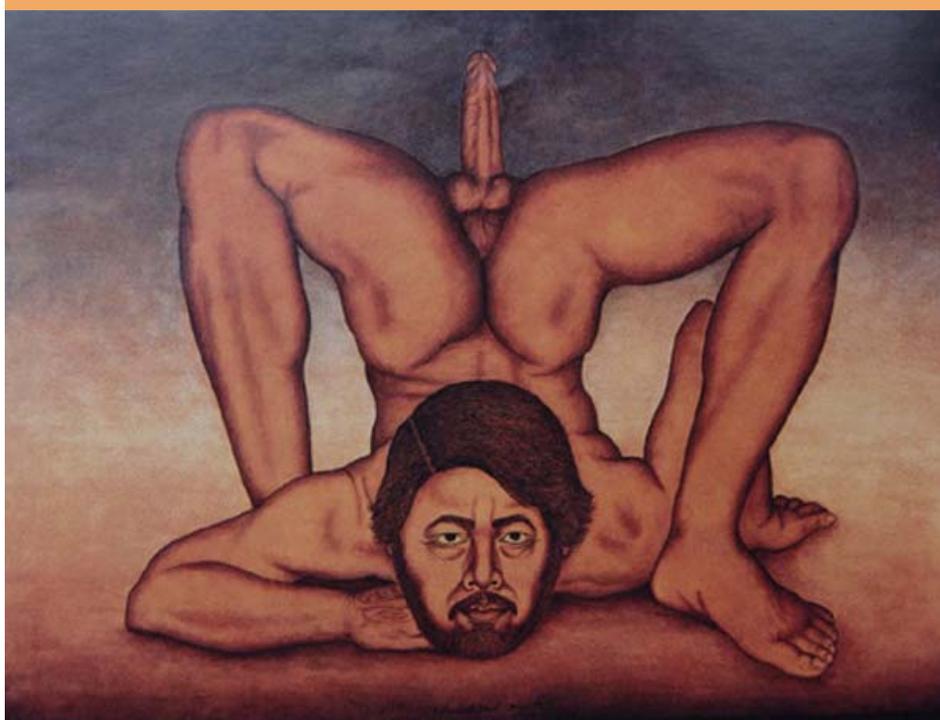


¿Qué hacer después de la orgía?

El destino de la imagen en la cultura contemporánea



Fabián Giménez
(coordinador)

addenda
15

l i b r o e l e c t r ó n i c o



¿Qué hacer después de la orgía?

El destino de la imagen en la cultura contemporánea

Fabián Giménez
(coordinador)



addenda
15

l i b r o e l e c t r ó n i c o

CE
NI
DIAP

Primera edición • 2007

TÍTULO ORIGINAL • ¿Qué hacer después de la orgía?
El destino de la imagen en la cultura contemporánea

IMAGEN DE PORTADAL • Nahum B. Zenil, *Contorsionista II*, 1998.

ADDENDA NÚMERO 15 • ENERO-ABRIL DE 2007

EDICIÓN • Marta Hernández y Carlos Martínez

DISEÑO • Rubén Ascencio L.

© Claudia Ovando Shelley, Pilar Maseda, Aldo Córdoba Lozano, Eugenio Garbuno Aviña, Arturo Díaz Belmont, Iris México, Juan Pablo Anaya, Mayra Citlalli Rojo Gómez, María Cristina Rebollar Mondragón, Miguel Jaramillo, Manuel Centeno, Ana Cristina Chávez Guzmán, Jesus Salvador Ramírez Rodríguez, Edwina Moreno Guerra y Fabián Giménez

D.R. © Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Los derechos de la presente edición son propiedad del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura y/o los autores, 2007. La producción editorial se realizó en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap). Centro Nacional de las Artes, Torre de Investigación piso 9, Av. Río Churubusco 79, Col. Country Club, Coyoacán, México D.F. 04220. Tels.: 12 53 94 00 ext. 1121, 1122 y 1127.



S u m a r i o

Presentación

Fabián Giménez _____ **6**

Arte y diseño después de la orgía

Artes populares y sobremodernidad en México. ¿Orgía?

Claudia Ovando Shelley _____ **9**

La imagen actual en el arte y el diseño

Pilar Maseda _____ **15**

Una obra de 100 *watts*

Aldo Córdoba _____ **23**

Arte (en primera persona) después de la orgía

Mi plan de escapatoria

Eugenio Garbuno Aviña _____ **30**

Las aventuras en vivo de un pornógrafo hipertélico

Arturo Díaz Belmont _____ **39**

Nosotros; sublimación humanista, zona de guerra y delirio creativo

Iris México _____ **43**



Cuerpo y deseo después de la orgía

- El cuerpo humano, un *ready-made* modificable
Juan Pablo Anaya _____ **61**
- La memoria del cuerpo y el cuerpo de la memoria
Mayra Citlalli Rojo Gómez _____ **72**
- Los mandamientos apócrifos
María Cristina Rebollar Mondragón _____ **83**
- Decálogo del *stripper*
Miguel Jaramillo _____ **91**
- Comentario, marginal, en torno al seminario Aproximaciones a la imagen: Augé, Barthes, Baudrillard, Debord, Jameson, Virilio
Manuel Centeno _____ **104**

Erotismo y pornografía después de la orgía

- En los escombros de la orgía
Ana Cristina Chávez Guzmán _____ **114**
- El cine mexicano y la figura de la mujer fatal. ¿Y después de la orgía, qué sigue?
Jesús Salvador Ramírez Rodríguez _____ **123**
- La obra de Nahum B. Zenil: una aproximación a la pintura pornográfica y obscena
Edwina Moreno Guerra _____ **133**
- Pospornografía
Fabián Giménez _____ **143**

P r e s e n t a c i ó n

Los quince trabajos reunidos en este libro electrónico fueron escritos en el marco del seminario Aproximaciones a la imagen: Augé, Barthes, Baudrillard, Debord, Jameson, Virilio, desarrollado en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap), bajo mi coordinación, desde junio de 2005 hasta marzo de 2006. Durante el transcurso del seminario, nos centramos en el análisis de diversos acercamientos teóricos a la imagen que responden a una pluralidad de perspectivas interpretativas, provenientes del espacio interdisciplinario de los estudios culturales. A partir de la lectura de algunos de los textos más representativos del pensamiento de Augé, Barthes, Baudrillard, Debord, Jameson y Virilio analizamos los conceptos que vertebran ciertas líneas interpretativas en torno a la imagen, las cuales fueron articuladas con algunos aspectos relevantes para la reflexión sobre el arte y la cultura contemporánea. Este seminario se deriva de mi proyecto de investigación "Claves interpretativas de la imagen en la teoría contemporánea", que he desarrollado desde el 2003, en un primer momento en la Escuela de Diseño del Instituto Nacional de Bellas Artes, y de mayo de 2005 a mayo de 2007 en el Cenidiap.

Los trabajos están organizados temáticamente en cuatro secciones: Arte y diseño, Arte (en primera persona), Cuerpo y deseo y Erotismo y pornografía. Todos intentan responder, desde una diversidad de enfoques, a la pregunta que da título al libro. Si entendemos a la orgía como una figura que intenta metaforizar las fuerzas revolucionarias, vanguardistas, transgresoras, críticas, experimentales, de la modernidad, ¿qué hacer cuando pareciera que estas fuerzas se han agotado, en una especie de relajamiento posmoderno? En este sentido, las reflexiones al interior del seminario se enfrentaron a un desafío lanzado por Jean Baudrillard: "Hoy todo está liberado, las cartas están echadas y nos reencontramos colectivamente ante la pregunta crucial: ¿QUÉ

HACER DESPUÉS DE LA ORGÍA?" Las páginas que siguen responden, desde la singularidad de sus autores, a esta pregunta.

No quisiera terminar este prefacio sin agradecer la ayuda de Carlos-Blas Galindo y Eréndira Meléndez, quienes apoyaron, desde sus inicios, el seminario de investigación que hoy culmina en este libro colectivo.

Fabián Giménez
Abril de 2007, México, D.F.

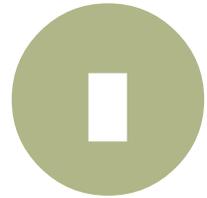


Arte y diseño
después de la orgía





Artes populares y sobremodernidad en México. ¿Orgía?



Claudia Ovando Shelley

Hoy en día el mundo vive los excesos derivados del proyecto moderno. Nuestra percepción del tiempo y el espacio ha cambiado radicalmente ya que, debido a las argucias del desarrollo tecnológico, éstos parecen haberse comprimido en un solo punto. Esta percepción se ha conformado en buena medida a través de la exorbitante cantidad de imágenes con que nos topamos día a día. Al parecer, hemos trascendido el llamado giro lingüístico que en la década de 1960 hizo del lenguaje el centro de la reflexión en ciencias sociales y nos encontramos frente a un nuevo giro, el pictórico. La actual pulsión de visibilidad no sólo permea los ámbitos científicos, sino también los del arte, la cultura e, incluso, el de la vida cotidiana. Toda una orgía visual, como lo planteó Jean Baudrillard.

La pregunta central de este ensayo es ¿qué tienen que ver las artes populares con todo esto? Cualquier intento de responder exige que establezcamos qué entendemos por artes populares, dada la amplitud y ambigüedad del término. Usamos el plural pues los significados de éste varían en el tiempo y el espacio, de ahí que pensemos no en un arte popular, sino en varios. Asimismo, el plural también es necesario por la variedad de sus expresiones y por sus distintos contextos y orígenes: urbano, rural, híbrido.

En los países desarrollados, el arte popular alude a la industria cultural difundida por los medios masivos de comunicación. Esta definición se formula a partir de sus receptores, entre los que se encuentran las clases populares, aunque no de manera exclusiva. Son los públicos de las grandes ciudades como Nueva York, Los Ángeles, París, Londres, los que enfrentan las disyuntivas que plantea la actual saturación de imágenes. No obstante, aun cuando es indiscutible la omnipresencia de los medios masivos de comunicación —uno de los vehículos fundamentales de imágenes—, no todo el mundo está expuesto con la misma intensidad a ellos y tampoco su recepción es homogénea y universal.

En el caso de México, país que comparte mucho con el resto de América Latina, no sólo la recepción sino también la producción de imágenes tiene un perfil propio cuyos trazos se definen a partir de su pasado. Entre las múltiples repercusiones de la conquista española en el siglo XVI se encuentra la importación de la modernidad. La imposición de la lógica del capital fue brutal para las culturas mesoamericanas, cuyos valores y creencias eran radicalmente opuestos a los de sus conquistadores. A partir de entonces se generaron diversas respuestas y una multiplicidad de lógicas de vida que asumieron o resistieron a los valores europeos y que empezaron a coexistir en el seno de sociedades muy complejas.

En la Nueva España, el arte fue un importante espacio de elaboración de las influencias que sufrieron las ya de por sí diversas culturas autóctonas, que poco a poco fueron incorporando a su rico bagaje cultural elementos europeos y, posteriormente, también otros como los orientales y africanos. El esplendor del barroco novohispano es una muestra de lo afortunado del intercambio artístico, en extremo contrastante con los pobres resultados que la adopción de la modernidad trajo en el terreno social, político y económico.

La destreza manual de los artesanos indígenas dio origen al mito de *la habilidad del mexicano*, cuyo antecedente más remoto se encuentra en las *Cartas de Relación* que Cortés envió a Carlos V y que llega hasta 1910 con la Revolución mexicana, para fusionarse con otro mito de mayores alcances, el del arte popular. Claramente, el término tiene implicaciones políticas además de fuertes vínculos con la visión romántica de Herder, quien idealizó al ámbito rural al considerarlo como la raíz que habría de nutrir las naciones en proceso de integración.

En México, el término de arte popular fue acuñado por el Dr. Atl para otorgarle el estatus de artístico a las artesanías hechas por campesinos, entonces grupo mayoritario en el país y uno de los actores principales de la Revolución. Algunas de las características que el mito romántico y posrevolucionario formularon subsisten en este tipo de artesanías. Son rurales, su producción se nutre de la tradición y conservan un vínculo estrecho con la vida, ya que la expresión artística de los pueblos indígenas se plasma en los bordados de sus huipiles y blusas, en sus enseres para cocinar como cazuelas, cucharas de madera labradas, así como en velas, matracas y piñatas necesarias para la fiesta y el ritual.

Las comunidades artesanales, en especial las de algunos estados como Oaxaca o Michoacán, no son ajenas a los procesos modernizadores.

Sostienen un intenso intercambio con la “alta cultura” y también reciben la influencia del radio y la televisión, sobre todo de esta última. Esta interacción puede tener distintas modalidades: la copia, la apropiación, la cita, la parodia y puede darse no sólo en la iconografía y el estilo, sino también en los materiales, las técnicas e incluso en la manera de promover sus productos, como se observa en el hecho de que los artesanos empiezan a anunciar sus productos vía Internet. Esto último constituye una excelente manera de evitar los intermediarios que medran con el trabajo artesanal. No todo contacto con la modernidad es afortunado, incluso para quienes no creemos en purismos. Así, por ejemplo, los talladores de muebles de Cuanajo, en Michoacán, sustituyeron los tradicionales motivos vegetales por brillosos personajes de Disney, coloreados y barnizados bajo una lógica totalmente *kitsch*.

La carga que la mitología política ha impreso a las artesanías indígenas desde hace casi cien años provoca que la imagen del arte popular se restrinja exclusivamente a éstas y deje fuera un amplio espectro que incluye toda la producción y el consumo de imágenes por parte de los sectores populares urbanos. Esto incluye el cómic y el muralismo callejero, desde Tepito Arte Acá hasta las nuevas modalidades que comparten mucho con los que se pintan en calles y vías rápidas de las ciudades estadounidenses. También hay artesanías urbanas hechas desde la tradición rural pero con plástico, como las gallinitas para los nacimientos navideños o los ya clásicos luchadores sobre un *ring* de madera, decorados a la manera tradicional. Por último, podríamos mencionar otra vertiente surgida en las grandes ciudades del país y que encarna el mal gusto que tanto han criticado los teóricos de la cultura de masas: “recuerdos”, adornos o juguetes confeccionados con materiales baratos en los que se celebra a los héroes de moda, ya sea del cine, la televisión y, recientemente, de personajes de la vida política.

Las artes populares no sólo son receptáculo de las influencias de la alta cultura y la industria cultural, sino que también se hacen presentes en estos ámbitos a través de documentales, de programas de corte cultural, de la publicidad turística, o bien en la obra de artistas plásticos contemporáneos. Citemos tan solo un par de ejemplos como las llantas de automóvil, pulidas y “labradas” en relieve por la artista visual Betsabé Romero, cuyo referente es la famosa cerámica negra de Oaxaca. Una visión completamente novedosa se encuentra en la obra que el artista conceptual Francis Alÿs expuso en el antiguo Colegio de San Ildefonso en fechas recientes. Sin hacer de las artes populares el centro de su reflexión, las

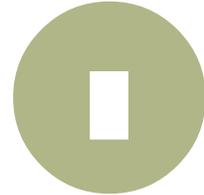
incluye de manera casi inevitable, ya que construye su trabajo a partir de su vivencia y percepción del centro de la ciudad de México. Entre otras piezas, podemos citar *Canto patriótico*, en la cual trata el tema de la temporalidad en Latinoamérica y sus vínculos con los procesos modernizadores. El disparador de su reflexión es un conjunto musical en el cual todos los que lo integran son invidentes. Alÿs capta con su cámara el recorrido que hacen en fila india por las atiborradas calles aledañas al Zócalo, hasta llegar al recinto donde tocan y cantan. Sin asomo de idealizaciones, el artista ofrece una mirada no sólo fresca sino también empática y respetuosa, con una sutil carga de humor.

¿En quién habrá pensado Baudrillard cuando lanzó la pregunta sobre el qué hacer después de la orgía? Incluso en los países desarrollados cabría indagar si la vivencia de este fenómeno es homogénea o si implica diferencias de clase.

Las artes populares indígenas y campesinas, aunque no son ajenas a la modernidad, se relacionan con ésta desde un fuerte sustrato cultural a partir del cual la interpretan. Su tiempo de producción, al igual que el de su vida entera, no es lineal como el de la modernidad, sino circular, por eso siempre regresan a la tradición, la cual se ve objetivada en sus patrones decorativos, la combinación de colores, las formas y diseños. Desde una simbólica de la cultura, José Jorge de Carvalho sostiene que las sociedades modernas necesitan mantener viva la idea de permanencia, necesitan de un punto de referencia que se encuentra en la memoria larga. Por eso es que la industria cultural no ha podido, ni tampoco ha querido, eliminar a las culturas indígenas. Sus artesanías, su música y sus danzas están impregnadas de sentido y por ello no hay saturación ni tampoco banalidad.

En cuanto a las clases populares urbanas, su exposición a los medios de comunicación masivos es mucho mayor, pues las ciudades, en particular el Distrito Federal, están tapizadas de imágenes de todo tipo. Las interpretaciones que se hagan de éstas pueden ser muy variadas dada la heterogeneidad de este sector de la población. Sin embargo, podemos afirmar que las lecturas que aquí se hacen difieren de aquéllas de los países del primer mundo, puesto que la mirada es una de tantas construcciones sociales. Por una parte, las urbes siguen siendo el destino de grandes cantidades de campesinos depauperados que conservan algunos de sus saberes y tradiciones, punto de referencia a partir del cual se relacionan con una realidad inédita para ellos. Por otra, la marginación y la explotación inherentes al capitalismo se ven recrudecidas por la desigualdad, por una endeble democracia y por una añeja corrupción. Situación que también determina su relación, o quizá su reserva, frente a un fenómeno propio de sociedades con condiciones materiales y culturales distintas a las nuestras.

Bibliografía



Alÿs, Francis, *Diez cuadras alrededor del estudio*, catálogo de la exposición realizada en el Antiguo Colegio de San Ildefonso, México, marzo-junio 2006. Textos de Cuauhtémoc Medina, entrevista de Corinne Diserens, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2006.

Carvalho, José Jorge de, "Las dos caras de la tradición: lo clásico y lo popular en la modernidad latinoamericana", en Néstor García Canclini (comp.), *Cultura y pospolítica*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 125-163.

García Canclini, Néstor, *Las culturas populares en el capitalismo*, México, Nueva Imagen, 1982.

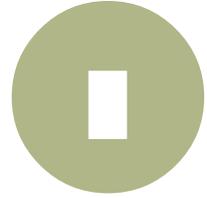
_____, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Grijalbo, 1990.

Ortiz, Renato, "El 'atraso' en el futuro: usos de lo popular para construir la nación moderna", en Néstor García Canclini (comp.), *Cultura y pospolítica, op. cit.*, pp. 167-186.

Paz, Octavio, *Los hijos del Limo*, en *La casa de la presencia. Poesía e historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003. (Obras completas, 1.)



La imagen actual en el arte y el diseño



Pilar Maseda

El presente trabajo se centra en el papel que tienen las imágenes en la sociedad actual, en comparación con el que tuvieron en épocas pasadas. Se hará referencia al arte visual y al diseño, especialmente al gráfico, como dos campos de la imagen y su dominio.

Es difícil definir el arte actual: algunos especialistas se han referido a la muerte del arte; otros, como Arthur C. Danto, no hablan de muerte sino “del arte después de la era del arte”, del final de un tipo de narrativa, la del arte moderno (el de las vanguardias de la primera mitad del siglo XX como el anterior), pero no del final del tema de la narrativa.

La era del arte, según Danto, la podemos ubicar desde el 1400 (Renacimiento) hasta mediados del siglo XX, aunque bien sabemos que a los procesos históricos se les ponen fechas límite que en la realidad no se dan como tales, pues siempre una época cuenta con antecedentes y siempre se recorrerá hacia el futuro; por ejemplo, el periodo posvanguardista, cuando los artistas estaban aún anclados al modernismo que dejaba o había dejado de ser dominante. A esta era del arte Danto la divide, a su vez, en dos partes: la que va del Renacimiento hasta finales del siglo XIX y la de las vanguardias, que tiene lugar desde finales del XIX hasta mediados del XX. La primera se caracteriza por la mimesis, la segunda por el abandono de la misma; esta última representa una época de oro, cuando se buscaron y encontraron nuevas formas de representación y críticos, historiadores, etcétera, se preocuparon por teorizar acerca del arte y por defender ciertos modos de hacerlo y ciertos principios acerca del papel social del mismo. Para algunas corrientes este papel era positivo y para otras negativo, y son los propios artistas a partir de la negación del arte los primeros en decretar la muerte del mismo.

En la época del “arte después de la era del arte” presenciamos varios acontecimientos que permiten distinguirla como momento histórico diferente al modernismo. Por un lado, encontramos gran cantidad de artistas que, con su estilo personal, recuerdan o “repiten” alguna de las corrientes de la vanguardia; este momento, llamémosle de transición, tuvo bastante éxito y

duración. Es por ello que autores como Frederic Jameson sostienen que el arte ha desaparecido, porque ya se dijo, a lo largo de la historia de la representación, todo lo que podía decirse. Ya no hay nuevas formas o ya no hay manera de plasmar las ideas mediante nuevas formas: todo es copia. Ahí ubica al eclecticismo posmoderno que denomina pastiche: muchos estilos entremezclados sin coherencia y, por tanto, sin sentido. El arte de este tipo ha perdido la significación, no tiene ya nada que decir. La superficie domina al fondo y la forma no está ligada con el contenido. Este eclecticismo estaría mostrando, tal vez, una añoranza, aunque para otros autores como Gilles Lipovetsky no hay añoranza alguna sino una especie de feliz superficialidad juguetona. Jameson habla incluso de una actitud esquizofrénica en estos autores y obras, pues se remiten al pasado y sobreponen formas y estilos que, por ser de otros tiempos, no dicen lo que en su época fueron capaces de decir; quedan, así, atrapados en el presente perpetuo, donde, por tanto, no hallan ni conciben esperanzas o utopías capaces de impulsarnos hacia un futuro determinado. Las cosas están ahí y así como son y están interactuamos con ellas: mezclando arbitrariamente, arrebatándoles su sentido. No creemos realmente en nada. Los valores anteriores han desaparecido y no hemos construido nuevos. Ahí radica, quizá, la idea de que ha llegado el fin de la historia.

Esta sensibilidad (¿atrofiada?), esta forma de ser, esta superficialidad del hombre posmoderno tiene muchas razones para haber alcanzado el desencanto y no buscar nada en el futuro o en otro territorio —el divino, por ejemplo— que no sea el espacio vital de desenvolvimiento de la vida en el presente. Los planteamientos optimistas de la modernidad han terminado, tanto los referidos a la Ilustración que pertenecieron a la construcción del capitalismo, con sus conceptos de progreso científico y tecnológico, de democracia, de libertad, de respeto a los derechos del hombre, de consagración del individuo como sujeto de la historia, como los referidos a su contrario político, el de los regímenes socialistas, en donde, de igual manera, pensaban en forjar un hombre nuevo, no alienado, una sociedad participativa en todos los renglones del quehacer humano, una ciencia y una técnica que serían capaces de cubrir las necesidades materiales de todos y, en fin, todo lo proclamado por las revoluciones socialistas.

Lo que está muy claro es que sigue existiendo una población mayoritariamente pobre en el mundo y mucha de ella miserable. Que no se ha alcanzado la paz y que, por el contrario, padecemos guerras de todo tipo en diversos lugares del planeta; que el autoritarismo y la represión no han podido dar, lógicamente, paso a la democracia; que ésta es un juego del

poder hecho por los poderosos de la política y el dinero; que la riqueza está fuertemente concentrada; que el humanismo ha sido una engañifa.

Además de todo esto, al perderse la fe en las grandes religiones de Occidente (el cristianismo en general, con todas sus variantes) y con ellas la creencia en un posible mundo idílico después de la muerte, lo único seguro es que hay que sacarle provecho, el más posible, al presente. Al hombre posmoderno no le importa construir un mundo mejor, no cree en esa posibilidad, se ajusta a lo que la cultura dominante le ofrece y participa de ella. Es decir, se conforma con no ser un sujeto fuerte, creador, innovador, sino con tener opciones, muchas opciones, de donde elegir. Pero esas opciones vienen de fuera, están producidas por el propio poder.

Por otro lado, el capitalismo, y más precisamente el imperialismo estadounidense, han derrotado al socialismo y cualquier sincera adhesión a éste se ha esfumado; sobre todo al ver lo que ocurría dentro de los regímenes llamados del "socialismo real".

No obstante lo anterior, es pertinente matizar. Así como en el arte se da el eclecticismo y el *collage*, tomamos unas cosas sí y otras no, armamos algo a nuestra medida, nos personalizamos (en gustos, creencias, etcétera) y de esa manera aportamos. Pero también el poder está sujeto a las formas de pensar y ser y a los caprichos de las masas; no todo viene de arriba hacia abajo sino que existe una interrelación poderosa, nunca antes vivida en la historia de la humanidad. A las nuevas y sofisticadas formas del poder le corresponden ahora millones y millones de individuos, los cuales no tuvieron en otros momentos la palabra y ahora, aunque restringidamente, la tienen. Con todo lo anterior está dada una parte del panorama que abriga al arte y al diseño posmodernos.

El fenómeno que más nos interesa destacar es la fuerte emergencia de la sociedad de masas a partir, sobre todo, de la segunda mitad del siglo XX; aunque como fenómeno se manifiesta desde antes, es entonces cuando se muestra dominante e irreversible. A esta emergencia responden las actitudes posmodernas de la sociedad y nuevas maneras de producir imágenes. Mencionamos al eclecticismo, pero no toda imagen responde a este "estilo" sin estilo. La imagen actual se caracteriza también por la fragmentación del significativo, por su falta de pureza y por la ausencia de profundidad en la significación. La banalidad es dominante. Baudrillard nos habla de una época de la transestética y de un arte obsceno, en el cual no se distingue la imagen de lo real, la imagen es la realidad, y no sólo porque es "igual" a lo

real no crea ilusión alguna (como ejemplo tendríamos a la corriente del hiperrealismo), sino porque estamos inmersos, rodeados todo el tiempo por esas formas superficiales: las de la televisión, gran parte del cine y la publicidad. Más que vivir la vida vivimos de lo que las imágenes nos cuentan, estamos, por tanto, no sólo rodeados sino atrapados en una realidad virtual que consideramos como verdadera. La banalidad es dominante.

Como comenta Roland Barthes: "Lo que caracteriza al pop art es, ante todo, el uso que hace de lo despreciado (Lichtenstein). Las imágenes de masa, consideradas vulgares, indignas de consagración estética, revierten en la actividad artística, a título de materiales, apenas tratados."¹ Muchos artistas, nos dice, desde la década de 1950 (y yo añadiría hasta la fecha) se convirtieron en defensores de la cultura popular de su tiempo: los comics, las películas, la publicidad. También nos dice que "[...] lo que aparece como hecho es el estereotipo: lo que ve y consume todo el mundo."²

Esta época efectivamente no es ya la era del arte, aunque siga habiendo arte; no lo es porque una buena parte de él ha entrado en esa línea de lo popular, lo no profundo y también a comportarse como espectáculo, a ejercer la simulación; pero no lo es, ante todo, porque el mundo de las imágenes para las masas es determinante. Algunas corrientes del arte han huido del fenómeno mediante cierto tipo de método, por ejemplo, el arte conceptual. Pero hay una diferencia en el papel desempeñado por la imagen en el modernismo y dicho papel en las obras conceptuales. En éstas es necesario leer primero qué nos quieren decir las imágenes o los objetos para que puedan transmitirnos realmente algo, remitiéndonos a los conceptos del artista. Estas posiciones surgen a partir del auge de la lingüística: la imagen no habla por sí misma, necesita el apoyo del lenguaje verbal, la idea va por delante.

En la publicidad, aunque el significante habla, también va acompañado, generalmente, de un mensaje escrito u oral que representa la parte conceptual. Éste se ha tornado en los últimos años un tanto sofisticado, es decir, no de comprensión inmediata, sino en algo que requiere de la reflexión a cierto nivel. Se juega mucho con las metáforas y las analogías, incluso con el absurdo. Claro está que es más sofisticado según si la población cuenta con un cierto nivel de educación visual; para el caso de poblaciones poco instruidas, la publicidad tiene que recurrir a formas y contenidos

¹ Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, 1995, p. 204.

² *Ibid.*, p. 207.

directos y bastante insulsos. Quienes ya han cambiado y pueden comprender la comunicación actual son, sin duda, los jóvenes. Para las nuevas generaciones tanto la imagen como el contenido podrán ser complejos y, sin embargo, descifrables.

Volvamos ahora al fenómeno de las masas para referirnos al diseño. Es cierto que los poderes económico y político intervienen de muchas formas para “dirigir al rebaño”, para decidir qué se comunica y qué no, además de cómo se hace: se dan a escoger ciertos objetos y mensajes y otros no (lo que aplica no sólo para el gráfico sino para cualquier producto del diseño). No dudamos de esta aseveración pero tampoco podemos aceptar una postura maniquea de ver a la sociedad como dirigida plena y fácilmente por el poder, ver a dicho poder como algo indivisible, omnipotente e inquebrantable: el círculo de los malvados manejándonos cual marionetas. El poder, le guste o no, tiene también que ceder, darle a las masas lo que demandan, no puede imponerse totalmente. Hay publicidad que no sirve para nada, que no cambia las ventas de una empresa; asimismo, hay mercancías que son rechazadas. Los “de arriba” tienen que estar bien informados y ser sensibles a las formas de ser de los “de abajo” o corren el riesgo de que se caiga el consumo masivo, el floreciente consumismo y, con él, el propio sistema.

Ante este hecho, el diseño, como se practica hoy en día, es un medio popular y accesible. La imagen y el mensaje, todo, penetran, gustan y capturan al público, en especial a los jóvenes. ¿Cómo explicarnos si no que en el teatro Metropolitan de la ciudad de México se haya montado como espectáculo, en más de una ocasión, la proyección de comerciales de diversas partes del mundo? El diseño no es arte, aunque siempre ha mantenido formas de relación con él, y el arte, en general, podemos decir que es cada vez más elitista. Desde las vanguardias hasta hoy en día la mayoría de los artistas han huido con horror de lo popular, lo mercantil y lo masivo. Pero esta huida es inútil —diría quizás Marx— en la época en que todo es o se convierte en mercancía. Recordemos que el primer capítulo de *El Capital* es el de la mercancía. Si ahora, después de la caída del “socialismo real” domina a sus anchas el capitalismo en su versión globalizada, es decir, monopólica, si por tanto nuestra vida gira toda alrededor de una sociedad mercantil, lógicamente que sus características van a ser dominantes, no puede negar su manera de ser, se cuida lo más que puede de caer en contradicciones internas extremas entre lo que es económicamente y lo que es políticamente, o entre lo que es en estos dos campos y lo que sucede en el mundo de las imágenes.

Pensemos que el hombre de nuestros días es el contrario del hombre moderno, y esto puede significar la base de cambios posteriores. Al menos esta es una visión no tan catastrófica y posible. Muchos pensadores están de acuerdo con que existen profundos cambios y muchos artistas dan su lucha contra la dominación. También las masas siguen movilizándose por sus demandas. No podemos hoy, ciertamente, esperar una revolución total como se pensaba en el socialismo, pero sí miles de pequeños, medianos y grandes grupos que protestan, pelean y resisten. Además, la flexibilidad y apertura de pensamiento, la muerte de los dogmas, es una de las características definitivamente positivas de la actualidad.

Volvamos al diseño y reiteremos algunas cuestiones para que queden bien claras. El arte ha despreciado y desprecia al diseño porque éste se encuentra muy ligado con lo mercantil, con cumplir los deseos y requerimiento de las empresas y las grandes corporaciones. Pero ello no puede cegarnos y negar que su influencia es abrumadora: domina prácticamente todos los objetos de la vida cotidiana, sea en el hogar, la oficina, la escuela, los sitios dedicados al esparcimiento, o mediante sus imágenes que nos envuelven: están ahí todos los días y en prácticamente todos los lugares que habitamos. El diseño, lo mismo que la televisión y el cine típicamente hollywoodense, son los representantes de esta era posterior a la era del arte. El arte no puede competir con esas imágenes masivas. Es un reducto de resistencia pero desgraciadamente pequeño y ni siquiera lo es en todos los casos.

Esto contestaría la pregunta de Baudrillard acerca de qué hacer después de la orgía moderna. Eso, que se lo pregunta respecto del arte, nosotros lo contestamos de otra manera: después de la orgía están las imágenes dominantes del diseño y de los medios masivos de comunicación, con todo y su mercantilismo e impureza. Así como antes de la era del arte el hombre construía sus objetos, edificios e imágenes con objetivos que no eran los de alcanzar una dimensión estética o los de la expresión individual del genio creador, sino que la mayoría eran para fortalecer las creencias religiosas; así ahora se construye con un objetivo único en casi todos los casos, aunque haya excepciones: vender mercancías. Esto lo hace el diseño industrial, el textil, el de interiores, el arquitectónico y el gráfico. La transestética domina. Por más que queramos volver al pasado y buscar desesperadamente en él una nueva era del arte y la estética, lo que vemos con claridad es que las masas aceptan y disfrutan de los nuevos lenguajes. Probablemente, eso sí, se está comenzando a conformar una estética de la transestética.

Para terminar, reiteremos algunas de las características de la cultura posmoderna: la fragmentación, la impureza de la forma, la falta de profundi-

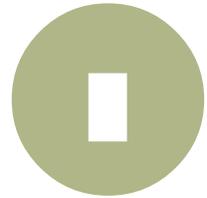
dad, el pluralismo, el eclecticismo y el retorno a lo vernáculo. Estamos hablando del diseño actual, no del diseño moderno con sus normas y su racionalismo. Estamos hablando del diseño posmoderno que ha recorrido varios caminos ya en este corto tiempo —apenas una mitad de siglo— y que algunos de ellos son los recorridos por el arte (la deconstrucción, el apropiacionismo, el eclecticismo),³ pero ambos con diferentes objetivos. Sobre el uso de la tecnología digital, el arte ha ido a la zaga del diseño. Sabemos, cierto es, que se usa principalmente para el mensaje mercantil y superficial, pero hoy ya existe una clara conciencia —y se está experimentando en ello— de que posee enormes y nuevas posibilidades creativas, muchas de las cuales permiten, además, una verdadera interacción entre el creador y el consumidor o público.

Eso tenemos y si hay que enfrentarlo es desde dentro, desde sus formas y maneras de expresión y representación.

³ Véase Rich Poinor, *No más normas. Diseño gráfico posmoderno*, México, G.G., 2003.



Una obra de 100 *watts*



Aldo Córdoba

Vacío es aquello existente en el interior de los focos, una inmaterialidad necesaria que al encenderse transforma el rededor, construye una atmósfera, suscitándola, y revela la ausencia de materia como condición para construir el laberinto de imágenes que nos conforma. Ese vacío, potencia que comienza por formar pliegues en el espacio —que son ellos mismos—, deviene colores, caminos y objetos, profundidades y volúmenes; en la medida de lo que devela hasta el punto en donde no alcanza, el vacío sigue, se vuelve un límite, continuo umbral de la percepción.

Inexistente, casi impensable, nos arroja de toda certidumbre posible; ausente de contenido e intenciones nos orienta a la aventura de una búsqueda con múltiples rutas; juega con formas sin que éstas alcancen a figurar algo determinado, para provocar una geometría que se regenera constantemente en una red de relaciones sobre el mapa de la realidad. Deviene movimientos, titubeos, trayectos, nuestra propia percepción del tiempo que se fabrica a través del tránsito de ese vacío.

Más que un contenido, es un contenedor de posibilidades que hacen máquina; la imagen convirtiéndose en función de la producción de un deseo logra que un estado inmaterial se transforme en una vitalidad creadora de sentido. El vacío en el vidrio, va de los pistones en la vía láctea, hacia el molino de agua y de chocolate —siempre atravesando la línea de horizonte—, recorre la ruta poco a poco, en cada parte de la maquinaria se potencia y produce su propio movimiento, un vaivén que no está fijado a ningún objeto en el cual tuviera su final; al renovar constantemente su repetición, es movimiento que en su propio exceso sólo se afirma como autorrepresentación.

El *céli-batteur*¹ es una especie de supresión del tiempo en el tiempo, una instantaneidad infinita como espacio de libertad para la construcción, finita

¹Palabra con la que Duchamp llama en algunas notas al *gran vidrio*; es similar a máquina agrícola o en relación con la alquimia, trilladora celeste.

en tanto momento infraleve al que pertenece; traza una topología heterogénea que cuestiona su propia naturaleza, se vale de artificios que indistintamente transforman las dimensiones topológicas del espacio, pero a fin de cuentas no deja de ser una trilladora cualquiera. La acción que realiza se concentra en la construcción de modelos espaciales para recorrer, armar y autogenerar su vacío; la máquina está completa, creando su propia ausencia se completa a sí misma, sólo necesita de la mirada que la haga funcionar.

El diseñador autoconsciente —parte misma de la máquina— pone en práctica no el virtuosismo de la representación sino la manera de evocar la presentificación, crear desde la imagen un espacio de movimientos posibles y a veces indeterminados; recurre a válvulas de escape que bombean en distintas direcciones; estimula filamentos que dan luz; fabrica engranes en movimiento constante, palancas que permiten u obstruyen la energía, de lo cual aun se crean espacios para generar líneas de fuga hacia afuera de la máquina.

La máquina se comunica con otro espacio (no simplemente su función constante e incansable de construcción de sentido le permite permanencia), penetra en la mirada, produce la libido o el juego de los cuales también se nutre, y nutre la mirada del otro; máquina autogeneradora pero no autosuficiente que completa con la mirada la función de aquel vacío que produce.

La luz irrumpe en una arquitectura funcionalista, recorre el vasto bloque de concreto en el número 13 de la calle Krasnobrodzka² —en Brodno, distrito de Varsovia—, ilumina de manera selectiva los espacios reticulares y geométricos en la inmensa fachada del edificio. Los habitantes que de forma voluntaria participan, descienden poco a poco (después de haber realizado su función *on/off*) para descubrir la imagen que se configura. Siendo sólo la representación del número dos mil, bajo pretexto de contemplación del trabajo realizado funciona como mecanismo emergente de distintas prácticas que se generaban de forma espontánea, pero la construcción de la imagen las condensa en un espacio compartido con un carácter único de instantaneidad o espontaneidad provocada de la experiencia estético-lúdica.

² Es el contexto de la obra *Brodno 2000* realizada por el artista polaco Pawel Althamer, lugar que habitaba y que conformó un ámbito amplio para recolectar documentos de gestos ínfimos con los que los ciudadanos inciden en el paisaje. *Brodno 2000* es un proyecto de colaboración entre los vecinos de Brodno y Althamer, el cual se basa en el pretexto de escribir el número 2000 en la fachada del edificio mediante encender de forma específica algunas ventanas.

La gente baja al frente del edificio con instrumentos musicales, alimentos, juegos de mesa, entre otras cosas, para poder compartir con los vecinos, e inevitablemente se forma una tertulia; esta consecuencia emergente provocada por la imagen transforma la lectura de la acción, basando su argumento en esta propiedad que parece espontánea, pero que está concebida como la función de la máquina misma.

La obra deviene la construcción de un lugar en aquello que simplemente funciona como espacio de tránsito, un gesto comunitario y efímero que trasciende el modelo funcionalista del espacio, rompe las barreras geométricas de concreto en los que habitan ese cotidiano. La tertulia al frente de la imagen es un desvío del público activo dentro de la creación y transformación de lugares, ruptura que funciona abriendo una burbuja en el estacionamiento; la imagen frente a la tertulia representa una fuerte crítica a los modelos de pensamiento del espacio urbano, ya que el gesto tipográfico generado dentro de la misma lógica de la construcción geométrica se asume como detonador de un mapa orgánico de relaciones emergentes, a través del cual transitan el público de la obra y la imagen acontece como un espacio de experiencias compartidas.

Las funciones creadoras y receptoras se modifican y se unifican; el autor, como diseñador consciente de las estructuras textuales, propuso una estrategia que invita a jugar, a participar activamente en la construcción del discurso de la obra; los habitantes no pueden situarse al margen, son materia prima de la obra.

Esta imagen detonante de la experiencia festiva nos permite pensar en una triple constitución del evento: por un lado una *presentificación*, en tanto que la imagen constituye un acontecimiento, niega la posibilidad de representación para fundarse en la construcción de un gesto efímero; la *participación*, que convoca a la desaparición del observador para crear un canal de cooperación física y textual por medio de una estética relacional; la *simultaneidad* entre espacio construido e imagen, que se funda como un espacio de crítica y transformación de los hábitos cotidianos.

La máquina, al encender el foco, despliega un ámbito en el que el primer momento —el del vacío— pulsa por la construcción de una imagen-acontecimiento y deviene en una situación comunitaria. La máquina estimula el filamento para convertir al vacío en una serie de reflejos que en lugar de configurar objetos se reflejan en los gestos y en los cuerpos que momentáneamente invaden el espacio. La máquina que ha entrado en

función es un *céli-batteur* en el que la mirada se encuentra dentro de ella misma, completa la producción de deseo de libertad con un mapa de relaciones reconstruidas, esta máquina trilladora sesga los muros del espacio convirtiéndolos en túneles por donde se fugan e intersectan experiencias.

Si estamos vagando como a través de una nada infinita, sería inevitable pensar el vacío como la posibilidad de un espacio en construcción continua; a las imágenes, más que productoras de discursos y bombardeos visuales, en una función de cavidades que les permiten ser llenadas constantemente. Imágenes cada vez más vacías, nos permiten más combinaciones de mundos indeterminados y posibles que se desdobl原因 continuamente. El problema de esta orgía de producción de imágenes contemporánea es que muchas imágenes están tan llenas que no existe el espacio para encontrarnos en ellas, nos excluye de la producción de deseo a cambio de superficies con clichés herméticos y determinados, por ello un mundo cada vez más vacío es un mundo de múltiples lugares posibles.

Pawel Althamer

Escultor, accionista, creador de instalaciones y videoarte; nació en Varsovia en 1967, donde reside actualmente. Entre 1988 y 1993 estudió en el Departamento de Escultura de la Academia de Bellas Artes de Varsovia, bajo la tutela de Grzegorz Kowalski. Es cocreador del grupo Kowalski's Workshop, uno de los más importantes de artistas jóvenes polacos en la década de 1990. Su trabajo comenzó con la creación de esculturas figurativas realizadas con materiales orgánicos (cabello, cera, etcétera), como en los proyectos *Autorretrato* (1993) y *Cuento de Hadas* (1994). Un segundo tema de sus años de estudiante tiene que ver con la soledad y la alienación, por lo que encuentra una expresión particular en la construcción de ambientes o cápsulas, con la finalidad de crear situaciones separadas de la realidad, como en los performances *Agua, Tiempo, Espacio*, (1990) y *Cardinal* (1991). También crea posibilidades similares para los observadores, en *Darkroom* (1993) —interpretada por los críticos como la versión espacial del cuadrilátero en negro de Malevich— propone en aquellos que entran apagar ciertos sentidos para activar e incrementar la sensibilidad de otros, trasladando a otro punto el ejercicio rutinario de la percepción del mundo que nos rodea.

A mediados de los años noventa del siglo pasado, mostró un interés vinculado con lo social, orientado en particular al papel del arte en las grandes ciudades. Él mismo, como habitante de un gran espacio habitacional en Brodno, Varsovia, observa y recolecta documentos de actividades

espontáneas de los residentes y realiza proyectos en colaboración con ellos, como *Brodno 2000*, en el que por medio de encender algunas habitaciones en la fachada del edificio escribe el signo 2000. Una de sus acciones más recientes consiste en vivir dentro de un árbol que se encuentra frente a las ventanas de la galería para la que trabaja.



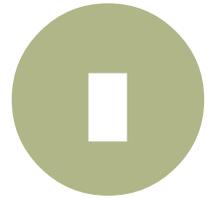
Arte (en primera persona)

después de la **orgía**





Mi plan de escapatoria



Eugenio Garbuno Aviña

Quizá la historia universal es la historia de unas
cuantas metáforas.

Jorge Luis Borges

Que un artista visual se sienta frustrado ante el panorama actual y abandone la pintura no es sorprendente. En mi caso ha sido distinto: he decidido hacer un alto momentáneo en la pintura para dedicarme a la investigación. Siempre lo he dicho: vivo del arte, pero no vendo mi obra, imparto clases de historia del arte. Se me dirá que entonces soy más profesor que artista y que vivo de la academia. Cierto. Sin embargo, si me es permitido argumentar una defensa confesaré mi estrategia de supervivencia. Ante la pasmosa noticia de la muerte del arte y la ola *kitsch* de lo posmoderno, mi primera reacción fue de resistencia, de negación. Durante años no hice más que repudiar el arte contemporáneo, pero seguía sin entenderlo.

Al término de mi tesis de licenciatura sobre la *estética de lo siniestro*,¹ enuncié que las vanguardias del modernismo estaban caracterizadas por una *estética*

¹*Estética de lo siniestro. Un estudio teórico sobre la obra personal*, tesis de licenciatura en Artes visuales, Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 1999. Esta investigación está basada en el libro de Sigmund Freud, *Lo siniestro (Das Unheimliche)*, Buenos Aires, López Crespo editor, 1976, y en el libro de Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel, 1988. También fue de utilidad el libro de Héctor Trillo, *Estética y humor de lo siniestro*, México, UNAM, 1981. Según Freud, lo siniestro sería “[...] algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de su represión.” El autor vincula su definición con la de Schelling, según la cual, lo siniestro “[...] sería algo que, debiendo haber quedado oculto, se ha manifestado” (Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 46) Trías, por su parte, retoma a Freud y localiza esta dimensión estética en el inconsciente (Eugenio Trías, *op. cit.*, p. 161).

de lo decadente mientras que las transvanguardias configuraban una *estética decadente*. Era claro que yo seguía anclado en la modernidad y en el rescate de su discurso filosófico. Además, mi filiación estética correspondía con el terreno de lo simbólico, en el sentido psicológico y metafísico como vía de un conocimiento de la realidad subjetiva y objetiva. Más tarde comprendí que todo esto había sido desechado como un discurso inoperante en la actual sociedad de consumo del capitalismo tardío. Dejé por un tiempo la pintura y enfoqué mis esfuerzos creativos en el arte conceptual. Para mi tesis de maestría en arte urbano, desarrollé una investigación sobre un símbolo arquetípico en particular: el laberinto, el cual funcionaba como una metáfora del caos urbano. Al hacer la analogía entre laberinto y ciudad, pretendía un impacto social. Dicho experimento ha quedado a nivel de proyecto y la experiencia estética colectiva en un espacio público sólo ha sido utopía.²

Otra dimensión de mis exploraciones artísticas y personales ha sido el esoterismo, el ocultismo y la alquimia.³ Para ingresar al doctorado en historia del arte, en un primer momento abordé dicho tema en el cine de Jodorowsky,

²*Laberinto de Utopía. Una metáfora del caos urbano*, tesis de maestría en Artes visuales, orientación en arte urbano, ENAP-UNAM, México, 2003. Este proyecto fue mi primer acercamiento al arte conceptual y, por lo tanto, al arte contemporáneo. Partí de la tipología de los laberintos de Umberto Eco, según la cual hay tres tipos: el circular o micénico, el arbóreo o barroco y el rizomático o laberinto de laberintos, siendo la ciudad (la de México, por supuesto) un laberinto rizomático. Mi propuesta plástica consiste en hacer un laberinto tridimensional transitable a escala natural, una instalación en el Zócalo del Distrito Federal. Se trata de una experiencia estética colectiva para ser vivida en un espacio público sumamente simbólico. También me basé en la taxonomía de arte urbano propuesta por Arturo Díaz Belmont, según la cual hay cuatro niveles: interacción, intervención, emplazamiento y arte urbano. En esta investigación doy un salto del psicoanálisis freudiano al psicoanálisis de Carl Gustav Jung, pues si en el primer caso lo siniestro se encuentra en el inconsciente, en el segundo el laberinto como símbolo arquetípico se encuentra en el inconsciente colectivo, de allí que la propuesta pretendiera un alcance colectivo y social.

³ En obras como las del denominado Cuarto camino, cuyo maestro fue G. I. Gurdjieff (*Relatos de Belcebú a su nieto*, México, Berbera, 2001) y cuyo principal divulgador fue P. D. Ouspensky (*Tertium organum*, México, Berbera, 2003; *Un nuevo modelo del universo*, Buenos Aires, Kier, 1996; *Fragments de una enseñanza desconocida*, Buenos Aires, Hachette, col. Ganesha, 1977; *Psicología de la posible evolución del hombre*, Buenos Aires, Hachette, 1978). El esoterismo del Cuarto camino está vinculado con el sufismo y con la alquimia, su comprensión requiere de un estudio de muchos años. En cuanto al ocultismo hay diversas obras, desde los libros del Dr. Papus (*Tratado elemental de ciencia oculta*, México, Posada, 1988) hasta la teosofía de H. P. Blavatsky (*Isis sin velo*, *La doctrina secreta*, etc.) Obras sobre alquimia y arte, encontramos las siguientes: *Arte y alquimia, Estudio de la iconografía hermética y de sus influencias*, de J. Van Lennep. Madrid, Editora Nacional, Madrid, 1978; *El misterio de las catedrales*, de Fulcanelli, Barcelona, Plaza & Janés, 1973; *Alquimia & Mística, El museo hermético*, de Alexander Roob, Alemania, Taschen, 1996. Sobre estos temas existen, pues, bibliotecas enteras.

pues me resultaba evidente que este artista era el mejor ejemplo de la fusión entre arte y conocimiento (*gnosis*).⁴ El proyecto fue rechazado probablemente porque se encontraba más en el campo de la filosofía o porque el tema se consideró de escaso rigor científico. Posteriormente presenté un proyecto que fue aceptado, sobre la estética del arte contemporáneo, lo cual significa que finalmente enfrentaré el reto de estudiar, analizar y comprender el fenómeno que tanto me ha atosigado y por el cual me he abstenido de pintar.

En el intervalo entre un proyecto y otro, me ocupé de la realización de otra obra conceptual en la que articulé diversos medios para un montaje escénico denominado *Teatro de la crueldad*, en franca deuda con Artaud.⁵ En esta producción hice conciencia de que mi discurso está fuertemente arraigado en lo simbólico y que pese al empleo de medios de manera contemporánea, el trabajo propone una crítica y un cuestionamiento de la realidad y de la condición humana, siendo de este modo más congruente con el pasado modernismo. Aquí identifiqué el verdadero problema: ¿cómo puede ser el arte latinoamericano moderno siendo ya posmoderno, o cómo puede ser posmoderno sin dejar de ser moderno? La respuesta está, quizá, en la noción de arte contemporáneo, en la que cabría tanto la postura superficial y predominante posmoderna como la crítica y marginal más cercana al modernismo. Mi apuesta va por la segunda.

En mi actual proyecto de investigación trato la estética del arte contemporáneo y analizo la función del símbolo en las obras de Gabriel Orozco y Jeff Koons. Mi hipótesis es que en las creaciones de ambos artistas se produce una crisis de lo simbólico que provoca un vacío de sentido. Por

⁴El título del proyecto de investigación es "Arte y conocimiento en la montaña sagrada.

El pensamiento esotérico de Alejandro Jodorowsky", en el que pretendo revisar el cine del artista chileno, sobre todo las tres primeras películas: *Fando y Lis*, *El Topo* y *La montaña sagrada*, ésta última como la más importante. Quiero hacer notar que en esta investigación me proponía conectar todo el contenido simbólico a nivel esotérico con el arte y de esta manera plantear al arte como una *gnosis* o como una vía mediante la cual el conocimiento hermético se comunica.

⁵En *El teatro y su doble*, Artaud plantea un teatro sin la tradicional sumisión al diálogo escrito, un teatro *metafísico* cuyo secreto es la conjura escénica y toda la parafernalia del ritual. El teatro de la crueldad de Artaud se conecta así con el *Origen de la tragedia* de Nietzsche, con los ditirambos ofrecidos a Dionisos, es decir, con lo dionisiaco, y en ese sentido con lo siniestro, pues dicho contenido subyace oculto o permanece subterráneo. Para profundizar en este punto, ver Camille Dumoulié, *Nietzsche y Artaud, por una ética de la crueldad*, México, Siglo XXI, 1996.

esta razón propongo como característica del arte contemporáneo a la *estética del vacío*.⁶ En ella entrarían las nociones de antiestética y transestética. Incluye, asimismo, a la *estética de la desaparición*, ya que lo que desaparece junto con el arte es la imagen y la realidad, todo ello en el vacío. Será consecuente con la noción de *era neobarroca*, pues si recordamos la característica principal del barroco es el *horror vacui*, de allí la proliferación de formas; en el arte contemporáneo es la pluralidad de estilos y la superabundancia de imágenes, todo ello produce el vacío, por lo que en lugar de horror surge una indiferencia al vacío. Exterioridad, superficialidad y banalidad conforman la simulación de la realidad, de modo que la *estética de la simulación* también hace vacío.

Los estilos como el apropiacionismo y el simulacionismo, incluso lo sublime y lo abyecto, nos enfrentan al vacío; los primeros porque niegan al autor y a la realidad, los segundos porque niegan la representación y a la ilusión estética. Si se habla de estética de la transparencia o de una estética de la trasgresión, lo único que queda es la simulación y, por lo tanto, el vacío. El momento post-orgía, lo trans, es el vacío. Y lo podemos sentir: es un vacío existencial, espiritual. Si estamos en el grado cero del arte y de la cultura es que estamos en la nada. Por eso responder a la pregunta de Baudrillard: ¿qué hacer después de la orgía?,⁷ es un tanto ocioso en un mundo en el que se vive un desencanto generalizado que conduce a las masas a refugiarse en un cómodo anonimato de hombres unidimensionales que han renunciado a toda tentativa de escape de la alineación.

Parece que el destino ya no puede apartarse de una inercia determinista en la que la tecnología y el saber reificado llevan la batuta, conduciendo a la sociedad a una deshumanización progresiva y cada vez más acelerada, no sólo porque las utopías tecnológicas se están realizando, desde la

⁶ El título de la investigación es "Estética del vacío. El símbolo en las obras de Jeff Koons y de Gabriel Orozco". Las obras de Koons que más me interesan en este aspecto son *The New*, *Equilibrium* y *Made in heaven*. Las obras de Orozco que me interesan son más numerosas: *La DS*, *Caja de zapatos vacía*, *Tapas de yogurt*, *Home run*, etcétera.

⁷En *La transparencia del mal*, Barcelona, Anagrama, 5ª ed., 2001, pp. 9-19. La mayoría de los términos empleados en estos párrafos proceden de los textos de Baudrillard: antiestético, transestético, estética de la desaparición, exterioridad, superficialidad y banalidad, simulacionismo (como eje vertebral), estética de la transparencia, etcétera, aunque no son exclusivos de este autor, sino que algunos de ellos los encontramos en autores como Paul Virilio, en el caso de *La estética de la desaparición*, Barcelona, Anagrama, 2002, y otros que se encuentran en los textos de este último autor como la *estética de la abyección*, que proviene de Julia Kristeva, *Poderes de la perversión*, México, Siglo XXI, 1998.

realidad virtual, la inteligencia artificial, la teletransportación y los posthumanos, sino porque las utopías humanistas están ya sepultadas. Si lo vemos, el siglo XX comienza con la muerte de Dios a cuestas. A estas alturas llevamos cuarenta años con el cadáver del arte en los hombros. Hoy por hoy, es más cierto que nunca que el arte es una mentira lucrativa. La globalización, el neoliberalismo, el imperialismo de Estados Unidos, la abrumadora lógica del sistema del capitalismo tardío que todo lo asimila y literalmente lo consume, no dejan ningún margen de acción ¿Qué hacer entonces después del trauma?

Parece que, en verdad, no hay nada que se pueda hacer, ya todo ha sido hecho (la orgía) y por eso estamos decepcionados, porque después de todo el placer y el goce se han confundido y la humanidad se ha quedado insatisfecha y esclavizada en una trampa que ella misma ha construido, una trampa de estructuras, de objetos y de tecnología. Pero el ser humano cada vez sabe menos de sí mismo y se pierde en un galimatías de información viral, fractal, rizomático. Ese es el vacío.⁸

Si la única utopía posible es la de Barthes, la escritura, la encuentro cándida. No podremos liberarnos escribiendo, porque escribir sólo nos hará sumirnos en un ensimismamiento. La pura práctica de la escritura, por sí misma, como vehículo de escape es insuficiente. En la actual situación se requiere de mucho más que la entusiasta logoterapia de Víctor Frankl para soportar el confinamiento en este campo de concentración que simula ser la realidad. No basta el optimismo del lenguaje y la gramatología o el eterno ejercicio semiológico para enfrentar la realidad o para ser una estrategia de evasión de las cadenas de uniformidad y estandarización de la sociedad a través del espectáculo y el consumo, teniendo como magníficos adiestradores a los medios masivos de condicionamiento; es la era Pavlov.

Incluso, ahora el artista ha dejado de ser la "antena de la raza" como lo concebía Ezra Pound; ya no es más esa construcción cultural de la modernidad, ya no es el genio, ni es el creador burgués que expresa sus emociones o que mediante la construcción de lo imaginario hace manifiesto al "espíritu". Ha caído en el descrédito desde el urinario de Duchamp y la

⁸Roland Barthes plantea en "Una problematización de sentido" que existen tres regímenes antropológicos de sentido: la *monosemia* (un solo sentido, que produce agnosia y también asimbolización), la *polisemia* (muchos sentidos y, por lo tanto, el campo pleno de lo simbólico) y la *asemia* (el sin sentido, o vacío de sentido), que es la estrategia por la cual el arte contemporáneo produce una crisis de lo simbólico, ligada con la crisis de la representación; por lo que el arte actual presenta al objeto como objeto asimbólico.

tosca simulación de Warhol. Si ellos se proponían demoler el arte, cada uno tenía una intención distinta; en el primer caso la ironía estaba enfocada efectivamente hacia el arte y la cultura burguesas, en el segundo la ironía consistió en la complicidad con la propia sociedad de consumo. En el arte actual el artista se ha convertido en un provocador y esgrime su bandera de total libertad y razón cínica, lo cual lo exonera en un mundo en el que paradójicamente ya nada es posible y todo es posible al mismo tiempo. Puede hacer cualquier cosa porque ya nada de lo que haga tiene sentido.

Pienso que Koons no es inconsecuente al hacerse millonario tanto como corredor de bolsa como artista simulacionista y que su estrategia de casarse con la Cicciolina en efecto indica su cinismo, ya que ambos devienen en objetos fetichizados. Si una estrategia desesperada se me ocurre para escapar del vacío, es imitar tanto a Carlos Slim como a Koons y convertirme en corredor de bolsa, para dedicarme a pintar y no preocuparme por dar clases ni desgastarme ante grupos de jóvenes que poco les interesa lo que yo u otro profesor les diga. Sin duda he pensado más de una vez en la fantasía del proyecto de vida que consiste en ser millonario y mujeriego, como el protagonista de la película *Así son los franceses*.

Pero ésa no es mi realización. No del todo. Quizá soy más ambicioso o mis aspiraciones tienen otros derroteros. He pensado que justamente, en este momento apocalíptico, es cuando hay que hacer arte y desoír a Baudrillard cuando dice que ya no tiene caso hacerlo.⁹

Es justo este momento, cuando todo está en contra, cuando el arte está en el grado cero o está muerto, este momento en el que el arte tiene una función antropológica como la que tuvo en la prehistoria, en su *nacimiento*. Tal como dice Read en su libro *Imagen e idea*, la imagen antecedió a la idea, el acto de pintar o representar al bisonte se anticipó a la idea, al concepto bisonte, como signo-animal, como símbolo-comida-tótem-divinidad.¹⁰ Ahora tenemos la presentación de los objetos, la hiperrealidad, la virtualidad y el

⁹Silvere Lotringer ("The piracy of art" introducción a Jean Baudrillard, *The conspiracy of art*, Estados Unidos, 2005) anota lo siguiente: "When Jean Baudrillard, the world-renowned French theorist, first published 'The Conspiracy of Art' in 1996, he scandalized the international artistic community by declaring that contemporary art had no more reason to exist", p. 9.

¹⁰Herbert Read, *Imagen e idea. La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana* (1955), México, Fondo de Cultura Económica, col. Breviarios, 1957.

imaginario de los medios masivos, tenemos la simulación, el vacío. ¿Cómo revertir el proceso y hacer significar todo eso, cómo resucitar lo simbólico?

¿Qué significado tiene hacer arte después del fin del arte?¹¹ ¿Es realmente arte todavía? No será, simplemente, una simulación del arte, un simulacro de una actividad que ha sido absorbida, consumida y extinguida en la espiral del sistema económico del capitalismo tardío. Tal vez, es cierto, el arte como relato surgido en el Renacimiento, con toda la tradición del artista-genio de Vasari, ha llegado a su fin con el ocaso de toda la era moderna, incluida la posmodernidad como colofón. Si es así, como lo demuestra el hecho de la supremacía de lo audiovisual que está desplazando a la cultura escrita, el arte mismo se funde en el todo y desaparece como una vía de conocimiento, se torna entonces en una ilusión total que hace desaparecer a la realidad misma. La hiperrealidad, la realidad virtual, construirán una segunda naturaleza tal como lo ha sido hasta ahora la cultura para el ser humano; sólo que este ambiente será del todo carente de sentido, pues será un caos fractal, viral y rizomático, que en su infinita multiplicidad producirá sólo vacío.

Actualmente, en la investigación que estoy realizando sobre el arte contemporáneo, para el doctorado en historia del arte, conforme voy avanzando en la comprensión del fenómeno me siento en un estado de mayor ambivalencia: por un lado, la muerte del arte me parece real y convincente, tanto así que comienzo a ver a la pintura como un arcaísmo; por otro, este discurso del fin del arte lo encuentro precisamente como una simulación, como una estrategia de disuasión, como una trampa ideológica cuyo objetivo es dejar fuera de circulación cualquier discurso crítico. La segunda conjetura me resulta más atractiva, por cuanto existe aún un sistema del arte y un circuito del arte, ello demuestra que el arte nunca ha sido tan importante como ahora, y lo podemos constatar por las diversas ferias y bienales internacionales, los recursos económicos que se destinan a estos eventos y otros, como premios, etcétera, promovidos por múltiples empresas transnacionales y por instituciones culturales de nivel internacional; también por el número cada vez más creciente de artistas o de gente que se dedica a esta actividad, así como por la cantidad también en aumento de escuelas de arte cuya meta es formar ejércitos de artistas que sólo engrosarán las filas de desempleados y de recursos humanos improductivos; lo mismo puede decirse por la extensa cantidad de estudios académicos y

¹¹ Arthur C. Danto, *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós, 2000. En este libro, el autor plantea como fin del arte el momento en que ya no es posible hacer la distinción entre arte y realidad, lo cual sucedió cuando Warhol presentó su caja de jabón Brillo.

de las innumerables discusiones polémicas sobre el arte que se llevan a cabo en las miles de universidades del mundo.

Podría decirse que es precisamente este el momento en el que el arte se ha vuelto consciente de sí mismo y reflexivo, el arte se ha mirado al espejo y se ha tornado filosófico, como una filosofía del arte: el arte de pensar *qué es el arte, cómo es el arte, por qué es el arte*. Quizá la respuesta a estas preguntas vendrá más adelante, porque en la actualidad sólo tenemos las interrogantes, el grado cero del arte y el vacío de sentido. Es posible que el arte actual sea un enigma y que sea posible solucionarlo mediante una resemantización o un proceso de simbolización del mundo. También es posible, a nivel de utopía, pensar en un movimiento de contraposición, así como el Romanticismo se contrapuso al excesivo racionalismo del Neoclásico; en este caso sería una contraposición al irracionalismo y el fetichismo a partir de un rescate hermenéutico de la subjetividad que incorporara lo antropológico, lo social, lo histórico, lo filosófico, lo psicológico y lo artístico como vías de introspección, autoconocimiento y conocimiento objetivo del mundo.

Es obvio que para estructurar semejante plan de escapatoria necesito (o necesitamos) conocer y comprender en primera instancia cómo es la prisión en la que estoy cautivo. En fin, que no todos deben sentirse aprisionados, en ese caso no todos sienten la necesidad de escapar: algunos se sienten cómodos en las celdas y los pasillos porque no han notado la construcción de Piranesi.

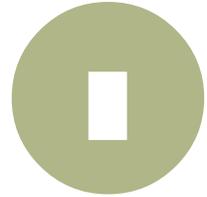
Por último, quisiera proponer una cita de Xavier Rubert de Ventós:

En primer lugar, porque no se trata de un descrédito de la *realidad* sino de la *apariencia* o, más exactamente, de la apariencia en cuanto realidad o signo de ella. La realidad sigue interesando, pero no se cree ya poder hallarla en los claroscuros de su epidermis. *La realidad no está allí y en el empeño de su busca es donde se sacrifica la apariencia.*¹²

¹²En *El arte ensimismado*, Barcelona, Anagrama, 1963, 1997, p. 23.



Las aventuras en vivo de un pornógrafo hipertélico



Arturo Díaz Belmont

Una de las primeras veces que lo dije en público generó tal confusión que me pidieron que me desnudara: “Arturo Belmont, pornógrafo hipertélico”. Con cierto vacío en el estómago —pues se trataba de un seminario académico en la Universidad del Claustro de Sor Juana, en la primera sesión como parte del ritual de presentación de cada uno de los participantes— pude constatar con una breve mirada alrededor de la enorme mesa de un salón —que seguro formaba parte del espacio conventual de San Jerónimo— que había pocos conocidos de mi centro de trabajo.

—Pues, que se encuee y nos haga un *show*—, dijo un maestro de la Universidad Autónoma Metropolitana. —Soy pornógrafo, no actor porno—, reviré entre las risas y miradas curiosas.

Pensé entonces que era necesario establecer una diferencia en este quehacer, si bien en la industria del video porno se dan casos que los actores y los videoastas intercambian papeles y hasta fluidos.

Hace tres años y medio creía en una transpornografía, siguiendo las líneas trazadas por maese Baudrillard en *Las estrategias fatales* y la *Transparencia del mal*. Una especie de deslizamiento de los lugares comunes del viejo “mete-saca”, parafraseando a Alex en *Clockwork Orange* de Kubrik. Y gracias a las sugerencias de Fabián Giménez, metido en el Google encontré acerca de la palabra hipertelia que, según lo señala Sandino Núñez:

[...] refiere a todo exceso, a todo aquel organismo que rebasa sus propios límites, a todo aquel artefacto que desborda su propia función, a aquel movimiento que va más allá de su propio objetivo, al proyecto que supera su propia finalidad dejando así de ser un proyecto y transformándose en un empuje, en una inercia, un empecinamiento. Es, a fin de cuentas, otra palabra para el monstruo.

Otros que debo mencionar son Lezama Lima y Severo Sarduy; es cosa de meter la palabra en la ouija posmo-electrónica e: hipertelia, hipertelia, hipertelia...

—Oh cielos, me acabo de dar cuenta que mi página está en el resultado once de las búsquedas del Google.

¿Cuánto tiempo ha pasado? Sólo cuatro meses desde que subimos el sitio con el simple nombre de hipertelia (aquí debo insertar mi sempiterno agradecimiento al buen Charlie Bustamante, quien trabajó en Flash para darle sentido a mis bocetos y le dio forma a lo que eran sólo estampitas que mandaba por *mail* a mis cuates). ¿Cuánto tiempo hubiera tardado en dar difusión a esto mediante el viejo sistema de galerías?

El otro día me escribió un doctor en arquitectura para invitarme un sábado a desayunar con la finalidad de intercambiar Larines, ya que el también tiene su colección de imágenes y quería que le vendiera algo de lo mío. Por *mail* le respondí que las imágenes son públicas y el reto es dominar conscientemente esa tentación autoral paternalista de que no se deben alterar, plagiar, difundir o retransmitir por ningún medio. Señoras y señores, esto es la red. Estamos en el rollo de la intertextualidad. También me han escrito de Barcelona y otras partes, seguiremos comentando que estas imágenes son apropiadas de los demos de sitios porno en la *web*, sean fotos fijas o fotogramas de video. Es un quehacer que me ha reportado beneficios por múltiples lados, uno de los más significativos es tener una fuente inagotable de recursos de modelaje que ni cuando el maestro Jorge Chuey tuvo su famoso taller clandestino en la Academia de San Carlos, donde un grupo de modelos desnudos interactuaba eróticamente en la oscuridad y sin mediar aviso se iluminaba el salón de dibujo y a las voces de “¡quieto Nerón!” o “¡engarrótese ahí!” los convidados a la sesión, como representantes gráficos, echaban mano al carbón, al pincel o a la brocha. No me vayan a salir con la onda del pintor y su modelo, Picasso, Modigliani, *et al.* Reconozco que ahí (en el acto de dibujar) estuvo uno de los orígenes de la hipertelia porno, cuando me quedé sin modelo por haber aceptado un seminario teórico sobre arte urbano. Doña Vicky, mi paciente compañera en la docencia del dibujo descansó, pero yo necesitaba hacer uso del cuerpo como modelo y la imágenes porno estaban a uno que otro click de distancia. La otra parte del beneficio —creo— que permitió expresar una distancia crítica de lo que subyace en el evidente machismo del porno lo pude intuir desde que hice *El beso a la pantera*, allá por 1998.

—¿Qué harías tú después de la orgía?, me preguntaron en un “breik” de este seminario. ¡Te fumarías un cigarro!, se apresuraron a contestar por mí.—Poner el disco de la segunda sinfonía de Mahler, contesté. Y fui más preciso: “el último movimiento”. Resurrección de la *douce morte*. Orgasmo, la

muerte chiquita, la avenida Coyoacán... Pero si tú estás en tu propia orgía, me comentó un alumno. Este seminario inició igual que en el Claustro de Sor Juana: ¿porno *what?*, preguntó mi compañera de al lado.

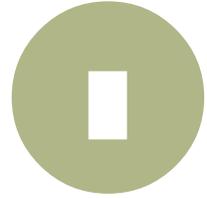
Señoras y señores: este seminario tiene su galería de *alter ego*, lo pude comprobar a lo largo de este lapso de junio 2005 a marzo de 2006:

Psicoanalista lacaniano con *look* setentero, como salido de los *comic underground* tipo *The freak brothers*, usando los infaltables anteojos Ray Ban. Una vez más el maestro NO se equivoca... Los que vinieron, vieron y se fueron disfrazados de *cowboy* de medianoche. El metro de Hidalgo es sitio de conecte *gay*. Intelectual pop con cinco subgéneros de *alter ego*: jueves 13:25 horas, entrada triunfal, ¡qué bonita soy!... ¡qué bonita soy!... ¡cómo me quiero!... ¡sin mí me muero!... ¡sin mí me voy a morir!... aaaaaahhhhysh. El club de las camisetas negras de palabra e imagen. *I'm not Tony Ward*. El malvado Belmoniac, de mirada y voz belmoniaca, que asusta a las niñas y a las viejitas de ochenta y tantos: dicen que da lo mismo romper que desarrugar. *I'm not Tony Ward. I'm Belmoniac*.

Ahora nos apresuramos a imprimir una nueva invitación y montar obra para una expo colectiva. ¿El resultado? La bienvenida a nuevas opiniones, análisis y comentarios vertidos en dos ensayos y una mesa redonda: de la ubicación en la intersección de tres vías: erotismo, pornografía y obscenidad y de la conciencia de la deriva; del placer al goce, de ruptura en la cadena de significantes y reafirmación de una feliz conciencia y coincidencia, como cuando te explican en la escuela cómo se configura una molécula de agua: dos átomos de hidrógeno y uno de oxígeno. Gracias Fabián. Gracias Miguel. Desde lo más oscuro de este dispositivo gozoso.



Nosotros; sublimación
humanista, zona de guerra
y delirio creativo



Iris México

Me doy a ti. Y si me dirijo a ti en singular o en plural (yo, tú, él, ella, nosotros, ustedes, ellos) lo encuentro poético. Tú eres todos los demás. En ti habitan innumerables amantes y es posible que yo te sea infiel contigo mismo. Reúnes mis amores porque amor, este sentimiento, es hábil para cruzar todo tipo de fronteras. Aún cuando hablo de mí, hablo de ti y de nosotros y de los demás. Desvirgo la página-carta que envío a penetrarte. Acojo tus múltiples penetraciones, y estoy convencida de que dos cuerpos pueden desafiar la impenetrabilidad y ocupar simultáneamente el mismo espacio.

Nos cogemos, cosechamos, penetramos, tomamos, levantamos, lamemos, tiramos, recogemos, damos, agarramos, aceptamos, recibimos, hurtamos, robamos, captamos, comemos, comunicamos, amamos, conocemos, regalamos, asimos, comprendemos. Tú y yo, yo y mis amores, tus amores en mí, contigo y viceversa.

Iris México se volvió apellido, más allá de la experiencia de ser una, Iris transita el camino de convertirse en otras, en otros... Los nombres... "si la rosa se llamara de otro modo seguiría siendo rosa".

—¿De veras te llamas Iris?

—Sí, me lo puso mi hermano cuando él tenía ocho años y mis padres me bautizaron.

—No te va, necesitas un nombre más fuerte... como "Blondie".

—Ja, ja, ja, no lo creo.

Al llegar al mundo, alguien nos pone nuestro nombre, es una ficción necesaria que a fuerza de repetirla se vuelve real. Sin nombres no hay separación, ellas, ellos no son tuyos ni míos, son un ser de todos, incluyendo la naturaleza y las torres gemelas, las cartografías celestes y temporales... Lo que existe es la pura universalidad. En la periferia tenemos nombres, egos, identidades, en el centro cesa el engaño y habita nuestro corazón.

Iris diluye los nombres, por ello amores y amantes, destinatarios de sus cartas son sencillamente nombrados como "Amor, @mor", en la conciencia

que la morada de la pasión se encuentra y refleja más en la poesía que en los nombres. Procesos de abstracción conviven con figuraciones de delicada filigrana en el ejercicio de un auto y múltiple bautizo: Blue, Sugar Bloom, Drag Queen June, Red Hot Spicy Chili, Vamp y Mav.

—Te cambias de nombre como de calzones.

—Y me sigo buscando, cabrón.

—Iris Mezcal sería una buena idea.

—¡Salud!

Creación y existencia de más de un *alter ego*, que lleva el nombre de, Iris, como apellido y marca de autor. El viaje de cada una de «las y los otros personajes» es paralelo al de la persona, y al *making off* creativo, en una tríada de realidades simultáneas, que probablemente engendran aún más perspectivas de la realidad. Es común escuchar a Iris hablar en tercera persona de sus creaciones, a quienes encarna performáticamente en un juego que alterna el tomar con el “yo” posesión de su invento o mantener la distancia a través de “él”, “ella”, “ellos”... y “nosotros” se convierte en una esquizofrenia ambigua, lúdica, en una zona de guerra y delirio creativo... Osho afirma que “la auténtica explotación es psicológica...” El universo, la vida es multidimensional, sin embargo, resulta complejo para una sola personalidad extenderse en direcciones muchas veces antagónicas, contradictorias o que se excluyen unas a otras; de tal forma al multiplicar identidades Iris expresa su reiterada búsqueda de la libertad.

La *pasión* es la *sangre* de la *tierra* con realidad por apellido, su activa hija y su dulcemente *ígneas* madre. El *amor* nos lleva a jugar con el ritual de *muerte* danzando en el filo de la *vida*. Quiero ser la única, aún cuando para lograrlo deba volverme varias. Inventaré otra mujer que me ayude a amarte. *Amor* que preservo con el misterio de la ausencia que siempre nos embarga. Me presento frente a ti, frente a él, y frente al *Amor*. Y no estoy frente a ninguno. No te indignes por mi infidelidad, te *amo* en cada hombre que poseo.

Un corazón humanista es el centro de este proyecto, que abraza la diferencia y la pluralidad, en el cual un feminismo femenino bizarro y cursi es vecino de la drag arcoiris en la marcha por el orgullo sexual y a un paso del fetichismo gótico de una vampiro dragón cobra, inspirada en piratas y samuráis, y por supuesto, a vuelta de hoja de un activismo conceptual que recurre a la moda con símbolos nacionales a manera de un deporte globalizado... Creaciones con las que la autora persigue el refrescante espacio del debate y el diálogo, incluso la polémica. Identidad, ego, personalidad, carácter, vestua-

rio, maquillaje, paleta de color son fantasías y construcciones sociales, códigos simbólicos que permean la sociedad a través de la influencia de padres, educadores, asesores de imagen, *clubs* sociales, psicólogos, sacerdotes, políticos, militares y anexas. Iris juega con el territorio simbólico de la acción, imagen y palabra, sus personajes cuestionan los códigos de los que se apropiaron: nacionalidades, religiones, aficiones, moda e ideología.

Iris México comenta en relación con uno de sus personajes, la cual nace al anunciar su muerte en un performance internáutico: “Vamp se inspira en una etapa de mi vida y en ciertas lecturas que adoro, sin embargo, hasta que comprendí que ella no era yo, fue que realmente logré ser ella y disfrutarla”.

Persona es una palabra que para la tragedia griega significa “personaje a través de la máscara”. “Sona” significa: voz, sonido, y “per”: a través de la máscara. Todos tenemos una cierta cantidad de disfraces, Iris los hace evidentes y juega a la casa de los espejos. A través de artes visuales y conceptuales, desdoblamiento de personalidad, genera un *statement* que tal vez contiene más preguntas que respuestas... Es un grito desvalido y desnudo entre bisutería y maquillaje, que nos enfrenta con ¿nuestra colección de máscaras?... Voluntaria o involuntariamente, con violencia, el sistema nos hereda e impone caretas y multitudes rumiantes de loros jueces.

—¡Aleluya! ¡Put a mierda!

Entre maldecir y alabar, el arte es, a veces, el territorio de la libertad... en que se vuelven externos mundos íntimos. Iris se cambia a sí misma como su colaboración a posibles cambios sociales, plantea perspectivas y *collages* que dejan un testimonio visual y lingüístico que invita de diversas formas a la complicidad, ya sea con trueque o adquisición de obra, la firma de un Manifiesto, el regalo de un calzón dedicado, la escritura de una carta de amor, u otras acciones. Sin embargo, la autora, más allá de sus personajes, se mantiene fuera de compromisos fundamentalistas o dogmáticos, ya sean estos con partidos políticos, religiones, etcétera.

Se ha calificado la obra de Iris México como ególatra, vanidad exacerbada, frivolidad y adjetivos semejantes. El ego es muchas veces la política de subir más alto por el sendero del poder social, económico, político, ¿es este el móvil de la *petit* comunidad de personajes y cómplices de Iris México? Ella argumenta que sus creaciones trabajan una sobrevaloración del yo que se acerca a nulificarlo, que propone misiones intangibles y artísticas, una sátira de situaciones sociales con el propósito de desnudar misiones humanas:

- A favor de la libertad de expresión, siempre.
- En contra de la censura.
- Por un arte de feminismo femenino y revampirizado.
- A favor de la insumisión creativa.
- Contra el silencio cómplice que permite que se le llame arte a cualquier cosa.
- Por la pluralidad sexual en el arte.
- En homenaje a los artistas homosexuales.
- A favor del arte pornográfico.
- Homenaje a los artistas pornógrafos.
- Defiende la libertad y no los símbolos patrios.
- Contra el impuesto a la creación.
- A favor de los derechos de autor.
- Por un eficiente presupuesto a la cultura.
- En contra de la falta de un programa oficial para el cine mexicano=censura explícita.
- Por la libertad de crítica en el arte.
- A favor del arte pacheco.
- Por un neosantoral internáutico.
- En contra de la guerra.

¿Es esto una mentira?, ¿se agotarán también las "buenas", insumisas e irreverentes palabras al ser tragadas por el *status quo*?, ¿se dulcificarán y perderán lo que en algún momento tuvieron de provocador, combativo y censurado? Las sociedades se expanden y cambian, el proyecto necesitará ser renovado periódicamente en orden de mantenerse al día o ¿es posible que termine por cesar la creación de clones de Iris y en la reiteración de sí mismo?

What do u want 2 do befote u die? T b a space monkey? Dstruir algo bello? T luv & t b luv? B stupidrunk breaking sculptures? We need enterrar our muertos... Se llamaba Iris Mexico... Die 4 art hunting

Iris México ha muerto... Vamp Iris; la destrucción de una casi desconocida y la posibilidad de un nacimiento y renovación. ¿Lágrimas y condolencias borran lo que se había construido? Surgen asesinatos de un ángel y un arlequín, una bolsa de mano negra que contiene el boleto por la rifa de servicios funerarios en el panteón francés, fotos de Vamp en lencería negra y látigo, mensajes por celular en un *fucking sex spanglish*...

I just have swords... crying heart & eyes... One very long death is what I am, is what I have...

I just get lost in my own sheet, words and blasphemy... I guess next weekend I will control those horses, and be a cat devil to share a good big habano with my lovely white girl, in that silver elevator... We'll get drunk, I hope! I'm tired of antibiotics and those blood suckers, I'm tired of your crying sex and our fresh meat portraits... I'm tired of being me; anyway, I can't strip of my self... Or can I?

Vamp aparece muerta por *art hunting* o simplemente harta de sí misma, ¿de las diversas mujeres que ha sido? La bipolaridad esquizofrenica de Vamp tiene un contrapeso en la ermitaña Mav, su verdadero e introvertido yo. La muerte ritual es frecuente en antiguos mitos egipcios o prehispanicos y en el cómic de figuras nocturnas.

Etreum Nogard es el más reciente proyecto de perfofocuficción/perfofaction en el cual Iris combina ritual, simulación, ficción, performance, y documental.

Los asesinatos dl loto estan en 1 movie n tv, ceno palafe & kepel con merlot rose, recien me basturb en linea bigtits prfct ass fuck video termine d voyeur d la tragedia bizarra d young69 so a correr trojanos, puta! Hasta 4swwsex we need cordonorton, i relax so far far away from u... el asesino serial asfixia loto girls con 1 botle rota, mutila y dscansa... Im tired, ciao

Estoy sola caminando entre árboles y tumbas con la brisa d la tard k muere y el rugir dl traffic d back ground dbria estar melancolica aunk lo unico k tengo en mente es tu lengua entre mis piernas m... I like it

Soy lenta oscuridad Minotauro; perdido x un perfume. Soy Cobra dragón melancólica x una tonada de tinto. Se necesita tan poco en una batalla...

No te kiero vivo No te kiero curar No kiero tu nombre. Luna negra, +k niebla en tu deseo, nada y nunca es lo k es el crepúsculo de tus labios.

Anyway it will be my pleasure pisar tus vísceras de madrugada after my luna nueva, red wine & silk party then nuestras sombras perfumadas de sangre verán el mar de noche.

The only reason because I don't kill you is to be able to forget you

En el texto "Mi performance es ritual y filosófico", publicado en febrero del 2004, Iris México escribe:

¿En qué vertientes del performance ubicarías tu trabajo?

Mi trabajo en performance se relaciona con lo ritual, la creación de personajes que confronten/dialoguen con el espectador. Actualmente trabajo sobre la línea de lo fársico que alude a una provocación intencionada en referencia a los tabúes sexuales, religiosos o políticos.

¿Para ti qué es el performance?

Performance, arte conceptual, acción, no-objetual, alternativo, *happening*, *cutting edge*, *body art*, evento, ¿sinónimos o antónimos? Las manifestaciones conceptuales niegan al objeto, recurren a él como medio, no como fin. Renuncian a valores academicistas, tradicionales, de materiales, formatos, formas, etc. El arte conceptual es la presentación de una filosofía, más que la exhibición de la obra u acción.

En México si dices que haces performance, la mayoría de las personas piensan que bailas go-go con bolas de fuego en un antro, o que eres bailarín/a, modelo, actor/actriz, onda *cool* y *light* improvisado. *Ok*, la palabra performance significa espectáculo y en un concepto amplio la palabra se puede utilizar para referirse a todo lo mencionado.

Sin embargo, el performance como arte conceptual implica indispensablemente un discurso teórico. El artista presenta su propuesta teórica ya sea a través de acciones de sí mismo o de otras personas o personajes.

El guión performático, a diferencia de un guión de teatro (dramaturgia), es flexible, improvisable. Las personas no interpretan un papel o personaje ya resuelto por el dramaturgo sino que se involucran de forma vivencial con su personaje o se interpretan a sí mismos.

El lenguaje de la obra de Iris México transita entre técnicas performáticas, de fotografía, pintura, dibujo, poesía, periodismo cultural, crítica, video, poesía sonora experimental, etcétera. Su obra recorre estéticas del porno, lo violento, trágico, cursi, sublime, y tendencias del arte pop, *kitsch* y los diseños. Un gran número de sus trabajos son placenteros para los espectadores por su estilo decorativo y otros generan rupturas, polémica y censura debido al contenido o la forma. En "about me" de su página personal menciona:

El noticiero televisivo con López Dóriga, la portada del diario Reforma y otros muchos medios difunden la censura de los diputados a mi obra en el Palacio

Legislativo, ya que propongo una reforma de la ley a fin de gozar la libertad de usar símbolos patrios. Sexy poetisa y voyeurista comunico una colorida pasión por Internet y soy entrevistada por Playboy LatinAmerica. [...]

Vestida con botas rojas y abrigo de tigre brindo con los espectadores en la imagen en que acompaño al diputado Pancho Cachondo vestido únicamente con el logotipo de su partido político: PAN sobre su sexo, los polémicos retratos fueron publicados en la revista Cambio y posteriormente difundidos por medios nacionales e internacionales.

He sido censurada en múltiples ocasiones por diversas autoridades; mi obra *Nada sucede aquí*, que aludió a la corrupción presidencial, además de ser censurada resultó profeta de la opinión popular sobre el asunto, misma que el gobierno ha tratado de desmentir con una intensa campaña de comerciales por televisión. Mi cabellera rosa mexicano y mi fascinación por la cultura pop se transmite por televisión en La oreja, programa de chismes en que fue comentada mi participación en el *casting* para Big Brother. La constante defensa de la sensualidad y la libertad me llevan a ser la artista invitada por el Festival de Cine Erótico de Barcelona en México para presentar una exposición individual en junio 2005.

Autodenominada "intelectual pop", debido a su interés por mezclar la cultura popular, masiva-pop y la artística, Iris recurre con frecuencia al Internet y confiesa que está planeando un proyecto en inglés a través de la red y celulares. Aún cuando parte del trabajo creativo obedece a una planeación teórica, ya que Iris busca mantener cierto control y constantes estilísticas en las series o proyectos; muchos de los resultados son generados por accidentes. Sabemos que los accidentes pasarán inevitablemente, aunque desconocemos el cuándo, de tal forma, un elemento importante en la creación es estar receptivo al cambio y al devenir de los procesos.

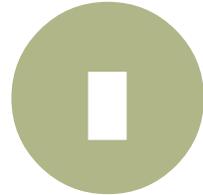
Existe una teoría que postula que las revoluciones recientes son tres: las de transportes, transmisiones y trasplantes. Revoluciones sociales tienen sin duda analogías personales en los creadores: en cuanto a transportes, Iris México ha viajado por Alemania, Eslovaquia, Francia, Holanda, España, Austria, Estados Unidos, Guatemala, El Salvador, Nicaragua, Honduras, y habla con fluidez inglés, además de tener un dominio básico del alemán, lo que seguramente le ha dado una visión más allá de las fronteras nacionales. También, sus personajes poseen diversas nacionalidades y mestizajes. Una gran parte de los proyectos performáticos o creativos involucran el correo postal y la Internet en sus procesos: convocatoria, difusión, documentación. En cuanto a trasplantes o transgéneros, se posiciona Drag Queen June Iris,

una mujer quien pretende ser un hombre que se viste de diva y realiza *shows* en bares, cantinas, entrevistas y marchas.

Sin embargo, Iris considera que más allá de teorías en los cambios o revoluciones que dan testimonio del movimiento por el espacio, las comunicaciones o el cuerpo, es importante aquello que permanece, como es la construcción del Estado-nación, el cual, a pesar de ser obsoleto en muchas de sus aristas, es lo suficientemente vigente y represor como para en México considerar que los ciudadanos son delincuentes en caso de exhibir públicamente los símbolos de su nacionalidad, a pesar de que la libre expresión en general, y en particular de la nacionalidad, es una garantía constitucional. Spicy Iris, porrista, insiste, en bikini, en la libertad de utilizar los símbolos patrios, se manifiesta a favor de la globalización y se declara en contra del nazi-nacionalismo. En un contexto internacional, es cada vez más aguda la tensión entre los países árabes frente a Europa y Estados Unidos, muestra del presente poder de los Estados Nación y del riesgo que tratar dichos temas geopolíticos en el arte puede implicar para los creadores y sus gobiernos; por ejemplo, en el reciente suceso de la publicación de Mahoma con una bomba en vez de un turbante en diversas revistas y diarios europeos, con la consiguiente cólera de los musulmanes.

Para concluir este texto, recordaré a Cirlot y la frase "los símbolos no pertenecen a categorías de espacio y tiempo sino de intensidad y asociación", de forma semejante, Iris México plantea que el arte pertenece, en un espacio y tiempo determinado, a una misión de renovación simbólica en los lenguajes, de transformación en intensidad y asociación.

Ligas en Internet



Páginas personales

www.irismexico.com

www.geocities.com/artextos/aggeler.html

Arte y más, organización no lucrativa para la promoción del arte contemporáneo

www.irismexico.org

Manifiesto conceptual, arte activista

Conceptual manifest, activist art (spanish web site)

<http://www.geocities.com/conceptualmanifest/artmexico.html>

lengua lengua, boletín de arte contemporáneo

foro <http://groups.yahoo.com/group/arTeymas>

blog <http://lengualengua.blogspot.com/>

fotos <http://www.flickr.com/photos/lengualengua/>

Videos <http://www.youtube.com/user/lengualengua>

Armería, lengua lengua, periodismo cultural

Cultural journalism, (spanish web sites)

www.iris.mexico.com

<http://olganza.com/categorias/armeria/>

Un tostón de arte mexicano, 1950-2000, libro digital publicado en la revista electrónica *Discurso Visual*, nueva época, número 3.

<http://discursovisual.cenart.gob.mx>

El conmovedor desfile del silencio. Entrevistas a Carlos-Blas Galindo, libro digital publicado en *Discurso Visual*, primera época, número 10.

<http://discursovisual.cenart.gob.mx>

"Amor, @mor", epistolario (versión no corregida ni actualizada)

<http://columnasur.org/19franciso/>

[c01%20esto%20no%20es%20un%20beso.htm](http://columnasur.org/19franciso/c01%20esto%20no%20es%20un%20beso.htm)



Spicy Chilli Iris México.
Foto: Carlos-Blas Galimdo.



Vamp Iris México. Foto: Theresia Briem.



Fragmento de una pintura de la serie *Pasión*, obra de Sugar Bloom Iris México.



Drag Queen June Iris México. Foto: Francisco Urica.



Peces, de la serie **Azul**, obra de Blue Iris México.



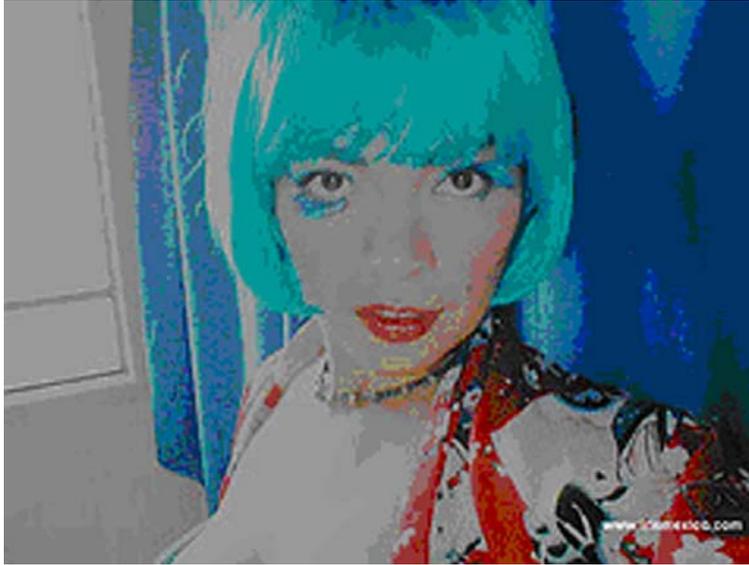
Videoperformance *Defienda la libertad no los símbolos patrios*. Red Hot Spicy Chilli Iris México, Ollin Eguren, Rafaella, Isis y Edna. Foto: Héctor García, de un video de Manuel Salgado.



**Barbie Sugar Iris México con Max.
Foto: Pilar Bañuelos.**



Fotografía de la serie *Fucking Beauty*, realizada por Queen Iris México.



Blue Iris México, autorretrato.



Mav Iris México. Foto: Noemí Reyna (del medimetraje *Etreum Nogard*).



Spicy Iris México, noticia sobre la censura de la exposición *Pasión por México*.



Reliquias, memorias y fetiches. Foto: Sugar Iris México.



Queen Iris México, autorretrato.

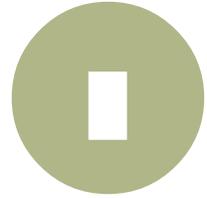


Cuerpo y deseo
después de la orgía





El cuerpo humano, un *ready-made* modificable



Juan Pablo Anaya

La inquietud respecto a la vida del cuerpo, su génesis, su forma, los procesos que lo atraviesan y, posteriormente, las posibilidades de su transformación, ha nutrido constantemente a las propuestas artísticas. La diversidad de los seres y el proceso que la regenera ha estimulado la conformación de explicaciones científico-filosóficas en resonancia continua con los valores político-culturales de una época. Así, el cuerpo humano se encuentra inscrito de manera constante dentro de modelos de comprensión y representación de lo existente. En este sentido, podemos agrupar algunas propuestas artísticas cuyo tema es el cuerpo humano alrededor de conceptos como lo monstruoso, el cuerpo como máquina o el *cyborg*. Las artes, al explorar los límites de lo pensable, juegan a reconfigurar la trama en la que nos pensamos a nosotros mismos. De ahí que el objetivo de este ensayo no sea precisamente explorar estas clasificaciones genéricas, sino dar cuenta de cómo una explicación ontológica sobre la diversidad de lo existente abre una posibilidad de reflexión y experimentación para las prácticas artísticas. Este ámbito de experimentación pone en juego la manera en la que definimos al cuerpo, pero sobre todo la idea de que existe un "orden natural" y predeterminado del mismo.

Monstruos y autómatas

Tradicionalmente en la filosofía la pregunta respecto a la diversidad del mundo se planteaba en estos términos: ¿cómo puede el ser obtener determinación? Se suponía, por tanto, la existencia de un principio (el ser, lo uno, Dios) que generaba la diversidad (lo múltiple) y le daba sustento, orden e identidad dentro del tiempo. Estos principios metafísicos iban a la par de explicaciones científicas. Por ejemplo, en la historia natural, antecedente de la biología, se consideraba un único acto divino de creación de todas las especies (aquellas que subieron al arca de Noé), por lo que los procesos morfo genéticos eran vistos como realizaciones de formas

ideales (modelos) pre-existentes a la realidad hecha de cosas particulares (copias) elaboradas a imagen y semejanza de las formas ideales.

Según esta explicación, sólo un número fijo de especies idénticas a sí mismas existirían a lo largo del transcurrir de los tiempos. Asimismo, la semejanza entre las especies se explica por la existencia de un modelo y, a su vez, el cuerpo humano, organismo preformado antes de su desarrollo, es concebido como poseedor de un orden predeterminado. De ahí que el ámbito de las deformaciones físicas (desviaciones del modelo) diera pie a la clasificación de lo monstruoso, o en las creencias cristianas populares del siglo XVII constituyera la prueba de las intervenciones del demonio en la creación.

No obstante, la imagen ilustrada del cuerpo no sólo tuvo su contraparte en lo monstruoso, sino que también tuvo a su doble en los autómatas. Los desarrollos científicos y tecnológicos generaron maquinarias que en el siglo XVII eran parte del espectáculo de las cortes. Sin embargo, con la llegada del pensamiento ilustrado se volvieron fundamentales para definir al cuerpo humano. De hecho, este fenómeno únicamente es comprensible a partir del proyecto ilustrado de generar un conjunto de artes mecánicas que sirvieran a la industria. Para lo anterior, era necesario observar con detenimiento el desempeño de los trabajadores, para reproducir estos mismos gestos en las máquinas. Así, si bien la construcción de autómatas en la ilustración se concibe como el desarrollo de máquinas en forma de humanos, de la misma manera los autómatas generan una imagen del cuerpo humano en la cual su desempeño es entendido como el de una máquina.

A partir de esta concepción del cuerpo es fácil imaginar que las intervenciones quirúrgicas hayan desarrollado la posibilidad de reparar sus partes, o incluso que, en caso de que las partes de la máquina se estropearan, las haya substituido por dispositivos mecánicos. La cirugía ha servido para extirpar, para reparar defectos o para remodelar deformidades (el labio leporino, por ejemplo). No obstante, ha llegado incluso a alterar el proceso de la vejez del cuerpo y a remodelar su apariencia.

Un *ready-made*-modificado

Si, desde una perspectiva mecanicista, intervenir al cuerpo supone únicamente restituir el "orden" dado, en la época contemporánea la palabra intervención parece recuperar su carga semántica, al señalar a un agente activo que modifica un estado de cosas o un proceso. Por tanto, una

intervención quirúrgica no repara, sino que interviene el proceso del cuerpo. En este sentido es un rito de iniciación.

Así planteaba sus performance-cirugía la artista Orlan. En su obra, una cirugía era el acto en el cual se realizaba un autorretrato sobre la carne como soporte. Si el cuerpo, para las concepciones preformacionistas era lo dado, lo que poseía un orden preestablecido, una especie de *ready-made*-ideal, sus intervenciones quirúrgicas construyen un *ready-made*-modificado mediante un proceso de apropiación de los signos y las formas: el rostro de la *Gioconda* de Leonardo y su ambigüedad de género (su carácter casi transexual), el mentón de la *Venus* de Boticelli, los labios de *Europa* de Boucher, los ojos de la *Diana* de la escuela de Fointaneblau. En las cirugías performance de la artista, el objetivo parece ser realizar en la carne el ideal neoplatónico que señala que la belleza absoluta está en la suma de partes bellas. Uno de los principios que rigen el trabajo de Orlan es considerar a la vida como un fenómeno recuperable y transformable estéticamente; reconfigurar un orden dado en el cuerpo, a la manera en que puede ser transformado como si fuera un traje.

¿Qué está en juego en esta reconfiguración del orden dado del cuerpo? La definición de Orlan respecto a su propio trabajo puede darnos una primera respuesta: “*My work is a struggle against the innate, the inexorable, the programmed, Nature, DNA [...], and God!*.” La puesta en duda de lo innato, de lo preformado y del determinismo divino o natural, parece una apología del artefacto, donde todo es parte de un juego de invención del ser humano. Sin embargo, según Baudrillard, las preguntas que han dejado estos procesos de la modernidad son lo suficientemente inquietantes como para situarnos en un juego un tanto escabroso.

La revolución cibernética conduce al hombre, ante la equivalencia del cerebro y del computer, a la pregunta crucial: “¿Soy un hombre o una máquina?” La revolución genética que está en curso lleva a la cuestión: “¿Soy un hombre o un clon virtual?” La revolución sexual, al liberar todas las virtualidades del deseo, lleva al interrogante fundamental: “¿Soy un hombre o una mujer?” [...] En cuanto a la revolución política y social, prototipo de todas las demás, habrá conducido al hombre, dándole el uso de su libertad y de su voluntad propia, a preguntarse, según una lógica implacable, dónde está su voluntad propia, qué quiere en el fondo y qué tiene derecho a esperar de sí mismo —problema insoluble. Ahí está el resultado paradójico de cualquier revolución: con ella comienzan la indeterminación, la angustia y la confusión.¹

¹ Jean Baudrillard, *La transparencia del mal*, Barcelona, Anagrama, 1997, p. 30.

Ante una respuesta apocalíptica, quedémonos con la indeterminación y el riesgo teórico que esta significa.

Pensar lo indeterminado es el trabajo de abolir la nostalgia del orden. Ya no podemos preguntarnos por un principio (el Ser, Dios, la Naturaleza) que constantemente reproduzca un orden en el espacio que hayamos de descubrir. Según Deleuze, por el contrario, se trata de invertir la pregunta, experimentar lo múltiple y ver las relaciones que configura en el tiempo y así dar cuenta de cómo se expresa el ser, en una circunstancia específica.

Para la problemática que analizamos en este ensayo, el trabajo consiste en cartografiar las relaciones que atraviesan al cuerpo, cambiar la perspectiva y centrarnos no en el cuerpo como sujeto de las relaciones, sino en el devenir que está en la relación misma. Por ejemplo, el devenir que constituyó al cuerpo como una máquina eficaz en la Ilustración o el devenir un *cyborg*, resultado del artificio y de la ficción que construye la cultura, la cual, no obstante, se vuelve una realidad vivida en nuestras relaciones sociales. En el mismo sentido, el arte busca experimentar con el cuerpo para pensar su potencialidad, al llevar hasta el límite las explicaciones que lo definen e inscribirlo en otras relaciones, en otros devenires: el devenir soporte en el trabajo de Orlan o el devenir una prótesis como se observa en el trabajo del artista Stelarc.

Poder pensar el devenir es el objetivo central de Deleuze en su crítica del pre-formacionismo ontológico, que se encuentra en el par de conceptos "posible-real". El ser no es, para Deleuze, la posibilidad que se realiza por principio de semejanza, sino la constante producción de diferencias, es decir, de relaciones que se actualizan en el tiempo. Lo relevante, para Deleuze, es poder pensar un movimiento ontológico que produce las relaciones, por lo que la tarea es observar "[...] la dimensión temporal del ser y no [...] la espacialidad".² Como había señalado, en el par posible-real y en el pensamiento tipológico, sólo podemos concebir diferencias entre cualidades fijas y relaciones cuantitativas. Sin embargo, si pensamos no a los individuos sino a las distintas relaciones en el tiempo, podemos analizar las diferentes formas de organización en las cuales los individuos están "prendidos" y que determinan sus actividades. En este sentido no nos centramos en describir las cualidades fijas que hacen a los individuos semejantes, sino que observamos en qué consiste su peculiar forma de habitar el espacio y el tiempo con respecto a un "plano de organización" o

² Michael Hardt, *Deleuze. Un aprendizaje filosófico*, Buenos Aires, Paidós, 2004, p.36.

“sistema de relaciones” más complejo. Es en este plano y con respecto a una peculiar forma de organización de un medio natural, social e histórico que los individuos se establecen como una forma de “duración” en el tiempo. Es necesario subrayar que los individuos no pre-existen a la forma de organización en la que están inscritos, en realidad son producto de esta organización. En este sentido, podemos afirmar que toda relación selecciona las potencialidades participantes. Pensemos, por ejemplo, en la relación hombre-animal y cómo se transforma cualitativamente del estado “salvaje” (donde las capacidades de una bestia sirven para huir o para devorar a los seres humanos) al estado de domesticación (donde las capacidades de una bestia sirven para las labores humanas). Así, las cualidades y las extensiones, las formas y los géneros se vuelven secundarios. Los individuos se transforman, por tanto, en concentrados de espacio y tiempo, en tanto que se constituyen como bloques de circunstancias puestas en relación en un plano de organización.

Con este objetivo y frente al par posible-real, Deleuze propone el par virtual³-actual. Lo virtual es el ser en su dimensión trascendental e infinita; mientras que lo actual es el ser en el espacio y el tiempo, por lo que tiene cualidades y está limitado. Deleuze busca reivindicar la existencia de un plano material e infinito sobre el cual tiene su génesis lo finito, lo que da lugar a diferentes formas de organización. Así, lo virtual no es más abstracto que lo actual, sino que entre los dos constituyen un movimiento. Como lo explica Deleuze:

La naturaleza de lo virtual es tal que actualizarse es diferenciarse para él. Cada diferenciación [*différenciation*] es una integración local, una solución local, que se compone con otras en el conjunto de la solución o en la integración global. Es así como, en lo viviente, el proceso de actualización se presenta a la vez como diferenciación local de las partes, formación global de un medio interior, solución de un problema planteado en el campo de un organismo.⁴

Así, tenemos un plano infinito, virtual, es decir, plagado de potencialidades, que se actualizan al entretejer sistemas de relaciones o “redes” que generan una solución local al problema de cómo puede una forma de organización durar en el espacio y el tiempo. Según Deleuze, la característica primordial de “lo vivo” es la *duración* de sus dinámicas en el tiempo. Pero no sólo eso,

³ Es importante no confundir esta noción de “virtual” proveniente de la filosofía escolástica con la expresión de “realidad virtual”, que prosperó en los ambientes informáticos estadounidenses a partir de la década de 1980.

⁴ Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu, 2002, p. 317.

para Deleuze lo vivo es esencialmente creativo y expresivo porque constantemente se re-organiza al poner en juego nuevas potencialidades de la materia en nuevas formas de organización.

Por eso, lo más importante en el movimiento que va de lo "virtual" a lo "actual" es que, a diferencia del proceso de "realización", el cual se encuentra definido por la *semejanza* y la *limitación*, el proceso de "actualización" está regido por la *diferencia* y la *creación*. "A lo virtual le corresponde la realidad de una tarea por cumplir o de un problema por resolver; el problema es el que orienta, condiciona, genera las soluciones; pero estas no se asemejan a las condiciones del problema."⁵ Así, lo virtual no realiza ninguna esencia. Por el contrario, el movimiento de lo virtual a lo actual es un proceso en el tiempo en el que los individuos configuran una multiplicidad de organizaciones que duran en el tiempo y que se transforman. Un buen ejemplo sería un ecosistema, en el cual la organización tiene variaciones interiores a la relación, pero no determinadas por un orden que estuviera antes de su actualización (una helada puede terminar con una especie A, lo cual obliga a una especie B a buscar nuevos medios de subsistencia).

Por lo tanto, el proceso que va de lo virtual a lo actual no cuenta con ningún orden preestablecido que le dicte su forma. De hecho, el proceso de la actualización del ser, según Deleuze, debe ser una evolución creativa. En este sentido, la tarea de las artes que trabajan con el cuerpo sería la de liberar las potencialidades insospechadas del mismo, al integrarlo a nuevas formas organización, compuestas de nuevas variables. Un buen ejemplo para explicar este proceso es la producción artística que desarrolla nuevos órganos para el cuerpo, como la tercera mano que diseñó el artista Stelarc, la cual parte de una dimensión problemática: cómo extender una capacidad del organismo, y la actualiza mediante la configuración de una solución en una circunstancia histórico-tecnológica específica.

¿Pero no estábamos hablando de un movimiento ontológico del ser? ¿Cómo se relacionaría este movimiento ontológico con el ámbito de lo humano? Considero que Deleuze entrelaza su argumentación ontológica con una dimensión antropológica, a partir de la disolución de la dicotomía naturaleza-cultura. Esta dicotomía tiene su sustento en el supuesto hecho de que, mientras que en lo natural encontramos un orden fijo que se repite constantemente en el tiempo, por el contrario, el artificio es la producción

⁵ *Ibid.*, p. 319.

del ser humano de un orden contingente de duración finita (el imperio romano, por ejemplo, compuesto de leyes, recursos naturales, técnicos, modos de producción, etcétera). Si seguimos el razonamiento deleuziano, la dicotomía se disuelve porque el ser —y con él lo natural— se definen por un movimiento creativo que constituye una solución local que genera una duración que es contingente y no necesaria. De la misma manera, el ser humano en sus fabulaciones y en sus formas de sociabilidad expresa al ser y actualiza la dimensión problemática sobre cómo generar formas de organización y así habitar en un determinado medio histórico.

A partir de esta ontología “Deleuze trata de explicar la capacidad humana de crear, la capacidad de controlar el proceso de [...] actualización y de ir más allá del ‘plano’ [...] de la naturaleza: ‘El hombre es capaz de quemar los planos, de ir más allá de su propio plan y de su propia condición [...]’.”⁶ En síntesis, el ámbito del artificio y la fabulación es la expresión del ser una vez que hemos hecho contingentes las formas de organización de la Naturaleza y hemos señalado el proceso creativo por el cual procede. Así, los seres humanos al inventar nuevas formas de organización, reconfiguramos un orden dado y vemos surgir algo así como una “segunda Naturaleza”. El trabajo del arte es explorar esos límites impensables, delimitados por el plano de organización en el que nos encontramos inscritos.

Los encuentros del cuerpo y la máquina: una segunda naturaleza

En el disco *Joe’s Garage* (1979), Frank Zappa narra el proceso en el cual Joe es inducido por el consejero místico L. Ron Hoover a buscar su verdadero camino: convertirse en un fetichista de electrodomésticos. Después de vivir el rito de iniciación arquetípico de toda banda de rock (las sesiones en un *garage*, la contratación por una compañía disquera, los *tours*, etcétera), así como las decepciones amorosas con una adolescente católica, convertida en *groupie* de otra banda de rock y los contagios de gonorrea, Joe se involucra en un encuentro sexual con un brillante modelo xqj-37. Este nuevo tipo de electrodoméstico de nombre Sy-Borg trabaja con energía nuclear y tiene por características ser pan-sexual. Como cualquier maquinaria, Sy-borg es una vez más la promesa de la eficacia despersonalizada (característica tradicional de la máquina). Sin embargo, en pleno acto sexual Joe arruina sus circuitos, mientras el dispositivo le pide que se detenga.

⁶ Michael Hardt, *op. cit.*, p. 69.

Los encuentros de la producción industrial y los cuerpos, del metal y de la carne, conforman una circunstancia específica, característica de un momento histórico. Nada más lejano a un supuesto orden natural, pero quizá sí la invención de una segunda Naturaleza. Una práctica bastante cercana sería la que se observa en la película *Crash* (1996), donde un grupo de personajes construyen una ritualidad erótica alrededor del metal, las prótesis, los autos y los choques (¡nunca habíamos imaginado la potencia libidinal de las colisiones en los carros chocones de la feria!). En la cinta hay una fascinación por estos encuentros veloces, al punto en que las máquinas, los autos chocados, parecen estar cargadas de memoria, de la misma manera que los cuerpos deformados por cicatrices o reformados por las prótesis.

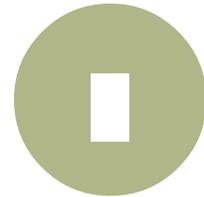
La temática de la película parece ser ese proceso en el que la tecnología está remodelando al cuerpo humano. No obstante, como lo menciona Vaughan, personaje obsesionado con reproducir accidentes históricos, el argumento central es una psicopatología que propicia rituales tecnológicos para lograr el encuentro erótico con esa memoria grabada en los autos. La película narra un devenir en la relación de los cuerpos y los mecanismos, una segunda Naturaleza que está más allá de las formas, las funciones y las materias dadas, y que las selecciona y las reconfigura en una dinámica, potencializada por el deseo.

En los procesos de organización de una multiplicidad, los individuos se han convertido en bloques de circunstancias que se transforman al interior de esa relación. De este hecho es un buen testimonio la pieza *A-positive* (1997) de Eduardo Kac y Ed Bennet. Esta propuesta artística construye un devenir simbiótico en el intercambio intravenoso de fluidos, entre un ser humano y un robot. La sangre que ha oxigenado ya a los tejidos del cuerpo y que posee restos de oxígeno es extraída por el robot para separar este gas y producir constantemente una flama, mientras que al mismo tiempo el robot inyecta glucosa al flujo sanguíneo, alimento para el cuerpo humano. La flama que se produce siempre es única debido a que las cantidades de oxígeno en la sangre son diferentes en cada individuo.

El proyecto de construir dispositivos a semejanza del ser humano para sustituirlo en las labores mecánicas generó en la ciencia ficción una constante temática en que las máquinas después de estar subordinadas al dominio del ser humano realizarían una rebelión. Este imaginario apocalíptico parte de la relación problemática entre el hombre y la máquina y muestra casi

una autonomía de ese mundo artificial. En esta pieza, Eduardo Kac parece que pone en entredicho la radical diferencia entre lo orgánico (lo natural) y lo mecánico (lo artificial), al transformar la relación de sumisión de la máquina con respecto al hombre (su creador) y establecer una relación simbiótica, un devenir que se aleja del modelo del amo y el esclavo. La pregunta que queda abierta es si después de ver que las llamadas artes mecánicas se inscriben en el cuerpo humano y lo transforman ¿no veremos en algún momento un devenir en el que lo orgánico, desarrollado genéticamente, pueda incluso volverse parte de un dispositivo mecánico?

Bibliografía



Baudrillard, Jean, *La transparencia del mal*, Barcelona, Anagrama, 1997.

Deleuze, Gilles, *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu, 2002.

Hagner, Michael, "Enlightened Monsters", en Clark Golinski y Schaffer (eds.), *The Sciences in Enlightened Europe*, Estados Unidos, University of Chicago Press, 1999.

Hardt, Michael, *Deleuze. Un aprendizaje filosófico*, Buenos Aires, Paidós, 2004.

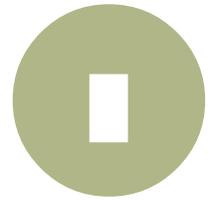
Machado, Arlindo, "Expanded Bodies and Minds", en <http://www.ekac.org/arlintelep.html>. Originalmente publicado en Peter Tomaz Dobrila and Aleksandra Kostic (eds.), *Teleporting an Unkown State* (catálogo), Eslovenia, KIBLA, 1998, pp. 37-63.

Orlan, "In French, 'interventional' also means 'operation'. I consider my intervention an integral part of my work", en *Net magazine*, http://www.baskerville.it/NetMag/G_Orlan.html

Schaffer, Simon, "Enlightened Automata", en Clark Golinski y Schaffer (eds.), *op. cit.*



La memoria del cuerpo y el cuerpo de la memoria



Mayra Citlalli Rojo Gómez

Con la tónica de negar la permutación en un juego donde el orden sí afecta el significado, propongo esbozar la cartografía del cuerpo de la memoria y de la memoria del cuerpo, haciendo un intento de trazar la relación entre palabra, imagen y cuerpo para pensar en el ¿cómo se mira la orgía del arte? o ¿el arte de la orgía?

No cabe duda que la interrogante es poco aprehensible, responderla sería una labor titánica porque va a generar un sin fin de preguntas más, pero configurar el camino, realizando las posibles interrogantes, me permite ser observadora de esta "Guerra de Titanes", "[comprender] que una cosa inesperada no me [está] prohibida"; tal es el riesgo que corremos durante los encuentros:

No incurrí en el error de preguntarle si me quería. Comprendí que no era el primero y que no sería el último. Esa aventura acaso la postrera para mí sería una de tantas para esa resplandeciente y resuelta discípula [...].

—Todo esto es como un sueño —dije— y yo nunca sueño.

—Como aquel rey —replicó Ulrico— que no soñó hasta que un hechicero lo hizo dormir en una pocilga.

Agregó después:

—Oye bien. Un pájaro está por cantar.

Al poco rato oímos el canto.

—En estas tierras —dije—, piensan que quien está por morir prevé lo futuro.

—Y yo estoy por morir —dijo ella [...].

—Yo quería que este momento durara para siempre —murmuré.

—*Siempre* es una palabra que no está permitida a los hombres —afirmó Ulrica y [...] me pidió que le repitiera mi nombre [...].

—Javier Otárola —dije.

Quiso repetirlo y no pudo. Yo fracasé, parejamente, con el nombre de Ulrikke. [...] Ulrica ya se había desvestido. Me llamó por mi verdadero nombre, Javier [...] no había una espada entre los dos. Como la arena se iba el tiempo [...] poseí por primera y última vez la imagen de Ulrica.¹

¹ Jorge Luis Borges, *El libro de arena*.

Jorge Luis Borges, uno de los grandes escritores de la literatura universal y, tal vez, favorito de Baudrillard, o al menos citado en dos de sus conceptos imbricados: el simulacro y lo virtual, referidos con los textos que narran la construcción de un mapa del tamaño de la ciudad² y los pueblos detrás del espejo;³ a mí, más modestamente me acercó a la idea de memoria desde su configuración a través de la experiencia; del instante donde todo pasa, donde, literalmente, el verbo atravesar se emplea en el momento que mi historia incide en el suceso temporal del otro, tal como Ulrica y Javier, en la permicibilidad del nombre se concede la posesión, al menos, de la imagen de Ulrica.

Bien es sabido, Borges era ciego pero la imagen siempre estuvo latente en su memoria a través de la palabra. Imagino que miraba con todo el cuerpo, con todas las voces que se albergaban en él, pienso que por eso era políglota: múltiples ojos, múltiples voces, múltiples sonidos; la polifonía en el cuerpo que surge desde la exploración del territorio geográfico e imaginado. Y desde un Atlas personal hago el puente entre Argentina e Italia con Ítalo Calvino.

Calvino puntualiza el desarrollo de la imaginación, el acontecer de la imagen en sus cuentos y ensayos (*Ciudades invisibles*, *Seis propuestas para el próximo milenio*, *El castillo de los destinos cruzados*, *Las cósmicas* u otros). Me pregunto, ¿qué predomina más en un escritor, la imagen, la palabra o el cuerpo?

En su texto "Visibilidad", alusivo a la oposición de la "ceguera" y no precisamente como la de Borges, en *Seis propuestas para el próximo milenio*, habla del proceso imaginativo entre la palabra que evoca imágenes y viceversa, el cine mental que nos permite aludir a una realidad alterna, de alguna manera mágica. ¿Será parte del hacer imágenes? o simplemente ¿la vida cotidiana? Bajo este precepto conviven la palabra y la imagen en los procesos de la memoria, ¿sucederá de la misma manera con el cuerpo que orgiásticamente propone un cuarteto, una tríada, dueto o solitario?

¿Cuerpo-memoria-imagen-palabra, cuerpo-imagen-palabra, cuerpo-memoria, imagen-palabra; memoria, imagen, palabra, cuerpo? Desearía no desmembrar ninguna interrelación, pero considero que existen lecturas connotadas, significados en sí mismos, como partículas que se interconectan

² Jean Baudrillard, "La procesión de los simulacros", en *Cultura y simulacro*.

³ Jean Baudrillard, "Lo virtual", en *Contraseñas*.

con otras y sucesivamente tejen “un algo” que significa o simplemente cada una existe sin un significado posible, más bien, estable. Es como si desplegaras la baraja y fueras leyendo las relaciones que acontecen cada vez que tiras una carta y la dispones en horizontal o vertical, y por un suceso aleatorio se provocara el cruce y leyeras al centro o en diagonal.

La baraja española tiene cuatro figuras: bastos, oros, copas y espadas, cada una con su respectivo as, sota, caballo y rey, más la numeración del dos al siete; cuarenta cartas y las múltiples combinaciones que el azar nos proporciona. Esta suerte de relaciones numéricas y simbólicas las he tomado de la dinámica narrativa de Ítalo Calvino en *El castillo de los destinos cruzados*, donde se cuentan las historias de cada jugador según el valor simbólico que genera cada tirada y los cruces que se establecen entre los jugadores y el propio narrador. Imaginemos que cada uno de estos rectángulos tiene una imagen que representa la palabra inscrita y el resto de las cartas es la potencialización simbólica de la imagen, respetando la numeración y figuras de la baraja española, por consiguiente, la significación posible. Cabe aclarar que el libro de Calvino está basado en la interpretación del Tarot, interconexión con *Tierra Baldía*, de T.S. Eliot;⁴ en mi caso, sólo tomo las referencias elegidas del texto de *El castillo de los destinos cruzados* para uso de esta analogía:



Las cartas que aquí describo tienen la referencia con cada una de las imágenes de la baraja, bastos para la memoria, porque los bastos, según entendí una de sus interpretaciones, representan el camino por cruzar o al aventurero en el momento de emprender el viaje; la memoria como este camino de la vivencia y del imaginario en el hacer e interpretar el

⁴ T.S. Eliot, *Tierra baldía, Cuatro cuartetos. Tarot, entre otras referencias simbólicas como la del Santo Grial, también citado por Calvino.*

acontecimiento. Copas para la imagen, especie de líquido vital, tanto el elixir que contiene el Santo Grial, como el narcótico y vicio de cualquier caminante, la imagen te lleva a lo sagrado y a lo profano, hacia lo interior y a la superficie, a lo obtuso y a lo abyecto.

El oro para la palabra, que como oro puro es lo material, lo racional: el tres de copas, representa la razón en “el valle de las razones perdidas” que es un cruce entre los bastos, las copas y los oros.⁵

Las espadas son el cuerpo, la confrontación o batalla que ocurre en un instante, la sangre derramada, la muerte; el cuerpo es un campo de batalla continuo entre el exterior carnal y el interior subjetivo, es el cuerpo vivido y el cuerpo imaginado que caminan hacia la pregunta de la muerte, de su propia desaparición.

Entonces, bajo esta tónica regresemos a la primera pregunta sobre la posibilidad de una cartografía del cuerpo de la memoria y la memoria del cuerpo basada en el juego de cartas:

Bastos-memoria

La memoria,⁶ el primer grupo de cartas, los bastos; es un camino que va de la historia de la retórica, la historia antropológica a los estudios cognitivos, e incluso neurológicos y psicológicos. La memoria está vinculada con la representación de la “realidad” a través del imaginario construido por la subjetividad de cada persona. Es un *corpus* complejo de referencias y finalidades, por lo cual, lo dejaré vagamente planteado.

⁵ Ítalo Calvino, *El castillo de los destinos cruzados*.

⁶ En primera instancia se le conoció como acto: memorizar, donde el orden y la imagen son signos grabados ordenadamente en el “lugar”-*loci* mental, cuya aplicación a “repetidillas”, como decía Quintiliano, es útil para las palabras y los nombres. En esta misma categoría mnemotécnica, la memoria también es imaginación que sucede en el desarrollo simbólico de un acontecimiento: las imágenes debían ser concebidas, pese a la idea platónica sobre la mimesis y a diferencia de la memoria de palabras, con excesos simbólicos maravillosos e incluso escenas con sangre para que el orador se dispusiera a la *pronuntiatio*, sin olvidar detalle alguno. Ambos sistemas de recordación tienen que ver con lo que, desde el *Ad Herennium*, Quintiliano y Cicerón dieron por llamar memoria artificial y memoria natural dentro de los procesos mnemónicos. Sin embargo, esta relación entre los códigos simbólicos y sígnicos dentro del proceso de recopilación, selección y archivo de la memoria, se leen bajo un horizonte cultural para reconocer y, simultáneamente, propiciar en el individuo la interpretación de las imágenes desde el propio imaginario de su historia y sus historias, de tal suerte que la mnemotécnica dentro de la mecanización del proceso retórico (cinco partes de la retórica: *inventio, dispositio, elocutio, memoria, pronuntiatio*) trasciende hacia la memoria como una máquina constante de creación.

Copas-imagen

La imagen, las copas, se cruza con la memoria desde la noción de arte,⁷ en una suerte de construcción del imaginario, de lo simbólico que nos remite a la imagen sagrada, al icono, como representación de lo divino, y a lo “espiritual” del ser humano.

Hace algunos días un analista lacaniano me comentó: “todos podemos negar la salud o patologías del estado mental pero nunca negaremos las necesidades de nuestro ser interior”. Vaya contradicción, ¿acaso el estado mental no es el “ser interior” en un engranaje entre el imaginario y lo “real”?

El artista desde el *status* de lo diferente se convulsiona al momento de distanciarse de la realidad y lo que nos muestra es a sí mismo en *lo creando*, una imagen que trastoca el alma de quien la mira. Es el poder del valor espiritual porque no tiene precio material; se desprende de quien le dio vida y vive, es única en su creación y características. Después, el artista modifica su condición pero se sigue convulsionando, la diferencia es que se muestra en ese estado de descomposición anímica y física, ya no es el alma sino el cuerpo vivido que se erige con la ciudad.⁸

La imagen creada por significantes y significados, según su dosis, es elíxir o narcótico. Como elixir la historia del arte se ha encargado de describirla, como “narcótico orgiástico” te conduce a que *ñao leva a nada/ ñao leva ñao/ É só uma escada de papelão*.⁹ Una imagen simulacral, a partir del “grado

⁷ El segundo estado de la memoria surge desde la noción de *arte*, donde el verbo memorizar se reconfigura con la idea y la cognición, para convertirse en cualidad, no sólo mental, en tanto la capacidad de memoria natural y gran memorización de palabras (fechas, nombres) sino también del alma y del conocimiento. Platón vislumbró el “recuerdo de un estado divino” del hombre que aludía al estado ideal a través del mundo de las ideas, la *anamnesis*. Aristóteles vio en la memoria al contenedor de la imaginación, característica del Alma, intermediaria entre el cuerpo y la razón. Y en un sentido unívoco, Platón y Aristóteles conformarían un mundo lógico de las ideas y conceptos privilegiado como único valor de verdad; sin embargo, en la relación primera de Aristóteles, sobre el cuerpo, la imaginación y la razón se crea la unidad humana del cuerpo y el alma, modificando el anterior estado fragmentado en el que Platón dejó al hombre, por lo que ambos se convierten en el preámbulo para colocar al estado racional, reflexivo y a la memoria e imaginación, como parte del proceso informativo y creativo del individuo.

De este modo, el misterio de la capacidad creativa y la necesidad de materialización de la existencia del hombre son la causa de la invención de las ciudades y sus historias, en el supuesto de que la Historia no es una, sino tantas como ciudades imaginarias y geográficas existen.

⁸ “Estoy sentado, leproso, sobre ollas quebradas y ortigas, al pie de un muro roído por el sol”. “Mi inocencia me hará que lllore. La vida es la farsa que todos debemo srepresentar”, Arthur Rimbaud, *Una temporada en el infierno*.

«cero» de lo simbólico, una «escalera de papel, que te conduce a nada». ¿Pero qué es el grado cero» de lo simbólico? ¿Acaso, la experiencia inmediata, antes incluso, de la subjetivización interior y la conceptualización de la imagen misma?

La experiencia inmediata es dispositivo de discernimiento entre lo real y el simulacro: ¿qué siente el cuerpo cuando sumerges los pies en el mar que te empuja a la orilla y simultáneamente, por un instante, te arrastra hacia él; qué pasa cuando saltas, giras y caes al ritmo de cualquier melodía; qué complicidad se genera cuando «tenemos sexo» o «hacemos el amor»?

De la memoria del pasado-presente como puente con lo simbólico y su significación, el «grado cero» podría contenerse en el cuerpo vivido; es en la experiencia donde se procesa la imagen del cuerpo carnal, externo, y del cuerpo imaginado, interno, subjetivo, paralelos en la construcción de la memoria del propio cuerpo y del posible cuerpo de la memoria como sistema de significación, es decir, la asimilación que se tiene durante los procesos de invención social del modelo corporal, procesados en la subjetividad que oscila entre la reconstrucción de ese modelo al interior del sujeto, la apariencia «real» de ese cuerpo, ¿cómo se mira cada quien y cómo te miran los demás?, y la presencia contundente del cuerpo biológico que aparece para sentir. Es la experiencia el apuntalador de este «grado cero» del modernismo. En el presente ¿cuál sería el «grado cero» del simulacro, de la posmodernidad, si partimos de la experiencia como última expresión moderna? ¿La exacerbación de la misma?, ¿qué lo corporal sea más corporal hasta que desaparezca?, ¿qué la experiencia sea más experiencia en cuanto al «sólo sentir y vivir el presente, el ahora»?

Estamos tan contenidos en el simulacro que es difícil enfocarlo, ¿qué diferencia habría entre la experiencia y la acción? o ¿acaso, la acción es el significante de la experiencia? Identificar el simulacro entre las acciones inmediatas y la vivencia del cuerpo que devienen, aparentemente, en un *continuum* en tiempo y espacio ficticio: presente-presente. Sería hablar de una paradoja cuando planteo el devenir de la acción y la vivencia porque el pasado-presente en el simulacro no existe, el devenir por medio de la memoria no acontece como tal, sino durante la misma acción vivida, imperceptiblemente no recordamos, sólo vivimos un instante ¿descerebrado?,

⁹ Madredeus, *0 Paraíso*, EMI Music, México.

y pregunto si es descerebrado o más bien se decide estar en la negación de los referentes, de la memoria. Por tanto, nos enfrentamos a una *memoria ram*, a una máquina que apuesta a una imagen abyecta, desechable.

Sin embargo, ¿se podría establecer distancia del ahora, del presente, y en el presente enunciar la experiencia o, simplemente, dejar que se vaya?

Oros-palabra

La palabra es materia paradójicamente inaprensible en su primera expresión: la voz. En el proceso de representación es el resultado de mayor abstracción en códigos semánticos, porque sintetiza la experiencia y el sentido que ésta provocó, durante el proceso de información perceptual, imaginativo y racional. Hablemos entonces de la verbalización y la escritura. La palabra verbalizada: la voz, está involucrada con nuestra capacidad de codificación entre lo que sientes, que por impulsos eléctricos informa, tanto al cuerpo como a la zona "cerebrada", de que algo está pasando, produciendo en fracciones de segundos los referentes para actuar; es decir, tu memoria, tanto corporal, vivencial y semántica se acciona y conduce a una respuesta. Hay un cruce entre los oros y las espadas.

La voz, asimismo, es uno de los impulsos y habilidades que genera el código del lenguaje. El idioma por medio del habla establece un horizonte cultural que permea los significados de quien participa de él: una sociedad, una comunidad, un grupo, un colectivo, comprenden lo que el otro está diciendo o se genera la comunicación en cuanto los signos y símbolos pueden aprenderse y aprehenderse socialmente. En el caso del individuo y su "voz interior", ¿hablaríamos de un loco?, tal vez no, pero sí de otro sistema de señales y significados.

La voz, como acto involucra sustancialmente al cuerpo y su alcance espacial y temporal; la voz no sólo se articula con la cadena de partículas fonéticas, que hilvanan palabras y luego frases y al final discursos con sentido, como lo dice Foucault; la voz del cuerpo tiene que ver con la vivencia de éste y otra de las partes constitutivas del hombre: el ritmo vital. Cuando te quejas, gimes, gritas en el acto sexual, emites simplemente sonidos que la palabra escrita descifra en onomatopeyas pero, finalmente, el cuerpo de la voz emerge en verbo con un espectro de significación más amplio que el del código sintáctico y semántico de la escritura, es la cadencia que alcanzan dos cuerpos copulando para explotar en lo transitorio del instante; sin embargo, desde el punto de vista de lo simulacral y la acción inmediata,

también puede haber un rango de ficción en la voz: no es real tal sincronía, sólo ficticia para “vivir” el estado simulacral de la experiencia, el presente-presente no sólo se patentiza en la *memoria ram*, también aparece en la «encarnación» del cuerpo en simulacro, atravesado por la palabra. ¿Será que tomas un fragmento de realidad para generar un engaño que el resultado es la falacia? El objetivo del simulacro no es sembrar duda sino armonizar lo aparente con lo real hasta confundirlos, es un “sí engañoso”, que va de lo verbal a lo escrito sin entrar en la poética de la metáfora. Podría dar el beneficio de la duda y pensar que en el simulacro, orgía de la realidad o exceso de realidad, existe otro tipo de poéticas o “un algo” que lo salvaguarda en su propia desaparición.

Una de las preguntas que recuerdo hice fue, ¿qué predomina más en un escritor, la imagen o la palabra?, ¿tal vez el cuerpo?, y anexo ¿de qué tipo de escritor hablamos? La escritura es la parte aprensible, tácita de la palabra: la mano, por sinécdoque, en su acción de escribir da volumen, carne al cuerpo del texto, sustancialmente tienes lo que codificaste de la experiencia a lo verbal y finalmente a lo escrito. Y digo entonces que el escritor de la orgía, el escritor de la teoría que excede la materialidad de la propia imagen y del cuerpo, es *vouyer* por superprimacía y eso le da el rango de un director simulacral, sólo mira y no participa de la acción directa, del riesgo: ¿podremos pensar en un personaje del arte posmoderno: el *curador*? Su mirada lo inocula contra el virus del simulacro porque genera una suerte de condiciones óptimas para distanciarse de los eventos y continuar, aparentemente, participando de la “realidad ficticia de la imagen” durante el acto orgiástico a través de la palabra. ¿Si la palabra y la imagen que hablan de lo ficticio apuestan a un cuerpo simulacral, entonces, para qué hablar y escribir apasionadamente del “engaño”, si se apuesta por una no-memoria? ¿Se apuesta a la desaparición del cuerpo, a la inexistencia del documento, del testimonio; entonces podemos prescindir de la escritura y la palabra?

Si el devenir es una paradoja durante el exceso:

Las lenguas se bifurcan
 en busca de resquicios
 las piernas se entrelazan
 y flotan en la sombra
 los pelos se destejen
 bajo una enredadera secreta
 los poros manan

su espuma inconfundible
 la saliva reposa
 en los labios de la estatua
 desde la luz lejana
 la inercia nos contempla
 el ojo lucha entonces
 hasta horadar los cuerpos
 de memoria.¹⁰

La pornografía descrita de esta manera deviene memoria y altera su estado originario, que es la desaparición de lo poético, de lo erótico. Entonces, ¿la pornografía desaparece en los velos de lo metafórico y reaparece como falsa pornografía a través de la poesía?, ¿lo poético puede devenir simulacro?, ¿banalidad?

No imagino, todavía, el exceso del cuerpo cuando no se sabe siquiera que tienes uno. Cuando no se es capaz de reconocer que vives con un mecanismo anatómico, sensorial y mental que rebasa un sistema maquínico; tal cual, la palabra pornografía se altera y supera su significado en el devenir de la palabra rítmica y metafórica de la voz; ¿acaso el cuerpo no deviene cuerpo, y altera un estado de simple máquina?, ¿cómo podrá devenir máquina o finalizar en máquina desde el presente-presente de la acción si fundamentalmente el sujeto se construye de memoria, bien, inmediata y a largo plazo?, ¿si el cuerpo se produce como simulacro, entonces, las artes escénicas de qué hablan?, ¿para qué reflexionar sobre los procesos de representación y mapeo del cuerpo vivido y del cuerpo imaginado en escenas de ficción?, ¿qué nos conduce a mirar la cotidianidad de las relaciones entre objetos y sujetos en escenarios sociales, tradicionales e interpersonales?, ¿acaso el simulacro no participa de un gran escenario "real"?

Me pregunto si, en escena representas un personaje, un cuerpo imaginado consciente de la ficción, pero en la imagen simulacral no se es lo que miras, las palabras no dicen lo que contienen y en la realidad finges ser quien no eres; entonces, ¿cuál es la relación que se podrá establecer entre el cuerpo escénico-imaginado y carnal, y la imagen del cuerpo simulacral vacía?

¹⁰ Francisco Hernández, *Poesía reunida 1974-1994*.

Espadas-cuerpo

Llegado el cuerpo, el ojo se desploma y la orgía late.

Orgía. f. Festín en el que se come y bebe inmoderadamente y se cometen otros excesos. Según el *Diccionario Porrúa de la Lengua Española* ese es el significado de la palabra orgía, sin embargo, el parámetro se modifica porque ¿quién ha participado tácitamente en una orgía?, ¿con cuantos has “cogido” y despotricado en la embriaguez, la gula, la lujuria, el asesinato, la violencia, el sufrimiento? Por lo que, para comentar una orgía no hablaré de este festín compartido de hábitos o “perversiones” sino del exceso de la realidad, de la carnalidad del cuerpo al hablar de la orgía del arte o el arte de la orgía.

Llegado el momento, en esta suerte de repartición y destape de cartas, aparentemente es hora de hablar de la orgía, del arte y etcéteras, pero resulta que no voy a hablar del cruce entre orgía, arte y cuerpo.

Las cartas se barajan y tiran constantemente, platicaré un encuentro a modo de *El castillo de los destinos cruzados*:

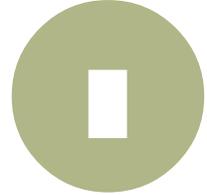
Casi las diez de la noche y al salir de casa encuentro justo frente a mis pies el siete de bastos de una baraja española, el valle a cruzar, frente a un sendero, borgianamente, decidir ante la bifurcación. Tomo el riesgo y doy paso a cualquier sorpresa, cruzo el valle y aparezco en la batalla de los cuerpos... dos días después el caballo de oros a unos pasos de la puerta de casa, bajo la luna llena un hombre sobre un caballo anunciando el oro de la palabra.

Vaya encarnación del encuentro de la palabra ficcional de Calvino. El asunto es que, a las dos cartas encontradas las miro todos los días antes y después de ir a la cama y sigo preguntándome ¿cuál es el cruce?

Al final la risa y todas las cartas abiertas para empezar otra vez el juego.



Los mandamientos apócrifos



María Cristina Rebollar Mondragón

La prohibición limita al deseo, censura sus posibles manifestaciones, convirtiéndose en cárcel de lo ansiado. Sin embargo, no tiene autoridad sobre los deseos ocultos que habitan en el pensamiento. El destino del deseo es el fluir. Su propósito es no encontrar el objeto buscado, sino tan solo anhelarlo, dar vueltas a su alrededor y saberse desprovisto de éste.

El vacío de la prohibición radica en la imposibilidad de eliminar la búsqueda del deseo. Reprueba la acción material, pero es incapaz de predecir los caminos que seguirá la mente humana con tal de alcanzar sus objetivos.

Algunos mandamientos conllevan prohibiciones de conductas consideradas reprobables. Se anticipan a lo que el deseo puede imaginar. Por eso, es de vital importancia sacar a la luz dos mandamientos, los cuales por mucho tiempo han estado escondidos. Esta urgencia de darlos a conocer es debida al avance tecnológico actual en los medios de comunicación, ya que con Internet y las comunidades virtuales, primordialmente, muchas personas han encontrado respuesta a sus impulsos. Pensándose aislados, se han dado cuenta de que no son los únicos con intereses singulares, sino que a través de su computadora es posible encontrar individuos dispuestos a consumir sus fantasías más profundas.

1. No te comerás a tu prójimo sin su consentimiento

En 1994, con un balazo en la cabeza, se dio fin a la vida de Andrei Romanovich Chikatilo, quien había confesado el asesinato de 56 personas, aunque sólo se corroboraron 53. Nacido en Rusia el 16 de octubre de 1936, se le diagnosticó agua en el cerebro, lo cual afectó ciertas funciones físicas. De niño presenció atrocidades debido a la guerra; dado que Rusia fue atacada por Alemania, la hambruna devastó muchas poblaciones. Se cree que varias personas cometieron canibalismo con los cadáveres encontrados en las calles, y la madre de Chikatilo le contó que su hermano había sido secuestrado y devorado por algunos de sus vecinos, aunque en los registros no se hallaron pruebas del nacimiento del supuesto hermano.

Su padre fue tomado como prisionero de guerra, por lo que Chikatilo desarrolló una relación más intensa con su madre; dormían juntos, incluso siendo adolescente. Mojaba la cama ya joven y su madre lo reprimía severamente por esto. Su incapacidad para relacionarse con las mujeres lo llevó a tomar por asalto a una adolescente que se negaba a tener relaciones sexuales con él. La joven comenzó a gritar y a tratar de zafarse de él, con quien forcejeaba; es así como se cree que a los 15 años de edad Chikatilo comenzó a relacionar el sexo con la violencia.

Tiempo después, su hermana le presentó a una amiga, con la que Chikatilo se casó. Tuvo dos hijos, sin embargo, se le atribuye este logro a su esposa, ya que él era incapaz de mantener relaciones sexuales con ella. Cuando fue arrestado comentó que fue a partir de eyacular fuera de su esposa y meter el semen con la mano como lograron esta hazaña.

En 1978 cometió el primero de una larga serie de crímenes. Fue maestro de escuela y objeto de quejas en relación con su comportamiento con los alumnos, aunque nunca hubo represalias. Posteriormente trabajó en una fábrica, lo cual le permitía viajar constantemente. Sus crímenes eran todo un rompecabezas para los detectives, la constante es que eran cometidos cerca de paradas de autobuses y los cuerpos eran enterrados en zonas boscosas.

Las víctimas generalmente presentaban múltiples laceraciones de cuchillo en todo el cuerpo, siendo los genitales las partes preferidas de Chikatilo. A una víctima le fueron contadas 42 puñaladas en el cuerpo. A veces apuñalaba los ojos de las personas: tiempo después confesó que pensaba que la imagen del asesino quedaba impresa en los ojos.

No seleccionaba demasiado a sus víctimas, podían ser niños, niñas o mujeres jóvenes. En algunos casos removió parte de la nariz, de los labios o de los genitales. Se dio cuenta que asesinar le producía un estremecimiento que lo llevaba a eyacular. Utilizaba los cuchillos como sustitutos del pene, ya que no tenía la capacidad de tener una erección.

Mientras la policía entrevistaba a sospechosos, algunas veces se toparon con Chikatilo, aunque siempre salía libre de sospecha. Una vez le revisaron su maleta y encontraron un cuchillo, pero no se pensó que él fuera el asesino. Estuvo en prisión por unos días, pero la acusación fue por creer que había usurpado algunos objetos de la compañía en la que trabajaba. No

coincidía con el tipo de sangre que se buscaba. En la escena del crimen se encontraban dos tipos de sangre distintos, uno a partir del semen y otro a partir de la muestra de sangre, así es que la policía pensaba que buscaba a dos personas diferentes. Fue hasta mucho tiempo después que los estudios médicos demostraron que veinte por ciento de la población presenta esta disparidad. El tipo de sangre de Chikatilo era A, pero su semen tenía un anticuerpo B débil que hacía parecer que era tipo AB.

Cuando la policía lo encontró platicando con personas en el autobús, le preguntaron el porqué de esta acción, a lo cual contestó que había sido profesor y extrañaba hablar con gente joven. De nuevo salió libre de sospecha.

Una vez acudió al médico con la excusa de que se había fracturado un dedo, ocultando que la contusión provenía de la mordida de una de sus víctimas. El año en que cumplió cincuenta años fue libre de incidentes, al menos de su parte, debido a que en ese momento de su vida se sentía muy tranquilo. Dos sospechosos confesaron algunos de los crímenes que en realidad había cometido Chikatilo; la policía, aunque creyó tener a los asesinos, siguió indagando y se dieron cuenta que eran falsos culpables: ni las circunstancias ni el tipo de sangre coincidían, y una vez más se encontraban sin pistas.

Fue hasta que se encontró a Chikatilo cerca de donde una víctima había desaparecido, él salía del bosque y se lavaba las manos. Presentaba enrojecimiento en la cara. Al ser detenido se encontraron 23 cuchillos y una soga en su maleta. Al principio negó ser el asesino. Habían pasado ya nueve días desde su arresto sin que se lograra que confesara, al día diez debían dejarlo libre. Sin embargo, se pensó en un psiquiatra que platicara con él y fue entonces cuando confesó los crímenes. Tenía buena memoria de cada uno de ellos. Habló desde su primera víctima, una niña de nueve años de edad. Años atrás, por este mismo crimen, se había condenado y ejecutado a Aleksandr Kravchenko.

La policía esperaba condenar a Chikatilo por 36 crímenes, pero sus estimaciones se habían quedado cortas. El confesó los 56, uno por uno y el lugar en donde había dejado los cuerpos. Se corroboraron 53 víctimas, 31 mujeres y 22 varones. Aunque el canibalismo nunca quedó comprobado, se pensó que en muchas ocasiones las partes removidas fueron devoradas por Chikatilo.

A diferencia de este caso, tenemos a Armin Meiwes, quien nació en Alemania y fue conocido como el *Caníbal de Rotenburgo*. Tenía una especial fascinación

con el cuento de *Hansel y Gretel*, especialmente en donde se cuenta que el pequeño fue engordado para ser comido.

En marzo del 2001, Meiwes publicó un mensaje en Internet en el que buscaba a un hombre en buenas condiciones que quisiera ser comido. Bernd Jürgen Armando Brandes respondió y fue hasta la casa del *Caníbal*, una mansión con 44 habitaciones, donde comenzaron con los preparativos. Bernd Brandes ingirió veinte pastillas para dormir y ya estando soñoliento Meiwes le cortó el pene con un cuchillo. Trataron de morderlo, pero el órgano estaba sumamente duro, por lo que lo frieron y se lo comieron aderezado con aceite de oliva y ajo.

Brandes tardó 10 horas en morir, así que Meiwes lo colocó en la tina para que se desangrara. Fue hasta las primeras horas de la mañana cuando mató a Brandes acuchillándolo por el cuello, dándole un beso antes de hacerlo. El cuerpo lo enterró en el jardín, después de haberle quitado varias partes que refrigeró. En las siguientes semanas consumió unos veinte kilos de carne, recordando en cada comida a Brandes.

Al poco tiempo volvió a publicar mensajes en Internet, obtuvo varias respuestas afirmativas pero se sabe que rechazó a un hombre aduciendo que estaba demasiado gordo. También le escribió un italiano de nombre Matteo, con la petición que le quemara los testículos y después le martillara clavos en el cuerpo mientras moría, lo cual le pareció un tanto extraño a Meiwes. En Navidad contactó a un joven, pero éste le advirtió que iba a ser ingerido en una festividad rusa ortodoxa. Meiwes perdió contacto con él, por lo que pensó que posiblemente ya había sucedido esto. Otro hombre pedía ser masacrado como a un puerco.

Fue a partir de estos mensajes que un joven dio parte a la policía. Meiwes comentó, al ser aprehendido, que no era el único caníbal actualmente. Antes de morir, Brandes participó en un video en el que puso de manifiesto que lo acontecido fue por consenso, tratando de exculpar a Meiwes. Este caso sienta un precedente para las leyes, ya que el canibalismo no es ilegal en Alemania, por los que los cargos fueron por obtener placer sexual de sus acciones y perturbar la paz de los muertos. Meiwes declaró que después de comerse a Brandes el manejo de su inglés mejoró. Este caso superó a las prohibiciones, por lo que la acción en su contra fue a partir de una ley moral que infringió y no una norma legal.

Un caso similar fue el de Sharon Lopatka, quien nació en 1966 en Maryland y publicó un anuncio por Internet pidiendo ser estrangulada en el momento

del clímax sexual. Encontró repuesta en Robert Frederick Glass y le escribió a su esposo diciendo que no se preocupara cuando encontraran su cuerpo, que ella yacería en paz.

2. Cuidarás a tu prójimo

Este mandamiento tiene un *plus*. No es necesario cuidar a la persona más cercana a nosotros, sino que podemos elegir quién se beneficiará de nuestras atenciones. Los términos como discapacitados, inválidos o personas con capacidades distintas se han modificado; algunas veces se usaban de modo peyorativo, pero ahora no es necesario hacer esta distinción. A cada carencia o diferencia corporal hay que llamarla por su nombre. Existen varios sitios en Internet en donde los *wannabe*, *devotte* y *pretenders* tienen cabida.

Los *wannabe* son personas que quieren ser cuidadas, pueden tener una amputación, estar enyesada, en silla de ruedas, tener estrabismo, pie plano, una pierna más larga que otra, en fin, las posibilidades son innumerables. No se habla de pérdidas, sino de ganancias.

Los *devotte* son el complemento ideal para los *wannabe*, ya que son personas que devotamente cuidaran a quienes ellos elijan. Los *pretenders* son personas que simulan tener alguna carencia corporal. Sin embargo, esta decisión de aparentar es igualmente respetada por los que sí han sufrido alguna amputación o lesión.

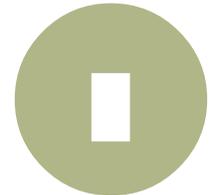
Apparelyzed es un sitio que ofrece productos para necesidades específicas. Encontramos logotipos que pueden aparecer en los productos que nosotroselijamos, como puede ser en una taza, un *mousepad*, playeras, etcétera. Así como también el logotipo que identifique nuestra preferencia, si somos *wannabe*, *devotte* o *pretender*. De esta forma damos a conocer a los demás a quién estamos buscando.

Es necesario tomar en cuenta las posibilidades de alcance que tengamos, por lo que posiblemente Leonardo da Vinci se equivocó al trazar al hombre de Vitrubio, ya que existen proporciones distintas para quienes utilizan una silla de ruedas o muletas. Podemos encontrar al hombre de Vitrubio sentado en una silla de ruedas, extendiendo sus brazos, no así sus piernas y mostrando las diversas proporciones y posibilidades de movimiento.

Para algunas personas el dolor de perder alguno de sus miembros se vuelve insoportable, aunque también hay quien lo anhela, considerando esta falta como deseable. Hay muchos detalles que tomar en cuenta, desde el accidente, el dolor, la hospitalización y los implementos requeridos en cada caso. Footmodel es otro sitio en Internet que muestra que no estamos solos, muchas personas alrededor del mundo gozan de las consecuencias de haber tenido un accidente.

Existe una agencia de modelos en la red, Ampworld, en donde se preocupan mucho por la imagen, sus modelos son fotografiadas por profesionales. También es posible conseguir en este sitio un disco compacto con fotos de nuestra modelo preferida. Podemos apreciar a mujeres bellísimas, quienes muestran sus accidentes, como quemaduras, amputaciones y prótesis. Cada tecnología posibilita extender los conceptos sobre lo humano, sus necesidades y deseos.

Consulta



Andrei Chikatilo

http://en.wikipedia.org/wiki/Andrei_Chikatilo
<http://www.bbc.co.uk/crime/caseclosed/chikatilo.shtml>
http://www.crimelibrary.com/serial_killers/notorious/chikatilo/coat_1.html

Armin Meiwes

http://en.wikipedia.org/wiki/Armin_Meiwes
<http://www.guardian.co.uk/germany/article/0,2763,1099477,00.html>
http://www.expatica.com/source/site_article.asp?subchannel_id=52&story_id=4082
<http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/4769884.stm>
<http://www.francesfarmersrevenge.com/stuff/serialkillers/meiwes.htm>
<http://arminm.com/photos.htm>

Sharon Lopatka

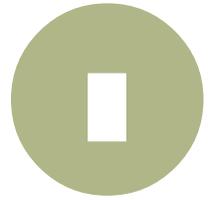
http://en.wikipedia.org/wiki/Sharon_Lopatka
http://www.crimelibrary.com/notorious_murders/classics/sharon_lopatka/1.html

Wannabe, devotte, pretenders

<http://www.cafepress.com/apparelyzed/434798>
<http://mila-plus.narod.ru/galler6.htm>
http://www.one-leg-online.com/olo_fotos.php
<http://www.ruhiger-werden.de/website/indexa.php#amp>
<http://www.visable.de/>
<http://www.ampworld.de/>
<http://www.footmodel.de/>



Decálogo del *stripper*



Miguel Jaramillo

1. Amarás tu cuerpo sobre todas las cosas

El cuerpo es constante, inmutable, fiel, justo. El cuerpo es la materia prima, el dispositivo donde converge el deseo del otro; simultáneamente, el objeto en el que ese deseo ajeno se encuentra con el del *stripper*, no mediante una prosaica atención desde un mortuorio asiento, sino desde la inmanente plataforma señalada por los reflectores. Es el cuerpo el que mira, el que seduce con su mirada, el que lanza un desafío perenne para que esa mirada sea correspondida, y en esa correspondencia se permita el flujo continuo.

Nada puede despertar mayor seducción a los ojos del *stripper* que su propia figura. Para que el cuerpo sea motivo del deseo del otro necesita comenzar por ser el objeto de deseo del mismo: el cuerpo del *stripper* es su fetiche y la danza su medio simulacral. Claro que surge el deseo de poseer ese cuerpo, pero la figura del amante queda aislada del otro porque el *stripper* es su propio amante. Mediante la cadencia del baile, el cuerpo seduce al bailarín, a través de los movimientos acompasados el bailarín acaricia su propio cuerpo;¹ efecto de reversibilidad que no cesa al descender de la pista, trasciende en todo momento.

Es uno de los pocos escenarios simulacrales propuestos para el onanismo: durante el *striptease* el otro es cancelado, desaparece ante un breve ciclo de deseo en el que sujeto y objeto suceden simultáneamente, si se da algún tipo de seducción es por el constante desafío a unirse en un ritual que está más allá de expulsar o abolir, se concentra en ni siquiera contemplar la posibilidad del otro.

El propio cuerpo no puede tolerar incredulidad, el rechazo voluntario marca el fin del juego; para despertar el deseo del otro mediante el cuerpo es menester desearlo. Engañoso efecto mimético logrado mediante el goce de

¹. Baudrillard, *El intercambio simbólico y la muerte*, pp. 125-129.

tu cuerpo por *ti* mismo. La duda y la negación son herejía, apostasía que sólo puede conducir a un cisma reflejado en el rechazo del bailarín por su deseo.

Trasciende más allá de la danza. Fuera del club, en encuentros con clientes, amigos, cónyuges o cualquier cosa que llene el lecho para concretar la copulación, ningún *stripper* le hace el amor a su pareja, hay acto sexual, y en cualquiera de las opciones, la penetración sucederá, pero no para gozar del otro, sino para gozarse a sí mismo mediante el goce del otro. El otro es vacío, su única función es responder a la seducción que el *stripper* lanza, mientras que se vence seducido por su propio cuerpo mediante la reacción de su amante. En contados procesos puede suceder la plétora en forma tan clara, a un grado que es tal la sobreabundancia del seductor que se apropia de todas las funciones y propiedades que se le pueden atribuir al amante, le minimiza hasta un punto cercano de la desaparición.

2. No jurarás el nombre del sexo en vano

Las promesas en nombre del sexo comprometen la pulsión libidinal; ser infiel a ellas es violar la pulsión. Proferir contra el sexo palabras de odio o reproche desbordan en la negación absoluta de toda libido.

La llave de la seducción está en nunca concretar. Es un proceso simulacral en el que sólo juegan las apariencias. Si el simulacro hace que el significante gire en torno a la imagen conceptual sin exponerla nunca, entonces la sexualidad girará en torno a las contorsiones del cuerpo, los temas de conversación, la indumentaria, la inflexión de la voz, la selección del perfume, el maquillaje, el tocado... Todo un sintagma que rechaza la centralidad despótica de un específico significante. Si bien es cierto que todos los elementos deben girar en torno al sexo, también lo es que el perjurio no tiene lugar, sólo lo tiene la invitación, incluso antes que la promesa. En este sentido, la apuesta va por la seducción, por un desafío a poseer el cuerpo seductor, desafío que nunca puede ser verbalizado. Desarrollar el don de la ambigüedad, hacer sintagma en cadenas de significantes que atraviesan distintos códigos, incluyendo en ellos la mayor cantidad de signos evocados en su paradigma, principalmente los que involucren la negación y la ausencia.

De nada sirve dejarse seducir, el *stripper* no está para eso. Si es el misterio del otro el que nos seduce, su anonimato el desafío, su deseo el enigma,

entonces el trabajo del *stripper* es hacerse misterio, convertirse en ese enigma para así establecerse como objeto de seductor, como el otro que lanza el reto.

De ahí la lentitud reclamada por el baile: el *striptease* es una danza y, como tal, es discurso, lo mismo conversar, andar, desnudarse e incluso mirar... Otorgar y arrebatarse, conceder y censurar, liberar y castrar son las estrategias para crear este tipo de discursos, constituyen la fórmula para hacer de esta práctica significativa un misterio del sexo y de su sexualidad, ahí está la virtud libidinal, la potencia seductora del *stripper*. Es controlar simultáneamente su presencia y ausencia, que, trasladándola sutilmente, encarnará también los juegos entre vestimenta y desnudez.

3. Santificarás las fiestas

La fiesta es el escenario perfecto para el intercambio libidinal. El sexo se exhibe en el ocio, por tanto es la celebración donde el contexto se presta para liberarlo. El trabajo como sublimación requiere de un ciclo, una cadencia; la liberación libidinal sucede cíclicamente en los momentos que los periodos de sublimación se contraen.

De no ser por el ocio no tendríamos erótica. El deseo se libera en cualquier momento, pero sólo el ocio permite una liberación pulsional pura. El trabajo territorializa al sujeto, lo hace trasladarse de la sexualidad a la genitalidad, pero no para vivirla sino para reprimirla. La labor de todo *stripper* es desterritorializar la genitalidad para volver al deseo hacia un cuerpo orgánico, arrancar la libido de su proceso simbólico para expandirla a un cuerpo que carece de bordes, un cuerpo molar.

El contexto posindustrial es consciente del desarraigo libidinal que opera sobre el trabajo. El deseo conlleva la producción y es a través del intercambio mercantil que los productos conectan el deseo de uno con el de otros, pero es igualmente clara la distancia entre libido y su ausencia. El deseo es forma libidinal, pero lo es en la medida en que se corta el flujo pulsional. Mediante el dispositivo (producto) los cortes libidinales reestablecen su flujo, trasladándose entre individuos y consolidando líneas de inmanencia.²

². Deleuze y Guattari, *Anti-Edipo*.

La sociedad alienada cree satisfacer al deseo mediante la venta de la fuerza de trabajo o bien de la plusvalía, terrible ilusión. Los productos son dispositivos por el principio de conexión, objetos estáticos resultado de la ausencia antes que del capital. El dinero es dispositivo porque también conecta deseo, pero de otro orden dado que fluye en el intercambio mercantil.³

Si delimitamos el intercambio económico a favores sexuales estamos en la apoteosis de la economía libidinal, es el caso de la prostitución.⁴ Si nos referimos al intercambio económico que gira en torno a discursos libidinales estamos en su simulacro, el caso del *striptease*: el gremio ha sabido trasladar la atmósfera de la discoteca a sus clubes, en los que música con tiempos acompasados armoniza con los cuerpos de los visitantes mientras se sincroniza al ritmo cardíaco, la tenue iluminación logra confundir toda objetividad de rasgos y formas corporales, la ingestión de alcohol desinhibe, y el baile hace que estos elementos giren en su entorno. Aunque la circunstancia ideal es que la danza por sí sola logrará lo mismo que los elementos periféricos unidos.

4. Honrarás a tu cliente y a tu gremio

El gremio como paradigma de pertenencia concreta un principio libidinal. Establecido sobre el principio de oferta y demanda, el gremio se ordena al bien de los clientes para la concatenación y conexión del deseo. Si ambos desean, la igualdad y el equilibrio aparecen espontáneos, si alguno lo significa, el juego desaparece, un vano alquiler de evidente naturaleza sexista lo sustituye.

Debajo de la pista, deseo y seducción continúan. Si es el cuerpo quien despierta el deseo del otro y el mismo, entonces, entre iguales, el deseo fluye. En todo momento el cuerpo es el dispositivo para seducir, por tanto, el cuerpo del *stripper* es dispositivo pulsional de otros *strippers* y así sucesivamente.

El cliente lo percibe; advierte tanto la necesidad por generar deseo como por sucumbir a él. Siente el protagonismo de su fugaz compañía, y de igual modo presencia, admirado, como su compañía aleatoriamente busca hacer contacto con otros cuerpos mediante la mirada. Derivan deberes de los clien-

³. *Idem.*

⁴. Lyotard, *Economía libidinal*, pp. 175-220.

tes: gratitud por los dispositivos ofrecidos, expresado en la docilidad y la obediencia: "el hijo sabio ama la instrucción, el arrogante no escucha la represión."⁵ Sólo la trasgresión puede conformar la ley, y sólo en un gesto simbólico puede suceder alguna, se debe obediencia durante el intercambio de signos asémicos para eludir la castración. El respeto cliente-gremio irradia en todo el ambiente libidinal: el cliente únicamente debe deseo a aquellos que fomentan el flujo, dado que desde su perspectiva, los deberes del gremio son sólo la liberación libidinal y la erotización de los clientes: el rescate del puro deseo.

5. No matarás

Quien en el flujo simboliza, quien en la seducción interpreta, quien voluntariamente colabora en intercambios monosémicos, encarna el corte del flujo que clama venganza de la libido.

El reconocimiento libidinal, lo imaginario, es anterior a cualquier desterritorialización simbólica. Por tanto, el significante central, sobre el que se extiende una cadena lineal, es despótico, el signo semiótico es castrador. Nadie puede ordenar lo que es contrario a la pulsión. El *stripper* busca el bien común sin violar el derecho pulsional de nadie. Al cuerpo lo que es del cuerpo y al capital lo que es del capital.

Si la ciencia sexual se antepuso al arte sexual en Occidente fue por la necesidad de crear un discurso y en él dar un sustento a la institución. La generación de discursos es estrategia de poder que en el caso libidinal asiste para regular los procesos "naturales" (que evidentemente no podrían ser más culturales). La confesión (psiquiátrica, eclesiástica, jurídica) es el procedimiento por el cual se consolida la moral que rige los procesos pulsionales. Es entonces a la modernidad a la que debemos la deconstrucción de un ejercicio del sexo frente a la creciente demanda institucional del discurso del sexo. Mediante la confesión pasamos de lo real a sus signos, de vivir el sexo a hablar de sexo.⁶

En la consecuencia de la modernidad, hoy el sexo se vive mediante su simulacro. Así como el confeso revelaba el detalle de la fornicación, hoy el porno revela el propio placer. Semiología significativa del orgasmo masculino que

⁵. Proverbios 13:1.

⁶. Foucault, *Historia de la sexualidad 1*, pp. 25-65.

mantiene enfáticamente el misterio del placer femenino, declarando en él su ineficiencia para abordar el goce de cualquiera de los dos. La sexualidad pasiva aventaja a la activa por no demarcar el final de nada: la pasividad encierra la magia del flujo, es la carencia del significante central del encuentro sexual. Así, la certeza del orgasmo masculino da sentido a la cientificidad del porno, mientras que la ambigüedad del acto de desnudarse se aproxima más a lo femenino.

6. No fornicarás

“El mayor enemigo del deseo es el placer,” escribían Deleuze y Guattari en sus reflexiones sobre Kafka. Es un suicidio: somos responsables pero no dueños de nuestro deseo; el cuerpo nos da el don de la percepción de lo real, debemos usarla para dar continuidad al flujo antes que simbolizar la pulsión.

En el extremo simbólico está el arte: con su propiedad catártica y su placer estético elabora mecanismos para matar al deseo. El momento estético es sublimación, a través de él se detiene el flujo: el deseo mata a la obra para saciarse con su sangre, para desaparecer por al menos unos instantes.⁷

Junto con las artes, el lenguaje es el proceso sublimatorio por excelencia. El signo se opone al culto al cuerpo, este culto compone la necesidad libidinal, la experiencia pulsional. El problema aparece en los procesos de significación, en lograr el sentido obvio. Cuando el significado sucede al significante, la desterritorialización pulsional es inminente (derivación inmediata de un mapa simbólico del cuerpo), el placer es censurado. Apostar por el goce es una tarea de problematización del sentido: sólo mediante semióticas asignificantes el cuerpo vuelve a su función libidinal primigenia, se reterritorializa.

Si bien es cierto que nuestra contemporaneidad ha visto proliferar los discursos del placer en todas partes, también lo es que pocos pretenden enunciar los procesos del goce. El *striptease* es una danza y como tal discurso, no puede estar cerrado al simple hecho de develar un cuerpo desnudo porque de eso se encargan otros medios. Si el porno es el simulacro del placer, el *striptease* es la evocación del deseo, un discurrir asignificante para no simu-

⁷. Lyotard, *A partir de Marx y Freud*, pp. 275-310.

lar nada más que la empiria del mayor acercamiento a la utopía libidinal que tampoco se alcanzó en la orgía. Basta observar los movimientos del baile que realmente no son un baile, mediante ellos se busca ocultar al cuerpo, confundir la desnudez. Hipertelia que no sucede por saturación de signos, sino por el exceso de simulación.

Es necesario sustituir el sexo por los signos que evoquen al sexo (única alternativa de representación del goce). Cualquier medio será prudente: actúemos el sexo, vistamos el sexo, bailemos el sexo... Todo objeto es un fetiche susceptible de ser erotizado mediante acciones; al abandonarlo, quedará revestido de un aura erótica, aura que, por supuesto, será asexual: el deseo no se compone de esencias metafísicas sino de acciones. Si la huella del sexo es icono (proceso simbólico), la percepción de gestos asimbólicos es rizoma. Este es el signo que perseguimos, el que libera lo libidinal en ausencia de algún original, cadena de significantes en espiral que permite la multiplicidad y que no es calco de procesos culturales. La fornicación sólo puede simularse mediante líneas de intensidad, dado que hoy la ausencia en la imagen seduce a la presencia del cuerpo; si el signo monosémico es castrador es porque el placer mata al deseo, si el signo asimbólico es nuestra búsqueda es porque en su imposibilidad de aprehensión se cierne su intensidad libidinal.

7. Sí robarás

Comprendamos al simulacro como la copia de la copia, la adopción de modelos destinados a ser repetidos hasta el infinito.⁸ Proceso paroxista de reproducción que en sí mismo implica la fatal pérdida del original.⁹ Hoy todo signo que simule placer ya está en escena.

Estos signos son motivo de apropiación. Todo discurso (aun cuando lo elabora el cuerpo) reclama ser práctica discursiva repleta de citas y regresos a fuentes que anteriormente ya lo hayan simulado. El discurso se confunde entre ellas: cartografía citas reconocibles, evidentes. El signo castrador evidencia su significado, sublima en el proceso simbólico. El sintagma hecho rizoma trasciende como línea de intensidad, aborda la asociación simbólica del sentido obvio para establecer el flujo libidinal. Una cadena de significantes desencajada, una propuesta narrativa que deje de narrar, pero que en su composición de rizomática intertextualidad libere el deseo del lector, no el de un autor.

⁸. Deleuze, *Lógica del sentido*, p. 324.

⁹. Baudrillard, *Cultura y simulacro*, pp. 9-80.

Un *striptease* se conecta con todas las danzas que hemos presenciado antes, se asocia mediante movimientos que ya han sido vistos; sucede simultáneo a otros discursos que conforman la atmósfera del deseo. Si su fin fuese la desnudez giraría tautológicamente en torno a un único significado despótico (el del cuerpo descubierto), su magia se centra en que los únicos momentos significables son los del despojo de cada prenda. Pero el *striptease* no está ahí: su poder radica en todos los movimientos corporales que no estén asociados con la desnudez, en cada caricia del cuerpo sobre sí mismo. En este sentido toca los puntos de cruce simbolizados para dispararse en desterritorializaciones de lo aprehensible y, en forma análoga, territorializaciones libidinales.

Su fuerza es connotativa, dado que desplaza el centro sémico (la desnudez total) hacia las formas que pueden parecer arborescentes de la desnudez parcial. Ahí es donde el discurso corporal de la danza se hace línea de flujo que busca casillas vacías y no espacios aprehendidos simbólicamente que esperan líneas de significación.

Tampoco puede estar basado en la tensión entre sujetos que desean y sus objetos de deseo dado que él mismo es ambos. No puede descansar en la trasgresión o lo moral porque no concreta nada y nunca deja de ser libidinal: nunca se detiene, pues incluso al terminar la danza, el deseo por el propio cuerpo continúa, trascendiendo más allá de la escena, recomponiéndola. Y a pesar de ser simulacro, mantiene todo su carácter de línea de intensidad (última originalidad posible) al apropiarse sólo de momentos, no imitando sino regresando. Es un rizoma, como una madriguera con sus múltiples entradas, como un hormiguero con sus múltiples líneas.

8. No levantarás falso testimonio

Seducir no es mentir, es ocultar, desafiar a la comprensión. La seducción se distancia de la verdad porque no la adopta, nunca la enunciará. El velo de la verdad aparece justo cuando hay seducción. Si la subjetividad se consolida mediante la abstracción significativa, la seducción es entonces una subversión a la subjetivación. "Sólo el objeto puede seducir,"¹⁰ claro, puesto que el sujeto está apostando constantemente al proceso simbólico, necesidad significativa para desterritorializar la libido.

¹⁰. Baudrillard, *Las estrategias fatales*.

Si la cadena de significantes se fractura, entonces su dirección se desvía de un proceso de simbolización para avocarse a un cuerpo sin órganos que por lo general no es inmanente en el público, es sometido a su organicidad (facultad elemental del deseo) mediante el discurso del *striptease*. En su necesidad de simbolización-castración, el sujeto pretenderá hacer calcomnémico simbolizante, abstraer los movimientos dancísticos para empatarlos a imágenes virtuales conocidas como significados; irónicamente, los primeros rasgos simbolizados serán los que marcan la pérdida de cada prenda, nunca los que se antojan onanistas.

“No matarás”, y tampoco permitirás que maten. Por tanto es labor del *stripper* neutralizar los procesos simbólicos mediante el desvío de significantes. La paradoja es la herramienta: aceptar y resistir, discurrir y censurar, procesos simultáneos de deconstrucción oposicional que al suceder paralelamente anulan toda posibilidad de reconstrucción.

La seducción es el reino de las superficies, el plano del significante: “desconfío de las apariencias porque me confunden”, decía Descartes. La desviación y el velo de la verdad constituyen la apuesta frente a procesos simbólicos de cabal aprehensión objetiva de lo real. La obscenidad pretende realidad, desterritorialización evidente por enmarcar una búsqueda mediante la razón y consecuentemente la simbolización.

Por definición, ninguna escena seductora develará nada más que pulsión libidinal, por que la libido es la experiencia que se resiste a ser simbolizada.

9. Sólo consentirás pensamientos y deseos impuros

“El que mira a una mujer deseándola ya cometió adulterio con ella en su corazón.”¹¹ Este es el principio, porque en el plano del deseo el placer está anulado.

La concupiscencia es apetito sensible que contraria la obra de la razón, que desordena las facultades morales del hombre y que, sin ser una falta moral en sí misma, se identifica como la lucha que la carne sostiene contra el espíritu.¹²

¹¹. Mateo 5:18

¹². Cf. Gálatas 5:16, 17, 24; Efesios 2: 3

La concupiscencia es otro nombre para el deseo. Obvio no puede ser falta si siempre está ausente, obvio es la lucha constante del yo y el ello. La búsqueda de una pureza pulsional por medio de alusiones a la concupiscencia de la carne mediante los ojos es el objetivo del *striptease*, fundamental simulación del deseo que no puede ser reducida a la cruda empiria del placer.

La pureza pulsional es el preámbulo del dispositivo. El signo semiótico confiere la gracia del vínculo con lo real, pero no mata al deseo, lo desvía pero nunca lo satisface ni lo desaparece. Por eso necesitamos un significante cíclico, un cuerpo sin órganos que resulte atravesado por líneas de fuga que conforman la multiplicidad del rizoma.

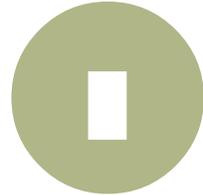
La liberación pulsional no depende del individuo, sino del propio deseo, el deseo atraviesa al sujeto, por tanto, la opción es dejarse a él. La templanza produce el pudor, y el pudor la castración, no de un falo que sucede como significante despótico, sino de la propia pulsión.

10. Desearás a la mujer de tu prójimo

La ilusión del *stripper* será despertada sólo por otro *stripper*. Imposible desear al cliente del otro si el más grande motivo de deseo es el cuerpo del mismo, nunca otro cuerpo. El público es el que triunfa, la compra seduce a la demanda porque el público es el que se constituye como rizoma. La multiplicidad es el propio club, con sus diversos prestadores de servicios, líneas asignificantes que magnifican circunferencias donde la ausencia es minimizada a simple alejamiento, libidinal metáfora macluhaniana del espacio acústico que en este caso no es llenado con líneas de información sino con flujos de deseo.

Ahí, en donde el sujeto castrado es abandonado a sus propias pulsiones, es donde la ambigüedad compra-venta se ve afectada, si bien es cierto que éste es el espacio del *stripper*, también lo es que se encuentra constantemente circundado por los mismos flujos que promueven la liberación libidinal.

Bibliografía



Barthes, Roland, *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1987.

_____, *Mitologías*, México, Siglo XXI, 2002,

_____, *Variaciones sobre la escritura*, Barcelona, Paidós, 2002.

Baudrillard, Jean, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 2005.

_____, *De la seducción*, Barcelona, Planeta Agostini, 1993.

_____, *El crimen perfecto*, Barcelona, Anagrama, 1996.

_____, *El intercambio simbólico y la muerte*, Caracas, Monte Ávila, 1993.

_____, *La transparencia del mal*, Barcelona, Anagrama, 1993.

_____, *Las estrategias fatales*, Barcelona, Anagrama, 1994.

Deleuze, Gilles, *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 2005.

Deleuze, Gilles y Felix Guattari, *Anti-Edipo: capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Barral, 1972.

_____, *Kafka: por una literatura menor*, México, Era, 1998.

_____, *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos, 2004.

Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad 1: la voluntad de saber*, México, Siglo XXI, 1996.

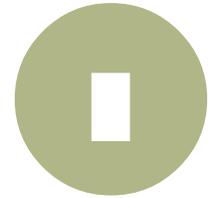
Foucault, Michel, *Vigilar y castigar: el nacimiento de la prisión*, México, Siglo XXI, 2003.

Lyotard, Jean-François, *A partir de Marx y Freud*, Madrid, Fundamentos, 1975.

_____ , *Dispositivos pulsionales*, Madrid, Fundamentos, 1981.

_____ , *Economía libidinal*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1990.

Comentario, marginal, en torno al
seminario Aproximaciones a la imagen:
Augé, Barthes, Baudrillard, Debord,
Jameson, Virilio



Manuel Centeno

Pongo ante todo, por delante *stricto sensu*, el elogio que, de la discursividad del doctor Fabián Giménez, se erige de un modo coherente no sin que la prudente pertinencia elevada a la más alta dignidad sea reconocida amplia y satisfactoriamente por la evidencia enmarcada. Que fue de la explicación a la comprensión y de la comprensión a la explicación se entiende bien porque de lo explicado a lo comprendido y de lo comprendido a lo explicado en un auditorio donde la audiencia escuchó, con atento cuidado, se sabrá en algún momento qué se habrá escuchado... y leído.

Si se tratara de interpretar, debería yo suponer que se debe pensar, pero como soy muy perezoso, prefiero escuchar y, sin embargo, temo haber interpretado que no se trataba de un deseo por leer una cierta interpretación, sino más bien se trataría de una propuesta para elaborar una interpretación que implicaría la tarea de pensar en tanto que se trate de una "voz activa". Pero activar mi pensamiento exige hacer un trabajo que no sé hacer bien, más bien para el bien de alguien, pues mal haría yo de enterar lo que aconteció, pero cuando activo mi pensamiento no confío en mí, para hacer ese trabajo; pero, sea como sea, debo pensar en el trabajo, por el momento. Me gustaría, por cierto, interpretar algunas explicaciones y algunas comprensiones que manifestó el doctor Fabián Giménez en su seminario, pero lejos de alcanzar tal disciplina hermenéutica sólo intentaré, desde mi discursividad, elaborar más bien como comentario, desde mi punto de vista, respecto al punto de vista del doctor Fabián Giménez; dicho de otro modo, "mi interpretación" que se apropiaría, seguramente, de la discursividad de nuestro ponente. Es que si interpretar se refiere a renunciar al intento por reducir un término al otro, entonces debería yo recurrir a la literalidad para no decir otras cosas que el doctor Fabián Giménez nunca habría dicho. Pero la literalidad siempre es traicionada por fidelidad a la letra. Entonces, ni interpretación ni literalización, sino *comentarialitización*. Quizá interpretar y literalizar sea pensar, y de este modo, sea más bien trabajar pero, qué tal que sea mejor no trabajar sino *comentarialitizar* a fin de que la pasión, en vez de activar el pensamiento, aquiete al pensar lo peor y pacifique de manera *mortale* mi propio *goce sentido*. Entonces, ni pienso ni trabajo por pasión, mejor comen-

taré por puro goce y, por tanto, he de recurrir a la distinción muy conocida que el buen maestro Kant introdujo entre el juicio negativo y el juicio indefinido. La distinción la indica el juicio afirmativo que se refiere como "el alma es mortal" y puede ser negado de dos modos; si un predicado está negado para el sujeto, como en "el alma no es mortal", y si se afirma un no-predicado, como en "el alma es no-mortal"; entonces, el juicio indefinido abre el tercer campo que socava la distinción como en "los no-muertos no están vivos ni muertos, sino que son el monstruo *muerto vivo*".

Por supuesto, "el muerto vivo" es el monstruo, pero ¿es inhumano si no-es humano? Si no-es humano, entonces está fuera de lo humano y dentro de lo divino. Pero si es inhumano, no es humano ni inhumano, sino lo que le es inmanente al "muerto vivo" es isu montruosidad humana!

Bien, no es algo como para andar por el mundo, demasiado alegre, con su propio *muerto vivo*, con la propia monstruosidad humana porque en tanto alguien se entere de esta *propiedad* huirá ante uno y, en último caso, se preferirá el propio *muerto vivo* que el ajeno. En todo caso, como suele decir el doctor Fabián Giménez: "uno se ve tentado a ..." y cuando a uno se le ocurren tales tentaciones no se sabe bien a bien qué consecuencias buenas o malas traerá, al menos, una tentadita a pensar que no basta saber que lo que tienta a uno de la misma tentación u otra cosita. Entonces, no-me basta ver-me, a mí mismo, tentado por la mismísima tentación porque saber, ver, pensar, trabajar, interpretar implica demandar ser sabido, visto, pensado, trabajado, interpretado por otra persona que no sea uno mismo. Ser escuchado, en vez de hacerse escuchar por uno mismo, tal vez sea una tarea difícil de realizar porque no siempre no se sabe, bien a bien, qué es lo que se escuchó verdaderamente. Por tanto, supongo que quien me habló anoche preguntó si se escuchaba bien lo que decía el orador, no si el auditor escuchó bien. ¿Qué habré escuchado? Si se leyó supongo que quien escribió se preguntó que, si bien se lee también se escribe, pero creo que en mi caso no sé leer ni escribir ni mal ni peor, pero es mi caso, quizá mórbido.

Por cierto, "...no hay por qué aterrorizarse, al contrario, ¿por qué no elogiar, discretamente, la voluptuosa fascinación de lo obsceno?" Diríase que, porque no hay de qué aterrorizarse, en la medida en que entre la mayor y la menor discreción *no hay por qué* si el sujeto posee el estatuto de una pregunta dirigida al Gran Otro que articula su ansiedad en torno de su estatuto a los ojos del Otro con la pregunta: "¿qué soy para el Otro?" La pregunta está desplazada, sin embargo, desde el Otro pues posee la respuesta, puesta a la vista, de antemano, en tanto que la pregunta es impuesta al Otro para despertar an-

siedad. Y, también la dimensión de la pregunta desaparece pues se trata de una respuesta sin pregunta que no puede ser ubicada en su contexto simbólico, del todo bien pues rompe el círculo de la comunicación porque el sujeto recibe del destinatario su propio mensaje en su forma verdadera e invertida gracias a su inteligencia que fundamenta el espacio de la posible respuesta emergente, sin contexto simbólico, suficiente. Y, qué tal que "...no hay por qué...", pues el buen observador inteligente está en el lugar correcto respecto a la buena pasividad y conveniente impotencialidad en tanto que su deseo está dividido entre la fascinación del *goce* y la repulsión, ante él, porque su ansia de rescatar a la obscenidad de su torturador está obstaculizada por el conocimiento implícito de que la obscena víctima está *gozando* su sufrimiento. El observador, siempre inteligente, no puede ni debe darse a ver del todo, de allí que ocupa el lugar de "su" impotencia y "su" lugar de pasivo ante la obscenidad mediada por la subestimada imagen elevada a la dignidad de lo simbólico a condición de rehusar a mostrarse, a sí mismo, en público acto obsceno, exponer su propio elogio real. Es que no hay peor violencia que la sufrida por un sujeto que sea forzado, contra su propio capricho, a exhibir públicamente el "objeto a causa del deseo".

En este contexto, debería quedarme claro que el *goce* debe ser rechazado de modo tal que pueda ser alcanzado por el deseo, pues un único y mismo significativo tenía que significar tanto el *goce* como su pérdida. Me basta recordar, en este momento, un pequeño conjunto estatuario, griego, de Fidias o Polícleto en el que se *muestra* de manera tal la más pura belleza, sin mediar representación alguna, en tanto que no deja lugar a la imaginación. Todo lo bello está allí constituido materialmente expuesto en el marmóreo esplendor de su ser realizado en la existencia dada a ver por la extrema plasticidad inscrita en la radical cualidad del acontecimiento sensible que deviene inexplicable e incompresible. Dicho de otro modo, ese pequeño conjunto estatuario permite percibir la externalidad respecto a la interioridad fundidas, o mejor dicho, con-fundidas en un mismo espacio que cancela toda posibilidad porque emerge lo más *siniestro* de lo real de la belleza. Y, lo más *siniestro* es imposible de localizar en la realidad escultórica porque impide trazar un límite entre el placer de ver y el *goce es-tético*. Nada, pues, de natural hay en ese encuentro "natural" desnaturalizado por lo que realmente perturba a la realidad. Debo confesar que se trata de una experiencia que entraña una desentrañada sensación, que se vuelve en mí, en un acontecimiento visible de insoportable *goce es-tético*, y, sin duda, más *tética* que cosmética. También debo confesar que, para decirlo en términos lacanianos, en el estatuto intrasubjetivo experimento al escribir *esto, eso que en mí más que yo mismo, miro en mí el objeto a causa del deseo del deseo del Otro*.

Es verdad que también yo me siento tentado a decir que la escultura griega corresponde, de antemano, a una posición posmoderna que precede al modernismo, en pleno siglo XXI porque sin haberlo sabido, los escultores de aquellos días encarnaron en su obra *das Ding* freudiana. *La Cosa* en sí, en tanto vacío encarnado y materializado en el goce *tético* desde siempre ocupado por una presencia inerte, Suprema Belleza, demasiado cercana, más aún, centrada en el núcleo del descentrado corazón, por cierto, no menos bello que en el *alma bella* de la que Hegel da cuenta en su *Fenomenología*, evidenciada por Sigmund Freud.

Creo que hoy no sólo somos más inmorales de lo que creemos, sino que somos más morales de lo que sabemos. No cabe duda, Freud no se equivocó porque su investigación lo hizo decir que “el *superyó* ha sabido más que el yo acerca del ello inconciente {no sabido}”.¹ Pero, ¿por qué? Porque el *ello* posee creencias inconscientes reprimidas y el *superyó* incluye un saber inconsciente. Es que el *yo* consciente no quiere saber nada respecto al deseo inconsciente reprimido, pero el *superyó* “lo ve todo y lo sabe todo” por lo que hace responsable al sujeto de sus deseos no reconocidos; por tanto, prefiere, el sujeto, *la discreción* moderna al cinismo posmoderno. Dicho de otro modo, entre el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación aplica muy bien la distinción semántica porque detrás del enunciado de la ley moral (la discreción), se impone la renuncia al goce pues hay siempre oculto un obscuro sujeto de la enunciación que atesora el goce que roba del goce *estético* depositado en un obra artística. Por tanto, no *a*-terrorizar-se indica el no y en el sufijo *a*, la doble negación hegeliana permite *en*-terror-se o *des*-terror-se de la tierra que se está pisando, con cuidado, con pudor, sobre lo obscuro. *A*-terror-se implica, entonces, *a*-pegar-se a la tierra, o em-polvarse o en-lodarse con la propia tierra que, forzando un poco la emergencia de la metáfora y de la metonimia, se trataría menos de una *es-tética*, y sí más de una *cos-mética* pues ésta tiene que ver más con el *arte* que aquélla, si se tiene el cuidado (discreto), de pensar la diferencia entre ambas nociones y sus relaciones que las vincula a la inevitable ética.

Ahora bien, a propósito de un artículo que el doctor Fabián Giménez publicó con el afortunado título de “La interpretación como tatuaje en la piel desnuda de la imagen”, ilustra lo que pone en orden lógico pues lo real de lo imaginario en lo simbólico perturba, retroactivamente, la interpretación en

¹Sigmund Freud, *El yo y el ello y otras obras*, Buenos Aires, Amorrortu, 1990, p. 52 (Obras completas, tomo XIX).

tanto simbólica. Es que el tatuaje en tanto marca cubre la forma desnuda de lo que la imagen, sin tatuaje, emerge como real, perturbador, en lo que no se sabe de la forma qué quiere decir la imagen. Piénsese en la marca *CocaCola* en tanto tatuaje que cubre la piel desnuda del envase que contiene algo de lo real y de cuya fórmula se desconce, pues dicha sea la verdad, no se sabe por qué se consume el contenido real del que nada se sabe, más aún, se ignora del enigmático contenido dañino, pues se goza de lo real del contenido y se interpreta, como tatuaje de la marca, lo que se disfruta tal como la discursividad publicitaria indica que, lo que se interpreta no está mal respecto al tatuaje como interpretación de lo que no se sabe por qué se disfruta del goce, gota a gota, que cae en tanto real, del contenido real. Se está, pues, en un goce "ilegal" que debe ser legalizado para disfrutarlo con placer para todos, y compartir un soporte fantasmático, común a todos, salvo respecto a alguien que no esté de acuerdo pues la obscenidad constitutiva de la ley aparece disfrutable en todos los hábitos del consumo permitido, aunque dañe, pues del goce nadie escapa. Es que el "gocce comunitario" es provisto por la renegación colectiva "para seguir gozando", aunque, como indica Hans Cristian Andersen, en *El traje nuevo del Rey*, el niño-Fabián Giménez disolvió el encanto del lazo social pues aunque todos sabían que el Rey estaba desnudo y la desnudez unía a todos, en conjunto, era la renegación del hecho, que el niño rompió. Todavía faltaría averiguar no lo que fascina, sino por qué fascina una cierta mirada supuesta al "otro" del espectador hipotético que se identifica con la imagen obscena, pues quien supone es esa mirada del otro, fascinada la mirada del espectador "ingenuo" que toma en serio, que cree en eso, en lo que el "niño" no toma en serio y no cree en eso. Todavía faltaría indagar por qué la imagen obscena está dividida, escindida entre la fascinación y la distancia irónica que el "niño" opera respecto de su realidad y la fascinación por la mirada del otro espectador. Todavía faltaría considerar la posibilidad de preguntar-se si se trata de una fascinación nostálgica de la mirada del otro, fascinado por lo que faltaría por ver realmente. Tal vez resulte altamente indicativo que la historia se narre desde la perspectiva de un "niño" pues la mirada inocente, ingenua, del otro que nos fascina en la nostalgia es en última instancia la mirada de un niño que devela lo que no se puede ver respecto a la imagen obscena, por ejemplo. Piénsese que yo nunca veo el punto del otro desde el cual él me mira. Es que la función del objeto nostálgico es precisamente ocultar la antinomia entre el ojo y la mirada por medio de su poder de fascinación.

Así, pues, por mera nostalgia, recuerdo aquel fascinante poemita del "cantautor" que decía:

Apurad que allí os espero si queréis venir pues cae la noche y ya se van nuestras miserias a dormir. Vamos subiendo la cuesta que arriba mi calle se vistió de fiesta. Hoy el noble y el villano, el prohombre y el gusano bailan y se dan la mano sin importarles la facha [...] Se acabó el sol nos dice que llegó el final. Por una noche se olvidó que cada uno es cada cual. Vamos bajando la cuesta que arriba en mi calle se acabó la fiesta.

Me parece que acá también Juan Manuel Serrat pone las cosas en su lugar pues, después de todo, echo una mirada a mi propia imagen y esa imagen no me mira, está separada de mi imagen pues ya no la miro, me mira desde donde no puedo mirarla. Es que no se trata de qué imagen se trata, sino que mi propia mirada objetivada, palpable, a cierta distancia me produce pánico porque bien sé que los fantasmas no existen pero... la fantasía no es más que una pantalla que cubre mis peores pesadillas porque no es que sea similar a mis fantasías, que sean ambas lo mismo, sino que lo terrible es que X no es X. Y, desde esta perspectiva, la escena terrorífica no lo es en efecto, no es por lo que me muestra, sino la mirada percibida, sin imagen que la represente, que la muestre. Poco importa si la fiesta se acabó, lo que importa es "que el cielo no vea, en la noche de San Juan, cómo comparten su pan, su tortilla y su gabán gentes de cien mil raleas." Pero, es que la fiesta no acaba pues "[...] con la resaca a cuestras vuelve el pobre a su pobreza, vuelve el rico a su riqueza y el señor cura a su misas." Porque "se despertó el bien y el mal la pobre vuelve al portal la rica al rosal y el avaro a las divisas." ¿Entonces, el punto crucial que el significante lleva a cabo es desterritorializar lo arraigado en la territorialización del sentido significado? ¿Pensar, entonces, que las palabras *frente a* se forma en la parte anterior de la cavidad oral y la palabra *atrás* en la parte posterior es una experiencia corporal respecto al órgano significado, no está mal pensado? ¿Pensar en la territorialidad como órgano que marca su entorno desterritorializa el órgano en cuerpo inmaterial pues produce el sentido virtual de un cuerpo cuando el lenguaje ateritorializa la relación entre órgano y cuerpo? ¿Entonces, la ateritorialización fascina porque el Fallo no debería ser pensado no como órgano, sino como órgano sin cuerpo excesivo pues el flujo productivo del puro devenir es cuerpo sin órgano ya que todavía el cuerpo no está determinado en el órgano y, en consecuencia el órgano sin cuerpo es la pura virtualidad del puro efecto extraído de su imbricación en un cuerpo no presente, sino ausente?

¡De acuerdo! Me fascina mirar órganos sin cuerpo, pero mirar cuerpos sin órganos es todavía peor y, ya pienso ahora en el ojo que ve o es visto como órgano sin cuerpo; es decir, sin mirada, pero mirar o ser mirado como cuerpo sin órgano, en la pura virtualidad, sí me aterroriza porque... eso sí me esquizia. Y, qué tal que una imagen me viola, entonces, siento verdaderamente vergüenza, no por haber sido violado por una imagen, sino por haber gozado, en última instancia, de un modo pasivo, por pura pasión gozosa! Es cierto, me fascina la belleza de la fiesta porque gozo, en la belleza y en la fiesta lo real que emerge de mi fascinación pues no es la belleza ni la fiesta lo que me hacen sentir culpable, sino el haberme imaginado en el núcleo real de la belleza y de la fiesta porque imaginar que pensar en el goce de la belleza y de la fiesta ya no me hace ni pensar, ni imaginar, ni sentir fascinación, sino el mismo goce que desplaza todo mi placer y displacer en goce. En fin, la vergüenza no me hace sentir culpable, sino gozar de lo real en la vergüenza y en la culpabilidad de lo real de la belleza y de la fiesta. Y, bien, ya se trate del órgano sin cuerpo y del cuerpo sin órgano me parece que lo real de lo virtual está del lado excesivo "sin" lo que "con" dolor perturba en mí la falta que está presente en la pérdida de goce del que gozo y me hace padecer un duelo que no "sin" pena, sino "con" mortificación, percibo no todo el cuerpo, no todo el órgano en pleno escenario completo, sino órganos y cuerpos parciales, aglomerados, no en un solo conglomerado imparcial. Es que la parcialidad del goce imparcial la celebro porque es en la celebración donde sacrificio lo insoportable, de lo real, a fin de que sea soportable "sin" sacrificio, sacrificar "con" goce lo imposible de soportar mi goce perdido.²

Llego al final de este pequeño recorrido en el que intené *comentar*, a distancia, con respeto, las notables exposiciones que el doctor Fabián Giménez puso en la mesa de su seminario que ahora se verá afectado o bien por un devenir o bien por una dialéctica o bien por una metamorfosis, por lo dicho. Será, por tanto, interesante hacer otro recorrido por los efectos de sentidos que se recojan del discurso del doctor Fabián Giménez porque la noción de Goce, respecto a lo femenino y lo masculino, se articula de un modo muy diferente en la mujer y en el hombre. Y, de pronto, por el momento, se me ocurre que la legibilidad produce ilegibilidad si se tiene en cuenta que una vez que se tiene claridad, la opacidad emerge como tal pues *nunca*, por obvias razones, se abordó en el seminario el Goce Sagrado, ya que en el judaísmo el dominio sagrado queda evacuado de cualquier huella vital en tanto que ésta se subordina a la letra muerta de la ley del Padre. Dicho de

²Slavoj Žižek, *Las metástasis del goce, seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*, Buenos Aires, Paidós, 2003.

otro modo, el Otro de la ley simbólica no sólo está muerto, sino que ni siquiera sabe que lo está, y no podría saberlo pues es totalmente insensible a la sustancia viva del Goce. Y, por obvias razones, cito a Jacques Lacan:

Emet, el término hebreo, tiene como todo uso del término verdad, origen jurídico. Todavía hoy, al testigo se le pide que diga la verdad, sólo la verdad, y es más, toda, si puede, pero por desgracia, ¿cómo va a poder? Le exigen toda la verdad sobre lo que sabe. Pero, en realidad lo que se busca, y más que en cualquier otro, en el testimonio jurídico, es con qué poder juzgar lo tocante a su goce. La meta es que el goce se confiese, y precisamente porque puede ser inconfesable. Respecto a la ley que regula el goce, esa es la verdad buscada.³

En todo caso, ahora me gustaría apropiarme, sin su expreso consentimiento, de un planteamiento que el arquitecto Humberto Ricalde ha puesto sobre la mesa respecto al arte, porque esta noción problemática formula una auténtica pregunta, en los términos siguientes: “*soy el que soy*”; en cambio, *lo* que no es *arte* afirma: “*isoy lo que soy!*”. Es que no se trata, por supuesto, de una tesis ni de una síntesis ni de una antítesis, sino de un *análisis* que vincula al productor con su producto. En otros términos, habría qué *analizar* ¿por qué *el* artista propone un “*soy el que soy*”? Y, no un: “*soy lo que soy*”. Es decir, ¿de qué lado está el artista? ¿O del lado de la *neurosis*, o del lado de la *perversión*, o del lado de la *psicosis*? Es una pregunta que exige un *análisis* porque todavía no se sabe, bien a bien, *lo* que se formula en: ¿de qué lado está “*soy el que soy*”? ¿Está del lado del arte?

En fin, el arte respecto a la estética, cosmética y ética, me parece todavía problemática, pues implica, sin duda, seguir las huellas del decir del doctor Fabián Giménez porque en el registro imaginario, simbólico y real la noción de arte está en juego respecto a estos tres registros articulados por Jacques Lacan y que, según indica Ingermar Düring, la discusión en la teoría de las ideas desde los años 370-350, la distinción entre *kath hautō* —en sí— y *pros tí* —en relación con algo— no está todavía bien elucidada. Es que este *pros tí* distancia del supuesto *kath hautō*, ya que se problematiza *en relación con algo* de tal modo que el acuerdo recorre un camino que va de la *helix* a la *osis*, o de ésta hacia aquella; es decir, *hacia mí* o *a partir de mí* ya que se presta, entonces, a plantear una discusión que formula, sin discusión, la necesidad de discutir, aunque se esté de acuerdo. Pero, hay otro camino por el que se puede evitar la discusión si se decide mantener la *conversación*, respecto al seminario, por comentar, pues pone a descubierto el acento en la inevitable del goce.

³Jacques Lacan, *El Seminario. Libro 20. Aun*, Buenos Aires, Paidós, 2003, p.111.

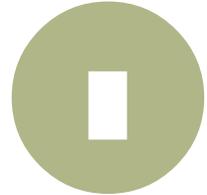


Erotismo y pornografía
después de la **orgía**





En los escombros de la orgía



Ana Cristina Chávez Guzmán

Mundos, explosiones y orgías

Siempre, o las más de las veces, es más fácil sacar que meter, tirar que recoger, destramparse en la orgía que levantar la ropa regada por todo el cuarto después de que aquélla terminó. Estamos tal vez en el dilema de ese momento, vivimos la hora del sopor postorgásmico, hemos realizado lo que tanto deseábamos (la orgía) pero ahora, pensándolo bien no fue exactamente lo que se esperaba, pero al fin y al cabo pasó y ahora no sabemos por dónde empezar a levantar todo lo que, como esparcido por una pasional explosión, se extiende alrededor nuestro. Eso fue la modernidad, una explosión, un clímax que nos deja sin fuerzas, sin ganas o simplemente sin saber cómo buscar, cómo iniciar una nueva orgía.

La orgía se dio y en su momento llenó las expectativas que de ella se tenían y consistió en la liberación de la energía humana reprimida en la modernidad, en un *big bang* que se expande en todas direcciones hacia campos tan diversos como el arte, la ciencia, la tecnología, el ocio, la vida diaria. Pero un evento de duración relativamente corta como lo fue esta explosión no puede darle sentido a la humanidad para siempre.

Todo tiene sus límites, esto ayuda a las cosas a mantener una forma, las contiene, las define, ¿pero qué pasa cuando esos límites se rompen? La estética no contiene más al arte, la realidad no nos contiene más a nosotros, el mundo ya no se contiene a sí mismo, busca estallar hacia un nuevo inicio. Esto tiene que ver con el desbordamiento, con que los conceptos de la teoría le queden chicos a la práctica.

Hemos visto, sin hacer demasiado revuelo, a la estética salirse de sus límites, a la política, al arte, pero cuando somos nosotros los que perdemos los límites la cosa se complica. Tenemos lo que antes ni siquiera se imaginaba: una tecnología que avanza con paso firme y cada vez más rápido, una cantidad de información incuantificable que crece día con día, una capacidad y

medios para comunicarnos sin precedentes. Lo que tienen en común estas tres cosas es que son materiales. Vivimos en un mundo acelerado al que pretendemos alcanzar corriendo a toda velocidad, que nos orilla a dividirnos, a partirnos, a cosificarnos para embonar en él, en un mundo regido por los objetos. Y no podemos seguir la velocidad de Internet, de la información, de la luz, entonces ya no corremos, más bien nos detenemos a observar con indolente fascinación la estela dejada por lo que una vez creamos y que ahora vemos tan lejano, tan independiente.

El nuestro es un mundo desbordado, vuelto hacia fuera, un mundo para ser visto. Nosotros, en nuestro afán de desentrañar los misterios, de revelar el truco de magia, nos hemos valido de la tecnología para ver tanto el universo microscópico como el que se extiende más allá de nuestro pequeño (cada vez más pequeño) planeta. No nos conformamos con simplemente ver, queremos observar, escarbar hasta el fondo, hasta el origen íntimo de las cosas, de todas las cosas, abarcarlo todo con la mirada sin ver nada en realidad. Como diría Baudrillard, desaparición por exceso.

La pretendida homogeneidad, la disciplina y los valores universales de la modernidad han sido sustituidos por el cada vez más marcado y paradójico individualismo masivo. Hoy las fronteras antes nítidas entre una cosa y otra se han difuminado, todo se entremezcla en híbridos que ponen en duda la definición de los conceptos, su esencia. El escepticismo y la necesidad de creer en algo, de aferrarse a algo se conjuntan en una maraña ecléctica donde todo convive y todo se tolera gracias al relativismo y a la indiferencia.

La nuestra es una cultura *light*. La responsabilidad es lanzada al aire sin un destinatario en concreto y esperando que todos respondan, esto la reduce al mínimo y se banaliza lo que antes era sagrado, observamos con fervor casi religioso cosas cuyo fin era el de ser vistas como simple entretenimiento y vemos como espectadores, eventos que sí son o que deberíamos considerar importantes. De pronto, lo que creíamos inamovible se vuelve inestable, no hay nada seguro ni creíble a la vez que todo podría ser considerado verdadero, esto es pues el relativismo. De ahí que el rito se vuelva mero espectáculo y el espectáculo adquiera a su vez una dimensión ritual. Esto se refleja en nuestra actitud y en la actitud de los medios: todos los temas pueden ser tratados con irreverencia, de todo puede hacerse parodia, espectáculo con risas grabadas.

Hacer esto es tal vez una manera de llenar el sinsentido que nos aqueja, que nos impide tomar algo verdaderamente en serio. Vivimos una cultura de

oropel, de lo efímero y de lo prefabricado a la que todavía no nos adaptamos totalmente. Es un continuo fingir, un simulacro de compromiso, de interés, de revolución, de vida... una especie de estado latente mientras llega la próxima orgía, mientras esperamos que "algo" pase. Pero, ¿cuánto durará esta parpadeante pausa? Tal vez ésta vaya a ser o sea ya nuestra cotidianidad y no distingamos ya el simulacro de la realidad y no quede más que acostumbrarnos a un soñado y somnífero placer fingido, constante, e inducido artificialmente como en el *Mundo Feliz* de Aldous Huxley. Un placer que ha perdido su significado porque es incapaz ya de hacernos felices, porque hemos superado con nuestra voracidad indiferente su potencial para impresionarnos, para excitarnos.

Lo que hay y de sobra es incertidumbre, caos, pero el caos también es un tipo de orden. Podría compararse la etapa que vivimos, la llamada posmodernidad, con los inicios del universo, con una especie de vacío y de caos generador. Hay una teoría que dice: si el universo comenzó con una gran explosión puede que termine en una gran implosión que lo regresaría a su forma primigenia para una vez más volver a crear algo totalmente nuevo y diferente reciclando los mismos elementos. Tal vez ahí estamos, en el camino hacia la implosión destructora y creadora a la vez, hacia el derrumbe de un sistema entero y de sus categorías. Ya lo sentimos, ya vivimos entre los escombros de un sistema, de un mundo que en su profusión no nos puede ofrecer ya respuestas ni significados, que se abandona a un destino incierto que es también el nuestro.

En un laberinto de imágenes, de información, de palabras, de comentarios del comentario de un original perdido porque ya nadie lo recuerda, la respuesta al enigma está después de todo en nuestras manos: bien podemos seguir el curso de la incertidumbre automática o, como el chamán que busca el alma perdida del enfermo, así encontrar el sentido perdido en el tiradero que aún cargamos como *souvenir* de la orgía, y como en el caso de los supuestos ciclos que sigue el universo, encontrar la siguiente orgía que ya sentimos necesaria.

El misterio del secreto a voces

Un secreto a voces es lo que se supone no debería saberse, lo que originalmente estaba destinado para el secreto pero que todos conocen perfectamente. La pornografía bien podría entrar en esta definición pues muchas veces sigue siendo vista como la contraparte obscena del erotismo, una

contraparte que aún no puede ser mencionada con total apertura, que aún no puede ser vista sin arrastrar el peso arcaico de los tabúes de una moral que se va quedando corta.

A pesar de esto a la pornografía la conocemos a fondo, la vemos a diario, vivimos inmersos en un mundo pornografiado que sobrepasa el ámbito de lo sexual para impregnar con su carácter explícito nuestra vida cotidiana, con sus presencias múltiples, que, medio en tono de broma, medio fingiendo, vemos en los medios masivos a manera de espectáculo, de sano (y comercial) entretenimiento porque ya no significa nada, porque nos muestra tanto, nos dice tanto que ya no vemos nada.

Se dice que una barrera nos guarda de la realidad, que es nuestra intermediaria, lo que nos permite interpretar lo que vemos, lo que sentimos. Esta es la función de la pantalla tamiz entre nosotros y la obra de arte, entre nosotros y la realidad, y una vez rasgada esta pantalla pareciera que no hay vuelta atrás, que la ilusión perdida no se puede ya recuperar y nos quedamos sólo con la forma pornográfica de los objetos. Nos ponemos entonces enfermos de un desencanto incurable, lleno de límites rotos y liberaciones sin sentido, de quejas sin propuestas, de presente sin futuro, sin expectativas. Porno sin orgasmo.

Nos saltamos los rituales del erotismo para llegar lo más pronto posible a lo pornográfico, a lo cada vez más obsceno pues es al parecer lo único que logra atrapar nuestros sentidos en una fascinación momentánea. Buscamos una satisfacción rápida, precoz, que aunque al instante nos llena después no hace más que agrandar nuestro vacío y nuestras ansias de ver más, de ingeniar formas cada vez más extremas de la mirada.

¿Qué hacer entonces? No podemos ya parchar la pantalla tamiz, hacerlo sería adentrarnos aún más en una vida hecha de simulacros, sería tal vez una involución hacia lo sutil y metafórico de un erotismo fingido, pues una vez visto "todo", cubrirlo para fingir que nunca pasó sería una solución demasiado simple. De ahí que en vez de regresar al terreno seguro de la ilusión se dé un paso más adelante, hacia la llamada ilusión transestética.

Las cosas dejan su sitio, su finalidad, escapan al destino de su funcionalidad para ir más allá. Dice Jean Baudrillard: "la finalidad no desaparece a favor de lo aleatorio, sino a favor de una hiperfinalidad, de una hiperfuncionalidad: más funcional que lo funcional, más final que el final: hipertelia."¹

¹. Jean Baudrillard, *Las estrategias fatales*, Barcelona, Anagrama, 2000.

¿Qué tal si la pornografía excede su finalidad de excitar, de satisfacer el deseo sexual para convertirse en otra cosa? Para salpicar con su carácter explícito, obsceno, con sus imágenes tan familiares, tan cliché, al arte, a la ciencia, a las formas de protesta... La pornografía se esparce e invade todo el sistema, contaminándolo, pornografiándolo. Es una especie de intercambio entre lo porno y el arte, es el pasar de una categoría a otra a partir de difuminar, de mezclar cada vez más aunque el resultado no sea precisamente heterogéneo.

A continuación analizaré un tipo de pornografía que me llama la atención por sus contrastes: el *yaoi*. El *yaoi* es un subgénero del *hentai*, rama del manga y animación japonesa dedicada a las historias para adultos, y trata principalmente de relaciones homosexuales entre hombres. Cabe señalar que es un tipo de pornografía hecha por chicas para chicas. Un género de pornografía cien por ciento femenino.

Yaoi es un acrónimo de *yama nashi* (sin un clímax), *ochi-nashi* (sin conclusión) e *imi-nashi* (sin contenido), palabras que en sencillas letras katakana muestran su banalidad cerrada que nos reta a encontrar la forma de entrar, a darle sentido, a aprender a leer una nueva clase de ilusión entre las líneas de los signos pornográficos.

Este es, pues, un tipo de pornografía comercial, codificada y superflua pero que aún se mueve en el territorio de lo oculto, de lo *underground*. Es un tipo de porno que a pesar de darnoslo todo, fácil y rápido en obscenos *close-ups* entraña aún un secreto.

Por una parte tenemos la obscenidad del *yaoi*, la de los ángulos imposibles, la de los cuerpos transparentes, expuestos totalmente, fragmentados para satisfacer la curiosidad incansable de la vista pero que se ve contrastada, minimizada por la invisibilidad, por el secreto aún guardado de las fantasías sexuales femeninas.

Los dibujos japoneses apuntan cada vez más a lo real, y en contraste con esta fascinación por lo real en las imágenes sexualmente explícitas tenemos las fantasías: intangibles e irreales, están dentro de la mente del receptor y dan el sentido a las imágenes que están en el exterior. El *yaoi* aún se presenta como apariencia, como transformación de una realidad, no como la realidad".

Dice Baudrillard: "Para que una cosa tenga un sentido, hace falta una escena, y para que exista una escena hace falta una ilusión, un mínimo de ilusión, de movimiento imaginario, de desafío a lo real, que nos arrastre, que nos seduzca, que nos rebele."²

Entonces la mujer, tradicionalmente colocada del lado de la seducción, hace la reversibilidad de algo obsceno, lo pone en el cuadro, lo mete en la pantalla, le da distancia, repara la pantalla tamiz y pone en escena su sexualidad, una sexualidad aún invisible. La obscenidad pornográfica del *yaoi* codificado y empaquetado para su consumo adquiere un nuevo sentido al mostrar lo que aún cuesta representar: los deseos y fantasías sexuales femeninas, un terreno que si bien no es virgen, todavía esconde un secreto que resplandece como posible respuesta a una búsqueda hacia una nueva percepción, nuevas formas de hacer y ver pornografía. El tercer término insinuado por Baudrillard: la metamorfosis, algo que no es ni erotismo ni porno. Ilusión transestética.

No se busca ya una revolución "femenina de las mujeres" como diría Rius, en primera porque lo femenino es ahora también un concepto agrandado, esparcido que ya no se delimita tan fácilmente solo al género, y en segunda porque pareciera que no podemos ya hacer una revolución, el desencanto de las revoluciones pasadas nos ha mostrado la opción del desdoblamiento, más acorde con los tiempos sin compromiso que hoy vivimos, una postura más *light*, más ecléctica que permita a las mujeres seguir jugando a la seducción mientras se internan cada vez más en un mundo pornográfico que las engulle en secreto, porque aún en muchos lugares (la mayoría) la porno y las mujeres son dos cosas que no se conectan, por lo que el *yaoi* aún tiene algo de trasgresor.

Es como una coexistencia. La doble vida de la chica que no se atreve a pedir una revista porno en el puesto de periódicos pero por Internet vive lo obsceno y lo superfluo del porno todos los días, porque ya no sólo observa la pornografía sino que se está dentro de ella. Ahora no sólo recibimos, no sólo consumimos el porno sino que lo hacemos, se vuelve un *show* interactivo en el que actuamos sin siquiera movernos del asiento.

¿Puede que hayamos escapado a una misión, a un destino, que estemos más allá de nuestro propio fin y aún no nos hayamos dado cuenta? Tal vez, como teóricamente le puede pasar al universo, nuestro movimiento se ha

². *Idem.*

detenido y nos atoramos en las regresiones infinitas, los *remakes*, los simulacros... un laberinto sin salida ni significado en el que al parecer nadie se interesa en ser quien encuentre la salida. Hemos actuado por inercia, sí, por una indiferencia aplicable al mundo y a nosotros mismos, sufrimos de una cada vez más crónica anorgasmia, ni lo más explícito de lo explícito logra satisfacerlos.

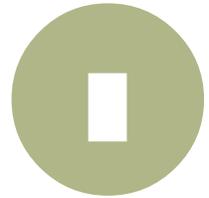
Pero por otra parte, si alguna cualidad hemos demostrado como humanos sin importar cual sea la situación es la adaptabilidad. ¿Podríamos encontrar un nuevo tipo de ilusión, puede haber algo más después del fin, de la meta? Cuesta pensar, imaginarnos que por este camino se pueda conseguir algo, pero tal vez la respuesta esta ahí, en el amontonamiento de imágenes y de cosas, puede que en la cima de esta profusión alcancemos a ver un nuevo sentido; no el anterior ni uno radical o revolucionariamente nuevo, sino uno construido con las piezas que ya tenemos a la mano. Sería algo así como ponerle algo encima a la pura apariencia en que se convierte nuestro entorno y nos convertimos nosotros. Acomodar las piezas de manera que tengamos una vez más lugar entre ellas. Encontrar nuestro lugar en el orden sin orden, en el vacío atiborrado de cosas, y entonces implantarle un porqué y un sentido diferente a los objetos que nos aburren hoy con su banalidad repetitiva y su indefinición. Apremiar lo insignificante, admirar la basura, sentirse a gusto en el vacío. Ser parte del juego posmoderno y, mientras llega la próxima orgía, disfrutar jugándolo.



Yaoi, subgénero del *hestai*, rama de la manga y animación japonesa dedicada a las historias para adultos. Trata principalmente de las relaciones homosexuales entre hombres.



El cine mexicano y la figura de la
mujer fatal. ¿Y después de
la orgía, qué sigue?



Jesús Salvador Ramírez Rodríguez

La seducción de la imagen cinematográfica

En la multiplicidad de imágenes que hacen del cine una realidad, surge otra realidad dinámica que —a diferencia de la fotografía— requiere de otra mirada para ser real en su movimiento *total y propio*.

Cine: mirada que necesita para su efectividad un despliegue de la mirada. Mirada dispersadora que aglutina, unifica la multiplicidad de imágenes en su foco y centro, cortes y rupturas, palabra y silencio, acción y quietud en su despliegue luminoso. La luz, su exceso y carencia nos devuelven un mundo para la mirada múltiple: la del director que elige el sesgo de realidad que ofrece, la de las cosas inertes o la de los actores —personajes por los que vemos su realidad ficticia, y la de los espectadores que ordenan el mundo representado.

En esa mirada circular va el valor del mundo, de las cosas, los sujetos y los valores. Mirada fragmentada que en su mirada integra lo disperso. Mirada fragmentada o mirada complaciente, en eso radica la seducción del cine.

Y si la seducción pertenece —según Baudrillard— al orden del artificio, “nunca del orden de la naturaleza”,¹ el cine es la manifestación más artificiosa, más seductora y, por ello, pertenece al orden del signo y del ritual.

Nada como el cine para crear un mundo cuya realidad son las apariencias, es el aparato o maquinaria que ha creado “la única gran constelación colectiva de seducción que se haya dado en los tiempos modernos: la de los *stars* y los ídolos de cine.”²

¹ Jean Baudrillard, *De la seducción*, México, Rei, 1990, p. 9.

² *Ibid.*, p. 91.

Es la mujer la que mejor representa esa maquinaria de seducción, es "Nuestro único mito en una época incapaz de engendrar grandes mitos o grandes figuras de seducción comparables a las de la mitología o el arte."³

Y el cine estadounidense ha sido, desde sus inicios, una maquinaria perfecta y global de dicha seducción a partir de la imagen de la mujer, diosas o mártires, pero sin duda su belleza, fría y artificiosa, impregnan los sueños y los alcances de lo que debe ser la realidad: espejo y reflejo de lo incansable. Imagen cuya seducción está en el mito mismo. Mito transformado en imagen seductora. El brillo de esas estrellas seductoras se esparce sobre la pantalla de lo imaginario global y del cine a escala menor.

Si el mito es irreplicable, se pretende reproducir su resplandor. No por nada el inicio del cine mexicano se sitúa en la reproducción de un símbolo, que en muchas vertientes ha sido el *leitmotiv* desde entonces: la mujer inocente que representa el deseo para los hombres y cuyo destino es el infortunio. La mujer cuyo destino acicalado por los hombres es el convertirse en mujer, deseo encarnado, prostituta, mártir de la vida, pero que pese a ello se mantiene como ser puro en un mundo lleno de deseo, y en el que la inocencia puede manifestarse sólo como enfermedad o muerte.

Imagen, delirio y moraleja

Así, en *Santa* (1931, dirección de Antonio Moreno), primera película del cine sonoro mexicano, es la adaptación de una novela naturalista de Federico Gamboa, nuestro Emil Zola, ni modo, que cuenta la caída de una mujer cuyo destino es sólo la desgracia. El filme maneja esta anécdota a través de pequeñas escenas (a la manera del cine mudo) llenas de símbolos, signos que están ahí para ocultar la obviedad de los hechos, signos opuestos o contradictorios para hacer énfasis en el final de la moraleja.

Santa, muchacha humilde, es arrancada del paraíso familiar (Chimalistac) al ser seducida por el militar Marcelino; al enterarse de esto sus hermanos la echan de su casa. Ella llega a un burdel, en éste conoce a Hipólito, un músico ciego que se enamora de ella, pero a la muerte de la madre de Santa se va a vivir con el torero Jaramaño, asiduo cliente del burdel. Reinstalada en la vida doméstica aparece de nuevo la desgracia con la visita que le hace su

³ *Idem.*

seductor, acto sorprendido por el amante redentor que actúa iracundo y Santa se salva de la muerte por la caída de un crucifijo. Y de nuevo el destino es implacable con Santa, arrojada de este nuevo hogar cae en la prostitución en lugares cada vez más sórdidos, cae enferma, camino que la conduce a la muerte redentora. El final no puede ser menos desolado: Hipólito, único ser que ve la pureza de Santa, la entierra en su paraíso arrancado.

¿Cómo contar este delirio de vida? ¿Cómo mostrar la persistencia de la inocencia en el fango del destino? ¿Cómo no sucumbir a la tentación de la moraleja de una mujer que es símbolo de una flor pisoteada? ¿Cómo mostrar la desnudez del alma en el fango del burdel? ¿No son las imágenes las que nos devuelven al mito de la pureza? ¿No son las imágenes las que nos reivindicamos de tanta desdicha?

Tres imágenes —escribe Emilio García Riera— habrán resumido la trayectoria de la heroína: en la primera, en el paraíso de Chimalistac, Santa, entre gallinas, abraza sonriente a un corderito mientras el niño Cosme toca la armónica; en la segunda, pecaminosa, ella baila sola en ropa interior, pues Hollywood difundió en la época del gusto por la *lingerie*; la tercera es de redención: Santa reza junto a su cama con un efecto de luz que hace ver su cabeza aureolada.⁴

La imagen, sólo la imagen seduce y redime a Santa como mujer cuyo destino está escrito y ella sólo es el mito que la pervive. A partir de ese principio el cine mexicano le ha dado vuelta de tuerca a la imagen —subrepticio ideológico— de la mujer mexicana. Imagen que se revela con mayor o menor fortuna en este cine cuya industria ha sido el producir estereotipos, para suplir las carencias de un *star system*, y crear el mito de la mujer como una flor que el viento arrastra a su perdición, pero cuya inmaculada pureza se mantiene incólume.

“El ministerio perenne”, *La mujer del puerto*

Para constatar este mito, y el ritual del destino, está la presencia de Andrea Palma en *La mujer del puerto* (1933, dirección de Arcady Boytler), una imagen “elegante y lejana” que, según García Riera:

logró trascender su clara imitación de Marlene Dietrich, (y) comunicar a su interpretación una delicadeza conmovedora y proponer una de las escasas imá-

⁴ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano, tomo I, México, Era, p. 54.*

genes míticas del cine mexicano de la época: su lánguida silueta, apoyada en el quicio de una puerta (mientras Linda Boytler canta "Vendo placer a los hombres que vienen del mar."), sobresale como una expresión de la belleza desolada, de la 'flor en el fango'.⁵

La mujer del puerto es, en efecto, la constatación de ese destino desdichado que sucumbe a la mujer mexicana a los placeres no deseados del cuerpo. Rosario es seducida por su novio, el padre de ella enferma y tiene que recurrir al auxilio de su patrón, éste trata de abusar de ella, el padre se entera de la seducción de su hija y le reclama airado al novio la ofensa cometida, en la discusión arroja al viejo por las escaleras y provoca su muerte. En ese momento llega Rosario con las medicinas salvadoras, encontrando sólo la muerte y la soledad. A ella le queda el destino del abandono y del desprecio social, se refugia en el burdel del puerto. Ahí, al tiempo, llega un marino que la salva de la violencia de un borracho. Después de hacer el amor y, por una "conversación dramática" (según García Riera) descubren que son hermanos. Ella, desesperada, se suicida arrojándose al mar.

Santa y Rosario no sólo son nombres cuyo significado se inmoló en el destino cruel de la redención como muerte. Están ahí como parte del mito del cine mexicano, son imágenes mitificadas. Imágenes que claman al espectador su redención. Su mito es el rito iniciático de la mujer que no logra despegarse de su destino, siempre infeliz, y que culmina en el artificio de la muerte.

"Artificio y sinsentido: ese es el rostro esotérico del ídolo, su máscara iniciática."⁶ Imágenes que son nuestras "grandes efigies seductoras, son nuestras máscaras, son nuestras estatuas de la Isla de Pascua."⁷

Desde entonces el reflejo de la imagen de la mujer ha sido asumir esa mascarada o, bien, mirar de soslayo esa imagen reflejada y hacer una mueca, un rictus en el vacío de la modernidad siempre postergada. Esa ha sido la única realidad que ha producido la industria del cine mexicano: crear una imagen de la mujer, que vencida por el destino se arroja a los placeres del cuerpo, en crear una épica del cuerpo que clama la venturosa normalidad —perdida para siempre— de los roles sociales.

El cine mexicano ha sido entonces la máquina perfecta del dictado de una moral social. Por ello, el recorrido de la cinematografía mexicana ha sido

⁵ *Ibid.*, p. 108.

⁶ Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 92.

⁷ *Ibid.*, p. 93.

largo, pero por un solo camino. Es en este sentido que Jorge Ayala Blanco señala: "La cinematografía sonora nacional comienza relatando la biografía de una prostituta y desde entonces no ha podido liberarse de la tutela de ese personaje. Todas sus producciones lo incluyen o lo implican. Matrona burguesa o prostituta: no hay otra alternativa en el horizonte femenino."⁸

Así, el erotismo de la imagen cinematográfica de la mujer se disuelve en un discurso moral. La épica de la desgracia se reconforta al final en el discurso moral. Por ello, el cine mexicano ha sido de un erotismo velado, pero que revela un conjunto de signos atribuibles al rol de la mujer, la prostituta, como aquella mujer "que se coloca frente a nuestras narices, quizás demasiado cerca para poder establecer una escena —la escena *voyeurista* de la seducción y la distancia";⁹ y al oficio de la prostitución que va más allá del tráfico de cuerpos, sino como "un régimen de signos fundados con una visibilidad exacerbada".¹⁰

El destino del cine mexicano está en su inicio, el cine ha sido una orgía de la mujer fatal, una orgía del deseo censurada, de la seducción del deseo y del deseo siempre trágico, por ello cabría preguntarse a la manera de la pregunta que lleva la imagen artística del sexo hiperrealizado del arte actual: ¿qué queda después de esta orgía?

Para Baudrillard el imaginario del sexo y "lo sexual se ha convertido estrictamente en la actualización de un deseo en un placer —el resto es 'literatura'";¹¹ de ahí que defina a la modernidad como "una cultura de eyaculación precoz",¹² en la medida en que la sexualidad y la consigna sexual (es su forma de aparecer a nivel de los cuerpos),¹³ adoptan la forma del capital, en el que:

Nuestro centro de gravedad se ha efectivamente desplazado hacia una economía inconsciente y libidinal que ya no da lugar más que a una naturalización total de un deseo condensado, ya sea al destino de las pulsiones, ya sea al puro y

⁸ Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, México, Grijalbo, p. 138.

⁹ Fabián Giménez, "Trivialis: erotismo, pornografía y obscenidad en la mirada fotográfica", *Discurso Visual* (revista electrónica), núm. 5, nueva época, México, enero-abril 2006. <http://discursovisual.cenart.gob.mx>

¹⁰ *Idem.*

¹¹ Jean Baudrillard, *Olvidar a Foucault*, Pre-textos, p. 31.

¹² *Idem.*

¹³ *Idem.*

simple funcionamiento maquínico, pero, sobre todo, a lo imaginario de la represión y de la liberación.¹⁴

Una modernidad cuyo reflejo es el vacío de la seducción, del rito como elemento iniciático del deseo. Ante esta perspectiva, tal vez lo que venga después de esta orgía sea, y me refiero al cine nacional, una reelaboración de la imagen de la mujer como símbolo (Madre) y una reelaboración del signo que la ha constreñido en esta imagen cinematográfica (la prostituta); que se reconstruya el modelo de la mujer, ni como símbolo ni como objeto, para lograr una desmitificación de este rol de la mujer, y del cuerpo femenino como una reescritura de la seducción. Con ello tal vez se destruya el estereotipo de la mujer fatal y se dé paso a la seducción y al rito de los cuerpos en el deseo humanizado.

¹⁴ *Idem.*



Santa, la engañada.
Fotograma de la
película *Santa*, 1931,
dirección de Antonio
Moreno.

"No hay retorno".
Fotograma de la
película *Santa*,
1931, dirección de
Antonio Moreno.





"Los placeres de la seducción". Cartel de la película *Santa*, 1931, dirección de Antonio Moreno.

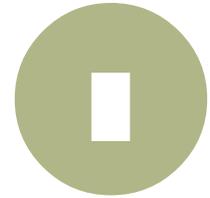


"Sin virtud no se va a ninguna parte". Fotograma de la película *Santa*, 1931, dirección de Antonio Moreno.



"El ministerio perenne". Fotograma de la película *La mujer del puerto*, 1933, dirección de Arcady Boytler.

La obra de Nahum B. Zenil: una
aproximación a la pintura
pornográfica y obscena



Edwina Moreno Guerra

Siguiendo el sentido del seminario Aproximaciones a la imagen: Augé, Barthes, Baudrillard, Debord, Jameson, Virilio, impartido por Fabian Gímenez, me pareció interesante realizar este breve ensayo teniendo como eje referencial las reflexiones de Jean Baudrillard en los textos: "Lo obsceno" (2002) y "Porno-estéreo" (1993). Ambas lecturas están íntimamente vinculadas y, según su planteamiento, la obscenidad en la imagen deviene en imagen pornográfica, por lo que considero que en la plástica mexicana posmoderna hay artistas cuya obra entraría dentro de este marco referencial. Afirma Baudrillard:

[...] cuando se está en la obscenidad, ya no hay escena ni juego, la distancia de la mirada se borra. Pensemos en la pornografía: está claro que allí el cuerpo aparece totalmente realizado. Puede que la definición de la obscenidad sea el devenir real. Absolutamente real, de algo que hasta entonces, estaba metaforizado o tenía una dimensión metafórica.¹

El autor alude a lo sexual, tema pictórico en el que artistas de todos los tiempos, estilos y movimientos han recurrido con mayor frecuencia a lo metafórico, como forma representacional simbólica de referirse a una actividad ligada con necesidades reproductivas de los individuos, pero vedada y prohibida hasta hace relativamente poco tiempo, siempre pictóricamente enmascarada por la metáfora.

En cuanto a la problemática de la imagen obscena aplicable a la producción artística de pintores o pintoras mexicanas, recuerdo una exposición individual del pintor veracruzano Nahum B. Zenil (1947), auspiciada por el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México en el año 1999. El título de la muestra fue *El gran circo del mundo*, tema que no parecía tener mucha relación, no obstante ciertas alusiones a la actividad circense en títulos de las obras y reiteradas justificaciones de quién escribió el texto del catálogo, en el sentido de que los lectores percibiéramos con mirada lúdica un trabajo cuyo

¹ Jean Baudrillard, "Lo obsceno", en *Contraseña*, Barcelona, Anagrama, 2002, pp.35-39.

contenido auguraba lecturas menos complacientes o simplonas. Otro desacierto del título era su sentido pretensioso al utilizar palabras como “gran” y “del mundo”, lo cual hacía alimentar la sospecha de una exposición que más bien reflejaba la intencionalidad de volver superlativo lo que no era; situar a nivel global una exposición sumamente limitada y predecible.

Para ingresar a la sala de exhibición, se leía en la parte superior de una instalación con forma de gran boca abierta de payaso bigotón: entrada/salida y, junto a ella, un enorme agujero venoso advertía: salida/entrada, doble alusión sexual de orificios cosificados, signos de la obsesión que preludiaba una muestra provocadora.

Desde el inicio del recorrido, los espectadores nos convertiríamos en lo que aparentemente era un juego siniestro preparado por el pintor y el curador, pero más bien estábamos ante una experiencia escatológica y perversa al formar parte, metafóricamente hablando, de la materia fecal del cuerpo humano. Esa era la condición implícita para acceder a la obra pictórica de este artista, porque al finalizar el recorrido un enorme conducto anal nos obligaba a entrar para salir del hartazgo obscuro de obras que nos enfrentaban, de forma irreverente y hasta repugnante, a heces fecales y órganos sexuales. Tal vez sin tenerlo muy claro en ese momento, la obra de Zenil nos confrontaba con un hecho: “la sensación de que nos encontramos sorpresivamente ante lo que no estamos preparados para ver”.² Porque como señala Baudrillard cuando alude a la cultura de lo obscuro y pornográfico, en la muestra de Zenil un fenómeno del mundo fractario de la cultura posmoderna habitaba un espacio público, donde “los órganos sexuales, el acto sexual, son brutalmente no ya puestos en escena, sino ofrecidos de forma inmediata a la vista, es decir a la devoración, son absorbidos y reabsorbidos al mismo tiempo”.³

Al parecer la intencionalidad de la absorción y defecación de las fijaciones del pintor aparecían implícitos en la instalación boca-ano. El acto de acceder a una obra pictórica plagada de representaciones de orificios, órganos sexuales y actos escatológicos significaba una especie de catarsis pulsional a la que obligaba el individuo fragmentado, contemporáneo, vacío de lenguajes alternos que mostraba al público visitante, sin ningún pudor, la desintegra-

² Santiago Espinosa de los Monteros, “El gran circo del mundo”, México, Museo de Arte Moderno, Sociedad Mexicana de Arte Moderno, 1999, pp. 11-30.

³ Jean Baudrillard, “Lo obscuro”, *op. cit.*, pp. 35-39.

ción de su *yo*. En este sentido, nos convertíamos en *vouyeristas*, pero no de lo pornográfico sino de un "*vouyerismo* de la representación y de su pérdida, un vértigo de pérdida de la escena y de irrupción de lo obsceno".⁴

Así, en *El gran circo del mundo* el artista mostraba públicamente sus reiteradas perversiones sexuales: en una serie de setenta obras, entre cuadros e instalaciones, fueron expuestas visualmente su androginia delirante, su narcisismo desquiciante, sus pulsiones descarnadas y abusivas, donde la metáfora sexual se desvanecía para dar lugar a la hiperrealidad del cuerpo humano fragmentado; todo, falos, nalgas, piernas, vaginas, órganos internos, vísceras y conductos como contenido y forma de la obra pictórica. Pero su narcisismo descomunal nunca dio pie a que olvidáramos quién era el sujeto que se exponía. No, los órganos sexuales no se convertían en signos por sí mismos, excepto en los retratos de sus progenitores: padre-pene, madre-vagina o en *Hombre con condón*, donde el artista desnudo se representó a sí mismo como un miembro sexual cubierto de látex, sujeto penetrador, fálico que ostenta el poder masculino y se introduce en el público a través de la mirada, pero protegido de probable contaminación visual y mental. En todos los otros cuadros la cara del pintor se repetirá obsesivamente, morbosamente, en un perverso afán de revertir al *yo* sus severas y brutales pérdidas.

El pintor consciente, reiterada y obscenamente expuesto, anhelante en su desmedido amor por sí mismo, distorsionaba su propia imagen, convirtiéndola en grotescos autorretratos: "de manera simultánea, es único y múltiple, entidad y masa, pareja y amante, hijo y madre, maestro y alumno, pintor y modelo. Es mayoría en su identidad repetida y multiplicada".⁵

Siguiendo a Baudrillard, podríamos afirmar que sus pinturas dentro de este contexto se transformaron en signos y referentes pornográficos donde "el órgano sexual, abierto o eréctil, sólo es un signo más en la panoplia sexual"⁶ Pero también la *realización corporal* se trasmite al permitirnos traspasar la mirada a través de la piel y mostrar bajo el tórax y el vientre los tejidos constitutivos de un organismo vivo, científicamente constituido, en un cuadro titulado *Itinerario*.

⁴ Jean Baudrillard, "Porno-estéreo", en *De la seducción*, Barcelona, Planeta, 1993, pp. 33-39.

⁵ Santiago Espinosa de los Monteros, *op. cit.*, pp. 11-30.

⁶ Jean Baudrillard, "Porno-estéreo", *op. cit.*, pp. 33-39.

Santiago Espinosa de los Monteros, en una reflexión coincidente aplaudía a Zenil y elogiaba su capacidad de mostrar en el cuadro *El contorsionista II* la manera de “erguir su pene a voluntad y ponerlo en lo alto como un mástil”.⁷ Opinión complaciente, legitimación de formas expresivas de una sociedad del espectáculo, de una cultura carente de imaginación, cobijada en afanes de lo permisible, donde directivos, artista y crítico de arte “se implican mutuamente y se solapan en una especie de movimiento hacia un vórtice significativo. El simulacro como dominante cultural y la reificación de los significantes como vehículo de la llamada crisis del referente”.⁸ Y más aún, añadiríamos, en esta cultura del porno y obsceno, del espectáculo sexual mediatizado, quienes lo promueven y exhiben “No juegan con un sexo violento, lo que está en juego no es un sexo real, sino un sexo neutralizado por la tolerancia.”⁹ Al introducirse en un espacio museístico, culturalmente construido para la exhibición de la actividad estética y creativa, los cuadros de Zenil no provocaron morbo, tal vez únicamente nos reflejaron el “fin de la ilusión”, la pérdida brutal de lo imaginario, del deseo y la seducción propias de la obra de arte perteneciente a otras etapas históricas y culturales, obras pródigas de sentido y compromiso, de emotividad y susceptibles de conmovernos, imágenes pletóricas de metáforas y formas expresivas, ricas y plenas de forma y contenido y cuyo último gran referente fue la modernidad.

De esta manera, la exposición de Zenil se traduce, actualmente, en la individualización exacerbada del sujeto, reflejo del *modelo esquizofrénico* que pierde un sentido esencial, vital, temporal que antaño caracterizó a la obra de arte moderna y su profundo sentido histórico e ideológico, a decir de Frederic Jameson. Por que al exponer a través de imágenes pictóricas la problemática sexual que lo acorrala y limita, Zenil pretende realizar un acto liberador en sí mismo y, como afirma Sigmund Freud: “Surge así la tendencia a disociar del yo cuanto pueda convertirse en fuente de displacer, a expulsarlo de sí, a formar un yo puramente hedónico, un yo placiente, enfrentado con un no-yo, con un afuera ajeno y amenazante.”¹⁰

Ante la necesidad de superar de una vez por todas sus fijaciones, Zenil instala y vuelve objeto de espectáculo masivo su materia fecal, la cual, colo-

⁷ Santiago Espinosa de los Monteros, *op. cit.*, pp. 11-30.

⁸ J.C. Fernández Serrato, “Frederic Jameson y el inconsciente político de la Posmodernidad”. (Sin referencias bibliográficas.)

⁹ Jean Baudrillard, “Porno-estéreo”, *op. cit.*, pp. 33-39.

¹⁰ Sigmund Freud, *El Malestar en la cultura*, Madrid, Alianza Editorial, 2002, p.11.

cada en una vitrina, es sacralizada, convertida en fetiche, símbolo y signo. Asimismo, se pinta desnudo defecando sobre un excusado, donde la dureza de sus facciones y su penetrante mirada parte de un rostro inmutable que nunca sonríe y confirma el displacer que la desintegración del yo le ha provocado a lo largo de una existencia profundamente vacía, cuyos únicos referentes, por lo que transmiten sus cuadros, son orales, anales o sexuales. Por ello reitera las representaciones de órganos sexuales tanto femeninos como masculinos como parte de la fijación constante entre lo orgánicamente posible y lo sexualmente deseable. No le importa traspasar la línea que separa el erotismo de la obscenidad ni ser pictóricamente pornográfico, según la perspectiva posmoderna sobre la cual reflexiona Jean Baudrillard, sino que abiertamente muestra a sus espectadores una hiperrealidad corpórea, individualizada, pueril y obsesiva. Producto del acto creativo de un individuo quien a través de imágenes, revela la necesidad de liberación de sus más íntimas pulsiones, aquellas que convierten conscientemente su obra pictórica en obscena y pornográfica, que, sin embargo, tiene lugar en un recinto museístico que arropa y legitima semejante acto liberador de un individuo que "obliga" a un público potencial a mirar su patológica fragmentación y contribuir al simulacro de la cultura de lo obsceno.

A diferencia de la representación de las mujeres japonesas que muestran sus vaginas a los obreros y a las cuales alude Baudrillard en "Porno-estéreo", las pinturas de Zenil son objetos bidimensionales que representan un doble acto representacional que también repercute en el espectador en el mismo sentido de hiperrealidad sexual. Mientras la puesta en escena de las jóvenes japonesas y los obreros queda signado por la temporalidad del acto representacional del performance y desaparece del espacio-tiempo, la obra de Zenil ha trascendido la realidad visual y se convierte en objeto pornográfico al trascender el primer plano de lo visual real o hiperreal y es obscenidad pictórica, mediatizada por un acto doblemente reflexionado. Porque Zenil también muestra su pene erecto, objeto cosificado, fetiche, signo, reiteración del yo.

Ausente de posibilidades reflexivas artísticas comprometidas con una ideología, Zenil ha incursionado en sus primeros años como creador dentro de un "neomexicanismo ochentero", estilo pictórico local de resabios posmodernos, descontextualizado de las construcciones históricas propias de los movimientos o estilos modernos de producción artística, y como individuo, producto de los vaivenes y esquizofrenias posmodernas; olvida ese primer momento de "simulación" para volcarse sobre sí mismo en un acto donde lo lúdico y metafórico desaparece para dejar al descubierto al indivi-

duo fragmentado en obsesivo afán de superar primitivos estadios y acceder a la realización plena en lo social y cultural.

Zenil se muestra en sus obras imposibilitado a dialogar con sus semejantes a través de otros lenguajes pictóricos que no involucren lo pornográfico como acto cultural. Limitado por obsceno, se aísla en un mundo en que el reinado de los oleajes posmodernos cambian constantemente y difícilmente trascienden. Donde la trascendencia histórica artística se torna fantasmal e invisible, donde lo novedoso pierde instantáneamente actualidad y las propuestas pictóricas como las de Zenil se olvidan fácilmente y sirven únicamente para la reflexión de momentos fragmentarios en los que la cultura posmoderna ha convertido el placer estético y el conocimiento contemporáneo de la sociedad del espectáculo.



Nahum B. Zenil, *Contorsionista II*, 1998.

La obra de Nahum B. Zenil: una aproximación a la pintura pornográfica y obscena



Nahum B. Zenil, *Juego de dioses*, 1998.



La obra de Nahum B. Zenil: una aproximación a la pintura pornográfica y obscena



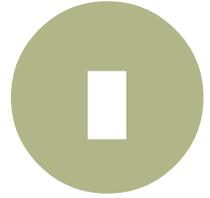
Nahum B. Zenil, Retratos de mamá y papá, 1999.



Nahum B. Zenil, Personaje de circo, 1997.



Pospornografía



Fabián Giménez

En esta irrealidad del porno, en esta insignificancia del arte, ¿hay un enigma en negativo, un misterio en filigrana o, quién sabe, una forma irónica de nuestro destino?

Jean Baudrillard

I

Más que la representación de escenas de sexo explícito, las cuales ya aparecen en una suerte de prehistoria pornográfica —*stag films* o “películas sucias”, cortometrajes centrados en la penetración, mudos y en blanco y negro, que hicieron las delicias de nuestros abuelos durante más de medio siglo—, la representación de la eyaculación masculina es, sin duda, el signo distintivo de la discursividad pornográfica actual. Una genealogía de esta fascinación escópica por el *cum shot* nos conducirá a la década de los setenta del siglo pasado y, en particular, a un texto fundacional de la visualidad pornográfica contemporánea, me refiero a *The Film Maker's Guide to Pornography* de Stephen Ziplow, libro que se ha convertido, desde su publicación en 1977, en la Biblia de la industria del entretenimiento para adultos. Detengámonos en una de las perlas de sabiduría que nos ofrece este decálogo del cine porno: “una cosa es segura: si no tienes *come shots*, no tienes una película porno”.¹ La contundente afirmación de Ziplow se ha visto confirmada hasta la náusea, durante más de tres décadas, en el *mainstream* pornográfico.

En este sentido, las estrategias de representación pornográfica han convertido a la eyaculación en el significante último de la discursividad triple X. Más que lo fálico, es la eyaculación nuestro nuevo significante despótico,

¹ “...one thing is for sure: if you don't have the come shots, you don't have a porno picture”, Stephen Ziplow, citado en Linda Williams, *Hardcore*, p. 93.

pareciera que ella es la que engrasa los engranajes de la lúbrica discursividad pornográfica, el semen es el combustible de esta máquina deseante, lo que la hace funcionar, lo que hace que su discurso corra de un lado a otro, ese es el sentido latino de discurso, *discurrere*, correr de un lado a otro, en este caso, correr(se) por aquí y por allá. El signo despótico de lo eyaculatorio atraviesa estas representaciones explícitas de lo sexual, salpicando las pantallas al mejor estilo *splatter*, evidencia un tanto ingenua y, quizás, demasiado realista para el gusto de algunos, del placer masculino.

El correlato formal de la eyaculación —que funciona como el significado único del porno, su alfa y omega— es el primer plano. Un lenguaje de la proximidad, una obsesión por la visibilidad del sexo que se expresa, a nivel formal, en el plano cerrado y sus sinónimos porno, el *medical shot* (plano médico), una mirada genital y clínica del sexo, similar a una visita al ginecólogo o al urólogo, y el *meat shot* (plano de carne), una mirada fragmentaria y fálica sobre unos cuerpos sin rostro, objetivados y reducidos a la carnalidad de la penetración (vaginal, anal, oral). No es casual que los *extreme close ups* de la penetración reciban el nombre de *meat shots* y no *flesh shots*, el cuerpo pornográfico parece producir un placer más vinculado con lo gastronómico que con lo carnal. Erotismo caníbal, abismamiento de la mirada donde la corporalidad se convierte en un succulento objeto parcial, inmediatez de lo sexual sometido a la implacable tecnología del *zoom*. La mirada pornográfica funciona sobre la piel y sus pliegues, orificios y erectilidades, la recorre compulsivamente, intentando eliminar toda distancia. Mirada táctil, o mejor aún, *gustativa*, horizontal, cruda e inmediata, desaparición epidérmica de la distancia escénica en una suerte de devoración escópica del cuerpo en primer plano.

Este es el sentido de lo obsceno, no como juicio de valor sino como régimen de visibilidad exacerbada, y es en el terreno de las formas y no del valor, desde donde deberíamos pensar opciones a la discursividad pornogramática, sin coartadas morales, por puro placer, por puro goce. Roland Barthes decía que la palabra, y creo que esto vale también para la imagen, puede ser erótica bajo dos condiciones opuestas y excesivas: “si es repetida hasta el cansancio o, por el contrario, si es inesperada, succulenta por su novedad”.² Creo que varios de nosotros estamos cansados de este erotismo de la repetición presente en la narratividad triple X, pensar una pornografía “de otro modo” tendrá que ver con rastrear nuevas formas de discursividad al

² Roland Barthes,, *El placer del texto*, pp. 68-69.

interior del universo pornográfico, singularidades en la representación explícita de lo sexual.

Lo pospornográfico señala esta dimensión de novedad en la representación de lo sexual presente en ciertas manifestaciones culturales que resultan todavía un tanto inclasificables, al menos, uno de los méritos de lo pospornográfico es que genera un tercer término, tornando un poco obsoleta la oposición erotismo/pornografía, permitiéndonos salir de este binarismo analítico que parece debilitarse día tras día. Me centraré principalmente en aspectos vinculados con la visibilidad de lo sexual, en problematizaciones del registro, de la representación pornográfica, más que en cuestiones de contenido. Linda Kauffman, por el contrario, se ocupa de los contenidos en sus directivas de cómo *no* hacer una película porno:

1. Exponer la mecánica de la producción de la pornografía.
2. Planear el argumento y los personajes creando una película-dentro-de-una película, o utilizar otros medios visuales, como la fotografía o las películas caseras.
3. Feminizar al héroe, haciéndolo pasivo, impotente, prófugo o fracasado.
4. Hacer que el pasado —bajo la forma de la historia de uno de los padres— sea opresivamente omnipresente.³

En mi caso, estoy más interesado en las posibilidades significantes del porno que en una renovación de sus significados, es decir, no me preocupa tanto lo que dice —siempre ha dicho más o menos lo mismo y dudo que pueda o deba decir otra cosa— sino cómo lo dice y cómo podría decirlo de otra manera, “suculenta por su novedad”. Es decir, mi acercamiento a lo pospornográfico es, si se quiere, bastante pornográfico, no me interesan sus metáforas (si es que las tiene) me apasiona su literalidad, su carácter salvaje, excesivo y un poco descerebrado.

II

“*Lo obsceno es el fin de toda escena*”,⁴ afirma Baudrillard —con vehementes cursivas— en *Las estrategias fatales*; buena parte del libro gira en torno a la noción de obscenidad y su relación de oposición con la noción de escena. La escena está fundada en la distancia; la obscenidad implica una dilatación de la visibilidad que anula cualquier distancia; por otra parte, la escena funcio-

³ Linda Kauffman, *Malas y perversos*, p. 156.

⁴ Jean Baudrillard, *Las estrategias fatales*, p. 57.

na a través de la ilusión, juega seductoramente con las apariencias, en cambio, lo obsceno está obsesionado con lo real, con lo verdadero, con las evidencias. La obscenidad es, según Baudrillard, “la proximidad absoluta de la cosa vista”,⁵ no es difícil encontrar un correlato de este régimen de visibilidad *ampliada* en la imagen pornográfica, con sus *zoom ins* vertiginosos, sus clínicos *medical shots*, sus carnales *meat shots*, sus extremos *extreme close ups* genitales. La mirada pornográfica es obscena por su inmediatez, por su literalidad, obsesión por representar la realidad del sexo, reflejar de manera transparente su “verdad” bajo la égida de lo explícito como sinónimo de lo verdadero. En el porno, el sexo no miente, es enfático y directo, confiesa todos sus secretos a través de erectilidades, penetraciones, fluidos, secreciones, dilataciones, gemidos y eyaculaciones. Verdad eréctil y eyaculatoria, donde el éxtasis del sexo coincide con el éxtasis de lo real, al menos eso es lo que nos intentan hacer creer en este “*forcing* de la representación” (Baudrillard *dixit*) que constituye uno de los aspectos más interesantes de la hipervisibilidad triple X: “[...] el orgasmo a color y en primer plano no es necesario ni verosímil, sólo es implacablemente verdadero, aunque no sea la verdad en absoluto. Es tan sólo abyectamente visible, incluso si no es la representación de nada en absoluto.”⁶

Ahora bien, lo pospornográfico producirá una mutación en este régimen de visibilidad amplificada, operará una torsión al interior de los códigos de la representación pornográfica, retomará la panoplia de signos del sexo — sus verdades eréctiles y eyaculatorias— y las hará evidentes de otro modo, trazando nuevas líneas de visibilidad al interior del dispositivo pornográfico. Para ilustrar esta metamorfosis de lo obsceno en el registro del *hard core*, me gustaría analizar una serie de representaciones pospornográficas de la felación, una de las figuras más paroxísticas en la discursividad triple X y, como señala Linda Williams, la más fotogénica de todas las prácticas sexuales.⁷

En la película *9 songs* de Michael Winterbottom, la obscenidad pornográfica es, paradójicamente, escenificada. El primer plano desaparece en el preciso momento del *come shot*, lo que produce una suerte de cortocircuito en los *clichés* de la discursividad porno. Luego de un par de minutos de un performance sexual matutino, mezcla de *blowjob* y *handjob*, el clímax nos sorprende desde su inusitada distancia escópica. En este sentido, la pérdida de la

⁵*Ibid.*, p. 62.

⁶*Ibid.*, p. 67.

⁷Linda Williams, *Hard Core*, p. 111.

distancia escénica, signo por excelencia de la retórica del *hard core* (*meat shot*, *medical shot*, etcétera.), se desdibuja en esta cinta, distanciamiento de la mirada en una especie de *zoom out* contrapornográfico. El exceso de visibilidad característico del género (el *close up* del *cum shot*) se revierte en un plano abierto, puesta en escena del contra campo, del espacio ciego, de lo no dicho al interior del discurso pornográfico más convencional. El filme *9 songs* no nos ofrece una visión microscópica de lo sexual, al contrario, su visualidad se despliega en el registro teatral, voyeurista, del espectáculo. La espectacularidad, presente en las nueve canciones que le dan título a la película, se proyecta en las escenas de sexo explícito, la música en vivo alterna con una especie de "sexo en vivo", anamorfosis del registro musical y del registro erótico, ambos performances están espectacularizados, puestos en escena para su contemplación a distancia.

Resulta irónico que el espectáculo, tan criticado por los situacionistas hace unas décadas, instaure, en el registro pornográfico, la dimensión escénica, revirtiendo la inmediatez de lo obsceno en una suerte de "separación perfecta" (Debord *dixit*). "La noción finalmente tranquilizadora de espectáculo, tan vituperada en otro tiempo por los moralistas, tal vez con cierta ligereza, sin duda merecerá que un día se la rehabilite";⁸ tal y como lo había previsto Régis Debray en su libro *Vida y muerte de la imagen*, pareciera que estamos presenciando una rehabilitación pospornográfica de lo espectacular, potenciación del carácter alienado (separado) de la imagen como estrategia contrapornográfica. Del *zoom in* al *zoom out*, de lo obsceno a la escena, derivas de la mirada, devenires donde parecen delinearse estrategias representacionales para entrar y salir de lo pornográfico.

Veamos cómo esta estrategia de distanciamiento funciona también en la discursividad fotográfica. Barnaby Roper responde a la invitación a participar en el libro colectivo *Porn?* con una serie de imágenes que fusionan el desnudo con el paisaje, visión paisajística de la desnudez femenina, fotografías donde la tierra es perturbada por una pequeña aparición desconcertante, una diminuta mancha carnal en medio de la naturaleza, la desnudez en retirada, apenas visible, donde el cuerpo femenino se erige casi en los límites del voyeurismo, pasaje del cuerpo masivo, pleno, de lo pornográfico, al cuerpo discreto, distante, de un erotismo *paisajificado*. En esta serie de fotografías, el placer visual, vinculado con el fetichismo voyeurista, es neutralizado por el *pathos* de la distancia de Barnaby Roper. Cuerpos en fuga que

⁸ Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen*, p. 237.

logran escapar a la fragmentación, a la fetichización fálica, cuerpos no fetichizables, demasiado lejanos para ser convertidos en objetos parciales, a salvo de los cortes fantasmáticos y de la proyección fálica, es decir, demasiado distantes para ser fragmentados y convertidos en fetiches para servir de alimento a la voracidad escópica masculina.

El fotógrafo Larry Sultan, en su serie *The Valley* (1998-2003), también pervertirá la representación pornográfica, en este caso, mediante una estrategia de invisibilización de lo sexual, paralela a la aparición de la escena, desmantelamiento de la obscenidad pornográfica, sustituyéndola por su operatividad, por su funcionamiento. Lo no visto se torna visible a través del objetivo fotográfico de Sultan, que captura, obsesivamente, el campo ciego del objeto pornográfico, es decir, el artificio de su dimensión escénica. Este gesto fotográfico se emparenta con uno de los lineamientos de Kaufman, Sultan expone los mecanismos de la producción pornográfica y, en este sentido, parece responder afirmativamente a la pregunta lanzada por Hal Foster en el *Retorno de lo real*, a propósito de la problematización de una "representación *sin* escena" que resulta ser, más bien, un "realismo codificado": "¿Podría ser esta una de las diferencias entre lo *obsceno*, donde el objeto, sin escena, está demasiado cerca del espectador, y lo *pornográfico*, donde el objeto es puesto sobre la escena para el espectador, el cual queda de este modo lo bastante distanciado para ser su voyeur?"⁹ Algunas imágenes de Sultan capturan, en el plano temporal, el antes y el después del performance sexual; por otra parte, en términos de *studium*, sus imágenes nos lanzan a un más-allá-del-campo, a lo no enmarcado por la imagen pornográfica, es decir, sus espacios no codificados. Desaparición del sexo, aparición de la escena, pospornografía de la periferia, de lo excéntrico, de lo marginal, de los bordes invisibles de la representación porno, el *backstage*, el *set*, el *crew*, se convierten en los *tropos* de esta retórica pospornográfica.

La serie fotográfica *Where People Go To Come* (2001), de Anuschka Blommers y Niels Schumm, retoma la imagen del *come shot* reelaborándola en una suerte de representación *post facto* de lo orgásmico. *Donde la gente va a venirse* resulta ser un título bastante divertido, justamente por su literalidad, para esta serie de imágenes que nos remite a una pospornografía indicial. Como en el caso de Sultan, lo sexual desaparece, siendo sustituido por una serie de signos que funcionan indicialmente, no nos enfrentamos a la representación directa de lo sexual sino a la sustitución del sexo por sus signos,

⁹ Hal Foster, *El retorno de lo real*, pp. 156-157.

los cuales resultan ser, al igual que en la imagería porno, bastante explícitos. Los preservativos previamente usados y luego arrojados en estos espacios destinados al sexo al aire libre en Grecia, se convierten en las huellas de una práctica sexual invisible en la imagen pero explícitamente señalada por los signos que la atraviesan. Del *money shot* al *latex shot*, del cuerpo sexualmente explícito del porno a la sustitución de la corporalidad por sus huellas, una estética de lo abyecto, donde los rastros de la furtiva actividad sexual al aire libre —semen, condones, pañuelos desechables— conforman imágenes más cercanas a la mirada forense que a la pornográfica, evidencias de un sexo desaparecido pero, al mismo tiempo, ominosamente presente bajo la cruda luz ultravioleta.

III

Las estrategias pospornográficas analizadas hasta el momento intentan hacer emerger una escena en la discursividad *hard core*, ya sea paisajística (Roper), operatoria (Sultan) o indicial (Blommers y Schumm), revirtiendo el régimen de obscenidad característico de la representación pornográfica. Otras problematizaciones del placer visual recorrerán el camino opuesto, potenciarán el exceso de visibilidad de lo obsceno, para producir, paradójicamente, representaciones no miméticas de lo sexual. Jean Baudrillard señalará que “nuestro porno tiene una definición restringida. La obscenidad tiene un porvenir ilimitado.”¹⁰ En este sentido, las estrategias pospornográficas que abordaré a continuación intentarán forzar la obscenidad característica del género más allá de la definición restringida del porno, surgimiento de nuevos registros de la sexualidad que no se detendrán en los límites de la piel, transgrediendo los códigos de representación del dispositivo pornográfico.

El artista belga Wim Delvoye, en su serie *Sex-Ray* (2001), convertirá al *meat shot* en *bone shot*. De la carnalidad a los huesos, al atravesar los límites de la piel, sus imágenes de rayos X convierten al cuerpo en un fantasma transparente, profundización de la mirada en una suerte de radiología pospornográfica. Pareciera que las imágenes de *Sex-Ray* contestan, a su modo, una pregunta lanzada por Jean Baudrillard hace más de dos décadas: “¿por qué quedarse en el desnudo, en lo genital: si lo obsceno es del orden de la representación y no del sexo, debe explotar incluso el inte-

¹⁰ Jean Baudrillard, *De la seducción*, p. 36.

¹¹ *Ibid.*, p. 36.

rior del cuerpo y de las vísceras —quién sabe que profundo goce de des-cuartizamiento visual, de mucosas y músculos lisos, puede resultar?”¹¹

Los cuerpos pospornográficos son penetrados no sólo sexualmente sino también escópicamente, el *voyeur* es arrojado al interior del cuerpo, succionado por esta pulsión de visibilidad extrema. Aparatosidad de la corporalidad que termina opacando a la propia representación de lo sexual, pasaje del sexo explícito del porno al *cuerpo explícito* de lo pospornográfico. El sexo ya no es fotografiado sino radiografiado, sometido a una mirada radiactivamente penetrante, horadar al sexo para llegar al límite sublime del porno, una mirada obscena que, más que recorrer los pliegues y repliegues de la corporalidad, se sumerge vertiginosamente en su interioridad, en su intimidad más enigmática. Mucho antes que Delvoye, el fotógrafo francés Hervé Guibert consideraba una radiografía del lado izquierdo de su torso como la imagen más íntima de sí mismo, mucho más íntima que cualquier desnudo.¹² Obscenidad blanca, radiográfica, espectral, cartografías de una corporalidad más allá de lo tangible.

Otra estrategia interesante, a la hora de jugar con representaciones no miméticas de lo sexual, es la que despliegan Jacob Pander y Marne Lucas en su cortometraje *The Operation* (1995). Este corto experimental, ganador de unos cuantos premios en festivales de cine *underground*, es la primera película porno grabada enteramente con cámaras infrarrojas, pornografía experimental que recorre un camino similar al de la serie *Sex-Ray*, problematizaciones de la representación pornográfica gracias a la tecnología infrarroja, que permite sustituir el registro de la luz por el del calor. Las zonas erógenas se convierten en zonas calientes, los cuerpos adquieren un aura fantasmática, la cámara captura el calor creciente de los cuerpos entregados al placer del performance sexual, los sutiles cambios en la temperatura corporal, invisibles en el registro pornográfico convencional, se tornan obscenamente visibles en *The operation*. El “fuego de la pasión” nunca había tenido una representación más hiperrealista, la crudeza del cuerpo explícito se cuece en el calor del deseo, ebullición de los fluidos corporales, de lo crudo a lo cocido, del *meat shot* al *hot meat shot*. En este sentido, no será la representación del cuerpo, sino la representación de su calor, lo que fascinará nuestra mirada, convirtiéndola en una mirada táctil, estremecida por las ondas calóricas de lo erógeno. El filme resulta ser, como afirma Jack Sargeant, “una exégesis del follar manifestada a través de una cartografía

¹² Hervé Guibert, *Ghost Image*, p. 74.

termo-fisiológica del cuerpo.”¹³ La temperatura corporal se convierte en la representación no mimética del placer, en el signo sexual por excelencia de estos “cuerpos ardientes”.

Quisiera culminar este recorrido por el universo pospornográfico deteniéndome unos instantes en *Perfect* (2001) de Michael Ninn. En cierta secuencia nos topamos con una especie de potenciación enfática del *come shot* gracias a la magia de los efectos especiales. Congelamiento del semen en su trayectoria, suspensión temporal de la eyaculación donde las imágenes rompen con el mimetismo de la diégesis, detención del tiempo que reafirma, iterativamente, el signo distintivo de la discursividad pornográfica en una hiperbolización del momento del orgasmo masculino, para producir, a nivel cinematográfico, un efecto similar al que había conseguido Andrés Serrano con sus fotografías *Ejaculate in Trajectory*, de su polémica serie *Bodily Fluids*. De la alta fidelidad del *porno-estéreo* —la expresión es de Baudrillard— llegamos a lo que podríamos llamar *porno-surround*, es decir, la cualidad envolvente de ciertas imágenes explícitas obtenidas utilizando la técnica del “*bullet time*”, es decir, no contemplamos la acción a distancia, orbitamos alrededor del sexo en una orgía de efectos especiales. Paradójica desrealización de lo sexual, hipérbole pospornográfica donde la representación del orgasmo masculino —detenido en el tiempo, entrecomillado y repetido— parece no ser más que un efecto especial, disuasión de lo real por exceso de realidad, de nuevo, tropezamos con lo obsceno como el límite sublime de lo pornográfico.

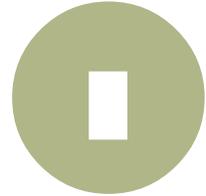
Roland Barthes definió alguna vez al erotismo como una “pornografía alterada, fisurada.”¹⁴ Probablemente, lo pospornográfico se convierta en nuestro nuevo erotismo, no estoy hablando de un *revival* de los viejos códigos de la representación erótica, sino de una deconstrucción del dispositivo pornográfico tal como hoy lo conocemos. Tal vez estas nuevas líneas de visibilidad tracen, no dentro de mucho, insospechadas cartografías del deseo, derivada más allá de las representaciones dominantes de la sexualidad explícita y del carácter unario de sus imágenes. Quizás el sexo, al igual que otras invenciones, termine borrándose “como en los límites del mar un rostro de arena.”¹⁵

¹³ “*The film is an exegesis of the fuck manifested via a thermo-physiological cartography of the body*”, Jack Sargeant, “Hot Zones—The Operation”, p. 55.

¹⁴ Roland Barthes, *La cámara lúcida*, p. 86.

¹⁵ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, p. 375.

Bibliografía consultada



- Barthes, Roland, *El placer del texto*, México, Siglo XXI Editores, 1995.
- _____ , *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1997.
- Baudrillard, Jean, *Las estrategias fatales*, Barcelona, Anagrama, 1991.
- _____ , *De la seducción*, Barcelona, Planeta, 1993.
- Debray, Régis, *Vida y muerte de la imagen*, Barcelona, Paidós, 2000.
- Escópico, Casto, *Sólo para adultos*, Valencia, La Máscara, 1996.
- Foster, Hal, *El retorno de lo real*, Madrid, Akal, 2001.
- Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI Editores, 1995.
- Guibert, Hervé, *Ghost Image*, Los Ángeles, Green Integer, 1998.
- Kauffman, Linda S., *Malas y perversos*, Madrid, Cátedra, 2000.
- Kendrick, Walter, *The Secret Museum*, California, University of California Press, 1996.
- Light, Jonathan, *The Art of Porn*, Nueva York, Light Publishing, 2002.
- Nead, Lynda, *El desnudo femenino*, Madrid, Tecnos, 1998.
- Sargeant, Jack, "Hot Zones–The Operation", en *Suture. The Arts Journal*, vol. 1, Londres, Creation Books, 1998, pp. 55-74.

Varios artistas (diseñado y editado por Tom Hingston Studio), *Porn?*, Londres, Vision On Publishing, 2002.

Williams, Linda, *Hard Core*, California, University of California Press, 1999.

Yehya, Naief, *Pornografía: sexo mediatizado y pánico moral*, México, Plaza y Janés, 2004.