

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES VISUALES



EL DESNUDO FOTOGRÁFICO Y EL ARTE DE LAS ATADURAS

“UN LABERINTO HILADO”

TESIS PARA OBTENER EL GRADO EN MAESTRO EN ARTES VISUALES
CON ORIENTACIÓN EN FOTOGRAFÍA QUE PRESENTA EL ALUMNO

RAFAEL GALVÁN MONTOTO

DIRECCIÓN DE TESIS
DOCTORA LAURA GONZÁLEZ FLORES

JUNIO DE 2007



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a la doctora Laura González Flores por la tutoría y dirección bajo la cual se realizó este trabajo.

De la misma manera quiero dar las gracias a la maestra Blanca Gutiérrez Galindo, Carmen Díaz Baños, Tania Acosta Ayala, Abel Roldán, Lorena Olmos Pineda así como a todos los que colaboraron en esta investigación.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

Capítulo 1 *LAS ARTES JAPONESAS DE ATAR CON SOGAS*

- 1 A) *Hojojutsu*: El arte de arrestar y capturar prisioneros con una sogas.
- 1 B) La herencia del *hojojutsu*.
- 1 C) El *shibari* o *bondage* japonés.
- 1 D) Ito Seiyu y la fotografía de *shibari*.
- 1 E) La importancia en los tiempos en el ritual.

Capítulo 2 *LAS ATADURAS COMO PÁRERAGON*

- 2 A) El *desnudo* como signo.
- 2 B) El *desnudo* en la tradición oriental y occidental.
- 2 C) Tropos del erotismo y el dolor.
- 2 D) La sogas como signo.
- 2 E) La atadura parergonal.
- 2 F) Sogas, lazos de ausencia.

Capítulo 3 *UN EJERCICIO FOTOGRÁFICO DE EXPERIMENTACIÓN: ANÁLISIS DE LA OBRA*

- 3 A) Análisis tipológico-semántico del nudo.
- 3 B) Nudo y huella (índice-proceso).
- 3 C) Nudo y sometimiento (placer sádico).
- 3 D) El nudo como ornamento (placer compartido de la modelo y el espectador).
- 3 E) El nudo se mete con el cuerpo y lo violenta (erotismo amplificado).
- 3 F) Con marco y sin marco.
- 3 G) El vestido como *párreron*.
- 3 H) Intromisión progresiva del marco en el cuerpo.
- 3 I) Marca como dolor: índice real/imaginario.
- 3 J) El reverso del nudo.
- 3 K) Marco y cuerpo se desmaterializan.

CONCLUSIONES

ÍNDICE DE IMÁGENES

BIBLIOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN

A mis manos llegó una fotografía donde se ve a una mujer en el piso, sin ropa, atada y sometida con fuerza. La primera impresión que tuve fue de dolor y humillación, pero al observarla con más detenimiento, surgió ante mí una imagen explícitamente erótica. Al recorrer la imagen con la mirada, fui descubriendo la intención del fotógrafo de construir esta imagen; la ropa en el piso, la luz de la habitación, el cabello de la mujer y el rostro con una soga que le amordaza la boca, me dicen que se trata de una imagen pensada y construida para la mirada del espectador y no del registro de un hecho real. La fotografía es de Nobuyoshi Araki (Fig.1), artista japonés contemporáneo, y se trata de una representación de lo que se conoce como *shibari* (verbo japonés que significa atar con cuerdas) o *bondage* japonés. Hoy en día el *shibari* forma parte de la cultura popular de Japón, y tanto en la fotografía como en el cine se ha desarrollado todo un género con este tema. Araki es uno entre muchos otros artistas que ha utilizado frecuentemente el tema en su obra.

El interés por llevar a cabo esta investigación surge al mirar imágenes de *shibari* e intentar descifrar las coincidencias y diferencias con imágenes de la tradición occidental. Es cierto que las imágenes de *shibari* guardan cierta similitud con imágenes del sado-masochismo occidental, pero el hecho que llamó mi atención con mayor fuerza es la destreza mostrada en la realización de nudos y lazadas sobre un cuerpo desnudo, sin dejar de lado la consecuente escena de erotismo y dolor aparente que se produce.

Al mirar más imágenes de *shibari* descubrí el valor plástico que adquieren las sogas al trazar su camino sobre la piel, no parecen ser sólo el instrumento para inmovilizar un cuerpo, son el motivo mismo de la representación y el eje sobre el que se desarrolla toda la composición. Viendo de esta manera las imágenes de *shibari* las cuerdas adquieren un valor estético propio, por lo tanto pueden ser estudiadas y analizadas a partir de su forma. Con esto no pretendo atenuar la importancia sobre el significado de la soga, más bien intento aclarar las dos vías por las que se puede transitar en el análisis de estas imágenes. Estos son, en principio, los dos ejes sobre los cuales trazo el análisis de las imágenes de este ejercicio fotográfico: la soga como elemento estético y su significación.

El tema principal de esta tesis es el *shibari* y de manera específica las imágenes producto de esta tradición de la cultura japonesa. Por lo tanto resulta útil conocer cómo han aparecido y cómo han llegado a convertirse en lo que son, un género fotográfico y

cinematográfico dentro de la cultura popular japonesa. Esta es la razón por la que en estas páginas se exploran los antecedentes del *shibari* así como el origen de los elementos que conforman estas imágenes.

Cabe señalar que no pretendo hacer un estudio de la cultura japonesa, se trata de llevar a cabo un análisis de las sogas y el cuerpo desnudo como elementos con un valor estético y de la manera en que éstos puedan ser trasladados e incorporados en la construcción de imágenes. También es importante aclarar que este trabajo se realizó desde una perspectiva artística y no pretende ser una revisión histórica de estos hechos como fenómenos culturales.

El objetivo de esta tesis es poder articular elementos estéticos y conceptuales de las imágenes de la tradición oriental con la intención de fundamentar un lenguaje propio para la construcción de imágenes de mi obra personal.

El contenido de esta tesis está dividido en tres partes generales; el primer capítulo tiene carácter histórico, para ello trazo un bosquejo donde se explora el origen de las imágenes de *shibari*. El objetivo es conocer qué fue lo que originó la producción y el consumo de estas imágenes, por lo tanto expongo de manera breve cuáles fueron las artes que le dieron forma y como se dio esta conjunción de elementos. Considero importante destacar el hecho de que todas estas artes japonesas tienen en común el uso de la soga sobre un cuerpo así como lo sofisticado de la realización del encordamiento.

El capítulo 2 comprende el sustento conceptual bajo el cual se construyen y analizan las imágenes que son producto de esta investigación. Se presentan y analizan diversos conceptos y nociones como : cuerpo, desnudo, signo indicial, párergon, vestido y erotismo entre otros. Aunque son muchos los conceptos que se pueden asociar a una imagen de *shibari* hago énfasis, por un lado, en la representación del *desnudo* y por otro lado en la discusión de Jacques Derrida sobre el concepto kantiano de *párergon*. Una de las cosas que espero demostrar es que en las imágenes de este ejercicio fotográfico las sogas funcionan a manera de *párergon*, es decir, que como un elemento extrínseco a la representación de un cuerpo desnudo, lo completa y hacen notar la falta en el interior.

La relación entre el cuerpo y la soga no se da sólo en el sentido del sometimiento, y aunque los significados pueden ser múltiples o variados, la soga en su función de *vestido parergonal*, hace el acento en el gesto erótico-sádico de estas representaciones.

El capítulo 3 centra su atención en el análisis de la obra que ha sido producida para este fin. Se trata de comprobar el resultado de la aplicación de elementos estéticos y conceptuales en las imágenes. Conocer de que manera la cuerda, como forma, se

integra en la representación del desnudo fotográfico. Al mismo tiempo expongo mis reflexiones sobre los significados de la soga en estas representaciones sado-eróticas.

La metodología aplicada en esta investigación consta, en un primer momento, de documentación histórica y búsqueda iconográfica que me permitieron un acercamiento tanto al tema como a las imágenes de *shibari*. Posteriormente se llevó a cabo una recopilación de referencias literarias que me ayudaron a sustentar la investigación bajo conceptos definidos y relacionados tanto al contenido como a la forma de las imágenes.

Al mismo tiempo realicé un análisis iconográfico de las imágenes con el objetivo de identificar los elementos estéticos así como su función en estas representaciones.

Por último, analizo las imágenes desde la hermenéutica estableciendo un diálogo con ellas. Encontrar el significado de las sogas sobre un cuerpo desnudo así como de otros elementos que le dan forma a estas imágenes es el principal objetivo de este trabajo que pretende la construcción de una serie de imágenes cuyo contenido y forma establezcan una relación con el universo simbólico del erotismo sádico. Es importante señalar que algunos fragmentos de este diálogo son presentados aquí como el resultado de mi análisis y que en algunos casos reflejan consideraciones personales tanto de carácter estético como sobre la significación de las imágenes.

Esta investigación busca desentrañar el universo simbólico de las ataduras en las imágenes de *shibari*, busca entrar en contacto con las sogas para una posible explicación hacia la construcción de imágenes donde cuerpo y sogas se reúnen para manifestar, desde el fondo, su complicidad en el juego del goce erótico.

Fig. 1, Nobuyoshi Araki, *sin título*, plata sobre gelatina, 2000.

1 A) *Hojjutsu*: El arte de arrestar y capturar prisioneros con una sogas.

Para encontrar el origen del *shibari* se debe buscar en la historia de la cultura japonesa y remontarnos 3000 años atrás. Así encontramos que desde los tiempos antiguos se han utilizado las sogas o cuerdas, ya sea para la decoración de vasijas y recipientes y al mismo tiempo proteger lo que contenían o para sujetar el *kimono*, donde se utiliza sogas en lugar de botones. La cuerda es utilizada también a manera de talismanes en las entradas de los templos Shintoístas y Budistas, para alejar a los malos espíritus y a los demonios, como se puede ver, en este caso tenían un carácter simbólico.¹ Ahora bien, la pregunta es ¿cómo llegó esta tradición de las sogas a las imágenes de *shibari*?

Evidentemente el *shibari* no es tan antiguo ni tomó el uso de las sogas directamente de las tradiciones arriba mencionadas, sin embargo, las cuerdas han estado presentes en distintas esferas de la cultura japonesa a través de los tiempos. Otro de los espacios donde también están presentes es en las artes marciales, específicamente en el *hojojutsu*, que como veremos más adelante, es uno de los precursores del *shibari* contemporáneo.

La historia del *hojojutsu* se encuentra sumergida en una relativa oscuridad debido a que sólo los guerreros *samurai* sabían ejecutarlo y la tradición se pasaba de generación en generación a través de la palabra hablada. El *sensei* (maestro), mostraba al alumno las formas de la ejecución y éstas debían de permanecer en secreto, esto hace difícil encontrar información precisa y documentada de la ejecución correcta. Sin embargo, se cuenta con la información suficiente para saber que el *hojojutsu* era utilizado para inmovilizar y torturar prisioneros de guerra o delincuentes y que existían varias técnicas o tipos de encordamiento para lograr este fin.

La primera información documentada con la que se cuenta, y que nos habla de la utilización de la sogas con fines de arresto, se remonta a 1467 durante la batalla de Onin y su desarrollo atraviesa la era Edo (1600-1868), donde tuvo su mayor florecimiento entre las castas guerreras, y la era Meiji (1868-1912).² En el siglo XV, Japón estaba inmerso en una

¹ Seikyoma, *Un arte Erótico con sogas*, <http://clubrosas5.com> (Abril de 2005).

² *El Shibari*, http://atl.com/blog/2495/post_116834.html (Enero de 2006).

era de dictadura y guerras, conocido como periodo *Tokugawa*, llamado así por el gobernador *Tokugawa Iegasu* (1542-1616). Se sabe que antes de ese periodo ya existían diversas formas, fuertemente ritualizadas, para atrapar e inmovilizar por medio de cuerdas a un *samurai* enemigo en el campo de batalla. Posteriormente, un código punitivo de 1542 regulaba el uso de cuerdas en la tortura y apresamiento de enemigos y criminales. Antes de la aparición de este código, las penas a los prisioneros podían ir desde la humillación y la incomodidad hasta la tortura.³

Es durante el periodo Edo (1600-1878) que el *hojojutsu* se desarrolló como un arte marcial altamente especializado, creando técnicas tan particulares que, al exponer al preso en la plaza pública, la gente podía reconocer desde la clase social del reo hasta el crimen que se le imputaba, o su edad y profesión ya fuera por la forma de los nudos o por el tipo de cuerda utilizada para su arresto. Esto nos habla de lo altamente ritualizado de este arte marcial, así como del lenguaje codificado que cada escuela de guerreros *samurai* desarrolló.



Fig. 2, grabado *anónimo* del siglo XVII.

Existían tres normas que generalmente seguían todas las escuelas: el prisionero no debe sufrir daño permanente, el prisionero no debe poder escapar, y nadie que no fuera de la

³ *Hojjutsu*, <http://en.wikipedia.org/wiki/Hojjutsu> (Agosto de2006).

casta *samurai* debía presenciar su técnica; sin embargo, también se habla de una cuarta norma: el resultado debe ser atractivo a la vista.

Esto diversifica los objetivos del *hojojutsu*, así como los medios para lograr sus fines: de la detención y humillación hasta el resultado estético pasando incluso por la tortura; y aunque el objetivo principal era detener a enemigos y criminales, para lo cual desarrolló un complicado sistema de nudos que podía inmovilizar al preso así como causar dolor extremo en ciertos puntos del cuerpo debido a la presión de la soga, contenía también un mensaje oculto bajo este código creado a partir de las cuerdas y los nudos.

Había dos grandes categorías en que se dividía la técnica del *hojojutsu*: la primera se refiere a la técnica que utilizaba una pequeña cuerda llamada *hayanawa* (cuerda rápida) y que portaban los guerreros *samurai* junto a su espada. Se trata de un recurso que utilizaban los guerreros para, de manera rápida, pasar la cuerda alrededor de brazos y cuello del enemigo y así poder transportar al prisionero caminando detrás de él sosteniendo la punta de la soga para evitar que éste escapara. La segunda categoría se efectuaba con una o más cuerdas principales llamada *honnawa*, que podían variar de longitudes. El acto lo realizaban cuatro o más guerreros y las ataduras eran mucho más elaboradas, debido a que el prisionero estaría atado durante largo tiempo para ser exhibido en las plazas públicas con la intención de humillarlo y esperar su ejecución, en caso de que el delito cometido lo ameritara. Esto posibilitaba la creación de diseños mas intrincados y adornados, permitiendo que las formas de las ataduras además de ser eficaces tuvieran una calidad estética.⁴

Cualquiera que fuera la técnica utilizada dentro del *hojojutsu* tenía como finalidad primera la de causar dolor e inmovilizar al prisionero, ya fuera aprisionando los miembros en ciertas posiciones para disminuir su fuerza o poniendo la cuerda alrededor del cuello y así desalentarlo en sus intenciones de escapar, o poniendo presión con la cuerda en ciertos lugares de los brazos logrando que se entumecieran después de un tiempo. Como vemos, el *hojojutsu* era un arte marcial, el arte de capturar e inmovilizar al enemigo con una soga, y aún cuando su fin era evitar que el preso escapara, también servía para exhibir, humillar y hasta como una forma de tortura. El diseño de los encordados sobre los cuerpos así como el

⁴ *Hojojutsu*, <http://en.wikipedia.org/wiki/Hojojutsu> (Agosto de 2006).

hecho de que estos resultaran atractivos a la vista o que tuvieran algún tipo de mensaje codificado no estaba contemplado como fin inmediato.

Sin embargo, es importante destacar este aspecto ya que es precisamente el que, tiempo después, hereda el *shibari*: las formas y los códigos destinados a la vista del espectador. Por otro lado hay que subrayar el carácter simbólico de las sogas y sus significados sobre los cuerpos; tanto la forma de anudar la soga como el color de la misma, así como la posición del cuerpo representan información codificada y en ocasiones tenían un carácter simbólico; por ejemplo el color de la soga podía designar el crimen cometido o la posición social del preso: soga blanca para un crimen menor, soga azul para ofensas mayores, la cuerda de color violeta indicaba que el preso era de clase alta y el negro para prisioneros de clase baja. Otro ejemplo es la posición del cuerpo, el *ebizeme* (posición del camarón), obligaba al preso a mantener la cabeza pegada a las piernas causando un dolor extremo y transformando el cuerpo de manera que éste se asemejara a dicho crustáceo(Fig.3).



Fig.3, Grabado *anónimo* del periodo Edo.

Estos son algunos de los rasgos más importantes que mucho tiempo después la práctica del *shibari* adoptará. Como veremos más adelante, en ambos se utilizan las sogas sobre un cuerpo pero con intenciones distintas.

Hasta aquí, hemos visto como el *hojojutsu*, arte marcial ancestral, hereda algunas de sus prácticas a otro arte, este de carácter sado-erótico como es el *shibari*, para con el tiempo abrirse un espacio dentro de la construcción de imágenes con un valor estético dentro de la

cultura japonesa y provocar su auge dentro de la cultura popular a través de revistas y películas.

I B) La herencia del hojojutsu.

Como ya vimos el *shibari* tiene sus raíces en prácticas bélicas antiguas pero la gran diferencia es que aquí funcionan de manera simbólica. El *shibari* se lleva a cabo de manera totalmente consensuada; este acuerdo entre el *nawashi* y la mujer entregada al ritual de envolver el cuerpo con nudos y lazadas, tiene como propósito crear una imagen donde el cuerpo desnudo es el lienzo dispuesto a ser decorado para después ser mirado. El *nawashi* no causa daño con la sogas y mucho menos alguna clase de tortura, se trata de una representación, del juego erótico-sádico entre el maestro, la mujer y, al final, el espectador. Una historia donde el personaje central es la sogas que con sus diseños sobre el cuerpo desnudo permite asomarnos a este evento ritualizado que culmina con la mirada. La sogas en el *shibari* representa de manera simbólica el poder sobre una persona.

Cuando en el periodo feudal de Japón se exhibía a un prisionero atado con fuerza en una plaza pública, además de causar daño al prisionero y humillarlo, se mandaba un mensaje; este mensaje codificado e inscrito en el cuerpo lo representa la cuerda que inmoviliza y obliga a una persona a permanecer en una posición extrema y sin libertad alguna. Lo mismo sucede en una imagen de *shibari*, sólo que en este caso de manera simbólica; la sogas que no causa dolor al cuerpo sometido significa este poder aún en los casos en que ésta sólo funciona de manera cosmética, decorando al cuerpo.

Así como cierto tipo de nudo o cierto tipo de textura o color de la cuerda tenían significados sobre el cuerpo del prisionero en el *hojojutsu*, en el *shibari* los lazos también guardan significado de acuerdo a su disposición o a la parte del cuerpo que se destaque con sus nudos; se puede enfatizar la parte erótico-sádico o acentuar el propósito estético del diseño de los nudos y todo esto con el juego de las sogas que están dispuestas a la mirada del espectador.

Se puede concluir que el *shibari* ha desarrollado técnicas y estéticas propias a partir de imágenes del *hojojutsu* y de la tradición de la pintura japonesa y ha logrado conformar todo un género dentro de la fotografía y el cine en Japón, y aunque encontramos cierta similitud con las representaciones del S/M occidental, sus raíces así como lo simbólico de las sogas y lo ritualizado de la práctica le otorgan un lugar aparte. Hay que considerar también la

forma de mirar del espectador, la cual, debido a la tradición erótico sexual de oriente, es distinta a la de occidente.

1 C) El *shibari* o *bondage* japonés.

Hoy en día, en Japón, el término *shibari* es el más popular para designar la acción de atar a una mujer con propósitos erótico sádicos; sin embargo, etimológica e históricamente *shibari* se encuentra relacionado con otros términos más antiguos como *kinbaku*, *hojojutsu*, *joshuu* y *nawakenshou*. Algunos de estos términos encierran conceptos relacionados con las artes bélicas y la tortura, otros se encuentran más cerca del erotismo sádico o de los diseños de las ataduras. En menor o mayor grado son dos las nociones que el término *shibari* enlaza: la de arresto y tortura y la de la mirada erotizada.⁵

Kinbaku es un término antiguo formado por dos kanjis: *Kin*, que significa tenso, sólido o fuerte, y *Baku*, que significa atar con fuerza o restringir. Como se puede apreciar, etimológicamente tiene una fuerte carga militar y se le relaciona muy poco con alguna clase de erotismo; *Kinbaku* está relacionado con el término *Habakujutsu* también llamado *hojojutsu*.

El término *Joshuu* es más erótico- sádico que *Kinbaku*, y algunos lo consideran la base para el sado-masoquismo japonés actual. Según Masami Akita, músico japonés contemporáneo, quien ha estudiado el tema para sus composiciones, nos dice que el término *Joshuu*, que significa mujer cautiva, está relacionado con imágenes de mujeres torturadas que datan del periodo comprendido entre la guerra Onin (1467) y el periodo Meiji (1808-1912). Una imagen representativa de dicho periodo es la fig.4, donde se aprecia a una mujer atada a una columna y a un hombre con una vara en la mano y en actitud de castigarla.

⁵ *Shibari*, <http://es.wikipedia.org/wiki/Shibari> (Junio de 2006).



Fig.4, autor desconocido, grabado coloreado sobre papel de arroz, periodo Edo.

El término *nawakenshou* está formado por dos kanjis: *nawa*, que significa soga y *kenshou*, que significa cosmético; es decir, hacer amarres cosméticos con la soga. Este término muestra el interés por crear diseños agradables a la vista mas allá del acto de someter o arrestar a una persona utilizando sogas. Los interesados en la práctica del *nawakenshou* se dedicaban más a que el resultado fuera un diseño de nudos armoniosos sobre un cuerpo y dejaban la parte sádica fuera.

Shibari es un verbo que significa amarrar o atar y actualmente es el término más utilizado en Japón para referirse a las prácticas y las imágenes relacionadas con el sexo y el sado-masochismo. Vemos entonces que mientras *shibari* define la acción, *kinbaku* se refiere al arte de sujetar con sogas.

Así encontramos que el *shibari* tiene sus orígenes en distintas prácticas y artes que tenían en común el uso de las sogas sobre un cuerpo. Del *hojojutsu* tomó las técnicas para someter; del *nawakenshou*, los diseños y la calidad estética entre sogas y cuerpo de mujer y del *joshuu* la noción de sumisión o humillación, muy importante para que el placer sado-masochista se cumpla. Para quien realiza el *shibari* el resultado es importante, aquí la acción está encaminada a finalizar en una imagen plástica, ya sea en una pintura o una fotografía que pueda ser mirada y reconocer en ella los rasgos tanto del sado-masochismo como de los diseños armoniosos de los nudos.

El *shibari* es el resultado de la fusión de imágenes mas que de las prácticas o acciones. Hay quienes buscando los orígenes de ésta práctica piensan que las primeras imágenes de

shibari son el resultado de la fusión de representaciones de la tradición japonesa como el *shunga* (imágenes de romance y sexo) , con imágenes de violencia.



Fig. 5, Utamaro (1753-1806), *sin título*, grabado sobre madera.



Fig. 6, Yoshitoshi, de la serie *28 versos para asesinatos famosos*, grabado sobre madera, 1867.

Ahora bien, en las imágenes de violencia no encontramos la noción de erotismo; a su vez en las imágenes de sexo no encontramos rasgos de violencia; lo que toman algunos artistas es la noción de sexo que se encuentra en las pinturas de *shunga* (Fig.5) , y lo unen a la noción de violencia que muestran algunas imágenes como la Fig.6 , dando como resultado este proceso creativo donde se reúnen los conceptos de erotismo y violencia pero con un tercer ingrediente: el cuidadoso diseño de las ataduras (Fig.7).



Fig. 7, Kei Kanno, de la serie *Homenaje a Denki Akechi*, 2005.

Como hemos visto, el término *shibari* no es tan antiguo como *hojojutsu* o *nawakenshou*, pero sí las nociones que contiene: violencia, humillación, erotismo, belleza en los nudos y el sentido simbólico de las ataduras, que son los que definen esta práctica que hoy en día se ha popularizado y ha sido tocado tanto por artistas como por la cultura popular.

El interés de mi investigación radica en el análisis de imágenes, y para ello pienso que es importante conocer las prácticas y las artes que dieron origen al *shibari* y así poder entender su contenido. La práctica actual del *shibari* comprende un cúmulo de datos e información que trataré de desanudar desde mi visión occidental para reconocer y utilizar los elementos plásticos que les dan forma a estas imágenes.

Ya que hemos recorrido algo de la historia que propició su origen, revisaremos ahora sus inicios a manos de uno de sus precursores y mas importantes realizadores a principios del siglo XX: Ito Seiyu

1 D) Ito Seiyu y la fotografía de Shibari.

El precursor de la técnica del *shibari* tal como la conocemos hoy, es sin duda Ito Seiyu (1882-1991), quien popularizó este arte gracias a su vasta producción así como a la utilización de técnicas tradicionales como la pintura y contemporánea como el caso de la fotografía. Seiyu era considerado un maestro del *Ukiyo-e* (grabado sobre bloque de madera) gracias a su destreza con los pinceles y a las enseñanzas de su padre también pintor. A los dieciocho años decide pintar escenas de violencia inspirado en los cuentos de princesas cautivas que le narraba su madre a la edad de diez años y que influenciaron toda su obra. En 1919 crea su trabajo mas famoso en pintura: “Maidens que sufría en la nieve”, en la cual ya nos muestra a una mujer desnuda, con sogas anudadas alrededor de su cuerpo en medio de un campo nevado.

Entre 1912 y 1926 incursiona en la fotografía utilizando su cámara para registrar recreaciones de escenas famosas de pinturas de maestros del *Ukiyo-e* como Yoshitoshi y Kunisaday y utilizar las imágenes como estudios para sus pinturas. En 1924 fueron publicadas por primera vez sus fotografías en la revista *Kitan Club* causando gran impacto entre los consumidores de este tipo de semanarios. Tras este suceso se inaugura la producción masiva de lo que hoy en día es el *shibari*; ahora las imágenes estaban al alcance de mucho más gente, la cual empezó a interesarse en el tema tanto por el contenido de sus imágenes y el tratamiento que él da al erotismo sádico, como por hacerlo de manera masiva a través de un medio como la fotografía, alcanzando su mayor auge en los años 60’ y 70’. Con el tiempo, Ito dejó la pintura y dedicó su mayor esfuerzo a la fotografía influenciando con su trabajo a artistas posteriores como Kita Reiko, Nureki Chimou, Osada Eikichi y Chiba Eizoh.



Fig. 8, Ito Seiyu, *El arresto de la cortesana*, grabado sobre madera, 1948.

La importancia del trabajo de Ito Seiyu no sólo radica en haber llevado una práctica sexual a medios plásticos y elevarlos a la categoría de arte, sino en utilizar la fotografía y explotar su enorme capacidad para reproducir imágenes de manera masiva, creando así un gran mercado dentro de la cultura popular japonesa que se manifiesta con la gran cantidad de revistas y películas que hoy en día se dedican a este tema así como los artistas que han seguido sus pasos. De sus imágenes, Ito decía que eran: “belleza en el sufrimiento y maidens (doncellas) que sufren con placer”, lo que nos indica su preocupación por representar conceptos e ideas tan antiguos como el *hojojutsu* o el *joshuu* y que él unió a través de imágenes, dolor y placer unidos para crear la versión japonesa del sado-masochismo; su interés estaba en abordar los temas del erotismo y del dolor manifestándolo en imágenes, en creaciones plásticas.⁶

Debido a la publicación de las fotografías de Ito en un medio masivo creció el interés tanto por la práctica del *shibari* como por las representaciones plásticas del tema, desarrollándose lo que hoy se conoce como las dos escuelas básicas de *shibari*: aquella que se dedica a

⁶ Master “K”, Ito Seiyu, <http://www.kikkou.com/art-g/jikoku.htm>, (Octubre de 2005)

explorar y mostrar la parte explícita sexual y que se encuentra muy cerca de la pornografía, y otra que está mas interesada en la creación de imágenes bellas a partir de cuerpos desnudos y trazos con la soga. Esta diferencia, y todas sus variantes posibles, sigue desarrollándose hoy en día. La llamada “escuela artística del *shibari*” tiene como principal intención mostrar hermosos diseños de la soga sin dejar de referirnos al erotismo sádico para nuestros ojos occidentalizados. La escuela pornográfica es mucho mas similar a las imágenes del sado-masochismo occidental, sin embargo, ambas escuelas guardan diferencias con la tradición occidental

IE) La importancia de los tiempos del ritual.

En algunas culturas de Oriente el cuerpo es considerado como un templo del placer, esto lo podemos verificar en el Kamasutra así como en el *shibari*, donde el *nawashi* tiene pleno conocimiento de la anatomía femenina así como de los puntos corporales donde se concentra energía -positiva o negativa- ; esto hace que el proceso de atar un cuerpo desnudo se convierta en un ritual, donde los tiempos, los materiales y el conocimiento del cuerpo adquieren una importancia mayor para concluir con una explosión de placer erótico.

El *nawashi* o maestro de las cuerdas siempre tiene en cuenta el efecto energético sobre ciertos puntos del cuerpo de la persona entregada a él y durante el proceso de encordamiento irá recorriendo los puntos del cuerpo que desea que la soga toque, de tal manera que irá envolviendo el cuerpo por partes, con diferentes tensiones en los nudos y con la intención de que cuando el espectador mire, no sólo vea un cuerpo atado, sino que reconozca en esa imagen el ritual y el proceso llevado a cabo. Algunos nudos pueden llevar implícito un lenguaje codificado (herencia del *hojojutsu*), donde el *nawashi* imprime rasgos de su relación en el triángulo. Por último, otro aspecto importante a resaltar es lo simbólico que resulta de transfigurar el cuerpo a través de las sogas que lo envuelven.

El maestro irá atando cada parte del cuerpo, primero los senos, después los glúteos y el abdomen y al final el cuerpo entero con la intención de crear una imagen agradable a la vista, pero despertando el placer erótico-sádico en el trayecto. De esta manera se completa el triángulo entre el *nawashi* - cuerpo atado - mirada espectante .

Otro ejemplo de lo ritualizado del *shibari* es la calidad y dimensiones de la sogas; tradicionalmente se utilizan cuerdas de arroz o cáñamo por sus características de rugosidad, aunque también pueden utilizarse cuerdas de algodón, lo importante es que al retirarlas éstas dejen la huella de su presencia, parte importante en el final del ritual.

Como veremos a continuación, el *nawashi* da una gran importancia a los tiempos del proceso completo, así como a las cualidades de los materiales y su efecto sobre el cuerpo.

En el *shibari* tradicional el proceso está dividido en etapas, en las cuales el *nawashi* irá envolviendo el cuerpo de la mujer entre sogas, con la intención de ir transfigurando el cuerpo al mismo tiempo de ir tocando con la sogas los puntos energéticos (*shiatsu*). Se empieza por el *shinju* (perlas) o *shibari* de los senos, pasando una sogas alrededor del tórax, primero por debajo de los pechos, después por encima y al finalizar se unen con presión ambas partes, esta tensión tiene como fin sostener y erguir los senos que se tornarán más redondos. Además la presión mantenida sobre los senos los hará cada vez más sensibles. Ésta es la doble función del *shibari*, por un lado la estimulación erótica o sexual y por otro la transfiguración del cuerpo; en este caso los senos adquieren la apariencia de unas perlas.

Después se procede al encordamiento de los glúteos (*sakurando*: las cerezas). El proceso se lleva a cabo de manera similar, primero se pasa un lazo alrededor de la cintura por debajo del ombligo, después pasa por el talle hasta la parte trasera. La punta de la sogas que queda libre se pasa por debajo de los glúteos que los levanta y los redondea, asemejándose a un par de cerezas, para culminar en los muslos y es en este momento donde se obliga al cuerpo a adquirir posiciones ya sea de carácter explícitamente sexual o de incomodidad.

Es importante subrayar que ésta es la técnica tradicional que utilizan los *nawashis* y que como podemos ver requiere de tiempos y de estados propios de un ritual. El maestro puede hacer variaciones al resultado que van desde lo sexual hasta lo meramente estético de las sogas. Este es el principio bajo el cual se desarrollaron las dos escuelas conocidas; aquella que hace énfasis en lo erótico, incluso en la pornografía, y aquella en la que el personaje principal es la sogas y sus diseños sobre la piel.

El principal interés de mi investigación es estudiar y analizar imágenes que provienen de la tradición oriental con la intención de conocer los elementos estéticos de estas representaciones y poder usarlos en mi producción personal. Utilizar las sogas y los cuerpos

desnudos para construir imágenes que sean capaces de crear un lenguaje propio bajo la mirada de la tradición occidental. Cuerpo desnudo y sogas son las constantes en la imágenes de este ejercicio fotográfico. Lo que intento es ir construyendo las imágenes sobre estos elementos.

CAPÍTULO 2 LAS ATADURAS COMO PÁRERAGON

Está claro que en las imágenes de *shibari* se representa el cuerpo desnudo o semi-desnudo, y es evidente que lo hacen con la intención de erotizarlo. Podríamos añadir que una de las características en el *shibari* es representar a ese cuerpo desnudo enlazado a unas ataduras que lo sujetan mediante nudos armoniosos, dándole así un rasgo erótico a estas imágenes. ¿Pero qué es lo particular en estas imágenes de cuerpo y lazos que las transporta del terreno del sometimiento al terreno del placer? Eso es lo que intentaré abordar en este segundo capítulo.

Mi interés es explorar y descifrar la función específica de las ataduras sobre el cuerpo desnudo en el *shibari* y saber si son éstas las que le imprimen el carácter erótico; para ello analizaré el desnudo como forma en el *shibari* por comparación con ejemplos de la tradición occidental.

Para sustentar mi investigación, me apoyaré en los conceptos de *índice* de Charles S. Peirce, y de *páreragon* de Jacques Derrida.:

1. *ÍNDICE*. Basándome en los conceptos de Charles S. Peirce, abordaré las figuras de la soga y la marca, tratando de verificar si se comportan como un signo de la clase *índice*.
2. *PÁRERAGON*. Citaré la noción de *páreragon*, fuera-de-obra pero que también se ubica al lado y pegado a la obra (*ergon*), de acuerdo a como lo estudia y fundamenta Jaques Derrida en su libro *La verdad en pintura* que a su vez toma de Kant.

Las preguntas que surgen en primera instancia son: ¿Qué es el *desnudo*?, ¿Es el cuerpo un concepto?, ¿Qué es intrínseco en las representaciones del cuerpo desnudo? ¿Qué diferencias existen entre las representaciones del cuerpo desnudo de Oriente y Occidente?

Empezaré por distinguir lo que le pertenece a la representación del cuerpo desnudo, y qué pertenece al *desnudo* (como forme de arte); qué pertenece al cuerpo y qué conceptos descansan sobre él. El cuerpo desnudo como punto de partida y destino final donde se alojan otros signos. Después de abrir este camino, abordaré en segundo término, la representación del cuerpo desnudo específicamente dentro del género fotográfico de *shibari*, por oposición a la tradición occidental.

2 A) El desnudo como representación.

Empezaré por distinguir lo que le concierne al cuerpo desnudo y natural y lo que es el *desnudo* como forma iconográfica o representación. Es decir, como forma simbólica, qué conceptos iconográficos descansan sobre él. Es importante hacer la distinción del cuerpo desnudo en sus dos vertientes, la primera como punto de partida, esto es como una manifestación de la naturaleza (vía la biología y la genética por ejemplo), y en segunda como punto final en el que, como toda expresión de la naturaleza, puede ser modificado e investido de múltiples significados, dependiendo de lo que el artista deposite en él.

En principio al cuerpo le pertenece la desnudez, la cual nos permite asomarnos a la naturaleza de sus formas, de sus volúmenes y texturas, a su vulnerabilidad y a la certeza de su muerte. El cuerpo desnudo nos indica sin ningún error su procedencia de la naturaleza, su lazo con lo animal y con la realidad de su finitud material.

Sin embargo, el cuerpo como forma, también nos indica su capacidad para guardar ideas y anhelos que desde afuera lo cubren con una especie de velo que lo transforma; juego de apariencias que lo alejan de su realidad natural. El cuerpo también es un conjunto de significados determinados social y culturalmente que, como tatuajes, nos indican la posibilidad de potenciar múltiples significados del signo cuerpo.

En la Posmodernidad el cuerpo no sólo se utiliza como motivo o tema en la búsqueda del ideal en las representaciones, o como motivo para poner en entredicho las convenciones, también se utiliza como, valga la frase, el bastidor de la representación artística. Esto abre el abanico de opciones del *signo-cuerpo*, construyendo así otros cuerpos sobre el mismo cuerpo. Este conjunto de cuerpos o conjunto de significados en relación con él, pueden hablar de conceptos distintos a los del *cuerpo-naturaleza*, pero paradójicamente, lo hacen desde el mismo *signo-cuerpo*; y aparecen otros significados, por ejemplo, el cuerpo desnudo, el cuerpo con género, el cuerpo atado, el cuerpo marcado o, en este caso, el cuerpo erotizado. Multiplicidad de cuerpos o multiplicidad de significados para el *signo-cuerpo*, como cita Mauricio Molina:

“Decir cuerpo es nombrar algo que permanece oculto. Gracias a la aparición de sus dobles aparece el otro cuerpo, el cuerpo utópico, fantasmal: ese cuerpo soñado, desafiante, saturado de símbolos, sin el cual el cuerpo “real” no podría existir”.¹

Si vemos al cuerpo de esta manera, nos damos cuenta que la representación del cuerpo desnudo nos hablará distinto dependiendo del contexto en que fue pensado y realizado según cada época o cultura.

Los primeros en hablar en Occidente del cuerpo desnudo, como forma, fueron los griegos. Para los griegos la perfección de la forma era un medio para alcanzar el nivel místico en la materia del cuerpo, así como la belleza del cuerpo servía para acceder a la grandeza del espíritu. Por esto y por la conocida pasión de los griegos a las matemáticas se sabe que el sistema de armonía estaba basado en la consideración de medidas, proporciones y el equilibrio de las partes, con lo que pretendían lograr la mayor pureza de la forma y de esta manera otorgar a la materialidad del cuerpo el mismo estatus que las deidades.



Fig. 9, Praxiteles, *Venus de Cnido*,
330 a.c.

¹ Mauricio Molina. *El cuerpo y sus dobles*, en: David Perez, *La certeza vulnerable*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, p.201

Un ejemplo son las magníficas esculturas de desnudo de los griegos que demuestran su intención de perfeccionar el cuerpo y no sólo de imitarlo. Citaré para este caso, a la “Afrodita de Cnido” (Fig.9), realizada alrededor del año 330 a.c. por Praxiteles: la figura de esta diosa, blanca y radiante, estaba en actitud de entrar en el baño ritual, y una mano sostenía aún el vestido que acababa de quitarse de los hombros. Sus labios estaban entreabiertos en suave sonrisa, sin embargo, no había abandonado en absoluto la majestuosidad de los seres olímpicos, posee la espiritualidad de la Venus celestial.. *“Pero a pesar de la atracción que ejerce sobre los sentidos, la afrodita de Praxiteles sigue siendo una creación ideal que cumple con las armonías abstractas del arte”*.² En la *Afrodita de Cnido* se puede apreciar el sistema de medidas y de armonía entre las partes, esencial en las obras del período clásico. La creación de Praxiteles cumple con las características del ideal de *desnudo* creado por los griegos. Muestra una serenidad armoniosa, incluso dulzura y sólo está pensando en el baño ritual que está por tomar. Sin embargo no deja de ser atractivamente bella para los sentidos.

Lo que hicieron los artistas de ese periodo fue inventar un tropo iconográfico, un concepto de *desnudo*, a través de cánones de la representación de éste cuerpo desnudo. Crearon un concepto iconográfico que se manifiesta a través de patrones ideales.

Algunas de estas ideas han permanecido en las representaciones artísticas a través de la historia como lo expresa Kenneth Clark:

“Consciente o inconscientemente, los fotógrafos han solido reconocer que en una fotografía de desnudo, el objetivo real no es reproducir el cuerpo desnudo, sino imitar la concepción de algunos artistas sobre lo que debe ser el desnudo”.³

² Kenneth Clark. *El Desnudo*, Madrid, Editorial Alianza, 1996, p. 89.

³ Clarkp, Op-Cit, p.21.



Fig. 10, Giorgione, *Venus de Dresde*, óleo sobre tela, 1508-1510.

Una pintura que puede ejemplificar las palabras de Clark es la *Venus de Dresde* (1508-1510) de Giorgione, perteneciente a la época del Renacimiento, de la cual Clark comenta: “Si la belleza clásica se revela, como dice Winckelmann, en la perfecta fluidez de la transición de una forma comprensible a otra, la *Venus de Dresde* es tan clásica como cualquier desnudo de la antigüedad.”⁴ Según Clark lo que se pretende representar aquí es el *desnudo*, mediante ideas y conceptos que giran en torno al cuerpo desnudo y a su representación. Por lo tanto, al analizar imágenes de este género, es importante examinar e interpretar tales ideas y conceptos, más allá de los fenómenos o figuras representadas.

También en la llamada *tradición de la pintura europea* se toma el cuerpo desnudo como tema. Con la construcción de una serie de criterios y convenciones las representaciones del cuerpo desnudo son elevadas a nivel de arte y entonces se habla de *el desnudo*.

El *desnudo* no se refiere a la desnudez, a estar sin ropa, se refiere a la exhibición de un cuerpo desnudo y supone un espectador, ambos insertos en la tradición occidental. El *desnudo* no es la representación del cuerpo desnudo y natural, el *desnudo* es éste conjunto de convenciones que le dan la categoría de arte.

Aunque son muchas las convenciones que le dan forma al *desnudo* pienso que es importante destacar algunas que definen sus características más notables. En primer lugar se debe considerar el hecho de que el tema principal del desnudo es la mujer, o mejor dicho, la mujer convertida en visión o en objeto, y como tal está dispuesta a la mirada del

⁴ Clark. Op-Cit, p.118.

espectador, que regularmente es un varón. Esta convención es llevada a tal grado que para que un cuerpo desnudo se convierta en un *desnudo* es preciso que se le vea como un objeto. Estas convenciones, como lo explica John Berger en su libro *Modos de ver*, tienen sus orígenes en la presencia social de ambos géneros, la cual distingue entre hombres y mujeres, femenino y masculino.

Mientras que el hombre ve y examina a las mujeres, las mujeres se contemplan así mismas mientras son miradas. Berger dice que que las mujeres están conformadas por dos elementos constituyentes, uno es la parte examinadora, la que ve y supervisa su imagen ante los demás, este supervisor que las mujeres llevan dentro es masculino, el otro elemento constituyente es la parte examinada y es femenino. Las mujeres son vistas y al mismo tiempo se ven así mismas y esto también se puede observar en el *desnudo* de la tradición occidental.

Las mujeres del *desnudo* occidental están conscientes de que la ve un espectador, por lo tanto la desnudez no es una expresión de sus propios sentimientos, más bien es un acto de sumisión ante las demandas del espectador propietario de la imagen. El espectador masculino controla con su poder las convenciones de la representación. Como comenta Berger:

*“En la forma-arte del desnudo europeo, los pintores y los espectadores-propietarios eran usualmente hombres, y las personas tratadas como objetos, usualmente mujeres. Esta relación desigual está tan profundamente arraigada en nuestra cultura que estructura todavía la conciencia de muchas mujeres. Hacen consigo mismas lo que los hombres hacen con ellas . supervisan, como los hombres, su propia feminidad.”*⁵

Son muchos los ejemplos que podemos encontrar de la tradición occidental donde podemos verificar que las pinturas están hechas para el espectador masculino, las formas de los cuerpos así como la disposición de los mismos no hablan en absoluto de la sexualidad femenina, más bien aluden a la sexualidad masculina y al poder que un hombre ejerce sobre un objeto, en este caso la representación de un cuerpo femenino desnudo.

⁵ John Berger. *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, p. 73.

El verdadero protagonista sexual en las representaciones de la tradición occidental es el espectador, el que ve y para el cual fue hecha esa representación. Por lo tanto lo que el espectador ve en el *desnudo* son la serie de convenciones que le dan forma, lo que para su mirada debe ser el cuerpo y la sexualidad femenina. Lejos de representarse en el *desnudo* la sexualidad femenina lo que se representa es el poder del hombre sobre la sexualidad femenina.

Otro aspecto importante del *desnudo* es que la mujer, convertida en objeto, no debe tener sus propios apetitos sino alimentar el apetito masculino. Esto se puede verificar tanto por la pasividad que muestran las mujeres representadas así como en la mirada de la modelo que integra al espectador en la escena. Se supone que el activo deba ser el hombre el cual se integra en la imagen a través de la atención que la mujer le dedica.

Estas convenciones han influenciado la producción de imágenes del cuerpo desnudo femenino hasta nuestros días y siguen convirtiendo a las mujeres en un objeto para la mirada del espectador. Berger comenta:

*“Pero el modo esencial de ver a las mujeres, el uso esencial al que se destinaban sus imágenes, no ha cambiado. Las mujeres son representadas de un modo completamente distinto a los hombres, y no porque lo femenino sea diferente de lo masculino, sino porque siempre se supone que el espectador “ideal” es varón y la imagen de la mujer está destinada a adularle”.*⁶

Se han comentado aquí algunas de las convenciones del *desnudo* que, como veremos más adelante, no se encuentran en las representaciones de la tradición oriental. El *shibari* conserva algunas de las convenciones de la tradición oriental y otras las toma de la tradición occidental, esto debido principalmente a la apertura cultural de Japón a partir del siglo XX.

2 B) El desnudo en la tradición oriental y occidental.

⁶ Berger. Op-Cit, p. 74.

En las imágenes de *shibari* confluyen diversos elementos distintivos de la tradición cultural japonesa: el sometimiento del enemigo, el arte de las ataduras y el *ukiyo-e*, entre otros, y en medio de este escenario, el cuerpo desnudo, como el lugar del que parte el relato. Imágenes de cuerpos desnudos o semi-desnudos que se transfiguran para ser portadores de ideas y deseos.

A diferencia del concepto tradicional de *desnudo* de las representaciones artísticas de Occidente, donde la belleza de las formas es parte fundamental, en el *shibari* vemos escenas de violencia y dolor, donde lo bello aparentemente está formado por un cuerpo ultrajado y sometido. Por eso cuando vemos imágenes de *shibari*, desde nuestros ojos occidentalizados culturalmente, pueden generar confusión y perturbar, pero en realidad las sogas, a pesar de sujetar un cuerpo para imponer un castigo, nos hablan de un objeto de deseo y no de un prisionero. El cuerpo, o mejor dicho, las imágenes de los cuerpos en el *shibari* están subordinadas ya no a las cuerdas que los atan sino a las ideas que descansan en el fondo.

Cuando vemos una imagen de *shibari* no estamos frente a la expresión de la belleza ideal a través de medidas y proporciones exactas, según la tradición que hemos heredado de la estética griega, estamos frente a un cuerpo prisionero de las sogas que, al igual que en el *desnudo* de la tradición occidental, se dispone a la mirada del espectador para ser significado como algo más que una expresión de la naturaleza. Uno de los significados que naturalmente se asocian a la representación de un cuerpo desnudo, en ambas tradiciones, es la sexualidad y el erotismo como lo expresa Kenneth Clark:

*“Decir que ningún desnudo, ni siquiera el más abstracto, debe dejar de despertar en el espectador algún vestigio de sentimiento erótico, aunque sea la sombra mas somera; y si no lo hace, es que estamos ante un arte malo y una moral falsa.”*⁷

No sólo en la tradición japonesa, sino en la historia del arte occidental encontramos múltiples ejemplos en los que se dota al cuerpo de significados que van mas allá de su realidad física concreta. En esta imagen de Lucas Cranach (Fig.11) donde vemos un cuerpo

⁷ Clark. Op-Cit, p.22.

femenino desnudo cubierto en parte por una gasa transparente, nos preguntamos ¿Qué cubre la gasa? El personaje, que interpreta a Lucretia Borgia, se infringe una herida con una daga a la altura del pecho. Esta imagen nos habla del cuerpo más que de un hecho histórico: es un pretexto para construir una imagen erótica basada en la sensualidad del cuerpo (velado) de Lucretia.

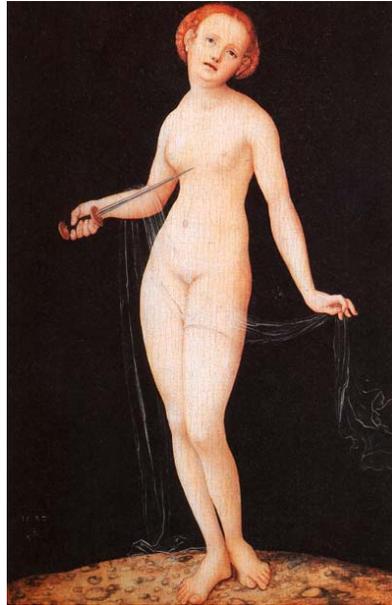


Fig. 11, Lucas Cranach, *Lucretia*, temple sobre madera, 1532.

En esta pintura podemos encontrar la noción de dolor representada por la mano de Lucretia empuñando una daga, sin embargo, ésta tiene un valor diferente que el de la soga que aprisiona un cuerpo, mientras que en el cuadro de Cranach el dolor está sugerido en el *shibari* está descrito.

En el *shibari* vemos el cuerpo sometido y vemos las cuerdas, el dolor está a la vista, pero también existen otros significados que este cuerpo guarda y que la presencia de las sogas oculta. Por analogía, los nudos visibles realizados con las cuerdas, remiten a otro nudo simbólico, en el que se juega una aparente contradicción: la del dolor y el goce. En un primer momento percibimos cuerpos en estado de sufrimiento; pero si detenemos nuestra mirada, identificamos también una clara intención de representar el goce, tanto del sujeto atado, como del que observa.

La imagen de un cuerpo es capaz de poner frente a nosotros un conjunto de significados que van desde su realidad biológica hasta construcciones sociales y culturales muy complejas, como dice José Miguel Cortés:

*“El cuerpo humano es un material rico y complejo, un generador de mitos, un productor de símbolos mutables que se escapan de cualquier estructura rígida, verdad fundamental o significación dada, de contenido arquetípico. Sin embargo, las personas tenemos un constante deseo de controlar y codificar nuestro cuerpo para que éste emita un conjunto de mensajes y toda suerte de fantasías.”*⁸

Como podemos darnos cuenta, el conjunto de significados que encierra la representación de un cuerpo desnudo no se refiere únicamente a la mirada erotizada sobre un objeto, pero es sin duda uno de los significados con mayor presencia en ambas tradiciones.

Las imágenes de *shibari* están construidas bajo algunas de las convenciones de la tradición occidental, esto debido a la apertura cultural que sufrió Japón a principios del siglo XX así como a la utilización de la fotografía como medio expresivo por parte de algunos artistas, sin embargo, también se observan diferencias importantes. Estas diferencias radican principalmente en la manera de ver y representar un cuerpo desnudo. El *shibari*, como ya vimos, tiene sus raíces en artes y prácticas ancestrales, como el *ukiyo-e* y las prácticas sexuales de Oriente.

Me parece importante destacar dos de las diferencias más notables en la producción y el modo de ver las imágenes entre la tradición oriental y la occidental. En primer término vemos que en las imágenes de la tradición japonesa, como el *shunga* (imágenes del mundo flotante), las mujeres representadas gozan de su sexualidad al igual que los hombres. La actitud pasiva que muestran las mujeres del *desnudo* desaparece, haciéndose partícipes de la actividad sexual o erótica. Esto puede parecer algo simple pero se trata, en el fondo, de una importante diferencia en términos del espectador. Mientras que en el *desnudo* la pintura está hecha por y para el espectador masculino, en la tradición oriental el espectador no necesariamente se presume masculino. Y más importante aún es que el espectador no

⁸ José Miguel G. Cortes. “Acerca de la construcción social del sexo y el género”, en: David Perez, *La certeza vulnerable*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, p.65

tiene poder sobre la situación representada ni sobre el objeto mismo ya que sólo es un observador de la relación sexual entre dos personas ajenas a él, por lo tanto, la representación del cuerpo femenino desnudo en el *shunga* no está hecha únicamente para el goce del espectador, las mujeres representadas en estas imágenes son capaces de gozar por y para sí mismas.

La otra diferencia importante radica en la mirada. En las imágenes de *shunga* tanto los hombres como las mujeres representados sólo prestan atención a su acompañante, no ven hacia afuera de la imagen, hacia el pintor o el espectador, sólo ven a su amante o acompañante, los personajes no están preocupados por satisfacer las demandas del propietario-espectador como ocurre en el *desnudo*. Además las mujeres siempre aparecen acompañadas, anulando la posibilidad de que el espectador se convierta en el verdadero protagonista sexual.

Las miradas así como los cuerpos en las imágenes de la tradición japonesa no invitan al espectador masculino a integrarse en la imagen como parte activa de la relación sexual, sólo lo invitan a observar, sin embargo, en algunas imágenes de *shunga* aparece un tercer personaje. Personaje que a distancia o escondido observa el acto sexual, como podemos ver en la fig.12. Dicho personaje completa el triángulo entre los amantes y el observador, muy importante en esta tradición, el cual muestra un rasgo de voyeurismo. Me parece que este rasgo de voyeurismo también se manifiesta en las imágenes de *shibari* donde observamos, desde afuera, el juego erótico entre el *nawashi* y la sumisa.



Fig. 12, Utamaro (1753-1806), *sin título*, grabado sobre madera.

Las imágenes de *shibari* guardan semejanzas y diferencias con imágenes de la tradición occidental, sin embargo, en ambas tradiciones el erotismo y la sexualidad son ideas que naturalmente se asocian a la representación de un cuerpo desnudo. El erotismo es un concepto, por lo tanto la manera en que se ve y se representa será distinta en cada cultura. En el *shibari* el erotismo sádico es inherente a sus imágenes. La finalidad del *shibari* puede ser el sometimiento de un cuerpo o la creación de diseños con la soga, pero en el fondo no puede ocultar ante nuestros ojos al cuerpo como objeto de deseo.

Hablar de las diferencias entre el *shibari* y el sado-masoquismo (S/M) occidental no sólo significa hablar de las cualidades plásticas o del contenido de las imágenes, sino de la finalidad en ambas prácticas. Una de las diferencias más evidentes entre ambas tradiciones, la occidental y la oriental, es la forma de representar una idea o un objeto.

Como ya vimos, las primeras representaciones del *shibari* tuvieron como punto de partida el *ukiyo-e*, por lo que guardan ciertas características estilísticas de ésta tradición; sin embargo, cuando Japón dejó su encierro cultural de siglos y se abrió al mundo en el siglo XX, algunos artistas se vieron influenciados por la tradición occidental; en mayor medida, el uso de la cámara fotográfica influyó para que las imágenes de *shibari* fueran una mezcla de ambas tradiciones.⁹

En cuanto al contenido de las imágenes, se observan diferencias importantes. Mientras que en las representaciones del *shibari* tiene una gran importancia la técnica de anudar una soga sobre el cuerpo, dando por resultado que sea agradable a la vista, en S/M occidental lo que importa es la dominación y la humillación sobre un cuerpo; en este caso el concepto de poder es lo importante, la imposición del poder sobre el esclavo sexual está antes que realizar una imagen agradable a la vista.

Esto se debe en gran medida a la finalidad en ambas prácticas; así vemos que mientras que en el S/M occidental lo importante es el hecho de la dominación en el *shibari* lo importante es el resultado, aquí todo está dispuesto para representar, a través de imágenes, una práctica sexual que no oculta su característica esencial: la transfiguración y decoración de un cuerpo desnudo. Me parece que es de suma importancia destacar esta característica en las imágenes de *shibari* ya que aunque muestran dolor, humillación o dominación siempre se privilegia

⁹ Masami Akita, *Castigo y belleza del shibari*, <http://bondageproject.com/public/history> (Marzo de 2005)

el diseño de los nudos como finalidad principal de la imagen. Incluso la escuela pornográfica, donde se muestra de manera explícita el sexo, da muestras de la importancia de la técnica de encordamiento, la representación de la dominación sexual está presente, sin embargo, existe el interés de expresar la técnica de los nudos sobre el cuerpo.

Aunque las imágenes en ambas tradiciones convergen en muchos sentidos, desde la técnica y la forma hasta el contenido, la diferencia más notoria es el hecho de que en las imágenes del *shibari* es importante que el resultado del encordamiento, aún cuando lleve implícito el concepto de dominación, logre una calidad estética entre el conjunto cuerda-atamiento-sumisa, pues no olvidemos que todo se realiza con la finalidad de que se exponga a la vista de alguien más. Este plano triangular formado entre el *nawashi* (maestro de las cuerdas), la persona atada (sumisa) y el espectador (elemento importante en la tradición japonesa), resulta altamente ritualizado.

2 C) Tropos del erotismo y el dolor.

En muchas culturas el cuerpo humano ha sido considerado como un templo, fuente de gozos y de búsqueda de la perfección. Tal vez por eso, las imágenes de *shibari* resultan tan perturbadoras; al mirarlas se está frente a un templo que ha sido transgredido, violentado, aprisionado. Somos, al mismo tiempo, partícipes de la mirada violadora y del cuerpo violado. De este cuerpo sometido y torturado, de sus ataduras y marcas surge el juego de seducción. La imagen no es sino una trampa que nos hace sentir frágiles.

Aceptamos la invitación de esta especie de Ariadna que nos otorga el hilo y a la vez es el laberinto, vamos despojando a ese cuerpo-laberinto de sus intrincados nudos recorriendo y desenredando los lazos, no se sabe bien si para encontrar un final o un inicio del camino. Al final todo está ahí, siempre ha estado ahí, hemos recorrido un cuerpo y con él, hemos atravesado zonas en tinieblas para encontrar, en el umbral, que venimos a “vernos por dentro”. Temblor provocado, angustia de lo desconocido. No hay huida de esta imagen perturbadora.

El erotismo transfigura la sexualidad a través de la imaginación. La belleza erótica depende del velo de la simulación. El erotismo aparta al cuerpo de su verdad animal a través del

artificio, de la seducción (se-ducere: llevar aparte, desviar). Ésta convierte al sexo en un acto lúdico, un juego de apariencias y un universo simbólico.

El erotismo fluye en el mundo de las apariencias. Todo aquello que parece ser y que el ser humano ha definido como signos, lo invitan al juego de la seducción y la imaginación. Lo invitan a experimentar su propia muerte -simbólica- y al mismo tiempo a gozar de ésta: un placer infinito y al mismo tiempo autodestrucción. El placer erótico no se da en la consumación o en la posesión del objeto de deseo, sino en su búsqueda. Como sugiere Bataille: *“En ocasiones, una bella chica desnuda es la imagen del erotismo. El objeto del deseo es diferente del erotismo, no es todo el erotismo, pero el erotismo tiene que pasar por ahí.”*¹⁰ Las palabras de Bataille nos sirven para darnos cuenta de que el mundo del erotismo es un mundo de imágenes, de juego, de apariencias, de deseos y de prohibiciones. Mientras que toda sexualidad es una función animal, sólo el erotismo es humano. Mientras que la sexualidad es instintiva, el erotismo es imaginario: nos pone frente a nosotros mismos, pero siempre con una sensación de no haber alcanzado lo deseado, obligándonos a permanecer continuamente en una búsqueda. Tal vez por eso se funda en la prohibición y la transgresión, no en la consumación. Octavio Paz reflexiona sobre el erotismo y su condición cultural:

*“El erotismo es sexualidad socializada y transfigurada por la imaginación y la voluntad de los hombres...En su raíz, el erotismo es sexo, naturaleza; por ser una creación y por sus funciones en la sociedad, es cultura...el erotismo es dador de vida y muerte, es represión y es licencia, sublimación y perversión...Es el caprichoso servidor de la vida y la muerte.”*¹¹

Pienso que el *shibari* es un juego erótico donde se pone a disposición el placer a través de su contrario. El abandono, la sumisión y el dolor que están contenidos en las imágenes de *shibari* nos devuelven al universo de la imaginación, el ofrecimiento y el fingimiento de su contrario. Las apariencias, la autonomía del placer, la vida y la muerte contenidas una en la otra. Pareciera que son imágenes de excesos; pero recordemos las palabras de Paz: *“El*

¹⁰ Georges Bataille. *El erotismo*, España, Tusquets Editores, 2002, p.136

¹¹ Octavio Paz. *Lallama doble*, México, Seix Barral, 1994, p.14, 16, 17.

libertinaje exige cierta autonomía de la víctima, sin la cual no se produce la contradictoria sensación que llamamos placer/dolor”¹²

En el erotismo, lo que siempre está en juego es una disolución de las formas constituidas. Para acceder al otro ser debe dejar de ser él. La desnudez erótica es un estado que se opone completamente a la discontinuidad, es la aceptación del estado de la continuidad: ser otro, en el que el ser desaparecerá. Estoy de acuerdo con Paz cuando dice: “*El erotismo es un ritmo: uno de sus acordes es separación, el otro es regreso, vuelta a la naturaleza conciliada*”.¹³

Vuelta al inicio, regreso al origen. De nuestra mirada a la imagen y de regreso a nosotros mismos pero transfigurados. Descubrimos lo que hasta entonces había permanecido en penumbras: nuestro pulso erótico que ha sido liberado gracias a la soga. Nosotros lo hemos decidido, todo se ha desenlazado y en medio del silencio, transgredidos, frente a un cuerpo desnudo, tal vez sólo sigamos en la permanente búsqueda de laberintos.

En las imágenes de *shibari* se encuentran acciones sádicas en cuyo gesto se acumulan el dolor, la humillación y el sometimiento, todo trenzado por unas ataduras sobre un cuerpo que en el fondo experimenta un goce . ¿Masoquista?

Cuando vemos una imagen de *shibari*, no entendemos el lenguaje codificado de las cuerdas, pero sí entendemos lo que ocultan estos cuerpos atados: una forma de erotismo como lenguaje universal que nos confronta. Porque hace explícito aquello que comunmente negamos: el elemento de violencia del sexo. El dolor como hermano inevitable del placer.

Las preguntas que me surgen al ver una imagen de *shibari* son muchas. Algunas desean encontrar el sentido de la contradicción dolor y goce; otras intentan desvelar las formas ocultas bajo las cuerdas, que en ocasiones lastiman y en otras acarician la vista. Habrá que acercarse a la imagen e intentar interpretarla desanudando la complejidad ahí plasmada. Recorrer los lazos y tratar de encontrar significado en los nudos o amarres que no sólo aprisionan a esa piel , sino también a nuestra mirada.

En el *shibari* el desnudo tiene una manifiesta intención erótica. No se trata sólo de mostrar cuerpos en estado de desnudez, o de mostrar el grado de sufrimiento físico que éstos pueden experimentar. Se trata de mostrar al cuerpo como el vehículo de nuestras ideas. No es el cuerpo el que habla de sí mismo, sino como pulsión socialmente construida, un cuerpo cargado de significados sociales y culturales.

¹² Paz. Op-cit, p.26.

¹³ Paz. Op-cit, p.28.

El resultado de la unión de diversas tradiciones de la cultura japonesa se concretan en imágenes que muestran dos conceptos: La tortura, y el goce erótico. Dos conceptos aparentemente contrarios como el dolor y el goce se unen en un soporte: el cuerpo femenino desnudo; de esta manera el cuerpo sirve de vía por donde transitan nuestras ideas, nuestros miedos, nuestros anhelos y deseos más profundos. No es el cuerpo desnudo lo que vemos, es lo que nosotros proyectamos sobre ellos, y al mismo tiempo una superficie clara donde nos vemos reflejados.

Pareciera que mientras más sogas y sufrimiento tiene ese cuerpo desnudo, paradójicamente mas nos grita el placer. Desde cada nudo que aprisiona esa piel, mas se libera el deseo. Gozosa ausencia bajo la presencia de cada lazada.

Este lazo que disfraza y desvía pero que pone el acento en lo que oculta. Los trazos de la cuerda le hablan a la víctima (¿la que está sujeta por las cuerdas, o la que está aprisionada en su mirada?), son el puente entre dos cuerpos unidos por la mirada.

Sólo así puede evocar placer la imagen de un cuerpo torturado; en un espacio donde se muestra el dolor en la superficie pero que sirve de señal para lo que está en el fondo y que con nuestra mirada enlazada en la imagen intuye y busca: algo que todavía no alcanzamos a nombrar.

La imagen de un cuerpo torturado trae ante nosotros a nuestros más terribles monstruos, el fantasma de la violencia y el dolor se aparece; sin embargo ante una escena de *shibari* la violencia sobre los cuerpos anuncia nuestra fragilidad ante el acto erótico y nos pone de frente ante nosotros mismos. Aquí, el dolor nos sirve de guía en el mundo del placer.

Estos nudos que con sumo cuidado se han tejido alrededor del cuerpo, hablan y callan; hacen notar el estado de fragilidad del instante capturado por nuestra mirada y una ausencia latente. Este lazo que sujeta un cuerpo y que a la vez crea un enlace complejo en los sentidos y que hablan del cuidado con el que éste ritual se lleva a cabo, dejando a la luz de los ojos que observan, a un cuerpo sujetado y obligándonos a buscar mas allá de lo evidente.

Además de inmovilizar al cuerpo las sogas también tienen la finalidad de crear sobre la piel diseños que hablan por sí mismos. Estas resaltan al cuerpo, así como su belleza a través de la perfección de los trazos que sobre él se crean. Cada lazada, cada amarre se ajusta al cuerpo para realizar un mapa lleno de belleza y pistas a seguir.

La realización de los nudos adquiere mayor relevancia. No termina en la consumación de los mismos como un elemento para aprisionar un cuerpo. Son precisamente estas sogas, las que enlazando nuestra mirada nos llevan a recorrer la totalidad del cuerpo, donde nos muestran y ocultan, para en un instante, desaparecer y dejarnos solos, vulnerables frente a nuestro hallazgo.

Los lazos están ahí, sólo indican; somos nosotros, nuestra mirada ya trenzada, la que deberá ir más allá. Sumergirnos en el abismo sugerido de los nudos para descubrir o redescubrir al cuerpo desnudo. Atrevernos a retirar las cuerdas y descubrir lo que se oculta bajo ellas: el final de la cuerda nos revela el/lo *otro*.

Las cuerdas en este caso son una analogía de lo que para Derrida es el velo:

*-“Renunciaremos tanto a tocar como a ver, e incluso a decir. Disminución interminable. Ya que desde ahora debes saberlo: tocar “eso” que llamamos “velo”, es tocar todo. No dejarás nada intacto, sano y salvo, ni en tu cultura, ni en tu memoria ni en tu lengua, a partir del instante en el que prendas (s’en prendre au) la palabra “velo”. Tan pronto como te dejes prender (tu te laisses prendre) en ella, en la palabra....sin todavía hablar de la cosa, no quedará nada, nada resistirá”.*¹⁴

En el *shibari*, si bien la cuerda es el arma que aprisiona, somete, humilla y deja marcas también es un elemento que funciona como *velo*, tratando de disimular lo que se encuentra en el fondo. Toma la función de “arropar”, como una tela semitransparente, ocultando y mostrando al mismo tiempo. Lo que nos deja ver es precisamente aquello que está ahí detrás del velo.

Las cuerdas del *shibari* funcionan como *velo* pues dirigen, enlazan mi mirada a otra parte. Disimulan el goce tras la sugerencia de sufrimiento y dolor, hablan mediante sus diseños de una belleza armónica construida con un propósito: ¿El de ser retiradas?

*“Tendríamos que desenredar, desenmarañar, desanudar antes de oponer la ausencia a la presencia: del Pene, del Falo, de la Cosa o de la Causa detrás del Velo”.*¹⁵

¹⁴ Jacques Derrida. *Velos*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1998, p.36.

¹⁵ Derrida. *Op-cit*, p.66.

El velo - y las cuerdas- realizan la función de *velar* para ser *develados*. Ese cordel está ahí para ser retirado y mostrarme aquello que percibo desde mis sentidos y que la propia imagen me ha velado todo el tiempo: mi proyección imaginaria del goce erótico.

Desanudemos esas sogas, desatemos esos nudos, liberemos esa piel, lenta y cuidadosamente para no permitir que nada se escape.

*“Sobre todo hay que analizar, deshacer los nudos, separar los hilos, impedir que se junten los unos con los otros”.*¹⁶

Quitar los lazos, ¿desenlazar para encontrar el desenlace? O en palabras de Derrida *encontrar el veredicto*, la verdad oculta en el fondo del velo.

*“Pobre, pobre, acabar con el velo siempre habrá sido el movimiento mismo del velo: de-velar, develarse, reafirmar el velo en el develamiento. El acaba consigo mismo en el develamiento, el velo, y siempre con miras a acabar en el develamiento de sí. Acabar con el velo, es acabar consigo mismo. Es eso lo que esperas del veredicto?”*¹⁷

El hallazgo, el veredicto, no es el del cuerpo desnudo: al liberar al cuerpo de las sogas la mirada se topa con las marcas o huellas que éstas han dejado. El gesto ha inscrito una señal en el cuerpo, nuevamente nos encontramos aquí con una función por suplantación: la huella ocupa el lugar de la soga.

2 D) La soga como signo.

“Un golpe en la puerta es un índice. Cualquier cosa que centre la atención es un índice. Cualquier cosa que nos sobresalte es un índice, en tanto que señala la unión entre dos porciones de experiencia. De este modo una explosión tremenda indica que algo considerable sucede, aunque no sepamos exactamente cuál es el evento, pero puede esperarse que se conecte con alguna otra experiencia”.

Charles S. Peirce

¹⁶ Derrida. Op-cit, p.71.

¹⁷ Derrida. Op-cit, p.40.



Fig. 13, Lehnert & Landrock, *esclava*, plata sobre gelatina, 1900.

Si frente a nuestros ojos ponen una fotografía como la anterior (Fig.13) y nos preguntan como relacionamos ahí la existencia de la cuerda sobre el sujeto, diríamos que la cuerda que somete un cuerpo se impone sobre él para infringirle dolor y dominarlo. Esta imagen habla de un cuerpo castigado y humillado. La cuerda suple al poder, ya que al estar ahí inmovilizando a un cuerpo se convierte en el constante recordatorio de una relación víctima-victimario. La soga cumple una función de arresto, de dominio sobre un cuerpo y sobre la voluntad de éste cuerpo sometido, lastima al cuerpo sujetado y su función es castigar y ultrajar. Podríamos decir también que esta fotografía fue “tomada” al finalizar un enfrentamiento de poder y el vencedor quiso dejar “documento” de su victoria.

Este *signo-cuerda* representa el dolor y la humillación, el significante es una imagen de un cuerpo aprisionado por las cuerdas y el significado es *dolor, castigo, humillación*. Todo esto lo podemos ver en imágenes donde lo primordial es evidenciar el poder que ejerce el que amarra (victimario), sobre el cuerpo sujetado (víctima). La soga existe en este contexto, en tanto que obliga a ese cuerpo a la sumisión.

Pero, ¿qué pasa cuando agregamos a esta imagen el concepto de *desnudo*?

Aquí nos situamos en otro terreno. En este caso la fotografía se realiza, se construye. Es el artista quien monta el escenario en complicidad con la modelo quien acepta ser “vestida” momentáneamente por unas cuerdas para representar el universo generado por el fotógrafo, para el instante en que éste apriete el obturador. Después de ese momento, el espacio

creado se desmonta para otro montaje. Vemos así que hablamos de instantes contruados y de vida efímera; lo que no ocurre cuando el sujeto atado es un prisionero que perdió una guerra y se vuelve esclavo del vencedor. Aquí, veremos los elementos elegidos por el artista ex profeso para ornamentar esa desnudez así como el uso particular de la iluminación. En éstas imágenes todo es intencionalmente artificioso, empezando por las sogas anudadas, éstas no imprimen dolor, pero sí buscan tener un recorrido por el cuerpo de manera sugerente (orientar e indicar).

Cuando estas sogas se anudan al cuerpo y lo recorren generando sobre la piel diseños armoniosos, guían nuestra mirada mientras se desplazan sobre él y nos hablan de la intención de crear belleza y de conducirnos, del dolor y la humillación, al espacio del goce. Ahora el significado ya no es el dolor y el castigo sino goce erótico.

Intentaré explicar lo anterior a través de una fórmula:

- Signo 1 = cuerda
- Signo 2 = cuerpo
- Signo 3 = desnudo

En las imágenes donde se habla de vencedor-vencido, aparecen sólo dos signos sumándose:

Cuerda (signo 1) + cuerpo (signo 2)

El signo 1 (cuerda) por sí sólo sobre un cuerpo (signo 2), me habla de castigo, de esclavitud. Aprisiona la piel y la voluntad. Calla ese cuerpo hasta llevarlo a la humillación.

Dando como resultado de ésta suma:

$S1 + S2 = \text{Sometimiento del cuerpo} = \text{Poder}$

Sin embargo, si a los dos signos anteriores, le sumamos el signo3 (*desnudo*), la operación realiza un giro sustancial, abre un nuevo camino. La soga sobre un cuerpo *desnudo* me dice de una complicidad, de un disponer del cuerpo y de la mirada para el juego de la seducción. Ya no habla de castigo pero sí de una confrontación, quizás, con la violencia del erotismo. Esta inclusión provoca que el resultado se distancie de la finalidad de poder, para transitar el camino del placer convirtiéndolo en su destino:

S1 + S2 + S3 = S4= Cuerpo-*desnudo*-atado= Escena sadoerótica

De esta suma de signos, tenemos como resultado un cuarto signo: Cuerpo-*desnudo*-atado. Al agregar el concepto *desnudo* provoca que las cuerdas sobre ese cuerpo tomen nuevo significado, se alejan de la intención de estar sobre un cuerpo imponiendo castigo y ahora envuelven a ese cuerpo desnudo formando nudos y laberintos alrededor de él. Ya que el desnudo en el *shibari* siempre es parcial, la cuerda sirve de ropaje que oculta y destaca al mismo tiempo, esto nos sugiere que asumen una función diferente que nos conduce a mirar lo que está fuera de sus límites; no vemos sólo un cuerpo desnudo, vemos a través de las cuerdas y sus marcas, la presencia de ideas que asociamos al cuerpo y también al goce.

Puesto que toda representación es un signo y, como dice Charles S. Peirce: “*Las representaciones son signos de la clase semejanza o ícono, es decir, funcionan por su parecido con el objeto que representan*”, diríamos entonces que en las representaciones del cuerpo desnudo, el signo funciona de la misma manera, es decir, se transmite la idea del desnudo simplemente imitándolo. Así cuando vemos la representación de un cuerpo desnudo, no importa que tan abstracta sea, sabemos que se refiere a la desnudez porque ayudan a descubrir las cualidades estereotípicas de la cosa que representa.

Ahora bien, en el *shibari*, tenemos un cuerpo desnudo que se nos ofrenda a manera de mapa donde se encuentran ocultas las señales que nos guían al encuentro con algo más, que nos conectan con otra experiencia. El mapa del cuerpo no está completo, se hace necesaria la existencia de las cuerdas y las marcas sobre el cuerpo sugiriéndonos las pistas para este encuentro; el cuerpo semi-desnudo “*habla*” a través de las cuerdas.

En términos de la teoría semiótica de Peirce lo que ocurre cuando vemos una imagen fotográfica de *shibari* resulta una aparente confusión semántica. Nos encontramos frente a un signo en el que el significante (cuerpo torturado) parece contradecir al significado (goce erótico). El cuerpo femenino semidesnudo y torturado de éstas imágenes esconde bajo el dolor (significante) un universo de placer erótico (significado). Esto me lleva a pensar que el *shibari* explora los caminos del erotismo transitando por los senderos del dolor y la tortura. Bien sea que el dolor y el erotismo se puedan manifestar como uno sólo, o bien que el erotismo resulte ser un acto violento.

Entonces, ¿Lo que vemos en las imágenes fotográficas de *shibari* son cuerpos torturados? El *shibari* parte de una contradicción semántica. Nos encontramos ante una suplantación de signos. Por un lado, percibimos cuerpos femeninos desnudos o semidesnudos en posiciones extremas, anudados con sogas que limitan el movimiento y sugieren dolor profundo. Por otro lado, las imágenes de *shibari* nos hablan de elementos no tangibles que emergen de toda la composición, alterando nuestra percepción: la belleza, el placer y el goce.

Las ataduras por sí solas carecen de la posibilidad de significar dolor o goce extremo, pero cuando están conectadas físicamente a un cuerpo desnudo adquieren un carácter *indexial*, así las cuerdas indican algo más que un cuerpo desnudo atado; dirigen la atención al significado goce y no sólo al significado atadura. Sobre el cuerpo desnudo las ataduras se transforman en señales, en indicaciones que permiten descifrar y entender el espacio erótico que se ha trazado sobre ese cuerpo, las ataduras que ocultan la desnudez del cuerpo y al mismo tiempo muestran el espacio erótico que guarda.

El cuerpo desnudo y sometido del *shibari* se completa con las sogas y nudos que funcionan como un signo de la clase *índice* o *indicaciones*, actúan con el objeto representado por una conexión física y dinámica entre el representamen y el sujeto interpretante. Peirce lo explica de la siguiente manera:

*“Un signo, o representación que se refiera a su objeto no tanto a causa de una similitud o analogía con él ni tampoco a causa de que esté asociado con caracteres generales que de hecho ese objeto posee, sino porque está en conexión dinámica (incluida una conexión espacial) tanto con el objeto individual, por una parte, como los sentidos o memoria de la persona para la que funciona como signo por otra parte”.*¹⁸

Así en el *shibari* el cuerpo desnudo se convierte en el papel donde se traza un mapa y donde las ataduras funcionan como *índice* que dirigen nuestra atención para lograr descifrarlo. La atadura y los trazos que dejan sobre la piel nos guían hacia el destino final en las imágenes de *shibari*: el espacio imaginario del erotismo, señalan hacia un punto específico para establecer una conexión física y dinámica entre la mente del que interpreta y el objeto de la representación. Las cuerdas del *shibari* significan dolor, sometimiento y

¹⁸ Charles S. Peirce. Collected Papers. Parrafos 2.27-308. Traducción de Sara F. Barrena (2005)

goce erótico, pero no tienen semejanza con el objeto que representan. Realizan una llamada de atención; las ataduras hablan para decir “mira aquí”. De esta manera las cuerdas unen dos porciones de experiencia.

Estas ataduras que someten a un cuerpo desnudo no tienen semejanza alguna con el goce o con el dolor, sin embargo, son capaces de señalar en esa dirección como *índices* que llaman nuestra atención.

El destino al que conduce el mapa del cuerpo desnudo de las representaciones de *shibari*, es el universo imaginario del erotismo sádico, las marcas son un vestigio de su presencia oculta, al mirarlas se puede adivinar esa otra presencia silenciosa: un cuerpo desnudo que guarda las señales para encontrarse a sí mismo.

Al retirar las ataduras de la piel, surgen sobre ésta huellas, marcas, que dejan un indicio de lo que fue. Los rastros dejados en el cuerpo por las cuerdas funcionan como cicatrices que remiten a algo que ya no está. Estas marcas en el cuerpo se desvanecen poco a poco y terminan por desaparecer. Sin embargo, el instante de tránsito entre estos dos momentos distintos permanece en la memoria para dar constancia de una ausencia: tanto de la soga, como del hecho de usarla sobre el cuerpo dominándolo.

Estas marcas tienen tanto poder evocativo como la atadura misma. En su ausencia la atadura se hace presente a través del vestigio de la marca. Este juego de presencia y ausencia es una de las fuerzas más importantes en el erotismo: más fuerte que lo que está presente es aquello que se evoca por ausencia.

Las sogas toman el lugar del deseo así como las huellas toman el lugar de las ataduras. Es un juego donde los signos intercambian posición unos con otros, llevándonos del dolor al goce transitando por el cuerpo desnudo.

En mi memoria y mi mirada la soga sigue presente. Me recuerda el dolor y su presión sobre la piel desnuda. Mis ojos siguen los diseños de trazos cuidadosamente realizados sobre ese mapa-piel-papel. Más sutil que la soga es la inscripción de la huella.

Sogas, huellas; ¿me quieren hablar de dolor? Las marcas traen ante mí un pasado de dolor, pero también me hablan de la experiencia de liberación contenida en ese cuerpo. Voy dando pasos ciegos hacia atrás, tal vez para encontrar qué había antes de la marca, de los nudos; qué hay en ese cuerpo que tuvo que ser sujetado con presión dolorosa en la piel y

que ahora sólo una cicatriz lo evoca. La cicatriz sugiere no la liberación de la soga sino del deseo.

Las imágenes fotográficas en las que las cuerdas ya no aparecen incitan a los sentidos a la imaginación y a la memoria, a recrear lo ausente. Desafían al espectador a terminar el relato poniendo el punto final.

“La significación poética dota de un uso distinto a la palabra: no sólo pretende figurar una realidad para comunicarla, también intenta suscitar de nuevo en el oyente todas las cualidades inherentes a su presencia.”¹⁹

Una imagen desenlazada, que lleva de la mano al desenlace. Un cuerpo donde queda el diseño bello de las sogas sobre la piel marcada y sólo nos conduce a la evocación...

2 D) La atadura *parergonal*.

Lo que no está en el cuadro no está ausente, “existe” fuera del lienzo.
Gauguin.

Antes de construir el marco donde podamos encuadrar las imágenes de este ejercicio fotográfico, es necesario encontrar el lugar de donde proviene este concepto llamado *párergon*. En principio, debemos poder determinar qué está dentro y qué está fuera de este marco, qué está en el interior de la obra, dónde está el marco y cómo se lleva a cabo esta operación del marco; de separación entre el interior y el exterior de la obra. Una vez encontrado lo que pertenece de manera intrínseca al objeto, en este caso una representación, podremos ver con mayor claridad aquellos elementos exteriores que enmarcan la obra interviniendo en el interior de la operación: el *párergon*.

En su libro “La verdad en pintura”, Jacques Derrida lleva a cabo una lectura de “La tercera crítica” de Kant intentando hallar el fondo del asunto. Derrida concluye que “La tercera crítica” está impregnada por dos conceptos: el primero se refiere a los juicios emitidos a

¹⁹ Luis Villoro. *La significación del silencio*, México, Verdehalago, 1996, p.42.

partir de lo particular, del ejemplo; el segundo se refiere a la posibilidad de encontrar la esencia de la cosa, a la cosidad de la cosa.

Derrida cita a Kant quien señala:

“ Cuando la generalidad se da primero, la operación del juicio subsume y determina lo particular. Es determinante precisa, escoge, comprende, estrecha. En la hipótesis contraria, el juicio reflexionante, el juicio dispone sólo de lo particular y debe remontar, volver hacia la generalidad: el ejemplo (es lo que aquí nos importa) se da en este caso antes que la ley y permite descubrirla en su unicidad misma de ejemplo”²⁰

Derrida aprovecha la juntura, si “la tercera crítica” es una obra (de filosofía pura), se debe poder emitir un juicio reflexionante que permita saber si se trata de un objeto bello. Derrida inicia su lectura a partir de ejemplos que se encuentran en una parte cerca de la conclusión de la analítica de lo bello y que se titula “Aclaración por medio de ejemplos”. Aquí Derrida hace uso de lo particular (“Aclaración por medio de ejemplos”), para remontar a la generalidad, y así poder emitir un juicio (reflexionante) sobre la obra.

Derrida precisa que la intención más evidente de “La tercera crítica” es aclarar la estructura de <<*el objeto propio del puro juicio del gusto*>>. Lo que hace Kant es construir el andamiaje para encontrar las cualidades que un objeto debe tener para ser considerado bello, puramente bello. Estas cualidades deben encontrarse en el propio objeto, de manera más precisa en su forma, que es lo que lo determina como objeto, su forma pura de objeto. Si el juicio se hace a partir de la forma pura del objeto o su representación, y si además este juicio no produce ningún tipo de placer, se trata entonces del <<*puro juicio del gusto*>>.

Kant lo dice así:

*“El atractivo de los colores o de los sonidos agradables del instrumento pueden añadirse, pero el dibujo, en el primer caso, y la composición, en el segundo, constituyen el objeto propio del puro juicio del gusto”.*²¹

²⁰ Jacques Derrida. *La verdad en pintura*, Buenos Aires, Paidós, 2001, p. 62.

²¹ Derrida. Op-Cit, p. 64.

El juicio de gusto es puro en la medida en que ningún placer meramente empírico se mezcla en su determinación fundamental. Y continúa:

*“Incluso los llamados Ornamentos [Zierate: decoración, adorno, paramento (Páregeron)], es decir, lo que no pertenece intrínsecamente a la representación total del objeto como parte integrante sino solamente como atractivo exterior y aumenta el placer del gusto, lo hacen, sin embargo, solo mediante su forma: como los marcos de los cuadros, los vestidos de las estatuas o las columnas en torno a los edificios suntuosos. Pero si el ornamento mismo no consiste en la forma bella, si es como el marco dorado, simplemente aplicado para provocar, por su atractivo, nuestro asentimiento, se lo llama entonces ornato y daña la belleza auténtica”.*²²

Es momento de detenernos para ir construyendo el marco. Utilizaremos un ejemplo para verificar de qué manera se comportan estas cualidades de la forma pura en las imágenes de este ejercicio fotográfico.

²² Derrida. Op-Cit, p. 64.



Fig. 14, Rafael Galván M. piezografía sobre papel de algodón, 2004.

Kant hace referencia a los vestidos de las estatuas como un *páreigon*, que sin pertenecer intrínsecamente a lo representado, aumenta el placer del gusto mediante su forma. En este caso, el de nuestro ejercicio fotográfico, se trata de una imagen que representa un cuerpo de mujer semi-desnudo y atado por una soga, y como fondo una pared de piedra escasamente bañada por luz. Aquí se intenta dar a la soga la misma función que el vestido, en el sentido de que es algo que no pertenece al cuerpo pero lo cubre, está pegado a él.

Primero debemos precisar qué es lo que aquí se representa, qué es lo esencial en esta representación y qué es ornamento. ¿Es el cuerpo desnudo lo que se pretende representar? De ser así, soga y vestido son excedentes. ¿Y el fondo?

Este *vestido-soga*, mas que intentar cubrir el cuerpo hace evidente el querer mostrarlo, se agrega como aditivo exterior y cumple su función de *páreigon*. Pero, ¿qué sucede si lo

esencial en esta representación es el *vestido-soga*? Si lo que se quiere representar es el acto del velo, o el de la violencia sobre el cuerpo. ¿Sería entonces el cuerpo un *páreigon* en esta representación? Kant precisa que para hacer un juicio de gusto, este debe partir de la forma propia del objeto. Delimitando así, lo que es interno y lo que es externo al objeto y su representación, y esto es primordial para determinar si son bellos.

Volvamos a la construcción del marco, a esto que bordea lo esencial de la representación, al borde. Derrida recurre a las definiciones de los diccionarios y a la etimología para encontrar la noción de fuera-de-obra. Esto es, lo que no debe volverse, al separarse de sí mismo, el tema principal. Veamos un acercamiento más a la noción de *páreigon*:

*“Un páreigon se ubica contra, al lado y además del ergon, del trabajo hecho, del hecho, de la obra, pero no es ajeno, afecta e interior de la operación y coopera con él desde cierto afuera. Ni simplemente afuera, ni simplemente adentro. Como un accesorio que uno está obligado a recibir en el borde, a bordo”.*²³

Continuando con nuestro ejemplo, el *vestido-soga* bordea el cuerpo desnudo, y la pared de piedra bordea a ambos. Así, el cuerpo es lo representado, y todo lo demás son ornamentos que se agregan al interior. ¿En qué lugar se reúnen?

Derrida sigue su camino hacia el fondo del asunto, partiendo de ejemplos, ahora en otro lugar donde Kant utiliza la palabra *páreigon*. Se encuentra en una nota agregada en la

²³ Derrida. Op-Cit, p. 65.

segunda edición de “la religión en los límites de la simple razón”. Para Derrida la esencia del *párergon* es aquí el concepto de *notar* de esta *nota general* en tanto que define lo que viene a agregarse, y dice:

*“El párergon inscribe algo que se agrega, “exterior” al campo propio (aquí, el de la razón pura y el de la religión en los límites de la razón), pero cuya exterioridad trascendente no viene a jugar, a lindar con, rozar, frotar, estrecharse contra el límite mismo e intervenir en el adentro si no en la medida en que el adentro falta. Carece de algo y carece de sí”.*²⁴

La trascendencia de esta exterioridad se da en medida en que el adentro falta. Lo esencial carece de algo de tal manera que un aditivo exterior viene y lo completa. Este *párergon* no sólo completa el interior en la medida en que el interior falta sino que muestra esta falta. De ahí la importancia que da Derrida a la falta en el interior, mas allá de su condición de exterioridad. El *párergon* se mantiene en el borde pero lo que lo mantiene ahí es la falta en el interior.

En nuestro ejemplo, el *vestido-soga* así como la pared, tienen la condición de exterioridad, están en el borde, rozan, en este caso un cuerpo desnudo. Lo importante aquí es saber qué los mantiene ahí, cuál es la falta en el interior. Qué falta en esta representación del cuerpo para venga el *vestido-soga*. ¿Será acaso la noción de lo erótico? Por otro lado, si lo que se intenta representar es el erotismo, entonces *vestido-soga*, fondo y cuerpo tendrían una condición de exterioridad. ¿Puede el cuerpo ser extrínseco al erotismo?

²⁴ Derrida. Op-Cit, p. 67.

Derrida profundiza en el vestido, en este ejemplo entre los ejemplos, como él lo llama:

*“ Los vestidos de las estatuas tendrían una función de párreron y de ornamento. Esto quiere decir –el texto lo precisa- lo que no es interior o intrínseco, como una parte integrante, a la representación total del objeto sino que sólo le pertenece de manera extrínseca como un excedente, una adición, una adjunción, un suplemento”.*²⁵

El vestido de las estatuas está pegado tanto a la obra como al cuerpo representado, en la medida en que no pertenece a la representación. La esencia representativa de una estatua es el cuerpo desnudo y natural, ya que nos remitiría a él, y sólo esta representación sería <<objeto propio de un puro juicio de gusto>>. Para Derrida la delimitación que hace Kant del afuera y del adentro de una representación, de su integridad, le parece insólita. Se trata de los criterios para delimitar el lugar del cuerpo humano y de su privilegio dentro de una representación. Son estos criterios los que le parecen insólitos:

*“ Si todo párreron sólo se agrega, lo hemos verificado en la religión, gracias a una falta interior en el sistema en el que se agrega, ¿qué es lo que falta en la representación del cuerpo para que el vestido venga a suplirla? ¿ Y qué tendría que ver el arte con todo esto? ¿Qué es lo que haría ver? ¿Dejaría ver? ¿Dejaría hacer ver? ¿O hacerse ver?”*²⁶

²⁵ Derrida. Op-Cit, p. 67.

²⁶ Derrida. Op-Cit, p. 68.

Siguiendo con la construcción de un marco que nos permita delimitar el interior del sistema en estas imágenes fotográficas, debemos encontrar el lugar del cuerpo desnudo. En estas imágenes, lo que se pretende representar es el espacio erótico, el erotismo sádico. La esencia representativa es el erotismo. Como ya vimos en los capítulos anteriores, el cuerpo y su sexualidad no son el erotismo, pero éste siempre pasa por ahí. Aquí cuerpo, luz y vestido juegan, se entrelazan, rozan, para representar el erotismo. En términos de Kant, el *vestido-soga* sería un *párergon* que actúa sobre el cuerpo para mostrar la esencia.

¿Y la falta en el interior? ¿La falta en el cuerpo? Si bien para representar el erotismo no es necesario representar un cuerpo, si es necesario representar algo que esté conectado con éste. La representación de este “algo” que podamos conectar al cuerpo desnudo sería entonces la esencia representativa (en estas imágenes).

Continuando con su lectura de “La tercera crítica”, Derrida aborda el ejemplo de las columnas en torno a los edificios suntuosos, y destaca la dificultad para precisar si las columnas son una parte separable o integrante del edificio. El ejemplo de las columnas anuncia la problemática de la inscripción de un medio. Las otras cosas que rodean a un edificio no son un *párergon*, pero el vestido o la columna si, ¿Por qué?

“No es porque se separen sino, al contrario, porque se separan con mayor dificultad, y sobre todo porque sin ellos, sin su cuasi-separación, la falta en el interior de la obra aparecería; o, lo que significa lo mismo, tratándose de una falta, no aparecería”.²⁷

La esencia del *párergon* no es su constitución de exterioridad sino el lazo que lo une a la falta en el interior del *ergon*.

Derrida continúa ahora con el ejemplo de los marcos de las pinturas, y se pregunta cómo asimilar a éstos como un *párergon*, al igual que el vestido y la columna que están pegados al cuerpo y al edificio. Los marcos (*párergon*) tienen un espesor que los separa no sólo del interior de la obra, sino del exterior, los separa de la pared en donde está colgado el cuadro y después de toda inscripción histórica, política y económica. Un *párergon* se separa del

²⁷ Derrida. Op-Cit, p. 70.

ergon de la obra, se destaca sobre un fondo, así como la obra se destaca sobre un fondo. En cambio el marco *parergonal* se destaca de dos fondos, de la obra y del exterior, pero se funde en uno cuando sirve de fondo para el otro.

Ahora bien, algunas de las imágenes de este ejercicio fotográfico han sido bordeadas, encuadradas, por un marco que debería funcionar como *páreregon* en el sentido Kantiano del término.



Fig. 15, Rafael Galván M. impresión digital en papel de algodón, 2005.

En esta imagen vemos el torso desnudo de una mujer, sujeto por una soga que bordea el cuerpo y lo aprieta con fuerza, todo esto en un fondo visible a través de una ventana en forma de óvalo : el marco. Aquí el marco puede cumplir con una función de *páreregon*, separado del interior del *ergon* y separado del exterior. Sin embargo, aquí el marco tiene la misma constitución matérica que la imagen. ¿Puede decirse que el marco es extrínseco a la imagen del cuerpo desnudo?

Aquí el marco no es una parte separable, por su constitución y por la huella que aparece sobre éste. Esta huella sirve de lazo entre el marco y el interior. Este marco no separable,

fundido en el interior, requiere entonces de otro marco, un marco *parergonal* que lo separe del exterior. ¿Qué pasa cuándo la esencia de la representación es el marco o se encuentra sobre el marco?

En esta imagen la esencia no es el cuerpo desnudo, es el acto de atar un cuerpo, es la violencia que linda con el erotismo. La huella sobre el marco lo fija al interior, a la falta en el interior. Desvanece su cualidad de separable. El marco es sólo imagen.

2 F) Sogas, lazos de ausencia.

En las imágenes de *shibari* se representa la violencia a través de un cuerpo desnudo y sometido por las sogas. Tanto el cuerpo desnudo como las ataduras son parte integrante de la representación, sin embargo, están ahí en lugar de otra cosa: *el erotismo sádico*.

Las sogas en las imágenes de *shibari* sujetan, aprisionan, detienen y contienen un cuerpo. Evidentemente estas sogas son extrínsecas a la representación del cuerpo desnudo, pero limitan, rozan con él. Su lugar está en el borde y a-bordo, su condición de exterioridad es también la que las mantiene atadas al interior afectando la totalidad de la operación.

Ya hemos visto cómo un suplemento que se agrega (el vestido a las estatuas) afecta nuestra percepción de la obra y nos habla de “algo más” que no estaba ahí hasta que se hace notar desde fuera y que incide en el adentro.

En las imágenes de *Shibari* la atadura se encuentra pegada al cuerpo, son ajenas a él y destacan algo, actúan sobre el cuerpo y sobre el interior de la imagen; sin embargo, están en el borde. Esta *soga-páregron* delimita los espacios, lo que es intrínseco y lo que es extrínseco al objeto representado, lo que desde fuera está dentro y que contribuye a destacar una falta, una ausencia. Derrida nos dice: “*Un páregron se ubica contra, al lado y además del ergon, del trabajo hecho, del hecho, de la obra, pero no es ajeno, afecta el interior de la operación y coopera con él desde cierto afuera*”²⁸

¿Pueden funcionar como un *páregron* las ataduras de estas imágenes?

²⁸ Derrida. Op-Cit, p.65.

Las sogas parecen estar encarnadas en la piel pero son ajenas a éste cuerpo, actuando desde fuera sobre él. Hacen notar, destacan una ausencia, hacen notar lo que falta en el cuerpo desnudo, en la totalidad del objeto para que se abra el universo imaginario del erotismo sádico. Habrá que descifrar la atadura, desatar las cuerdas y precisar como éstas sirven de lazo entre el afuera y el adentro de la representación, entre el cuerpo desnudo y el erotismo, entre lo representado y la falta en lo representado.

La atadura sirve de adorno, de decorado del cuerpo, lo viste y desvía nuestra atención, nos lleva a un aparte, nos aparta de la naturaleza animal del cuerpo, juega el juego de la seducción, le da otra apariencia al cuerpo desnudo. El *desnudo* se sirve del *párergon* de las ataduras para mostrar algo más y que no es intrínseco a él pero que lo transita. Las cuerdas cubren parcialmente al cuerpo, son accesorios, como vestidos que velan su desnudez.

Así la atadura *parergonal*, sólo agrega algo al cuerpo, algo que no está pero que con su presencia toca, limita, llama a llenar éste cuerpo buscando el contacto desde la frontera. El cuerpo, vía la presencia de las cuerdas, despliega su más grande energía. Este cuerpo acepta ser *parergonalmente* señalado por las cuerdas para dejarse impregnar por nuestra mirada.

En el *shibari* está presente el juego de la seducción, el juego de las apariencias, imágenes que juegan con las apariencias de la violencia, del dolor, del sometimiento y del goce. Sin embargo, si la atadura funciona como vestido, como adorno, como *párergon*, será necesario descubrir cuáles son las apariencias con las que se juega, qué quieren hacer notar y de qué nos quieren desviar.

¿El cuerpo por sí solo es erótico?, ¿Lo erótico está fuera de los límites del cuerpo? Las ataduras que funcionan como *párergon* en el *shibari* son las que nos permiten ver lo “otro”, lo que está fuera del cuerpo pero que afecta el interior de éste, lo que constantemente transita entre fuera y dentro y que utiliza e juego de las apariencias, ya sea como velo, como vestido o como cuerda.

La atadura es un *párergon*, que se agrega al cuerpo desnudo, que muestra la ausencia, que en la desnudez propia del cuerpo lo afecta y abre el espacio para el goce. Todo esto pertenece al juego de la seducción y más precisamente al juego de la seducción erótica. Ya he dicho que la atadura suple lo externo al cuerpo y que al mismo tiempo le pertenece; la cuerda está en lugar de la violencia, del sometimiento, del dolor, del placer y del goce, pero

también suple el concepto de alteridad, suple al otro, al deseo del otro, al que sin estar ahí, está en el borde; la cuerda suple el abrazo del ser ausente.

Estaríamos de acuerdo con Derrida: “*Un concepto siempre proporciona un suplemento de adherencia*”²⁹. En este caso la atadura deja ver, pero también oculta, invitando a la transgresión, a levantar por un momento la prohibición. En el erotismo encontramos al mismo tiempo represión y licencia, negación y deseo, y ésta fórmula dialéctica que muestra y oculta, es uno de los motores de lo erótico. También dije que el placer puede tener la misma intensidad en la ausencia, y el párrergon que suple lo ausente, o al ausente, nos pone frente a la ausencia y frente al goce, frente al placer. Es así como la atadura *parergonal* en el *shibari*, despierta el deseo a través de la ausencia, de lo que está en el borde, y nos pone de frente al deseo por la ausencia.

²⁹ Derrida. Op-Cit, p. 104.

CAPÍTULO 3 UN EJERCICIO FOTOGRÁFICO DE EXPERIMENTACIÓN: ANÁLISIS DE LA OBRA

3A) Análisis tipológico- semántico del nudo.

El recorrido de las sogas, así como la forma de los nudos y su capacidad para obligar a un cuerpo a adquirir ciertas posiciones, determinan su significado. La soga puede sujetar, causar dolor, humillar, vestir, decorar o transfigurar un cuerpo desnudo y en cada caso significará de manera diferente. Por lo tanto el significado de la soga dependerá de la manera en que ésta se agrega o se suma a la imagen de un cuerpo desnudo así como a la mirada del espectador. Los elementos que conforman estas imágenes son en esencia tres: el cuerpo desnudo, las sogas y la luz, pero el resultado puede variar desde un escena de humillación hasta una escena explícitamente sexual.

En este caso explicaré el uso de la soga a partir de tres ejemplos que muestran diferentes significados; por un lado la cuerda como elemento que complementa la totalidad de la imagen y por otro lado la cuerda como elemento esencial y determinante.

SERIE HILOS DE NECESIDAD



Imagen 1, Rafael Galván M. *NUDO QUE NO SE DESATA*, piezografía en papel de algodón, 2003.

- Ekphrasis

En la imagen 1 aparece ante mi vista una mujer desnuda, postrada sobre el piso y un muro o pared de piedra sosteniendo su espalda, en una atmósfera con poca luz y altos contrastes. La mujer está atada con una cuerda que recorre su cuerpo, desde las piernas hasta el pecho y brazos; otra cuerda sujeta sus manos, inmovilizándolas. La posición del cuerpo y la atmósfera en que se encuentra me sugieren un cierto grado de incomodidad, incluso dolor. Parte del cuerpo se encuentra oculto, ya sea por la luz, ya sea por la postura asumida de la mujer.

Lo que caracteriza a esta imagen es el sentido de humillación provocado por los nudos sobre el cuerpo desnudo. Su rostro intencionadamente poco iluminado pero desde lo que se atisba, está inclinado hacia el piso así como su mirada, me indican sumisión y a la vez su complacencia.

- Voz del espectador

Miro esta imagen, recorro la superficie buscando un indicio de ruta para mis ojos. Llego a la cuerda que atrapa mi atención y junto a ella transito por ese cuerpo, descubriendo sus pliegues, sus miembros aprisionados, sus hendiduras. La soga transita libre, el cuerpo se somete a ese tránsito, en sus muñecas se aprecia un nudo, que guarda y contiene, mantiene un secreto desconocido para la vista. Los senos aparecen enmarcados, envueltos por la cuerda, pareciera que con violencia, y a la vez con la necesidad de mostrarse ante la luz. El brazo derecho presenta tensión de la cuerda y me dice del dolor de la piel que aprisiona la voluntad y el deseo. Un cuerpo sometido, inmóvil ante la presencia de las cuerdas, sin embargo, me parece que no se encuentra sometida del todo. La cuerda obliga a la mujer a permanecer sobre el piso, esperando, como la cuerda, que antes de ser desanudada, ésta sea capaz de guardar junto a ella el secreto de ambos. El rostro de la mujer parece repetir lo que la cuerda dice... sumisa ante la presencia de éstas. En su memoria parece recorrer el mismo camino que la cuerda.

- Voz de la imagen: la cuerda

Estoy aquí, sobre éste cuerpo de mujer; lo recorro, lo acaricio, me anudo, trazo sobre su piel un camino que no tiene principio ni fin. La obligo a permanecer a mi lado, con su complacencia. El cuerpo lo sufre y al mismo tiempo lo goza, es mi cómplice en este intento de guardar a la vista el deseo. Ese secreto que con mi presencia, el cuerpo desnudo guarda con celo.

Con mis formas sobre la piel desvío la mirada de quien intenta retirarme.

- Destramado

En este caso la presencia de la cuerda me anuncia más de una intención. No sólo se encuentran para crear formas armónicas sobre la piel del cuerpo desnudo, hablan y callan, formando un concierto de voces y significados que a primera vista desconciertan, perturban, pero que en el silencio de la mirada logran una claridad.

Este cuerpo y estas cuerdas en complicidad me muestran un cuerpo en partes sometido, humillado ante la imposibilidad de movimiento, pero también me muestran partes liberadas que explotan ante la luz (un seno, un hombro, una insinuante línea a la altura de la cintura en la cual el ombligo tímido se ha escondido). El rostro semi-oculto, tal vez porque ahí no hay cuerda que hable. Y las manos, así como las cuerdas convertidas en el único nudo que podemos encontrar, se encuentran en el lugar donde se guardan los misterios, donde el silencio se impone so pena de encontrar la locura al no poder entender lo que ahí se protege.

Recordando las palabras de Parménides quien dice que el propio ser está rodeado por los “vínculos de cuerda” de la “poderosa Ananke”. Ananke, la Necesidad que en Grecia lo domina todo, jamás tuvo rostro. Tuvo un único lugar de culto, un santuario que compartía con Bía, la Violencia. Pero era tradición no entrar a él. Necesidad y Violencia juntas.

Siguiendo con Parménides vemos que “el vínculo es siempre esencial”. Necesidad es un vínculo muy curvado, es una soga anudada (peírar) que mantiene el todo dentro del límite (péras). Algunas nociones de la palabra Ananke la relacionan con la idea de “tomar entre los brazos”

¿Y por qué traer a la Necesidad a un espacio donde se dice que convoca al erotismo?

...Eros es una esmaltada cobertura de Ananke.



Imagen 2, R.G.M. *LABERINTO HILADO*,
piezografía en papel de algodón, 2003.

- Ekphrasis

En la imagen 2 veo una escena montada: en una habitación bañada por poca luz, hay un catre y el cuerpo de una mujer, la habitación es oscura y se aprecia cierto estado de ruina. El cuerpo desnudo de la mujer se encuentra abandonado, parte en el catre y parte en el piso de la habitación. La atmósfera con luz escasa ayuda a destacar la intención de ocultar a medias la información que el cuerpo nos da. La cuerda recorre el cuerpo desnudo de la mujer, no solo lo aprisiona, sino que le causa dolor y quebranta su intimidad. Lo que caracteriza a esta imágenes el sentido de humillación y dolor, así como la irrupción a su intimidad. En esta imagen, a diferencia de la primera, la cuerda es capaz de causar un fuerte *dolor*.

- Espectador

La imagen me dice que ésta mujer ha sido transgredida por la cuerda, que su cuerpo se encuentra a disposición de los nudos y también de la mirada. Su cuerpo denota el dolor que causan las ataduras. Sin embargo, el recorrido de las cuerdas sobre la piel del cuerpo desnudo me hablan de una complicidad para la construcción de una escena ero-sádica. La luz destaca ante mi mirada la presencia de la cuerda que desde la cintura se dirige hacia lo

profundo de ese cuerpo, para ahí perderse acompañada de la oscuridad. Dirijo mi mirada ahora al rostro, el cual está en penumbras y desde ahí intuyo que tiene los ojos cerrados, ¿evadiendo, rechazando? Algo me habla de cierta complacencia, o aceptación: los músculos tanto del rostro como del cuello se encuentran relajados, podría decir que hasta hay cierta placidez en esa posición que a primera vista se percibe incomoda y dolorosa. ¿Qué resalta de ésta imagen? En un extremo rasgos de dolor y por otro encuentro gestos de placidez. Dualidad irreductible.

- Voz de la imagen: *La cuerda*

Sigilosamente llego y resguardo su intimidad.

El cuerpo desde su desnudez, me permite recorrerlo, sujetarlo y con su complacencia llegar a su intimidad, tocar su alma. Me oculto en su interior.

Detengo a este cuerpo desnudo por las manos, pero desato su interior.

Aquí hay un cuerpo sometido por mis nudos, pero oculto a la mirada la intimidad del cuerpo y me hago presente.

El cuerpo.

Cierro mis ojos, no quiero miradas. Exhausta y en silencio me detengo a recordar: sobre mi desnudez se han tejido abrazos desconocidos hiriendo mis entrañas. Mi piel accedió gozosa. Temblores y sudores me acompañan. Pero aun no termina, sigue traspasando para llegar, tal vez, al abismo.

- Destramado

En esta imagen aparece un cuerpo “semi-desnudo” y una soga. En éste caso el tipo de nudo me indica una intención ero-sádica para significar el goce-dolor. Esta imagen provoca estados encontrados en quien la mira, pues si bien la cuerda recorre el cuerpo para terminar adentrándose con tensión en su intimidad, y eso nos dice de posibilidad de dolor, cuando recorremos detenidamente el resto del cuerpo, en su posición y músculos, no encontramos un rictus que nos hablen de rechazo a la sensación que le provoca la cuerda. Mirando entre la penumbra aparecen brazos y piernas abiertos, receptivos; si uno fija su mirada en la pierna izquierda, ésta parece descansar sobre la cabecera del catre y lo mismo sucede con

ambos brazos que a pesar de hallarse a nivel del piso, todos los músculos se encuentran relajados. El rostro, con los ojos cerrados, mas parecen decirnos que ese cuerpo está satisfecho en su situación. Y aunque ese cuerpo está en abandono, no está ausente; la pierna derecha está doblada hacia arriba y la mandíbula mantiene cerrados los labios con suavidad, ambos gestos se mantienen a voluntad del cuerpo. La tensión está en la cuerda, ante un cuerpo relajado y receptivo. Sin embargo, el encuentro de cuerda y piel con fiereza está fuera de nuestro alcance, fuera de la luz. Es un encuentro sólo de dos, como ha sido desde el origen: Eros y Tanatos y uno de sus acompañantes es el *dolor*. En este caso puedo decir que el tipo de nudo, con ayuda de la atmósfera, remite al dolor sufrido por un cuerpo y que va acompañada del goce.



Imagen 3, R.G.M. *REDES DE ARMONÍA*,
piezografía en papel de algodón, 2004.

- Ekphrasis

El torso desnudo de una mujer (imagen 3), una luz suave baña un lado del cuerpo, el otro lado desaparece en la oscuridad del fondo. El cuerpo es aprisionado por una cuerda que recorre el pecho con formas caprichosas. La cuerda parece una prenda de vestir que cubre a medias, enmarcando los senos y en medio de éstos, crea mediante una serie de nudos, formas geométricas semejanado un pectoral. La cuerda es tirada con fuerza desde atrás. La mirada de la mujer está situada directamente al frente; su rostro, enmarcado por el cabello suelto que llega a la altura de los hombros, parece tranquilo. La textura de la cuerda contrasta con la de la piel. La tensión de la cuerda contrasta con la poca tensión del cuerpo.

- Voz del espectador

La mujer me ve.

Cuando veo esta imagen me alude, me provoca, sale de la oscuridad para mostrarme el diseño que la cuerda ha trazado sobre su cuerpo, aprisionándolo sin lastimar. La cuerda completa la belleza de este cuerpo desnudo, su camino es largo y lleno de desviaciones. La mujer está consiente de estar atada y de ser vista y con su mirada me enuncia, como tratando de seguir el juego de la cuerda: distraer para ocultar. En este caso, sogas y mirada son cómplices.

Llevo algún tiempo frente a ésta imagen, descubriendo este mapa-cuerpo que atrapa mi mirada, deseando saber qué hay en él.

Mis ojos recorren ese lienzo de luces y sombras; entre los bordes emergen unas cuerdas que jalan mi mirada, invitándome a seguir su laberinto de nudos y enlaces. Ahora la mirada se ha entramado a esos hilos formando un puente entre esa imagen y yo. Miro, y al mismo tiempo me convierto en parte de esas sogas, vistiendo así a ese cuerpo, depositando en él lo que descubro.

El cuerpo está escrito por esos lazos y nudos, sin embargo, sólo se descubre ante la mirada del espectador. Lo que descifra es un misterio. Sólo lo sabe quien deposita, con su mirada en los nudos, su percepción imaginativa (sus anhelos).

- Voz de la imagen: *La cuerda*

Aquí estoy para sujetar el cuerpo, pero también para adornarlo.

Tensa y firme sobre la piel suave, busco rincones para dar vuelta y volver a tocar este cuerpo, Muestro, escondo, oculto, juego. Yo acompaño a la mujer en su mirada que parece abandonar la imagen. Cubro, sujeto y acaricio este cuerpo, pero también me muestro . Cuerpo y cuerda diseñando la armonía.

La mirada.

De la penumbra salgo a tu encuentro, busco tu mirada como tú buscas la mía. Deseo que me mires y mientras lo haces yo conoceré de ti hasta tu mas profundo secreto. Mira, piérdete en mi geométrico laberinto. Locura será cuando no sepas salir , pero para entonces ya me habré fundido en ti, en tus pupilas. Te habrás convertido en mi reflejo.

- Destramado

Podría decir que esta imagen es engañosa y trataré de explicarme: En ésta imagen, a diferencia de las anteriores, la cuerda que se encarna en la piel es también la línea que crea diseños armónicos y geométricos sobre el cuerpo, quedando éste aprisionado pero no en el sufrimiento sino en el juego de formas de los nudos. Resalta aquí el tipo de nudos que busca ser agradable a la vista, destacando la posibilidad de utilizar un cuerpo desnudo y sogas para crear una imagen atractiva para quien la observa. En este caso la soga más que un instrumento de sometimiento es un trazo sobre la piel; el cuerpo sirve de soporte para el personaje central, la línea de la soga.

Por otra parte, lo que aquí perturba, es la mirada directa de la mujer. Nos emplaza a un encuentro de pupilas, de profundidades intangibles, de encuentro de almas. Podremos intentar desviar nuestra vista recorriendo el cabello suelto que bajando por un hombro, llega a perderse o diluirse con un primer trazo de la cuerda y en ese gesto nos invita a seguir su camino. Pero esto sólo es un guiño, pues los mismos trazos de la cuerda nos regresan al rostro y por supuesto a la mirada.

Miradas, juegos, hilos y redes que nos llevan al instante en que la conciencia se ve a sí misma, visión última, nuestra vista acoge por vez primera y estrecha consigo, en la contracción de la pupila, su deseo: *la imagen*.

Concluyendo, hemos visto en estas tres imágenes cómo diferentes nudos y ataduras de las cuerdas afectan en modo distinto la imagen de un cuerpo desnudo. En cada uno, aún cuando aparecen los mismos elementos principales de composición: Cuerpo, cuerda, luz, la disposición definitiva de la situación la determina la tensión y recorrido específico de la cuerda así como sus nudos. Sin embargo, no importa el recorrido que la mirada haga sobre las distintas imágenes, el final será el mismo: invocar la presencia de Eros.

3 B) Nudo y huella (índice-proceso).

Lo que pretendo al analizar éstas imágenes es verificar si la huella funciona por sustitución, es decir, si la *huella* puede ocupar el lugar de la *soga*. También quiero conocer cómo sucede el proceso de la atadura a la huella, cómo ésta puede sustituir a la cuerda y de qué manera cambia el significado de la imagen cuando se trata de un cuerpo atado y cuando se trata de un cuerpo marcado. Por otro lado pretendo confirmar si las *huellas* funcionan como un signo del tipo índice; esto es, si la *huella* funciona como una *indicación* escrita sobre la piel papel del cuerpo.

SERIE *TEJIENDO MEMORIA*



Imagen 4, R.G.M. *LA CUERDA = GEOMETRÍA PURA*, piezografía en papel de algodón, 2004.

- Ekphrasis

En la imagen 4 aparece un cuerpo fragmentado. Fragmentado por los bordes de la imagen y fragmentado por la cuerda. Esta cuerda divide la imagen y también divide el cuerpo en partes más pequeñas; la soga ha sido dispuesta sobre el cuerpo de manera armónica y simétrica, generando un diseño agradable a la vista. En esta imagen resalta, más allá de un cuerpo sometido, el diseño sobre la piel desnuda.

Esta imagen muestra un torso prisionero de las sogas, pero con mayor fuerza destaca el tejido de los hilos. Los nudos en tensión, la cuerda que se desplaza en un ir y venir rodeando el cuerpo, triángulos y líneas rectas como dibujo sobre la piel.

Ahora bien; ya hemos observado imágenes donde la presencia de la cuerda sobre la desnudez de la piel puede significar: dolor, sometimiento o goce, pero ¿Qué pasa cuando las cuerdas son retiradas? ¿Desaparecen?

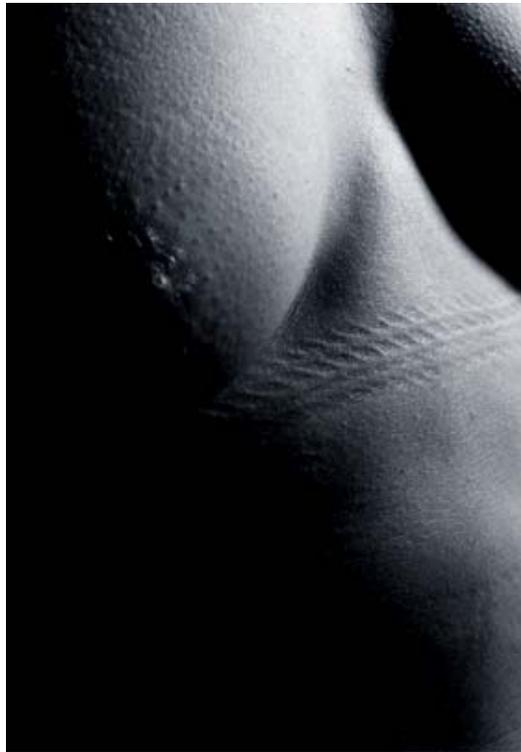


Imagen 5, R.G.M. *MARCA Y HUELLA ... EVOCACIÓN*, piezografía en papel de algodón, 2006.

- Ekphrasis

En la imagen 5, también se representa un fragmento de cuerpo, en donde la luz resalta unas marcas dejadas sobre la piel, tras haberse retirado las cuerdas que la aprisionaban . Es un fragmento de fragmento. El cuerpo, incapaz de negar la cuerda y el posible dolor que ésta ha traído consigo, se muestra, y aunque la atadura ya no está a la vista, provoca su evocación al dejar su presencia en la memoria de la piel. El velo es retirado, pero permanecen ocultos en la piel, el dolor y el sometimiento, abriendo la ventana de la imaginación para que el erotismo se haga presente.

- Voz de la imagen: *El cuerpo*

El cuerpo se desanuda, la soga se retira y deja tras de sí la constancia de su presencia. La cuerda es retirada, pero permanece a través del vestigio. La huella sobre mi piel no la deja escapar. Así la cuerda se aferra a mi, a la mirada y al pensamiento, a través de su rastro, de la pista dejada tras su ausencia

- Destramado

Al ver estas imágenes donde aparecen fragmentos de cuerpos torturados por la presión del las ataduras podemos darnos cuenta que en ambas la cuerda está presente. En una su presencia es obvia, la cuerda físicamente fragmenta este cuerpo ya fragmentado, lo aprisiona y lo decora. En cambio, en la otra imagen, la presencia de la cuerda está en la mirada del espectador, en su capacidad de completar la imagen, de sustituir la atadura con la huella dejada por ésta. Mi mirada vuelta memoria, sujeta esa atadura al cuerpo que parece estar libre.

La *huella* no significa, por su parecido, con los conceptos que representa. La *huella* funciona por estar conectada física y dinámicamente con el interpretante uniendo dos porciones de experiencia. Al mirar la *huella* sobre la piel podemos estar seguros de que este cuerpo ha sido sometido. Este significado de la *huella* funciona como un *índice*, el cuerpo nos hace una *llamada de atención*, nos indica que ha sido aprisionado, que ha sido abrazado por la *soga*.



Imagen 6, R.G.M. *MEMORIA TEJIDA: LA IMAGEN*, impresión digital en papel de algodón, 2005.

- Ekphrasis

En esta imagen se ve el torso desnudo de una mujer, la posición de los hombros hace que los senos se desplacen hacia delante como queriendo mostrar algo a la mitad del pecho. Un marco, como ventana oval, ocupa gran parte de la imagen, su textura y color se asemejan a la piel de la modelo. Una soga, o la marca dejada por ésta, atraviesa la imagen desde el pecho de la mujer hasta la orilla del marco.

- Voz del espectador

En este caso, la huella así como el marco, son elementos que han sido puestos sobre la imagen. Sobre el cuerpo ha sido puesta la marca, como algo externo sobre la imagen. La huella-atadura abarca otros espacios, sale del cuerpo y se muestra sobre el marco, sobre lo que está a un lado de la imagen del cuerpo desnudo y pegado a él. La huella está dentro y

sobre la piel, recorre el cuerpo y el marco de la imagen, la invade, llena la imagen y la mirada.

La posición del cuerpo y la mirada de la modelo me indican que todo está dispuesto para el hallazgo de la huella. En esta imagen, la impresión es que la soga se diluye en la huella. La soga se ha fundido sobre la piel. Soga, marca, piel, son una sola.

- *Voz de la imagen: La huella*

Quiero ser mirada, estar ahí, permanecer sobre la memoria de quien mira. Ser descifrada, anhelo que a la luz de una mirada emerja desde el fondo la evocación de lo sucedido a este cuerpo desnudo. Soga tejida en velo invisible sobre la piel, nuestro y oculto resguardando el misterio y jugando así con la mirada.

- Destramado

Esta imagen juega abiertamente con la mirada del espectador. Aquí, una vista rápida me dice del torso desnudo de una mujer que, manteniendo sus brazos hacia atrás, me deja ver ambos senos en aparente libertad. Digo aparente porque no hay cuerda físicamente como tal que los sujete. Ahora bien, la mirada de la mujer en ésta imagen, aunque se dirige hacia los ojos del espectador, no me habla directamente mas bien parece un gesto que se conjunta con la inclinación de su cabeza y que hace que su rostro lleve mi mirada a recorrer mas atentamente su pecho. Y es entonces que mis ojos ven: ahí, en el pecho, de donde emergen los senos en total libertad, encuentro unas marcas, ¿o aún es la soga? que lo cruzan e invaden parte del marco. No necesito ver las cuerdas, esta imagen convoca a mi memoria haciendo que yo complete lo que está ausente y a la vez siempre presente.

En resumen, al ausentarse las cuerdas físicamente del cuerpo desnudo, provocan su presencia con mas fuerza, pues ellas ya están, aunados a sus significados, en la memoria del espectador, del que especta, del que detiene su mirada sobre la imagen y descubre, en su asombro, que está poblada de ausencias y presencias, conocidas y desconocidas pero que le provocan ser parte activa del poblado de esa imagen. Llenarla, para en reciprocidad, colmar su ser al evocar lo intangible.

3 C) Nudo y sometimiento (placer sádico).

El sadismo está encaminado a otra persona y a uno mismo; esta acción, la de causar dolor como fuente de placer erótico, encuentra su encanto en el hecho de que nos acerca a la violencia natural, a nuestra animalidad y así a la muerte e integración con el todo, donde se abandona por completo la sensación de soledad, que en su discontinuidad, acompaña al hombre toda su vida. En palabras de Octavio Paz: “*El libertinaje exige cierta autonomía de la víctima, sin la cual no se produce la contradictoria sensación que llamamos placer/dolor*”.¹ Esta cita resume de manera muy clara esa doble sensación que lleva consigo el acto erótico, y en este caso en particular el sadismo; por un lado el ser humano solo ante la vida, y por el otro la posibilidad de la integración, a costa de su desaparición, de su muerte. Las ataduras en éstas imágenes muestran el lado sádico del *shibari*; sin dejar de mostrar su elaborado diseño, las cuerdas someten y causan dolor a un cuerpo dispuesto.

SERIE DOLOR Y PLACER, PUNTOS EXTREMOS DE LA RESPIRACIÓN



Imagen 7, R.G.M. *CUERPO Y CUERDA: VÉRTIGO MISTÉRICO*, piezografía en papal de algodón, 2002.

¹ Octavio Paz. *La llama doble*. México, Seix Barral, 1994,p.26

- Ekphrasis

La imagen 7 nos muestra parte de un cuerpo: una espalda totalmente curvada, pareciera que intenta cobijar así la cabeza, ocultándola entre su pecho. La débil luz nos impide ver si ese cuerpo se encuentra sentado o de rodillas. Sólo vemos resplandecer esa espalda y, cruzándola con trazos sencillos pero firmes, una cuerda que ilumina su trayecto por ese cuerpo. La blancura de la cuerda pareciera hablarnos de suavidad, pero la tensión de ésta así como sus nudos, nos manifiestan una fuerza impuesta sobre ese cuerpo.

- Voz del espectador

Desde el fondo de la oscuridad aparece un cuerpo desnudo en actitud de total sometimiento, de entrega incondicional a las cuerdas. No veo su rostro y tampoco sé si se sabe mirado. Un cuerpo envuelto en sí mismo y en el abrazo doloroso de las cuerdas. Semejante a una luna de la cual sólo vemos un lado, el iluminado, pero el otro, el oscuro, se mantiene prohibido a mi mirada. ¿Qué sucede dentro de las tinieblas? la imagen no se atreve a responderme y mi mirada convulsa ante lo que advierte, se mantiene cómplice y pulsante.

- Voz de la imagen: *La cuerda*

Estrangulo esta piel, produciéndole con furia, dolor y caricia. Provoco a que esta piel oscile entre sus contrarios formando una caja de resonancia entre epidermis y sombras y se inflame bajo sus deseos delirantes Después... silencio.

- Destramado

Sin duda esta imagen alcanza en cada gesto su máxima densidad de significado. La sencillez del trazo de la cuerda infringiendo dolor y humillación sobre la pureza de la piel se complejizan al estar acompañados de zonas totalmente oscurecidas. Estos contrastes nos llevan a albergar ahí los contrarios perennes del acto erótico: *placer/dolor*. Luna sacrificada en un ritual cuyo origen se pierde en la oscuridad del tiempo.

El cuerpo entregado, abandonado a la soga y a la mirada del espectador. La soga como una extensión del espectador que toca y envuelve ese cuerpo; pupilas que rozan la piel y alimentan el placer sádico en forma de cuerpo aprisionado.



Imagen 8, R.G.M. *CUERPO Y CUERDA: FURIA ENLAZADA*,
piezografía en papel de algodón, 2004.

- Ekphrasis

Una mujer vuelta de cara sobre una pared de piedra. En esta imagen la luz que la ilumina destaca su espalda y ambos brazos cruzados sobre ella; todo sujeto y contenido por una soga que ejecuta diversos trazos y nudos con evidente fuerza sobre la piel que atraviesa. Un poco mas abajo, conteniendo el inicio de ambas piernas, se vislumbra algo que no se alcanza a definir si es otra cuerda o una prenda íntima. El rostro de la mujer no es visible, en parte por el cabello suelto que le cubre y en parte porque la luz proyectada hace sombra en esa zona.

- Voz del espectador

La pupila no acaba por discernir si se trata de una doncella dispuesta a un sacrificio ritual, o si es un juego de complicidades donde aun dentro de ese lamento de piel lastimada emerge un silencio de placer íntimo. Cuerda que abraza, que incendia una piel y que la pupila

reconoce entretejida en los hilos de la memoria. Cuerda que detiene el instante del origen: de la muerte que se encuentra en el acto erótico.

- Voz de la imagen: *El cuerpo*

Me encuentro sujeto a estas cuerdas que contienen mi piel, detienen mi respiración y mi fluir sanguíneo: Todo está detenido bajo el abrazo encarnado de sus nudos, y en su recorrido unen lo contrario y lo salvaje.

- Destramado

Estas cuerdas puestas con furia sobre un cuerpo desnudo, parecen romper el angosto orden de los hombres, haciéndoles recordar su fragilidad. Atadura que intensifica la vida en toda dirección. Vínculo que conecta la vulnerabilidad de la vida con la certeza de la muerte, para redimirnos en una leve esperanza: de que tal vez, por un instante, el hombre trascienda su destino.

Cruce de caminos, cruce de cuerdas sobre el centro de la espalda. La soga conduce mi mirada justo ahí, al cruce absoluto donde convergen cuerpo, sogas y luz.

El sadismo encuentra su sentido en el dolor causado, en este cuerpo presa del dolor y de la mirada; está ahí para mostrar la razón de su dolor y de su goce.

3 D) Nudo y placer (placer de la modelo).

La *cuerda* que somete un cuerpo desnudo con la intención de provocar dolor, también es capaz de provocar *placer*, no sólo para el que mira la imagen sino en la modelo, quien desde dentro de la imagen y aislada de lo que sucede afuera goza con la situación erótica que la soga provoca. Lo que se pretende con esta serie es verificar si las sogas pueden provocar placer y de ser así, cómo es posible esto.

En estas imágenes aparecen escenas donde la modelo es cómplice de la cuerda en su intencional guía por el laberinto del placer y el goce. La intención es funcionar como el elemento seductor del juego erótico. De ser así, el significado de la cuerda en estas imágenes es entendido como *apariencia*, es decir, el goce de la modelo toma la apariencia de una soga que recorre su cuerpo desnudo, que lo lastima pero también lo acaricia.

TEJIDOS DE COMPLICIDAD



Imagen 9, R.G.M. LAZO: *RITUAL SUTIL*,
piezografía en papel de algodón, 2002.

- Ekphrasis

Sobre una pared de piedra descansa el cuerpo semi-desnudo de una mujer; sobre su pecho expuesto una cuerda que cruza y aprisiona con fuerza los senos. La luz ilumina frontalmente el rostro de la mujer permitiendo ver su boca entreabierta y sus ojos cerrados. El brazo derecho, como continuación de la soga, traza un camino propio. La mano de la modelo se dirige a la parte inferior del cuerpo para desaparecer en su pubis, bajo el pantalón oscuro que se confunde con las sombras del lugar.

- Voz del espectador

Esta imagen me provoca contradicciones; a ver y no ver. Como imagen, su sentido original es ser vista, pero la actitud de la mujer-modelo me llama a retirar mi vista para permitirle una soledad que ella ha construido a partir de su complicidad creada con la soga que la sujeta. Imagen que muestra un hermoso cuerpo iluminado, pero que en sus gestos reclama

al silencio de la mirada para no romper el momento extasiado que nudo y cuerpo han creado.

- Voz de la imagen : *La sogá*

¿Dónde termino yo de recorrer este cuerpo y empieza él a tomar sus trazos? ¿Soy yo quien contiene este cuerpo o es su abrazo íntimo el que me sujeta a esta piel, tejiendo nuevos surcos? Esta piel me ha arrebatado mi misión y ahora es ella la que busca pliegues donde trenzar sus sentidos. Placer anudado en un ritual silencioso

- Destramado

Esta imagen muestra el cuerpo de una mujer semi-desnuda y atada en partes por una sogá, sin embargo, la modelo experimenta placer y parece olvidar la presencia de la sogá. En este caso, la intención de la cuerda es provocar el placer. A través de su disposición a la mirada y del roce con la piel del modelo, la sogá se comporta como elemento que erotiza el cuerpo. En este juego de la seducción, *juego de apariencias*, la sogá está ahí en lugar del goce erótico.

En esta imagen se puede ver el goce autónomo de la modelo, que con la cuerda como único compañero, nos remite a las imágenes sexuales de la tradición oriental. Su presencia no está para satisfacer las demandas del espectador, es el encuentro íntimo de la modelo con la sogá, con el amante en ausencia.



Imagen 10, R.G.M. *DELIRANTE ATADURA*,
piezografía en papel de algodón, 2002.

- Ekphrasis

Sobre una pared de atmósfera ruinososa se encuentra un cuerpo desnudo, atado, vestido por las cuerdas que lo aprisionan. El cuerpo presenta una tensión, como si fuera tirado desde arriba por una cuerda ejerciendo una presión extra que cruza su sexo. De su rostro sólo se mira parte del mentón y el cuello tenso ayudando a que la cabeza esté dirigida hacia arriba. El cabello suelto cubre los hombros; y los senos, aunque en aparente libertad, están sujetos por los cruces horizontales que traza la cuerda en su parte superior y la base de los mismos. Una tercera lazada de la cuerda se encuentra sobre la cintura y es precisamente sobre la que se inicia un nudo que abre su camino hacia el monte de venus.

- Voz del espectador

Las sogas cumplen su cometido de sujetar ese cuerpo, delimitando e incendiando su significado, pero ya no sólo para quien mira; también han creado un vínculo con la mujer que las contiene. Han abierto un canal de complicidad iniciática, donde ella (la mujer), participa activamente de la presencia de las cuerdas. La postura del cuerpo es abierto,

receptivo a los trazos de la cuerda; y su rostro, aunque oculto para la mirada externa, hace pensar que, o bien experimenta su éxtasis en privacidad, o bien, busca en lo alto, el inicio de la cuerda.

- Voz de la imagen: *Cuerda y cuerpo*

Cruzo... me cruzan; atravieso... me atraviesa; me encarno con furia... encarno el placer. Un sólo incendio, un sólo delirio punzante. Contrarios encontrados en un entramado complejo. Vueltos cómplices sólo nos resta: el delirio, o el silencio.

- Destramado

En esta imagen aparecen evidentes los contrarios: *dolor y goce erótico*. La modelo está atada y sometida; sin embargo, aquí el dolor significa la violencia que todo acto erótico conlleva. La desaparición y muerte del sujeto que permite el surgimiento de un nuevo sujeto. Es el caso de esta imagen, goza y experimenta dolor, como el dolor de la desaparición o de la muerte. La *cuerda* une esos conceptos sobre la *piel desnuda* de la modelo.

3 D) El nudo como ornamento (placer compartido de la modelo y el espectador).

En estas imágenes, las sogas funcionan como ornamento del cuerpo. El cuerpo desnudo es el bastidor, las sogas la escritura. En este subcapítulo pretendo analizar si en las imágenes siguientes, las sogas se pueden comportar como ornamento del cuerpo. Aquí las sogas no tienen otra función que meramente decorativas. El cuerpo no sufre dolor, es el bastidor donde se representa la escena de dolor del *shibari*. La imagen no muestra dolor o sufrimiento del modelo. Presta su cuerpo, que es utilizado como piel papel donde se escribe la historia de la sogas. En estas imágenes vemos placer por parte tanto de la modelo como del espectador que contempla los trazos de la sogas sobre la piel.

SERIE SEDUCIR LA NECESIDAD



Imagen 11, R.G.M. *DELICADEZA...*
impresión digital en papel de algodón, 2005.

- Ekphrasis

Una pequeña ventana de forma ovalada enmarca un cuerpo femenino desnudo, dando la espalda al espectador, de esta manera se presta para ser el bastidor para los trazos que la cuerda ha creado sobre éste. Los colores en tonos tierra elegidos, le dan una calidez particular. En la parte inferior del marco se muestran una serie de formas de los diferentes amarres sobre la espalda de la técnica marcial. Éstos contrastan con la delicadeza de este cuerpo femenino.

- Voz del espectador

Esta imagen es agradable a la vista. Puedo ver un hermoso torso femenino delicadamente adornado por trazos geométricos que lo abrazan suavemente. La línea de la espalda así como las de los omóplatos en suma con las líneas de la cuerdas ofrecen a la vista un conjunto de correspondencias armónicas y placenteras.

- Voz de la imagen: *La sogá*

Sobre la pálida piel de este cuerpo me desplazo. Apenas le toco; evito causarle dolor. Mi presencia sólo se agrega a ella. No la lastimo, me antepongo a la mirada, guardo con celo lo oculto por este recinto que me alberga. Busco la piel, su calor. Reposo junto al cuerpo y me anudo en él, enmarco su presencia.

- Destramado

El cuerpo está aquí como respaldo para el diseño de la sogá, es un *cuerpo desnudo* al que se le ha *agregado* algo externo, que lo decora y que es capaz de *desviar la mirada*. No es el desnudo lo que se muestra, es un cuerpo vestido, decorado por sogas y nudos. Podemos ver que las sogas del *shibari* también pueden funcionar como *ornamento* del *cuerpo*. La sogá se muestra a sí misma, no pretende significar dolor o sometimiento; sin embargo, esta sogá sí nos representa el goce compartido del modelo y del espectador, ya que permite que veamos que el cuerpo ha sido dispuesto para mostrar las cuerdas y sus diseños. Soga y cuerpo confluyen para lograr *seducir* la vista: diseño agradable a la vista. Formas geométricas, cuerpo que se muestra y al mismo tiempo sirve de soporte para mostrar el diseño formado por los *nudos*.



Imagen 12, R.G.M. ...Y ESPLENDOR,
impresión digital en papel de algodón, 2005.

- Ekphrasis

En esta imagen, el tema es el decorado del cuerpo, es decir, de cómo el *vestido* (en este caso una imagen sobreimpuesta en el cuerpo), funciona como *párrergon* . El *vestido* sobre el cuerpo desnudo funciona como aditivo exterior que aumenta el *placer del gusto*. Aditivo y velo, agrega y oculta a partir de la falta en lo mismo que enmarca. En esta imagen lo que se agrega es al mismo tiempo lo que destaca la falta. Aquí la cuerda se ha convertido en imagen; o mejor dicho, el significado sigue siendo el del cuerpo decorado, sólo que la *cuerda* ha sido *suplantada* por una *imagen*. Es una imagen sobre otra imagen, el cuerpo ha sido decorado con una imagen que muestra una escena de tortura. Un cuerpo torturado sobre un cuerpo que, apacible, sirve de soporte y de marco.

- Voz del espectador

Tras un marco, como ventana, ella se viste con una imagen. ¿Cuerpo o tela? El cuerpo de ella se ha convertido en marco, en bastidor de tela con historia. El tejido es de carne que se entrelaza con la mirada. Ropaje transparente, que se muestra y oculta. El cuerpo de ella ha sido decorado por la mirada; mientras, su mirada se aleja.

La imagen en el torso de ella contradice lo dicho por el rostro, por su cuerpo, que sereno, se deja anudar; se deja vestir. El cuerpo de ella me cuenta su historia a través del vestigio, del decorado indeleble de su piel. El vestido de ella es su cuerpo, tejido con los hilos de la mirada. Mi mirada se vela. Velo y cuerpo; mirada y cuerpo.

- Voz de la imagen: *El cuerpo*

Cuerpos atados, cuerpos marcados; cuerpos por donde transitan historias, con ellas nos vestimos. Somos hilos y nudos de imágenes trenzados por la evocación. Soy la historia que tu pupila hile en mi piel. Ornamento tejido por tu mirada.

Mi refugio: tu memoria

- Destramado

En esta imagen la soga tiene la función de ropaje, de vestido del cuerpo. Esta función decorativa de la soga atañe a la mirada, está ahí para lograr, a través de este elemento externo, armonía entre la imagen del cuerpo y los trazos de la soga. ¿En dónde encuentra esta armonía de formas? ¿En el cuerpo? ¿En las sogas? ¿En ambas? En esta imagen, el cuerpo desnudo aparece en el fondo, en primer plano está el decorado, lo que se agrega al cuerpo, y que sin pertenecer a él, aumenta el placer del gusto y destaca la ausencia en lo que enmarca.

3 E) El nudo se mete con el cuerpo y lo violenta.

En este sub capítulo analizaré imágenes donde la presencia de la cuerda parece amplificar el sentido erótico y sexual del cuerpo desnudo. Las sogas en el *shibari* también pueden incrementar el sentido erótico de las imágenes. Las cuerdas sujetan y lastiman, pero también destacan la intención de erotizar el cuerpo, llevándolo a magnificar sus

significados, transfigurándolo al límite. Ya hemos visto que el concepto de erotismo no pertenece al cuerpo; sin embargo, siempre pasa por ahí, es un juego de apariencias dentro del cuerpo para alejarlo de su naturaleza y en este caso la soga es el elemento que permite este juego, transfigura el cuerpo en ideas o conceptos. No es el cuerpo desnudo, es la soga sobre el cuerpo desnudo que, en este caso, dirige la atención hacia el erotismo.

SERIE EXPLOSIÓN DE TRAZOS



Imagen 13, R.G.M. *VIOLENTO TEJIDO*,
piezografía en papel de algodón, 2003.

- Ekphrasis

De un fondo totalmente oscuro emerge un cuerpo semi-desnudo atado con fuerza por una soga que recorre horizontalmente su pecho, sus brazos atrás, tal vez conteniendo otro recorrido de la cuerda que reaparece sobre su cintura, para bajar hacia el pubis

enmarcándolo intensamente. El rostro de la modelo, mitad oculto mitad iluminado, muestra dolor y ansiedad.

- Voz del espectador

El pubis velado por el ropaje y destacado por la cuerda me hablan, por un lado, de un intento de ocultar, de velar; y por otro, de la intención de señalar, de destacar. ¿Destacar qué? Tal vez el mismo hecho de velar, de jugar con las apariencias. Ocultar y mostrar, juego de la seducción y en el cual el cuerpo se presta, se abandona para que suceda. En esta imagen todo me indica, me señala la intención de ampliar el erotismo: la posición del cuerpo, la luz, el ropaje, el mentón de la modelo, pero en especial la sogá que sirve de señal para indicar y destacar.

- Voz de la imagen: *La sogá*

Me oculto bajo mi propia presencia, repito la voz del sexo, de este cuerpo que guarda un grito. Escucho su voz, repito sus frases. Este cuerpo no quiere escapar de mí. No lo puedo atar, lo contengo, lo enmarco. Levanto la voz por este cuerpo callado, y nuevamente repito las frases ocultas bajo su piel.

- Destramado

Al ver esta imagen me doy cuenta de que la función de la sogá no es evidenciar el sexo sino evidenciar o amplificar la erotización del cuerpo. La sogá construye para la mirada un camino que es el del erotismo. El juego de apariencias y suplantaciones y que, en este caso, la sogá lo amplifica; se mete con el cuerpo, lo transgrede, lo transforma, y señala la intención del juego erótico.



Imagen 14, R.G.M. *PRECIPICIO ENLAZADO (al borde)*,
piezografía en papel de algodón, 2002.

- Ekphrasis

Un cuerpo desnudo y sometido; los hombros se encuentran sobre el piso y la cadera en alto, las piernas abiertas. Una cuerda sujeta el cuerpo creando un diseño de fragmentos triangulares sobre la piel, dando la impresión de que es el cuerpo el que está fragmentado. La cuerda que recorre el cuerpo culmina en el sexo de la modelo mediante un diseño de nudos que finalizan con un triángulo en forma de punta de flecha indicando o señalando hacia el sexo de la modelo, donde parece introducirse para desaparecer. El cuerpo parece estar abandonado a la fuerza de la soga, y muestra frontalmente la intromisión de la soga en el cuerpo.

- Voz del espectador

Un cuerpo mutilado, un cuerpo desarticulado, envuelto con firmeza por sogas que lo someten. El fondo en total oscuridad y la luz sobre el cuerpo tumbado en el piso. La soga parece provenir del sexo para luego recorrer las formas del cuerpo, indicando, guiando la mirada hacia un punto específico. La soga destaca su intromisión en el cuerpo, amplifica el erotismo a través de su evidente presencia en el sexo. La cuerda recorre el cuerpo laberíntico para perderse y ocultarse en él. Hace evidente el sexo en la erotización del cuerpo.

- Voz de la imagen: *La soga*

Provengo del cuerpo, me asomo para recorrerlo, para marcar un camino: el de la mirada. Impongo mis formas sobre la forma del cuerpo. Me anudo a la piel; envuelvo este cuerpo para finalmente llegar al sexo, para introducirme en la mirada. Me muestro para develar la transfiguración de este cuerpo...

- Destramado

En esta imagen está clara la intención de las sogas de someter un cuerpo desnudo; este cuerpo se encuentra sometido y dispuesto a la mirada, sin embargo, aquí se puede verificar que la soga erotiza el cuerpo y destaca este hecho, amplifica la erotización de cuerpo. La presencia de la soga, a la vez que la posición del cuerpo, dejan ver la intención de otorgar al cuerpo desnudo el espacio para el erotismo, rebasando su naturaleza. Las sogas en el *shibari* pueden dar un acento al erotismo.

3 F) Con marco y sin marco.

En estas imágenes, la soga ya no es sólo un instrumento de tortura, sino un *párergon*, que como vestido muestra lo esencial sin sobresalir de éste. Lo esencial no es la soga o la tortura de un cuerpo, lo esencial es el espacio del erotismo.



Imagen 15, R.G.M. *SOGA QUE ENMARCA*,
piezografía en papel de algodón, 2005.

- Destramado

Esta imagen muestra el fragmento de un cuerpo femenino, velado en parte por el vestido y por las sogas-vestido; este hecho nos hace evidente no sólo que una parte queda oculta, sino la intención misma de ocultar, de velar. El vestido es un accesorio, algo que no pertenece al límite interno, a lo esencial de lo representado, es decir, el cuerpo desnudo. En esta imagen el vestido-camiseta y el vestido-soga funcionan como *párreron*, ya que no sólo son un ornato, sino también un ornamento. En palabras de J. Derrida: “*Pero si el ornamento mismo no consiste en la forma bella, si es como el marco dorado simplemente aplicado para provocar, por su atractivo, nuestro asentimiento, se lo llama entonces ornato y daña la belleza auténtica*”.² En este caso el vestido (camiseta y soga), se añade al cuerpo desnudo para hacer ver de manera mas exacta, precisa y completa lo esencial, que no es el cuerpo desnudo, sino la posibilidad de jugar con su apariencia, de cubrir al cuerpo con un concepto que, como vestido, se adhiere al cuerpo desnudo.

² Derrida

La *soga-vestido* define lo que viene a agregarse, a pesar de ser exterior al campo, ayuda a ver de manera mas exacta lo esencial. Aquí lo esencial, a primera vista, es la representación de cuerpo desnudo, sin embargo, mas evidente se convierte el espacio erótico, que emerge y envuelve a ese cuerpo desnudo. Son las sogas –que no son parte intrínseca del cuerpo desnudo y natural- las que asumen la representación del espacio erótico y muestran con más claridad el erotismo oculto en el cuerpo.

Las sogas que ornan y velan a la vez, se comportan como *párrergon* ya que sin pertenecer a lo esencial, y encontrándose en el borde ayudan a clarificar el campo donde encontramos el erotismo, y esto lo hacen a través de su forma.



Imagen 16, R.G.M. *SOGA ENMARCADA*,
impresión digital en papel de algodón, 2005.

- Destramado

En este caso se representa un cuerpo atado, o un cuerpo vestido por sogas, donde se hace evidente la intención de mostrar un diseño sobre la piel. No me pregunto si las sogas lastiman la carne o aprisionan la voluntad, reconozco un pectoral-vestido diseñado sobre el torso, tejido sobre la piel como queriendo hacerse imposible de separar. Cuerpo-desnudo =

cuerpo transfigurado por las sogas. Todo esto aparece detrás de una ventana que abierta nos invita a ver en el interior de ese mundo.

Ahora bien, el marco al estar en el borde señala el límite de la totalidad de la representación, y de esta manera se puede comportar como un *páreigon*; es decir, enmarca y hace notar la falta en el interior de la totalidad de la representación que, sin pertenecer al interior, no sólo lo enmarca definiendo lo interno, también lo separa del fuera-de-obra. El marco en esta imagen, representa los límites y se relaciona con el adentro tanto como del afuera.

La ventana-marco (el marco) puede tornarse en un adorno, sin embargo, en este caso es parte de la representación, y como ornamento aumenta el placer del gusto ayudando a mirar lo esencial. En la parte inferior del marco aparece, como marca de agua, una soga, y surge la pregunta ¿de qué manera la representación de una soga sobre el marco ayuda a mirar lo esencial sin destacar sobre éste? Esta soga ayuda a borrar los límites entre el marco y el interior de la obra y entre la obra y el afuera-de-obra, convirtiéndose en nuestra guía visual por el laberinto del cuerpo.

Esta representación de una soga sin tensión y sin una materialidad definida, me conducen a recordar el interior de la imagen, donde un cuerpo aprisionado se muestra ante nuestra mirada.

Marco, marcas, sogas y cuerpo desnudo, actuando sobre la mirada, jugando con la apariencia de la desnudez para conducirnos al espacio del goce.

3 G) El vestido como *páreigon*.

Derrida se refiere a uno de los ejemplos utilizados por Kant para explicar lo que se adhiere, lo que enmarca la totalidad: el *páreigon*. *Páreigon* en forma de vestido sobre las estatuas y sus cuerpos “desnudos”; entonces, ejemplo entre los ejemplos, los vestidos de las estatuas tendrían una función de *páreigon* y de ornamento. Si lo que se pretende representar es el cuerpo desnudo y natural, entonces el vestido no le pertenece, no es intrínseco a la totalidad, sin embargo, el vestido como *páreigon* debe ayudar, a través de su forma, a ver de manera más precisa lo esencial y a hacer notar la ausencia en lo mismo que señala.



Imagen 17, R.G.M. *AUSENCIA*,
impresión digital en papel de algodón, 2004.

- Destramado

En la imagen 17 lo que se pretende representar es la función del vestido en el juego de apariencias del cuerpo a través de la figura de un cuerpo femenino semi-desnudo. Aquí cuerpo y vestido nos conducen al encuentro con un concepto que ha sido depositado en el fondo. La imagen representa a una mujer mostrando parcialmente la desnudez, el vestido que envuelve su cuerpo deja al descubierto el hombro y parte de un seno, sirviendo de velo a la desnudez total, a la condición natural del cuerpo. El vestido está a punto de caer, el velo está a punto de levantarse, sin embargo, sigue cubriendo el cuerpo. Como vemos, el vestido no forma parte de la representación de un cuerpo, pero si lo que se quiere representar es el vestido y su función de velo entonces este adquiere el valor de esencial en la representación. De este manera el cuerpo desnudo se agraga para representar el juego de las apariencias, el juego de la seducción erótica.

Se observa también un marco que parece fundirse con el fondo y con el cuerpo, delimita los espacios y lo que se quiere hacer notar; y posiblemente, lo que se quiere hacer notar es lo

extrínseco del erotismo en el cuerpo. Sobre la imagen aparece una mancha, que como marca de agua invade y traspasa el marco, el vestido y el cuerpo. Esta marca borra los límites entre el marco y el interior de lo representado, entre el cuerpo y el vestido, entre el cuerpo semidesnudo y el erotismo.



Imagen 18, R.G.M. *SUTIL*,
impresión digital en papel de algodón, 2005.

- Destramado

En esta imagen aparece el torso desnudo de una mujer, la mirada de la mujer parece negar el instante de la desnudez, sin embargo, la posición del torso me indica la intención de mostrar el pecho desnudo, los senos mostrándose ante la mirada sin velo que los disimule. ¿Y el vestido? ¿El velo ha caído? Sólo se nota su presencia de manera marginal; bajo los senos se puede mirar los restos del velo. El vestido que cubría la desnudez es ahora lo que la enmarca, lo que bordea lo esencial de esta imagen, los senos desnudos. Sin embargo, sigue siendo un cuerpo semi-desnudo, la desnudez total está acotada, delimitada tanto por

los bordes de la imagen como por el vestido, que como *páreigon*, se agrega al interior de la imagen y, en el caso de ser retirado, mostraría la ausencia en el interior de la misma.

Lo que muestra esta imagen es el acto de la desnudez velada, de la apariencia del cuerpo. El vestido no es parte intrínseca del cuerpo desnudo y natural, y su presencia en esta imagen muestra el juego de la seducción, muestra los senos y oculta el resto. Es así que en esta imagen se muestra el fondo a través del velo y su función de ser retirado. El vestido funciona como *páreigon* que viene a sumarse a la imagen y a destacar lo esencial.

Por otro lado, la desnudez del torso enmarcada por el vestido y el cabello de la mujer está a su vez enmarcado por una ventana, por un borde que lo separa del afuera-de-obra. Este marco que centra la mirada en el interior de la imagen (cuerpo semi-desnudo), muestra una soga semi-transparente que se funde para luego desaparecer en el interior de la imagen, haciendo difícil encontrar los bordes, los límites entre el marco y el interior de la imagen. Ahora la soga no se encuentra sobre el cuerpo desnudo, se muestra como parte de la totalidad de la representación.

3 H) Intromisión progresiva del marco en el cuerpo.

En estas cuatro imágenes se puede ver la intención de integrar progresivamente el marco con el interior. El marco se funde con el cuerpo, abandonando su función de borde para integrarse al cuerpo, para confundirse (¿ o co-fundirse?) en una sola imagen. El marco ya o está sobre dos fondos, el adentro-de-obra y el afuera-de-obra, ahora es parte de la imagen, de el fondo de la imagen. La consistencia del marco así como su lugar en la imagen hacen difícil encontrar sus límites. ¿Dónde empieza el marco y dónde termina? ¿El marco bordea la imagen o está en el interior?



Imagen 19, R.G.M. *PIEL AL BORDE*,
impresión digital en papel de algodón, 2005.

- Destramado

En la imagen 19 el marco funciona como ventana, como el espacio libre por donde podemos asomarnos al mundo interior de la imagen, la mirada de la modelo, directa a mis ojos, lo confirma, el marco es el límite entre el afuera y el adentro. Sin embargo, en la parte superior derecha del marco aparece una huella; la huella dejada por las sogas sobre la piel. Esto crea una conexión directa entre el marco y el interior de la imagen, con el cuerpo y con la soga. La marca parece provenir del fondo del marco, como si el marco fuera parte de la piel de este cuerpo desnudo. El marco no sólo delimita el fuera-de-obra, se integra a la imagen como parte de lo representado.



Imagen 20, R.G.M. *HUELLA AL LÍMITE*,
impresión digital en papel de algodón, 2005.

- Destramado

En la segunda imagen, la modelo muestra casi de manera frontal el pecho; con el brazo derecho forma un rectángulo que enmarca los senos. Sin embargo, no hay nada que mostrar, excepto la desnudez; no hay sogas, no aparecen huellas. Pero en el marco aparece una huella, la piel ha cambiado de lugar, el marco es ahora parte del cuerpo desnudo, mostrando desde el borde, lo que se encuentra en el interior. En este caso el marco, como *párergon*, viene a completar el interior, lo que falta en el interior, la conexión entre el cuerpo desnudo y el juego de las apariencias. El cuerpo desnudo ha cambiado de apariencia, ahora toma la forma de un marco hecho de piel desnuda.



Imagen 21, R.G.M. *EMERGIENDO*,
impresión digital en papel de algodón, 2006.

- Destramado

En la imagen 21 se representa un torso femenino semi-desnudo y atado sobre un fondo oscuro. La modelo muestra la atadura que luce como vestido. Unas hojas secas que provienen del fondo atraviesan la imagen, todo está bordeado por un marco estrecho y de color claro que contrasta con el interior de la imagen; de la rama que aparece en el lado superior derecho y en el fondo se han desprendido algunas hojas que atraviesan la imagen pasando por atrás del cuerpo de la modelo para luego salir por encima del marco.

En esta imagen sucede un juego de planos entre el fondo, el cuerpo, las hojas y el marco. Estas hojas integran al marco con el interior de la imagen, marco e imagen ocupan el mismo lugar, marco y cuerpo se unen. La intromisión del marco con el cuerpo se logra con el intercambio de planos, haciendo difícil la separación entre el marco y el interior de la imagen. El marco se funde con el interior.



Imagen 22, R.G.M. *LIENZO DESBORDADO*,
impresión digital en papel de algodón, 2005.

- Destramado

En la imagen 22 el marco y el cuerpo han perdido su consistencia sólida. El marco se desvanece en el fondo así como el cuerpo se desvanece en el marco. El marco no está sobre el fondo, proviene de él, los elementos que componen la imagen parecen ocupar el mismo espacio. La transparencia del marco y del cuerpo repiten la transparencia del vestido que a pesar de cubrir muestra el fondo.

Lo que parece ser una mancha de sangre seca une todos los elementos en un mismo plano, donde cuerpo y marco son lo mismo. Aquí el marco no es el borde, no es el límite entre afuera y adentro, el marco es el fondo. La mancha de sangre está sobre la piel y dentro del cuerpo, delante del marco y detrás del marco. Derrida cuestiona el ejemplo del marco utilizado por Kant para ilustrar el *páreron*: “Y cuando Kant, a quien se le pregunta *¿Qué es un marco?*, responde : *es un páreron, un mixto de afuera y de adentro, pero un mixto*

*que no es una mezcla o un término medio, un afuera que es requerido dentro del adentro para construirlo como adentro”.*³

Las palabras de Derrida dejan clara la dificultad para encontrar el sitio del marco. En esta imagen donde de manera intencional el marco se ha integrado a la imagen, la dificultad es mayor. ¿Es posible retirar el marco sin afectar el interior?

3 I) Marca como dolor: índice real/imaginario.

La marca es un signo indicial, logrando una conexión física entre el significado y el interpretante. La huella nos hace una llamada de atención, nos indica que estos cuerpos han sido aprisionados por la soga, que se le ha causado dolor. La huella indica eso; la marca sobre el cuerpo nos significa el dolor real, el dolor sufrido por un cuerpo. Lo que se ve no es el dolor, es el vestigio del dolor, lo que quedó y que trae al presente el momento del dolor.

Estos signos del tipo “índice”, como les llama Pierce, son como un sobresalto visual que tienen la capacidad de señalar hacia un lugar específico, en este caso, el dolor sufrido por el cuerpo. La marca significa dolor, sin embargo, la actitud apacible de las modelos reflejada en sus rostros contradice lo dicho por la marca.

Se trata en este caso de un índice imaginario, ya que la marca es un elemento que ha sido agregado a la imagen, y que las modelos lucen como los collares que llevan puestos. La huella funciona como un signo que se agrega a la imagen desde el exterior. El cuerpo desnudo es el fondo donde se muestra el *signo-huella*. Aquí el marco es una extensión de la piel, donde la marca se repite y nos devuelve al interior.

³ Derrida, Op-Cit, p. 74.



Imagen 23, R.G.M. *INTERIORES*,
impresión digital en papel de algodón, 2004.

- Destramado

En la imagen 23, la fractura del marco se repite en el hombro de la modelo, esto da al marco la cualidad de ser parte de la piel, así como a la piel del hombro de tener la misma consistencia que el marco. El marco repite la voz del interior. No se trata de un índice “real”, se trata de un juego visual de la imagen que nos remite al significado dolor. Esta marca nos hace notar, llama nuestra atención y la dirige al significado. El índice imaginario, que se repite en el marco, tiene la misma función, la de hacer notar la conexión física entre el significante y el significado.



Imagen 24, R.G.M. *FISURAS*,
impresión digital en papel de algodón, 2004.

En el segundo caso de esta serie (imagen 24), la herida en el pecho se repite en forma de grieta sobre el marco. Otra vez el marco es parte de la piel, pero aparece otro signo: las gotas de sangre. La sangre que proviene de la herida del pecho y que hace ver al marco como un acercamiento del cuerpo y que al mismo tiempo borra los límites entre el interior de la imagen (cuerpo desnudo y herido) y el marco (piel lastimada). También en este caso la herida es un índice “imaginario”, sin embargo, su calidad de imaginario no altera su significado de dolor, y como toda huella evoca la presencia del instrumento que provocó la herida.

3 J) El reverso del nudo.

En estas imágenes se muestra el otro lado del nudo; en esta ocasión, la soga no envuelve el cuerpo de la modelo, es la modelo quien sujeta la soga, la retira y la muestra y es entonces que se muestra como una *objeto* separable. La soga ahora separada del cuerpo, de su

función de someter, lastimar o decorar, aparece frente a la mirada como el elemento esencial de la imagen.



Imagen 25, R.G.M. *EL INICIO*,
impresión digital en papel de algodón, 2005.

- Destramado

La modelo toma en sus manos la soga, no sabemos si ella la ha retirado o espera ser abrazada por ésta. ¿Se trata del placer de la modelo que pone frente a nosotros su intimidad con la soga o nos muestra la punta de la madeja para transitar en el laberinto del cuerpo? Aquí el placer y el dolor son mostrados como uno solo, la modelo posee entre sus manos el camino y el destino.

Estas imágenes contienen muchos signos; el cuerpo desnudo como fondo y como lienzo donde aparecen otros signos, el fondo que se alza hasta el primer plano, el marco que se desvanece en el cuerpo y en el fondo. Y en primer término: la soga, que se funde y se integra a la totalidad de la representación. La presencia de la soga, sumada a los demás elementos, nos otorga la guía que nos llevará a recorrer el camino del cuerpo desnudo. La

mirada se posa sobre la soga y la soga se posa sobre el cuerpo queriendo ser el vestido que lo cubra para luego ser retirado.

La soga no está en posesión de quien aprisiona un cuerpo o de quien mira; está en posesión de la modelo, ella la muestra enmarcándola con el cuerpo.

3 K) Marco y cuerpo se desmaterializan.

El marco es parte del fondo y logra su intromisión con el cuerpo, el cuerpo se funde en el fondo y en el marco. El cuerpo se desmaterializa al igual que el marco, ambos están reunidos; cuerpo que sirve de fondo y marco que sirve de cuerpo. Al desmaterializarse el cuerpo, éste se desvanece y adquiere la consistencia total de imagen, el cuerpo es ahora pura imagen, integrado al fondo desde donde parece salir sin separarse de él.

Suplantación de signos y juego de apariencias, cuerpos sin vestido que los cubra y que los oculte; velo en forma de marco, de soga. Al perder su materialidad, el cuerpo es un color sobre el fondo, piel integrada al marco convertido en un objeto, en una imagen.



Imagen 26, R.G.M. *FUSIÓN*,
impresión digital en papel de algodón, 2005.

- Destramado

En la imagen 26, el cuerpo de la modelo es mostrado frontalmente, parece haber salido del fondo y traspasar la materia del marco; con una mano muestra la soga, con la otra oculta su sexo, y su mirada parece negar su propia presencia, acometiendo la acción de fundirse, como su cuerpo, en la imagen.



Imagen 27, R.G.M. *PRESENCIA ÚLTIMA*,
impresión digital en papel de algodón, 2004.

- Destramado

La imagen 27 nos presenta un cuerpo ya desmaterializado que atraviesa el marco, mostrándose sin intención alguna de ocultar, sin embargo sus brazos están cubiertos, el velo se encuentra en el borde, enmarcando el resto del cuerpo. Las manos sostienen una soga por delante del cuerpo y del marco, es mostrada intencionalmente; así que el cuerpo desnudo sirve de fondo a la presencia de la soga la soga sirve de marco al cuerpo.

Fondo, marco, cuerpo desnudo y soga sirven de lienzo. El marco ha perdido ya su función de bordear, aquí el marco no es algo extrínseco a la totalidad de la representación, es uno con la imagen.

CONCLUSIONES.

Las imágenes de este ejercicio fotográfico fueron construidas para conocer la función de las sogas como un elemento estético así como conocer la función de borde de los marcos y su intromisión en la imagen. Por otro lado, el concepto de *páreigon* que utiliza Kant para delimitar <<*el objeto propio del puro juicio de gusto*>> y la discusión que Derrida lleva a cabo sobre este tema en su libro “La verdad en pintura” nos sirvieron para enmarcar estas imágenes.

Sin embargo, la intención primordial de este ejercicio ha sido la de encontrar el lazo que une al erotismo sádico con estas imágenes. Lo que se ha intentado es enmarcar una forma de erotismo, conducir a la mirada a través de este bosque de signos y señales para despejarlo y encontrar el fondo.

Vimos como las sogas, los nudos, la luz y un cuerpo desnudo pueden trenzarse para construir una imagen que, entre muchos signos, nos remite al universo simbólico del erotismo sádico. Las ataduras destacan sobre todo la intención de transfigurar el cuerpo, de mostrar su desnudez y fragilidad; la soga cambia la apariencia del cuerpo, lo aleja de su condición natural, juega a la seducción. Se trata de imágenes que muestran el diseño de las sogas sobre el cuerpo; de lograr armonía entre cuerpo y sogas.

También pudimos dar cuenta de las dificultades que encierra la construcción de un marco; de encontrar lo que Kant llama: <<*el objeto propio del puro juicio de gusto*>>, así como de encontrar el lugar del *páreigon* kantiano.

En estas imágenes se le da a las sogas las mismas funciones y cualidades que el vestido, son ajenas al cuerpo desnudo, sin embargo, lo cubren, lo ocultan y muestran, son el velo. Sabemos que las sogas, como el vestido, no forman parte de la totalidad de lo representado, el cuerpo desnudo, y por lo tanto deberían de funcionar como un *páreigon*. En tal caso <<*objeto propio del puro juicio de gusto*>> debería encontrarse en la representación propia del cuerpo desnudo y natural. Ahora bien, lo que en este ejercicio fotográfico se pretende representar, lo esencial de la representación, es la función de las sogas.

Estas imágenes no tratan de la representación de un cuerpo desnudo, sino de un cuerpo vestido por las sogas, con la intención de mostrar un concepto: el erotismo sádico. Al elegir a este concepto como esencia de la representación, entonces sogas, vestido y cuerpo se

suman para darle forma, haciendo difícil determinar si el cuerpo o las sogas son el *ergon* o el *páreigon*.

El *shibari* japonés nos ha servido de ejemplo, nos ha dado la punta de la soga para encontrar sentido a la dicotomía placer / dolor. No ha sido la intención de esta investigación descifrar el código construido con las sogas de las imágenes de *shibari*, pero estas imágenes nos invitan a retirar la cuerda, a retirar el velo, para asomarnos aunque sea tan sólo por un momento, al mundo guardado en su interior.

Este juego de apariencias del cuerpo nos permitió jugar con la apariencia de la imagen. El marco que viene y se agrega a la imagen cambia su apariencia. El marco deja su función de borde, se funde en uno con la imagen, el marco es ahora, como las sogas y el cuerpo desnudo, pura imagen.

Los cuestionamientos que hace Derrida sobre la existencia de lo que Kant llama *páreigon* nos sirvieron para enmarcar estas imágenes, para poder delimitar al erotismo sádico como lo esencial en estas representaciones. Queda patente la dificultad de saber si la soga y el marco son un *páreigon*, o son elementos que se suman, con el cuerpo desnudo, para representar algo más. Lo cierto es que si se retiran las sogas cambia el sentido de estas imágenes, cambia la esencia de la representación, y esto se debe a que en estas imágenes el tema principal es la soga.

Tomamos la punta de la soga, la sujetamos para recorrer con ella el laberinto del cuerpo, a ciegas y sin conocer su destino. Las señales sobre la piel desnuda guiaron nuestros pasos, para encontrar al final el secreto guardado bajo la superficie.

Como resultado de este trabajo están las imágenes. Imágenes que al mismo tiempo son el punto de partida para el análisis de conceptos y nociones estudiados durante la investigación. El proceso de la investigación se complementó con los estudios llevados a cabo en el posgrado en artes visuales en San Carlos. Este proceso de estudios me permitió acotar y definir los campos de estudio necesarios para hacer esta investigación. Para delimitar el tema y las posibles formas de abordarlo.

Este trabajo no termina aquí, habrá que disponer las imágenes a otras miradas que descubran nuevos caminos en el recorrido de la soga. Miradas que enmarquen de manera distinta lo expresado en estas páginas; que descubran nuevos senderos en este laberinto de cuerpos y sogas.

Este trabajo representó retos y dificultades al llevar a palabras las distintas voces de la imagen. Imágenes que están dispuestas para ser miradas y leídas desde distintos ojos, lecturas que puedan ampliar el mundo de significados contenido en ellas.

Este trabajo también me permitió hacer una reflexión profunda tanto de los temas tratados en la obra como de la función artística de la fotografía y sus nuevas tecnologías, así como del valor artístico de las imágenes en un mundo donde todo se explica y entiende mejor a través de éstas. Queda mucho por explorar, el proceso de la investigación, así como el de la producción de las imágenes, abrió nuevas posibles derivaciones de estudio para el futuro. Ha quedado en mi la intención de profundizar en este y otros temas, de continuar en la permanente búsqueda de elementos para construir imágenes, de encontrar los lazos para sujetar ideas y formas.

Notas:

¹ Seikyoma, *Un arte Erótico con sogas*, <http://clubrosas5.com> (Abril de 2005).

² El Shibari, http://atl.com/blog/2495/post_116834.html (Enero de 2006).

³ *Hojojutsu*, <http://en.wikipedia.org/wiki/Hojojutsu> (Agosto de 2006).

⁴ *Hojojutsu*, <http://en.wikipedia.org/wiki/Hojojutsu> (Agosto de 2006).

⁵ Shibari, <http://es.wikipedia.org/wiki/Shibari> (Junio de 2006).

⁶ Master “K”, Ito Seiyu, <http://www.kikkou.com/art-g/jikoku.htm> , (Octubre de 2005)

⁷ Mauricio Molina. *El cuerpo y sus dobles*, en: David Perez, *La certeza vulnerable*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, p.201

⁸ Kenneth Clark. *El Desnudo*, Madrid, Editorial Alianza, 1996, p. 89.

⁹ Clarkp, Op-Cit, p.21.

¹⁰ Clark. Op-Cit , p.118.

¹¹ John Berger. *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, p. 73.

¹² Berger. Op-Cit, p. 74.

¹³ Clark. Op-Cit, p.22.

¹⁴ José Miguel G. Cortes. “*Acerca de la construcción social del sexo y el género*”, en: David Perez, *La certeza vulnerable*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, p.65

¹⁵ Masami Akita, *Castigo y belleza del shibari*, <http://bondageproject.com/public/history> (Marzo de 2005)

¹⁶ Georges Bataille. *El erotismo*, España, Tusquets Editores, 2002, p.136

¹⁷ Octavio Paz. *La llama doble*, México, Seix Barral, 1994, p.14, 16, 17.

¹⁸ Paz. Op-cit, p.26.

¹⁹ Paz. Op-cit, p.28.

²⁰ Jacques Derrida. *Velos*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1998, p.36.

²¹ Derrida. Op-cit, p.66.

²² Derrida. Op-cit, p.71.

²³ Derrida. Op-cit, p.40.

²⁴ Charles S. Peice. *Collected Papers*. Párrafos 2.27-308. Traducción de Sara F. Barrena (2005)

²⁵ Luis Villoro. *La significación del silencio*, México, Verdehalago, 1996, p.42.

²⁶ Jacques Derrida. *La verdad en pintura*, Buenos Aires, Paidós, 2001, p. 62.

²⁷ Derrida. Op-Cit, p. 64.

²⁸ Derrida. Op-Cit, p. 64.

²⁹ Derrida. Op-Cit, p. 65.

³⁰ Derrida. Op-Cit, p. 67.

³¹ Derrida. Op-Cit, p. 67.

³² Derrida. Op-Cit, p. 68.

³³ Derrida. Op-Cit, p. 70.

³⁴ Derrida. Op-Cit, p.65.

³⁵ Derrida. Op-Cit, p. 104.

³⁶ Octavio Paz. *La llama doble*. México, Seix Barral, 1994,p.26

³⁷ Derrida Op-Cit, p. 64.

³⁸ Derrida, Op-Cit, p. 74.

Bibliografía

- Bataille, Georges. *El erotismo*. Barcelona, Tusquets, 2002. 289, p.p.
- Bataille, Georges. *Las lágrimas de Eros*. Barcelona, Tusquets, 2002, 266, p.p.
- Baudrillard, Jean. *De la seducción*. Madrid, Cátedra, 2000, 170, p.p.
- Calasso, Roberto. *Las bodas de Cadmo y Harmonía*. Barcelona, Anagrama, 2000, 372, p.p.
- Clark, Keneth. *El desnudo*. Madrid, Alianza Editorial, 1996, 425, p.p.
- Corbin, Alain. *Historia del cuerpo II*. España, Taurus, 2005, 438, p.p.
- Derrida, Jacques. *La verdad en pintura*. Argentina, Paidós, 2001, 396, p.p.
- Derrida, Jacques. *Velos*. México, Siglo XXI, 2001, 91.p.p.
- Freud, Sigmund. *El malestar en la cultura*. Madrid, Alianza, 1970, 241, p.p.
- González, Laura. *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*. Barcelona, Gustavo Gili, 2005, 319, p.p.
- Heidegger, Martín. *Arte y poesía*. México, Fondo de Cultura Económica, 2002, 148, p.p.
- Lessing, Erich. Sollers, Philippe. *Mujeres. Mitologías*. Barcelona, M. Moleiro, 1994, 413, p.p.
- Mirzoeff, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona, Paidós, 2003, 378, p.p.
- Morris, Desmond. *La mujer desnuda*. Barcelona, Planeta, 2005, 312, p.p.
- Paz, Octavio. *La llama doble*. México, Seix Barral, 1994, 223.p.p.
- Pérez, David (ed). *La certeza vulnerable*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004, 374, p.p.
- Vigarello, Georges. *Historia del cuerpo I*. España, Taurus, 2005, 587, p.p.

ÍNDICE DE IMÁGENES

- Figura 1, Nobuyoshi Araki, sin título, plata sobre gelatina, 2000.
- Figura 2, grabado anónimo del siglo XVII.
- Figura 3, grabado anónimo del periodo Edo.
- Figura 4, Autor desconocido, grabado coloreado sobre papel de arroz, periodo Edo.
- Figura 5, Utamaro (1753-1806), sin título, grabado sobre madera.
- Figura 6, Yoshitoshi, de la serie *28 versos para asesinatos famosos*, grabado sobre madera, 1867.
- Figura 7, Kei Kanno, de la serie *Homenaje a Denki Akechi*, 2005.
- Figura 8, Ito Seiyu, *El arresto de la cortesana*, grabado sobre madera, 1948.
- Figura 9, Praxiteles, *Venus de Cnido*, 330 a.c.
- Figura 10, Giorgione, *Venus de Dresde*, óleo sobre tela, 1508-1510.
- Figura 11, Lucas Cranach, *Lucretia*, temple sobre madera, 1532.
- Figura 12, Utamaro (1753-1806), sin título, grabado sobre madera.
- Figura 13, Lehner&Landrock, *esclava tunecina*, plata sobre gelatina, 1900.
- Figura 14, Rafael Galván M. piezografía en papel de algodón, 2004.
- Figura 15, Rafael Galván M. impresión digital en papel de algodón, 2005.
- Imagen 1, Rafael Galván M. *NUDO QUE NO SE DESATA*, piezografía sobre papel de algodón, 2003.
- Imagen 2, R.G.M. *LABERINTO HILADO*, piezografía en papel de algodón, 2003.
- Imagen 3, R.G.M. *REDES DE ARMONÍA*, piezografía en papel de algodón, 2004.
- Imagen 4, R.G.M. *LA CUERDA=GEOMETRÍA PURA*, piezografía en papel de algodón, 2004.
- Imagen 5, R.G.M. *MARCA Y HUELLA... EVOCACIÓN*, piezografía en papel de algodón, 2006.
- Imagen 6, R.G.M. *MEMORIA TEJIDA: LA IMAGEN*, impresión digital en papel de algodón, 2005.
- Imagen 7, R.G.M. *CUERPO Y CUERDA: VÉRTIGO MISTÉRICO*, piezografía en papel de algodón, 2002.
- Imagen 8, R.G.M. *CUERPO Y CUERDA: FURIA ENLAZADA*, piezografía en papel de algodón, 2004.
- Imagen 9, R.G.M. *LAZO: RITUAL SUTIL*, piezografía en papel de algodón, 2002.
- Imagen 10, R.G.M. *DELIRANTE ATADURA*, piezografía en papel de algodón, 2002.
- Imagen 11, R.G.M. *DELICADEZA...*, impresión digital en papel de algodón, 2005.
- Imagen 12, R.G.M. *...Y ESPLENDOR*, impresión digital en papel de algodón, 2005.
- Imagen 13, R.G.M. *VIOLENTO TEJIDO*, piezografía en papel de algodón, 2003.
- Imagen 14, R.G.M. *PRECIPICIO ENLAZADO (al borde)*, piezografía en papel de algodón, 2002.
- Imagen 15, R.G.M. *SOGA QUE ENMARCA*, piezografía en papel de algodón, 2005.
- Imagen 16, R.G.M. *SOGA ENMARCADA*, impresión digital en papel de algodón, 2005.
- Imagen 17, R.G.M. *AUSENCIA*, impresión digital en papel de algodón, 2004.
- Imagen 18, R.G.M. *SUTIL*, impresión digital en papel de algodón, 2005.
- Imagen 19, R.G.M. *PIEL AL BORDE*, impresión digital en papel de algodón, 2005.
- Imagen 20, R.G.M. *HUELLA AL LÍMITE*, impresión digital en papel de algodón, 2005.
- Imagen 21, R.G.M. *EMERGIENDO*, impresión digital en papel de algodón, 2006.
- Imagen 22, R.G.M. *LIENZO DESBORDADO*, impresión digital en papel de algodón, 2005.
- Imagen 23, R.G.M. *INTERIORES*, impresión digital en papel de algodón, 2004.
- Imagen 24, R.G.M. *FISURAS*, impresión digital en papel de algodón, 2004.

Imagen 25, R.G.M. *EL INICIO*, impresión digital en papel de algodón, 2005.

Imagen 26, R.G.M. *FUSIÓN*, impresión digital en papel de algodón, 2005.

Imagen 27, R.G.M. *PRESENCIA ÚLTIMA*, impresión digital en papel de algodón,
2004.