



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
POSGRADO EN FILOSOFÍA  
FILOSOFÍA DE LA CULTURA

## REFLEXIONES SOBRE LA RELACIÓN ENTRE EROTISMO Y CINE

TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRÍA EN FILOSOFÍA

PRESENTA:  
ÁNGELA CLARISA ÁLVAREZ VELASCO

Directora de Tesis:  
Dra. Leticia Flores Farfán  
Facultad de Filosofía y Letras

Ciudad Universitaria, CDMX, mayo, 2021



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.

## Índice

Introducción.....	3
Desnudez, Profanación y Exhibición .....	11
Teología del vestido y Desnudez .....	11
Profanación y juego .....	19
El valor de exposición del rostro .....	24
La relación entre exhibicionismo, erotismo y cine .....	41
Disertaciones sobre Sadismo y la necesidad de plantear alternativas .....	48
Obscenidad, Desnudez y Sadismo .....	48
El cuerpo según algunas consideraciones de Michel Foucault .....	51
La genealogía y el cuerpo .....	51
Las técnicas de sí y la sexualidad.....	54
El cuerpo erótico, Sade y el cine.....	58
Sade y el erotismo desde el pensamiento de Gilles Deleuze .....	62
Sade: Apatía, Crueldad y Negatividad .....	63
Sobre la pornografía y la desaparición de la diferencia subjetiva.....	71
Definiciones.....	71
Diferencias entre cine erótico y pornografía.....	74
La hiperrealidad del porno.....	83
Conclusión.....	86
Bibliografía.....	92

## Introducción

En su extraordinaria obra *¿Qué es el cine?* André Bazin enunciaba:

Sólo en el caso del cine se puede decir que el erotismo aparece como un proyecto y un contenido fundamental. No único, ciertamente, ya que muchos films entre los más importantes no le deben nada; pero sí un contenido mayor, específico e incluso esencial [...] El cine se desarrolla en un espacio imaginario que provoca una identificación y una participación [...] Pero si nos limitáramos a esta sola psicología, el cine idealizaría el cine pornográfico. Es bien evidente, por el contrario, que si queremos permanecer en el nivel del arte, debemos mantenernos en lo imaginario. Debo poder considerar lo que pasa sobre la pantalla como un simple relato, una evocación que no llega jamás al plano de la realidad, o en caso contrario me hago el cómplice diferido de un acto, o al menos de una emoción, cuya realización exige la intimidad. Lo que significa que el cine lo puede decir todo pero no puede mostrarnos todo. No hay situaciones sexuales morales o no, escandalosas o banales, normales o patológicas, cuya expresión esté *a priori* prohibida en la pantalla; pero con la condición de recurrir a las condiciones de abstracción del lenguaje cinematográfico, de manera que la imagen no adquiera jamás un valor documental.<sup>1</sup>

Este texto pretende agrupar diversas perspectivas en torno a una misma cuestión: la relevancia del vínculo entre cine y erotismo. Se propone una trayectoria que abordará la obra de distintos autores para acercarnos a algunos temas clave que nos permitirán alcanzar un punto en que se puedan advertir los términos del conflicto entre erotismo y pornografía que servirá como hilo conductor de este trabajo, y subrayar que el propósito de esta reflexión no es censurar alguna manifestación de la sexualidad en la pantalla, como bien lo supo ver Bazin, sino señalar la importancia de conservar el nivel de abstracción que brindan los recursos del lenguaje cinematográfico para poder construir imágenes que no muestran todo, y que evocan un relato que se sabe apartado de la realidad de un acto íntimo, imágenes que no se queden en la mera identificación y participación de un imaginario pornográfico.

El propósito no es replicar, respecto a cada una de sus aseveraciones, a todos los autores que se abordarán, acaso ofrecer un panorama y plantear un itinerario que, sin embargo, no pretende ser sistemático, ya que el fenómeno erótico no parece dejarse resumir en fórmulas; de cualquier manera, la tarea que se emprenderá en este trabajo se dividirá en apartados que intentan dar cuenta de un acercamiento y no de un esclarecimiento exhaustivo, se pondrán en movimiento los planteamientos de los distintos autores sin analizarlos íntegramente uno por

---

<sup>1</sup>Bazin, André, *¿Qué es el cine?* RIALP, Sevilla 2016. Pág. 276 y 281

uno, se busca una aproximación al despliegue de lo que se pone en juego con estos planteamientos y la íntima relación que guardan con las distintas películas que se abordarán, pues interrogadas oportunamente, las películas se convierten en un testimonio magnífico que ayuda a comprender cómo fue el mundo y cómo es.

A partir de los estudios de Agamben sobre la profanación y la desnudez, la primera parte del primer apartado estará dedicada a explorar las posibilidades de pensar el erotismo en la imagen como pura exhibición, lo cual permitirá establecer un diálogo con distintas imágenes, principalmente del arte contemporáneo, en las que se pretende resaltar la dimensión de valor de exhibición y señalar el alcance de la discusión entre una concepción de erotismo como secreto, que desarrollaremos más adelante, y otra, la de Agamben, que lo entiende como ausencia de expresión y de misterio.

Se tratará de realizar un acercamiento arqueológico al recorrido a través de la conformación del dispositivo teológico desnudez/vestido y la profanación de las prácticas que caen en su dominio; lo cual lleva a Agamben a concebir una posible alternativa en los términos de la inexpresividad en la exhibición del rostro.

De esta forma se desarrollará la interrogante sobre la manera en que se relacionan las sociedades occidentales contemporáneas con la desnudez y cómo este nexo refiere indirectamente a la tradición cristiana sobre la teología del vestido. En este sentido la noción de desnudez se entenderá como una puesta en acto que, marcada por la huella del vestido, no alcanza una forma estable; una práctica que hereda el fuerte peso de la carga teológica del cristianismo que la piensa como un sombrío presupuesto del vestido.

Al poner en cuestión el funcionamiento y organización del antagonismo entre las nociones de vestido y desnudez surge la pregunta ¿de qué manera evitar asumir una posición que conduzca a un estadio original previo a tales distinciones? Como veremos, se trata, más bien, de una propuesta que sugiere que en la medida en que se desentrañe y neutralice el dispositivo que engendró estas oposiciones teológicas, es posible enfrentarse al problema de la desnudez y sus representaciones en las imágenes del cine.

Desde la explicación que brinda Agamben sobre la concepción de profanación, según la cual esta consiste en el restablecimiento de algo que había sido separado, en la esfera de lo

sagrado, de su uso cotidiano por la religión a través del sacrificio; será relevante resaltar la dimensión de juego que tiene este nuevo uso restaurado. Frente a la secularización en la cultura contemporánea ¿de qué manera la restitución de la capacidad profana del juego y la asignación de nuevos usos paródicos puede constituir un quehacer político en cuanto a la neutralización de los dispositivos mediáticos del capitalismo? Si el capitalismo es una religión de culto sin redención, un parásito del cristianismo que imposibilita cualquier uso (pues la mercancía está separada de sí misma) llegando al extremo del espectáculo y lo absolutamente improfanable a través de la museificación del entorno y el impedimento de habitar ¿es posible aún encontrar en la vida de las sociedades contemporáneas acciones de profanación que devuelvan el uso? ¿son capaces los medios puros del lenguaje y del erotismo liberarse de la teleología y de la inmediatez para de esta manera abrirse a nuevos usos y experiencias que no estén sometidos y que no operen en la lógica de los dispositivos capitalistas? Como se podrá señalar, la pornografía es el Improfanable por excelencia que cancela los medios puros en la dinámica capitalista y esto se liga a la cuestión del rostro como valor de exposición, y conduce hacia otra interrogante: ¿se puede aceptar que el rostro sin expresividad, como medio puro, completa visibilidad y exposición, pueda encontrar nuevas formas profanatorias que permitan el advenimiento de la comunicación erótica y que no sean capturadas por la pornografía?

Será necesario revisar la noción de rostro que Agamben desarrolla a partir de la idea benjaminiana sobre la ausencia de secreto en la relación entre velo y velado de la desnudez humana, la cual le permite pensar en la carencia de expresión en el rostro como un no-lugar en el que se pone en cuestión el dispositivo teológico desnudez-vestido debido a que lo representa como puro valor de exposición, sin vergüenza alguna, tal cual estaba antes de caer del paraíso, lo cual constituye un intento de dislocar el puesto de privilegio de expresividad en el que tradicionalmente se había colocado el rostro y así poder resignificar la belleza del cuerpo desnudo sin apelar al misterio o al secreto.

Ahora bien, podemos preguntarnos con Byung Chul Han si, contrario a lo que sostiene Agamben, la exposición y la ausencia de expresividad conducen directamente a la obscenidad pornográfica y exhibicionista que imposibilita que el rostro humano pueda ser atravesado por el erotismo sagrado ya que no hay cabida para el ritual y el valor de culto en el mundo

capitalista. Pues como veremos, para Byung Chul Han es inconcebible pensar una noción de erotismo que excluya el misterio y la expresión.

Por otra parte, en las páginas sucesivas se abordará la interrogante por la cuestión del nacimiento del cine y la exploración de las posibilidades que permiten apreciar cómo este acontecimiento arroja luces sobre el tema del erotismo y del exhibicionismo, pues el cine irrumpe tanto como una extensión del espacio público como del terreno íntimo, tejiendo así un nuevo modelo de representación del cuerpo. En este sentido se plantea un recorrido por distintos ejemplos que muestran la representación del cuerpo erótico en diferentes contextos cinematográficos y pre-cinematográficos, siguiendo el planteamiento de Tom Gunning sobre el *cine de atracciones*, según el cual una de las características fundamentales del surgimiento del cine, en los años previos al establecimiento de la preeminencia de la diégesis ficcional en los filmes, es el énfasis en la estimulación sensual directa y el impacto visual.

El segundo apartado apunta hacia algunas reflexiones desde diversos autores acerca del cuerpo, del sadismo y sus representaciones en los dispositivos eróticos.

La relación entre algunos fenómenos sádicos de la cultura audiovisual contemporánea y un análisis teológico no es evidente, nuevamente Agamben nos brindará pistas para intentar comprender la pertinencia de esta reflexión, de acuerdo con la lectura que hace de Sartre se plantea la pregunta de cómo se concibe la conexión entre el sadismo y la ausencia de la gracia divina, así como la manera en que esta relación se manifiesta en cierto imaginario erótico contemporáneo. La obscenidad encarnada violentamente en el cuerpo sometido es la pretensión del sádico de rebelarse en contra de la gracia; sin embargo, como veremos, su intención está destinada a fracasar pues esa desnudez sin gracia no es más que la huella que el vestido arroja en el cuerpo, no puede alcanzar la libertad porque la misma desnudez es el presupuesto necesario para que el pecado pueda acontecer, es decir, la desnudez es inseparable de la impureza y es imposible llegar a ella porque para que esto pudiera llevarse a cabo sería necesario quitar una por una todas las capas y la capa final no existe.

Desde otro punto de vista, este apartado pretende rastrear, en algunos textos breves de Michel Foucault, una noción de cuerpo que, más allá de postular una definición exhaustiva, permita resaltar su importancia en el cine respecto a la cuestión de cómo se construye el deseo y el lenguaje con el que se traduce la experiencia erótica como una efervescencia o

desmultiplicación en la que se deshacen la organicidad, las jerarquías y las denominaciones a partir del juego de la cámara. Se intentará dar cuenta de la pregunta ¿De qué forma puede plantearse una alternativa al erotismo disciplinario y reglamentario de Sade que funciona alrededor de la obediencia y la vigilancia anatómica perfectamente bien diseccionada y delimitada?

Se tratará el texto *Nietzsche, la genealogía y la historia*, acerca del planteamiento sobre el cuerpo como el lugar en el que se inscriben los sucesos y donde se disocia el yo, los efectos que los saberes tienen en los cuerpos y cómo se forma históricamente el cuerpo en relación con el saber y el poder.

Por otro lado, a partir de los escritos *Las técnicas de sí* e *Historia de la sexualidad 2*, además de explorar el tema del cuerpo en relación a la manera en que se forma un sujeto de deseo a través de las *prácticas de sí* que llevan a los individuos a reconocer la experiencia de sí mismos como sujetos a una sexualidad; se tratará de pensar la relación del individuo con el cine desde la idea de *askesis* (que Foucault trabaja en el Curso en el Collège de France recopilado en el texto *Del gobierno de sí y de los otros*), sobre cómo la actividad de pensar transforma al sí mismo y el trabajo de auto formación a través del cual este sí mismo llega a ser quien es, no como una teoría sino como una forma de vida; así como la manera en que este término puede concebirse como un trabajo del sujeto consigo mismo a partir de las películas que ve, como una labor interna sobre el orden identitario en constante construcción y movimiento, que funciona como modo de intervención en el mundo desde la forma identitaria, la inquietud de sí y las tecnologías del yo que le permiten al sujeto elegir y trabajar con los elementos que tiene alrededor, escoger ciertas películas a partir de las cuales se construye y se transforma a sí mismo y al mundo que lo rodea. Una forma de habitar el mundo a través del cine.

Finalmente se abordará la entrevista que realiza Gerard Dupont a M. Foucault titulada *Las figuras del erotismo en Sade y el cine*, en cuanto a la idea del tratamiento del cuerpo en algunos ejemplos afortunados del cine y cómo estos se diferencian del sadismo disciplinario; de lo cual surge la pregunta ¿por qué es imposible adaptar la obra de Sade al lenguaje cinematográfico? Veremos que su constitución a base de normas inexorables e ineludibles dentro de un programa determinado no permite añadir o quitar nada en las escenas que lo conforman: los espacios vacíos sólo existen para llenarse de objetos encarnizados, pedazos



de cuerpos desgarrados, utilizados y sometidos al placer del otro. En el cine que se piensa a sí mismo como cercano al sadismo, la jerarquía se concentra en los genitales, y tanto los criterios y contenidos cinematográficos, como los valores estéticos, se ven subordinados a una dinámica de placer y dolor, así como a la explotación de la imagen del cuerpo con el único fin de estimular el placer. También prevalece en cierto imaginario cinematográfico de un erotismo de tipo disciplinario, una pretensión de incorporar en sus prácticas elementos del nazismo y fascismo; sin embargo, no existe en el nazismo valor erótico alguno.

Se trataría de pensar las características de las imágenes, sus puntos de fuga y lo que ocurre, no en términos argumentativos, sino la dimensión entre el espacio y el movimiento. ¿De qué manera pensar el instante y el cuerpo erótico en nuevos escenarios? ¿Cómo poner en cuestión la insuficiencia de imágenes de esa manera de hacer cine y, en cambio, acercarse a una forma de acceso a determinados fantasmas eróticos diferente a un campo de concentración?

Un cine que pretenda poner en juego la propia identidad implicará cuerpos que se abren en sus más imperceptibles fragmentos y pierden la organicidad, cuerpos que no pueden ser reducidos y utilizados para el placer del otro. Este cine representará una exploración de lo que ocurre en el encuentro entre la cámara y el cuerpo en el que, además del cálculo, interviene lo inesperado que escapa a los circuitos eróticos privados de la pornografía y el sadismo.

En este aspecto, Deleuze advertirá un planteamiento que tendría que acabar con el error de insistir en la supuesta semejanza entre el nazismo y la literatura de Sade, a saber, que el lenguaje de Sade es paradójico porque es el lenguaje de una víctima, pues son las víctimas las únicas que pueden describir las torturas, mientras que los verdugos se valen de la hipocresía del lenguaje del orden y el poder establecidos.

Es así que en la última parte del segundo apartado veremos cómo Deleuze, a partir de un análisis de la literatura de Masoch y de Sade, elabora una crítica a la supuesta unidad de contrarios en el término sadomasoquismo en la que se ha basado este concepto en la tradición clínica. Se intentará dar cuenta de la pregunta por lo que Deleuze llama “pornología”, es decir, la violencia silenciosa que habla de erotismo y lo habita, el encuentro entre violencia y sexualidad en la provocadora escritura de Sade y de Masoch, que es irreductible a las funciones básicas de la orden y la descripción, a diferencia de la pornografía donde erotismo

y violencia se unen de manera restringida, y la cual se caracteriza por consignas y órdenes, así como por descripciones obscenas.

En este sentido, la última parte de esta tesis abordará el tema de las diferencias entre cine erótico y pornografía, ¿desde dónde es posible hacer tal distinción? En cuanto a su conexión inherente con las nociones de corporalidad, deseo y la extinción de este último en las expresiones pornográficas ¿cuáles son las fronteras entre el cine erótico y la pornografía?

Se expondrán los intentos de Susan Dwyer y Naief Yehya de pensar una definición de la pornografía y los desafíos que esto implica al enfrentarse a un fenómeno muy diverso cuyas manifestaciones abarcan desde un producto, una cultura o una clasificación moral.

Se tratará de señalar el lugar que el sujeto y el deseo ocupan en ambos géneros a partir de la crítica que hace Michela Marzano sobre la manera en que se organiza el cuerpo para que pueda ser representado como algo obsceno en la pornografía, así como el significado y el valor que esta representación confiere a la comprensión del abuso de imágenes pornográficas en la cultura audiovisual contemporánea.

Se explorará cómo una mirada cinematográfica que pretenda integrar el erotismo en su construcción debe seguir el rastro de la ruina del cuerpo y conservar en todo momento el conflicto entre lo que se oculta y lo que se muestra, el misterio de la sexualidad, lo desconocido del deseo y el juego de la transgresión de los límites entre la destrucción y la fusión del sujeto con el otro; mientras que, por otro lado, se tratará de profundizar en las condicionantes de la representación de la sexualidad en la pornografía, y cómo esta abarca comportamientos que excluyen la subjetividad del individuo y anulan el cuerpo, pues se trata de una práctica que aspira ser una transgresión de lo prohibido, pero que sólo logra ser subversiva y estimulante de manera superficial, ya que, si bien parece exponer todos los secretos de la intimidad, ignorar la prohibición no hace más que reafirmarla, vaciar de contenido la sexualidad y extinguir el deseo y la diferencia subjetiva, así como convertir el cuerpo en una mercancía, pues, como podremos advertir “si la pornografía no tiene un carácter transgresivo es porque funciona sobre el registro de la “necesidad” y no sobre el registro del “deseo”, lo que provoca que desaparezca la dimensión imaginaria, se borre el fantasma y la experiencia pueda asimilarse de manera análoga a la de un condicionamiento”<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> *Apuntes sobre erotismo y pornografía en el cine*, en

Así mismo, este apartado pretende atender la preocupación sobre los límites y diferencias entre la censura y el interdicto, y cómo, mientras que la censura está basada en la arbitrariedad y se concentra en controlar el espíritu y el juicio; el interdicto refiere a la ética y al orden simbólico, además de proveer de significado una experiencia erótica, transgresiva y valiosa en sí misma.

Lo anterior nos conducirá a reflexionar sobre la forma en que Baudrillard entenderá el prono como un espacio que agrega realidad a la sexualidad y se aleja del ámbito de la seducción, de la oscuridad, del deseo y del secreto. Un espacio que más bien pertenece a la esfera de una obscenidad que se construye gracias a la transparencia sexual y la hiperrealidad de la imagen. La pornografía intenta liberar lo prohibido y hacerlo absolutamente visible; promete a quien la consume la verdad secreta de la realidad sexual a través de una perfección técnica que pueda brindarle exactitud y completa evidencia en cuanto a la definición de todas las dimensiones que existen en el espacio de la sexualidad. Es así que la última parte de este apartado pretende responder la pregunta ¿De qué forma este exceso de realidad del prono destruye el juego de transgresión característico del erotismo? Pasemos entonces al análisis de los ejemplos.

## Desnudez, Profanación y Exhibición

### Teología del vestido y Desnudez

*"Exhibirse desnudo es convertir en un disfraz la superficie de la propia piel, los cabellos del propio cuerpo [...] El desnudo es una forma más de vestido"*

John Berger

Agamben ubica algunos ejemplos del arte contemporáneo de la cultura occidental y describe la desnudez en ellos como un *no-lugar*, algo que habría podido suceder y que sin embargo no ocurre. Este no acontecer le permite poner en cuestión la particular noción de desnudez que occidente ha construido, así como el vínculo intrínseco que este principio mantiene con el cristianismo, el cual no plantea el problema de la desnudez directamente, lo hace a través de lo que Agamben denomina como teología del vestido: el pecado hace que Adán y Eva se cubran, pero antes de hacerlo no se encontraban desnudos, los vestía la gloria, un manto sobrenatural y de gracia. La desnudez se manifiesta sólo de manera negativa, como negación del vestido de gracia o como un mero presagio del vestido de gloria en el paraíso. No se presenta en plenitud más que en el cuerpo de los condenados en el infierno.

La conexión entre pecado y desnudez se produce al instante. La desnudez implica la ausencia de vestidos pero no se reduce a esta falta; necesita del pecado para conformarse como tal. Mientras que la ausencia de vestido pasa inadvertida, uno mismo tiene que percatarse de la desnudez. Inmediatamente después de la caída, la desnudez puede ser percibida porque a partir del pecado, se produce un cambio en el modo de ser del hombre, una transformación no solamente de carácter moral, también en términos metafísicos; este cambio reside en la pérdida del vestido de gracia, en el momento que se descubre el cuerpo y se observa la desnudez.

El cuerpo carecía de vestido, pero no estaba desnudo pues lo cubría la vestimenta de la gracia. Gracias al pecado el hombre pierde la gloria, la dignidad y la nobleza, y su cuerpo se hace visible como pura corporeidad desnuda. Como consecuencia de la caída, el hombre descubre su cuerpo y se hace consciente de su sexualidad.

La relación entre vestido y desnudez remite al problema de la relación entre gracia divina y naturaleza humana. En el sentido de que el hombre es creado con una naturaleza exclusiva que difiere de la divina, es decir, sin vestido; pero es creado para ser cubierto con el vestido sobrenatural de la gracia.

Ciertamente, según la tradición cristiana, el ser humano es incapaz de interpretarse a sí mismo, su naturaleza está subordinada a la divina, se realiza sólo mediante ella y su gloria. La gracia que Dios asigna al hombre en el paraíso se nombra como “vestido”, el cual recubre el cuerpo y le confiere dignidad, sin él la naturaleza del hombre quedaría abandonada a la posibilidad de entregarse a sí misma en la putrefacción, degeneración y corrupción de la carne. La naturaleza humana puede ser interpretada a partir de la exterioridad del vestido.

Esta idea de vestido implica consideraciones importantes acerca de cómo la gracia presupone una naturaleza humana ya concebida que puede ser desnudada o estar ausente del vestido de gracia. Siguiendo este planteamiento, la naturaleza del hombre es imperfecta, corruptible y necesita de la gracia para poder ser interpretada. “Al afirmar la necesidad de la gracia –escribe Agamben– que como vestido debe cubrir la desnudez del cuerpo-, la teología católica hace de esta un ineluctable suplemento que, precisamente por eso, presupone la naturaleza humana como su oscuro portador; “la corporeidad desnuda”. Pero esta desnudez originaria desaparece de inmediato bajo el vestido de gracia, para reaparecer sólo como *naturaleza lapsa* [naturaleza caída], en el momento del pecado, es decir, del desnudamiento.”<sup>3</sup>

Así pues, el vestido de gracia originario presupone la corporeidad desnuda de la naturaleza humana, que resurge en el momento que irrumpe el pecado y se vuelve evidente la división entre naturaleza y gracia, y entre vestido y desnudez. De tal manera que el pecado consiste en despojar de un vestido, en la revelación del mal en el mundo, y no en su introducción. La desnudez señala la intención de cubrir la imperfección de la creación, así como la producción de la corrupción de la carne que se revela con el advenimiento del pecado pero que no existía antes de él.

En cuanto a la concepción de la desnudez en la cultura occidental, lo que aparece cuando se quita un vestido es la sombra de este, debido a que esta concepción hereda la dura carga

---

<sup>3</sup> Agamben, Giorgio, *Desnudez*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2011. Pág. 93

teológica y entiende la desnudez como un sombrío presupuesto del vestido, no se concibe como un estado que pertenece al ser y la forma sino como un acontecimiento ligado al tiempo y la historia, un “oscuro presupuesto de la adición de un vestido o repentino resultado de su sustracción, don inesperado o pérdida imprevista”<sup>4</sup> La experiencia occidental de la desnudez no es una forma estable que se pueda retener, sino una puesta al desnudo o un acto de desnudamiento.

La desnudez está siempre marcada por la huella del vestido, esta condición la convierte en un acontecimiento imposible que nunca alcanza a cumplir su forma, Agamben denomina *striptease* a este acontecimiento de la desnudez que nunca termina de establecerse: “En cuanto su naturaleza es esencialmente defectiva, en cuanto no es sino el acontecimiento del faltar de la gracia, la desnudez nunca puede saciar la mirada a la que se ofrece y que continúa buscándola con avidez, incluso cuando la más pequeña porción de vestimenta ha sido removida, cuando todas las partes ocultas se han exhibido con desfachatez.”<sup>5</sup>

Incluso en movimientos modernos naturistas que ostentan el ideal del nudismo y pretenden reconciliarlo con la naturaleza humana cuando oponen la obscenidad de la pornografía y la prostitución a una supuesta inocencia de la desnudez, de manera inconsciente se reproduce la vieja noción de la teología de la desnudez como vestido de gracia.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> *Ibidem* pág. 94

<sup>5</sup> *Ibidem* pág 97

<sup>6</sup> Como ejemplo de un postulado de este tipo de movimientos naturistas, se encuentra esta cita de un terapeuta y profesor llamado Alain Boudet, extraída del texto *Desnudarse, una experiencia armónica y liberadora*, en <http://www.spiritscience.fr/espagnol/denudarse.html>: “Son muchos los que muestran dificultades en desnudarse en presencia de otras personas. La única razón de esta molestia parece ser la culpabilidad que ha sido inculcada por una educación estricta que considera el cuerpo y los órganos sexuales como algo vergonzoso. Sin embargo, el desnudo aporta muchos beneficios físicos y psicológicos. Es un excelente aprendizaje con el fin de liberarse de la vergüenza, saborear las pequeñas cosas, encontrar más autenticidad en la relación con los demás, desarrollar el respeto y la buena relación con los demás. Igualmente es un sedante de la violencia sexual. Los movimientos naturistas han sido pioneros en esta experiencia armonizadora y liberadora”.



Cantando desnudos. Federación Naturista Internacional

En este sentido Agamben insiste en que “una investigación que pretenda medirse en serio con el problema de la desnudez debería ante todo remontarse arqueológicamente más allá de la oposición teológica desnudez/vestido, naturaleza/gracia, pero no para alcanzar un estado original precedente a la escisión, sino para comprender y neutralizar el dispositivo que lo produjo.”<sup>7</sup>

Agamben encuentra en San Agustín uno de los principales exponentes de lo que denomina dispositivo teológico naturaleza (desnudez)/gracia (vestido), es él quien hace una clara distinción entre estos dos términos y, asimismo, entiende la *libido* como la principal consecuencia que se desprende del pecado y el abandono del vestido de gracia y que hace que el hombre oculte las partes del cuerpo que antes podía exponer con libertad en la gloria del paraíso. La libido tiene que ver con la imposibilidad de gobernar la excitación de las partes íntimas, se trata de la carne y el deseo que se rebelan en contra del espíritu y esto conlleva una radical distinción entre carne y voluntad.

En *De Genesi ad litteram*, Agustín emprende la excepcional tarea de pensar lo que sería la sexualidad del hombre cubierto por el vestido de gracia en el edén, si este no hubiese pecado; esta sexualidad residiría en el absoluto control de la voluntad sobre los genitales, ya que la definición de la libido que llega con el pecado es lo contrario de este control de

---

<sup>7</sup> *Idem*

las partes íntimas. La naturaleza humana previa a la caída y cubierta por la gracia estaría cabalmente sometida a la gloria; sin embargo, después del pecado, la naturaleza se corrompe, la desnudez de los genitales se vuelve incontrolable y la corporeidad completamente obscena.<sup>8</sup>

Cuando pierde el vestido de gracia, la naturaleza humana corrompida ya no es la misma que la anterior a ese vestido: “es decir, con la sustracción de la gracia sale a la luz una naturaleza original que ya no es tal, porque sólo es original el pecado del cual esta ha devenido expresión.”<sup>9</sup>

La diferencia entre una persona desnuda y una persona desnudada sirve como analogía para caracterizar la diferencia entre una naturaleza humana, pura, anterior a la gracia y una naturaleza que pierde la gracia. Agamben explica esta dificultad de la siguiente manera: “Así como la desnudez de una persona simplemente desnuda es idéntica –y, sin embargo, diferente- respecto a la misma persona desnudada, así la naturaleza humana, que ha perdido aquello que no era naturaleza (la gracia), es diferente de lo que era antes de que le fuera agregada la gracia. La naturaleza ahora es definida por la no-naturaleza (la gracia) que ha perdido, así como la desnudez es definida por la no-desnudez (el vestido) de la cual ha sido desnudada. Naturaleza y gracia, desnudez y vestido, constituyen un singular agregado cuyos elementos son autónomos y separables y, sin embargo, al menos en lo que concierne a la naturaleza, no quedan inmutados después de su separación. Pero eso significa que desnudez y naturaleza son, como tales, imposibles: existe sólo la puesta al desnudo, existe sólo la naturaleza corrompida.”<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> En el libro X *De Genesi ad litteram*, Agustín se pregunta “¿por qué no creeremos que aquellos hombres antes del pecado pudieron imperar sobre los miembros genitales para engendrar a los hijos, como imperan sobre los otros, que el alma mueve en cualquier acto sin molestia alguna, sino más bien con cierto placer de alegría? Si el Creador omnipotente que en todas sus obras, aun en las más pequeñas, es grande y digno de ser alabado inefablemente, ha dado a las abejas que efectúen la generación como hacen el jugo de la miel y la cera, ¿por qué ha de parecer increíble que concediese tales cuerpos a los primeros hombres, de modo que si no pecasen y no contrajesen inmediatamente cierta enfermedad por la cual morirían, imperasen, como mueven los pies cuando caminan a propia voluntad, los miembros reproductores mediante los cuales se engendran los hijos, de modo que sin ardor seminaran y concibieran sin dolor? Ahora, quebrantado el precepto, merecieron soportar en sus miembros de muerte adquirida el movimiento de aquella ley que lucha contra la ley del espíritu.”

<sup>9</sup> Agamben *op. cit.* pág. 103

<sup>10</sup> *Ibidem* pág. 104



El hombre transgrede la orden de Dios y la desnudez de la que no sentía vergüenza se convierte en una desnudez que debe ser cubierta. La niñez no puede ver su propia desnudez por lo que se asocia con la inocencia perdida del paraíso pues se trata de la desnudez que no conoce la vergüenza ni la libido.

Adán y Eva abren los ojos al conocimiento de la desnudez después de ser tentados por la serpiente, este primer conocimiento abarca el bien y el mal. De manera que la desnudez se convierte en objeto y contenido de un conocimiento privativo, esto significa que el primer conocimiento del hombre no tiene contenido pues conocer la desnudez implica darse cuenta de que se ha perdido algo invisible, el vestido de gracia. No se conoce un objeto sino la carencia de velos. Sólo se da la pura cognoscibilidad, la posibilidad y apertura a la verdad. “El no estar ya cubiertos por el vestido de gracia no revela la oscuridad de la carne y del pecado, sino la luz de la cognoscibilidad. Detrás del supuesto vestido de gracia no hay nada y, precisamente ese no haber nada detrás de sí, ese ser pura visibilidad y presencia, es la desnudez. Y ver un cuerpo desnudo significa ver su pura cognoscibilidad más allá de todo secreto, más allá o más acá de sus predicados objetivos.”<sup>11</sup>

Para la tradición cristiana oriental, cuyo representante más importante es Basilio el grande, el pecado no saca a la luz la falla de la naturaleza humana antes cubierta por la gracia, sino que hace anhelar y percibir como carencia el estado de éxtasis y plenitud en el paraíso en la que el hombre vivía en la feliz ignorancia de sí mismo. La desnudez no refiere a la corporeidad sino a la carencia del estado de contemplación y éxtasis de Dios que es sustituido por las técnicas y saberes terrenales con los que el hombre fabrica sus vestidos. El pecado es cometido por la mente, no por la carne; está ligado con los niveles y modalidades del conocimiento.

En la filosofía y la mística el desnudamiento atañe al proceso de conocimiento. Agamben afirma que para esta tradición “el conocimiento cumplido es contemplación de una desnudez de una desnudez.”<sup>12</sup> El medio de conocimiento absoluto en el medioevo es nombrado como imagen, “fantasma” o especie, y para acceder al conocimiento perfecto o imagen pura y desnuda es necesario despojarse de los elementos sensibles y las afecciones

---

<sup>11</sup> *Ibidem* pág. 118

<sup>12</sup> *Ibidem* pág. 120

materiales pasando por un desnudamiento progresivo de ese fantasma a través de la sensación, la imaginación y la memoria. Para Eckhart, la imagen es algo vivo que expresa el ser desnudo; es un medio de conocimiento entre la mente y lo real que se manifiesta en un temblor. “La desnudez del cuerpo humano -señala Agamben- es su imagen, es decir, el temblor que lo hace cognoscible pero que sigue siendo, en sí, inaferrable. De aquí la fascinación que las imágenes ejercen en la mente humana. Y justamente porque la imagen no es la cosa sino su cognoscibilidad (su desnudez), ella no expresa ni significa la cosa; y, sin embargo, en la medida que no es sino el donarse de la cosa al conocimiento, su despojarse de los vestidos que la recubren, la desnudez no es algo distinto de la cosa, es la cosa misma.”<sup>13</sup>

Benjamin aborda el tema de la desnudez desde su complejidad teológica y además realiza una novedosa propuesta acerca de la relación entre velo y velado, apariencia y esencia de la belleza. Piensa que un objeto bello está esencialmente cubierto por el velo y se relacionan por lo que denomina “secreto”.

En la contemplación de lo bello se pone en juego la idea misma de lo divino, el misterio o secreto es “la divina razón de ser de la belleza [...] sólo lo bello y nada fuera de él, velante y velado puede ser esencial”<sup>14</sup>

El fundamento de la belleza reside en el secreto del vínculo inquebrantable entre el velo y lo velado. La apariencia no consiste en el velo superficial que cubre la esencia, sino el velo necesario de la cosa en sí para nosotros. Para Benjamin, en lo concerniente al arte, no es necesario “alzar el velo, ya que sólo mediante su más precioso conocimiento como velo podrá por fin alzarse a la verdadera contemplación de lo bello.”<sup>15</sup> La belleza es esencialmente indevelable porque en el develamiento lo velado se modifica, sólo puede mantener su esencia cubierta por el velo. Los fenómenos bellos sólo pueden darse en el arte y en la naturaleza, donde no existe la división entre desnudez y vestido. En la desnudez sin velos la esencia de lo bello desaparece. El cuerpo humano desnudo sólo es bello aparentemente, no es indevelable como la belleza del arte; de tal forma, la belleza humana

---

<sup>13</sup> *Ibidem* pág. 121

<sup>14</sup> Benjamín, Walter, 'Las afinidades electivas' de Goethe", en Obras, libro I, vol. 1, Madrid, Abada, 2006. Pág. 209.

<sup>15</sup> *Idem*

radica en su apariencia y develabilidad; no obstante, esta apariencia toca un límite en el que ya no descubre una esencia que pueda ser develada, sólo se encuentra el puro velo que ya no es apariencia a través de la cuál algo surge.

La apariencia del cuerpo humano, en este escenario, es sublime; en ella recae la esperanza, ya que se libera del vínculo inseparable que la unía a la esencia de la belleza, la cual era intimidad y secreto en la relación necesaria entre velo y velado. Ya no aparece más nada a través de la apariencia, pues esta no es más la cubierta indevelable de la belleza: “Ese residuo indeleble de apariencia, en el que nada aparece, ese vestido que ningún cuerpo puede ya ponerse, es la desnudez humana. Ella es lo que queda cuando se le quita el velo a la belleza. Es sublime porque, como dice Kant, la imposibilidad de presentar sensiblemente la idea se invierte, en cierto punto, en una presentación de orden superior, en la que es presentada, por así decirlo, la presentación misma; de tal modo, la desnudez sin velos, la apariencia viene ella misma a la apariencia y se muestra, de este modo, infinitamente inaparente, infinitamente carente de secreto. Es decir, sublime es la apariencia en cuanto exhibe su vacuidad y, en esa exhibición, deja acontecer lo inaparente.”<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Agamben *op. cit.*, Pág. 124

## Profanación y juego

Profanar significa restituir al libre uso de los hombres aquello que antes ha sido sustraído del ámbito del derecho humano, consagrado y reservado a la esfera exclusiva de lo sagrado. La religión, en este sentido, traslada a la esfera de lo sagrado las cosas que han sido separadas de su uso cotidiano, y lo hace a través del ritual del sacrificio, que es el dispositivo que ordena y establece tal separación transportando algo que proviene del ámbito de lo profano a la esfera divina. “No sólo no hay religión sin separación -sostiene Agamben-, sino que toda separación contiene o conserva en sí un núcleo auténticamente religioso”<sup>17</sup>

A través del rito es posible restituir a la esfera profana lo que ha sido separado en el sacrificio ritual. Se trata de una profanación por contagio que devuelve al uso lo que había sido separado e inmovilizado dentro de la esfera divina y sagrada.

Por otro lado, la profanación neutraliza lo que profana, “desactiva los dispositivos del poder y restituye al uso común los espacios que el poder había confiscado. [...] Una vez profanado, lo que era indisponible y separado pierde su aura y es restituido al uso.”<sup>18</sup>

Profanar significa hacer profano, pero también sacrificar. Un objeto que pasa de lo profano a lo sagrado y viceversa, en la profanación conserva un exceso irreductible de sacralidad y de igual manera, en la consagración mantiene un resto incongruente de profanación. “Sagrado y profano representan, así, en la máquina del sacrificio, un sistema de dos polos, en los cuales un significante flotante transita de un ámbito al otro sin dejar de referirse al mismo objeto.”<sup>19</sup>

El límite entre las esferas de lo divino y lo humano se traspasa en la figura del cuerpo de cristo y la doctrina de la encarnación, de Dios como víctima del sacrificio.

La religión custodia la frontera que mantiene separados lo sagrado y lo profano. Profanar implica ignorar esta separación u otorgarle una nueva dimensión de uso. En el juego radica tal uso incongruente de lo sagrado. En él se invierte el acto sagrado ya que parte por la mitad la unidad esencial entre mito (contar la historia) y rito (poner en escena la historia o

---

<sup>17</sup>Agamben, Giorgio, *Profanaciones*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2015. Pág 98

<sup>18</sup> *Ibidem* Pág. 102

<sup>19</sup> *Ibidem* Pág. 103

representarla) que conforma lo sagrado, y conserva una sola de las partes para constituirse, ya sea como ritual (juego de acción); o como mito (juego de palabras). El juego concierne tanto a la religión como a diversas actividades, como la economía, la guerra o el derecho. “Esto significa que el juego libera y aparta a la humanidad de la esfera de lo sagrado, pero sin abolirla simplemente. El uso al cual es restituido lo sagrado es un uso especial, que no coincide con el consumo utilitario.”<sup>20</sup>

Para Agamben, reestablecer la disposición esencialmente profana del juego es una labor política. El juego en la cultura contemporánea no significa más una forma de profanación, es la secularización de la pretensión inconscientemente religiosa de aproximarse a la fiesta perdida y recuperar lo sagrado.

La secularización se relaciona con el ejercicio del poder y su garantía basada en un modelo sagrado, desplaza las fuerzas de un sitio a otro pero estas se mantienen incólumes. De tal manera, el concepto teológico de la monarquía celeste se transforma en el de monarquía terrenal sin tocar el poder.

El capitalismo es un fenómeno religioso de la modernidad, un parásito del cristianismo, no solamente una secularización de la fe protestante. Se trata de una religión de culto permanente que no tiene redención, es puramente culpabilizante. Se dirige a la desesperación y destrucción.

En cada actividad humana dentro de todo ámbito del capitalismo se lleva al extremo la característica básica de la religión, la separación, este proceso sustituye el sacrificio y excluye el conflicto de la escisión entre sacro y profano. Se trata de la pura separación sin residuos aunque no exista ya nada por ser separado. En esto consiste la esfera del consumo, según Agamben: “como en la mercancía la separación es inherente a la forma misma del objeto, que se escinde en valor de uso y valor de cambio y se transforma en un fetiche inaprensible, así ahora todo lo que es actuado, producido y vivido –incluso el cuerpo humano, incluso la sexualidad, incluso el lenguaje- son divididos de sí mismos y

---

<sup>20</sup> *Ibidem* Pág. 100

desplazados en una esfera separada que ya no define alguna división sustancial y en la cual cada uso se vuelve duraderamente imposible.”<sup>21</sup>

Para Agamben, el espectáculo es el extremo del capitalismo en el cual vivimos, ante la imposibilidad de poder usar una cosa que está separada de sí misma, esta se consagra fútilmente y de manera exhaustiva a la esfera del consumo o a la exhibición espectacular. En este escenario se crea lo absolutamente Improfanable ya que dentro de la religión capitalista nada se restituye al uso común después de haber sido separado en el espacio de lo divino.

Las sociedades de consumo niegan el uso de la cosa y proclaman su capacidad de convertirse en objeto de propiedad. “Si hoy los consumidores en las sociedades de masas son infelices, no es sólo porque consumen objetos que han incorporado su propia imposibilidad de ser usados, sino también –y sobre todo- porque creen ejercer su derecho de propiedad sobre ellos, porque se han vuelto incapaces de profanarlos.”<sup>22</sup>

En la actualidad toda actividad humana puede convertirse en museo, lo cual no refiere a un espacio físico sino a la imposibilidad de habitar, usar o hacer experiencia. En el museo se manifiesta la relación entre capitalismo y religión. Esta museificación del mundo es padecida por la filosofía, el arte, la política, la religión o la comprensión de la naturaleza.

El museo se instala en el lugar que antes habitaba el templo y ocupa su función sacrificial. En este sentido el turismo, que es actualmente la industria más importante del culto capitalista, sustituye a los fieles y peregrinos cristianos que viajaban entre santuarios; mientras los peregrinos restituían el nexo entre lo divino y lo humano a través del sacrificio y reconocían su patria en el cielo, los turistas no tienen patria, viven la separación absoluta y son incapaces de habitar, usar y profanar.

Sin embargo, para Agamben, aún se pueden encontrar ejemplos de profanación en la vida contemporánea, operaciones que restauran el uso, pero no lo hacen neutralizando la separación para encontrar un uso puro e inmaculado, lo hacen a la manera astuta y compleja del juego, pues liberan comportamientos ceñidos a determinadas esferas, los vacían de su

---

<sup>21</sup> *Ibidem* Pág. 107

<sup>22</sup> *Ibidem* Pág. 109

sentido teleológico y los abren a nuevos usos posibles. “La actividad resultante deviene, así, un medio puro, es decir una praxis que, aun manteniendo tenazmente su naturaleza de medio, se ha emancipado de su relación con un fin, ha olvidado alegremente su objetivo y ahora puede exhibirse como tal, como medio sin fin. La creación de un nuevo uso es, así, posible para el hombre solamente desactivando un viejo uso, volviéndolo inoperante.”<sup>23</sup>

En el interdicto de algunas funciones fisiológicas, para Agamben, se manifiesta la separación en la esfera del cuerpo. Si se quiere profanar y desactivar estos dispositivos para asignarles nuevos usos paródicos, es necesario identificar arqueológicamente las tensiones entre lo público y lo privado, y entre naturaleza y cultura. El nuevo uso es paródico porque no se trata simplemente de suprimir las separaciones sino de jugar con ellas y con ello crear nuevos usos que convierten los dispositivos en medios puros, aunque sea con un carácter frágil, precario y episódico.

Es en el lenguaje y en los medios puros donde actúan eficazmente los dispositivos mediáticos del culto capitalista, impidiendo la apertura a la posibilidad de un uso nuevo en el lenguaje y en la experiencia de la palabra, de esta manera neutralizan la capacidad de profanación del lenguaje como medio puro. La religión espectacular del capitalismo suspende y exhibe el medio puro en la esfera mediática, cuando expresa su propio vacío y su propia nada, cancelando así cualquier nueva experiencia o uso del lenguaje y de la palabra.

Tales dispositivos tienen efecto “sobre comportamientos que le han sido separados de sí mismos y, de este modo, desligados de su relación con un fin. En su fase extrema, el capitalismo no es más que un gigantesco dispositivo de captura de los medios puros, es decir, de los comportamientos profanatorios. Los medios puros, que representan la desactivación y la ruptura de cada separación, son a su vez separados en una esfera especial, un ejemplo es el lenguaje. Ciertamente, el poder siempre ha tratado de asegurarse el control social, sirviéndose del lenguaje para difundir la propia ideología y para inducir a la obediencia voluntaria. Pero hoy esta función instrumental -todavía eficaz en los márgenes del sistema, cuando se verifican situaciones de peligro y de excepción ha dejado lugar a un procedimiento de control diferente, que, separándolo en la esfera espectacular,

---

<sup>23</sup> *Ibidem* Pág. 112

insiste el lenguaje en su girar en el vacío, es decir, en su posible potencial profanatorio. Más esencial que la función de propaganda, que concierne al lenguaje como instrumento para un fin, es la captura y la neutralización de un medio puro por excelencia, es decir, del lenguaje que se ha emancipado de sus fines comunicativos y se dispone, así, para un nuevo uso.”<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> *Ibidem* Pág. 114



## El valor de exposición del rostro

*Nothing in the world can be compared to the human face.*

*It is a land one can never tire of exploring.*

Carl Theodor Dreyer

Es en el rostro donde la sublime apariencia y ausencia de secreto de la desnudez humana se inscriben de manera sobresaliente. En él se ha manifestado la culpa, el sufrimiento y la turbación en las representaciones pictóricas del hombre después de la caída. Representarlo con una expresión de fría indiferencia, sin vergüenza como en el paraíso significa evocar y poner en cuestión, aun de manera inconsciente, el dispositivo teológico desnudez/vestido.

Es posible rastrear este gesto en las instalaciones performáticas de la artista italiana Vanessa Beecroft, que enmarca su trabajo en la industria de la moda problematizando, en un espacio y tiempo reales, la noción de la belleza idealizada, a partir de la inmediatez de la presencia de los cuerpos de las modelos que, aunque no tienen ropa, no se muestran completamente desnudas, pues están marcadas por la huella del vestido: en una caso conservan los zapatos y en otro, un velo transparente, en ambos, sus rostros permanecen inexpresivos o incluso fastidiados. Estas instalaciones en vivo que suelen durar muchas horas, en un principio parecen sugerir la mercantilización de los cuerpos; sin embargo, la figura de las modelos empieza a marchitarse y a verse cansada y desencantada, haciendo evidente la mentira de la perfección comercial. Se vuelve aparente la vulnerabilidad del cuerpo real y la fractura del constructo del cuerpo ideal.



Vanessa Beecroft, 2011, Milan, Performance.

El rostro no es más un rostro y la desnudez no tiene lugar: “Es como si la corporeidad desnuda y la naturaleza caída, que funcionaban como presupuesto teológico del vestido, hubieran sido ambas eliminadas y, por lo tanto, el desnudamiento no hubiera tenido ya nada que develar. Existe sólo el vestido de la moda, es decir, un indecible de carne y de tela, de

naturaleza y de gracia. La moda es la heredera profana de la teología del vestido, la secularización mercantil de la condición edénica prelapsaria.”<sup>25</sup>

En el mundo de la moda surgen las obsesiones, la lejana forma de elegancia, distanciamiento y belleza del estilo de Helmut Newton, para quien la fotografía y las imágenes fijas tienen mayor impacto visual y explican mejor el mundo que otras expresiones artísticas como el cine. La claridad y la severidad de sus fotografías tienden a la manipulación y a la conspiración, no pretenden ningún tipo de revelación, de búsqueda del alma o de alguna verdad oculta, más bien buscan la creación de un estado extraño e inesperado, de atmósferas de suspenso; en este sentido, en sus fotografías se percibe un lenguaje del desnudo que implica su entorno y que evoca fuerza, no pasividad. A Newton no le interesa el cuerpo ideal de playboy, para él la cara es más importante, considera que un desnudo sin rostro es deshonesto; la inexpresividad en el rostro de las modelos que retrata es una de las características más sobresalientes de su trabajo. En la serie *The Naked and The Undressed* inspirada en fotografías de periódicos, fichas y archivo policial, retrata cuatro modelos en posición idéntica en dos piezas fotográficas, con la diferencia de que en la primera se muestran vistiendo la ropa del diseñador alemán Karl Lagerfeld y en la segunda aparecen completamente desnudas, pero en la misma pose. El rostro de las modelos tiene la misma expresión de indiferencia, no hay vergüenza ni gloria, su inexpresividad parece poner en entredicho el dispositivo teológico desnudez vestido.



Helmut Newton, 1981, Serie fotográfica *The Naked and The Undressed*.

---

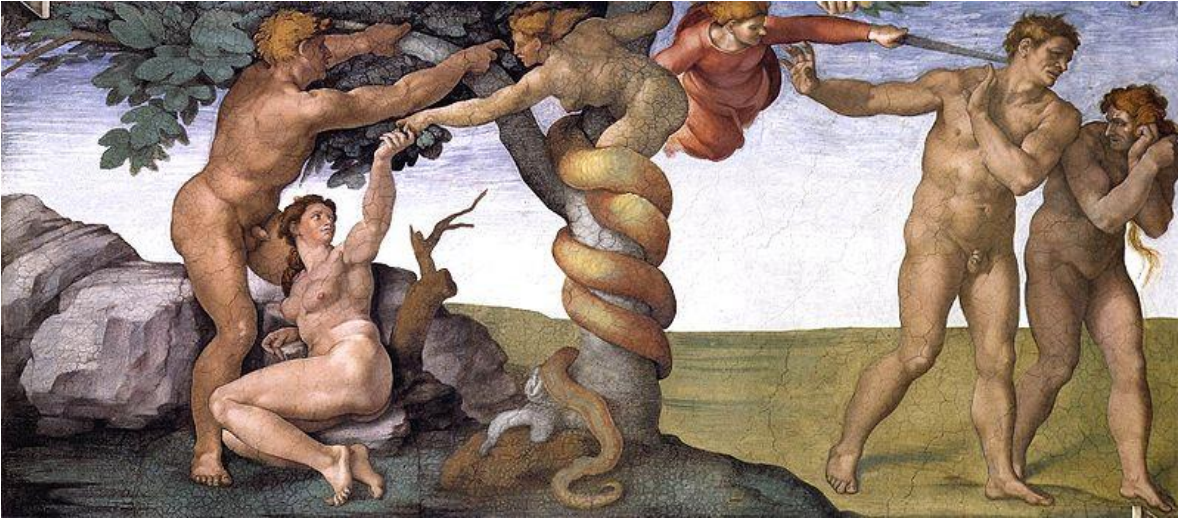
<sup>25</sup> Agamben, Giorgio, *Desnudez*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2011. Pág. 114

El rostro alcanza un carácter distintivo cuando en él se manifiesta el puro valor de exposición. Cuando se logra anular la expresión del rostro y se refleja el nihilismo del desencanto de la belleza, el cual radica en reducir la propia belleza a la apariencia y exhibir esta última de manera desilusionada y triste. Se trata de una belleza que no tiene ilusiones sobre sí misma y que no significa nada diferente a ella; paradójicamente es en ese momento en el que la belleza consigue la desnudez sin velos cuando se vuelve más peligrosa y atrayente.



Helmut Newton, 1980, Big nude IX - The Two Violettas - Polaroid.

En la cultura occidental el rostro tiene un lugar privilegiado; se ubica por encima del cuerpo y se le asigna como el portador superior de la expresividad; mientras que el rostro permanece desnudo, el cuerpo debe cubrirse. Esta jerarquía se presenta en diversos ámbitos de la vida en occidente, pasando por la religión, el arte, la política y la vida cotidiana. Sin embargo, es también el rostro el sitio donde se manifiesta la vergüenza causada por la desnudez. Pensemos en la doble escena de *La caída en el pecado original y la expulsión del paraíso* que fue pintada por Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, en la que es interesante resaltar cómo, a nivel formal, la práctica cromática le otorga a la superficie pictórica un carácter de elegancia y transparencia y, sobre todo, una asombrosa luminosidad, lo cual caracteriza una manera didáctica de alta concentración narrativa que acentúa el contraste entre la gloriosa figura rosada de Eva recostada frente a la mujer abatida, doliente y de pronto envejecida, que, después de haber quebrantado la ley divina, es arrojada del paraíso con Adán a un mundo de muerte y vergüenza.



Caída del Hombre, pecado original y expulsión del Paraíso (Peccato originale e cacciata dal Paradiso terrestre) de Miguel Ángel, 1509, sexto fresco de la Capilla Sixtina.

Esta profundidad del sentimiento dramático reflejado en el rostro es aún más evidente en la expresión ensordecedora del grito de Eva y la agonía de su semblante nublado por el dolor en *La expulsión de Adán y Eva del Paraíso terrenal* de Masaccio en la que podemos ver a Adán y Eva ser expulsados del paraíso por un ángel. El modelado descarnado sobre los personajes que se crea gracias a la fuerte iluminación y la proyección que genera marcadas sombras en la figura de Eva que se tapa el pecho y los genitales mientras en su rostro aparece un grito descarnado de dolor y agonía. Adán por su parte tiene las manos en el rostro con una profunda postura igual de agonizante.





La expulsión de Adán y Eva del Paraíso terrenal (Cacciata dei progenitori dall'Eden) de Masaccio, 1425-1428, fresco de la Capilla Brancacci.

Reivindicar la desnudez significa impugnar la preeminencia del rostro, concederle a la belleza del cuerpo la posibilidad de ensombrecer o invisibilizar el rostro.

Quizá por este motivo resulta tan desconcertante una imagen como *El origen del mundo* de Gustave Courbet realizada en 1866. Este cuadro que, además de ser el origen del mundo, es también origen de obras como el cuadro/instalación *Étant donnés* de Marcel Duchamp, o *Des plus et des moins* de André Masson 1955, aún hoy es motivo de censura e intensas polémicas.<sup>26</sup> El óleo de pequeñas dimensiones, expuesto en el museo de Orsay, muestra un torso femenino desnudo con las piernas abiertas recostado en una sábana; la textura de la pintura, el color y el manejo de la luz obligan al espectador a fijar la mirada en el sexo femenino de la modelo. El cuadro se asemeja a una escena lograda en una fotografía al más puro estilo del realismo fotográfico, movimiento del cual Courbet es un destacado

---

<sup>26</sup> En febrero de 2011, Facebook desactivó la cuenta personal de un usuario que publicó una foto del *Origen del mundo* por considerar que rompía el reglamento que prohíbe la publicación de imágenes de desnudos, esto provocó una demanda en contra de la red social por haber censurado una obra mayor del patrimonio cultural francés. [https://elpais.com/cultura/2018/02/01/actualidad/1517514223\\_295257.html](https://elpais.com/cultura/2018/02/01/actualidad/1517514223_295257.html)

precursor, pues su obra expresa un realismo radical y moderno que intenta unir el arte y la vida. La composición de la provocadora imagen focaliza, sin subterfugios, la vulva de la modelo de manera directa, carnal, cruda y casi anatómica, dejando fuera de cuadro su rostro y sus extremidades; de esta forma la imagen queda despojada de cualquier tipo de contexto capaz de ofrecer atenuantes o explicaciones reconfortantes, y es ahí donde radica el gran genio del cuadro de Courbet, en el recorte de la imagen a través de la extrema selección del punto de vista, lo cual puede ser considerado como la base de este recurso indispensable para la fotografía que más tarde se convertirá en el fuera de campo del cine, un dispositivo que adquiere sentido en el espacio del espectador. A diferencia de la pintura donde la interpelación proviene del lienzo completo delimitado por los cuatro bordes físicos del cuadro; el encuadre de la fotografía (así como el del cine) fragmenta el espacio, recorta una porción de la realidad fotografiada que invita a imaginar lo que sucede fuera de los límites, lo que no vemos, lo que se esconde, por lo cual el contenido está en evolución constante.<sup>27</sup> La delimitación del cuadro nos interpela a tal grado que aún hoy se sigue persiguiendo obsesivamente la identidad del rostro de la modelo del cuadro<sup>28</sup>.

---

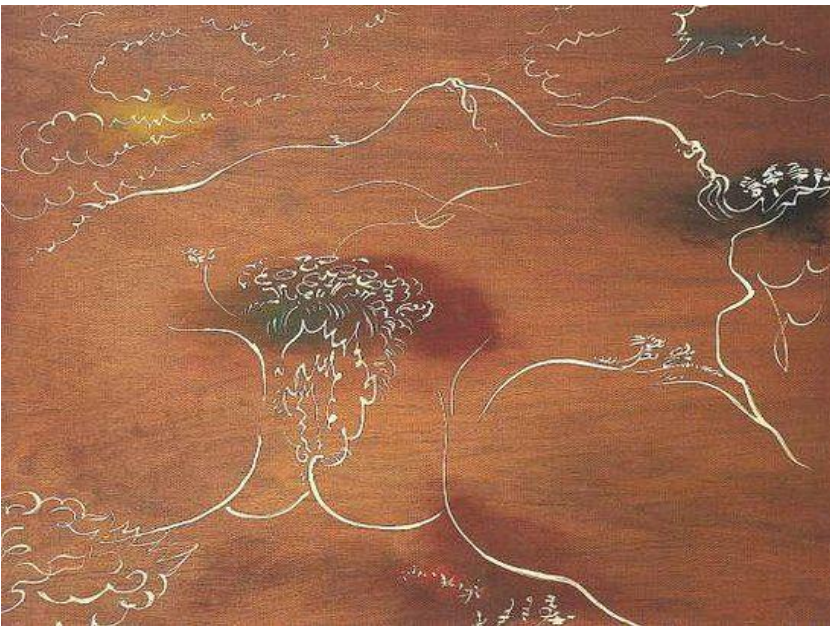
<sup>27</sup> La noción estética del fuera de cámara es un concepto esencial para el cine, se refiere a la zona a la que pertenecen las suposiciones y las preguntas del espectador; el espacio imaginario que hace que el espectro visible se expanda. La narración puede hacer uso de este recurso para crear un elemento sorpresa, pues se trata de un espacio que, aunque escapa a la mirada del espectador, pronto será visible; algo que el público ignora pero que desea descubrir, o bien, que ya conoce, pero quiere volver a ver; en este sentido se trata de un área de frustración pues, además de ser la zona de aquello que se ignora, es allí donde surge la atracción y el deseo de ver más. Se trata de la delimitación del espacio imaginario a través del campo óptico de la cámara, eligiendo lo que quiere ser mostrado dentro del cuadro de la imagen cinematográfica o fotográfica y dejando fuera del campo visual todo aquello que no abarca el ojo de la cámara, el lente que determina y recorta, a través del dispositivo visual del encuadre, el espacio. "Sea cual fuere la forma, el cuadro convierte a la imagen en finita. La imagen cinematográfica es limitada. De un mundo implícitamente continuo, el cuadro selecciona una porción para mostrárnosla." Bordwell, David/Thompson, Kristin, *El arte cinematográfico*, Paidós, Barcelona, 2015. Pág. 209 Lo que se encuentra fuera de cuadro se percibe imaginariamente a partir de las claves y códigos que el mismo cuadro brinda; se define en función del vínculo con lo que está encuadrado a través de un juego con lo que se recibe de fuera por alguno de los lados del cuadro en dirección a lo que sí se muestra. En el cine se trata de "las seis áreas que se nos impide ver en la pantalla, pero que, sin embargo, son parte de la escena: a cada uno de los lados y por encima y debajo del cuadro; detrás del decorado y detrás de la cámara" *Ibidem* Pág. 493

<sup>28</sup> En 2013, expertos franceses anunciaron el descubrimiento de la alta posibilidad de que el lienzo, en un inicio, se tratase de un desnudo completo, que más tarde fue segmentado por Courbet, ya sea de manera involuntaria cuando fue vendido a un coleccionista de arte erótico; o bien, gracias a una atrevida y subversiva decisión estética de no mostrar el rostro de la modelo.

<https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2013/feb/08/gustave-courbet-origin-world-art>



El origen del mundo (L'origine du monde) de Gustave Courbet, 1866.



"DES PLUS ET DES MOINS" André Masson, Cubierta para L'Origine du monde de Gustave Courbet, 1955.





Étant donnés: 1° la chute d'eau / 2° le gaz d'éclairage Marcel Duchamp, 1966.

En este orden de ideas, para comprender el papel de la desnudez y el rostro en la cultura visual occidental, pensemos en los orígenes de la fotografía erótica, donde los rostros de las modelos lucían una expresión de inocencia y de ensueño, más tarde esta expresión desaparece y da lugar a que la única función del rostro sea “expresar una impúdica conciencia de la exposición del cuerpo desnudo a la mirada. La desfachatez (la pérdida del rostro) es ahora la contraparte necesaria de la desnudez sin velos. El rostro, devenido cómplice de la desnudez, mirando al objetivo o haciendo un guiño al espectador, da a entender una ausencia de secreto, expresa sólo un darse a ver, una pura exposición”<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> *Ibidem* Pág. 130



La desnudez es una envoltura inexplicable e imposible de esclarecer, en ella la apariencia accede a un nivel óptimo en el que puede estimarse como bella. La apariencia no puede ser explicada ni esclarecida desde la belleza o desde la desnudez; esto no quiere decir que guarde un secreto que espera salir a la luz, ya que esta cualidad de poseer un secreto convertiría a la apariencia en un misterio; sin embargo, dejaría de ser una envoltura porque estaría abierta la posibilidad de buscar infinitamente el secreto oculto en ella. Pero no hay nada dentro de la envoltura. Cuando se desnuda la envoltura se revela como apariencia pura, sin secreto alguno.

Agamben propone intentar liberar de su pesada carga a la gracia y al vestido, desactivando el dispositivo teológico que opera en ambos. Esto sucede cuando se es capaz de habitar la apariencia con la incertidumbre y temblor de que no existe secreto alguno; esto es, que la desnudez nos atraviesa justamente porque no significa nada: “es precisamente ese desencanto de la belleza en la desnudez, esa sublime y miserable exhibición de la apariencia más allá de todo misterio y de todo significado, el que desencadena de algún modo el dispositivo teológico, para dejar ver, más allá del prestigio de la gracia y de los halagos de la naturaleza corrompida, el simple e inaparente cuerpo humano.”<sup>30</sup>

La pornografía, siguiendo a Agamben, es el dispositivo en el que se manifiesta la creación capitalista del perfecto Improfanable que inutiliza los medios puros.

A partir de la absolutización capitalista de la mercancía y el valor de cambio, se da una modificación en la expresión del rostro en algunas mujeres desnudas que son retratadas en

---

<sup>30</sup> *Ibidem* Pág. 133

la pornografía, este cambio transita desde la inocencia y la sorpresa por el objetivo de la cámara, hasta el atrevimiento y descaro.

Este procedimiento alcanza rasgos insuperables en uno de los exponentes más importantes del cine erótico de los cincuentas: la película *Sommaren med Monika* (1953) de Ingmar Bergman. Lo novedoso en este filme, para el tema que nos atañe, radica en la manera en que la actriz principal (Harriet Anderson) inesperadamente fija por unos instantes la mirada en el objetivo de la cámara y con esto reestablece la conexión directa y descarada con el espectador, característica que, como veremos más adelante, ya existía en los primeros años del cine.



A partir de ese momento, la pornografía banaliza este proceso pues mientras las estrellas del porno tienen relaciones sexuales mantienen la mirada osada en el objetivo como si miraran al espectador y parecen más fascinadas por él que por sus compañeros.

Se trata de la noción benjaminiana de “valor de exposición” que establece que lo que actúa como estímulo sexual en ese tipo de imágenes pornográficas no es la desnudez en sí misma sino la concepción de un cuerpo desnudo exhibido frente a la cámara: “nada mejor que este concepto podría caracterizar la nueva condición de los objetos y hasta el cuerpo humano en la edad del capitalismo realizado. En oposición marxiana entre valor de uso y valor de cambio, el valor de exposición insinúa un tercer término, que no se deja reducir a los dos primeros. No es valor de uso, porque lo que está expuesto es, en tanto tal, sustraído a la

esfera del uso; no es valor de cambio, porque no mide en modo alguno una fuerza de trabajo.”<sup>31</sup>



El rostro es el sitio por excelencia del valor de exposición, en él puede ponerse de manifiesto la inexpresividad y la atrevida indiferencia de una mujer que se sabe expuesta a la mirada, esta conciencia crea un vacío que disemina los procesos expresivos que suelen mover un rostro. Las estrellas porno aprenden a adquirir esta indiferencia en su expresión que solamente deja ver la pura visibilidad, esto es, como puro medio. Es gracias a esta eliminación de la expresividad del rostro, empero, que puede abrirse la posibilidad de un nuevo uso en la manera de la comunicación erótica pues es el rostro el lugar imposible en el que el erotismo irrumpe, ya que no tiene conciencia de la desnudez porque siempre ha estado desnudo. El rostro imperturbable rompe la relación entre lo que se vive y lo que se expresa, aunque se sabe observado, no muestra ninguna complicidad ni con el espectador ni con nadie, es el “lugar inexpresado de la expresión” pero no hay nada por ser expresado.

Estos comportamientos eróticos se abren a un uso nuevo y colectivo de la sexualidad distinto al que se consagra por completo a la satisfacción y al placer de una pareja; es ahí donde interfiere la pornografía para anular la capacidad profanatoria y desviarlos hacia el consumo aislado, solitario e insaciable de imágenes pornográficas: “Es este potencial profanatorio lo que el dispositivo de la pornografía quiere neutralizar. Lo que es capturado en ella es la capacidad humana de hacer girar en el vacío los comportamientos eróticos, de profanarlos, separándolos de su fin inmediato.”<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Agamben, Giorgio, *Profanaciones*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2015. Pág. 117

<sup>32</sup> *Ibidem* Pág. 118

La inexpresividad o el descaro del rostro, por sí mismos, no son comportamientos reprobables; ciertamente, lo perverso, dentro de las esferas moral y política, es la pornografía como dispositivo que los aparta de la posibilidad de usos distintos. Dado que “todo dispositivo de poder es siempre doble: él resulta, por un lado, de un comportamiento individual de subjetivación y, por el otro, de su captura en una esfera separada. El comportamiento individual, en sí no tiene, a menudo, nada censurable y puede expresar más bien un intento liberatorio; es reproducible eventualmente cuando no ha sido constreñido por las circunstancias o por la fuerza- solamente su haberse dejado capturar por el dispositivo. Lo Improfanable de la pornografía –todo improfanable- se funda sobre la detención y sobre la distracción de una intención auténticamente profanatoria. Por esto es necesario arrancarles a los dispositivos –a cada dispositivo- la posibilidad de uso que ellos han capturado. La profanación de los improfanables es la tarea política de la generación que viene”<sup>33</sup>

En el terreno de las imágenes del cine, la fractura entre una concepción del rostro como el lugar en el que se transparenta, se desnuda y se hace visible la interioridad del alma y un rostro fragmentado, que ya no es absoluto ni evidente, que ha perdido la humanidad, se manifiesta, por ejemplo, en la diferencia entre los filmes *La pasión de Juana de arco* de Dreyer y *Persona* de Bergman; en la primera, el papel del rostro se juega en comunicar el alma y la humanidad de manera absoluta. En el gran papel desempeñado por Renée Jeanne Falconetti (considerada como una de las mejores actuaciones en la historia del cine) se muestra de manera extraordinaria el sufrimiento y las intensas emociones que desbordan el rostro de la actriz; la intimidad de la cámara logra que podamos ver y sentir la pureza de su entrega a través de su profunda mirada. Todo el drama del filme atraviesa el rostro de Falconetti, la extensión de sus facciones se ajusta a la dimensión de los planos y la brutal cercanía de los primeros planos acorta la distancia que los personajes solían tener con el espectador en la época del cine mudo.

Esta representación del rostro, que es propia de las artes humanistas, debido al abuso y exceso de miradas, acaba por desfigurar el rostro en el cine; por este motivo en un filme como el de Bergman, a diferencia del de Dreyer, vemos un rostro antihumanista, que ya no

---

<sup>33</sup> *Ibidem* Pág. 119

es inmediato, el diálogo que establece no se da más con la imagen del Alma sacra y absoluta, se da desde un rostro femenino hacia el rostro de otra mujer “frágil y retorcida, que tan pronto le tendía un espejo acusador y despiadado, como amenazaba su ser hasta el punto de intercambiar con ella nombres y rostros, disputándole siempre el espacio del plano.”<sup>34</sup> El rostro es ahora una pantalla a la que se le inscribe algo que le es extraño, una superficie sin algo detrás, un juego de máscaras que no esconde más una verdad estable, su verdad más bien radica en un reflejo apenas apreciable que evoca el desamparo de lo humano que transita de rostro en rostro.

Haciendo una lectura de *Persona* desde la propia materialidad del cine (y no desde una interpretación psicologista como a la que suele reducirse en muchos casos la obra de Bergman) se puede decir que los estímulos visuales están abiertos simbólicamente. El abismo de la nada se revela en la pantalla, pero no en un nivel discursivo, aun cuando un par de diálogos advierten la profundidad del nudo existencial de la trama. Se trata más de una manifestación cinematográfica que de una exposición del pensamiento discursivo. La nada no es más un argumento, se transforma en el enigma de un rostro que se anula y que disuelve el yo de manera visual y sensorial. Los primeros planos de Bibi Andersson y Liv Ullmann arruinan la dignidad del rostro humanista (único e irremplazable) entendido como la invención de una perspectiva que inmoviliza lo humano y lo restringe a la singularidad del rostro. Deleuze explica que el primer plano de Bergman deshace las funciones del rostro que individualizan, socializan, relacionan y comunican.

“El primer plano no desdobra a un individuo, como tampoco reúne a dos: el primer plano suspende la individuación. Entonces el rostro único y desfigurado une una parte de uno con una parte del otro. En este punto, ya no refleja ni siente nada, solo experimenta un miedo sordo. Absorbe a dos seres, y los absorbe en el vacío. Y en el vacío él mismo es el fotograma que arde, con el Miedo por único afecto: el primer plano-rostro es, a la vez, la cara y su borramiento. Bergman llevó hasta su extremo el nihilismo del rostro, es decir, su relación en el miedo con el vacío o con la ausencia, el miedo del rostro frente a su nada.”<sup>35</sup>

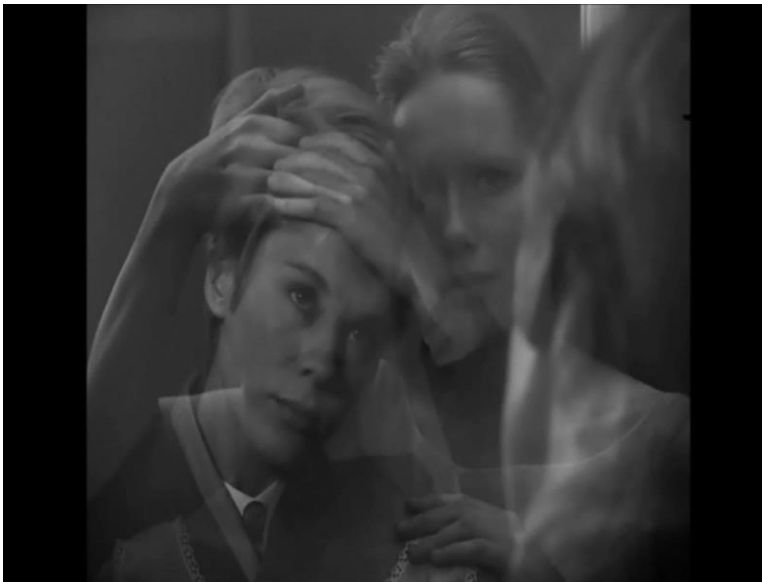
---

<sup>34</sup> Aumont, Jacques, *El rostro en el cine*, Paidós, Barcelona, 1998. Pág. 15

<sup>35</sup> Deleuze, Gilles *La imagen movimiento*, Paidós, Barcelona, 1984. Pág. 148



*La Passion de Jeanne d'Arc*, 1928, Carl Theodor Dreyer



*Persona*, 1966, Ingmar Bergman.

Ahora bien, frente a las consideraciones de Agamben sobre la inexpresividad del rostro, Byng Chul Han afirma que la contraparte de la sexualidad no es la represión o la moral, es la pornografía, pues esta es el dispositivo que excluye el erotismo. “Las imágenes porno muestran la mera vida expuesta”<sup>36</sup> Su obscenidad reside en la ausencia de la sexualidad y

---

<sup>36</sup> Byng Chul Han, *La agonía del Eros*, Herder, Barcelona, 2014. Versión electrónica.

no, como podría pensarse, en su exceso. Tampoco se trata de un antagonismo entre la esfera virtual y la real, pues aun el sexo real puede alcanzar características pornográficas.

El argumento de la secularización de Agamben entiende que toda forma de separación guarda en sí misma un fundamento puramente religioso. Profanar significa destruir la represión de los comportamientos dominados por el dispositivo teológico.

A este respecto, Byung Chul Han ofrece una posición mucho más desoladora y distinta de lo que él llama la esperanza de Agamben de que el erotismo penetre en el rostro humano gracias a la anulación de la expresividad y que con esto se abra un nuevo uso colectivo de la sexualidad en el puro valor de exposición. Allí donde Agamben encuentra una nueva posibilidad de comunicación erótica, Byung Chul Han no ve más que obscenidad y pornografía.

Para Byung Chul Han no puede haber erotismo sin misterio, y en este sentido critica la tesis de Agamben según la cual la desnudez trata de la pura exhibición sin misterio ni expresión, ya que si esto fuera así entre la desnudez y la pornografía no existiría alguna diferencia significativa. El rostro inexpresivo no abriría ningún uso distinto. “Contra la esperanza de Agamben, la exposición aniquila precisamente toda posibilidad de comunicación erótica. Es obscena y pornográfica la cara desnuda, carente de misterio y de expresión, reducida exclusivamente a su estar expuesta. El capitalismo intensifica el progreso de lo pornográfico en la sociedad, en cuanto lo expone todo como mercancía y lo exhibe. No conoce ningún otro uso de la sexualidad, *Profaniza* el Eros para convertirlo en porno. Aquí la profanización no se distingue de la profanación de Agamben.”<sup>37</sup>

Byung Chul Han señala que el fenómeno capitalista de la museificación ya no puede trasladarse nuevamente a la práctica religiosa dado que se le contraponen. Si bien hay separación de los objetos tanto en el templo como en el museo, el valor de exposición excluye por completo su valor de culto. De igual forma también se invalidaría la analogía entre turismo y peregrinaje que parte de la tesis de la secularización que, según Byung Chul Han, engece a Agamben, pues mientras el turismo produce no-lugares, peregrinar refiere a lugares.

---

<sup>37</sup> *Idem*



Cada ámbito de la vida en el mundo capitalista adquiere características obscenas y pornográficas. Ya no existen rituales, espacios de separación o lugares sagrados; estos han sido profanizados, El amor no alude más al erotismo sagrado, sino a lo agradable, a la tibia intimidad y la excitación placentera. “También la seducción erótica, que en el porno se ha eliminado por completo, juega con ilusiones escénicas y formas aparentes [...] La desritualización del amor se consume en el porno. La profanación de Agamben incluso da aliento a la actual desritualización del mundo y a la ola pornográfica que lo está invadiendo, en cuanto hace sospechosos los espacios rituales como formas coactivas de separación.”<sup>38</sup>

Byung Chul Han advierte que vivimos en una sociedad en la que al sujeto se le exige ser absolutamente transparente, esta transparencia y sobreexposición de la persona termina por borrar el misterio y la alteridad en los vínculos afectivos. El sujeto se convierte en una mercancía reducida a ser mostrada y consumida al ritmo acelerado de la inmediatez, un objeto sometido a la violencia de la completa visibilidad y exposición. La sobreexposición de estímulos visuales de las sociedades contemporáneas elimina la negatividad, el asombro y con ello la narratividad necesaria para la emergencia de un amor erótico que necesariamente implica el misterio. En la obscenidad del porno no puede haber encuentro con el otro porque el individuo siempre está mirando hacia adentro, en los otros sólo busca el reflejo de sí mismo y huir del conflicto y la diferencia, el amor que se busca en esta sociedad pornográfica del espectáculo, es un amor domesticado, que no hace ruido, políticamente correcto y que se basa en sentimientos agradables y de confort, en una fórmula calculable de disfrute hedonista y, de esta manera, fundado en el valor de exposición, el sexo se convierte en un objeto de consumo que se debe acumular; sin embargo, la experiencia erótica empuja hacia afuera, es entrega, en todo momento está en riesgo de perderse en la exterioridad del otro, los mecanismos del deseo no son transparentes, permanecen en el secreto, en la ambigüedad y opacidad.

---

<sup>38</sup> *Idem*

## La relación entre exhibicionismo, erotismo y cine

Contemplando esas imágenes efímeras y luminosas de nosotros mismos, nos sentimos casi como dioses que contemplan sus creaciones, hechas a su imagen y semejanza. Involuntariamente, te da por pensar que hay alguien que nos mira como nosotros miramos las figuras del cinematógrafo, alguien delante del cual nosotros –que nos consideramos concretos, reales, eternos- no seríamos más que imágenes coloreadas que corren rápidamente hacia la muerte para dar placer a sus ojos. ¿No podría ser el universo un colosal espectáculo cinematográfico, con pocas variaciones de programa, hecho para hacer pasar el tiempo a una muchedumbre de desconocidos poderosos? Y como nosotros descubrimos, gracias a la fotografía, la imperfección de ciertos movimientos, el ridículo de ciertos gestos mecánicos, la grotesca vanidad de las muecas humanas, así esos divinos espectadores sonreirán al vernos, mientras nos agitamos en esta pequeña tierra, recorriéndola furiosamente en cada sentido, inquietos, estúpidos, ávidos, graciosos, hasta que nuestra parte termina y bajamos uno a uno en la silenciosa oscuridad de la muerte.

Giovanni Papini, *La filosofía del cinematógrafo*, 1907.

El entusiasmo por el nacimiento del cine se debe, en parte, a la masificación de la cultura y las artes populares que comenzaba con el siglo XX, ya que ofrecía un estímulo a las audiencias que no acababan de aceptar por completo las artes clásicas. Las primeras audiencias estaban más interesadas en conocer las nuevas tecnologías de los novedosos aparatos que en ver los filmes. Este nuevo entretenimiento popular ofrecía liberarse de la necesidad de la diégesis y ponía el acento en la estimulación directa y el asombro.

Tom Gunning sostiene que antes de 1906 predomina lo que llama “cine de atracciones”<sup>39</sup> que se relaciona con la habilidad de mostrar y exhibir algo. Considera que una de las características más importantes de este cine es su capacidad de provocar que las imágenes sean vistas, en el sentido de aprovechar la visibilidad para producir efectos sensoriales concretos. Este tipo de cine tiene una forma específica de hacer contacto con el espectador y de atraer la atención de la audiencia, por ejemplo, la recurrencia con la que los actores miraban directamente a la cámara, lo cual se contrapone a lo que más tarde se consideraría como la ilusión que crea el cine dentro de un mundo ficcional cerrado en el propio sujeto.

---

<sup>39</sup> Gunning, Tom, "The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde" en Thomas Elsaesser, *Early Cinema: Space, Frame, Narrative* (1999), London: British Film Institute.

Esta tendencia exhibicionista de los primeros filmes se contraponía a la creación de una diégesis ficcional, pues no existía la preocupación por crear una secuencia y conexión narrativa autosuficiente entre escenas. Las situaciones ficcionales se reducían a pocos casos.

El concepto de “atracción” de Gunning remite a la idea de montaña rusa en un parque de diversiones. Fue un término acuñado por Einsestein para encontrar un modelo de análisis para el teatro que socavara la noción de la representación realista y que sugiriera un impacto sensual o psicológico directo en el espectador.

A partir de lo anterior, Gunning deduce que el objetivo del cine es más externo que interno pues sus raíces se encuentran más en un parque de atracciones que en el hecho de poder imitar las funciones del teatro o los movimientos de la naturaleza. Desde esta perspectiva, el énfasis recae en la estimulación fisiológica que provoca la exhibición de las imágenes que confrontan y afectan al espectador de manera directa, lo cual hace que esta función exhibicionista domine sobre la absorción esencialmente narrativa de las tradiciones teatrales.

Esta propuesta permite señalar la importancia de la estimulación visual para la comprensión del cine, pues esta golpea a la audiencia y es la motivación elemental o razón de ser de un filme.

Según esta teoría, el cine de atracciones reclama la atención del espectador directamente, incitando la curiosidad visual y proporcionando satisfacción a través de un espectáculo excitante. La atracción puede ser de carácter natural como los primeros *close-ups* (que se utilizaban como una atracción en sí misma, más que para acentuar un momento expresivo dentro de la continuidad narrativa), o bien, resaltar la novedad técnica como el *slow motion*.

Relacionado con los primeros años del cine, esta condición exhibicionista aparece en formatos diversos como en el programa del vaudeville, que presentaba acciones no narrativas y sucesiones inconexas y sin reglas. No es de extrañar que esta misma condición se manifieste, de manera análoga, en los distintos precursores del invento del

cinematógrafo<sup>40</sup> que comparten el mismo medio estético; especialmente, como veremos en seguida, en el caso de Muybridge y sus estudios sobre el movimiento.

Si bien es cierto que el carácter de “exhibicionismo” del cine de las atracciones se puede observar en los primeros filmes eróticos del siglo XX, que con frecuencia incluían desnudos completos y que años más tarde fueron prohibidos; cabe recordar que las primeras imágenes en movimiento que representan el cuerpo y la sexualidad se remontan hasta el año 1873, antes del hallazgo del cinematógrafo, con los estudios científicos y fotográficos de Eadweard Muybridge y la invención del zoopraxiscopio en 1878, dispositivo cuyo mecanismo congelaba el movimiento y lo reconstruía en una serie de registros fotográficos a través de la ilusión de persistencia de visión.

El zoopraxiscopio, por un lado, cumplía la función científica de estudiar la descomposición del movimiento, y por otro lado tenía un carácter exhibicionista propio de una atracción de feria, en el aparato confluían el análisis científico y el estímulo sensual. Mostraba imágenes que incluían hombres y mujeres; los primeros realizaban actividades deportivas, mientras que de las mujeres se resaltaban los elementos fetichistas que acentúan la idea de desnudez. A pesar de que el propósito científico era registrar la verdad, Muybridge consiguió esbozar los cimientos de un discurso cinemático que representa la imagen sexualizada de la mujer en las actividades que socialmente se le asignan. A partir de la creación de atmósferas que sugerían escenarios eróticos, conseguía explotar, casi de manera intuitiva, los códigos de la sexualidad y el erotismo del cuerpo femenino.

---

<sup>40</sup> Adjudicar el invento del cine a uno u otro autor implica realizar una definición del mismo. Esta definición, según Luis García Alonso, se formula de la siguiente manera: “La proyección pública y exclusiva de imágenes fotográficas en movimiento previo pago de una entrada”, *cfr.* García Alonso Luis, “El caso Lumière: Invención y definición del cine, entre el affaire y la captura”, *Banda aparte* (11): 69-77. 2.

Tradicionalmente, esta definición ha establecido una jerarquía de los valores en relación con lo que se supone es el medio. En primer lugar, tiende a valorarse el movimiento, que tendría un lugar preponderante y un carácter esencial; en segundo lugar, se encontraría la fotografía; y relegada, en última instancia, se ubicaría la proyección.

Siguiendo el planteamiento de García Alonso, se trataría de que la fotografía ocupara un lugar diferente y más relevante en la definición del cine, ya que la difusión de este último depende de la manera específica de entender el medio y el uso de lo fotográfico. El cinematógrafo no inventa una nueva estética, sino que la técnica cinematográfica se ajusta a la estética fotográfica vigente, es “la estética del medio fotográfico la que se injerta en el hecho cinematográfico”. *Idem.*

De este modo, ambas técnicas comparten una determinada base estética, tanto como una forma de ver y aprehender el mundo.

De esta manera se empieza a configurar una creciente tendencia que piensa el cuerpo como un mecanismo, así como la creencia en la existencia de una mirada capaz de abarcar con exactitud el funcionamiento del cuerpo a partir de máquinas de observación cada vez más precisas para registrar, calcular y medir. Los cuerpos en movimiento generan un placentero espectáculo visual.

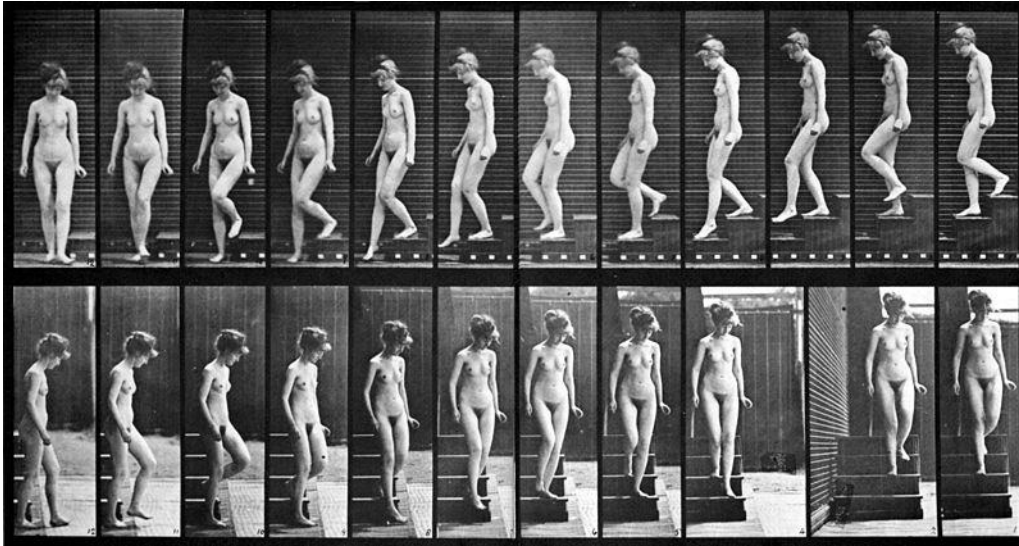
El cuerpo como máquina orgánica que expresa su anhelo de trascendencia es una idea que adquiere nuevas proporciones cuando, entre el cuerpo observado y el ojo que mira, se involucra la cámara: “La cámara-proyector era un mediador que generaba fantasmas y entidades virtuales y permitía la presencia del cuerpo aun en su ausencia, es decir, creaba un simulacro [...] y a la vez proporcionaba un prodigioso ojo tecnológico al observador.”<sup>41</sup>



Eadweard Muybridge, *Females & Children Dancing*, 1887.

---

<sup>41</sup> Yehya, Naief, *Pornografía, obsesión sexual y tecnológica*. Tusquets Editores, México, 2012. Pág. 76



Eadweard Muybridge, *Woman walking downstairs*, 1887.

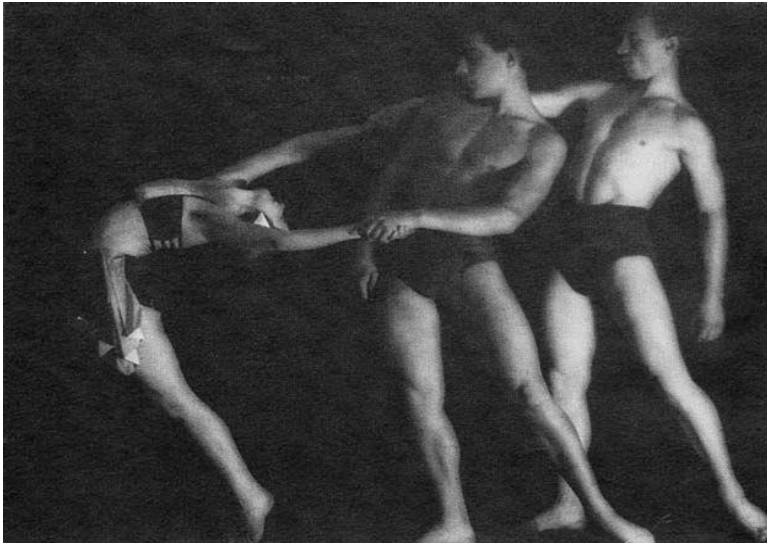
La base estética de la descomposición del movimiento de los precursores del cine se ve reflejada posteriormente en la manera de representar el cuerpo desnudo y erótico en diversos campos artísticos como en la vanguardia fotográfica rusa, geométrica, abstracta y experimental de la década de 1920 que se formó bajo la influencia de la innovación del cine, por ejemplo, en el trabajo de Aleksandr Grinberg y sus estudios del movimiento. Así como en la pintura de Duchamp “Nu descendant un escalier N° 2” que presenta una incómoda e inquietante figura humana desnuda (irreconocible a cabalidad como tal), cuyas características de robot apuntan a una idea de desorganización del cuerpo cuyo lenguaje visual se comparte con la manera en que se teje un nuevo modelo de representación del cuerpo en el cine que desestructura una concepción de organicidad “que define el centro de operaciones del cine institucional en una organización del cuerpo desde donde se destilan y otorgan sentido a las posteriores particiones significantes del filme y a los conceptos de individuo, identidad y yo”<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Parodi, Ricardo, *Cuerpo y cine en Pensar el cine 2, cuerpos, temporalidad y nuevas tecnologías*. Manantia, Buenos Aires, 2004. Pág 81



Marcel Duchamp, *Nu descendant un escalier N° 2*, 1912.



Aleksandr Grinberg, *Trío Castelio*, 1924

Un extraordinario ejemplo en el que confluyen los enfoques acerca de la relación existente entre exhibicionismo, cine y cuerpo que hemos abordado hasta este punto, se encuentra en el filme *Par le Trou de Serrure* (1901) de Ferdinand Zecca, en el que se muestra la tensión de un acto erótico entre lo que se oculta y lo que se muestra. Esta película explora el morbo,

la fantasía y la satisfacción de mirar lo prohibido a través de una cerradura; aprovecha tanto el voyerismo inherente al cine, como el exhibicionismo del que habla Gunning, y comparte el medio y discurso fotográfico que enfatiza la idea de desnudez de las fotografías de Muybridge.



Ferdinand Zecca, *Par le Trou de Serrure*, 1901.



## Disertaciones sobre Sadismo y la necesidad de plantear alternativas

### Obscenidad, Desnudez y Sadismo

Agamben rastrea la herencia de las categorías teológicas sobre la desnudez hasta la filosofía de Sartre acerca de las nociones de obscenidad y sadismo. Es el sádico quien personifica la encarnación de lo obsceno y de esta manera se rebela contra el vestido de gracia en sus intentos de hacer emerger por la fuerza la carne en el cuerpo del otro cuando le obliga a adoptar posturas impropias y obscenas que muestran la ausencia de la gracia.

Esta carencia de gracia que acontece a causa del pecado se manifiesta en el acto sádico que se presenta en diversos ejemplos de cierto imaginario de la cultura audiovisual contemporánea, en el cual se muestra, por ejemplo, el contraste de mujeres que en un primer momento se muestran sonrientes y vestidas, y enseguida se exponen en posiciones lamentables de sometimiento como se logra ver en la siguiente imagen.



Sin embargo, la desnudez sin gracia a la que el sádico intenta asirse no es otra cosa que la sombra que el vestido de gloria proyecta en el cuerpo, es decir, el molde vacío de la gracia, la huella de lo que la imagen de la mujer vestida deja en la de la mujer subyugada. Precisamente el acto de aferrarse a esta sombra que arroja el vestido de luz es lo que conduce al deseo del sádico al fracaso. Siguiendo el razonamiento de Sartre sobre este

deseo, Agamben apunta “nunca logra en verdad estrechar entre sus manos la “encarnación” que ha intentado producir de manera artificiosa. Es cierto que el resultado parece haberse alcanzado, el cuerpo del otro se ha vuelto por entero carne obscena y jadeante que conserva dócilmente la posición que el verdugo le ha dado y parece haber perdido toda libertad y gracia. Pero es esa libertad la que para él sigue siendo necesariamente inalcanzable: “Cuanto más se empeña el sádico de tratar al otro como un instrumento, tanto más se le escapa esa libertad.”<sup>43</sup>

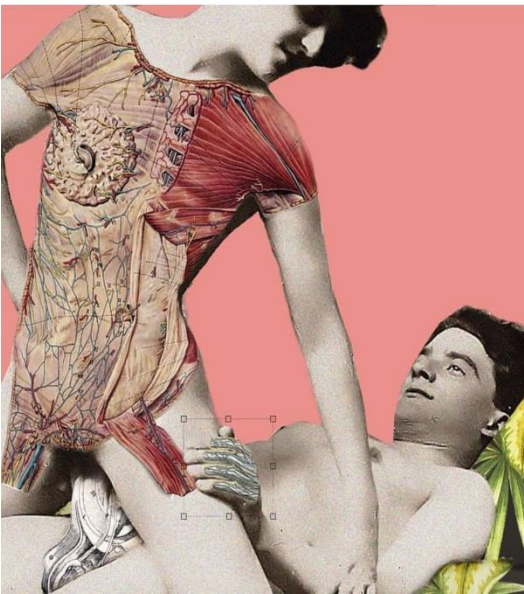
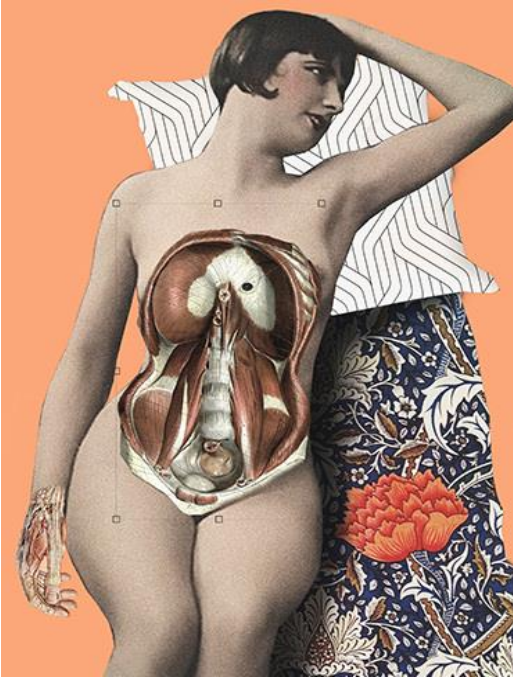
La desnudez como la sombra del vestido de gracia a la que el sádico se aferra es una frágil base de la libertad, el presupuesto de la gracia para que la realización del pecado sea posible. De tal manera se puede afirmar que la impureza es inherente a la desnudez, pues para llegar a ella es necesario quitar los vestidos de la gracia; pero por más que se van quitando una por una, las capas son interminables, el cuerpo desnudo permanece inalcanzable irremediablemente. “La corporeidad desnuda, como la vida desnuda, es sólo el oscuro impalpable portador de la culpa. En verdad, existe sólo la puesta al desnudo, sólo la gesticulación infinita que le quita al cuerpo el vestido y la gracia.”<sup>44</sup>

En el trabajo de la artista italiana Paola Fortunato podemos vislumbrar esta noción occidental de puesta al desnudo que consiste en el gesto infinito de arrancarle al cuerpo el vestido de gracia y que nunca llega a concretarse de manera estable; en distintas escenas pornográficas podemos ver el develamiento de capa por capa de los cuerpos expuestos que se abren a la mirada en posiciones obscenas con imágenes de los órganos internos superpuestas en los genitales (que al mismo tiempo funcionan como censura) y cuya desnudez, sin embargo, permanece inalcanzable.

---

<sup>43</sup> Agamben, Giorgio, *Desnudez*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2011. Pág.110

<sup>44</sup> *Idem*



Paola Fortunato, 2018, *Erotomy*, Collage.

## El cuerpo según algunas consideraciones de Michel Foucault

### La genealogía y el cuerpo

Si bien no se puede hablar de una ruptura radical o de un primer y un segundo Foucault, puesto que la cuestión del poder ya se encontraba implícita desde sus estudios sobre la locura; también es cierto que podemos ver en su pensamiento un giro cuando aborda la lectura de la obra de Nietzsche, la cual marca precisamente el desplazamiento a través del cual Foucault abandona la primacía discursiva y de la arqueología, para elaborar el método genealógico que constituye el paso hacia un análisis del poder, el saber y el cuerpo. Se puede decir que este pequeño (y no por ello menos importante) ensayo *Nietzsche, la genealogía y la historia* contiene el germen de su obra de los años setenta. Veamos en seguida, con más detenimiento, lo que se pone en juego con la propuesta genealógica de Foucault.

La historia, además de lo sucesivo y continuo, debe tratar lo externo y lo accidental. El caos, lo torpe, la discordia y el accidente se encuentran desde el origen. “Lo que se encuentra al comienzo histórico de las cosas –escribe Foucault–, no es la identidad aún preservada de su origen, es la discordia de las otras cosas, es el disparate.”<sup>45</sup> Podemos decir entonces que lo que se quebró está roto desde el principio, lo cual es paródico e irónico y “la historia aprende también a reírse de las solemnidades del origen.”<sup>46</sup>

El objeto de la genealogía está caracterizado por términos como *Entstehung* o *Herkunft*. La procedencia (*Herkunft*) refiere al cuerpo, a la sangre, o más bien al grupo sanguíneo, a la tradición, a los lazos de sangre, para ser más precisos, a la pertenencia a un grupo. No se trata de encontrar en un individuo ideas o caracteres que permitan semejarlo a otro, se trata “de percibir todas las marcas sutiles singulares, subindividuales que pueden entrecruzarse en él y formar una raíz difícil de desenredar. Lejos de ser una categoría de la semejanza, un tal origen permite desembrollar para ponerlas aparte todas las marcas diferentes”<sup>47</sup>

El cuerpo más allá de afirmar el yo, lo disocia. A partir de la dispersión, de sucesos azarosos, de accidentes, de desviaciones, de casualidades que culminan en que el sujeto esté donde esté. En la familia o la procedencia inmediata hay fallos, malos cálculos,

---

<sup>45</sup> Nietzsche, la genealogía y la historia, en *Microfísica del poder*, Las ediciones de La Piqueta, Madrid, 1980.

Pág. 10

<sup>46</sup> *Idem*.

<sup>47</sup> *Ibidem* Pág 12.

inconsistencias que constituyen al grupo. En nuestra herencia fundamental no se encuentra el ser y la verdad sino la exterioridad de lo accidental. Nos constituyen la pluralidad, las vicisitudes y los accidentes. La herencia es peligrosa, no es una adquisición o un saber que se acumula y se solidifica, es un conjunto de ambigüedades y de lagunas, una persona no sabe con certeza qué hereda. Se recibe la contingencia, la pluralidad, las cosas no justificadas, y por tal motivo no puede saberse a cabalidad quién uno mismo es, se trata de “un conjunto de pliegues, de fisuras, de capas heterogéneas que lo hacen inestable y, desde el interior o por debajo, amenazan al frágil heredero”<sup>48</sup> De esta forma podemos hablar de seres que no están enraizados y que son incapaces de unirse en una sola identidad. Y dado que heredar es traicionar, no puede fundarse nada sólido: “la búsqueda de la procedencia no funda, al contrario: remueve aquello que se percibía inmóvil, fragmenta lo que se pensaba unido; muestra la heterogeneidad de aquello que se imaginaba conforme a sí mismo.”<sup>49</sup>

La procedencia se imprime en el cuerpo, y cuando éste falla nos damos cuenta de que existe. Las condiciones materiales de un grupo o comunidad indican qué se recibe y qué no, así como lo que se escucha o se ignora. La pluralidad que dispersa se refleja en las tensiones y en la lucha de fuerzas que conforman el cuerpo. Los cuerpos sociales e individuales muestran efectos, fracturas.

En este sentido, Foucault señala que “el cuerpo y todo lo que se relaciona con el cuerpo, la alimentación, el clima, el sol --es el lugar de la *Herkunft*: sobre el cuerpo, se encuentra el estigma de los sucesos pasados, de él nacen los desfallecimientos y los errores; en él se entrelazan y de pronto se expresan, pero también en él se desatan, entran en lucha, se borran unos a otros y continúan su inagotable conflicto.”<sup>50</sup>

Tenemos entonces que los sucesos se inscriben en el cuerpo. En el acto de nombrar, el lenguaje marca un suceso y las ideas lo disuelven en su abstracción. Estos sucesos tienen efectos materiales, atraviesan el cuerpo de un modo determinante pues no se puede evitar que el saber se inscriba en el cuerpo. La historia nos afecta, se clava en nuestro cuerpo. De manera que como no podemos impedir ser entes con un cuerpo, éste toma el lugar en donde se disocia el yo y se convierte en el motivo por el cual no podemos reconocernos como somos. La unión de las ideas combinadas con la materialidad de las disciplinas es lo que somos de manera

---

<sup>48</sup> *Ibidem* Pág 13.

<sup>49</sup> *Idem*.

<sup>50</sup> *Ibidem* Pág 14.

disociada con el cuerpo. Foucault describe esta ambigüedad de la siguiente manera “El cuerpo: superficie de inscripción de los sucesos (mientras que el lenguaje los marca y las ideas los disuelven), lugar de disociación del yo (al cual intenta prestar la quimera de una unidad substancial), volumen en perpetuo derrumbamiento. La genealogía, como el análisis de la procedencia, se encuentra por tanto en la articulación del cuerpo y de la historia. Debe mostrar al cuerpo impregnado de historia, y a la historia como destructor del cuerpo.”<sup>51</sup>La propuesta de Foucault trataría de un acto de lectura que vincule cuerpo e historia, dado que esta última se materializa en el cuerpo.

Somos seres históricos y no hay nada natural en el cuerpo, todo está colonizado y codificado por un sentido. Es imposible escapar de la voluntad de poder y de los sistemas de dominación; sin embargo, existen desvíos y sustituciones de estos sistemas, un sistema de dominación se desplaza. El suceso corta y aflora otro sistema de dominación, pero no todo se puede hilar, no se debe disolver el suceso en una continuidad pues este se muestra en lo que tiene de abrupto, el suceso hace que el juego de verdad cambie, y los cambios no suceden de manera dramática, sino como acontecimientos que parecen intrascendentes.

El saber funciona para dominar y no para comprender pues el conocimiento precisa tener el objeto bajo control. En otras palabras, la voluntad de poder permite que haya historia, permea los saberes y nada queda fuera de esta dinámica. Al entender que se habla desde una perspectiva concreta, puede realizarse una incidencia en la realidad porque se inserta otra manera de ver al sujeto, una manera que entiende que estamos inmersos en la voluntad de poder. La genealogía, o historia efectiva, considera el lugar desde donde se mira tomando en cuenta que lo que rige es la voluntad de poder. Sin embargo, puede haber otras formaciones constitutivas de sujeto, la voluntad de poder no es una invariable universal, puede no haber sometimiento en otro juego de verdad. El sujeto no tiene esencia, es una ambivalencia entre el sometimiento y la actuación, entre la autonomía y el estar sujeto a algo.

Foucault apuesta por hacer un uso paródico de la historia, un baile de identidades que no se sostienen ontológicamente, que se rompen y que cambian; y en la que se exalta la inventiva del ser humano. La historia, desde esta perspectiva, es un carnaval de máscaras donde no hay esencia ni motivo debido a que la identidad se disocia sistemáticamente. La parodia es

---

<sup>51</sup> *Ibid.* Pág. 14-15

destructora de la realidad, no construye la identidad, intenta destruir la noción de verdad y es desde este enfoque que nos podemos acercar a una propuesta innovadora acerca del cuerpo.

### Las técnicas de sí y la sexualidad

Foucault plantea la historia de las maneras a través de las cuales el hombre occidental produce un saber sobre sí mismo, estos saberes son analizados a partir de juegos de verdad que se vinculan al uso de técnicas determinadas por parte del individuo para explicarse a sí mismo quién es. Se trata de técnicas asociadas a una forma específica de dominación con determinados dispositivos de educación y de desenvolvimiento de los sujetos. Foucault se centra en la historia de cómo se organiza el saber en relación con las técnicas de dominación y las técnicas de sí, y formula la noción de “gubernamentalidad” como el punto de encuentro entre las técnicas de sí mismo (de dominación individual, las acciones que un sujeto ejerce sobre sí mismo) y las técnicas de dominación que funcionan para someter a los otros.

La propuesta consiste en estudiar el vínculo histórico entre la obligación de decir la verdad y las prohibiciones que someten la sexualidad; estas prohibiciones sexuales se diferencian de otras prohibiciones porque tienen la particularidad de vincularse con la exigencia en el individuo de confesar la verdad sobre sí mismo. Las reglas y deberes guardan una íntima relación con ciertos pensamientos y sentimientos representados, así como deseos provocados, “la inclinación a escudriñar en sí mismo todo sentimiento oculto, todo movimiento del alma, todo deseo disfrazado bajo formas ilusorias.”<sup>52</sup>

Se trata de problematizar la familiaridad con la que se entiende el término “sexualidad”, tomar distancia de su supuesta evidencia y poner atención en los campos de conocimientos teóricos y prácticos con los que está relacionado el término. Foucault se interroga cómo occidente se forma una experiencia<sup>53</sup> a través de la cual un individuo se reconoce a sí mismo como sujeto a una sexualidad que se vincula a diversos saberes y que se organiza en un conjunto de normas y restricciones. Habría que preguntarse por los juegos de verdad a través de los cuales el ser humano se vincula con su propio cuerpo y se reconoce a sí mismo como hombre de deseo, así como por la preocupación moral de la que son objeto las actividades y

---

<sup>52</sup> Foucault, M. *Las técnicas de sí, en Obras esenciales, Madrid, Paidós, 2010.* Pág. 243

<sup>53</sup> “Si entendemos por experiencia la correlación, dentro de una cultura, entre campos del saber, tipos de normatividad y formas de subjetividad” Foucault, M, *Historia de la sexualidad II. El uso de los placeres, Siglo XXI, F. C. E.* Pág. 10



placeres que dependen del comportamiento sexual. Se pretende “analizar las prácticas por las que los individuos se vieron llevados a prestarse atención a ellos mismos, a descubrirse, a reconocerse y a declararse como sujetos de deseo, haciendo jugar entre unos y otros una determinada relación que les permita descubrir en el deseo la verdad de su ser, sea natural o caído.”<sup>54</sup>

La confesión desempeña un papel primordial en cuanto a lo que a la carne se refiere, en las instituciones penales y religiosas el individuo se ve obligado a analizar profundamente su comportamiento sexual. La sexualidad está subordinada al secreto y a la decencia, por un lado está unida a la prohibición verbal y, por otro, al requerimiento de hablar, el individuo debe ocultar lo que hace y al mismo tiempo tiene la obligación de decir la verdad. El sujeto se somete a un examen de sí mismo en cuanto a lo que le está prohibido. “El acento –aclaro Foucault– cae entonces sobre las formas de relacionarse consigo mismo, sobre los procedimientos y las técnicas mediante las cuales se las elabora, sobre los ejercicios mediante los cuales uno se da a sí mismo como objeto de conocimiento y sobre las prácticas que permiten transformar su propio modo de ser.”<sup>55</sup>

A Foucault le interesa el vínculo entre el ascetismo y la verdad: “¿cómo ciertos tipos de saber sobre sí han llegado a ser el precio que pagar por ciertas formas de prohibición? ¿Qué se debe conocer de sí para aceptar la renuncia?”<sup>56</sup> Lo anterior lo lleva a formular una hermenéutica de las técnicas de sí en la tradición helenística y en la tradición cristiana, y el paso de una a otra en el que se puede reconocer continuidades y discontinuidades, a partir del estudio de la relación entre las prácticas del “cuidado de sí” y el “conocimiento de sí”. En las prácticas estoicas se llega al conocimiento de sí a través de la memoria y el examen de conciencia. La búsqueda de la verdad que un individuo ejerce sobre sí mismo se da a partir del juicio, la disciplina y la rememoración de normas. En cambio, para la tradición cristiana es necesario imponer un montón de condiciones, reglas de conducta y obligaciones de verdad que indican una transformación de sí. Al respecto, Foucault ofrece la siguiente formulación: “El cristianismo exige otra forma de obligación de verdad, diferente de la fe. Requiere que cada uno sepa quién es, es decir, que se aplique en descubrir lo que pasa en él, reconozca sus faltas,

---

<sup>54</sup> *Ibidem* Pág. 11

<sup>55</sup> *Ibidem* Pag. 36

<sup>56</sup> *Las técnicas de sí*, Pág. 244



admita sus tentaciones, localice sus deseos; a continuación ha de revelar esas cosas, bien sea a Dios o a otros miembros de la comunidad, dando así testimonio, públicamente o de manera privada, contra sí mismo. [...] El acceso a la verdad no se puede concebir sin la pureza del alma. Ésta brota como consecuencia del conocimiento de sí y es la condición necesaria de la comprensión de texto.”<sup>57</sup>

En la penitencia del cristianismo primitivo no se distingue claramente el autocastigo de la revelación voluntaria de sí, en esto consiste la *exomólogesis*, la cual es simbólica, teatral y ritual, en ella la verdad sobre sí mismo aparece violentamente en una ruptura y disociación. También existe la práctica cristiana de la *exagóreusis*, en la cual se verbalizan los pensamientos analíticamente y que funciona a partir de la obediencia y la contemplación. En este escenario el maestro tiene control absoluto sobre el sujeto que ejerce un sacrificio de su propia voluntad y autonomía pues a través de la obediencia construye a sí mismo. La contemplación consiste en la inmovilidad de la conciencia frente a Dios, en examinar todo pensamiento que actúe en la conciencia para discernir la verdad y la realidad, para poder evitar la movilidad en el espíritu que incita el deseo y aleja de Dios. El examen de sí mismo cristiano apunta hacia el escrutinio de lo más íntimo de la mente: “La hermenéutica de sí se basa en la idea de que en nosotros hay algo oculto y de que vivimos siempre en la ilusión de nosotros mismos, una ilusión que enmascara el secreto.”<sup>58</sup> Se debe verbalizar cualquier pensamiento pero sólo bajo el dominio del maestro, en el que se debe confiar y al que se debe obedecer completamente. La verbalización del pecado, es decir, la confesión, se presenta como indispensable pues imprime la verdad. Sin embargo, la verbalización permanente y total es imposible ya que de ser posible, todo lo expresado se convertiría en pecado. Tanto en la *exomólogesis* como en la *exagóreusis*, el sujeto debe renunciar a sí mismo, pero, según Foucault, la segunda (la verbalización) tiene una herencia mucho más marcada en la historia de occidente, convirtiéndose en un instrumento positivo a partir del cual se construye un nuevo sujeto en las llamadas “ciencias humanas”.

Por otro lado, en su curso en el Collège de France recopilado en el texto *Del gobierno de sí y de los otros*, Foucault rescata de Platón la idea de que el filósofo no es sólo aquella persona

---

<sup>57</sup> *Ibidem* Pág. 265

<sup>58</sup> *Ibidem* Pág. 271

que dice la verdad, también es alguien que participa y toma decisiones políticas. La filosofía no es sólo el aprendizaje de un conocimiento, es, además, *askesis*, un modo de vida, una manera de ser; el individuo crea una relación práctica consigo y a través de ella se forja a sí mismo y trabaja sobre sí.

De igual modo, Foucault destaca la dimensión de *parrehsía* en la filosofía, la entiende como el libre coraje de decir la verdad con valor y se pregunta cómo esto influye en los demás, cómo se asume el riesgo que implica y lo que se pone en juego, ¿a qué se renuncia cuando se elige esa existencia filosófica? Si bien, esa renuncia se dirige hacia una purificación de la existencia, no lo hace en un sentido ascético, pues la forma de vida filosófica refiere a un testimonio, una manifestación de la verdad del tipo de existencia que lleva el individuo, cómo se viste, cómo habla, el cúmulo de elecciones que hace, a qué renuncia y qué acepta. No se trata de un sistema de verdades perteneciente al dominio del Ser, sino de un modo de vida en el que se manifiesta la verdad en una manera libre en que los hábitos y la conducta del sujeto son interpelados por un decir veraz que asume ponerse en el riesgo que su propio peligro implica.

Según Foucault, la modernidad hereda la *parrehsía* filosófica de la Antigüedad en el sentido de que la filosofía moderna no decide la distinción entre lo verdadero y lo falso, sino que, a través de la crítica permanente al engaño, practica el juego dialéctico de su propia verdad y de esta manera se constituye como “una práctica que, en su relación con la política, hace la prueba de su realidad. Es una práctica que, en la crítica de la ilusión, del embuste, del engaño, de la adulación, encuentra su función de verdad. Y es por último una práctica que encuentra en la transformación del sujeto por sí mismo y del sujeto por el otro [su objeto de] ejercicio. La filosofía como exterioridad con respecto a una política que constituye su prueba de realidad, la filosofía como crítica con respecto a un dominio de ilusión que la pone frente al desafío de constituirse como discurso verdadero, la filosofía como ascesis, es decir, como constitución del sujeto por sí mismo [...] La filosofía no tiene que desalienar al sujeto. Debe definir las formas en las cuales la relación consigo puede eventualmente transformarse. La filosofía como ascesis, la filosofía como crítica, la filosofía como exterioridad reacia a la

política: creo que este es el modo de ser de la filosofía moderna. Ese era en todo caso, el modo de ser de la filosofía antigua.”<sup>59</sup>

Es interesante dar cuenta de cómo estas nociones de *askesis* y *parrehsía* nos ayudan a pensar la cuestión de la relación entre el individuo y el cine y cómo una persona puede habitar el mundo y hacer comunidad a partir del trabajo consigo mismo a través de las películas que ve, podemos reflexionar la manera en que el sujeto elige qué películas ver y a partir de ello se construye a sí mismo e interviene en el mundo a su alrededor. Cómo en la actividad de pensar y ver cine, como forma de vida más que como teoría, se genera el trabajo de auto formación y transformación en la que el sí mismo llega a ser quien es.

### El cuerpo erótico, Sade y el cine

*Hay que inventar con el cuerpo, con sus elementos, sus superficies, sus volúmenes, sus espesuras, un erotismo no disciplinario: el del cuerpo en estado volátil y difuso, con sus encuentros azarosos y sus placeres incalculables.*

**Michel Foucault**

El no-lugar de la desnudez no puede equipararse con el ritual sadomasoquista de poder en Saló de Passolini. Cuando Foucault hace referencia a la manera en que se trata el cuerpo en el cine contemporáneo lo hace a partir de su propio extrañamiento frente a lo que considera la separación del cine en general respecto a Sade. Para Foucault, el cine es incompatible con la obra de Sade, ya que esta última se caracteriza por una regulación meticulosamente inscrita en un proyecto, por la minuciosa rigurosidad del ritual con la que se construyen sus escenas, en las cuales no debe intervenir ningún atavío o cualquier elemento sobrepuesto o en falta, nada que se agregue o suprima; lo anterior no permite apertura alguna y deja a un lado el juego suplementario de la cámara, pues los espacios vacíos están puestos sólo para ser colmados por cuerpos y deseos. En este sentido, el órgano es un objeto que se encarniza, por ejemplo, en la figura de la vagina dentada, un fragmento del cuerpo que se arranca, se corta.

---

<sup>59</sup>Foucault, Michel, *Del gobierno de sí y de los otros*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2017. Pág. 358-359.

El objeto es parcial en una orgía sádica sangrienta y el cuerpo es dividido o descuartizado, el sujeto no pone en riesgo su identidad porque la actividad sexual se centra en los genitales. De esta manera el cuerpo en Sade recorta la unidad, está fijado en una jerarquía orgánica que, aunque no se organiza a partir de la cabeza, lo hace a partir del sexo. Según Foucault “el sadismo era anatómicamente sabio, y si causaba estragos era en el interior de un manual de anatomía muy razonable. Nada de locura orgánica en Sade. Querer retranscribir a Sade, ese anatomista meticuloso, en imágenes precisas, no funciona.”<sup>60</sup>

El mérito de un filme con pretensiones de tratar el cuerpo de manera valiosa radicaría en mostrar la efervescencia de los cuerpos en su desmultiplicación, la apertura autónoma de las partes más mínimas, la exaltación de la más pequeña posibilidad de cualquier elemento fragmentario de un cuerpo. En este sentido, el cuerpo sería un escenario en el que se deshacen las jerarquías, se anarquizan las denominaciones, las localizaciones y la organicidad se desbarata. Se trata de “hacer cantar a los cuerpos y sus prodigios”<sup>61</sup> en los labios, los rostros, los besos, los pómulos, las mejillas, los párpados, los dientes, la expresión de los ojos.

El filme que para Foucault ejemplifica el erotismo no disciplinario es *La muerte de María Malibran* de Schroeter, perversa e hipnótica semi-biografía en la que a través de elementos pictóricos barrocos se hace referencia a la corta vida de la cantante de ópera franco-española, interpretada por Eika Katappa, María Malibran, quien murió a los 28 años debido a un esfuerzo excesivo mientras cantaba. El filme no tiene una trama claramente discernible ni un diálogo directo, la voz que canta es primordialmente incorpórea (extradieética), con música que va desde Mozart hasta melodías anacrónicas como St Louis Blues. Sobresale la sucesión de enigmáticos primeros planos de los rostros alternando con escenarios de paisajes contrastantes. Foucault lo describe como un cuerpo que bruscamente se desorganiza y que “deviene un paisaje, una caravana, una tempestad, una montaña de arena, etc.”<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> Foucault, M., *Las figuras del erotismo en Sade y el cine*. Entrevista de Gérard Dupont, extraída de Cinematographe. La Revue de L'actualite cinematographique N 16, extraída de Temakel: <http://www.temakel.com/cinefoucault.htm>

<sup>61</sup> *Idem*

<sup>62</sup> *idem*



*Der Tod der Maria Malibran*, Werner Schroeter, 1972.

“En *La Muerte de María Malibrán*, la manera en la que se besan las dos mujeres, ¿qué es? Dunas de arena, una caravana en el desierto, una flor voraz que avanza, mandíbulas de insecto, una anfractuosidad al ras de la hierba. Antisadismo de todo eso.”

Se trata de que el cuerpo salga de sí mismo descomponiendo la organicidad, de manera que los fragmentos corporales no puedan ser utilizados ni nombrados, que no puedan ser profanados ni reducidos al placer del otro. El cuerpo es “vuelto enteramente plástico por el placer: algo que se abre, que se alarga, que palpita, que sacude, que abre.”<sup>63</sup> Se escapa de cualquier programa cruel de la ciencia del deseo en la cual el trabajo de la cámara se reduce a detallar el cuerpo para el deseo. Tendría que ir más allá de la lógica placer-dolor y de lo que Foucault llama circuitos eróticos privados, los cuales no podrían ser llamados propiamente cine pues funcionan simplemente para encender el deseo, sólo existen para “prenderse” a partir de las imágenes.

La experiencia novedosa propiamente cinematográfica y una de las características a partir de las cuales el cine se separa del teatro es la exploración del cuerpo a partir de la cámara a través de intensas tomas. Se descubre algo en un encuentro en el que coinciden los cuerpos y la cámara, y donde intervienen tanto el cálculo como lo azaroso, de esta forma se genera un acontecimiento “haciendo levantar un ángulo, un volumen, una curva, siguiendo un trazo, una línea, eventualmente un pliegue.”<sup>64</sup> La cámara hace que, del cuerpo que emerge como una masa nazcan imágenes de placer y, así mismo, dirigidas hacia el placer. Imágenes y

---

<sup>63</sup> *Idem*

<sup>64</sup> *Idem*

placeres con diversas entradas y puntos de fuga que surgen en el lugar en el que coinciden, siempre de manera inesperada, el placer de la cámara y las palpitaciones de placer del cuerpo.

Existe una tendencia de algunos filmes contemporáneos que consiste en utilizar determinados elementos para revivir un erotismo de tipo disciplinario a través de motivos del nazismo. Habría que poner especial cuidado en no caer en esa confusión entre fascismo y sadismo que se ve retratada en cierto imaginario del cine<sup>65</sup>; esta asociación es un grave error histórico pues en el nazismo está ausente cualquier valor erótico, y más bien actuaría la fantasía pequeño burguesa de la propiedad racial; y si en el nazismo, remotamente, se diera el caso de un encuentro cuerpo a cuerpo que ligara eróticamente al verdugo con la víctima, esto sólo podría acontecer de manera fortuita.

El tema problemático que tendríamos que considerar es que el acceso a determinados fantasmas eróticos se da a partir del nazismo. Esto refleja la pobreza de imágenes en el imaginario cinematográfico y la urgencia por construir nuevos escenarios para poder pensar la intensidad del instante y el cuerpo erótico fuera de un campo de concentración.

Se trata de salir del erotismo de Sade poniendo en cuestión el vocabulario con el que se traduce el placer del cuerpo en explosión, cómo se vive (si es que somos capaces de vivirlo) el cuerpo desorganizado y la manera en que se construye el deseo, para no caer en la reducción de la meticulosidad anatómica de un sadismo disciplinario, aquel erotismo del “sargento del sexo” como lo llama Foucault, que apunta a una sociedad reglamentaria, jerarquizada en función de la obediencia, la vigilancia, la anatomía y la disciplina, que tiene sus tiempos y espacios bien delimitados y distribuidos.

---

<sup>65</sup> Podemos encontrar un claro ejemplo en la película de Pier Paolo Pasolini, *Saló o los 120 días de Sodoma* de 1972. Que traslada la obra de Sade a la República Social Fascista de Saló, territorio ocupado por la Wehrmacht alemana y que sería establecido como el nuevo Estado de Mussolini.

## Sade y el erotismo desde el pensamiento de Gilles Deleuze

*¿y si después de todo se deviniese animal o vegetal gracias a la literatura —que no es lo mismo que literariamente—, acaso no se deviene animal antes que nada por la voz?*

**Gilles Deleuze**

Para Deleuze, la escritura no se liga al acto de significar sino al de deslindar y crear cartografías. Un libro es un agenciamiento maquínico que no tiene objeto y que no se le puede adjudicar a un sujeto, está configurado por diferentes materias, velocidades y multiplicidades “hay líneas de articulación o de segmentaridad, estratos, territorialidades; pero también líneas de fuga, movimientos de desterritorialización y de desestratificación. Las velocidades comparadas de flujo según esas líneas generan fenómenos de retraso relativo, de viscosidad, o, al contrario, de precipitación y de ruptura.”<sup>66</sup> Los estratos hacen del libro una totalidad significativa, un organismo en conexión con otros agenciamientos, orientado hacia otros cuerpos sin órganos que desbaratan el mismo organismo, que hace “pasar y circular partículas asignificantes, intensidades puras, de atribuirse los sujetos a los que tan sólo deja un nombre como huella de una intensidad.”<sup>67</sup> Cuando hablamos de literatura se trata de preguntar de qué está hecho el libro y no de lo que significa; con qué funciona, cómo se relaciona con el exterior, cómo se introducen las multiplicidades y cómo pasan en él las intensidades. El agenciamiento de la literatura no es ideológico. La escritura funciona en la conexión de la máquina literaria con otras máquinas.

Es en este sentido que Deleuze se acerca a la literatura de Sade en relación a la obra de Masoch en el texto *Presentación de Sacher–Masoch, Lo frío y lo cruel*<sup>68</sup>, para cuestionar la supuesta unidad del sadomasoquismo que se basa en una lógica binaria. A partir de esta novedosa concepción de la literatura, enseguida intentaremos rastrear las nociones de apatía, crueldad y negatividad en el pensamiento de Sade, con base en la lectura que de su obra hace Gilles Deleuze.

---

<sup>66</sup> Deleuze Gilles, Félix Guattari, *MIL MESETAS Capitalismo y esquizofrenia*, PRE-TEXTOS, Valencia, 2004 Pág. 10

<sup>67</sup> *Idem*

<sup>68</sup> Deleuze Gilles, *Presentación de Sacher–Masoch, Lo frío y lo cruel*, Amorrortu, Buenos Aires, 2001.

## Sade: Apatía, Crueldad y Negatividad

A Deleuze le interesa rescatar el pensamiento de Masoch porque piensa que tiene la particularidad de “«desexualizar» el amor y de sexualizar toda la historia de la humanidad.”

<sup>69</sup> De esta forma le parece injusto el olvido en el que cayó su obra mientras que, curiosamente, su nombre (que sirvió para denominar el masoquismo) se volvió de uso común. No pasa lo mismo en el caso de la literatura de Sade, de la cual la reflexión clínica retoma más elementos.

La tradición clínica hace del sadismo y el masoquismo una complementariedad, una entidad dialéctica sadomasoquista que, para Deleuze, termina por perjudicar a Masoch ya que se le puede reducir haciendo una simple inversión de las pulsiones de esta unidad dialéctica para desprender un contrario (Masoch) a partir del otro (Sade). Sin embargo, el universo de Masoch es completamente diferente al de Sade. Sus intereses, proyectos y problemas son incomparables. Se tendría que cuestionar la supuesta obviedad de esta complementariedad que se da por la simplificación del hecho de que a un sádico le provoque placer hacer sufrir, y a un masoquista le guste sufrir. A partir del acercamiento a la obra de estos dos autores se puede comprobar que el sádico del masoquismo no es el de Masoch y el masoquista del sádico no es el de Sade. “El sadismo del masoquismo surge a fuerza de expiar; el masoquismo del sadismo, a condición de no expiar.”<sup>70</sup>

La unidad sadomasoquista que se da por evidente se debe poner en cuestión debido a que no existe la certeza de que esta entidad no sea un síndrome que remite a genealogías causales irreductibles y contextos diferentes. “Afirmada con excesiva rapidez –dice Deleuze– la unidad sadomasoquista amenaza ser un síndrome grosero incompatible con las exigencias de una verdadera sintomatología.”<sup>71</sup> El médico construye un cuadro clínico disociando o juntando arbitrariamente síntomas que hasta ese momento se habían vinculado o separado. En la medicina, por un lado, existe la historia de las enfermedades que pueden cambiar de forma o disolverse en función del contexto y las condiciones en que la terapéutica se encuentre; y por otro lado está la historia de la sintomatología, la cual puede anteceder o suceder las mutaciones de la primera, a los síntomas se les cambia el nombre o se les

---

<sup>69</sup> *Ibidem* Pág. 14

<sup>70</sup> *Ibidem* Pág. 43

<sup>71</sup> *Idem*



reclasifica apuntando hacia una sintomatología que progresa y se hace más específica. No se debe dar por hecho que los síntomas ya están resueltos. Deleuze propone disociar el síndrome que liga arbitrariamente síntomas heterogéneos y dispares.

Dar el nombre a una enfermedad es un acto lingüístico y semiológico significativo, pero la palabra enfermedad no se ajusta a lo que Sade y Masoch refieren, aunque esto no significa que no presenten signos y cuadros de síntomas específicos, lo cierto es que de su estilo se revela un nuevo lenguaje y una nueva manera de pensar.

Hay que tener en cuenta que los juicios clínicos acerca del masoquismo y el sadismo no se pueden pensar de manera separada de la literatura de Sade y Masoch, y dado que en el razonamiento clínico sobran los prejuicios acerca de las perversiones, Deleuze pretende retomar la reflexión desde el principio, pero esta vez abordar el tema fuera de la clínica, desde la literatura de Masoch y Sade, y de esta manera poder recrear un nuevo vínculo entre estas dos disciplinas: “en lugar de una dialéctica que corra a reunir contrarios, deben intentarse una crítica y una clínica capaces de despejar tanto los mecanismos verdaderamente diferenciales como las respectivas originalidades artísticas.”<sup>72</sup>

Deleuze piensa que el pudor respecto a la sexualidad no tiene que ver con un terror biológico “si lo estuviera, no se formularía del modo en que lo hace: menos le temo a ser tocado que a ser visto, y menos a ser visto que a ser hablado.”<sup>73</sup> Esta inquietud lo lleva a preguntarse por la violencia silenciosa que habla de erotismo y lo habita, el encuentro entre violencia y sexualidad en la provocadora escritura de Sade y de Masoch, a la que se denomina “pornología” y que es irreductible a las funciones básicas de la orden y la descripción, a diferencia de la literatura pornográfica donde erotismo y violencia se unen de manera restringida, y la cual se caracteriza por consignas y órdenes así como por descripciones obscenas.

En Sade se lleva a cabo una facultad demostrativa como función suprema del lenguaje. Podemos verla cuando, por ejemplo, en medio de dos consignas, un libertino expone una teoría rigurosa, o cuando conversa con una víctima. Es una actitud que no tiene ninguna intención pedagógica, no intenta convencer o persuadir. Existe una identidad entre la

---

<sup>72</sup> *Ibidem* Pág. 16

<sup>73</sup> *Ibidem* Pág. 21

demostración y la violencia. En la demostración se evidencia que el razonamiento con su serenidad, calma y rigor, está del lado de la violencia, se trata de una demostración que se confunde con la perfecta soledad del demostrador y de su unicidad y omnipotencia pues el que escucha el razonamiento no lo tiene que compartir, como tampoco tiene que compartir el placer del demostrador.

En el lenguaje demostrativo de Sade también actúan las descripciones y las consignas, “las descripciones, la actitud de los cuerpos, no cumplen más que el papel de figuras sensibles para ilustrar las demostraciones abominables; y las consignas, los imperativos lanzados por los libertinos son a su vez como enunciados de problemas que remiten a la cadena más profunda de los teoremas sádicos.”<sup>74</sup>

Este lenguaje juega un doble papel pues está constituido por dos factores, por un lado el factor imperativo y descriptivo, el cual representa el *elemento personal* y se encarga de ordenar y describir los gustos y violencias específicas del sádico; por otro lado está el *elemento impersonal*, en el que algunas veces el primer elemento casi desaparece, la razón demostrativa sugiere un spinozismo ya que “identifica esa violencia impersonal con una Idea de la razón pura, con una demostración terrible capaz de poner al otro elemento bajo su sujeción. En Sade aparece un extraño spinozismo: un naturalismo y un mecanicismo penetrados de espíritu matemático. A este espíritu debe ser referida esa infinita repetición, ese proceso cuantitativo reiterado que multiplica las figuras y adiciona a las víctimas, para volver a pasar por los millares de círculos de un razonamiento siempre solitario.”<sup>75</sup> Aquí, la víctima es dominada por un verdugo que goza más mientras menos consentimiento y persuasión facilite la víctima. El sádico reniega e infringe cualquier contrato, actúa en función de una institución a través de la posesión.

En el lenguaje de Masoch también existen las consignas y las descripciones, pero estas se dirigen hacia la persuasión y la educación. En este escenario la víctima construye un acuerdo con el verdugo, lo busca, lo persuade y lo forma. El masoquista elabora un pacto, tiene necesidad de relaciones contractuales; es un educador pues hace firmar un contrato a la mujer

---

<sup>74</sup> *Ibidem* Pág. 24

<sup>75</sup> *Ídem*

déspota, la persuade y la forma. Sin embargo, la mujer educada, aunque acepta el contrato, mantiene el temor de no poder sostener el rol del que ha sido persuadida.

Según Deleuze, el masoquista experimenta la sumisión, el tormento y la muerte como momentos de ascenso al Ideal. El masoquismo procura condiciones místico-idealistas: “Del cuerpo a la obra de arte, de la obra de arte a las Ideas, hay toda una ascensión que debe cumplirse a latigazos. Un espíritu dialéctico anima a Masoch.”<sup>76</sup> En el pensamiento de Masoch existe un platonismo y una imaginación dialéctica en cuanto a la ascensión hacia lo inteligible, al desdoblamiento, a la técnica de desplazamiento e inversión. Así como Platón en *El Banquete*, en apariencia, presentaba a Sócrates como el amante, pero en el fondo mostraba que era el amado; el masoquista parece en un primer momento ser educado por la opresora mujer, si se mira con cuidado más profundamente es la víctima quien persuade e indica los mandatos que la mujer ordena: “La víctima habla a través de su verdugo, sin reservas. La dialéctica no significa simplemente circulación del discurso, sino transferencias o desplazamientos de este género que hacen que la misma escena se represente simultáneamente en varios niveles, según diversos desdoblamientos e inversiones en la distribución de los roles y lenguajes.”<sup>77</sup>

Esta *pornología*<sup>78</sup> que describe Deleuze se sitúa en los límites del lenguaje, la frontera del lenguaje y la violencia que guarda silencio, el erotismo que no habla y del que no se habla. Para que esto tenga lugar debe acontecer en el interior del lenguaje un desdoblamiento en el que el lenguaje descriptivo e imperativo se supere en una función más alta; por un lado, en Sade, que pase del elemento personal al elemento impersonal y reflexivo del ideal de la razón pura, que la explicación de la particularidad del deseo, el delirio de lo particular, se de a partir

---

<sup>76</sup> *Ibidem* Pág. 26

<sup>77</sup> *Ibidem* Pág. 27

<sup>78</sup> Respecto a este término es interesante el ejercicio que realizó Daniel Mundo en sus *50 puntos del Manifestx pornológico*, en *Imagofagia*, Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, [www.asaeca.org/imagofagia-N°18-2018-ISSN](http://www.asaeca.org/imagofagia-N°18-2018-ISSN) 1852-9550. Mundo plantea una forma de abordar la sexualidad en la tecnología de registro del mundo contemporáneo: el código digital. Propone pensar en la pornología como una disciplina que estudie la relación entre el individuo, las masas, la sexualidad, el porno y el vínculo o medio de comunicación e información. Frente a una sociedad obsesionada con ser feliz todo el tiempo, rescata del término inventado por Deleuze una idea de desafectación radical pensando las relaciones afectivas, la sexualidad y la pornografía como “una lógica de vinculación y excitación híper específica y masiva entre individuos o nodos de información: univocidad, obviedad, repetición, instantaneidad, realismo extremo, híperrealismo, efectismo, defraudación, complicidad, satisfacción espectacular, frustración.” Pág. 594

de una “Razón analítica universal”. Por otro lado, en Masoch la apelación de un Ideal impersonal del espíritu dialéctico en el que la particularidad se hace reflexiva. Deleuze lo formula de la siguiente manera: “En Sade, la función imperativa y descriptiva del lenguaje se supera hacia una pura función demostrativa e instituyente; en Masoch, se supera también, pero hacia una función dialéctica, mítica y persuasiva. Esta repartición toca a lo esencial de las dos perversiones; tal es la doble reflexión del monstruo.”<sup>79</sup>

Existe un doble desplazamiento dentro de la descripción. En Sade, la función demostrativa necesita de un elemento provocador, las descripciones son obscenas en sí mismas en figuras libres e independientes. En cambio, para Masoch la obscenidad puede encontrarse, pero no es necesaria, puede dejarse de lado. En la función dialéctica, las descripciones obscenas no son esenciales, van marcadas por la decencia, el cuerpo de la víctima es indeterminado y el de la mujer siempre está cubierto por pieles; motivo por el cual no fue un autor maldito como Sade, su obra fue celebrada en su tiempo.

A través de su escritura, Sade y Masoch nombran un doble perverso del mundo que reúne la violencia y exceso de la historia y la naturaleza. Cuando refleja sus excesos y violencias (este reflejo los pone al servicio del sentido) el erotismo hace las veces de espejo del mundo. Las palabras de su escritura “a su vez, forman en el lenguaje una suerte de doble del lenguaje propio para hacerlo actuar directamente sobre los sentidos.”<sup>80</sup>

En la obra de Sade asistimos a la puesta en escena de la negación absoluta. Deleuze hace aquí la distinción de dos niveles en esta profunda negatividad: “lo negativo como proceso parcial y la negación pura como Idea totalizadora.”<sup>81</sup> Se trata de la emergencia de la segunda naturaleza, la cual está sujeta a sus propias leyes y reglas. Lo negativo permea todas las partes de esta naturaleza, pero no la constituye, es un proceso parcial de muerte y ruina. La destrucción está del lado inverso de la creación, la podredumbre de la muerte es el reverso de la constitución de la vida pues el desorden es otro tipo de orden. De esta manera el héroe de las novelas de Sade termina decepcionado pues la segunda naturaleza revela que el crimen absoluto es imposible: “Ni siquiera se consolará pensando que el dolor de los otros le da

---

<sup>79</sup> Deleuze *op. cit.* Pág 28

<sup>80</sup> *Ibidem* Pág. 40

<sup>81</sup> *Ibidem* Pág. 30

placer: este placer del Yo significa también que lo negativo sólo se alcanza como reverso de una positividad. Y la individuación, no menos que la conservación de un reino o de una especie, corroboran los límites estrechos de la naturaleza segunda. A esta se opone la idea de una naturaleza primera portadora de la negación pura, situada por encima de los reinos y las leyes y que estaría eximida hasta de la necesidad de crear, conservar e individuar: sin fondo más allá de todo fondo, delirio original, caos primordial compuesto únicamente de moléculas furiosas y demoledoras.”<sup>82</sup>

El mundo de la experiencia está formado por la segunda naturaleza pues la naturaleza original no puede darse de forma completa y en este sentido es un objeto de la Idea. La pura negación se presenta como el delirio propio de la razón. La distinción entre las dos naturalezas funda y se corresponde con la distinción entre el elemento personal y el elemento impersonal, “el elemento personal, que encarna la potencia derivada de lo negativo, que representa la manera como el Yo sádico participa aún de la naturaleza segunda y produce actos de violencia que la imitan; y el elemento impersonal, que remite a la naturaleza primera como idea delirante de negación y que representa el modo como el sádico niega la naturaleza segunda así como su propio Yo.”<sup>83</sup>

El libertino sádico se excita por una idea de negación absoluta que no se puede dar en la experiencia y que sólo puede ser motivo de demostración. Es por este motivo que el sádico se irrita cuando ve que sus crímenes reales no se pueden comparar con el crimen impersonal y universal con el que sueña, una idea del mal y la negación a la cual sólo pueden acceder a través del razonamiento omnipotente. Intenta unir el elemento personal con el impersonal, ligar aquel elemento en el que sí tiene incidencia con aquel con el que sueña, el emanado con el original.

La repetición y la monotonía en la escritura en Sade se refieren a las condiciones y la posibilidad de que un dolor ocasionado en la segunda naturaleza repercuta y se reproduzca en la primera naturaleza infinitamente. La experiencia del héroe de las obras de Sade se ve reducida a revelar la demostración a través de la parcialidad de los procesos inductivos que le proporciona la segunda naturaleza, acelera los movimientos de la violencia parcial cuando

---

<sup>82</sup> *Idem*

<sup>83</sup> *Ibidem* Pág 31

aumenta las víctimas y los sufrimientos proporcionados a estas, y los condensa a partir de la absoluta frialdad de los actos, la violencia no debe orientarse en función de los impulsos o el propio placer pues esto la encadena a la segunda naturaleza, tiene que condensarse en la frialdad del pensamiento demostrativo. “He aquí la famosa apatía del libertino, la sangre fría del pornólogo, que Sade opone al deplorable «entusiasmo» del pornógrafo.”<sup>84</sup> De esta apatía proviene el placer intenso de la demostración, no de un yo que participa de la segunda naturaleza sino del placer de negar el Yo, negar la naturaleza en uno mismo y fuera de sí. La función demostrativa con la minuciosidad cuantitativa y cualitativa, a través de la sangre fría, acelera, condensa y se subordina a la función demostrativa, que le es imprescindible. Las descripciones obscenas en Sade cobran sentido a partir de la negatividad pues la demostración realiza su más valiosa función a partir de la descripción y la repetición acelerante y condensante.

La repetición juega papeles muy diferentes en la obra de Sade y en la de Masoch, en la primera adopta la forma de la aceleración y la condensación; y en la segunda de coagulación y suspenso. La repetición mecánica y acumulativa de Sade se opone al suspenso estático y dramático de Masoch. El masoquismo se caracteriza por el fetichismo y el proceso de denegación y suspenso. No se trata de idealizar el mundo, negarlo o destruirlo, a diferencia del sadismo, sino de suspenderlo en la denegación “para abrirse a un ideal suspendido a su vez en el fantasma. Se impugna la legitimidad de lo real para sacar a la luz un puro fundamento ideal: operación perfectamente conforme con el espíritu jurídico del masoquismo.”<sup>85</sup> Esto se dirige hacia el fetiche y su doble dimensión, “una parte del sujeto conoce la realidad, pero suspende este conocimiento, mientras que la otra parte se suspende del ideal. Deseo de observación científica y luego contemplación mística. Mucho más que eso, el proceso de denegación masoquista llega tan lejos que recae sobre el placer sexual mismo: aplazado al máximo, el placer es objeto de una denegación que permite al masoquista, en el momento de experimentarlo, denegar su realidad para identificarse con «el hombre nuevo sin sexualidad».”<sup>86</sup> Las escenas masoquistas de angustia y sufrimiento encarnan el suspenso porque contienen genuinas suspensiones físicas y poses congeladas. El

---

<sup>84</sup> *Ibidem* Pág. 32

<sup>85</sup> *Ibidem* Pág. 37

<sup>86</sup> *Idem*

suspense obliga a posicionarse del lado de la víctima. Pasa lo contrario con la acumulación reiterativa en Sade, que fuerza a identificarse con el verdugo.

En Masoch no hay descripciones obscenas porque la función descriptiva deniega y suspende las descripciones, las desplaza del objeto al fetiche, dentro del objeto y dentro del sujeto. En los escenarios masoquistas permea la decencia y la sugestión, mientras que, en los sádicos, las sombras y las luces brutales y crueles. Deleuze diferencia de la siguiente manera las dos obras:

En la obra de Sade, las consignas y descripciones se superan hacia una más alta función demostrativa; esta función demostrativa descansa sobre el conjunto de lo negativo como proceso activo y de la negación como Idea de la razón pura; ella opera conservando la descripción y acelerándola, cargándola de obscenidad. En la obra de Masoch, consignas y descripciones se superan también hacia una más alta función, mítica o dialéctica; esta función descansa sobre el conjunto de la denegación como proceso reactivo y del suspense como Ideal de la imaginación pura; hasta el punto de que las descripciones subsisten pero desplazadas, coaguladas, tornándose sugestivas y decentes. La distinción fundamental entre el sadismo y el masoquismo se muestra en los dos procesos comparados de lo negativo y la negación por un lado, de la denegación y lo suspensivo por el otro. Si el primero representa la manera especulativa y analítica de captar el instinto de muerte en tanto jamás puede ser dado, el segundo representa una manera completamente distinta, mítica y dialéctica, imaginaria.<sup>87</sup>

---

<sup>87</sup> *Ibidem* Pág. 39

## Sobre la pornografía y la desaparición de la diferencia subjetiva

### Definiciones

La pornografía atrae la atención académica y política, principalmente, a partir del feminismo o de la ética; no obstante, y a pesar de su incremento y accesibilidad a través de Internet, casi no se ha tratado desde el punto de vista de la teoría fílmica. Es hasta 1989<sup>88</sup> que se le reconoce como un género fílmico regido por sus propias convenciones, términos de contenido e intencionalidad. Sin embargo, no toda la pornografía puede reducirse a la cinematografía, existen diversas manifestaciones (revistas, websites, etc.)

Conforme se ha dado la emergencia de nuevas formas de comunicación tecnológica, los productores de material de contenido sexual explícito se han vuelto empresarios en la era digital y han entrado en la producción masiva de este tipo de contenidos. En los años setenta se crea la llamada Época de Oro del cine porno cuyo máximo representante es el filme de Gerald Damiano, *Deep Throat* (1972), primer filme en obtener un éxito masivo. En esta época la producción de pornografía empieza a desarrollar mejoras técnicas en su producto, en parte, para ganar legitimidad masiva. La llegada de la tecnología de video hizo la pornografía más barata y de más fácil acceso y puso de nuevo en la esfera privada su consumo, a la vez que se incluía contenido cada vez más extremo.

Para Susan Dwyer, el primer punto que se debe abordar para hablar de pornografía es la pregunta ¿qué es o cómo puede ser definida? Es complicado encontrar las condiciones suficientes y necesarias para poder dar una definición de pornografía, pues su complejidad aumenta por la apreciación que la gente tiene de ella, por ejemplo, el hecho de que sea vista como que debe ser eliminada y moralmente mala, afecta en la manera en que la pornografía es definida. Al hablar de ella se puede, por un lado, evocar a su identificación, y por otro lado, se le puede nombrar con una función estratégica, es decir, con la intención de generar algún efecto o motivación. Para caracterizar la pornografía se pueden emplear términos normativos que evalúan moralmente y asumen juicios particulares de valor o también se pueden utilizar términos descriptivos que son moralmente neutros. Si se caracteriza desde términos negativos no se podrá abordar con claridad los efectos de la pornografía ni

---

<sup>88</sup> Dwyer, Susan "Pornography", en *The Routledge Companion to philosophy and Film*, Abingdon 2009, Pág. 515



argumentar si debe o no ser regulada. Por este motivo es más conveniente una caracterización moralmente neutra y descriptiva como la que ofrece Dwyer citando a Linda Williams: “the visual (and sometimes aural) representation of living, moving bodies engaged in explicit, usually unfaked, sexual acts with a primary intent of arousing viewers”<sup>89</sup> Esta definición abarca varios tipos de pornografía en cualquier medio y se acerca mucho a la neutralidad. La pornografía se encontraría dentro del grupo de los géneros corporales, que trata de provocar reacciones físicas y reflejos aparentemente instintivos pero que son determinados culturalmente.

Cuando hablamos de pornografía podemos decir que es posible disfrutar de una fantasía con la conciencia de que se trata de una fantasía. Se trata de una cuestión fetichista, es decir, de trasladar el deseo sexual de un cuerpo biológico a un objeto alternativo, un objeto inanimado. “Una representación sexual puede tener un inmenso poder para excitar aunque sepamos que se trata sólo de una representación [...] La pornografía es el género que da un sentido carnal y de urgencia a nuestra capacidad de interpretar signos”<sup>90</sup>

Siempre ha existido un conflicto constante con la censura que hace a los pornógrafos ir a la búsqueda de nuevas tecnologías para mantener al público interesado, pues las imágenes estimulantes de la pornografía, aunque es un terreno difícil de delimitar, podemos decir que se distingue por ser un género corporal que explota lo novedoso, excesivo, desmedido, exótico y anormal. Intenta estimular secreciones, reacciones físicas y reflejos corporales que en realidad están culturalmente determinados. Se enfoca en provocar, a partir de representaciones explícitas de las prácticas sexuales y los genitales, el orgasmo del espectador.

Entre los medios tecnológicos de comunicación y la sexualidad existe un profundo vínculo. El deseo sexual impulsa el avance y la invención de nuevas tecnologías para expresar y comunicar ideas. Novedosas técnicas en la reproducción de imágenes, la escritura, la imprenta, la foto, el cine, el video y el internet adquieren una dimensión sexual; la sexualidad en los medios de comunicación y entretenimiento se ha vuelto imprescindible para la generación de vínculos íntimos en las sociedades de masas de nuestra época. Debido a que

---

<sup>89</sup> *Ibidem* Pág 517

<sup>90</sup> Yehya, Naief, *Pornografía, obsesión sexual y tecnológica*. Tusquets Editores, México, 2012. Pág. 11

estimulan el voyerismo y tienen la capacidad de brindar gratificación sexual a las audiencias, los medios desarrollan y perfeccionan sus técnicas.

Muchas representaciones sexuales son consideradas eróticas siempre y cuando sean consumidas únicamente por las élites, pero en el momento en que las masas pueden acceder a ellas (gracias a los avances tecnológicos que disminuyen sus costos) se convierten en material pornográfico y su obscenidad es condenada por los hombres ricos.

La dificultad para definir la pornografía de manera neutral radica en que se trata de un fenómeno muy diverso, puede manifestarse como un producto, una cultura o una clasificación moralista. No se puede reducir a una fórmula que resuma sus características. Es inútil intentar encerrar sus representaciones en un género único. Hablar de los efectos en quienes la miran o consumen se acerca más a una caracterización de lo que la pornografía es que intentar determinar su contenido, sin embargo “dichos efectos son meramente subjetivos, la manera en que estos serán interpretados para elaborar una definición responderá inevitablemente a la postura ideológica de quien la haga.”<sup>91</sup>

La pornografía es el desafío por excelencia de la libertad de expresión y de lo que está permitido. Hay algo en ella tan atrayente y excitante que se dice puede producir adicción y también tiene algo repulsivo que indigna. Su definición siempre está en medio de polémicas legales, intelectuales y morales.

Además de intentar la estimulación de los deseos sexuales del espectador, la pornografía introduce una relación entre lo que se considera en una época determinada como las verdades físicas de la anatomía del sexo y las convenciones sociales y religiosas. De esta manera se establece un vocabulario específico para las actividades sexuales en el que se nombran y se ordenan las distintas prácticas y perversiones.

La repercusión que la tecnología tiene en el ámbito cultural y sexual que se manifiesta en la figura del ciborg: un organismo cibernético, híbrido que combina lo biológico y lo cultural. “El ciborg es el individuo transformado por la tecnología, es un sistema en el que interactúan y se retroalimentan elementos mecánicos y electrónicos y partes celulares [...] es también una metáfora, una imagen y una herramienta que sirve para estudiar al hombre y su ideología

---

<sup>91</sup> *Ibidem* Pág. 16

como un híbrido manufacturado a partir de materia orgánica, mitos obsesiones, dogmas y fantasías. Así, tenemos que tanto el espectador como los actores-modelos de la pornografía son ciborgs. El primero debido a la mediatización de su sexualidad, pues no sólo sincroniza su orgasmo con las imágenes, sino que convierte la cámara, el control remoto, el teclado y la pantalla en extensiones genitales. El segundo, hombre, mujer o transexual, no solamente ha modificado su cuerpo a través de la tecnología en aras del espectáculo visual, sino que además se ha convertido en un reflejo de las fantasías ajenas y en un símbolo del rendimiento óptimo mecanizado de la sexualidad.”<sup>92</sup>

A pesar de que, en apariencia, la pornografía oscila entre una voluntad de normalidad y un deseo provocador, como veremos en seguida, la supuesta provocación de la pornografía no guarda ningún poder transgresor.

### Diferencias entre cine erótico y pornografía

*La crueldad en el capitalismo es todo aquello que nos habitúa a ver la vida, la naturaleza, el cuerpo y la sexualidad como una cosa.*

Rita Segato

Según Michela Marzano la pornografía pone en escena una representación de la sexualidad que abarca conductas que borran el cuerpo y hurtan la subjetividad del individuo pues se trata de una práctica que, poniendo el cuerpo en primer plano, intenta sacar a la luz los aspectos escondidos y reprimidos de la vida humana pero sólo logra vaciar de contenido el problema de la sexualidad y convierte el cuerpo en carne dominada. En apariencia pretende ser subversiva, estimular el deseo y transgredir lo prohibido; sin embargo, sólo cumple con reafirmar la prohibición e incluso hacer imposible el advenimiento del deseo. Reduce a productos de consumo los fantasmas que pertenecen a la oscuridad de la sexualidad humana.

Se rebela falsamente contra las represiones sexuales mientras deja a un lado la intimidad, agota el deseo y afirma la prohibición a la que se opone superficialmente. El erotismo, por su parte, afronta el conflicto de la sexualidad en sus aspectos más oscuros.

---

<sup>92</sup> *Ibidem* Pág. 19

La pornografía desdibuja la propia idea de la subjetividad pues el cuerpo se entiende como un cúmulo de fragmentos que constituyen individuos autómatas y no sujetos. Suprime el propio deseo que constituye al hombre. “Al querer cuestionar lo prohibido, lo borra antes incluso de interpretarlo.”<sup>93</sup>

Precisemos que la finalidad de señalar las particularidades de la pornografía y del cine erótico no es silenciar ninguna práctica o separar las actividades sexuales entre legítimas e ilegítimas. No se trata de erigir lo que Foucault describe como una “ciencia de la sexualidad”, la cual se integra en una voluntad de poder que se expresa en un discurso que habla de la sexualidad en términos de represión y que promete el secreto de la verdad y del goce. Que se refleja en la obsesión de hablar del sexo, de diseccionarlo e interrogarlo con excesiva curiosidad. De otorgarle un rol esencial y oculto en nuestra conformación como individuos y exigirle que nos entregue no sólo placer sino también saber “y todo un juego sutil que pasa de uno a otro: saber del placer, placer de saber el placer, placer-saber”<sup>94</sup>

Advertir las prácticas que hacen que los individuos instauren una relación consigo mismos en forma de dominio y represión; prácticas a partir de las cuales se identifican a sí mismos como sujetos de deseo; a través de la confesión, el desciframiento, el reconocimiento y la declaración del deseo y la sexualidad como la verdad secreta de su ser. Este sujeto interactúa dentro de una red de relaciones de poder, de fuerzas y reglas que tienen como base instituciones religiosas, clínicas, legales y educativas.

Si para Foucault, el ser humano de la sociedad moderna se reconoce como individuo a partir de la construcción de una experiencia de identidad que lo constituye como sujeto a una sexualidad; para Michela Marzano, el énfasis se encuentra en la manera en que, dentro de la pornografía, los individuos pierden su condición de sujetos y borran su propio deseo. Pues la sexualidad, a pesar de no ser un principio inamovible, es lo que posibilita que surja y se afirme la subjetividad, en el sentido de que un individuo pueda ser capaz de reconocerse no como una cosa o instrumento, sino como una persona única e insustituible que posee una dignidad intrínseca de la cual nadie tiene derecho a despojarle, una autonomía que le permita estimar su propia libertad y no dejarse degradar como individuo. Pues aceptar una

---

<sup>93</sup> Marzano, Michela, *La pornografía o el agotamiento del deseo*, Manantial, Buenos Aires, 2006. Pág 14

<sup>94</sup> *Ibidem* Pág. 15

representación que cosifica el cuerpo y la sexualidad implica la negación de la persona, la especificidad del yo y sus deseos, como vimos en el caso de Masoch que es capaz de renunciar a sí mismo y a su subjetividad cuando pacta la entrega de su autonomía y su libertad.

Es importante distinguir los actos que se realizan con plena autonomía de los que lo hacen solamente en apariencia y que esconden una condición de dependencia. La línea que separa estas prácticas no es evidente, pues de igual manera es injusto condenar arbitrariamente ciertas elecciones en nombre de la dignidad, negando así la capacidad de elección del individuo y con ello la propia dignidad que en apariencia se defiende. ¿Es posible elegir la sumisión y la degradación? ¿De qué manera se puede renunciar voluntariamente a la libertad? ¿De dónde proviene el deseo de aniquilar la propia subjetividad y ser reducido a una cosa? Las respuestas a estas preguntas, según Michela Marzano, deben pensarse desde el terreno de la ética y no del totalitarismo y la imposición de lo que se debe o no se debe hacer. Pues es la ausencia de límites el caldo de cultivo para los totalitarismos y es justamente esto lo que se muestra en *Saló de Pasolini*, en la cual las relaciones sexuales no están representadas como una forma de gozo, de júbilo, de libertad o satisfacción (a diferencia de algunos de sus filmes anteriores), aquí el sexo es una forma de sometimiento y de posesión de personas que han quedado reducidas al estado de cosas. En este escenario no existen los límites para los protagonistas, oficiales del nazismo y fascismo, cuyas víctimas son tratadas como objetos de los que se ha eliminado toda humanidad y posibilidad de conexión, este filme es una metáfora sexual de los crímenes del nazismo y del fascismo. “Los poderosos de Sade no hacen otra cosa que escribir reglamentos y aplicarlos, reduciendo a humildes víctimas al estado de cosas [...] La figura principal es la acumulación (de crímenes); pero también la hipérbole (“quisiera llegar al límite de lo soportable”) [...] En *Saló*, el sexo es una representación o una metáfora, del sexo como obligación y fealdad. En otros términos es la representación (tal vez onírica) de lo que Marx llamó la cosificación del hombre: la reducción del cuerpo al estado de cosa”.

95

La relevancia ética de la pregunta por la pornografía radica en exponer el valor de la formación de la persona y la emergencia de su subjetividad, de la relación que el individuo

---

<sup>95</sup> Pasolini, Pier Paolo, “Entretien”, *Corriere della Sera*, 25 de marzo de 1975. En Marzano, *Ibidem* Pág. 23

mantiene con su propio cuerpo, sexualidad y deseo; radica en “mostrar lo que una *visión pornográfica* del individuo puede implicar por lo que respecta a su estatuto y a su lugar en el mundo, por lo menos en la medida en que las representaciones pornográficas nos obligan a preguntarnos si el sujeto todavía tiene un lugar, el cuerpo todavía un estatuto, y el deseo todavía una significación.”<sup>96</sup>

Distinguir entre erotismo y pornografía no es un intento por censurar ninguna representación del cuerpo ni por defender una visión suave y edulcorada de la sexualidad, pues esta nunca es un asunto simple y cómodo, en ella subyace un elemento oscuro: la angustia, que la constituye como sexualidad humana y la distingue de la animalidad y la mera actividad reproductiva. El erotismo implica perderse en el arrebató de un instante, transgredir los límites entre el sujeto y aquello que lo rebasa, en el juego del vaivén entre la fusión y la destrucción, entre lo continuo y lo discontinuo. La esfera del erotismo no excluye la violencia y el poder: desear es oscilar entre la pulsión de dominar al otro y perderse a uno mismo. Pero aun reconociendo el carácter paradójico del deseo y la complejidad de la sexualidad, es importante señalar que esta última no es violenta *per se* y lo que la distingue de la pornografía y la inclinación por la autodestrucción y la anulación del otro en el momento en el que se le convierte en una cosa para ser sometida a la mera disposición. “No querer comprender que hay cosas que no se muestran o que no se dicen, porque mostrarlas o decir las equivale a borrarlas, es no ver que la sexualidad pertenece a una esfera tan íntima –donde cada uno pone en juego su propia subjetividad– y que su sobreexposición corresponde muy sencillamente a su negación [...] Satisfacerse con un “objeto imaginario”, accesible únicamente por intermedio de un argumento repetitivo de dominación, transforma al individuo en una marioneta. Lo que abre la posibilidad de quitarle toda libertad, pero todavía más de reducirlo a nada y borrarlo”<sup>97</sup>

Se trata de resaltar que las imágenes pornográficas conforman una visión particular impuesta del sujeto, de su cuerpo y de su sexualidad. La pornografía abarca un discurso que regula, organiza y normaliza la sexualidad; ordena la violencia dentro de una red de actos que

---

<sup>96</sup> *Ibidem* Pág. 14

<sup>97</sup> *Ibidem* Pág 24 y 25

conforman relaciones de poder que convierten al sujeto en un objeto sometido y reducen su sexualidad a simples actos codificados en sucesión.

Sería ingenuo creer que la diferencia entre estos dos conceptos es que el erotismo se da sobrentendido de manera fina y sutil, mientras que la pornografía es explícita y grosera. O que uno es noble y la otra innoble. Esto significaría reducir el problema a una cuestión de gusto y moralina. La distinción no radica en ser más o menos explícito en los detalles desnudos, las actividades o las partes del cuerpo que son representadas, o en mostrar mayor o menor cantidad de carne, la cercanía (quirúrgica) y precisión de la cámara son irrelevantes por sí mismas, esto quiere decir que no hay un significado pornográfico o erótico para ninguna de las diferentes técnicas cinematográficas o modo de filmar. “Lo problemático es más bien la representación que la pornografía nos da del individuo”<sup>98</sup>

Una de las características de la pornografía es la desaparición de la diferencia subjetiva, de la especificidad del individuo; mientras que el erotismo hace énfasis en el relato y se desenvuelve en el registro del deseo. Para Marzano, la pornografía se mueve en el terreno de la necesidad, de la expectativa de satisfacción que reduce la experiencia sexual a un acto mecánico y que anula al sujeto del deseo en el momento que hace desaparecer la esfera de la imaginación. La pornografía es un síntoma de la concepción que la época contemporánea tiene sobre la sexualidad y sobre la identidad de la persona, así como de la imagen y la expresión del cuerpo.

Cine erótico y pornografía se relacionan con la representación explícita de los órganos y actos sexuales, lejos de la oscuridad de lo que se oculta en la intimidad; sin embargo, estos dos términos no guardan ninguna conexión natural. La pornografía se define por cancelar lo prohibido y, al ignorarlo, lo reafirma; el erotismo, en cambio, no se entiende sin el interdicto cuya existencia es necesaria para que exista la transgresión. El erotismo sigue el rastro de la ruina del cuerpo, mantiene en todo momento el enigma y el secreto de la sexualidad, lo desconocido del deseo. “Ella –la obra erótica- apunta a “tocar” lo que lleva a cada individuo a abandonarse en el otro y querer tener un encuentro con él, lo que “fracasa” y lo que se “realiza” durante este encuentro, Ella respeta la imaginación y la madurez de espíritu del

---

<sup>98</sup> *Ibidem* Pág 28

lector o espectador, y a la vez la vida interior y la plenitud de los personajes representados. Un trabajo pornográfico, en cambio, es un producto que instala un discurso sobre el sexo capaz de hacer de la intimidad sexual un objeto de saber y de consumo. No se interesa ni en los misterios del encuentro ni en el enigma del cuerpo; se limita a poner en escena a individuos-autómatas sin una pizca de humanidad o de deseo.”<sup>99</sup>

¿En qué consiste una mirada cinematográfica que se exprese desde el erotismo? Una representación valiosa de la sexualidad en el cine debe descansar sobre una perspectiva en concreto, esta consiste en afrontar el análisis del filme a partir de la noción de cuerpo como criterio de inteligibilidad y realidad, como hilo conductor del pensamiento y clave de interpretación y significación; que parta desde un punto de vista que equipare las determinantes a las que está sometido el cuerpo, con aquellas a las que se someten tanto los procesos significativos, como los interpretativos y valorativos. Un análisis de tal naturaleza<sup>100</sup> se organiza en función de la idea de que el cuerpo como raíz de inteligibilidad debe plantearse en primer término como vínculo de todo quehacer interpretativo de la realidad del hombre y las representaciones que este hace de sí mismo en el arte, y en el caso que nos ocupa, el cine.

Se trata de que el cuerpo tome la palabra y construya un discurso que, sin palabras, se hace visible a través de sus representaciones, cuya diversidad responde a la apertura del cuerpo a la pluralidad, y su reticencia a dejarse encerrar en un discurso basado en la unidad de significado. Siguiendo el rastro de los sutiles vestigios del cuerpo en la realidad se localiza el principio de la ruina: la temporalidad y la finitud que se ven reflejadas en las grietas, heridas, desgarramientos y signos de destrucción de lo que se construye sobre estos fundamentos.

Es así que el cuerpo se desarrolla como clave de sentido, pero también como origen de ruina, se resiste a cualquier interpretación con pretensiones de inmortalidad, ya que encuentra en sí mismo la amenaza y catástrofe del orden simbólico, de su razón y sus categorías. Es la clave final de toda significación y el desmoronamiento de cualquier

---

<sup>99</sup> *Ibidem* Pág 3

<sup>100</sup> Este es el análisis que Ginés Navarro emprende en su libro *El cuerpo y la mirada, desvelando a Bataille*, Anthropos, 2002.



significado. En él se manifiesta la violación del interdicto y del orden que separa al sujeto de la violencia intolerable.

El cuerpo como origen de lo impuro comprende la destrucción de sí mismo y la descomposición de su carne se vuelve signo de la carencia de significado. Gracias a la ruina del significado esta pluralidad irreductible se abre al juego de abundantes sentidos fragmentados y dispersos en una desintegración vertiginosa que se construye una y otra vez de manera indefinida; el cuerpo descubre en su propia disolución el derrumbamiento del sistema y del concepto. De esta forma se puede advertir que el cuerpo es un terreno que a la vez se revela y se oculta en su ser explícito. Se manifiesta y se despliega en metáforas y construcciones.

El hombre edifica el mundo a partir de sí mismo, como una metáfora suya, de las presencias y ausencias de la visión transfigurada de su cuerpo. El yo es el momento concluyente de este proceso constructor y metaforizante que gobierna las representaciones del cuerpo, es un constructo a partir de la imagen idealizada del cuerpo, la metáfora definitiva y culminante de los procesos representativos en el arte; es un cuerpo cosificado porque obtiene las características de un objeto al construirse a partir de las actividades útiles, del proyecto y el trabajo. De esta manera se excluyen las características de la corporalidad de carácter trágico e incompleto. Se le niega al cuerpo la pluralidad, composición y construcción precaria, frágil y efímera; se le prohíbe su inestabilidad y duración relativa en el fluir del tiempo. El yo es el producto último de la confrontación entre metáfora y parodia. La negación del caos del cuerpo y el devenir cambiante. El yo como metáfora del cuerpo es una idealización que niega los aspectos paródicos de la realidad.

El erotismo en el cine se sitúa en la encrucijada existente entre las dos dimensiones de la mirada cinematográfica, es decir, la imagen como parodia y la imagen como metáfora; conviene hacer énfasis en una apuesta por la imagen como parodia frente a la mirada cosificante de la pornografía que consiste en una metáfora sin límites dado que refuerza la prohibición al desconocerla.

El lenguaje cinematográfico encuentra en la figura del cuerpo el quiebre donde se dispersa el relato. Se apunta hacia la configuración entre el lenguaje y el sujeto, que se

despliega en el dominio del arte, en la inscripción y lo sagrado en las imágenes cinematográficas del cine erótico, construcciones y símbolos de la divinidad del cuerpo, en ellas se representa simbólicamente la verdad íntima del cuerpo, realidad profunda y oculta pero manifiesta e ineludible, lo cual se muestra en la ruina inevitable procedente de la mirada monstruosa y desbordada de la intimidad maldita.

El enigma se resiste a la interpretación, sin embargo se expresa en la voluntad creadora del cuerpo, en el infinito juego de sus formas; la voluntad de *lo otro*, la animalidad, la continuidad, el estadio previo al lenguaje, la intimidad perdida, conforman un anhelo insatisfecho y renovado que se expresa en oscuros símbolos de conciliación imposible en el arte, que atisba los momentos de la experiencia erótica de la soberanía del cuerpo acéfalo (desnudo y sin cabeza) que niega la actividad humana impulsada por el proyecto y el trabajo.

El yo se muestra como ficción cuando es arruinado por el testimonio de la carne, la ruina que nos habita, una irremediable catástrofe que nos fragmenta desde el interior de la parte maldita: el cuerpo, la parte íntima, ignorada, secreta y olvidada. Esta ficción se expresa en las imágenes y es ahí donde se dirige nuestra atención, considerando que imagen y mirada se articulan y constituyen recíprocamente, se hallan ligadas de manera indivisible.

Las representaciones del arte responden a la multiplicidad de la conciencia y del cuerpo, así como a la diversidad de miradas heterogéneas. En oposición a la mirada que niega la ruina y condena al olvido la violencia inconfesable, se pretende señalar la importancia de una mirada que piense el cuerpo como la huella del fracaso, del conflicto entre lo que se oculta y lo que se muestra. A diferencia de la mirada pornográfica en la que, como hemos visto, el cuerpo se presenta como carne dominada y la sexualidad no tiene contenido alguno.

Se trata de destacar en la imagen el aspecto acéfalo de la existencia, el derroche y el dispendio, la unión imposible entre lo divino y lo obscuro y miserable, que, como experiencia gratuita de pérdida dilapidadora próxima a la muerte, es atrayente gracias a los signos del deseo que lo componen; con esta idea en mente es posible rastrear el eco de las figuras acéfalas en el cine, y según esta intención, seguir la huella del cuerpo.

Es ineludible seguir el testimonio del cuerpo, su huella y sendero; los lugares y tránsitos en los que logra tal intensidad que alcanza a comprender toda la visibilidad, oscuridad y sombras que lo conforman y a los cuales debe su claridad y explicitud. Examinar los escenarios posibles en los que la violencia excedente de los cuerpos se manifiesta, es decir, las maneras en que se visibiliza el cuerpo en el cine erótico contrastado con la mirada pornográfica.

Esta interpretación intenta dar cuenta de las huellas del cuerpo en los lugares y construcciones favorecidas como la literatura y la escritura; y especialmente en las imágenes, que es el caso que más nos interesa, debido a que es este el territorio de acceso más próximo y menos mediatizado para pensar el cuerpo y sus representaciones, se trata de reconocer en dichas imágenes la dimensión paródica, subversiva y monstruosa del cuerpo, en la que se accede al drama; a una experiencia interior en la que, llegado el momento cumbre cuando se disuelven los cuerpos en la fusión erótica, desaparece el ser individual, se pierde la discontinuidad de los seres distintos y cerrados. Una experiencia que pueda observar con detenimiento el acontecimiento y transcurso de los cuerpos. Pensar a partir de las imágenes ardientes de los momentos culminantes que se expresan como erotismo y muerte, momentos que restauran las verdades de los cuerpos, ignoradas por el trabajo y las actividades útiles. Aproximarse a la narración de las heridas y grietas del cuerpo, las imágenes de su desgarramiento, mutilación y sacrificio.<sup>101</sup>

Para poder distinguir el erotismo de la pornografía aclaremos que la pornografía se caracteriza por tratar al cuerpo como una mercancía dentro de la lógica de consumo que produce placer y satisfacción de manera efímera, excluyendo el conflicto de la ruptura del yo y la intimidad de la comunicación en la fusión erótica.

Para la pornografía, el cuerpo se agota en una exhibición explícita en la que todo él se hace visible y se reduce a un objeto mecánico de órganos sexuales que carece de una trama narrativa que muestre el conflicto irresoluble de su propio deseo. El individuo transparente queda sin posibilidad de acción, en silencio, incapaz de tocar al otro, de fusionarse; herido en su subjetividad, se borra su identidad y diferenciación.

En la pornografía no se muestra la prohibición puesto que todo es absoluta exhibición sin límites, y si esto es así no puede haber transgresión alguna del interdicto que nos constituye

---

<sup>101</sup> Cfr. *Idem*

como seres discontinuos. Cuando todo está expuesto se trivializa el misterio de la sexualidad y se excluye el interdicto, de esta forma no queda nada que trasgredir. Se suprime la tensión que caracteriza el encuentro erótico entre lo inaccesible y lo disponible.

El erotismo comprende (exaltando el valor del instante) la ruptura de los límites del yo, del trabajo, del saber y de la conciencia; esta ruptura se expresa en la puesta en juego de la experiencia íntima en la que tiene lugar la comunicación y fusión de los cuerpos. Estos elementos no se ponen en juego en la pornografía, no hay sugerencia, seducción o deseo, sino exposición de partes del cuerpo cosificadas. La pornografía, cuando se desentiende de la prohibición, sólo la refuerza en lugar de transgredirla.

La cabeza somete al cuerpo a la jerarquía de la razón, mientras que los genitales muestran la animalidad que se intenta domesticar por el orden simbólico. Sin embargo, lo pornográfico fija el orden en una nueva jerarquía, esta vez los genitales ocupan el lugar de la cabeza, se invierte el orden, pero la oposición queda intacta.

### La hiperrealidad del porno

Es en este sentido que, para Baudrillard, se ha perdido la diferencia sexual de las figuras del deseo, ya no existe la ambigüedad y el secreto del sexo; en lugar de la ilusión del deseo queda la hiperrealidad de la imagen, vivimos en la época de la transparencia sexual (transexual) en signos y en imágenes. “Obscenidad de la visibilidad, de la transparencia inexorable de todas las cosas. De hecho, ya no hay pornografía localizable como tal, porque la pornografía está virtualmente en todas partes, porque la escena de lo pornográfico se ha transmitido a todas las técnicas de lo visual y lo televisual.”<sup>102</sup>

El porno no se desarrolla en el terreno de la seducción porque le añade un espacio de realidad al sexo. El exceso de realidad elimina los fantasmas de la sexualidad, de la provocativa obscenidad del erotismo en su juego de transgresión y represión de la violencia y sus propios fantasmas y obsesiones. La liberación sexual hace desaparecer la transgresión, se impone de manera absoluta sobre la represión. La obscenidad pornográfica no se juega en la violencia de la sexualidad de la esfera de lo real, por el contrario, neutraliza la sexualidad por exceso de tolerancia. El porno es una alegoría grotesca en cuanto a la activación y sobre significación de los signos: “La obscenidad quema y consume a su objeto. Visto de muy cerca, se ve lo

---

<sup>102</sup> Baudrillard, Jean, *El complot del arte*, Cátedra, Madrid, 2007, Pág. 53

que no se había visto nunca –su sexo, usted no la había visto nunca funcionar, ni tan de cerca, ni tampoco en general, afortunadamente para usted, todo eso es demasiado real, demasiado cercano para ser verdad. Y eso es lo fascinante, la hiperrealidad. Lo único fantasma en el porno, si es que hay uno, no es el del sexo, sino el de lo real, y su absorción, absorción en otra cosa distinta de lo real, en lo hiperreal. El voyeurismo del porno no es un voyeurismo sexual, sino un voyeurismo de la representación y de su pérdida, un vértigo de pérdida de la escena y de irrupción de lo obscuro. La dimensión de lo real es abolida por el efecto de zoom anatómico, la distancia de la mirada deja paso a una representación instantánea y exacerbada: la del sexo en estado puro, despoja no sólo de toda seducción, sino de la virtualidad de su imagen –sexo tan próximo que se confunde con su propia representación: fin del espacio perspectivo, que también es el de lo imaginario y el del fantasma –fin de la escena, fin de la ilusión.”<sup>103</sup>

El hiperrealismo del porno es la irrealidad moderna, no es imaginaria ni surrealista. Se trata de prometer al espectador cada vez más: la evidencia absoluta, la perfección técnica, todas las dimensiones existentes, la más alta, obsesiva y casi microscópica definición de la sexualidad, la máxima exactitud, referencia y verdad de la realidad. De esta forma el espectador ya no tiene nada que ofrecer o responder. La atracción y encantamiento por la fidelidad de la técnica no es más seducción, no tiene objeto ya que resulta imposible determinar el principio y el final de lo real. “En este sentido la técnica cava su propia tumba, pues al mismo tiempo que perfecciona los medios de síntesis, profundiza en los criterios de análisis y de definición, tanto que la fidelidad total, la exhaustividad en materia de lo real, se hace imposible para siempre. Lo real se vuelve un fantasma vertiginoso de exactitud que se pierde en lo infinitesimal. [...] Reina la alucinación del detalle –la ciencia ya nos ha acostumbrado a esta microscopía, a este exceso de lo real con su detalle microscópico, a este voyeurismo de la exactitud, del primer plano de las estructuras invisibles de la célula, a esa noción de una verdad inexorable que ya no se mide en absoluto con el juego de las apariencias y que sólo puede revelar la sofisticación de un aparato técnico. Fin del secreto.”<sup>104</sup>

---

<sup>103</sup> *Ibidem* Págs. 33 y 34

<sup>104</sup> *Ibidem* Pág. 35

El porno intenta revelar la verdad microscópica y escondida del sexo, el fantasma de lo real, se juega en el terreno de la representación y no de la sexualidad, así que puede rebasar los límites de los genitales, e incluso llegar hasta el interior del cuerpo y sus vísceras. Se trata de acrecentar lo real, liberar todo lo prohibido o escondido y hacerlo visible, evidente y obsceno, que se pueda hablar de absolutamente cada parte de ello.

La desnudez de la pornografía, hundida en la veracidad del sexo, es un signo más como cualquier otro, acumulado y sobresignificado, que circula en la superficie sin velo ni secreto. El cuerpo es aquí una verdad objetiva, un fetiche obsceno hecho para ser visto desnudo, triunfa sobre el rostro que lleva un velo simbólico, sobre la expresión y la mirada. Producción de visibilidad y materialización de aquello que pertenece al terreno de la seducción y del secreto, convertirlo en evidencia por la fuerza. Se trata de un simulacro de la verdad pues no hay nada detrás de la total visibilidad y transparencia

Frente a la comedia de la completa transparencia y la falsedad de la exhibición sin límites del porno; la reacción es la ironía, si bien todo en la pornografía es excesivamente evidente, esa transparencia no es verdadera; se puede adivinar la posibilidad de la existencia de una sexualidad verdadera detrás de la obscenidad de la cultura pornográfica; no existe, empero, un enigma que puede dar cabida a la ilusión del deseo, un misterio no develado que de sentido a la insignificancia, la nulidad y la superficialidad. En esto radica la ambigüedad de la pornografía. “¿Qué puede significar el porno en un mundo pornografiado de antemano? Como no sea un último guiño paradójico, el de la realidad riéndose de sí misma bajo su forma más hiperrealista, el del sexo riéndose de sí mismo bajo su forma más exhibicionista, el del arte riéndose de sí mismo y de su propia desaparición bajo su forma más artificial: la ironía. De todas maneras, la dictadura de las imágenes es una dictadura irónica. Pero esa ironía ya no forma parte de la parte maldita; forma parte del delito de iniciados, de esa complicidad oculta y vergonzosa que liga al artista orlado por su aura irrisoria a unas masas entontecidas e incrédulas. La ironía también forma parte del complot del arte.”<sup>105</sup>

---

<sup>105</sup> *Ibidem* Pág.58

## Conclusión

Los planteamientos que se han recorrido hasta este punto dan cuenta de la complejidad de abarcar las diversas manifestaciones en el cine de un fenómeno tan heterogéneo como la sexualidad y el erotismo. Desde el principio de este trabajo se señaló la necesidad de reflexionar sobre las relaciones entre cine y erotismo, así como la dificultad de distinguir entre pornografía y cine erótico sin caer en certezas y censuras morales, pues el peligro de estas es ser caldo de cultivo de pensamientos totalitarios.

Vimos cómo Agamben piensa el erotismo en la imagen como pura exhibición, ausencia de expresión y de misterio. De ahí que, como fue indicado, le fue posible proponer la inexpresividad del rostro a partir del examen del dispositivo teológico desnudez/vestido, partiendo del análisis de cómo se relacionan las sociedades contemporáneas con la idea de desnudez, la cual ha sido entendida como una práctica que no llega a una forma fija pues su origen es la teología cristiana que la concibe como un oscuro antecedente del vestido. De esta manera se entendió la necesidad de problematizar y neutralizar el dispositivo teológico que produjo la oposición vestido/desnudez para apuntar hacia una nueva manera de representar la desnudez en el cine.

Nos acercamos a la idea de que a un objeto que, gracias al sacrificio religioso, había sido separado de su uso cotidiano para integrarse al espacio de lo sagrado, se le restituye un nuevo uso a través del juego, y esta restauración de un uso distinto se conoce como profanación. De igual manera, seguimos con la propuesta que indica que, en las sociedades contemporáneas secularizadas, donde los dispositivos mediáticos del capitalismo que realizan un culto sin redención a la mercancía, que al estar separada de sí misma hace imposible cualquier uso, el entorno se convierte en un museo que no puede ser habitado, un espectáculo de lo absolutamente improfanable como la pornografía que cancela los medios puros del lenguaje y el erotismo.

Hemos rastreado, a su vez, cómo el restablecimiento de nuevos usos paródicos es un acto político de profanación capaz de crear experiencias que escapan a la lógica de sometimiento, teleología e inmediatez de las dinámicas capitalistas. Sólo de esta forma es que pensamos la comunicación erótica a través de la inexpresividad del rostro como un medio puro completamente visible y expuesto atravesado por nuevas formas profanatorias. Un rostro que

no esconde ningún secreto ni vergüenza, como antes de caer del paraíso, sin misterio, puro valor de exposición y falta de expresión que neutraliza el dispositivo teológico desnudez-vestido y resignifica la belleza de la desnudez más allá de la expresividad del rostro.

La interesante propuesta de Agamben con respecto al erotismo en la imagen nos condujo a pensar en la radicalidad que la idea de exposición supondría y de esta forma se vio la necesidad de abrir otras posibilidades de lectura de las dinámicas capitalistas del consumo de cuerpos y de imágenes, pues como señaló Byung Chul Han, la exposición y la inexpresividad no sólo no constituyen una forma de erotismo, sino que, justamente por carecer de expresión y misterio, son actos que ni siquiera se diferencian de la obscenidad pornográfica y del exhibicionismo.

En el movimiento que seguimos surgió la necesidad de pensar el erotismo desde la propia materialidad del cine, de esta manera se abordó la propuesta de Tom Gunning sobre el nacimiento del cine como un acontecimiento en el que la estimulación sensual y el impacto visual directo destacan por encima de los valores narrativos clásicos que el cine desarrolla después de 1908.

Así mismo, la reflexión de Agamben nos permitió pensar en la relación entre cierto imaginario obsceno y sádico de la cultura audiovisual contemporánea y la ausencia de gracia divina en la manera en que el sádico violenta y somete el cuerpo del otro para rebelarse contra la gracia y alcanzar la libertad, pero al hacerlo no hace más que frustrarse pues la desnudez y el pecado son inseparables, la desnudez es inalcanzable porque es un presupuesto de la corrupción, un rastro que el vestido deja en el cuerpo.

Ante la necesidad de abrir alternativas a un erotismo disciplinario y reglamentario como el de Sade que se construye a partir del sometimiento y el control de un cuerpo que recorta anatómicamente en pedazos de carne, llegamos al pensamiento de la construcción del cuerpo y el deseo en relación a la forma en la que el lenguaje cinematográfico traduce la experiencia erótica con sus propios recursos formales para desintegrar las jerarquías y la organicidad en un arrebató de desmultiplicación. A través de la obra de Foucault nos acercamos a una comprensión del cuerpo como el punto de disociación del yo en el que se inscriben los sucesos en relación a los efectos que el saber y el poder tienen en él. Las prácticas de sí que conforman al sujeto de deseo como un individuo que se percató de la experiencia de sí mismo



como sujeto a una sexualidad, así como la actividad del pensamiento y el trabajo de auto formación por el que el sujeto llega a ser quien es y se relaciona con su entorno a partir de las películas que ve. En el encuentro azaroso e inesperado entre la cámara y el cuerpo se pone en juego la propia identidad, el cuerpo se abre de tal forma que no puede ser utilizado para satisfacer pornográfica o sádicamente al otro.

Lo anterior nos llevó reflexionar sobre la imposibilidad de una adaptación de la literatura de Sade al lenguaje cinematográfico debido a sus duras e inapelables reglas que someten el cuerpo del otro a fragmentos de carne sometida que giran alrededor de los genitales y que son reducidos a soportar el dolor y a satisfacer el placer del victimario; así como la necesidad de problematizar la insostenible idea de un erotismo disciplinario ligado al nazismo y al fascismo en un campo de concentración.

De este modo, más que abrir caminos, la postura de Foucault, puede arrojar luces sobre nuestra relación con las películas y la manera en que las miramos, apunta hacia una lectura crítica desde los puntos de fuga que intentaría desplazar la mirada hacía lo excluido y visibilizar y dar lugar a lo que no se ve. Se trataría de contar la historia de otras maneras, dislocar el eje de la mirada, por ejemplo, hacia la mirada femenina o hacia los personajes que habitan los márgenes y así cuestionar el relato del genio solo y aislado con su obra; trazar una genealogía y saber mirar desde los distintos lugares de resistencia para poder contar las historias desde otros puntos de vista pues la obra es compleja y escapa de la dependencia total de la intencionalidad y de la personalidad del autor.

Desde una lectura que pone en entredicho el concepto de sadomasoquismo, vimos cómo, para Deleuze, entre el nazismo y la literatura de Sade cualquier lazo es insostenible pues, mientras que el lenguaje de Sade es el de una víctima que describe torturas, el lenguaje de Masoch apunta al orden y al poder del verdugo.

En este punto se abordó la importancia de la propuesta de Michela Marzano como forma de dimensionar la posibilidad de distinguir entre cine erótico y pornografía, y poder aclarar el papel obscuro que desempeña el sujeto en este último rubro y cómo es que el deseo se extingue en él.

Por ejemplo, ante una concepción comprometida con la ética como la de Marzano se pudo advertir que, en el cine, la mirada erótica incorpora el misterio de la sexualidad y del deseo,

rastrea la huella del cuerpo y no elude nunca la tensión entre lo que se esconde y lo que se expone, muestra la dinámica de transgresión de las fronteras que unen y separan a los individuos.

Y es así que proseguimos a explorar las implicaciones de la crítica a la pornografía en cuanto a una de sus características más importantes: la aniquilación del deseo, pues la pornografía tiene la apariencia de ser una práctica transgresiva ya que exhibe sin disimulo los secretos reservados a la intimidad; sin embargo, sólo logra reafirmar la prohibición cuando la desconoce, elimina la subjetividad y la complejidad del cuerpo convirtiendo la sexualidad en una práctica vacía y la persona en un objeto intercambiable. La pornografía se aparta de la seducción y del misterio del deseo. Es un espacio de la imagen constituido por un excedente de realidad y de transparencia sexual que pretende hacer completamente visible lo prohibido a través de una perfección técnica y al hacerlo vacía de contenido una experiencia erótica fundamentalmente transgresiva.

Hasta aquí se han resumido brevemente los ejes argumentales que organizan el cuerpo central de este texto; a partir de la relevancia y contundencia de las distintas formulaciones sobre las que hemos reflexionado acerca del erotismo y el cine, podemos apostar por la creación de un dispositivo teórico que pueda dar cuenta de los momentos de ruptura que atraviesan a los sujetos en la formación de las imágenes en movimiento y cómo estos procesos rompen esquemas de orden en el cine dominante y regímenes visuales de representación de los cuerpos, entre ellos la pornografía, así como explicar la manera en que el espectador se involucra en ese mismo momento de ruptura de identidades en el que pueden generarse nuevas comunidades y experiencias creadoras y disruptivas, de distintas maneras revolucionarias y creativas, donde los sujetos transforman su entorno. Estas consideraciones, además, abren un proyecto de reflexión, que, en gran parte, está por construirse aún.

Desarrollar una teoría del erotismo como la que se ha planteado en este trabajo, y de esta manera poder abordar el tema de los inicios de la pornografía en México y el surgimiento de la censura, implicaría hacer una historia que, a partir de las formas de emergencia de la ficción y de la pérdida, establezca su discurso.

Los planteamientos que hemos considerado nos dejan frente a un horizonte para pensar, por ejemplo, una discusión de relevancia actual en las teorías del cine como la reflexión sobre la

experiencia emocional del espectador ante las películas narrativas, desde una postura cognitivista como la de Carl Plantinga o una postura neo freudiana y feminista como la de Laura Mulvey que reflexiona acerca del placer en las distintas miradas que se generan en el cine y que someten y cosifican la figura femenina.

Por otro lado, los puntos de vista que hemos trabajado son cuestionamientos que tienen mucho que aportar a los debates contemporáneos del feminismo sobre la pornografía y su relación con el mercado del sexo y el abolicionismo, así como el tema de la tiranía de la víctima, de la que hablaba Deleuze, desde una perspectiva de género.

También es interesante tener en cuenta la lectura que hemos hecho sobre el rostro en las películas de Bergman y Dreyer, desde la propuesta de Agamben, para, a partir de ese lugar, pensar las nuevas formas en las que se presenta el rostro en el cine contemporáneo, por ejemplo, en la película *Lazzaro felice* (2018) de Alice Rohrwacher, la cual parece sugerir y evocar una especie de nostalgia de la pureza y transparencia del rostro anterior al anti humanismo de Bergman; y en ese sentido, cabe señalar cómo ese anti humanismo ha devenido en cierto tipo de cine de misantropía y crueldad como el del director griego Yorgos Lanthimos, y más recientemente, en la misma línea de su maestro Michael Haneke, la película *No me ames* (2017) de Alexandros Avranas, que, aunque parece querer denunciar la violencia en contra de las mujeres, sólo logra mostrar cómo se regodea y disfruta de la humillación y sufrimiento de su protagonista, violencia que describe con detalle. En este mismo sentido se puede pensar, de igual forma, en temas como la pornomiseria en una película como *Capernaum* (2018) de Nadine Labaki, que explota de manera pornográfica y manipuladora la pobreza, o la pornografía de la violencia en las películas de González Iñárritu.

El reto que se nos impone es, entonces, el de pensar las subjetividades desde otras perspectivas y desde ahí generar nuevas prácticas interpretativas y de incidencia; acercarse a las películas desde la ruptura de los sujetos y de identidades.



*Lazzaro felice*, 2018, Alice Rohrwacher.

## Bibliografía

- A.A.V.V., *Vanguardia rusa. El vértigo del futuro*. CONACULTA, México, 2015.
- Agamben, Giorgio, *Desnudez*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2011.
- \_\_\_\_\_, *Profanaciones*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2015.
- Aumont, Jacques, *El rostro en el cine*, Paidós, Barcelona, 1998.
- Baudrillard, Jean, *El complot del arte*, Cátedra, Madrid, 2007,
- Bazin, André, *¿Qué es el cine?* RIALP, Sevilla 2016.
- Benjamín, Walter, 'Las afinidades electivas' de Goethe", en *Obras*, libro I, vol. 1, Madrid, Abada, 2006.
- Bordwell, David/Thompson, Kristin, *El arte cinematográfico*, Paidós, Barcelona, 2015.
- Casas, Armando, Alberto Constante y Leticia Flores Farfán (coord.), *Escenarios Del Deseo: Reflexiones Desde el Cine, la Literatura, el Psicoanálisis y la Filosofía*. UNAM, México, 2009.
- Deleuze Gilles, *Presentación de Sacher-Masoch, Lo frío y lo cruel*, Amorrortu, Buenos Aires, 2001.
- \_\_\_\_\_, *La imagen movimiento*, Paidós, Barcelona, 1984.
- \_\_\_\_\_, Félix Guattari, *MIL MESETAS Capitalismo y esquizofrenia*, PRE-TEXTOS, Valencia, 2004.
- Dwyer, Susan "Pornography", en *The Routledge Companion to philosophy and Film*, Abingdon, Routledge, 2009.
- Foucault Michel, *Nietzsche, la genealogía y la historia*, en *Microfísica del poder*, Las ediciones de La Piqueta, Madrid, 1980.
- \_\_\_\_\_, *Las técnicas de sí*, en *Obras esenciales*, Madrid, Paidós, 2010.
- \_\_\_\_\_, *Historia de la sexualidad II. El uso de los placeres*, Siglo XXI, F. C. E.
- \_\_\_\_\_, *Las figuras del erotismo en Sade y el cine*. Entrevista de Gérard Dupont, extraída de *Cinematographe. La Revue de L'actualite cinematographique* N 16, extraída de Temakel: <http://www.temakel.com/cinefoucault.htm>

\_\_\_\_\_, *Del gobierno de sí y de los otros*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2017.

García Alonso Luis, "El caso Lumière: Invención y definición del cine, entre el affaire y la captura", *Banda aparte* (11): 69-77. 2.

Gunning, Tom, "The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde" en Thomas Elsaesser, ed., *Early Cinema: Space, Frame, Narrative* (1999), London: British Film Institute: 56-62.

Han, Byung Chul, *La agonía del Eros*, Herder, Barcelona, 2014.

Leal, Juan Felipe, *El cine y la pornografía, anales del cine mexicano, 1895-1911 vol. 7, 1901: tercera parte Voyeur*, México, 2011.

Marzano, Michela, *La pornografía o el agotamiento del deseo*, Manantial, Buenos Aires, 2006.

Mundo, Daniel, 50 puntos del Manifiestx pornológico, en *Imagofagia*, Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, [www.asaeca.org/imagofagia-Nº18-2018-ISSN 1852-9550](http://www.asaeca.org/imagofagia-Nº18-2018-ISSN-1852-9550).

Navarro, Ginés, *El cuerpo y la mirada, desvelando a Bataille*, Anthropos, 2002.

Parodi, Ricardo, "Cuerpo y cine" en *Pensar el cine 2, cuerpos, temporalidad y nuevas tecnologías*. Manantial, Buenos Aires: 2004.

Yehya, Naief, *Pornografía, obsesión sexual y tecnológica*. Tusquets Editores, México, 2012.