fecha de consulta: 2025-12-05] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/lo-no-pornografico/286