

CIENCIA Y CULTURA elementos

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

No. 75 Vol.16 septiembre-noviembre 2009 \$25.00



CITEM



EXHIBIR HASTA EL 30- NOV-09

La muerte acechada... A. Zambrano **Notas para pensar el erotismo** R. Dorra **Fotografías de toque...** I. Ruiz **La metamorfosis del erotismo** F. Lerga **La pasión de Eros** G. Casasco **Influencia, ¿por qué algunos mueren?** E. Soto Vega **The Road.** Cormac McCarthy A. Ashwell



© Enrique Soto.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA
rector, Enrique Agüera Ibáñez
secretario general, José Ramón Eguibar Cuenca
vicepresidente de investigación y estudios de
posgrado, Pedro Hugo Hernández Tejeda

ELEMENTOS
www.elementos.buap.mx
 revista trimestral de ciencia y cultura
 número 75, volumen 16, septiembre-noviembre de 2009
director, Enrique Soto Eguibar
subdirector, José Emilio Salceda
consejo editorial, Beatriz Eugenia Baca
 María de la Paz Elizalde, Enrique González Vergara
 Francisco Pellicer Graham, Leticia Quintero Cortés
 José Emilio Salceda, Raúl Serrano Lizaola
 Enrique Soto Eguibar, Cristóbal Tabares Muñoz
 Gerardo Torres del Castillo

edición, José Emilio Salceda, Enrique Soto Eguibar
diseño y edición gráfica, Miguel A. Sánchez Vázquez
obra gráfica, Enrique Soto Eguibar
impresión, Xpress Gráfica S.A. de C.V.
redacción, 14 Sur 6301, Ciudad Universitaria
 Apartado Postal 406, Puebla, Pue., C.P. 72570
email: esoto@siu.buap.mx

Revista registrada en Latindex (www.latindex.unam.mx)
 catalogada en red alyc (http://redalyc.uaemex.mx) y miembro
 de la Federación Iberoamericana de Revistas Culturales
 Certificados de licitud de título y contenido 8148 y 5770
 ISSN 0187-9073

S U M A R I O

Editorial 3

La muerte acechada. 5

Acerca del erotismo y el lenguaje poético

Álvaro Fernando **Zambrano**

Notas para pensar el erotismo 13

Raúl **Dorra**

Fotografías de toque, 27

consideraciones sobre el erotismo y el tacto

Iván **Ruiz**

La metamorfosis del erotismo 35

Facundo **Lerga**

La pasión de Eros 43

Guillermina **Casasco**

Paracelso: textos seleccionados 49

Influenza, ¿por qué algunos mueren? 53

Elena **Soto Vega**

The Road. Cormac McCarthy 61

Anamaría **Ashwell**



© **Enrique Soto.** *Venus de Willendorf*, Museo de Historia Natural (*Naturhistorisches Museum*), Viena, 2008.

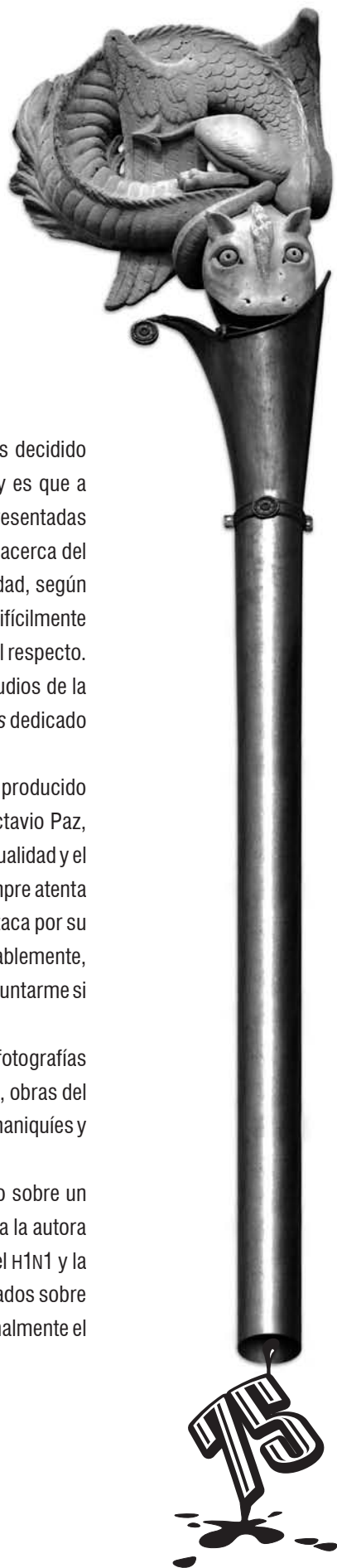
Editorial

Con esta edición, *Elementos* celebra la aparición de su número 75. Hemos decidido hacerlo presentando un conjunto de trabajos sobre el erotismo y el arte, y es que a partir de la publicación, en nuestro número 70, de una selección de obras presentadas en la exposición “Arte erótico, el origen del mundo”, se planteó la discusión acerca del erotismo del “arte erótico”, de su verdadera calidad artística y de la posibilidad, según algunos críticos, de que se trate simplemente de pornografía sofisticada que difícilmente merece el título de arte, aun manteniendo una visión moderna y muy abierta al respecto. Es por todo esto que en colaboración con investigadores del Centro de Estudios de la Significación de la BUAP nos dimos a la tarea de armar un número de *Elementos* dedicado a analizar el tema.

Al tratar este asunto se debe tener en consideración que en español se ha producido una de las obras referente fundamental en el tema: “*La llama doble*” de Octavio Paz, quien hace un análisis histórico de la evolución de la idea del erotismo, la sensualidad y el amor, considerando no solo las ideas de Occidente, sino con una mirada siempre atenta al Oriente, particularmente a la India, sujeto favorito de Octavio Paz, que destaca por su importantísima contribución a la humanidad en estos campos y que, lamentablemente, en este número de *Elementos* no hemos atendido. Como editor no dejo de preguntarme si tenemos algo que agregar a lo ya dicho.

Decidimos ilustrar este número de *Elementos* con un conjunto de fotografías realizadas ex profeso que abarca desde la Venus de Willendorf, el arte griego, obras del mundo incaico, hasta las obras más modernas pasando por el mundo de los maniqués y las mujeres que se ofrecen en vitrinas en el barrio rojo en Ámsterdam.

Finalmente, debido a la contingencia que vivimos, incluimos un artículo sobre un nuevo habitante del planeta: el virus H1N1. En este trabajo hemos solicitado a la autora centrar su análisis no exclusivamente en el virus, y más que discurrir sobre el H1N1 y la historia de las pandemias, como han hecho la mayor parte de trabajos publicados sobre el tema, abordar el estudio de la respuesta del organismo infectado, que es finalmente el que en interacción con el virus enferma y muere.





© **Enrique Soto.** *Tirinto*, siglos XIV-XII a.C., Museo Arqueológico Nacional, Atenas, 2008.

La Muerte Acechada

Acerca $\overline{\Phi}$ **EROTISMO**
y el lenguaje poético

Álvaro Fernando
Zambrano

Que todo te acontezca,
lo bello y lo terrible...

F. NIETZSCHE

Reflexionar sobre el erotismo resulta una empresa ardua, pues a medida que uno empieza a entramar algunas conjeturas el panorama se abre y nos llena de desconciertos, de incertidumbres que, a la par que se constituyen como obstáculos, alientan el pensamiento y el deseo de des-cubrir lo que ese entramado—tal vez—oculta.

Por ello, y tratando de comenzar por el principio, evocaré aquel tiempo, antes del tiempo, cuyos vestigios han llegado hasta nosotros a través de la palabra y la memoria de los griegos. Así, pondré en mi voz—o manos—el mito de los comienzos del mundo.

LO ALTO Y LO PROFUNDO

Al comienzo solo existía la Abertura a la que los griegos llamaron Caos y era ella un espacio infinito y vasto donde nada existía, un espacio de morosidad y potencia dormida donde todo era caída y vértigo; un desconcierto insondable en el que no había forma alguna; una aspiración profunda y oscura que todo lo contenía. De allí surgió Gea, la Tierra, nacida de la profundidad de Caos. Ella se mostró como la forma, un elemento nítido y concreto, permanente y uno, claro y seguro, separada de aquella Abertura de la que había nacido. Madre Universal, piso y soporte del mundo, habrá de dar—a—luz toda la vida: animales, árboles, seres superiores y terrenales que se nutrirán de su seno siempre fructífero y generoso.



© **Enrique Soto.** *Arte cicládico* 3200-2200, a.C., Museo Arqueológico Nacional, Atenas, 2008.

De esta manera, la Tierra se levantaba como piso del mundo, como terreno firme donde asentar los pies y donde habría de desenrollarse la complicada madeja de la vida.

Si bien Gea vino a ser el opuesto de aquel espacio de Caos primigenio, no se mostró entre ellos un divorcio definitivo pues todas las cosas están en una y, del mismo modo, una en todas. Igualmente, si por un lado la Tierra se eleva a los cielos en sus montañas y cumbres habitando la luz, por el otro se prolonga indefinidamente hacia la oscuridad, hacia el abismo inconmensurable donde se une con esa aspiración genésica que todo lo engendra y a la cual no se puede sino retornar. Aunque la Tierra sea dadora de forma, situando límites y fronteras, luz y nitidez, su poder generador de vida está preñado de aquel vacío, de aquella forma de muerte primordial que la habita y la constituye en sus entrañas con—fundándose con ella.

De esta manera, la Tierra participa de dos órdenes, distintos y uno, íntimamente unidos: la altura y la profundidad, lo continente y lo contenido, la forma y el vacío, la luz y la oscuridad, la aspiración y la emergencia, en definitiva, la muerte y la vida a un solo tiempo.

Aparecerá entonces Eros, a quien los griegos llamaron también “Amor Primordial” o “el Viejo Amor” y que no es el amor sexual o sexuado pues en este tiempo fuera del tiempo no había seres con sexos. Eros, entonces, será un “impulso universal”, una fuerza venida desde dentro de la Tierra y que hará brotar todo lo que tiene en las entrañas, semillas de existencia germinadas en su propio ser, en su propio seno y, por ello, venidas también de sus profundidades, de su esencia caótica o tanática primordial; semillas gestadas en la oscuridad antes de ver la luz; aspiración primera que deviene exhalación de vida.

¿Pero qué es lo que activa esa fuerza? Si volvemos sobre el mito, Tierra no tiene a quien amar sino a ella misma pues fuera de ella no existe sino la Abertura. Tierra se vuelve sobre sí obedeciendo a un impulso que la lleva a descubrirse profunda y caótica como necesaria condición de la vida; vuelve los ojos hacia aquella aspiración vacía y muerta que habita su seno como un retorno forzoso e inexorable. Pero no se queda a habitar ese vacío, esa muerte, aunque la precisa para saberse viva; la re—conoce y se re—conoce en esa mirada esquiva que durará sólo lo imprescindible para recobrar aquel impulso imperioso con el cual pueda emerger con más fuerza, más vital.

Eros impulsa a Gea a una “contracción”, un hundimiento en su propia profundidad, pero simultáneamente, y por su propia presencia, él la vela generando un espacio de penumbra donde cohabitan ambos elementos separados y sin embargo unidos por dicha presencia, por un mismo nombre. Eros es un “ir hacia”, una fuerza, pero a la vez una imposibilidad, un obstáculo que entorpecería la mirada.

Tal vez allí podríamos situar el espacio de lo erótico, en ese estadio intermedio dado por la propia presencia de Eros, pues a la par que es un impulso, se constituye también como su medio, una mediación que distingue y separa, a la vez que une e insinúa. Gea encuentra en este Eros una figura situada entre ella y Caos, la aspiración. Esta imagen mediadora entre uno y otro, vehículo y carnadura del impulso, se impone como elemento que oculta y que, en ese ocultar, se vuelve tensión —¿o debiéramos decir pulsión?— y reconocimiento.

Este entorpecimiento de la mirada, y por supuesto del encuentro, a la vez que el impulso por descubrir lo

completamente Otro, genera un lazo de seducción dado por la búsqueda y el encuentro siempre desplazado, siempre penúltimo, como si se postergara indefinidamente la caída del último velo.

De esta manera, los espacios de vida y vacío genésicos entran en relación para saberse uno y otra a partir de la diferencia aunque no puedan reunirse plenamente en un único espacio: ¿cómo habrían de habitar, ambos, ese espacio único a un mismo tiempo? Cara y cruz de la moneda, vida y muerte se precisan para constituirse; son búsqueda y desencuentro mediados por un borde que las separa al tiempo que las une. Podríamos pensar, entonces, que lo que surge entre ambas es una conciencia de lo Otro, una expectación que le otorga existencia aunque *in absentia*. Así, el Eros Primordial constituido en espacio intermedio, provocaría un corrimiento del objeto buscado por la mirada, cuerpo evanescente, neblinoso, que vuelve a los objetos borrosos, inaugurando un espacio no de mostración sino de insinuación, una suerte de red con-sentida que captura y libera.

EL DESEO Y LA VISLUMBRE

El hombre nacido de la Tierra ha heredado ambos elementos: uno, la vida en la que desarrolla su existencia y, otro, la muerte o vacío primigenio, que se hace presente por su ausencia, por esa conciencia de lo otro frente a lo cual se define. G. Bataille nos dice en su libro *Las lágrimas de Eros* que el hombre se distingue de los otros seres vivos en cuanto posee conciencia de la muerte y aclara que en la medida en que “reconocieron que eran mortales (...) vivieron en la angustia de la muerte”.¹

El hombre, frente a este imponderable que es la muerte, por contrapartida toma conciencia de la vida, de su finitud y su fragilidad; sabe que la muerte aún no ha acontecido, que éste no es el momento de la muerte aunque cualquier momento puede serlo, la desplaza hacia un futuro siempre precario y siempre antojadizo; de allí la angustia de la espera, de lo limitado de su mirada que no alcanza a ver más de lo que se muestra, e intuye también, íntimamente, que la muerte, el vacío, lo acechan con su presencia fantasmal detrás de cada una de las cosas vistas.

Entre la vida y la muerte se genera entonces un juego *perversus*,² un juego de tensiones que hacen del hombre un sujeto apasionado, un hombre que padece la angustia de lo inexorable, el temor de descubrir el rostro de la muerte y, simultáneamente, la expectación dada por la espera, la conciencia de saberla cierta para, *ipso facto*, saberse vivo.

La muerte, de esta manera, es un terreno prohibido, un espacio vedado pero cierto, una aspiración que atrae y que atemoriza; visto así, ¿cómo se ha de descubrirla sin caer en ella?

Se impondría como necesaria la creación de una zona liminar, un borde desde donde espiar—o expiar—la muerte; un “eros”, un artificio que ilumine y oscurezca, una zona de penumbra donde incorporar la mirada deseante y deseada al resguardo de un último velo.

Quizá ese artificio sea la obra artística, andamiaje de palabras, colores, sonidos o forma que enseñan y ocultan; arquitectura flotante que conjuga un impulso de vida y un impulso de muerte; tránsito del laberinto que no encuentra salida pero cuyo recorrido es siempre distinto; hilo de Ariadna que no lleva más que a



© Enrique Soto. Estatua de mujer (Kouri), por el escultor Aristión de Paros, 550-450 a.C., Museo Arqueológico Nacional, Atenas, 2008.

sí; un juego erótico que el sujeto consiente hasta llegar a la última espesura. Y después, disipado el obstáculo final, caído al fin el manto de niebla postrero... la nada, el vacío, la exhalación, la muerte.

Frente a la certeza de la muerte sólo la palabra. Nadie puede ver el rostro de la muerte sin sucumbir a ella y es por eso que se mueve a caballo entre la seguridad y la ignorancia, entre la fe y el desasosiego. Nuestro conocimiento de ella es siempre parcial e imperfecto, siempre desplazado pero latente. Ante esto, la palabra instala la muerte en el mundo y le otorga carnadura; nombramos la muerte como se nombra a un ausente y es en esa ausencia donde sobrevive. La palabra no es la muerte pero siempre señalará su posibilidad.

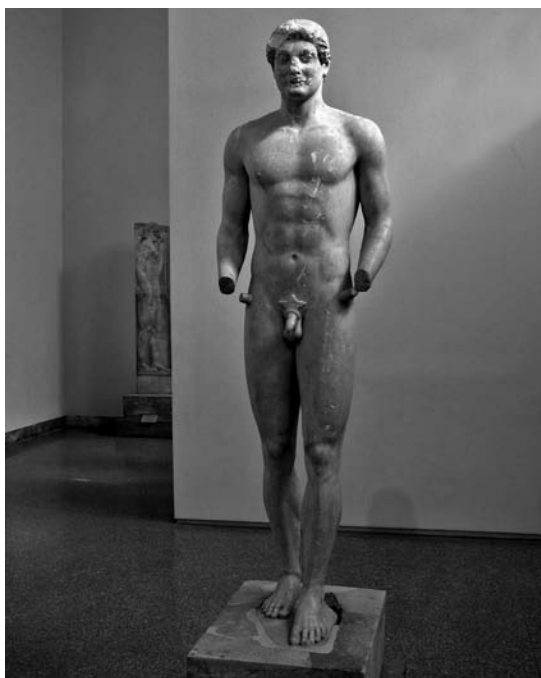
Entre la palabra usada a diario y la palabra poética existe una distancia porque mientras a aquella la usamos para comunicar algo nacido de la inmediatez o de la urgencia, ésta nos instala en la retención, en una morosidad que nos lleva a recaer en la propia palabra una y otra vez. Paul Valéry ha señalado esta diferencia con una imagen esclarecedora. Según Valéry, usar de una u otra forma la palabra es como cruzar un puente colgante; por un lado, si usamos la lengua en un sentido cotidiano –prosaico, dice él– cruzaremos el

punto de manera rápida pues el fin que perseguimos es el de llegar pronto al otro lado dando así eficacia a lo que intentamos comunicar, mientras que si elegimos la lengua poética nuestro pasaje será lento, pausado, y nos detendremos sobre cada uno de las tablas (o palabras) que dan cuerpo al puente y saltaremos sobre cada una de ellas con el fin de sentir el vacío, el abismo que se extiende bajo nuestros pies. De esta manera se pondría de relieve un espacio vacío contenido en la palabra y de lo que ella misma no puede dar cuenta más que como sugerencia o insinuación, un resto que nacido de ella la sobrepasa, la expande hacia un lugar incierto. Por su parte, para Michel Foucault³ “la obra de lenguaje es el propio cuerpo del lenguaje que la muerte atraviesa para abrirle aquel espacio infinito donde se reflejan los dobles”. Así, la palabra, y más que la palabra su carencia, daría cuenta de un espacio hueco donde la imagen de la muerte se aloja escabulléndose entre los signos que le dan cuerpo. De este modo podríamos pensar que la palabra poética nos impulsa a descubrirla, a sentirla en ese vértigo, en ese abismo tendido bajo los pies pronto a engullirnos y al que tentamos sabiéndonos mediados por el madero, por la palabra.

Sería lícito pensar frente a estas conjeturas que, en el lenguaje poético en particular, aquella conciencia de la muerte devenida presencia se constituye en tropo pues opera sobre ella un “uso de la palabra en sentido que propiamente no le corresponde pero que tiene con este alguna conexión, correspondencia o semejanza”.⁴ El lenguaje poético sería ese vehículo por el que la muerte transita, solapada, silenciosa, pero de igual forma es acechada por la propia palabra que la demanda o que la nombra y que, a sabiendas, la oculta.

LA MIRADA DESEANTE

En la construcción del lenguaje poético opera un desplazamiento respecto del lenguaje ordinario; una ruptura del estatuto usual de la palabra que señala una liberación, una declinación en su profundidad que la asemeja al abismo. La palabra poética va perdiendo claridad para tornarse penumbra; como si el cuerpo de la palabra se desdibujara o si sus bordes se volvieran laxos, maleables; y este proceso de siniestra vaguedad no es su debilidad sino su fortaleza.



© Enrique Soto. *Kourus* (el nombre *Aristodikos* en la base de la estatua), ca. 500 a.C., Museo Arqueológico Nacional, Atenas, 2008.



© Enrique Soto. *Afrodita*, siglo II d.C., Museo Arqueológico Nacional, Atenas, 2008.

La mirada se posa sobre la palabra, la explora, e impulsada por su deseo de verlo todo, de alcanzar alguna certeza, comienza a escudriñar en su cuerpo. Presa de ese resto que la palabra insinúa a la vez que de su deseo, la mirada comienza a descender. La penumbra se instala y todos los cuerpos se vuelven difusos; ebullición de sentidos y, siempre, un después...

Frente a esta palabra mostrada y púdica, la mirada se deja seducir por lo que no alcanza a ver. Y en esta insinuación consentida se deja llevar descolgando uno a uno los velos que la cubren. Comulgan entonces en la mirada lo sensible y lo inteligible, el apasionamiento y la certeza, pues el sujeto sabe lo cierto de la muerte y experimenta el goce en el deseo. Deseo de la epifanía de la muerte y temor de alcanzar su presencia desnuda; pasión de la mirada de la muerte y plenitud del erotismo en lo velado. La palabra poética es, entonces, palabra del deseo.

Podríamos decir que la palabra, en este sentido, se constituye como signo del erotismo, instituye un camino seductor y entorpecido que la mirada, razón y deseo, consiente.

Dice Elena Bossi⁵ que “el erotismo es un arte del control y no del desenfreno”; de este modo, la palabra poética se entrega y se resiste, se ilumina y se oscurece generando —imponiendo— un ritmo, un modo, una cadencia en que el tránsito habrá de hacerse:



© Enrique Soto. *Diadumeno* (Policleto), encontrada en Delos, copia romana del original, ca. 420 a.C., Museo Arqueológico Nacional, Atenas, 2008.

vertiginoso o lento, apaciguado o urgente. La mirada deseante, así, se somete, echa un lazo a su deseo, lo sofrena y lo controla asumiendo el compás que la propia palabra le dicta: sonido o silencio, elevación o declive, pausa o *continuum*. En este compás erótico la mirada deseante va acercándose al último velo, y con ello, va creciendo en su deseo a la par que en su gozoso temor.

LA MUERTE ACECHADA

La palabra poética se despliega en la página ilustrando la hechura de un cuerpo que se ofrece a la mirada. Un cuerpo que nos muestra algo pero que también nos susurra sobre otra cosa que se esconde, quizá, más allá...

Esta presencia sobrevive en ese resto nacido de la carencia intrínseca de la palabra, una estela que va más allá y más acá de ella, un signo de profundidad que emerge sólo como susurro.

Así, la palabra poética se torna evidencia de una presencia no dicha, de una ausencia devenida presencia, de un vacío primordial, de la muerte.

Paralelamente, si la palabra poética conduce a la presencia, conduce también a su imposibilidad. En la medida en que la palabra poética irrumpe, se cifra

la existencia de lo no dicho y, por lo tanto, aquel vacío, aquella muerte quedan encadenados a la zona de lo prohibido, de lo inaccesible, de la cual no podrán salir más que como insinuación.

El lenguaje poético operaría como la posibilidad de la liberación—mostración de la muerte, a la vez que como su cárcel y su censura.

Entonces la palabra poética acecha a la muerte; es el artificio que nos permite acercarnos a ella lo suficiente para intuirlo, para sentir su cuerpo gélido o ardiente sin caer presos de la última declinación.

La mirada se posa en el cuerpo de la palabra poética y consiente un juego peligroso y placentero, se desliza sobre su superficie y sus bordes dejándose llevar por aquel terreno rugoso e imperfecto; sabe que las palabras le dicen pero, también, hay algo que no alcanzan a decir o que dicen pero de otra forma. Pudor en el que sobreviven voz y mirada. Línea a línea, hay el paso y a la vez el precipicio. Asoma la mirada difusa y borrosa hacia el abismo para sentir, adivinando, el vértigo. Su respiración se agita o se relaja según el ritmo que le dicta la palabra y, así, la mirada, sumada a este tiempo, se angustia o se fascina.

Presa de su deseo y de su temor, acecha la profundidad oscura y cierta asumiendo las reglas que este juego le impone. Sabe que sin su complicidad, sin su mirada deseante que demanda, el juego llegaría a su fin y también sabe de la seguridad de las palabras, de su trama que lo sujeta a la vida y sabe, por fin, del misterio de lo prohibido.

La palabra poética entonces es el elemento con el que la mirada acecha la muerte; la trae ante sí, la demanda y, a la vez, la oculta; de igual manera, la mirada es expuesta a esa presencia, la impulsa y la retiene.

La palabra poética es una suerte de espejo, siempre astillado, con el que la mirada se acerca a la muerte pues, como dijimos, la muerte no puede ser vista de frente y en su esplendor. Por esto, opera en la palabra poética un desvío, un corrimiento del objeto; su sola presencia no nos sitúa frente a la muerte sino ante su simulacro. Crea una esfera entre un espacio y otro, mediatiza la percepción dando origen al misterio. Se yergue como un anclaje en la vida connotando la

presencia de la muerte siempre desplazada hacia un lugar otro; nos propone espiarla desde un sitio distinto y borroso, distante y cercano a la vez.

El lenguaje poético disloca la percepción y como artificio nos ubica frente a una imagen ilusoria de la muerte que se oculta detrás del último velo.

Vida y muerte, razón y deseo, expectación y angustia. El hombre, venido de la Tierra, ha nacido a la vida pero, fundamentalmente, ha nacido a la muerte. Un orden oximorónico cifraría su existencia y su devenir y, entre uno y otro, el lenguaje poético como elemento, como artificio del misterio. Palabra poética, cuerpo que se desgrana en la página insinuando su plenitud y su carencia que inquietan mientras seducen. Mirada deseante que desciende a la penumbra para habitarla. Y así dispuestas las piezas, un juego erótico. Tránsito anhelante de la vislumbre, siempre igual y distinta, eternamente desplazada e incompleta; corrimiento del después hasta la intemperie.

NOTAS

¹ Bataille, G. *Las lágrimas de Eros*. Tursquets Editores (1997) 42.

² Joan Corominas en su *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* nos dice que esta palabra tiene su origen en “verter” (del lat. *Vertere*) “girar, hacer girar, dar vuelta”, “cambiar, convertir”.

³ Citado por Elena Bossi en su libro *Leer poesía, leer la muerte*, 209.

⁴ Esta cita corresponde a la entrada “tropo” del *Diccionario de la Real Academia Española*. Tomo II. 21ª edición. Madrid (1992).

⁵ “El erotismo en el arte” en *Eros*, Accame y otros, editorial de la UNJU. Jujuy, Argentina (2003).

BIBLIOGRAFÍA

- Accame, J. y otros. *Eros*. Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy. Jujuy-Argentina (2003).
- Bataille, G. *Las lágrimas de Eros*. Tusquets Editores. Barcelona (1997).
- Bossi, E. *Leer poesía, leer la muerte. Un ensayo sobre el lenguaje poético*. Beatriz Viterbo Editora. Rosario-Argentina (2001).
- Corominas, J. *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*. Tercera Edición. Gredos. Madrid (2006).
- Valéry, P. “Poesía y Pensamiento Abstracto” en su *Teoría Poética y Estética*. Ed. Visor. Madrid (1990).
- Vernant, J.P. *Érase una vez... El Universo, los dioses, los hombres*. F.C.E. Argentina (2004).
- Graves, R. *Los Mitos Griegos I*. Alianza Editorial. Bs. As. Argentina (2007).

Álvaro Fernando Zambrano.
Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales,
Universidad Nacional de Jujuy, Argentina.
alvaferzambrano@gmail.com



© **Enrique Soto.** *Afrodita*, siglo II, d.C., Museo Arqueológico Nacional, Atenas, 2008. *Hermes*, 400 a.C., Museo Arqueológico Nacional, Atenas, 2008.



© **Enrique Soto.** *Higea*, siglo II d.C., copia romana del original griego ca. 360 a.C., Los Angeles County Museum of Art, 2006.

Notas para pensar el EROTISMO

Raúl **Dorra**

DEL EROTISMO: RESTRICCIÓN Y GENERALIZACIÓN

Mientras el rey se halla en su diván
mi nardo exhala su fragancia
CANTAR DE LOS CANTARES, 1,12

La Sulamita siente que su sexo, anhelante, dehisciente, se ha abierto como una flor, un nardo del que brota ese aroma que Salomón, el Rey, aspira con la piel y los sentidos enervados. Esta escena parece favorecer a los que sostienen que el erotismo se alimenta de la excitada actividad de los sentidos y en especial del olfato. Por ello el sexo de la mujer dispuesta para el encuentro amoroso ha sido tradicionalmente alegorizado como una flor que expande su perfume. Por ello las habitaciones en que se reúnen los enamorados están revestidas de maderas fragantes y en su interior se queman sustancias aromáticas. Los cuerpos que se unen han sido previamente frotados con ungüentos o aceites que provocan una embriaguez lenta y progresiva ("Pero nada embriaga más / que el olor de tus axilas"). Es evidente que en la propagación del deseo sexual, los sentidos juegan un papel decisivo; pero, en realidad, resulta difícil determinar cuál de los órganos sensoriales es el predominante. Los que están a favor del olfato pueden agregar que el deseo de la cópula se comunica entre los animales, y a lo lejos, a través de sensaciones olfativas, y que las flores exhalan su perfume en el momento en que sus órganos sexuales se abren a la fecundación.



© Enrique Soto. Patio del Palacio Mattei, Roma, 2006.

Otros, sin embargo, sostienen que en la producción del deseo predomina la vista porque es la visión del cuerpo desnudo lo que enciende las pasiones: si el Rey Salomón se siente atraído por el olor a nardo que vierte el sexo de la Sulamita, su padre, el Rey David, cuentan, se quedó prendado de Betsabé, mujer de Urías, cuando la vio desnuda en el baño. Es claro que la vista está inmediatamente asociada al tacto. Si la visión de un cuerpo atrae y excita es porque esa mirada anticipa (imaginaria o realmente) el momento en que ese cuerpo será tocado: a la visión del cuerpo desnudo de Betsabé sigue la orden del Rey para que ese cuerpo sea traído a su presencia. De ello se deduce que mirar es un modo de tocar. Que la mirada es ya el comienzo de la cópula o del deseo de la cópula. La actividad del tacto sería entonces la predominante (incluso para que la experiencia olfativa se produzca, el aire impregnado por el olor debe tocar la membrana pituitaria), pero ella se completa con la actividad de otros órganos como el gusto e incluso la audición porque la voz, la risa, y hasta el llanto, son otros tantos ingredientes del deseo.

Lo que acabamos de decir supondría que el placer sexual se alimenta de pura sensualidad y por lo tanto excluye toda actividad intelectual. Sin embargo, la embriaguez de los sentidos es resultado de una construcción planificada de la sensualidad: las maderas, los ungüentos, los aceites balsámicos han sido cuidadosamente seleccionados y la actividad olfativa ejercida sobre la piel del otro sigue los pasos de un análisis y una evaluación. Todo ello nos indica que estamos ante un placer inteligente o, más exactamente, ante un placer de la inteligencia. Y si a este tipo de placer lo clasificamos como experiencia erótica tendríamos que en esta experiencia la dimensión intelectual está tan decisivamente presente que el erotismo sería, básicamente, *cosa mentale*. Ciertamente, el seductor es alguien que se mueve según cálculos precisos y el éxito de esos movimientos le procura una satisfacción sobre todo intelectual. Pensar de este modo el erotismo no es, creo, equivocarse, pero sí pensarlo de un modo reductivo.

El erotismo —y esto es lo que quisiera sugerir en este ensayo— pone en actividad impulsos más variados y, ciertamente, más profundos y más perturbadores. Aunque en filosofía se haya afirmado más de una vez que el erotismo es propio de lo humano, que es, mejor dicho, la superación de la sexualidad animal, antes de tales afirmaciones las mitologías y las religiones sugieren que la eroticidad abarca todo lo viviente y que, más allá del deseo de la cópula y de la cópula propiamente dicha, se trata de un impulso que reúne la vida con la muerte, el caos con el cosmos y, en el orden social, pone en juego, y antes que nada en riesgo, la consolidación de ese orden. Dominado por el deseo de ir siempre más allá, de abrir y atravesar, el erotismo es una fuerza que en última instancia parece tender a la disolución.

Podríamos, en todo caso, hablar de un erotismo en sentido restringido, es decir, limitado a la sexualidad humana, y de un erotismo en sentido general que se extendería a todas las especies y más aun al universo entero concebido o vivido —así lo hicieron todas las culturas— básicamente como un todo viviente. De ese modo, pensado en sentido restringido como lo hemos explicado al comienzo del presente ensayo (si bien al referirnos al olfato hemos sugerido que el erotismo también se expande en el reino de la naturaleza) diríamos que esa palabra evoca la práctica de la relación sexual

cuyo fin es la obtención de un placer sazonado por ingredientes como cierta disposición intelectual que hace de esa práctica un motivo de contemplación y análisis, así como también evoca ciertas formas de ejercer la relación (posiciones, estilos, ritmos, edades, preferencias o número de participantes) que se sienten como contravenciones a las formas “normales”, y, siguiendo esa vía, evoca dolor infligido o sufrido, el desenfreno de la pasión amorosa, el gusto por la desviación o el deseo de la pérdida. Se suele ignorar que el uso de la palabra “erotismo” para mentar estas prácticas “prohibidas” e incluso deliberadamente subversivas, es relativamente reciente y podría asociárselo al léxico aprendido del psicoanálisis. No es, desde luego, que la palabra fuera desconocida antes de los trabajos de Freud (quien habló de una erogeneidad polimórfica) pero, ciertamente, antes de estos trabajos se prefería recurrir a un repertorio de expresiones como sensualidad, apasionamiento, lascivia, salacidad, incluso degeneración. O, cuando estas prácticas eran ejercidas por un varón y una mujer, se decía que la pareja estaba relacionada por un amor carnal, un amor-pasión, un amor lascivo, cortesano, prostibulario, en suma un amor pecaminoso y prohibido con el que los amantes habían incurrido en la lujuria. “Lujuria”, no olvidemos, es el nombre de uno de los siete pecados capitales y por ello todo el repertorio al que hemos aludido tiene como eje la relación paradigmática entre el vicio y la virtud. El ejemplo quizá más claro y más violento de esta propensión al “vicio” en los tiempos modernos –y por lo tanto el que mayor impacto ha causado– es el de las novelas del Marqués de Sade, novelas cuyo espacio social es el de la aristocracia y las altas jerarquías del clero, pues el erotismo, aun en sus formas más brutales, se suele asociar al refinamiento. Los relatos de Sade, extremados, se mantienen sin embargo en la línea de las llamadas “novelas galantes”. El héroe de este género de narraciones ya no es –como en las novelas caballerescas o barrocas– el “amante”, sino el “libertino”. El libertino se caracteriza por estar dotado de una pasión fría que le permite convertir su propio desenfreno en un objeto de reflexión intelectual, y utilizar la sexualidad insaciable como crítica de costumbres. Una obra clásica en este sentido tanto por su fino estudio de la pasión cuanto por su calidad literaria, es *Las relaciones peligrosas*, de Choderlos de

Laclos, obra donde el erotismo llega a ser tan decididamente una pasión intelectual que los protagonistas –los verdaderos amantes– no se interesan por mantener una relación física entre sí, cuanto por confrontarse a través de las relaciones sexuales que ellos inducen en otros, entregados a un sutil e implacable juego de poder. Esta complejidad, que supone un análisis profundo de los factores que intervienen en el juego erótico, explica la insistencia con que los críticos e historiadores de la literatura solían –y todavía suelen– acogerla y recomendarla. Pero otras, en general más obstinadamente subversivas y más deliberadamente obscenas que hacen de la clandestinidad su medio natural como *Teresa filósofa* (relato anónimo que suele atribuirse a Diderot), u otro “clásico” del género como *Justine o los infortunios de la virtud*, afirman con mayor contundencia que la virtud no es sino extravío o disimulo y que la inocencia existe sólo por el placer que produce su profanación, lo cual desde luego es un desafío a toda forma de la beatería y un trastocamiento de los valores predicados –hipócritamente– por la Iglesia. Sade fue quien siguió este camino de manera más obsesiva y extrema.



© Enrique Soto. *Fuente de Neptuno*, Plaza Navona, Roma, 2006.

Para Sade el mundo era en realidad lo contrario de lo que la sociedad beata o la Iglesia pregonaban: el mundo, según él, está dominado por el mal y por ello obrar como un malvado –sentir ante cada muchacha inocente un irreprimible deseo de doblegarla para ejercitar en ella sus fantasías sexuales hasta causarle los mayores sufrimientos– no era sino seguir un mandato de la naturaleza humana.¹ Toda virtud es hipócrita porque, en la profundidad, el cuerpo no quiere sino revolcarse en sus propias deyecciones. Las incansables violencias de estas narraciones que tan bien sirvieron para estudiar las obsesiones sexuales llegaron a entusiasmar de tal modo a críticos “de avanzada”, que este escritor monótono y primario –Donatien Alphonse François de Sade– resultó ser un grande, cuando no un “genial” escritor. A ello contribuyó sin duda la condena que sufrieron sus libros y el juicio y la reclusión de su autor, tan escandalosos como las orgías en las que participaban la inocente Justine o la malvada Juliette. Desde entonces, y aunque esta observación no sea tema del presente ensayo, se puede observar con cuánta facilidad los autores de narraciones “eróticas” (o de obras “eróticas” en general), tan a menudo despojadas de calidad estética, suelen alegar que son, ellos también, víctimas de persecución por parte de una sociedad hipócrita que no soporta la verdad.

EL EROTISMO SEGÚN BATAILLE

Si un referente obligado para el arte erótico de nuestros días es el Marqués de Sade, cuando se trata de pensar en una teoría del erotismo igualmente obligado es el nombre de George Bataille. De acuerdo a lo que yo conozco, Bataille es el primer autor cuya obra está íntegramente consagrada a pensar el erotismo. Ello no supone olvidar, naturalmente, que desde la más remota antigüedad los pensadores, especialmente los filósofos, se han preocupado por esbozar una teoría del amor (entérminos de lo que hoy llamaríamos erotismo), sino sugerir que ninguno lo había hecho tan exhaustivamente como Bataille, quien se dedicó a elaborar no sólo una teoría general sino también una antropología

y una economía de lo erótico. En cierto sentido, sobre todo por la magnitud de su objeto de estudio, Bataille recuerda a los filósofos de la antigüedad que pensaron el amor como una fuerza cósmica, para este caso una fuerza encargada de reunir lo semejante o lo complementario y asegurar así el equilibrio del universo. En *El banquete*, evocando a Hesíodo, Sócrates declara que Eros merece, entre todos, la mayor veneración puesto que es “el más anciano de los dioses” y procede del caos original al cual siguen la Tierra y Eros. Ciertamente, la *Teogonía* de Hesíodo –el más antiguo registro del que disponemos donde se menciona a Eros– recoge diferentes tradiciones referidas a este dios, una de las cuales lo muestra, por el contrario, como un jovencito hijo de Afrodita cuya función es la de encender el amor entre parejas a las que hiere con su flechas. Pero de estas versiones de Eros tendremos oportunidad de ocuparnos más adelante. Lo que nos interesa por el momento decir es que Bataille coincide con esta versión en cuanto ve al amor como una fuerza universal pero ya no en la manera de concebir a esta fuerza: mientras la primitiva versión griega



© Enrique Soto. Plaza del Capitolio, Roma, 2006.

señala que Eros hace su aparición en el momento originario en el que se quiebra el huevo de la noche y que su cometido es reunir la oscuridad con la luz del día recién brotado asegurando así el orden de todas las cosas,² para Bataille el erotismo es una fuerza que se expresa en el dispendio y la dispersión. En “La noción de consumo”, un artículo publicado en 1933 en el número 7 de *La critique sociale*, Bataille ya había llamado la atención sobre el hecho de que a una primera etapa de producción y acumulación, en toda sociedad humana seguía una segunda caracterizada por la dilapidación suntuaria o trágica: el lujo, la construcción de grandes monumentos, las fiestas y ceremonias, así como las guerras y los sangrientos sacrificios rituales. La sociedad humana, según Bataille, se caracteriza por el sentido de la pérdida y su preocupación central no es la acumulación sino el consumo, sobre todo el consumo excesivo e improductivo. Dieciocho años más tarde, estas ideas centrales aparecerán ampliamente desarrolladas en *La parte maldita*,³ libro que él mismo consideraba la más importante de sus obras.



© Enrique Soto. Plaza del Pueblo, Roma, 2006.

En ese libro George Bataille explica que sobre la superficie del globo terrestre los seres vivos siempre disponen de una energía considerablemente superior a la que necesitan para sobrevivir y esta energía es aprovechada en una primera etapa para el desarrollo de innumerables organismos y sistemas que no dejan de crecer pero que, en una segunda, cuando estos organismos y sistemas alcanzan su límite, toda la fuerza acumulada durante su desarrollo presiona para (lo que es más visible en el caso de las comunidades humanas) un dispendio catastrófico: lo que era absorción se transforma en derrame: derramamiento de sangre, estallido de pasiones, fiestas orgiásticas, lujos espectaculares, sexualidad concebida como gasto improductivo, compulsión dilapidatoria. De acuerdo con este singular pensador, el Sol sería el símbolo y también el motor de los dispendios. La radiación solar, que está en el origen de todo crecimiento, es energía que se vierte sobre el globo terrestre de manera enteramente gratuita, sin contrapartida alguna. “El Sol—dice Bataille— da sin jamás recibir” y por lo tanto supone un continuo aumento de energía distribuida en todas las especies vivientes: de ahí la lujosa variedad y prodigalidad de especies animales y vegetales. Ahora bien, de todos los seres vivos “el hombre es el más apto para consumir, intensamente, lujosamente el excedente de energía”⁴ y también el más dotado para gustar el placer de la pérdida. El erotismo sería, pues, en términos generales, el dispendio inútil y lujurioso que sucede a toda acumulación. El derramamiento, sea de objetos suntuarios, de sangre o de semen, es lo que toda sociedad humana profundamente busca.

Las especies se comen entre sí y ello, de acuerdo con Bataille, es “la forma de lujo más simple”. Pero a medida que las especies crecen en su capacidad de infligir daño crece también la fuerza de las hecatombes. “A este respecto, el animal feroz está en la cumbre: sus depredaciones continuas de malversadores representan una inmensa dilapidación de energía”.⁵ Tales depredaciones son un tributo que promueve nuevas y mayores depredaciones. Se entiende por ello que el famoso *Ensayo sobre el don* publicado por Marcel Mauss en 1923 no podía sino ejercer sobre Bataille una



© Enrique Soto. *Hércules*, siglo II a.C., Museos del Capitolio, Roma, 2006.

poderosa atracción sobre todo cuando Mauss describe el intercambio —o más precisamente el “*potlacht*”— en las sociedades arcaicas. El “*potlacht*” es una donación cuya desmesura es un signo de superioridad que obliga al receptor de la donación a corresponder con una desmesura más cuantiosa. El jefe de una comunidad se presenta ante el jefe de la comunidad rival y realiza ante sus ojos una espectacular destrucción de sus propias riquezas. El rival está obligado a corresponderle ofreciéndole una destrucción aún mayor. Podría ocurrir entonces que a esa otra destrucción correspondiera en respuesta una ostentosa degollación de esclavos lo cual dejaba al otro en la necesidad de borrar la afrenta con la donación de una cantidad mayor y más preciosa de sangre. Estas guerras que sólo puede ganar el que está en condiciones de mostrar su capacidad de ostentar mayores pérdidas son a nuestros ojos, más que una paradoja, un increíble deseo de la muerte, esto es, un deseo de anonadar la vida, ese bien que instintiva y universalmente sentimos como el bien supremo. El erotismo, pues, según Bataille, es una actividad que se realiza sobre un abismo donde la muerte ejerce su poderosa atracción porque se muestra como un lujo. “De todos los lujos concebibles —observa Bataille—,

la muerte, bajo su forma fatal e inexorable es, ciertamente, el más costoso.”⁶

“El lujo de la muerte —agregará Bataille unas líneas más adelante— es considerado por nosotros de la misma manera que el de la sexualidad”: primero como una negación de nosotros mismos, una negación que busca una súbita y total transmutación para entenderla finalmente como el verdadero movimiento de la vida. De este modo se explica mejor que en su libro *El erotismo* Bataille nos haya dejado estas dos definiciones memorables, centrales ambas, pero aparentemente contradictorias: “El erotismo es la búsqueda del punto en que se desfallece” y “El erotismo es la afirmación de la vida hasta en la muerte”. También se explica que el erotismo asocie la destrucción espectacular con la secreta experiencia mística, el aturdimiento orgiástico con la espera de la herida que atravesará nuestro cuerpo para unir dolor y goce, la religión y la guerra. La destrucción da paso a la posibilidad de un nuevo proceso de absorción y retención, la muerte hace posible que la vida continúe. Bataille ha estudiado con atención el desenvolvimiento de la sociedad capitalista (desde sus orígenes en las doctrinas reformistas y su negación por parte del catolicismo ortodoxo que condenaba toda forma de usura), ha seguido su desarrollo observando el movimiento que va de la acumulación al consumo en forma sucesiva y creciente, sobre todo en la fase del capitalismo avanzado con su secuela de guerras y otras formas de la destrucción. Deteniéndose sobre esta visión bataillana —tan decidida a sostener una mirada lúcida— es imposible no ver en ella un sentimiento trágico y, sobre todo en nuestros días, es difícil adherirse a su celebración del dispendio y la hecatombe. No sabemos cómo este pensador hubiera reaccionado si estuviera situado, como lo estamos nosotros actualmente, ante la posibilidad efectiva de una destrucción total e irreversible. Es decir, ante la posibilidad de que la orgía de la muerte anule todo posible renacer de la vida.

El pensamiento de Bataille trata de centrarse en el paso de la pulsión de la muerte a la pulsión de la vida, del vaciamiento a la fertilidad. Por mi parte, yo quisiera pensar esta teoría del erotismo bajo la imagen de la “dehiscencia”. En botánica se da el nombre de dehiscencia al fenómeno por el cual un fruto o una vaina que han terminado el proceso de absorción de la energía

necesaria para llegar a la plena madurez, siguiendo el impulso de esa misma energía terminan abriéndose para derramar sobre la tierra semillas, esporas, materia en trance de disolución, lo que equivaldría a una especie de dispendio orgásmico. El fruto se abre y se vuelca como si se tratara de un derrame sexual en el que la pérdida es consumación y alivio como también ocurre con los órganos inflamados a los que la misma energía que produce la inflamación termina produciendo una quiebra o abertura por donde la inflamación se disuelve. Pero lo que se vuelca, por su parte, se mezcla y transforma para dar lugar al nacimiento de nuevos organismos.

Esta comparación de la distensión erótica con la dehiscencia es útil para pensar que en la teoría bataillana del erotismo encuentran lugar los fenómenos de la naturaleza, los procesos de acumulación y consumo, los transportes del alma que se pierde a sí misma en la experiencia mística, y la violencia o el éxtasis sexual. De ahí el interés de Bataille por la economía, así como por las ciencias naturales o la antropología.

Los grandes monumentos fálicos erigidos por numerosas culturas reúnen y asimilan la sexualidad humana con una potencia cósmica, enhiesta e invasiva, del mismo modo que las redondeces del cuerpo femenino —tan pronunciadas en las estatuillas eróticas que encontramos en los museos de antropología— evocan las formas y la fertilidad de la tierra, o la vagina se presenta como el llamado de una profundidad desconocida, una profundidad voraz donde todo desfallece.

Además de redactar su inquietante teoría, Bataille escribió, como se sabe, varias novelas cuyo tema es el erotismo en sentido restringido, esto es, un erotismo limitado a la sexualidad humana. Las narraciones de Bataille parecen volver a probar por un lado la dificultad para novelizar el erotismo en su sentido más profundo y también, o quizá, considerada la pobreza imaginativa de tales novelas, que el erotismo como género literario suele situarse en un punto en el que es difícil avanzar precisamente por tener todo el camino abierto. Curiosamente, cuando la imaginación, como ocurre en este tipo de narraciones, se siente —al menos teóricamente— libre de toda constricción, es cuando más rápidamente encuentra sus límites y no puede sino caer en una suerte de automatismo. En los filmes o en los espec-

táculos “eróticos”, donde pareciera que ha quedado anulado el “principio de realidad” y que con ello ha quedado abierta la posibilidad para todas las formas de la fantasía, fatalmente asistimos a una suerte de impotencia: una y otra vez, en esos filmes o en esos espectáculos, los protagonistas cumplen una triste rutina, repiten movimientos, poses, gestos como si no hubiera otra posibilidad que la de recurrir a modelos ya establecidos. En materia de filmografía, casi nada hay más tedioso que esas interminables escenas en las que una pareja, o un grupo de esforzados actores, se entregan a un interminable acto sexual en el que los gestos, las posiciones, las palabras que se intercambian son tan mecánicamente repetitivas que uno prefiere cambiarse a un canal donde estén pasando avisos publicitarios. En cuanto a Bataille, aun la más famosa de sus novelas, *Madame Eduarda*, no representa sino un fracaso del pensamiento y de la palabra, cosa que se hace evidente si la ponemos frente a ensayos como “La noción de consumo”.

LA DUALIDAD DE LA PULSIÓN ERÓTICA

En 1955, en su libro *Eros y civilización* Herbert Marcuse⁷ refutó la teoría freudiana según la cual el “principio de placer” y el “principio de realidad” son irreconciliablemente antagónicos. Según Freud, toda civilización se funda en la represión de las pulsiones eróticas. Esto sería así porque sin esa represión ninguna forma de organización social resultaría posible ya que la civilización se sostiene en el trabajo y en la institución familiar. Marcuse, por su parte, alega que la pulsión libidinal no es por naturaleza una fuerza destructiva del orden social sino sólo de ciertas formas de organización humana, formas que, desde su particular interpretación de las teorías marxistas, responden, en lo profundo, a determinados intereses. Marcuse prevé una civilización hecha por hombres que, liberados de las constricciones del trabajo gracias a los avances de la tecnología, puedan entregarse al placer y aun hacer de él un motor de su desarrollo. Una tesis como esta no pasaría de ser, para Freud, sino la manifestación de deseos ilusorios, en sentido estricto una quimera.



© Enrique Soto. Sala de Amor y Psique, Castillo de Sant'Angelo, Roma, 2007.

Ambas posiciones resumen, creo, el dilema orden—desorden que está implícito en no importa qué sociedad. Toda civilización, toda sociedad humana —incluida desde luego la nuestra— de algún modo siente que el mundo que habita es un organismo vivo y que en él se producen intercambios, encuentros y desencuentros, procesos que se mueven en sentidos diversos, a los que rige un movimiento de atracción contrapuesto a otro de rechazo, una pulsión de vida que se liga a una pulsión de muerte. Ello da lugar a la elaboración de diversas teorías sobre el lugar que ocupa el placer y la obligación, la represión y el gasto, aunque acaso en el fondo tales teorías son reductibles a la relación, opositiva y a la vez complementaria, de dos principios o fuerzas en tensión. El taoísmo, como sabemos, elaboró una doctrina que tuvo una muy vasta difusión en la cultura oriental. De acuerdo a ella, el universo está animado por dos principios, uno masculino, el *yin*, y otro femenino, el *yang*, en continuo intercambio. De ahí que, en cualquier comunidad, el intercambio sexual —entendido en su generalidad— sea el fundamento de toda la existencia. Para el caso de la existencia humana, este intercambio ordena la vida espiritual por lo que la sexualidad se presenta como inmediatamente ligada a la religión vivida como búsqueda de lo sagrado, ese momento de plenitud y de pérdida. Por su parte, los presocráticos tuvieron siempre presente esta

tensión de los opuestos de la que se derivaba el orden (o el desorden) del mundo. En particular, de acuerdo a lo que ha llegado hasta nosotros, Empédocles desarrolló con precisión la teoría jónica de los cuatro elementos primordiales y eternos (fuego, aire, tierra, agua) cuya mezcla determina las distintas formas y los distintos estados de la materia. Según Empédocles, la mezcla de elementos depende de la acción de dos fuerzas, el Amor y el Odio, fuerzas que propician la reunión o la separación de los elementos y hacen del universo un continuo movimiento entre lo uno y lo múltiple. Estas fuerzas recibieron nombres semejantes como simpatía—antipatía, amistad—enemistad, etcétera, nombres que vemos reaparecer en los diálogos platónicos donde se expone la idea de una continuidad o bien una semejanza entre amor, simpatía o amistad, y donde también el amor puede reunir a personas del mismo o de diferente sexo. En *El Banquete* Diótima le explica a Sócrates cómo el amor sigue un camino ascendente, enderezado hacia el bien, que va desde la reunión de los cuerpos (los cuales no son sino reflejos del alma) hasta la armonía perfecta de esta última. De ahí que se debe buscar el cuerpo perfecto para aspirar a la perfección del alma siguiendo una dialéctica que es propia del filósofo, mejor dicho del filosofar. Estas ideas que hacen del amor una vía que debe conducir al supremo bien serán retomadas y prolongadas por los filósofos y moralistas romanos.

En el otro extremo, frente a las serenas disquisiciones filosóficas sobre el amor, encontramos las

ruidosas fiestas populares dedicadas a Dionisos (o, entre los latinos, a Baco) en las que abundan las imágenes fálicas y las alusiones a la prodigalidad sexual como un desborde de la naturaleza. En Roma, en las fiestas de las *Liberalia*, un gigantesco *phalus*, movido sobre una carreta presidía jubilosas procesiones, dispendiosas libaciones y enjundiosas deyecciones. Estas manifestaciones orgiásticas (que, siendo propias de la civilización pagana no dejaron de realizarse a lo largo de la civilización cristiana, una civilización fecunda en aquelarres y fascinada por los ayuntamientos monstruosos en los que el diablo participaba activamente sea como incubo o como súcubo, es decir, adquiriendo una forma masculina o bien una forma femenina) muestran a la espectacular obscenidad que las caracterizaba como una fuerza irresistible que se mueve en un doble sentido: por un lado, se conforma como una negación avasalladora que instala a los hombres más allá de las restricciones del orden social como si se tratara de un reino de la libertad humana que instala al cuerpo en el centro de la escena y, por otro, como un retorno a la madurez de lo natural, al momento de la lujuria floral o de la dehiscencia de los frutos de la tierra. Se trata de un giro primordial donde lo sagrado se reúne con lo demoníaco y de ello tenemos una excelente representación en esa tumultuosa imagen de *El jardín de las delicias* que inmortalizó Hieronimus Bosch.

El doble sentido, la dualidad, entonces, consistiría en que si la civilización es un producto del trabajo y a su vez el trabajo es una negación del orden natural que da curso a un orden social, el erotismo, que hace que el cuerpo deje de ser un instrumento de trabajo para ser un instrumento del placer, se constituiría como una negación del trabajo y por lo tanto, al mismo tiempo, en una superación del orden social y en una restauración de las pulsiones primordiales. Esta libertad obscena, orgiástica, que despierta en el hombre su animalidad profunda estaría mostrando la necesidad, o más bien el impulso, para nada inocente, de reunir la bestialidad con el reino del espíritu —en un “matrimonio del cielo y del infierno”, como diría William Blake— dejando atrás el orden profano del trabajo. Acaso esta sacralidad bestial sea un estado sólo realizable como deseo. Acaso instalada entre los hombres no puede tener sino

una corta duración porque pone en actividad el deseo de una destrucción total que a su vez activa la necesidad de una fuerza estabilizadora que asegure la prolongación de la vida. Pensando con realismo (con un realismo seguramente influido por el pensamiento freudiano) podríamos decir que el erotismo entendido de este modo sólo puede instalarse como un recreo del cuerpo, es decir, como una interrupción (no una definitiva borradura) del trabajo.

EXPRESIONES DEL EROTISMO EN LA ANTIGÜEDAD

A medio camino entre la meditación filosófica y la explosión orgiástica están los dispendios divinos y los violentos o tramposos ayuntamientos así como las prodigiosas metamorfosis (desorden y reordenamiento) que cunden en la mitología griega en la que Zeus, el supremo, es dueño de un poder destructor y al mismo tiempo de un furor genésico que hace de él un infatigable perseguidor de diosas y de ninfas. ¿Cómo entender este mundo divino tan lleno de confrontaciones y de copulaciones forzadas pero al mismo tiempo tan dócil a una fuerza erótica que se sitúa por encima de los dioses mismos? Aunque continuamente transgredido, en este mundo hay un orden moral y eso lo muestran, entre otras cosas, los reproches y las venganzas de Hera, la esposa de Zeus, quien trata de devolver golpe por golpe. Es más, en *Los mitos griegos* Robert Graves⁸ describe cómo Rea, madre de Zeus, temerosa de las perturbaciones que podía causar la frenética lujuria de su hijo le prohibió casarse con Hera (a la cual después tomaría por la fuerza para obligarla a ese casamiento), recibiendo como airada respuesta una amenaza de violación. Para evitarlo, Rea se convirtió en una temible serpiente lo cual no amedrentó a Zeus, quien se transformó inmediatamente en serpiente macho y se enroscó en ella de manera tan indisoluble que terminó cumpliendo su amenaza. Pero Zeus no sólo fue incestuoso con su madre sino que, de acuerdo con una tradición, engendró a Eros en el vientre de Afrodita, la cual, siempre según una tradición, era su hija. Desde luego, nuestra lectura es no sólo simplifi-

cadora sino ignorante del vasto simbolismo de estas acciones perturbadoras y violentas; pero lo que con ella queremos mostrar es que, de una o de otra manera, hay una continua confrontación con el orden moral siempre vigente porque los propios protagonistas se juzgan y condenan entre sí, además de que gran parte de los ayuntamientos se presentan como flagrantes violaciones a las que sus víctimas quieren por cualquier medio evitar, como Daphne que, huyendo de los deseos de Apolo, se convirtió en laurel en el momento justo en que este dios (a quien uno podría suponer más mesurado porque, según se nos enseñó, es el equilibrio y la justeza racional) ya la tenía entre sus brazos. Daphne convertida en laurel para escapar del asedio de Apolo muestra, de paso, la continua relación entre el hombre y la naturaleza, o, más bien dicho, la sexualidad como principio del reino de lo natural.

Estas aventuras y mutaciones acontecidas en el Olimpo fueron recopiladas y puestas en cuidadosos hexámetros por Publio Ovidio Nasón, exquisito poeta que vivió en los años de apogeo de la Roma de Augusto y murió, exiliado, en los primeros años del imperio de Tiberio. Las célebres *Metamorfosis* de Ovidio dieron motivo, largamente, a poetas y pintores para elaborar obras maestras entre las cuales se cuenta uno de los mayores poemas de la lengua española: *La Fábula de Polifemo y Galatea*, escrita por Góngora a comienzos del siglo XVII. Seis años después de redactar las *Metamor-*

fosis, Ovidio dio a conocer el otro poema que también le aseguraría una larga posteridad: *El arte de amar* (*Ars amatoria*),⁹ pequeña obra dividida en tres libros, dos de los cuales están dedicados a aconsejar a los hombres cómo seducir a las mujeres, mientras el tercero, en compensación, se dedica a enseñar a las mujeres cómo procurarse el amor de los hombres y cómo escapar a la vigilancia de padres, maridos o tutores. “Si alguien en la ciudad de Roma ignora el arte de amar—comienza diciendo Ovidio—, lea mis páginas y ame instruido por sus versos”. Aunque lleno de frases suntuosas y de continuas referencias a la mitología, en realidad este libro es un buen ejemplo de lo que mucho después se llamaría literatura galante: el amor gobierna las relaciones pero se muestra con juguetona liviandad. A los hombres les aconseja, por ejemplo, dulcificar con piropos los defectos de las damas: “Que ésta es más negra que la pez de Iliria? Llamémosla morenita. Si es bizca, juremos que se parece a Venus, que de vez en cuando extraviaba su mirada”. Mientras a las mujeres las invita a seguir sus enseñanzas con argumentos como éstos: “Ven, joven-cita; ven a mi escuela y te enseñaré el arte de ciertos disimulos. Fijate, y aun cuando te vigilen más ojos que los de Argos, te reirás de todos”. Así, pues, el tratado de Ovidio, más que un arte de amar al estilo del *Kama Sutra*, es un arte del afeite y la seducción.

Las prácticas sexuales —desenfrenadas o disimuladas— así como las obras artísticas y las consideraciones morales o filosóficas a propósito de las relaciones amorosas continuaron sin interrupción: como suele decirse, en la literatura —y acaso también en la vida— hay sólo dos temas o dos heridas predominantes: el amor y la muerte. Durante toda la latinidad vemos estas expresiones en las que la entrega a las celebraciones orgiásticas reúne la pasión del encuentro sexual en una progresión que va del regodeo en el placer venéreo hasta el extremo del sacrificio (“El hombre siempre mata lo que ama” dirá admirablemente Oscar Wilde muchos siglos después). Cuando estas exaltaciones paganas penetren en el cristianismo y ahí se mezclen con las tradiciones celtas aportadas por los “bárbaros” que destruyeron el imperio romano, tendremos los escalofriantes aquelarres en donde se mezclarán tanto figuras demoníacas como magos negros que harán de la noche su habitáculo. Desde luego, frente a este



© Enrique Soto. Patio del Palacio Mattei, Roma, 2006.

erotismo macabro existen aquellas otras fiestas de la libido alegre que reúne el vino con el sexo, existen los amores tabernarios, las licenciosas expansiones de clérigos vagantes de la baja latinidad cuyas expresiones literarias han sido tan acertadamente recogidas por Carl Orff en su célebre *Carmina burana*. En esta alegría de la sexualidad liberada no podríamos, desde luego, olvidar las entusiastas celebraciones de la primavera en las que junto con el retorno de las flores retorna el entusiasmo por los encuentros amorosos: “Ya, florecen los almendros, ya / mala seré de guardar. // Ya florecen los almendros / y los amores con ellos”. Las fiestas mayas, herederas del culto a Adonis, reúnen en una sola algarabía el renacimiento de la tierra y el renacimiento de la energía sexual.

EROTISMO Y MUNDO MODERNO: ENTRE VARIACIÓN Y PERMANENCIA

Lo que ahora distinguimos como erotismo pero que hasta hace poco se concebía como una variante del amor tiene a su vez varias maneras de manifestarse. Hay, como vimos, un erotismo de la violencia destructiva, un erotismo del sacrificio, un erotismo del entusiasmo floral, un erotismo de la exhibición genital, un erotismo del ocultamiento, un erotismo del llamado, de la espera y la nostalgia. Hacia el siglo XII, la cultura occidental neolatina produjo, al mismo tiempo que una verdadera escuela de poesía amorosa, una escuela del amor a la que dieron forma los trovadores provenzales. Esa cultura está acabadamente expuesta en un libro de arte amatorio (*Ars Amandi*) compuesto por Andrea Capellanus, a finales de aquel siglo. En este libro, conocido en español como *Tratado del amor cortés*,¹⁰ conceptualmente mucho más rico que el *Arte de Amar* de Ovidio, se expone una elaborada idea del amor, una ética y una estética, así como el código de las relaciones amorosas y las reglas que deben seguir los enamorados. El amor, según ello, no puede darse sino fuera del matrimonio pues, libre por naturaleza, no puede quedar atado a intereses políticos, o a arreglos familiares. Pero ese amor ejercido libremente tiene como precio el secreto: un cierto modo de mirar o inclinar la cabeza, el color del pañuelo que se deja caer como al descuido, el momento elegido para aban-



© Enrique Soto. *Venus*, Museos del Capitolio, Roma, 2007.

donar silenciosamente una reunión, son los signos con los que se elabora un lenguaje que sólo conocen los amantes. Las reglas de cortesía exigen que la relación amorosa, en todas sus etapas, sea estética y noble, sincera y delicada. El varón, trasladando al terreno del amor las leyes del feudalismo, debe comportarse como vasallo de su Señora. Se trata, hay que decirlo, de un siglo en el que las mujeres ocupan el centro de la vida social,¹¹ imponen normas de conducta y se constituyen como verdaderas educadoras de la sentimentalidad de los hombres. Por su parte, Denis de Rougemont en su libro *El amor y Occidente*¹² insiste en que la idea del amor que prevaleció por lo menos hasta el siglo XX, nacido en este siglo, tiene como modelo ese popularísimo “cuento de amor y de muerte” que recorrió toda la Europa medieval: *Tristán e Isolda*. Parecido en sus valores al amor que exaltaron los trovadores, este relato (al cual seguirían innumerables novelas caballerescas) aporta sin embargo un dato preciso y decisivo: los amantes han bebido un filtro (en realidad un veneno, palabra que tiene su origen en *venéreo*) que los condena a amarse para siempre, esto es, que los ata a una pasión que resiste continuamente, y continuamente supera su propia voluntad. Ese filtro, desde luego, es simbólico de aquel momento en que un hombre y una mujer descubren que, más allá de cualquier adversidad, están hechos el uno para el otro. El amor es entrega apasionada y asediada por obstáculos frente a los cuales la



© Enrique Soto. *Cupido y Psique*, Ostia Antica, 2006.

pasión no retrocede ni descansa. Condenados a un amor secreto, incansables en la búsqueda de una reunión definitiva, los amantes persisten en una lucha que sólo cesa cuando mueren “él en brazos de ella, ella en brazos de él”. El amor, pues, se realiza en la tragedia.

También en el siglo XII comienzan a imponerse las lenguas vernáculas sobre el latín y ello da paso al desarrollo de una poesía lírica cuyo eje es el amor y cuyo protagonista es la mujer, en este caso la ansiosa muchacha que llama (“Malherida iba la garza / enamorada / sola va / y gritos daba”), espera (“Si la noche se hace oscura / y tan corto es el camino / ¿cómo no venís, amigo?”), expresa su satisfacción por un amor que ha salido a su paso (“Niña de rubios cabellos / ¿quién os trajo a aquestos yermos? // Mi ventura, el caballero / mi ventura”), llora un olvido (“Estas noches atan largas para mí / non solían ser así”), persiste en la espera de un regreso (“Pobrecita / la Inesita / tiende ancho y duerme solita”). En íntima afinidad con los ciclos del año, la mujer se mantiene despierta, expectante, en las largas noches invernales (“Todos duermen, corazón / todos duermen y vos non”) o se apronta para la eclosión primaveral (“Yo me iba mi madre / las rosas coger / hallé mis amores / dentro en el vergel”).¹³

Estas cancioncillas darán lugar al desarrollo de otras que muestren las diversas formas del encuentro o desencuentro, de la espera o el lamento, y su íntima

suavidad pondrá un matiz más subjetivo en la experiencia erótica haciendo de ese modo un contrapeso al erotismo entendido como turbulencia expansiva.

Es claro que a pesar de las afirmaciones de Denis de Rougemont y de varios medievalistas acerca de que, a partir del siglo XII, estas transformaciones de la relación amorosa y la literatura (más ampliamente el arte) en que ellas se expresaron, dieron como resultado una dulcificación de la pasiones, lo cierto es que estos románticos relatos de amores contrariados y persistentes no fueron suficientes —ni podían serlo— para refrenar, en otros espacios, las manifestaciones de esa turbulencia amatoria originada en la más remota antigüedad, en una antigüedad que sin duda se remonta al origen del hombre por lo que en disciplinas como la antropología o la sociología se habla del *Homo eroticus* para mentar un rasgo constitutivo de la especie humana. Estas expresiones de la turbulencia amatoria, aunque pudieron tomar otros modos de expresarse, nunca se interrumpieron y forman parte de nuestro presente histórico. Incluso han adquirido formas y dimensiones en las que la pasión destructiva reúne, con el auxilio de una tecnología estrictamente satánica, el cálculo y la demencia. Todos sabemos que actualmente el recurso a la internet ha confirmado que el erotismo es una *cosa mentale* pero también ha dado la posibilidad de que lo que empieza por ser virtual, de que esos impalpables escenarios de un deseo sin freno, terminen en realidades flagrantes: violencias orgiásticas, reuniones altamente sadomasoquistas, pedófilos que encuentran la ocasión de arrancar lágrimas y sangre, hasta llegar a lo que sería el extremo de la experiencia erótica que prosigue el camino de la violencia sacrificial: el canibalismo: alguien seducido por la idea de comer el cuerpo del otro, y alguien seducido por la idea de que su cuerpo sea comido por el otro. Se avanza, pues, de la seducción a la obsesión lúcida, de la lúcida obsesión a una rigurosa metodología para que el encuentro tenga lugar y con ello la exhaustiva satisfacción de ese deseo. Ello para no hablar del erotismo de la destrucción colectiva, de las guerras de exterminio que, seguramente más que por un cálculo político, están propiciadas por el instinto de muerte.

Las imágenes televisivas que durante meses mostraron, con maniática fruición y desde todos



© Enrique Soto. Ostia Antica, 2006.

los ángulos posibles, el derrumbe de las torres de Manhattan, obedecían desde luego a la lógica publicitaria, a la necesidad de justificar una guerra (que, por otra parte, ya había sido planeada) pero también al hecho de que esos dos gigantescos y hasta un momento antes enhiestos monumentos viniéndose abajo frente a millones de ojos no dejaban de ser imágenes fálicas cuyo derrumbe, visto una y otra vez, producía un oscuro estremecimiento erótico. Las imágenes de esas gigantescas torres en derrumbe tuvieron tanto poder de atracción, tanto éxito, porque, en el fondo, eran imágenes profunda, oscuramente obscenas.

El desarrollo tecnológico, como todos sabemos, desarrolla también, y aun potencia, las fuerzas acumuladas por el deseo de la vida y el deseo de la muerte. Se trata de una racionalidad que cabalga sobre lo irracional, de la inteligencia convertida en obsesión. Las pulsiones eróticas han encontrado, como no podía dejar ser, la manera de sacar partido, abundantemente, del desarrollo tecnológico. Así, si el erotismo reúne el amor con la muerte, es difícil decir si en el mundo que vivimos la atracción que ejerce la vida tiene la misma fuerza que la atracción ejercida por la muerte. Es del todo posible que ya no sea así.

NOTAS

¹ Por "naturaleza humana", Sade entendía la naturaleza del hombre —también la de la mujer lesbianizada— y especialmente la del aristócrata.

² Véase la entrada "Erotisme" en el t. 8 de la *Encyclopaedia Universalis*.

³ EDHASA, Barcelona (1974) traducción de Johanna Givanel.

⁴ *Op. cit.* 16.

⁵ Las dos últimas citas se localizan en la p. 75 de la misma obra.

⁶ *Ibíd.* 76.

⁷ Ed. Ariel, Barcelona (1985) traducción de Juan García Ponce.

⁸ Alianza Editorial, Madrid (1985) traducción Luis Echávarri. Ver. "Zeus y Hera" y "El nacimiento de Eros" en el Tomo I.

⁹ Publio Ovidio Nasón, *Arte de amar*, Hiperión, Madrid (1999) traducción Juan Manuel Rodríguez Tobal.

¹⁰ Andrés el Capellán, *Tratado del amor cortés*, Porrúa, México (1992) traducción de Ricardo Arias y Arias.

¹¹ Este verdadero reinado de la mujer no durará mucho tiempo; las grandes pestes que asolarán a Europa a lo largo del siglo XIV, cambiarán drásticamente las formas de socialidad. El Renacimiento, por su parte, contrariamente a lo que podría creerse, terminará de reinstalar la hegemonía masculina; y un poco más tarde comenzará la cacería de brujas.

¹² Denis de Rougemont *L'amour et l'occident*, Union Générale d'Éditions, Paris (1939).

¹³ Lo que nos queda de tales cancioncillas son las que se recogieron en los *Cancioneros* a partir del siglo XVI. Desde luego, lo que leemos en ellos no conserva con fidelidad el lenguaje en que circularon oralmente.

Raúl Dorra
Programa de Semiótica y Estudios de la
Significación, BUAP.
email: rauldorra@yahoo.com.mx



© Ángela Arziniaga y Everardo Rivera. De la serie *Fotografías de toque*, fotografía digital, 2008.

Fotografías de TOQUE, consideraciones sobre el erotismo y el tacto^{*}

Iván Ruiz

I

En términos precisos, es difícil explicar de qué manera la fotografía da forma a la experiencia erótica más allá de la captura y exposición de un cuerpo desnudo, sea éste femenino o masculino. Es un hecho que en el conjunto variado de imágenes que circula cotidianamente a través de diferentes vías de comunicación (anuncios panorámicos, revistas, exposiciones de arte, periódicos...), existe un tipo de fotografía que se ha encasillado como erótica: se trata de capturas sofisticadas de los genitales y de ciertas posturas manieristas que adopta el cuerpo desnudo en función de las indicaciones del fotógrafo. ¿Podemos definir con exactitud como fotografía erótica este tipo de imágenes que cuenta con antecedentes destacados como von Gloeden, Weston o Mapplethorpe? Yo lo pongo en duda por una razón demasiado elemental: el erotismo es una experiencia interior del hombre, un trabajo de contemplación y de reflexión sobre la sexualidad que, si bien deja su impronta en la fotografía como un producto de la creación artística, está concentrado más bien en el proceso de elaboración fotográfico.

* Las fotografías que aparecen aquí, de la autoría de Ángela Arziniaga y Everardo Rivera, fueron concebidas en el proceso de elaboración de este mismo artículo. Se trata, por lo tanto, de una colaboración intelectual sobre un tema que ellos, como fotógrafos, experimentan cotidianamente en su oficio: la relación del erotismo con el tacto. Por mi parte, he tratado de poner en palabras algo de esa experiencia que, con generosidad, me han compartido a través de su amor por la fotografía.

Antes que cualquier otro sujeto, es el fotógrafo el que vive en carne propia el erotismo; pero esta afirmación no debe entenderse como una generalización que comprende a todo sujeto que ejerce a la fotografía como una práctica profesional o incluso amateur. El fotógrafo en quien estamos pensando es, de entrada, alguien que está en contacto manual con la fotografía en los términos que exige la denominada fotografía análoga, basada en procesos físicos y químicos para la captura y el revelado de imágenes. Por lo tanto alguien que, además de estar habituado a tocar y a manipular cámaras que poco a poco se han ido transformando en “cámaras de colección” (por ejemplo, la Holga o la Lomo LC-A), vive y padece a la fotografía a través de una cualidad fundamentalmente erótica: la excitación sensorial que producen los materiales de trabajo bajo determinadas condiciones físicas en las que se realiza la fotografía. Pensemos, por ejemplo, en el trabajo en el cuarto oscuro y en la primera condicionante sensorial que éste impone: el pasaje a un determinado grado de oscuridad y la reacción inmediata de desconcierto de un cuerpo que debe buscar un punto de equilibrio distinto al que le proporciona la vista; sentido que, comúnmente, se piensa como exclusivo del oficio fotográfico. El punto de equilibrio que aparece de inmediato es el sentido del tacto y su aparición corresponde a un desafío entre erótico y amoroso que se resuelve, en principio, con las manos: después del revelado, el lavado de un negativo constituye una acción erógena pues si bien el propósito es objetivo en términos del proceso (eliminar los residuos o impurezas que deja el líquido revelador), el acto mismo del lavado debe ser tan cuidadoso como el que exige una caricia sobre la piel y es precisamente esta caricia la que desencadena una excitación corporal en el fotógrafo que pone en riesgo el estado final de la fotografía. Si las manos se dejan llevar por ese impulso pueden dañarla, herir la superficie que está fijando la imagen, pero también, si no aprenden a tocarla, a manipularla, a transmitirle cierta calidez corporal, es probable que en la fotografía se encarne un gesto de endurecimiento,

de frialdad, tal y como ocurre con un cuerpo que no está acostumbrado a recibir una caricia. Una fotografía de este tipo sería una imagen inmaculada, sin registro táctil, sin mancha humana y por eso mismo sería una fotografía un tanto deshumanizada o artificial, quizá refinada para la visión pero en definitiva carente de una carga corporal subjetiva. En cambio, una fotografía que es tocada y acariciada sutilmente por la mano del fotógrafo en el revelado y en otras fases del proceso, se carga de algo parecido a un toque de vida. Pero este toque no es aquel que forma parte del contacto habitual que la fotografía, como la pintura, la escultura y el grabado, exige a la mano del artista en su proceso de elaboración artesanal; este toque es una prueba de amor que la mano del fotógrafo impone a la fotografía y que puede, o no, llegar a cumplirse. No es una acción fetichista ya que hay una solicitud de respuesta en tanto se piensa a la fotografía como un destinatario amoroso con vida. El toque, el contacto de los dedos sobre la fotografía, espera una respuesta de esa imagen aún en formación que ha sido excitada, a manera de roce o de caricia, por el tacto corporal ya que, como propone Barthes, “todo contacto, para el enamorado, plantea la cuestión de la respuesta: se pide a la piel que responda.”¹

La solicitud del toque de vida en el arte se la debemos a un escultor de la mitología griega llamado Pigmalión, quien cansado de los vicios de las mujeres de la isla de Chipre, esculpió una estatua de marfil tan perfecta que incluso —según narra Ovidio— se podía pensar que vivía y que podía moverse. Pero este efecto de vida no le bastó a Pigmalión, pues en la festividad de Venus, el día más celebrado en Chipre, el escultor hizo una solicitud específica a la diosa. Cito en extenso el relato de Ovidio:

Si podéis, dioses, darlo todo, deseo que sea mi esposa..., y sin atreverse a decir: “la doncella de marfil”, dijo: “igual que la de marfil”. La dorada Venus, que asistía en persona a sus propias fiestas, entendió qué pretendían aquellos ruegos y, como augurio de deidad amiga, se encendió la llama tres veces y elevó su punta por el aire. Cuando regresó, Pigmalión fue a buscar la estatua de su amada y,



© Ángela Arziniaga y Everardo Rivera. De la serie *Fotografías de toque*, fotografía digital, 2008.

reclinándose sobre el lecho, la besó: le pareció que estaba templada; acercó de nuevo sus labios, palpó también su pecho con las manos: el marfil palpado se ablandó, sin rigidez quedó bajo los dedos, cedió ante ellos, como la cera del Himeto se reblandece al sol [...] Mientras se queda estupefacto, medio se alegra y teme engañarse, de nuevo enamorado vuelve a tocar con la mano su deseo; era un cuerpo: latan las venas palpadas por el pulgar.²

El efecto de vida que ya producía la estatua debido a sus cualidades tridimensionales se hace mucho más efectivo, por lo menos para Pigmalión, a través de la triple llama de la deidad. El calor del fuego ablanda la rigidez del marfil a tal punto que éste adquiere propiedades de la piel humana: hay venas dentro de esa piel que el escultor alcanza a ver pero fundamentalmente a tocar con sus manos como una corroboración de la condición humana del cuerpo, pero además, de un cuerpo del que está enamorado.

La solicitud de Pigmalión fue, en definitiva, un toque de vida hacia la escultura que culminó de manera satisfactoria, debido a que la narración concluye con el episodio de la boda entre el escultor y su estatua viviente y la noticia del nacimiento de un primogénito llamado Pafos. Sin embargo, este toque de vida,

transformado en un delirio del tacto y fundamentalmente de un tacto amoroso vinculado con la vista, también puede producir un padecimiento afectivo y corporal. Dos textos literarios, una novela y un ensayo sobre fotografía, son contundentes al respecto. En *La obra maestra desconocida* (1831), novela corta de Balzac, se narra la obsesión de dos pintores que quieren alcanzar el secreto último de la pintura para fines distintos. El primero, un joven aprendiz llamado Poussin, con el propósito de llegar a la fama; el segundo, un experimentado Frenhofer, para dar el toque final a una tela que ha ocupado toda su atención desde diez años atrás. Esta pintura, para Frenhofer, no es siquiera definida como una tela: “¡es una mujer!”, pero además —aclara— “esta mujer no es una criatura, es una creación” que cuenta ya con un nombre: Catherine.³ Pero el toque final, ese toque que dará vida a la pintura y que hará de ésta una especie de amante, no se produce finalmente debido a una crisis del tacto que se agudiza frente a la falta de reconocimiento óptico por parte de sus colegas pintores. Cuando Frenhofer, después de una especie de intercambio simbólico con Poussin, accede a mostrar por primera vez a su Catherine ante éste y otro pintor más llamado Porbus, se



© Ángela Arziniaga y Everardo Rivera. De la serie *Fotografías de toque*, fotografía digital, 2008.

produce una escena particular. Frente a la tela, estos últimos no reconocen el cuerpo pintado de alguna mujer que pudiera ser una Catherine; lo que Poussin alcanza a ver es lo siguiente: “colores confusamente mezclados dentro de una multitud de líneas extrañas que forman un muro de pintura”. Porbus, por su parte, corrige a su colega y le aclara que lo que hay ahí sólo es un pie; pero esto, en definitiva, no es ni lo que ve Frenhofer ni lo que con paciencia espera terminar a través del toque final. Desesperado por la falta de sensibilidad óptica en estos pintores, Frenhofer les grita: “¡Por la sangre, por el cuerpo, por la cabeza de Cristo, no sois más que unos envidiosos que queréis hacerme creer que la he echado a perder para robármela! ¡Yo la veo! —chilló—, ¡es maravillosamente bella!”.⁴ La crisis óptica conduce a Frenhofer a un acto radical en donde se acentúa el delirio del tacto: esas manos que con tanta paciencia pintaron, rozaron y acariciaron a su Catherine, y que en algún momento esperaban darle el toque final, son las mismas con las que prende fuego a todas sus pinturas incluida, por supuesto, su obra maestra, su Catherine. Después de quemar sus telas, el mismo Frenhofer muere, y aunque el narrador no lo aclara, queda sugerido, por el sentido del párrafo final de la

novela, que esta muerte haya sido provocada por sus propias manos, es decir, que se haya suicidado.

II

Un texto más, ahora un ensayo sobre fotografía, plantea la posibilidad de pensar a este toque de vida desde una posición distinta a la del creador y su obra, pero enfatizando, por igual, el padecimiento afectivo y corporal en esta suerte de delirio táctil, sólo que bajo una perspectiva particular. En *La cámara lúcida* (1980), Barthes describió con exactitud un elemento de unión entre el observador y la fotografía; un elemento que los atraviesa y hasta cierto punto los amarra, pero que no sale del observador sino de la fotografía misma: “Esta vez no soy yo quien va a buscarlo, es él quien sale de la escena como una flecha y viene a punzarme.”⁵ Esto no es, en definitiva, el mismo toque de vida que buscan Pigmalión y Frenhofer, pero conserva las cualidades esenciales de un toque corporal. El toque del que habla Barthes y que él mismo nombra con el término en latín *punctum*, es un toque erótico que sale de la fotografía como una flecha pero que no produce una acción tan radical como en el caso de Frenhofer (es decir, no conduce a un delirio del tacto), pues incluso cuando punza y

pincha el cuerpo del observador no lo hace como una acción radical de violencia. Si hay una violencia en este toque ésta se asemeja más bien a la que padece un San Sebastián que agoniza lenta y casi placenteramente atravesado por la flechas, según podemos interpretar a través de los gestos de dolor ambiguo en pinturas como las del Greco o Guido Reni.

Desde mi perspectiva, es en Barthes en quien podemos apoyarnos para pensar en el toque fotográfico no sólo como un toque de vida del fotógrafo a su obra, sino además, como un toque erótico que se concentra en la experiencia táctil de las manos del fotógrafo al momento de hacer la fotografía. En sus manos está, digámoslo así, la posibilidad de resolver el desafío sensorial con carga erótica que impone la fotografía, pues si bien a la vista corresponde el entrenamiento constante del ojo como elemento rector de la agudeza visual que define una consolidación del oficio (la expresión “ojo de fotógrafo” es contundente), para el tacto se reserva el aprendizaje y el control de los impulsos corporales que, en puntos específicos del proceso fotográfico, están asociados a un erotismo del tacto. Este erotismo es el encargado de relacionar a la fotografía con la escritura de una manera contundente, pues quien sabe escribir con luz —recordando la etimología del vocablo “fotografía”—⁶ ha aprendido por lo menos tres lecciones: la primera, dejar que el cuerpo en su totalidad reaccione ante los estímulos sensibles de luz y oscuridad; la segunda, ajustar esos estímulos a través del sentido de la vista y del tacto; la tercera, fundamental, comprender que su escritura de luz guarda relación con el encanto erótico, tal y como Barthes lo señaló con respecto a la escritura gráfica.

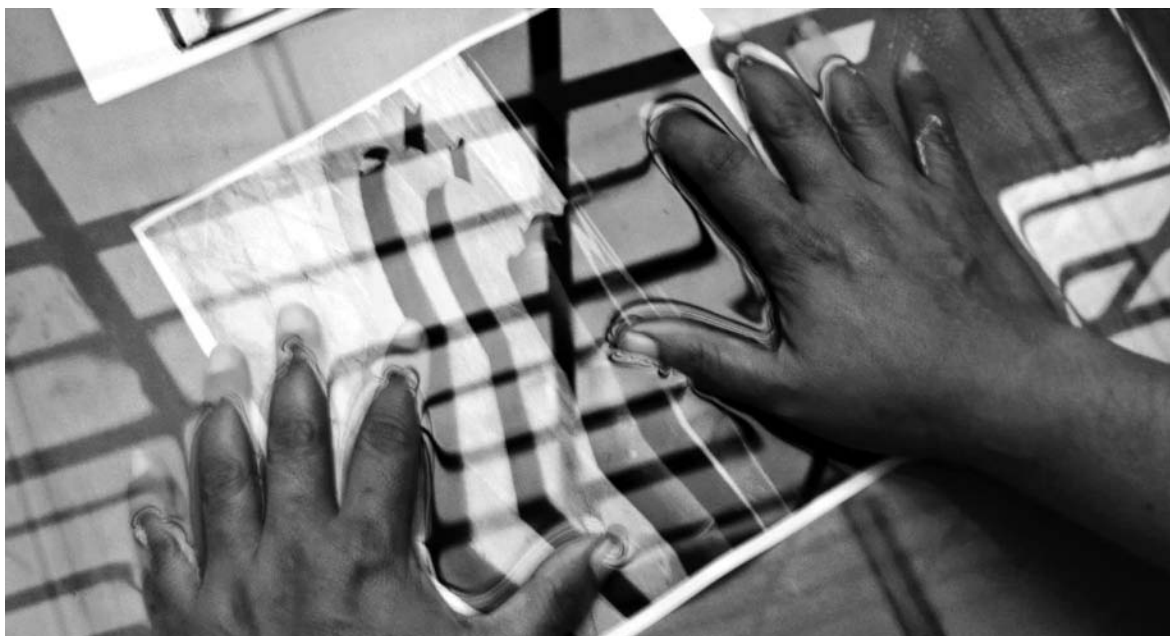
A manera de recapitulación, estas observaciones me han hecho pensar que hay otra fuente de erotismo en la fotografía que no proviene necesaria ni exclusivamente de la captura del cuerpo desnudo. Esta fuente está relacionada fundamentalmente con el tacto, incluso antes que con la vista, pues entre el cuerpo del fotógrafo y la cámara, entre el revelado y el secado, en la intervención y en el montaje, la fotografía produce toda una configuración táctil que hace posible concebir al trabajo fotográfico como una actividad artística que requiere el aprendizaje de un oficio que exalta el trabajo del ojo y, además, como una práctica erótica, una

“práctica corporal de goce” condicionada, como toda escritura, a un trabajo de la mano. Pero este erotismo sólo es posible si la escritura de luz es autorreflexiva y se observa a sí misma en el momento de recibir esa descarga erógena producida por el contacto con los materiales o los instrumentos fotográficos. Las afirmaciones de Barthes sobre su propio ejercicio como escritor son cercanas a las que podría enunciar un fotógrafo que toca, manipula, acaricia, desplaza la cámara a través de su cuerpo y además piensa y ejerce a la fotografía como una práctica erótica:

[...] mientras reflexiono en lo que he de escribir siento cómo mi mano actúa, gira, liga, se zambulle, se levanta y, muchas veces, por el juego de las correcciones, tacha o hace estallar la línea, y ensancha el espacio hasta el margen, construyendo así, a partir de trazos menudos y aparentemente funcionales (las letras), un espacio que es sencillamente el del arte: soy artista, no porque figuro un objeto, sino, más fundamentalmente, porque, en la escritura, mi cuerpo goza al trazar, al hendir rítmicamente una superficie virgen (siendo lo virgen lo infinitamente posible).⁷

III

Acabo de afirmar que el erotismo del tacto, en fotografía, sólo alcanza a tomar forma a través de la mano del fotógrafo; una mano que toca pero que también es tocada y excitada sensorialmente por una descarga cuyo centro se localiza en la fotografía misma; entendiendo a ésta no sólo como la imagen impresa sobre papel, también como el proceso técnico que involucra materiales y herramientas dentro de las cuales destaca la cámara fotográfica. Si esto es así, podemos pensar que este toque erótico comprende dos momentos distintos de la creación fotográfica que plantean una correspondencia con la creación escrita. Por una parte, la extraña relación que surge entre la mano, el cuerpo y la cámara como un instrumento indispensable de la fotografía y, por otro, la necesidad de aprehender, tocar y retocar aquello que por naturaleza es evanescente —la luz— y que escapa de las manos.



© Ángela Arziniaga y Everardo Rivera. De la serie *Fotografías de toque*, fotografía digital, 2008.

La cámara fotográfica es definida, con frecuencia, como una prolongación del cuerpo humano.⁸ Considero que la definición es acertada, pero que requiere algunas precisiones. La cámara, como la pluma del escritor o el pincel del pintor, es un elemento inicialmente ajeno al cuerpo, y si bien la manufactura tecnológica le proporciona una determinada forma manual, no por ello deja de ser extraña la idea de que la cámara se incorpora como una extremidad del cuerpo humano, específicamente, de la mano. La idea, en sí misma, es antinatural y hasta cierto punto angustiante desde un punto de vista corporal, pues se trataría de una prótesis mecánica que se implanta como un garfio en la mano del fotógrafo. No obstante, el sentido de la incorporación es específico: al considerar a la cámara como una prolongación del cuerpo se supone que esta máquina adquiere cualidades, más que humanas, propiamente corporales. La cámara no piensa (es decir, no es un ente racional) pero sí responde a un impulso que proviene del cuerpo y que se transmite a ese gesto, casi escenográfico, del movimiento del brazo y de la mano cuando el fotógrafo se da a la tarea de fotografiar. Una sola toma exige un desplazamiento corporal incesante, un ir y venir, un ver y volver a ver, un control visual en función de la luz pero especialmente un acomodo de la cámara en la mano. Por

ello, lograr un buen encuadre es tan difícil como poder redactar una frase con coherencia o dar por concluida una pincelada para pasar a otra, pues siempre hay algo que pone en desequilibrio, que viene del propio cuerpo y que afecta de una u otra manera a esa prolongación corporal que es la cámara.

Pero lo más singular con respecto a esta relación entre mano, cuerpo y cámara es lo siguiente. El fotógrafo que ya ha acogido a la cámara —que la toca, la acaricia, la incorpora y la utiliza como medio de producción— es alguien que ha pensado a la fotografía como el cuerpo de un amante al que hay que explorar para comprender el deseo de uno mismo. Esto proviene, por supuesto, de Barthes:

A veces una idea se apodera de mí: me pongo a escrutar largamente el cuerpo amado [...] *Escrutar* quiere decir *explorar*: exploro el cuerpo del otro como si quisiera ver lo que tiene dentro, como si la causa mecánica de mi deseo estuviera en el cuerpo adverso [...] Esta operación se realiza de una manera fría y asombrada; estoy calmo, atento, como si me encontrara ante un insecto extraño del que bruscamente ya *no tengo miedo*.⁹

Una vez incorporada, una vez arraigada en el cuerpo del fotógrafo, la cámara ya no produce temor

por su fragilidad mecánica o por la torpeza de las manos que la cogen; sin embargo, lo que continúa manifestándose es un sentimiento de asombro y de excitación frente a ese aparato encarnado en la mano del fotógrafo: hay algo ajeno al cuerpo en esa cámara (su condición de aparato mecánico), pero también algo que se ha transformado en familiar debido al acto mismo de encarnación. De ser un “insecto extraño”, la cámara se transforma paulatinamente en una especie de insecto familiar a la propia corporalidad del fotógrafo. Sólo cuando éste deja de tener miedo a su mano—cámara y da lugar a una exploración amorosa en el sentido que Barthes describe, comienza el escrutinio del deseo erótico en un fotógrafo. Llegado a este punto, ya no basta con tocar y acariciar con la mano a la fotografía en sus diferentes procesos de composición; no se espera ya el toque de vida que demandaron Pigmalión y Frenhofer a la obra de arte. Se trata, ahora, de ir más allá de ese impulso erótico que produce el contacto con la fotografía con el propósito de llegar al límite del deseo táctil. Límite que está marcado por una necesidad de explicar y de comprender cómo la escritura de luz está vinculada con el encanto erótico.

IV

Este límite marcaría entonces un segundo momento de la creación fotográfica, el cual corresponde, no ya a la experiencia empírica y erótica con los instrumentos de trabajo que acabamos de describir, sino a la reflexión sobre cómo esta elocuencia táctil en la fotografía produce un goce corporal de tipo erótico. Para sostener esto, es necesario enfatizar una de las paradojas a las que se enfrenta el fotógrafo: la exigencia de tocar y de fijar sobre una superficie algo naturalmente inaprehensible como lo es la luz. ¿Qué habrá más difícil para un fotógrafo que entender que trabaja con una energía la cual escapa de sus manos y, a su vez, ilumina su visión? Cuando un fotógrafo se plantea esta pregunta está cuestionando no sólo la habilidad manual que exige la mano—cámara en su cuerpo —y que hasta cierto punto se perfecciona gradualmente con el aprendizaje del oficio—, sino además su capacidad de reflexión sobre aquello que excita o inquieta a la mano: tocar lo intocable. La habilidad manual, el manoseo a

la cámara y a los materiales de trabajo constituyen el umbral de reflexión de un deseo táctil que finalmente se ilumina por el sentido de la vista a través del órgano más inmediato: el ojo. Para un fotógrafo, poder tocar con los ojos vendría a ser la culminación de una experiencia erótica que va más allá del acto de fotografiar o de disparar el flash. El desafío de tocar con los ojos para un fotógrafo es semejante al que se enfrenta un escritor al momento de escribir y de querer “tocar” el lenguaje a través de las palabras: en este desafío que plantea la evanescencia del lenguaje, tanto la escritura gráfica como la escritura de luz condensan una fuerte carga erótica y amorosa, ya que el intento de fijar lo inaprehensible corresponde de una u otra manera a la experiencia fugaz de aprehender el cuerpo de un amante.

NOTAS

¹ Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso...*, 74.

² Ovidio. “Pigmalión”, *Metamorfosis...*, 311-312.

³ Honoré de Balzac, *La obra maestra desconocida...*, 193.

⁴ *Ibid.* 201.

⁵ Roland Barthes, *La cámara lúcida...*, 64.

⁶ Del griego *phōto* “luz” + *-graphie* “escritura”, “representación”.

⁷ Roland Barthes. “Escribir”, en *Variaciones sobre la escritura...*, 157.

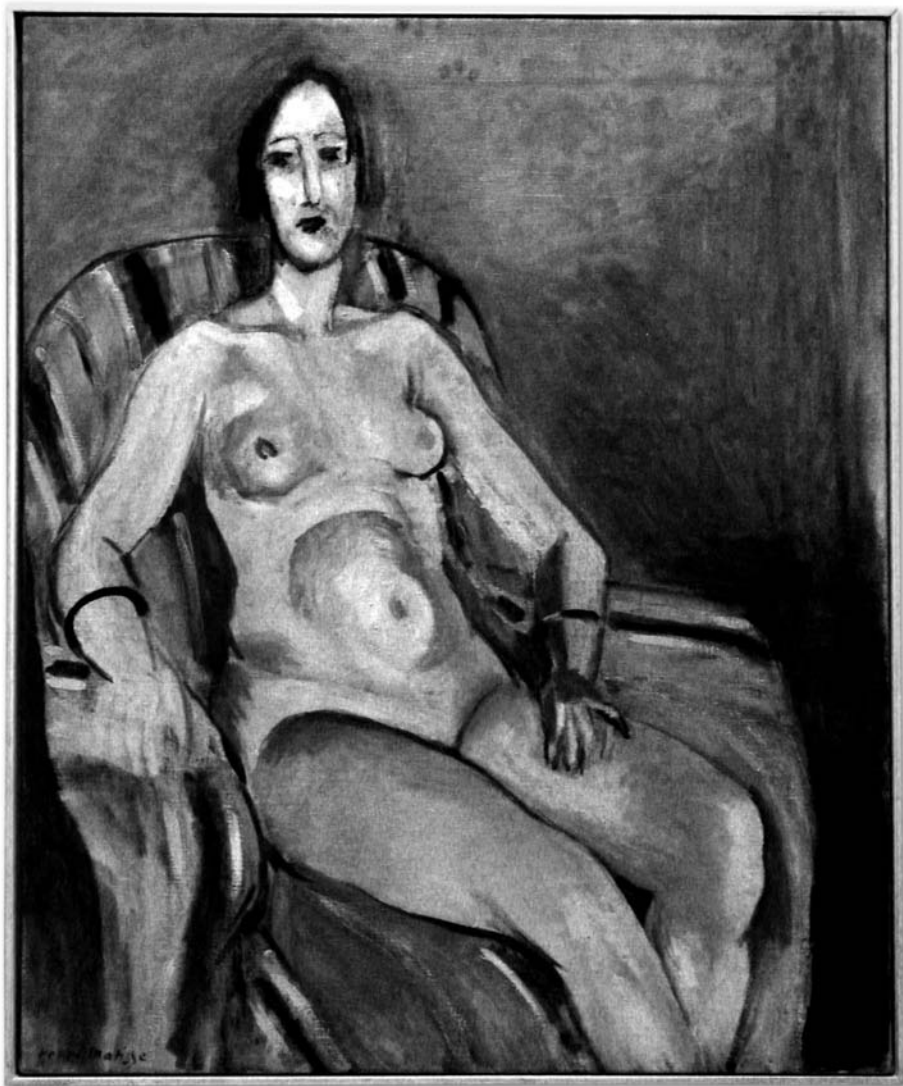
⁸ Laura González Flores, *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*..., 112.

⁹ Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso...*, 80.

BIBLIOGRAFÍA

- H. de Balzac. *La obra maestra desconocida* (1831), traducción de Manuel Arranz, en *La pintura encarnada*, de Georges Didi-Huberman, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia (Pre-Textos), 2007.
- R. Barthes. *Fragmentos de un discurso amoroso*, traducción de Eduardo Molina, México, Siglo XXI, 1982 (1977).
- R. Barthes. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, traducción de Joaquim Sala-Sanahuja, Barcelona, Paidós, 1989 (1980).
- R. Barthes. *Variaciones sobre la escritura*, traducción de Enrique Folch González, Barcelona, Paidós, 2002 (1995).
- L. González Flores. *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.
- Ovidio. *Metamorfosis*, traducción de Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro, Madrid, Alianza-Clásicos de Grecia y Roma, 1995.

Iván Ruiz
Programa de Semiótica y Estudios de la
Significación, BUAP.
email: soldadero@gmail.com



© **Enrique Soto**. *Odalisca*, Henri Matisse, Museo de Bellas Artes, Angers, 2004.

La METAMORFOSIS del erotismo

Facundo **Lerga**

Entonces nos iremos. Mientras...
cuelga tu guadaña con mi cachava en el perchero
del pasillo y siéntate... ¡Siéntate y espera!

LEÓN FELIPE

En su libro *Las metamorfosis*, Ovidio recuerda el mito de Pigmalión. La anécdota es muy conocida y breve. Pigmalión es un artista que un día labra, desde el marfil, una bella mujer. El artífice queda enamorado de su creación; en ella ve reunidas a todas las mujeres en una. Su pasión crece frente a la obra, la contempla con desbordada efusión. Desea que el soplo de la vida avive la piedra inerte y pueda ser amada. Afrodita concede al pedido de Pigmalión y la mujer de piedra se vuelve real. Pigmalión y su criatura se casan.

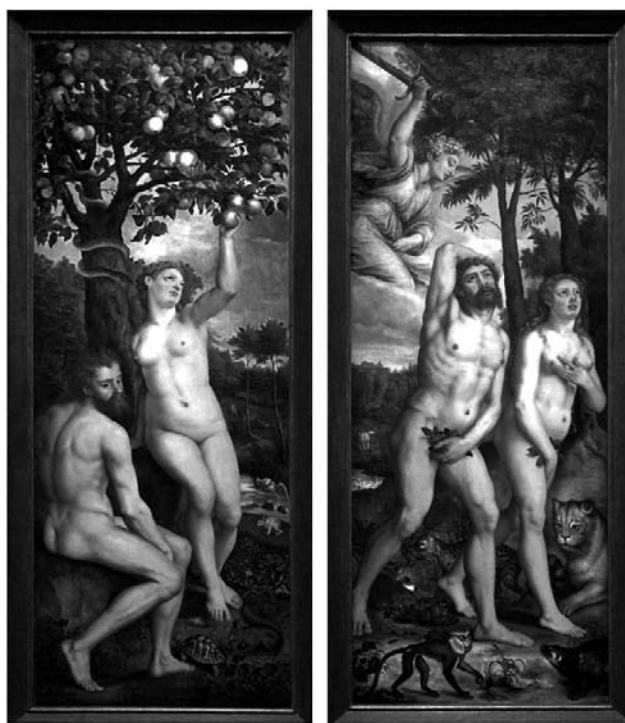
La leyenda puede ayudarnos a explicar cuál es la relación del erotismo con el hecho artístico y cómo funciona en él. Nos resulta innegable que la vida misma puede ser explicada desde el propio arte, desde sus insinuaciones y silencios, pues tenemos la creencia y aun la fe, de que el arte ha sido puesto entre los hombres para hablarnos de los misterios de la vida, más allá de las antojadizas situaciones de época y esos contextos regionales de la historia.

Pero antes de sumergirnos en cualquier análisis de este mito, será preciso que aclaremos algunas nociones que puedan servir como timón de nuestro pensamiento. Reflexionaremos el erotismo en tres niveles: su definición, su relación con el cuerpo y su moral.

George Bataille nos da una primera pauta de lo que puede ser el erotismo. En su trabajo *Las lágrimas de Eros* propone una interesante hipótesis a partir de la observación de las primeras expresiones rupestres dejadas por los hombres en profundas cavernas. Dice que la motivación de estas obras de arte radica en el primer descubrimiento de sus autores: la muerte, en la conciencia de que ellos morirían. Esta revelación pone la distancia definitiva entre el hombre y la animalidad, pues la angustia por la muerte suscita el erotismo.

Esto quiere decir que la certeza del fin de la vida va a engendrar el deseo de conservarla y, todo aquello que evoque este deseo y al mismo tiempo aniquile la muerte, va a ser vivido como una experiencia sexual. De esta sensación nace el arte; surge una respuesta a esta pulsión, como camino a un objeto deseable que se escapa. Por ejemplo, la pintura en particular que describe Bataille representa una escena de cacería; hay ciertos matices que llaman la atención del pensador: en primer orden la bestia herida por la lanza aparece agonizante, disfrutando el último aliento de vida, en un estado casi orgiástico; por otro lado, la figura del cazador es cautivante, es un hombre con cabeza de pájaro, con el falo erecto, gozando el momento. Podrá pensarse que estas imágenes pueden funcionar en realidad como metáforas de la muerte próxima, de la muerte que se avecina sobre el animal vencido, sin embargo el camino que traza la imagen es contrario a la muerte, pues intenta la suspensión del instante, la postergación del momento claudicante, el deseo de llegar al borde pero sin caer en el abismo. Por ello dice Bataille que el erotismo es una pulsión inversa a la muerte, no busca el término sino la pausa, no busca el sexo como una acción evacuatoria que tiene que satisfacerse, sino una acción que debe aplazarse y mantenerse. En otras palabras, diremos que el término del acto sexual es representado como la muerte y lo que difiere o alimenta el acto es lo erótico. Por ello Bataille dice: "la actividad sexual de los hombres no es necesariamente erótica. Sólo lo es cuando no es rudimentaria, cuando no es simplemente animal."¹

Si el principio del erotismo es la angustia, su fin es el placer físico (también el placer espiritual se vive de



© Enrique Soto. Kunsthistorisches Museum, Viena, 2008.

forma corporal), el goce que se siente de manera plena en el cuerpo. Lo erótico tiene que ver con lo somático; en él halla su residencia y su fin. No puede haber erotismo sin experiencia física porque lo erótico busca provocar un efecto especial de deleite. Es por ello que diremos que lo erótico se involucra con el mundo de la sexualidad.

Pero, en nuestra vida cotidiana, somos rozados por muchas afecciones de la exterioridad y muchas de ellas dan placer. Comer o dormir pueden ser actividades muy gratificantes y placenteras, pero no son necesariamente actos del erotismo; además no todo contacto sexual se convierte en una experiencia erótica. Entonces ¿qué determina la presencia o ausencia de lo erótico? ¿Cómo se manifiesta y qué relación establece con el placer y el deseo?

Primero debemos entender que en nuestro mundo hay dos tipos de actos: los eróticos y los privados de erotismo, más allá de que estos últimos brinden o no placer. Las acciones eróticas están cargadas de sexualidad, es decir, de deseo y de placer; las no eróticas, si bien pueden transmitir estas dos pasiones, no están dominadas por el componente sexual. La diferencia fundante se da en el hecho de que las actividades eróticas hacen un uso particular del deseo y del placer,

una utilización substancial que los ennoblece y los pone como fin en sí mismos; el placer y el deseo se recargan de sexualidad. En cambio, en las acciones no eróticas, la ausencia de sexualidad se refiere al sometimiento del placer y el deseo a otras funciones que no las hace primordiales. Es decir, en el erotismo, el placer y el deseo buscan sostenerse a través del tiempo, se alimentan mutuamente para no desaparecer, pues la desaparición, de acuerdo a la percepción que hiciera Bataille, es representación de muerte; ambos no se aniquilan, sino que colaboran mutuamente para mantener la sensualidad, pues un erotismo que deja de provocar deseo y placer no es erotismo. Entonces la sexualidad debe ser entendida como un proceso plenamente humano que no agota el deseo ni el placer: es lo que les da fuerza y también lo que de ellos resulta. Por el contrario, en las prácticas no eróticas hay una función que comienza y termina, que no busca sobreponerse a la temporalidad sino cumplirse; el deseo y el placer duran y se acaban de acuerdo a los avatares superiores de una misión no sexual. Los actos cotidianos que han cumplido su círculo de vida y olvidamos son los mejores ejemplos de los procesos no eróticos.

Los actos del erotismo llevan un componente revelador sobre nuestra vida. Por contraste, se vuelven sobre la lógica iterativa y vacía de los actos de lo coti-

diano, sobre el tiempo del trabajo común. Denuncian la continuidad aceptada, el orden dado de las cosas, los establecimientos que se pretenden inamovibles. A la vez, las acciones del erotismo se construyen como una puerta de salida, como paso a la discontinuidad de la vida a partir de este juego de acariciar a la muerte, de este periplo que va y viene entre el ser y la nada. Estas acciones nos elevan por sobre los límites de nosotros mismos, nos desfiguran, rasgan nuestra individualidad esclavizada y nos unen con los otros y con lo Otro.

Ahora pensemos específicamente cómo funcionan el deseo y el placer en un acto erótico como el hecho literario. Frente a la obra de arte se produce en el hombre una interiorización del deseo. El deseo es la presencia de algo buscado, algo faltante, algo que debe estar en nosotros. El objeto de la obra literaria es huidizo, no se deja asir, subsiste al tiempo y a los hombres; ello da la garantía de que siempre habrá algo que perseguir. El significado profundo y final es lo que sitia nuestro deseo, es su objeto. Es una sombra que, según se nos ha dicho, persiste en todo evento artístico. Si bien podemos decir que nos hemos acercado a ese espectro, que el significado de tal cuento, del tal poema es éste o aquél, nunca será el significado último sino apenas un sortilegio para seguir inquiriendo en las formas artísticas. El deseo de que se mantenga el deseo es el fundamento del arte.

El placer, como se dijo, no se extingue. Proviene del deseo, pues éste lo inaugura. Hay satisfacción en él. El espíritu se deleita. El imperativo erótico es mantener el deseo para que subsista el placer, pues vencido el deseo, el placer se desvanece. Pero también el placer aviva las llamas del deseo, por ejemplo, una novela que extasía hará de su lector un prisionero del ardor de la lectura; sin embargo, una vez agotada la obra, el placer y el deseo no se agotan, sobreviven. Si pensamos, entonces, en la relación deseo-placer diremos que es simbiótica.

Dijimos que el erotismo tiene su fin en lo corporal, que todo hecho erótico se instala en el cuerpo. Más precisamente, en todo proceso erótico está la intención de instalar el placer a través del deseo. Pero esta pasión de ninguna manera, en el erotismo, se da de





© Enrique Soto. *Lot y su hija*, Albrecht Altdorfer, Kunsthistorisches Museum, Viena, 2008.

forma fugaz y breve, sino que pretende ser duradera, sostenida y única. Esa es la diferencia fundamental entre otras afecciones placenteras que puede experimentar nuestro cuerpo, y las propiamente eróticas. “Enamoramientos”, “cosquilleos”, “goces”, “deslumbramientos”, “sacudimientos”, “temblores”, “orgasmos”, “perturbación”, pueden servirnos como expresiones de la presencia del placer.

Sabemos que nuestro cuerpo es finito, que está condenado a la desaparición. El placer del erotismo viene a enmendar esta amenaza. Infringe el fatal designio a través del establecimiento de una emoción infinita, una emoción inolvidable que no rompe las barreras de la muerte, sino que camina sobre sus lindes. Esto está quizás más claro en las obras de arte: si algún poema logra instalar en nosotros el deseo erótico, jamás lo olvidaremos, volveremos a él cada vez que un sentimiento particular nos asalte y despertará aquella presencia de placer. Esto tiene que ver con el hecho de que el erotismo quiere dejar huellas en nuestros cuerpos y nuestras sensaciones, porque frente al erotismo no se puede ser indiferente: lo es en tanto lo es sentido.

La obra de arte y el sujeto de deseo tienden a propiciar un rito, un gesto de unión. Uno debe ser a través del hecho de arte, es decir, ser por y para la obra artis-

tica. Pues, como toda acción, del erotismo recrea un momento de intimidad propia, irreductible, en la que cada uno se entrega al rito de la fragilidad y vulnerabilidad de sí mismo en una ceremonia que funda el encuentro con el otro. Hay que cederse a una desnudez de espíritu sobre la base de una comunión liberadora pero no excesiva. Esto último tiene que ver con otro matiz destacable del erotismo.

Elena Bossi en su artículo “El erotismo en el arte” agrega un elemento primordial en la construcción del deseo y el placer. Ella nos habla de una moral en el erotismo. No basta que el objeto pueda ser susceptible de efecto erótico y nos arrastre al placer, sino también se precisa un dominio razonado de ese placer. Ella dice:

Contrariamente a lo que suele pensarse, el erotismo surge de la inteligencia, la voluntad, lo que ejerce un control de la mente sobre el cuerpo, y no al revés. Mario, el maestro de Emmanuel, que desarrolla toda su teoría acerca del erotismo en el capítulo “La ley”, no desmiente esta afirmación. Cuando Emmanuel define el erotismo como un culto del placer de los sentidos liberados de la moral, Mario expresa su contrariedad: —No es un culto, sino una victoria de la razón sobre el mito. No es un movimiento de los sentidos, sino un ejercicio del espíritu. No es el exceso del placer sino el placer del exceso. No es una licencia sino una regla. Y es una moral.²

Pero debe entenderse a este ejercicio de dominio del placer como doble: por un lado el acto erótico debe sostener una retórica que redistribuya y soporte de manera discontinua el placer y por el otro lado, el sujeto de placer no debe dejarse arrastrar por el “exceso” y apurar el término. Hay un compromiso doble, un “pacto de lectura” fundacional que debe respetarse a favor de la construcción del acto erótico. Un hombre, por ejemplo, que adelanta la película o salta a la última página de una novela para ver la escena final, está fuera del erotismo.

En este sentido, podemos establecer un paralelo entre esta concepción moral del erotismo y la noción de seducción que nos acerca Herman Parret. El pensador empieza a elaborar el sentido de seducción desde la etimología latina del término: seducir proviene de *se-ducere* que significa “llevar a un costado”, “apartar a alguien del camino”, “desviar secretamente”. La seducción es enigmática pues en el fondo está la idea de que esta desviación es para decir un secreto. La seducción sitúa como esencial la promesa de un secreto velado, de la promesa de decir algo prohibido. Pero hay una imposición en el seductor, un imperativo moral que lo hace callar; dice Parret:

El seductor está obligado por el compromiso a guardar el secreto: y el deseo puesto así en escena por el seductor es un deseo a propósito del deseo del otro.³

El seductor está forzado a no dar la respuesta al enigma, sino a silenciarla y mantenerla en la retórica de la postergación. A la vez podemos entender que también el seducido es el que se deja desviar, el que se deja llevar al margen. Seductor y seducido inician un juego dialéctico donde media el deseo de ambos, la ruptura de este pacto descubre el enigma o lo banaliza. Entonces el objeto de deseo es deseable en tanto el seductor lo mantiene en las sombras y el seducido se deja desviar. Cuando decimos que una novela nos atrapa, que una pintura nos fascina o una canción nos emociona, no estamos más que exponiéndonos como cómplices de tal novela o partícipes de tal pintura o canción.

En esos instantes somos absorbidos, desviados hacia el secreto. Somos como la dama que se deja ilusionar por las palabras del Don Juan. Metáfora de

esto es aquel cuento de Julio Cortázar, “Continuidad de los parques”, donde el desvío origina la eliminación de los espacios entre la ficción y la realidad. El pacto erótico entre el personaje y la novela que lee se da en pocas líneas:

Su memoria retenía sin esfuerzo los nombres y las imágenes de los protagonistas; la ilusión novelesca lo ganó casi en seguida. Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba, y sentir a la vez que su cabeza descansaba cómodamente en el terciopelo de alto respaldo, que los cigarrillos seguían al alcance de la mano, que más allá de los ventanales danzaba el aire del atardecer bajo los árboles.⁴

Lentamente las sensaciones de la narración y la sala de lectura se van entrecruzando. Es el personaje quien permite la fusión de su universo real y el novelado; siente placer por “irse desgajando línea a línea”, este personaje—lector se va volviendo texto a través del goce. Y de esa forma, en la culminación del relato, ese personaje se va a convertir en víctima de la trama que ha ido leyendo.

De la misma manera que aquel juego de muñecas rusas donde una más grande contiene a otra más chica, el lector de este cuento, el otro el de afuera, si se



© Enrique Soto. François Boucher, Museo de Bellas Artes, Angers, 2004.

ha propiciado el convertirse en sujeto de seducción, va permitiendo que también la comodidad de su entorno vaya entrando por la puerta de la ficcionalidad, al igual que el personaje. Y de esta forma este efecto de montaje se va volviendo cautivador y laberíntico.

En resumen, si el arte es erótico, lo es en la medida en que se logra un comprometido “pacto de lectura”, entre el hecho de arte y quien desea ser sujeto de pasión. Uno seduce, el otro se deja “desviar”. De esta forma, en este movimiento que sostiene el placer a través del deseo, la obra de arte y el sujeto deseante van bordeando los abismos de la muerte y rozando los profundos sentidos de la vida. Por este movimiento pendular entre el ser y la nada, y esta búsqueda de un placer que pretende darse como imperecedero, la acción artística no es un acto deserotizado, sino único, profundo y sexual.

Ahora retomemos la vieja historia que nos contara Ovidio. En el mito hay dos Pigmaliones. El primer Pigmalión es el que está bajo los influjos de la erotización, es el sujeto que desea. Éste es el que vive con placer la espera del objeto deseado, la mujer real que sólo puede imaginar. Este Pigmalión es el que más detalla Ovidio: el que sufre, el que espera, el de la mirada perdida en el deseo y en la expectación. En *Las metamorfosis* se describe esta situación de la siguiente manera:

Entre tanto, níveo, con arte felizmente milagroso,
 esculpió un marfil, y una forma le dio /
 con la que ninguna mujer
 nacer puede, y de su obra concibió él amor.
 De una virgen verdadera es su faz, a la que vivir creerías,
 y si no lo impidiera el respeto, que quería moverse: 250
 el arte hasta tal punto escondido queda en el arte suyo. /
 Admira y apura
 en su pecho Pigmalión del simulado cuerpo unos fuegos.
 Muchas veces las manos a su obra allega, /
 tanteando ellas si sea
 cuerpo o aquello marfil, y todavía que marfil /
 es no confiesa. 255
 Los labios le besa, y que se le devuelve cree y le habla /
 y la sostiene

y está persuadido de que sus dedos se asientan en esos /
 miembros por ellos tocados,
 y tiene miedo de que, oprimidos, no le venga lividez /
 a sus miembros.⁵

Frente a la obra, las pasiones del personaje se mueven, se perturban, provocan un movimiento del espíritu y del cuerpo. Hay un ir y venir en esta enumeración de acciones realizadas por Pigmalión que delatan esta efusión de pasiones: “admira”, “apura”, “allega”, “besa”, “cree”, “sostiene”; verbos en presente que tienden a establecer no sólo la vivacidad de los actos, sino también la simultaneidad de éstos.

El otro Pigmalión es el final, el que no se agita. Es el héroe que se casa, del cual no sabemos nada más. Es el personaje que ya no vive en el erotismo, es el que muere y cierra el mito.

También hay dos amadas. La primera, la de marfil, es una mujer potencial, la que es en tanto puede ser. Ella provoca el deseo y cautiva, no sólo a su creador sino también a nosotros lectores; es, en todo caso, el objeto central del mito. La otra amada es, como el último Pigmalión, la concluyente, la que ya no puede provocar placer erótico porque ya no es potencial. Es el punto final.



© Enrique Soto. *Pelirroja*, también llamado *El Aseo*, Henri de Toulouse-Lautrec, Museo de Orsay, París, 2003.

Afrodita destruye al erotismo. Es una paradoja que la diosa del amor suprima el *eros*. Su intromisión acaba con el Pigmalión del placer. No es raro que un dios no entienda las pasiones de los hombres, pues ningún dios está atado al temor por la muerte. Pero, por otro lado, podría pensarse que la responsabilidad de la metamorfosis (mujer erótica a mujer cotidiana) es por causa del propio Pigmalión. Es él quien le solicita a la diosa culminar con la expectación; el héroe del mito rompe el pacto del erotismo y su instrumento es el *deus ex machina*. Entonces se produce un pasaje de la obra de arte a la desaparición, de la eternidad al tiempo condenado, de la vida a la muerte. El personaje es llevado al exceso,⁶ a la posesión absoluta de la amada. No se da cuenta de que la amada más erótica es aquella a la que se desea, no la que se tiene. Rompe el pacto fundador del erotismo y se convierte en “dueño”, en marido. Esta última condición es la menos erotizante, pues para desear no se debe poseer, sino que lo deseado debe faltar; la falta crea expectativa. Incluso para nosotros, lectores, esta mujer real es menos cautivadora, sabemos que no la inviste aquella aura de potencialidad, de poder ser, mágicamente, aquello que nosotros deseamos. El marfil tallado hablaba más que la carne.

Toda creación artística propende al erotismo. En mayor o menor medida éstas logran instaurar el deseo y el placer plenos. Muchas alcanzan el sueño del hombre, la eternidad y otras sucumben al olvido. Esto va a depender de qué manejo de la retórica de la seducción haga cada una de ellas, es decir, qué nivel de moral erótica movilice la obra artística y qué grado de compromiso para la erotización manipule el sujeto de deseo. De acuerdo a lo que se ha venido describiendo, podemos afirmar que no es necesario que, para ser erótica, la obra de arte hable de lo sexual, sino que lo provoque. Es decir, lo erótico no estaría en lo temático (en lo que digo), sino en lo enunciativo, en lo dicho y percibido (en cómo lo digo). Al respecto dice Barthes:

El texto que usted me escribe debe probarme que me desea. Esa prueba existe: es la escritura. La escritura de esto: la ciencia de los goces del lenguaje: su kamasutra (de esta ciencia no hay más que un tratado: la escritura misma).⁷

Allí, en la materialidad se produce el desvío, la insurrección contra el tiempo y el destino fatal, descubrimos que hay algo que sí puede jugar con esta muerte que nos espera, que en estos placeres del arte y en ciertas erotizaciones de la vida cotidiana subsistimos y despertamos no sólo a otras verdades, sino a nosotros mismos.

NOTAS

¹ Bataille, G. *La felicidad, el erotismo y la literatura*. Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires (2004), 339.

² Bossi, E. “El erotismo en el arte”. Tomado de <http://www.archivo-semiotica.com.ar/ElErotismoBossi.html>

³ Parret, H. *Las pasiones: un ensayo sobre la puesta en discurso de la subjetividad*. Editorial Buenos Aires (1995), 115.

⁴ Cortázar, J. *Cuentos completos/1*. Alfaguara. Buenos Aires (2000), 291.

⁵ Publio Ovidio Nasón: “Pigmalión” en *Las metamorfosis*. Traducción de Ana Pérez Vega. Tomado de http://www.cervantesvirtual.com/servlet/Sirv_eObras/12257292019032617210213/index.htm

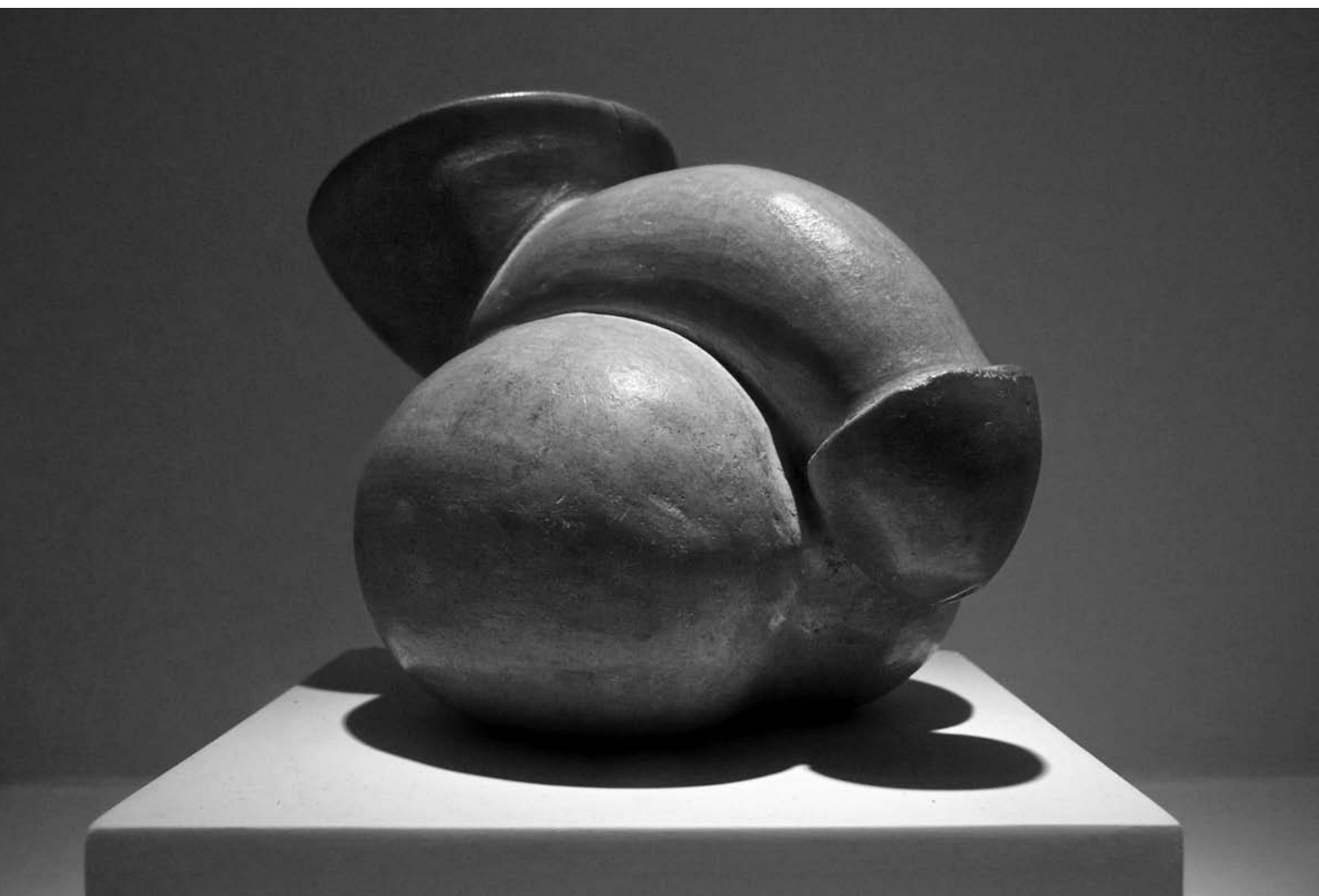
⁶ Habría otro caso de exceso en la historia del arte. Cuenta alguna anécdota que al terminar *El Moisés*, Miguel Ángel, preso de la impresión que le causaba la vivacidad de su obra, gritó “*Parla!*” (¡Habla!) y dio un martillazo sobre el muslo de profeta. Esto nos puede hacer pensar que el exceso funciona como una fuerza negativa que puede “destruir” la obra, es decir, el erotismo.

⁷ Barthes, R. *El placer del texto y La lección inaugural*. Siglo XXI. Buenos Aires, 14.

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, R. *El placer del texto y La lección inaugural*. Siglo XXI. Buenos Aires (2001).
- Bataille, G. *Historia del Ojo*. Ed. Colección Reino Imaginario. México (1994).
- Bataille, G. *El Erotismo*. Ed. Tusquets, España (1988).
- Bataille, G. *Las lágrimas de Eros*. Ed. Tusquets, España (1997).
- Bataille, G. *La felicidad, el erotismo y la literatura*. Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires (2004).
- Bossi, E. <http://www.archivo-semiotica.com.ar/ElErotismoBossi.html>
- Cortázar, J. *Cuentos completos/1*. Alfaguara. Buenos Aires (2000).
- Lacan, J. *El Seminario La Ética del Psicoanálisis*. Ed. Paidós. México (1955).
- Parret, H. *Las pasiones: Ensayo sobre la puesta en discurso de la subjetividad*. Editorial Buenos Aires (1995).
- Parret, H. *De la semiótica a la estética: enunciación, sensaciones, pasiones*. Editorial Buenos Aires (1995).
- Soler, C. “El cuerpo en la enseñanza de Jacques Lacan”, En: AA.VV. *Estudios de sicosomática*. Barcelona. Siglo XXI, (1996) 93-113.

Facundo Lerga
Universidad Nacional de Jujuy, Argentina.
facundolerga@gmail.com



© **Enrique Soto**. Museo Rafael Larco Herrera, Lima, 2008.

La pasión de EROS

Guillermina **Casasco**

En un escrito anterior sobre el erotismo¹ decíamos que si la naturaleza condena al hombre a ser un eslabón en la cadena de las especies, la cultura lo condena a ser un “ser humano”.

Estar condenado a ser “humano” es aceptar las restricciones culturales que impiden al hombre la realización de su dimensión animal.

El último eslabón de la cadena de las especies queda preso de la cultura. Al ser “tomado” por ella el sujeto humano es desviado del instinto. Tal desvío lo encamina al erotismo.

El sujeto se constituye sobre la pérdida de naturaleza, pérdida fundamental que determina su fragilidad; su debilidad contrasta con la fuerza irresistible de su destino biológico. Y a diferencia del animal, el hombre tiene conciencia de la muerte.

Condenado a morir a causa de la misma naturaleza que le ha dado la vida, el hombre sólo encuentra consuelo en las redes de la cultura que lo restringe. La conciencia de muerte y el desvío de las pulsiones –desvío que conduce al terreno de la seducción– nos acercan al conocimiento del erotismo.

“EROS ES, ANTE TODO, EL DIOS TRÁGICO” ²

En una reflexión nuestra a propósito de los museos, decíamos que más allá de la taxonomía que puede establecerse en función de los objetos que se muestran y de la época que representan, los museos—por muy contemporáneos que sean—exponen el carácter temporal de cualquier manifestación de la existencia humana.

Los museos pueden considerarse lugares de lectura de la conciencia de muerte. Tal vez sea la conciencia de muerte lo que motiva a guardar los vestigios de vida, a exponer sus ruinas, paradójicamente, para preservarlas.

La muerte del otro –representada en los objetos que lo recuerdan– y la conciencia de la muerte propia forman parte de la vivencia del paso por los museos.³

Quisiéramos compartir nuestra experiencia del recorrido por las salas de arte erótico preincaico del museo Larco Herrera (Lima), después de haber conocido las catacumbas de San Francisco. Estrechos pasadizos conducen al escalofriante encuentro con un osario colectivo de la época virreinal: la muerte sin velos.

LUEGO SIGUIÓ LA MUERTE RE-VELADA

Es difícil percibir [...] la unidad de la muerte o de la conciencia de muerte, y del erotismo. Inicialmente, el deseo incontenible [...] no puede oponerse a la vida, que es su resultado; el acontecer erótico representa, incluso, la cima de la vida cuya mayor fuerza e intensidad se revelan en el instante en que dos seres se atraen, se acoplan y se perpetúan.⁴

Es conmovedor el encuentro con el erotismo anunciado al ingreso de las salas correspondientes del Museo Larco que expone cientos de vasijas preincaicas, pertenecientes en su mayoría a la cultura moche.

Un dato de su hallazgo acrecienta el impacto visual de color y formas: la mayoría de las piezas fueron descubiertas en tumbas, destinadas como ofrendas fúnebres.

La pregunta sobre el lazo que une al erotismo con la muerte es inmediata. Para nuestra experiencia fue un dato sensible saber que las vasijas que teníamos a la vista fueron creadas para habitar en el mundo subterráneo y convivir entre los muertos a los que honraron hasta su descubrimiento.

Las piezas hoy expuestas en vitrinas muy iluminadas, –pensemos– fueron retiradas del lugar al que pertenecían. Hay que hacer un enorme esfuerzo de imaginación –imposible en realidad– para colocarnos en el punto de vista del destinatario honrado. Aunque eso hubiera sido posible nos encontramos ante una



© Enrique Soto. Museo Rafael Larco Herrera, Lima, 2008.

restricción mayor: no hay luz, tampoco sombras, sólo oscuridad en ese mundo subterráneo, invisible.

Pero el lugar en sí mismo es plenamente significativo. Puede recrearse figuradamente el sitio interno, maternal, íntimo y oscuro, que las cobijaba. Allí situado el observador puede tomar distancia del impacto puramente visual de tan importante despliegue de órganos sexuales magnificados y de cuerpos entrelazados. Las aberturas vaginales, excesivas en relación al tamaño del cuerpo femenino, ofrecen el interior vacío a la mirada. Cuerpo hueco. Sea cual fuese la lectura de esta imagen –un nido vaciado o la ilustración del enigma femenino–, asistimos sin duda, al encuentro del sexo con la muerte.

Detrás de los vidrios, las cerámicas reflejan los enigmas existenciales que la cultura traslada a las manos del artista que los modela.

La historia del pensamiento, de sus mitologías y religiones, de sus verdades y ficciones, puede leerse en las amorosas ofrendas de los vivos a los muertos. En la conciencia de muerte se proyecta la idea dolorosa de la pérdida del objeto amado. Retenido en la tumba, él continúa recibiendo ofrendas. La muerte no acaba con el amor. Por el contrario, la historia y la literatura enseñan que son complementarios.

El tema de la pérdida es uno de los grandes temas de la literatura y del arte. El artista ha reflejado en las formas bellas, desde siempre, la añoranza del hombre del bien perdido.

“TAMBIÉN AMÁNDONOS CONOCEREMOS EL DOLOR” ⁵

“Melancolía” es uno de los nombres con los que se designa lo perdido, en particular la tristeza y el ánimo sombrío que se apoderan del sujeto que ha sido privado del objeto de su amor.

Si la melancolía se vincula con la pérdida, también puede vincularse con el nacimiento de la subjetividad. El origen dramático del sujeto, designado “trauma del nacimiento”, puede figurarse doblemente apelando a los sentidos del significante “parto”. Nacer es un modo de partir “partido”. El nacimiento divide; la unidad de la vida intrauterina será, para siempre, perdida.

El arte se modela en y con el sentimiento de la falta que provoca lo perdido. En las historias de amor, por ejemplo, la falta se manifiesta en la figura de la distancia, la imposibilidad o la muerte de los amantes. Por eso la tristeza es el afecto privilegiado por los poetas para la manifestación de la belleza. “La belleza en su desarrollo supremo induce a las lágrimas” dice en, *Filosofía de la composición* E. A. Poe, para quien la melancolía es “el más idóneo de los tonos poéticos”.

Por su parte, Freud establece una equivalencia entre la melancolía y el duelo. Ambos confluyen en dos puntos, dice: la pérdida irremediable del objeto amado y la dificultad de sobrellevar dicha pérdida. Tanto en *Duelo y melancolía*, como en *Lo perecedero*, traducido también como *La transitoriedad*, el creador del psicoanálisis pone en relación el goce estético, la poesía y el duelo.

Los datos precedentes permiten comprobar el acuerdo interdiscursivo sobre la presencia de la pérdida en la experiencia misma de goce estético; goce que reúne a la muerte y al amor.

La “verdad del ser” es horrorosa, dice J. Lacan, “porque lo verdadero no es demasiado bonito de ver [...] lo bello es, sino su esplendor, al menos su cobertura” Lo bello, repitámoslo, obtura una verdad horrorosa: la falta en ser constitutiva del sujeto. La belleza es un recurso imaginario, una pantalla que cubre el vacío del ser. La

verdad del ser —llamada también falta en ser o “sujeto dividido”— revela la presencia de la muerte. Si lo visible vela y a la vez revela lo invisible, la falta en ser —la unidad perdida— vela y a la vez revela lo imperdible: la muerte.

“TODA NUESTRA VIDA ESTÁ CARGADA DE MUERTE” ⁶

La creencia Moche en la continuidad de los placeres del amor en la vida sepulcral, explica el carácter espiritual —religioso— de su arte erótico. Tal vez semejante glorificación de la sexualidad respondía a la intuición —que la observación y la ciencia demostrarían después— del principio creador del sexo cuya función trasciende la temporalidad del cuerpo asegurando la continuidad de la vida más allá de la muerte individual.

Igual principio creador debió guiar las manos que modelaron las vasijas (wacu) alrededor del vacío continente. Creación sagrada: el término vasija en quechua es relativo a Waca, el dios de la casa. Imaginemos las manos del ceramista, escultor de cuerpos gozosos vivos, moribundos o muertos, dando forma al misterio, enmascarando lo Real.

El cuerpo, lugar significativo de placer y de vida constituye un objeto de valor fundamental: la creación de la vida y su continuidad dependen de él. Hasta hoy, el arte religioso y el profano no han dejado de honrarlo.

Decíamos, a propósito de los museos, que parecen templos. La presencia sensible de un mundo “otro”, ajeno al de la vida cotidiana, se manifiesta en el lenguaje corporal del visitante: entra discretamente, habla en voz baja, se mueve con sigilo. La percepción de la contingencia y la fragilidad del cuerpo propio estremecen al observador enfrentado a una de las manifestaciones más conmovedoras de la relación vida—muerte: Eros y Tánatos.

Sexo y muerte se manifiestan en objetos culturales, especialmente en la creación artística. El arte alivia y expresa la angustiosa fragilidad del hombre frente al enigma de la muerte.

Si todo museo enfrenta al observador con su pasado y su destino, especialmente en las salas de arte erótico del Larco, se camina —tambaleante— sobre el piso de la conciencia de muerte.

Sexo y muerte han sido asociados desde siempre por las culturas más antiguas, diversas y distantes: Oriente, Grecia, Roma, Perú...

Las aberturas de los cuerpos femeninos—volviendo al museo Larco Herrera—reciben al miembro viril que las obtura. Hombres y mujeres plasmados en el momento de la procreación. No sólo del acoplamiento sino también del placer asociado al encuentro de los cuerpos. Cuerpos que gozan y al mismo tiempo —nos interesa acentuarlo en función de nuestro recorrido—sufren, se manifiestan débiles, enfermos o muertos.

El goce del cuerpo y la insistencia del deseo insatisfecho se manifiestan en la búsqueda de placer a través del encuentro con el propio cuerpo, con el del otro o de los otros.

La profusa galería de cuerpos y objetos enlazados en variadas modalidades de relación sexual expresa la búsqueda y el instante del encuentro con el placer.



© Enrique Soto. Museo Rafael Larco Herrera, Lima, 2008.

“ME QUEMO PARA NO VER EL SITIO

VACÍO DE TU CUERPO”⁷

En su obra, Jacques Lacan aborda el vínculo de lo femenino con la creación. El principio creador se manifiesta en el arte.

La enigmática muerte se acompaña de la enigmática feminidad; en el útero —tumba (madre tierra donde la vida creada retorna)— y en el arte, lugar generador de creación que contiene el vacío.

Atravesado por la vida y la muerte, el cuerpo es uno de los lugares privilegiados por el arte para manifestar las preguntas por la existencia.

Con las respuestas que no llegan se abre la perspectiva del significante imperfecto, que no alcanza a consumir el sentido.

Desde los lienzos y las vitrinas la creación revela el vacío mismo que cubre. Bataille enseña que lo propio de la muerte y del erotismo es que se ocultan en el instante mismo en que se revelan.⁸

A nivel de la palabra el vacío oculto se revela en el sentido que falta (en la ausencia del significante que complete el sentido). Enseguida veremos cómo se revela en el cuerpo.

Los mitos sobre el cuerpo que la historia del pensamiento registra, particularmente los del cuerpo femenino, cobran consistencia en el arte.

Pintados sobre el blanco del lienzo, modelados a partir del hueco alrededor del cual cobran volumen, contados o cantados; en fin, son variados los lenguajes que expresan el vacío abierto alrededor de lo real del sexo y de la muerte. Y abierto, también, alrededor de los ideales que arrojan el cuerpo.

“TE DESVISTO COMO QUIEN PELA UNA FRUTA”⁹

El cuerpo es lugar de conformación del deseo, de invitación, de convite.

El misterio se viste. El cuerpo vestido invita a desear. La invitación a desear se vincula con el enigma que el cuerpo vestido sugiere. Cuerpo erotizado, velado.

Enigma y deseo se complementan. El cuerpo femenino es paradigmático, figura erótica por excelencia. Arropado o no, los pliegues —pliegues que velan el sexo



© Enrique Soto. Museo Rafael Larco Herrera, Lima, 2008.

del género femenino o pliegues de tela que revisten el cuerpo—seducen, generan el deseo.

El velo permite imaginar las líneas del cuerpo oculto. Sobre el blanco del lienzo el pintor cubre el cuerpo, que no hay, con tela o con piel. La imagen plástica es erótica, acentúa la sensualidad del cuerpo precisamente al ocultarlo. La función del velo es complementaria de la función imaginaria: lo oculto, lo prohibido, “ilumina lo que prohíbe”. Lo oculto tras los velos se revela a la imaginación.

Lo imaginario, dice J.A. Miller, es “el lugar donde hay la presencia, en lo que se puede ver, de algo que no se puede ver”. Esta definición explica la función de velo que cumple la imagen: la presencia de la imagen —pantalla visible— revela la existencia de lo invisible que cubre.

El velo, entonces, “convierte la nada en ser”, concluye Miller.

El velo ilumina la nada, agregamos nosotros mientras recordamos un proverbio chino que cita R. Barthes en *Fragmentos de un discurso amoroso*: “El lugar más sombrío está siempre bajo la lámpara.”

Pensamos otra vez en las salas de arte erótico que acompañaron nuestra búsqueda del erotismo en las oscuras tumbas del preincaico peruano. Lo hallamos habitando junto con la muerte, en la oscuridad. Como en las cuevas de Lascaut, también oscuras, donde G. Bataille encuentra el “sentido de la seducción y de la pasión”.

Para finalizar compartamos una última imagen del Museo Larco Herrera: una de las figuras donde la vida, la muerte y el sexo se reúnen en una condensación ilustrativa del drama que acompaña al erotismo, es la de la

madre amamantando a su niño. El cuerpo de la mujer, velado por la función de la maternidad, enseña el fruto parido o cosechado, salido del vientre; del mismo vientre que en la vitrina anterior hallamos vacío, con su abertura expuesta a la recepción del don. Don de la vida —de creación— simbolizado en el miembro erecto.

La amorosa figura de la madre y el niño modelada en una vasija arrancada del vientre de una tumba, representa un eslabón de la dolorosa y gozosa cadena de pasiones. Metaforiza la generación, la creación. En fin, el erotismo que es la representación estética (el velo) del padecimiento —de la pasión— que poseen al sujeto humano, a su pesar.

NOTAS

¹ Eros, Publicación Conjunta de la Universidad Nacional de Jujuy, Argentina, (2003).

² Bataille, G. *Las lágrimas de Eros*, Editorial Tusquets, Barcelona, (1997) 86.

³ *La Colección*, Publicación Conjunta, Ediciones El copista, Córdoba, Argentina, (2008).

⁴ Bataille, G. Ídem., 52.

⁵ Poema de Abelardo Sánchez León, inscripto en el “Parque del amor”, Lima.

⁶ Bataille, G. Ídem., 87.

⁷ Poema de Washington Delgado, inscripto en el “Parque del Amor”, Lima.

⁸ Ídem., 70.

⁹ Poema de Jorge Díaz Herrera, inscripto en el “Parque del amor”, Lima.

Guillermina Casasco
Universidad Nacional de Jujuy, Universidad
Católica de Santiago del Estero, Argentina.
guillerminalike@gmail.com



© Enrique Soto. *De la serie Vitrinas*, 2009.

Paracelso:

Textos seleccionados

HOMBRE Y MUJER

Dios no quiere que hombre y mujer sean como un árbol en el que siempre crece el mismo fruto... Tampoco quiere que cada hombre sea un multiplicador de su estirpe, sino que ha dotado a algunos de semillas y a otros no, a todos de distinta manera.

Dios ha dejado al hombre el libre albedrío de reproducir su especie; puede engendrar un hijo a su voluntad, transmitir su semilla o no hacerlo. Ha hundido profundamente la semilla, en toda su realidad y esencia, en la fantasía del hombre... Si el hombre tiene la voluntad, surge en su fantasía el deseo, y el deseo engendra la semilla... Sin embargo, él no puede prenderlo en sí mismo, sino que es atizado por un objeto. Cuando un hombre ve a una mujer, ella es el objeto, y solo depende de él retenerlo o no... Dios ha dado al hombre la razón para que supiera lo que significa el deseo. Él sólo tiene que decidir si cede o no a él, si lo deja actuar o no, si sigue su entendimiento o no. Porque Dios ha confiado por eso la semilla a la consideración del hombre, porque implica de la misma manera tanto el entendimiento como el objeto que inflama su fantasía.



© Enrique Soto. De la serie *Vitrinas*, Brujas, 2003.

Pero no todo esto ocurre solo cuando él lo quiere; de lo contrario no hay semilla en él... Con la mujer no ocurre de distinta manera. Cuando ve un hombre, significa para ella el objeto, y su imaginación empieza a girar en torno a él. Esto lo hace ella con la capacidad que Dios le ha dado... Está en su mano sentir deseo o no. Si cede a él, brotará en ella la semilla; si no lo hace, no habrá en ella semilla ni placer. Así que Dios ha confiado la semilla a la libre decisión del hombre, y la decisión depende por entero de su voluntad. Puede hacer lo que quiera. Y como existe esta libre decisión, es de ambos, del hombre y de la mujer. Como determinen por su voluntad, así ocurrirá. Así es el nacimiento de la semilla.

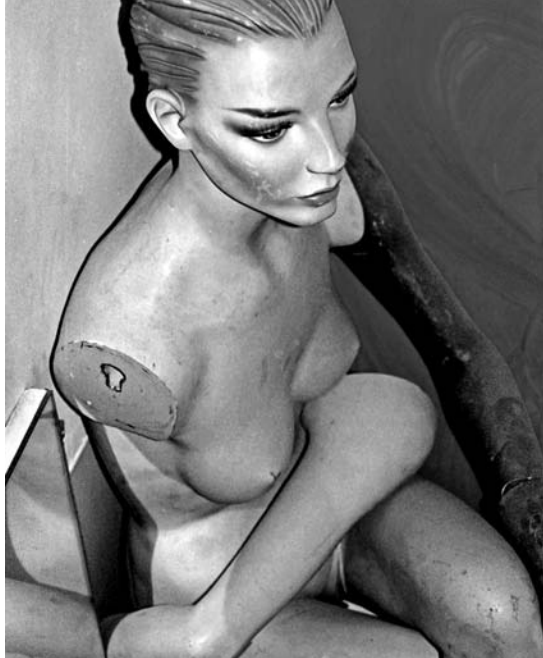
Como el hombre procede del Gran Mundo y está indisolublemente unido a él, así la mujer ha sido creada del hombre, y tampoco puede abandonarle. Porque si nuestra señora Eva hubiera sido formada de otro modo que del cuerpo del hombre, nunca hubiera surgido de los dos el deseo. Pero como son una misma carne y una misma sangre, de ello se desprende que no se puedan separar el uno del otro.

INSTINTO Y AMOR

Igual que hay amor entre las bestias, que se aparean pareja por pareja, hembra y macho, así también entre los hombres existe tal amor de naturaleza animal, y es una herencia el animal. De esta herencia no podemos conseguir otra cosa que ganancia, utilidad y amor animal; y este amor es perecedero, inconsistente, y solo sirve para la razón y las aspiraciones del hombre dominado por los instintos. No conoce objetivos más altos. Es él que convoca que los hombres sean amables u hostiles, buenos o malos entre sí, igual que los animales son rencorosos e iracundos, envidiosos y hostiles entre sí. Igual que los sapos y las serpientes se comportan siempre conforme a su naturaleza, así también los hombres. Y como se odian el perro y el gato, así también los países se enfrentan entre sí. Todo esto proviene de la esencia animal. Cuando los perros se ladran, se muerden, ello es por envidia, por codicia, porque cada uno quiere tenerlo todo para sí quiere comérselo todo él y no dejar nada para el otro; esta es la manera de las bestias. En esto el hombre es hijo de los perros. También él carga con envidia e infidelidad, con un carácter ardiente, y el uno no conoce de nada al otro. Como los perros se muerden por una perra, así también la rivalidad humana es de naturaleza canina. Porque tal modo de actuar se halla también en los animales, y como en ellos, así es en los hombres.

Cuando se unan un hombre y una mujer que se pertenecen y han sido creados el uno para el otro, no habrá adulterio, porque en su estructura forman una esencia que no puede romperse.

Pero si estos no se unen, no habrá amor resistente, sino que ondeará como la caña al viento. Cuando un hombre galantea con muchas mujeres, es que no tiene una auténtica esposa que le complete, igual que la mujer que galantea con otros hombres no tiene tampoco el hombre adecuado. Pero Dios creó a cada hombre con su instinto para que no tenga por qué ser adúltero. Por eso para aquellos que están hechos uno para el otro reza el mandamiento de preservar el matrimonio como si se pertenecieran. Porque hay dos matrimonios: aquel que Dios ha dispuesto, y aquel que el hombre se dispone a sí mismo. Los primeros se atienen voluntariamente al mandamiento, los otros no; se ven forzados por él.



© Enrique Soto. De la serie *Maniquies*, Madrid, 2002.

SOBRE EL MATRIMONIO

La castidad otorga un corazón puro y la capacidad de aprender las cosas de Dios. Dios mismo, que ordenó hacerlo así, dio a los hombres la castidad. Pero si uno no puede ser dueño de sí mismo es mejor que no esté solo.

Imaginemos que solo hubiera cien hombres, pero mil mujeres en el mundo, y que cada mujer quisiera un hombre y no quisiera privarse del suyo. Pero solo hay cien hombres, y solo cien mujeres resultarán tan pesadas a los hombres que de ello naciera el adulterio... ¿No sería mejor dar a un hombre diez mujeres como esposas y no solo una, con lo que las otras nueve se convertirían en ramerías? Porque Dios ha mandado observar el matrimonio, pero no le ha puesto cifra, ni alta ni baja; Él ha ordenado: irespetarás el matrimonio y no lo quebrantarás!

Pero ocurre que Dios ha creado desde siempre muchas más mujeres que hombres, y hace que la muerte se dé más fácilmente entre los hombres que entre las mujeres y siempre hace que sobrevivan las mujeres y no los hombres. Por eso sería razonable que en el matrimonio no tres hombres tuvieran una mujer, pero sí tres mujeres un hombre, para que no se abriera puerta alguna a la prostitución. Y si hay tal exceso de mujeres ordénese dentro del matrimonio, para hacer así justicia al sentido del mandato divino... Si no se hace con una mujer, hágase con dos, mientras lo requiere el exceso. Y esto se puede hacer de manera justa, y no en disputa partidaria; sino obrando con los demás como

quisieras que obraran contigo... ¿Para qué pues dictar normas sobre costumbres, virtudes, castidad y similares? Nadie más que Dios puede dar mandamientos permanentes e irrevocables. Porque las leyes humanas han de adaptarse a las necesidades de los tiempos y ser revocadas consecuentemente, y se puedan poner otras en su lugar.

HOMBRE, MUJER, MUNDO

El hombre es el Pequeño Mundo, la mujer en cambio... el Mundo Mínimo, y es por tanto distinta del hombre. Tiene otra anatomía, otra teoría, otras claves y causas, otras escalas y preocupaciones... Porque el mundo es y fue la primera criatura, el hombre la segunda y la mujer la tercera. Así también el Cosmos es el Mundo Máximo, el mundo del hombre y el segundo en magnitud y el de la mujer el Mínimo y más pequeño. Y cada uno de ellos tiene su propia "Filosofía" y "Arte": el Cosmos, el hombre y la mujer. En el mundo, como en el hombre y en la mujer, roe el diente del tiempo, y en su fugacidad las tres criaturas poseen a pesar de su diferencia la misma Filosofía, Astronomía y teoría. También lo que produce es perecedero, y en eso no se diferencian. Pero la forma trata de otra forma y modo, también resulta de ello otra configuración... Aunque estos tres dominios están separados entre sí, están soportados por el mismo espíritu... porque este los comprende en sí a todos.



© Enrique Soto. De la serie *Vitrinas*, Brujas, 2003



© Enrique Soto. De la serie *Vitrinas*, Ámsterdam, 2004.

INFLUENZA, ¿por qué algunos mueren?

Elena **Soto Vega**

Recientemente, nos hemos visto sorprendidos con la aparición de nuevas enfermedades causadas por virus que comúnmente no afectaban al hombre. Tal es el caso del virus de la influenza H5N1 causante de la gripe en aves, o el del virus H1N1 asociado con gripe en puercos. La capacidad del virus de la influenza para usar como reservorios animales, donde el genoma viral lleva a cabo rearrreglos que le permiten reinfectar humanos a intervalos irregulares, hace que este virus se encuentre en la mira como el causante de la siguiente gran pandemia potencialmente asociada con una alta morbilidad y eventualmente millones de muertes.

El término “influenza” existe desde la época medieval, y se utilizaba para distinguir un grupo de enfermedades diferentes, las cuales se creía eran originadas por la influencia de los astros; el término “gripe”, que deriva del francés, suele usarse como sinónimo. Aunque existe controversia entre autores, podría ser que la primera descripción histórica de la influenza datara del año 1485, cuando Enrique Tudor derrotó a Ricardo III en la Batalla de Bosworth Field; al regresar a Londres el ejército vencedor fue atacado por una gripe que causó la muerte de cientos de soldados, por lo que la ceremonia de coronación tuvo que cancelarse momentáneamente.

Los soldados enfermos presentaron fiebre alta, cefalea, dolor articular y sudor maloliente, este último probablemente relacionado con la escasa higiene que tenían, por lo que se le conoció como *sudor anglicus* o transpiración inglesa. Algunos autores proponen que esta gripe no fue causada por un influenzavirus, sino más bien por un hantavirus.^{1,2}

Las infecciones por influenza son estacionales (invierno), y la Organización Mundial de la Salud (OMS) ha detectado que las epidemias por este virus son cíclicas, presentándose con una frecuencia de uno a tres años. El riesgo de una pandemia asociada a la influenza se debe a la capacidad del virus para mutar y combinarse con otras cepas del virus al infectar la misma célula. La pandemia de gripe más grave que se ha registrado es la de 1918, conocida como gripe española, la cual causó alrededor de 50 millones de muertes; en el año 2005 Taubenberger y colaboradores³ anunciaron que finalmente tenían la secuencia completa del virus causante de la gripe española, y que se trataba del virus de influenza A H1N1.

El riesgo de que los virus H5N1 y H1N1 –que son virus que normalmente infectan a otras especies y ocasionalmente a humanos– comiencen a transmitirse eficazmente debido a combinaciones virales entre humanos y causen una nueva pandemia cuyas consecuencias no pueden predecirse está latente; además, debido a las condiciones actuales de concentración de individuos en las ciudades, cambios ecológicos, climáticos y el rápido desplazamiento de personas a través de las fronteras, se hace muy difícil poder conocer el comportamiento de las nuevas epidemias. Las pandemias pueden ocurrir en otras estaciones del año infectando a toda la población, incluidos jóvenes sanos, y las muertes no sólo se asocian con adultos mayores e infantes.

Los virus son partículas no vivas que requieren de un organismo hospedero para poder replicarse; en la mayoría de las ocasiones, cuando infectan una nueva especie, la especie infectada no continúa con la cadena de transmisión. Sin embargo, en los virus RNA, la gran capacidad de variación que surge al replicar su genoma facilita que los nuevos virus generados adquieran los cambios genéticos necesarios para facilitar su transmisión en la nueva especie.

EL VIRUS

El virus de la influenza pertenece a la familia de los *Orthomyxoviridae*, la cual se divide en diferentes géneros:

Influenzavirus A, Influenzavirus B, Influenzavirus C, Isavirus, Thogotovirus. Los principales brotes de influenza en los humanos se relacionan con el género A y B, siendo una infección más severa la causada por el tipo A.

Los virus de la influenza humana tipo A son virus esféricos envueltos en una membrana lipídica con un diámetro de 80 a 120 nm; en su superficie se proyectan glicoproteínas antigénicas como la hemaglutinina (HA) y la neuroaminidasa (NA). Su genoma es una molécula de ácido ribonucleico (RNA) negativo. El genoma se encuentra segmentado en ocho fragmentos de 890 a 2,341 nucleótidos, y cada segmento codifica para una proteína funcional diferente (Tabla 1); en conjunto los ocho segmentos conforman una ribonucleoproteína (RNP).⁴

Proteína	Función
Proteína polimerasa B1 (PB1)	Polimerasa
Proteína polimerasa B2 (PB2)	Polimerasa
Proteína polimerasa A (PA)	Polimerasa
Hemaglutinina (HA)	Receptor de unión a la células blanco y antígeno de relevancia inmunológica
Proteína de la nucleocápside (NP)	
Neuraminidasa (NA)	Enzima lítica que participa en la penetración del virus a la células, liberando lo del ácido siálico, antígeno inmunológicamente relevante
Proteína Matriz (M1, M2)	Construye la matriz y M2 canal iónico
Proteínas no estructurales (NS1, NS2)	Regulación de la síntesis viral

TABLA 1.- En esta tabla se muestra cada uno de los segmentos que componen el genoma del virus de la influenza A y su función.

Se ha establecido un sistema internacional de nomenclatura para el virus de la influenza que establece el siguiente orden para nombrar al virus: en primer lugar se debe de mencionar el tipo de virus (A, B o C), la especie hospedera (generalmente tratándose de infecciones en humanos se omite la especie), el sitio geográfico del aislamiento, el número de cepa, el año de aislamiento y, por último, las variaciones de los antígenos HA y NA. Para el caso específico del antígeno HA existen 16 subgrupos (H1-H16), en tanto que para el antígeno NA hay nueve subgrupos (N1-N9). Por ejemplo, el subtipo H5N1 detectado en pollos en Hong Kong, en 1997, quedaría como influenza A/pollo/Hong Kong/220/97 (H5N1) virus.⁵

MECANISMO DE TRANSMISIÓN

La influenza se transmite principalmente de persona a persona mediante gotitas (>5 nm de diámetro). Se ha calculado que $0.1 \mu\text{l}$ de secreción nasal en forma de aerosol contienen alrededor de 100 partículas virales; la dosis infectiva del virus de influenza en el humano es de alrededor de 100 a 1000 partículas virales. Las partículas no permanecen suspendidas en el aire, por lo que es necesario el contacto cercano. La transmisión también puede ocurrir a través del contacto directo piel a piel o contacto indirecto con secreciones a través de superficies contaminadas.

El virus de la influenza es un virus fácil de inactivar mediante desinfectantes a base de alcohol, cloro o aldehídos, así como de temperatura: en unos cuantos segundos a 70°C se inactiva.

REPLICACIÓN VIRAL EN EL HUÉSPED

Una vez que el virus ha logrado entrar al hospedero, el virus es capaz de penetrar la capa de mucina del tracto respiratorio y llega a su blanco principal, las células del epitelio columnar del tracto respiratorio; para que el virus penetre es necesario que el virus y la membrana celular se pongan en contacto, y esto se logra mediante la unión del antígeno viral HA el cual se une a una galactosa presente en el ácido siálico de la célula hospedera. El ácido siálico es una molécula altamente conservada entre algunas especies, pero diferente entre el ave y el humano, por lo que el virus de la influenza aviar debe presentar una alta tasa de mutaciones en el sitio de unión al ácido siálico humano para lograr cruzar la barrera interespecie; los cerdos coexpresan los polimorfismos del ácido siálico de las aves y de los humanos, por lo que una coinfección en los cerdos con los virus de influenza humana y aviar puede originar un nuevo virus con un rearrreglo genético que permite coinfectar ambas especies.

Una vez que se han creado las interacciones entre el antígeno HA viral y el ácido siálico de la célula huésped, el virus es endocitado. La vesícula endocítica se va acidificando en su camino al interior de la célula por la entrada de protones (H^+); en este proceso de bombeo de H^+ hacia el interior del endosoma participa



© Enrique Soto. De la serie *Maniquíes*, Puebla, 2005.

la molécula viral M2. Con la acidificación del medio, la partícula viral sufre cambios conformacionales que alteran su membrana permitiendo la liberación del genoma viral al citoplasma celular. El RNA viral será transportado al núcleo de la célula de manera dependiente de energía (ATP) y una vez en el núcleo será transcrito y traducido por las enzimas y ribosomas de la célula huésped, produciéndose cientos de partículas virales nuevas.

El RNA mensajero de las proteínas sintetizadas normalmente por las células del huésped tiene una cola de poli-adeninas en el extremo $5'$, la cual lo protege de ser degradado. La molécula NS1 del virus inhibe el transporte nuclear de aquellas moléculas con cola de poliadeninas, de esta manera se da prioridad al transporte y síntesis de las moléculas virales; además, algunos autores sugieren que esta molécula participa en la inhibición de la respuesta del interferón (IFN) por las células infectadas, inhibiendo la respuesta inmune. La molécula NS2 participa en el transporte de las moléculas virales recién sintetizadas acelerando la producción viral.⁶

Debido a que el genoma viral está segmentado en ocho fragmentos separados, se incrementan las posibilidades de recombinación por intercambio de segmentos en aquellas células que se encuentran infectadas con dos virus de influenza diferentes: es lo que se conoce como cambio antigénico, y contribuye a



crear nuevas cepas de virus capaces de infectar especies nuevas y cuya capacidad infectiva desconocemos. Los virus RNA como el de la influenza se caracterizan por el hecho de que al replicar su genoma cometen muchos errores, introduciendo mutaciones puntuales que no pueden ser corregidas ya que la RNA polimerasa no tiene esta capacidad. La virulencia del virus de la influenza depende de la compatibilidad de la neuroaminidasa con la hemaglutinina. Un virus virulento que ha tenido mutaciones, por ejemplo en la hemaglutinina, necesita mutaciones compensatorias en la neuroaminidasa para mantener su virulencia.

INMUNOPATOLOGÍA

La mayoría de los conocimientos que tenemos actualmente sobre el virus de influenza A H5N1 o H1N1 han sido obtenidos a partir de modelos animales como ratas y ratones, o bien, de autopsias realizadas a los individuos que murieron por esta infección. Se han realizado exudados nasales de los pacientes con influenza que nos permiten conocer las sustancias y células presentes en este fluido.

Los virus difieren del resto de los agentes infecciosos debido a que son mucho más pequeños, carecen de paredes celulares, no presentan actividad metabólica y para replicarse necesitan de una célula huésped. El cuerpo humano cuenta con sistemas de protección que le permiten identificar y eliminar a los

virus; estos sistemas son la inmunidad innata y la inmunidad adaptativa.

En primer lugar el virus se encontrará con barreras físicas, mecánicas y químicas que forman parte de la inmunidad innata. El tracto respiratorio está cubierto por una capa mucociliar, por lo que las partículas extrañas son atrapadas en el moco del tracto respiratorio alto y acarreadas por la garganta hasta llegar al estómago donde son destruidas por efectos del pH. Aquellas partículas que logran alcanzar el tracto respiratorio bajo son eliminadas hacia el exterior mediante la acción ciliar; el moco presente en el sistema respiratorio, además, contiene enzimas como colagenasa, hialuronidasa y tripsina. La inmunopatología se refiere a la enfermedad o síntomas causados por el sistema inmune cuando realiza su trabajo de protección contra el virus de la influenza; esta “enfermedad” es causada por la liberación de citocinas, cambios a nivel endocrino y sanguíneo locales, así como la limpieza que deben llevar a cabo las células del sistema inmune del sitio de inflamación.

Una vez que el virus de la influenza ha llegado a los alvéolos, donde ya no hay moco o movimiento ciliar, debe ser destruido por células que forman parte de la inmunidad innata como son los macrófagos, o bien, las células dendríticas; estas células fagocitarán al virus y lo destruirán por efecto del pH de sus vesículas, así como por el efecto de productos derivados del oxígeno (anión super óxido, peróxido de hidrógeno, radicales hidroxilo, óxido nítrico).

Si el virus logra evadir esta serie de barreras de defensa se unirá a las células, donde llevará a cabo la replicación. El virus de la influenza tiene tropismo por las células del epitelio columnar del tracto respiratorio, aunque en algunos estudios realizados en cadáveres de individuos que fueron infectados por el virus H5N1 se encontró, mediante inmunohistoquímica, focos de infección en otros órganos como el intestino, el cerebro y el endotelio del miocardio; la autopsia realizada a una mujer embarazada mostró la presencia del virus en las células de Hofbauer (macrófagos fetales).⁷

Las células que forman parte de la inmunidad innata son activadas por la presencia de moléculas de RNA viral, el cual es detectado mediante los receptores Toll Like (TLR). Estos receptores tienen un papel

fundamental en el inicio de la respuesta inmune; se caracterizan por reconocer patrones moleculares conservados en los microorganismos; para el caso específico de la influenza participa el TLR8.⁸

CITOCINAS

La liberación de citocinas se produce de manera auto-crina o paracrina en el sitio infectado. Las células hospederas infectadas producen rápidamente una señal de alerta al sistema inmune liberando citocinas y quimiocinas cuya finalidad es atraer diferentes células efectoras de la respuesta inmune como células plasmocitoides, células dendríticas, neutrófilos, monocitos. Esta producción de citocinas a nivel pulmonar produce un acúmulo de macrófagos y linfocitos en el pulmón. Analizando exudados nasofaríngeos de pacientes infectados con influenza se ha determinado que entre las citocinas más importantes liberadas se encuentran IL-1, TNF- α , IL-6 IFN, IL-8, la proteína inflamatoria de los macrófagos (MIP-1) así como proteínas de fase aguda. La síntesis de proteínas de fase aguda es iniciada en el hígado por la presencia de IL-6, glucocorticoides y catecolaminas. Se realizaron autopsias de individuos que murieron por infección por el virus H5N1 y en el pulmón se encontró un gran infiltrado de macrófagos.

La IL-1 participa en la elevación de la temperatura corporal y se ha propuesto que esta citocina llega al sistema nervioso central a una área denominada *Organum vasculosum laminae terminalis*, e induce de manera local la producción de prostaglandinas, en especial de prostaglandina E2.⁸ En el caso de la influenza se ha determinado que también algunas partículas virales actúan como agentes pirógenos per se, como es el caso de la HA y NA.

Una infección viral en cualquier célula induce la liberación de IFN, para proteger a las células contiguas de la infección, así como para inhibir la replicación viral. El virus de la influenza cuenta con mecanismos que contrarrestan la liberación de IFN; por ejemplo, los estudios Fernandez-Sesma y colaboradores muestran que la proteína NS1 viral actúa como antagonista de la respuesta del IFN α/β , ya que funciona como un secuestrador del RNA viral para evitar que sea detectado por las

células huésped y se libere IFN α/β como señal de alerta y activación del sistema inmune.⁹

Es común que la liberación de citocinas proinflamatorias durante la infección de influenza produzca una hiperreactividad del sistema bronquial y obstrucción de las vías aéreas y, por tanto, una disminución en la capacidad de difusión de gases, por lo que se desarrolla un proceso inflamatorio en el tracto respiratorio tanto superior como inferior con una pérdida de células ciliadas, además de áreas hiperémicas o hemorrágicas en las membranas hialinas. Durante este proceso inflamatorio llegan al sitio de la infección, por efecto quimiotáctico, mayor número de neutrófilos y células mononucleares; este infiltrado celular tiene como finalidad la destrucción del virus y de las células infectadas, por lo que al activarse liberan al medio el contenido de sus gránulos, incrementando la concentración de citocinas y quimiocinas, así como de factores preformados que incrementan la permeabilidad vascular, producen vasodilatación o, en algunos casos, vasoconstricción. Generalmente estas respuestas son muy controladas, pero si se mantienen por periodos prolongados conducen a un proceso inflamatorio crónico que se asocia con daño en el tejido y dificulta la recuperación del individuo.¹⁰

Es común que la influenza se asocie con infecciones bacterianas, lo que incrementa la morbomortalidad sobre todo en niños y adultos mayores. Esta sobreinfección bacteriana es causada debido al daño que causa el virus de la influenza y a la respuesta inmune en el epitelio columnar, disminuyéndose el movimiento ciliar, por lo que se incrementa la adherencia bacteriana.

La activación de la respuesta inmune innata tiene como finalidad limitar la carga y replicación viral, así como dar las señales de activación de la respuesta inmunológica adaptativa. Las respuestas innata y adaptativa no se pueden ver como dos respuestas independientes ya que son necesarias tanto la liberación de citocinas por parte de ambas partes para mantener la respuesta y evitar la muerte por apoptosis de las células participantes en la batalla contra el virus, como la presencia de moléculas coestimuladoras en la superficie de las células presentadoras de antígenos para que los linfo-

citos pertenecientes a la inmunidad adaptativa sean activados. El sistema inmune adaptativo no es de activación inmediata ya que requiere de algunos días; la finalidad de la inmunidad adaptativa es eliminar el virus y generar una respuesta de memoria contra futuras infecciones por el mismo virus para poderlo detectar y eliminar más rápidamente. La inmunidad adaptativa contra el virus está compuesta por dos subsistemas: la inmunidad humoral (células B) y la respuesta celular (citotóxica, células T).

En algunas infecciones virales se ha observado que la memoria inmunológica puede reaccionar contra virus que tienen antígenos similares (es lo que se conoce como reacción cruzada), pero para el caso del virus de la influenza estas respuestas de reacción cruzada son muy poco frecuentes entre subtipos del virus.

En general podemos decir que la inmunidad adaptativa reconoce al virus de dos formas distintas: la primera ocurre antes de que los anticuerpos producidos por las células B lleguen a las células diana, y consiste en que éstos se fijan sobre las proteínas de superficie del virus, como la HA, produciendo la neutralización del virus, además de dejarlo marcado para el proceso de opsonización; en este primer mecanismo

participa la inmunidad humoral. La segunda es un poco más compleja ya que para que el virus sea reconocido por los linfocitos T es necesario que sea fagocitado y digerido por las células presentadoras de antígenos (macrófagos, células dendríticas); el virus es desintegrado en el interior de estas células hasta formar ciertos péptidos que se unen a las moléculas del complejo principal de histocompatibilidad (MHC) las cuales los llevarán a la superficie celular donde serán reconocidos por el linfocito T, específico para esos péptidos, y se activará una respuesta citotóxica que eliminará las células infectadas por el virus; en esta respuesta participa la inmunidad celular.

INMUNIDAD CELULAR

La inmunidad celular está mediada por los linfocitos T, los cuales han sido clasificados en dos grupos de acuerdo a sus receptores de superficie: CD8+ o linfocitos citotóxicos, y CD4+ o cooperadores, los cuales se diferencian a su vez en TH1 y TH2, de acuerdo a las citocinas que liberan al medio. Ante el virus de la influenza se liberan citocinas inflamatorias, es decir, TH1.

Para ser activados, los linfocitos T requieren reconocer al antígeno extraño acomodado dentro de las moléculas del MHC, ya que de otra manera estas células no se activarán; este fenómeno es conocido como presentación antigénica y se lleva a cabo de la siguiente manera: las células dendríticas presentes en las vías aéreas adquieren los antígenos virales mediante fagocitosis, maduran y migran del pulmón hacia los ganglios linfáticos, donde activarán a los linfocitos T vírgenes específicos contra estos antígenos. Para poder activar a los linfocitos, la célula dendrítica digiere mediante enzimas al virus, convirtiéndolo en péptidos pequeños los cuales, en el interior de estas células, se unirán a las moléculas del complejo principal de histocompatibilidad y serán presentados como moléculas de superficie a los linfocitos T que las reconocerán a través de su receptor. Después de ser estimulados, los linfocitos T se activan, proliferan y migran de los ganglios linfáticos a los pulmones para poder destruir a las células infectadas.

Durante la infección de influenza se activan células T CD4+ y CD8+. Los linfocitos CD4+ cooperadores



© Enrique Soto. De la serie *Maniqués*, Atenas, 2008.

producen citocinas y la estimulación necesaria para que los linfocitos B produzcan eficientemente anticuerpos. Los linfocitos CD8+ citotóxicos participan en la destrucción del virus y de las células infectadas.^{11,12}

INMUNIDAD HUMORAL

Las células B tienen la capacidad de reconocer al antígeno en su forma nativa y sin la necesidad de ser presentado por el complejo principal de histocompatibilidad. Durante una infección por influenza se producen anticuerpos contra los componentes virales HA, NA. Estos anticuerpos son detectados en la sangre de los pacientes dos semanas después de la infección.

Los anticuerpos (Ab) anti-HA tienen la función de neutralizar al virus impidiendo la unión del HA al ácido siálico. Además, estos Ab neutralizantes aceleran el proceso de fagocitosis del virus. Los anticuerpos anti-NA, reducen la eficiencia de liberación del virus de las células infectadas, ya que el papel de la NA es la liberación de las partículas virales del ácido siálico.¹³

Las vacunas antiinfluenza tienen como finalidad la producción de anticuerpos neutralizantes contra HA, pero debido a la alta tasa de mutaciones presentes en esta molécula sólo son específicos contra la cepa viral para la cual fueron producidos. Pensando en desarrollar una vacuna contra la influenza que no deba aplicarse cada año, se han probado los antígenos no variables del virus de la influenza, como es el caso de las proteínas NP, M1 y NS1; de esta forma se confiere inmunidad contra todos los serotipos de influenza A. El gran inconveniente es que los anticuerpos formados por la vacuna no encontrarán a los antígenos correspondientes al encontrarse estos en el interior de los virus, por lo que estas vacunas deben pensarse desde el punto de vista de la activación de la inmunidad celular, específicamente por la vía de las células T CD8, que despiertan una respuesta citolítica.¹⁴

CONCLUSIONES

El 11 de junio de 2009 la Organización Mundial de la Salud declaró la primera pandemia del siglo XXI causada por el virus H1N1, el virus responsable de la gripe española. Aun cuando el virus H5N1 produce una

enfermedad más severa entre los humanos, su capacidad de transmisión entre humanos no es tan alta como la del H1N1, además de que se encuentra parcialmente restringido a infecciones en Asia, mientras que el H1N1 ya infectó a individuos de los cinco continentes dos meses después del primer brote.

La diferencia entre la enfermedad producida por el H5N1 y el H1N1 es debida a que el virus H5N1 induce mayor concentración de citocinas inflamatorias a nivel local, por lo que la respuesta inflamatoria es mayor a nivel de los alvéolos y los bronquios.

Durante una infección por influenza los síntomas y datos clínicos son causados en gran parte por la respuesta inmune contra el virus, la cual comienza en el momento en que el virus penetra a una célula epitelial y ésta produce IFN como señal de alarma. El IFN liberado activa a las células de la inmunidad innata las cuales se encargan de controlar la infección y producen señales para activar a la inmunidad adaptativa, misma que destruye tanto al virus como a las células infectadas. En esta destrucción del virus se rompe la homeostasis local por efecto de citocinas y quimiocinas encargadas de producir vasodilatación para la salida de los leucocitos del torrente sanguíneo, desarrollándose un proceso inflamatorio que conlleva a la producción de un exudado rico en células inmunitarias y restos de células muertas. Este exudado ocupa el espacio del aire, comprometiendo la capacidad de oxigenación del individuo.

Si la infección no se controla rápidamente o se continúa con la destrucción de células infectadas, puede perderse la fina regulación de las citocinas inflamatorias y de las quimiocinas encargadas de controlar la infección, desarrollándose una enfermedad respiratoria aguda, o bien, una neumonía.

Existen factores que predisponen a los individuos a una enfermedad; en esta pandemia causada por el virus H1N1 se demostró que el 70 por ciento de los pacientes hospitalizados presentaban alguna de las siguientes patologías asociadas a la infección por influenza: diabetes, asma, obesidad, problemas cardíacos o algún padecimiento que los tuviera inmunocomprometidos.¹⁵



© Enrique Soto. De la serie *Vitrinas*, Viena, 2008.

REFERENCIAS

¹ Dyer A. The English sweating sickness of 1551: an epidemic anatomized. *Med Hist.* 41, 362-384, (1997).

² Secretaría de Salud. Dirección General de Epidemiología. *Manual para la vigilancia epidemiológica de Influenza*. Segunda edición, México D.F. (2007) ISBN 970-721-911-6.

³ Taubenberger JK, Hultin JV, Morens DM. Discovery and characterization of the 1918 pandemic influenza virus in historical context. *Antivir Ther.* 12, 581-590, (2007).

⁴ Chapter 4: Pathogenesis and immunology. *Influenza report 2006*. Behrens G, Stoll M. editor. Kamps BS, Hoffman C, Preisser W. Flying Publisher. Cologne, Holland. (2006). 92-105.

⁵ Shuo Liu, Kang Ji, Jiming Chen, Di Tai, Wenming Jiang, Guangyu Hou, Jie Chen, Jinping Li, and Baoxu Huang. Panorama Phylogenetic Diversity and Distribution of Type A Influenza Virus. *Plos One.* 4, e5022, (2009).

⁶ Chapter 3: Virology of human Influenza. *Influenza report 2006*. Gürtler L. editor. Kamps BS, Hoffman C, Preisser W. Flying Publisher. Cologne, Holland. (2006). 87-91.

⁷ Taubenberger JK, Morens DM. The Pathology of Influenza virus infections. *Ann Rev Pathol.* 3, 499-522, (2008).

⁸ Brydon EW, Morris SJ, Sweet C. Role of apoptosis and cytokines in

influenza virus morbidity. *FEMS Microbiol Rev.* 25, 837-850, (2005).

⁹ Fernandez-Sesma A, Marukian S, Ebersole BJ, Kaminski D, Park MS, Yuen T, Sealfon SC, García-Sastre A, Moran TM. Influenza virus evades innate and adaptive immunity via the NS1 protein. *J Virol.* 80, 6295-6304, (2006).

¹⁰ Korteweg C, Gu J. Pathology, molecular biology and pathogenesis of avian influenza A (H5N1) infection in humans. *The Am J Pathol.* 172, 1155-1170, (2008).

¹¹ Woodland DL, Randall TD. Anatomical features of anti-viral immunity in the respiratory tract. *Semin Immunol.* 16, 163-170, (2004).

¹² Woodland DI, Scott I. T cell memory in the lung airways. *Proc Am Thorac.* 2, 126-131, (2005).

¹³ Palladino G, Mozdzanowska K, Washko G, Gerhard W. Virus neutralizing antibodies of immunoglobulin G (IgG) but not IgM or IgA isotypes can cure influenza virus pneumonia in SCID mice. *J Virol.* 69, 2075-2081, (1995).

¹⁴ Carragher DM, Kaminski DA, Moquin A, Hartson L, Randall TD. A novel role for non-neutralizing antibodies against nucleoprotein in facilitating resistance to influenza virus. *J Immunol.* 181, 4168-4176, (2008).

¹⁵ Hartacollis A. Underlying conditions may add to flu worries. *New York Times.* 27 May, (2009).

Elena Soto Vega
Centro de Investigación Biomédica
de Oriente, IMSS, Puebla.
e-mail: elenasoto_74@yahoo.com

The Road Cormac McCarthy

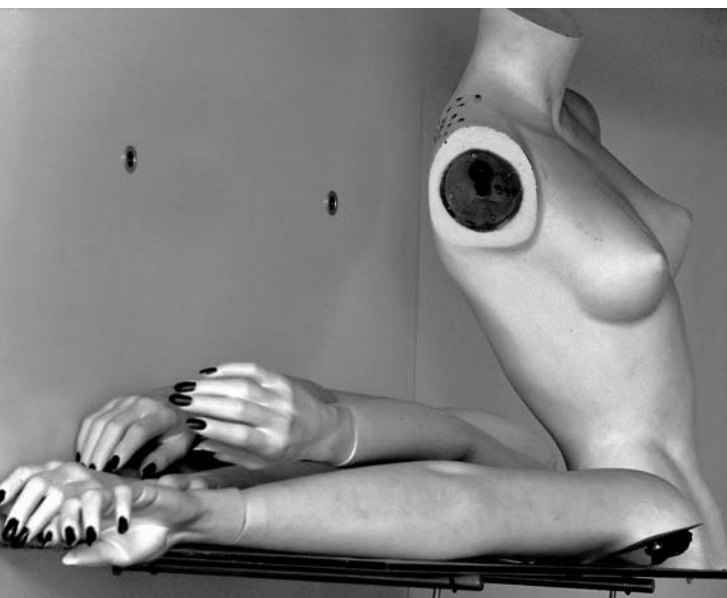
Anamaría **Ashwell**



LA CARRETERA
CORMAC MCCARTHY
Random House Mondadori,
Barcelona, 2007.

La referencia más inmediata cuando se lee *The Road*¹ es Faulkner, pero McCarthy narra esta inmensa historia, sobre un padre y su hijo en un escenario ecológico y humano final, con frugal flujo de palabras, a partir de concentradas imágenes y mínimos diálogos. Yo terminé el libro de comienzo a fin, en una noche. Los diálogos avanzan con musicalidad y como en los grandes poemas, ninguna palabra está de más. Ninguna explicación, ninguna frase divaga o se cruza, o entorpece el crucial movimiento de un hijo y su padre en un tiempo que pareciera ya consumado. Cuando llegué a las últimas líneas: "...algo que no puede ser restituido. No puede ser corregido... en el profundo valle vivieron todas las cosas que fueron más antiguas que el hombre zumbando su misterio" la luz del amanecer había entrado por mi ventana anunciando otra cálida mañana en los últimos días de verano en el altiplano poblano. Solo entonces pude respirar.

McCarthy tiene un tono tranquilo y desesperado; su manera de narrar tiene también desdén por las puntuaciones gramaticales, las comas o los punto y coma; las apostillas, quizás porque funcionan como artilugios y ocultan la resonancia trágica de una sola palabra, una mínima palabra.



© Enrique Soto. De la serie *Maniqués*, Estambul, 2008.

The Road trasluce, además, que su autor es un gran lector (McCarthy lee y habla, además, el español):

La cruda realidad es que los libros están hechos de libros. La vitalidad de una novela depende de los que han sido anteriormente escritos... de los buenos escritores... Melville, Dostoyevsky, Faulkner...

Cormac es en gaélico el equivalente a Charles o Carlos. El nombre se lo dieron sus tías irlandesas. Él nació en 1933 en Rhode Island, pero creció en las afueras de Knoxville, Tennessee, y nunca terminó una carrera universitaria: “Desde muy temprano supe que no iba a convertirme en un ciudadano respetable. Odié la escuela desde el primer día que pisé un aula”, contó en una de las raras entrevistas que concedió (a Richard Woodward, en 1992, para el *New York Times*, y en 2005 para *Vanity Fair*) dejando siempre en claro, cortésmente, que todo lo que tiene que decir está en sus libros. Quien fuera el editor de Faulkner en la editorial Random House, Albert Erskine, fue el primero que editó sus cinco novelas a partir de 1965. Varios escritores reconocieron inmediatamente la belleza de su obra y en una reseña en el *New Yorker*, Robert Coles resumió lo que otros pensaron: McCarthy era un escritor “destinado” a la incomprensión, escribió, y a permanecer relativamente

desconocido para el público en general. Saul Bellow fue instrumental en salvarlo de la pobreza cuando sus libros no se vendieron; por su recomendación, en 1981 McCarthy recibió la prestigiosa beca MacArthur Fellowship que dedicó a investigar y redactar la novela que muchos reconocen como su obra maestra: *Blood Meridian*, y esa beca le acercó también hacia su sitio natural: entre la comunidad de científicos, matemáticos, biólogos, y físicos más prestigiados y galardonados en el mundo. Hasta el día de hoy McCarthy asiste a su oficina, con su máquina de escribir Olivetti Lettera 32 portátil a cuestas, en el Santa Fe Institute, en Nuevo México, donde ha sido admitido como miembro entre investigadores en física, matemáticas y biología; participa como lector y comentarista no sólo en reuniones formales del Instituto sino como lector de los “papers” que los científicos someterán a publicaciones especializadas sobre temas diversos. Su presencia allí es la de un “artista en residencia”, honrado, valorado, casi reverenciado por sus colegas científicos. “Me gusta la compañía de personas interesantes y las que asisten a este Instituto son las más inteligentes, las más interesantes en el planeta”, ha dicho:

Serena comprender cómo se llevan a cabo investigaciones de fenómenos físicos. Le vuelve a uno más responsable al pensar. Uno va ganando menos tolerancia por las cosas que se piensan o desarrollan sin rigurosidad.

The Road se leería solo superficialmente si el lector antes no asumió consciente lecturas que describen el ecocidio del planeta por nuestra manera de habitarlo: McCarthy tiene reverencia por lo silvestre y sus historias obligan a mirar de frente al hombre, que mediante la técnica, y en el proceso evolutivo, logró ocultar pero no atemperar su naturaleza predatoria. McCarthy no escribe sobre sexo, ni relaciones amorosas, ni sobre asuntos cotidianos, y si Hollywood (*No Country for Old Men* ha sido llevado a la pantalla por los hermanos Cohen; Ridley Scott se propone filmar *Blood Meridian*) ha descubierto en sus novelas guiones, el cine ha sabido solo explotar la exploración del mal y la violencia que son las acciones centrales en la vida de sus personajes. Pero McCarthy tiene, como escritor, a

la muerte o el morir como su punto de llegada y partida. Sus novelas desarrollan personajes –universos casi enteramente masculinos– en constantes peligros, inmersos siempre en la violencia más extrema porque él no considera “sería” ninguna literatura o escritor (mencionó a *Proust*) que evada el tema de la muerte. “La mayoría de las personas hoy nunca ven a alguien morir”, ha dicho:

Antes, cuando se crecía en familia, se observaba la muerte de todos. Morían en su cama, en la casa y todos los familiares estaban a su alrededor. La muerte es central. Para ti, para mí, para todos. Es así. No hablar de eso me resulta muy extraño.

Y no hay vida, dijo también, “sin derramar sangre”.

La idea que la especie ha evolucionado y mejorado de alguna forma, que todos podemos vivir en armonía, es una idea realmente peligrosa. Las personas aquejadas por una noción así son las primeras que renuncian al alma, a la libertad. El deseo esperanzador de que así sea te esclaviza y tu vida se vuelve vacía.

Esas personas que McCarthy refiere son las que no quieren enterarse cuando paleontólogos describen, por ejemplo, en Hawai –o entre Maoríes–, entre los “buenos salvajes” que fueron sus antepasados, cómo exterminaron, al poco tiempo de la aparición del *Homo sapiens* en ambos habitats, la mitad de todas las especies aviares que allí habían evolucionado. Ni que entre los Anasazi –pueblos y culturas originarias en el territorio que abarca Texas, Nuevo México, Arizona, Chihuahua, Sonora y Coahuila, donde McCarthy ubica la mayoría de sus novelas– los arqueólogos documentaron cómo éstos llevaron a cabo una deforestación tan rápida como irracional incluso al costo de provocar el colapso demográfico y la desaparición de sus culturas. Ni que la primera colonización de humanos en el continente australiano, hace más de 46 mil años, implicó la extinción premeditada, ordenada y quirúrgica, por la acción del hombre, en unos pocos años, de la mayoría de los grandes marsupiales del continente (J. Diamond, *Colapso: how societies chose to fail or succeed*, 2005). McCarthy se refiere a las personas

que no quieren saber sobre la teoría de un paleoecólogo como Paul Martin, el llamado “padre” de la teoría de la aniquilación (*overkill*) en el Pleistoceno que lleva décadas investigando en el Sur de Arizona el impacto del hombre en el desierto. Martin ha podido documentar cómo hace más o menos trece mil años se consumó lo que él describe como una “extinción explosiva” de los grandes mamíferos. Para finales del Pleistoceno y el inicio de Holoceno –la siguiente y actual época– casi 40 especies, todas de grandes mamíferos terrestres, habían desaparecido del continente. Mamuts, algunas variedades con más de diez toneladas; mastodontes que habitaron América del Norte por más de treinta millones de años; caballos, así como múltiples variedades de camellos, venados, armadillos gigantes, osos y lobos (entre muchas especies más), todos aniquilados por el hombre en menos de mil años! Para Martin no hay dudas: los sitios de cultura humana que se desarrollaron hace 13,325 años en América del Norte fueron los perpetradores de esta matanza indiscriminada de más de tres cuartas partes de toda la fauna del Pleistoceno tardío en el continente americano. Primero para alimentarse, y después porque “podían”: el *Homo sapiens* con sus famosas puntas de piedra clovis inició este genocidio sistemático de todos los grandes mamíferos (*Twilight of the Mammoths*, 2005).

En mi tiempo de vida millones de personas han sido asesinadas en campos de concentración –desde el Holocausto europeo hasta Dafur– como prueba de lo que es capaz nuestra especie. Mi carrera de 50 años ha estado concentrada en absorber la pérdida extraordinaria de enormes animales... todos fueron exterminados simplemente porque los hombres pudieron hacerlo. (citado en A. Weisman; *The World Without Us*, 2007)

McCarthy el escritor y Martin el paleontólogo saben que la habitación humana del planeta ha sido a cada paso de su evolución acompañada por la deforestación, la extracción desmedida, la salinización y erosión de suelos, el desperdicio de agua dulce, cacería y pescas excesivas, introduciendo flora y fauna nocivas, alentando la sobrepoblación y la violencia irracional



sobre el mundo orgánico e inorgánico que el hombre nunca supo ni quiso compartir, administrar, y menos dejar crecer silvestre. Cuando le preguntaron por la historia casi idílica que cuenta en *All the Pretty Horses*, sobre dos jóvenes *cowboys* que se adentran en territorio mexicano, McCarthy contuvo al entrevistador y suavemente le dijo: “No has llegado al final. Esa parte no es sino un lazo, un engaño para atrapar al lector, para hacerle creer que todo resultara bien al final”.

McCarthy es un pensador y escritor de escenarios finales, de situaciones límites que cuando le preguntan por qué escribe lo que escribe responde con la frase crítica de Flannery O'Connor: “Porque soy bueno haciéndolo”.²

McCarthy, dicen sus amigos, tiene un temperamento aristocrático y sólo se muestra impaciente con los que celebran los “progresos” del hombre en la modernidad; así también parco –aunque siempre cortés– cuando le preguntan por el “significado” de su obra literaria. Dos hijos: Cullen, que nació de su primer matrimonio, y John Francis McCarthy, que nació cuando él tenía 70 años son centrales en su vida, y *The Road* está dedicado a John. McCarthy explicó que el niño es en realidad el coautor de esta obra y que sin su presencia frágil mientras dormía a su lado en un desolado hotel en El Paso (en una entrevista dijo: “John es la mejor persona que conozco; es por lejos mucho mejor

que yo”) él no hubiera podido poner en palabras lo que en el horizonte se avecinaba.

Escabullendo cuerpos momificados, pilas de huesos cubiertos de piel chamuscada y negra, mientras pasan, en silencio, por un paisaje de cenizas, más cenizas, lodo, agua y nieve, el padre se detiene y le dice al hijo:

Quando tus sueños son de un mundo que nunca fue o de algún mundo que nunca será y vuelves a ser feliz entonces te habrás rendido. ¿Me entiendes? Y no puedes rendirte. No dejaré que te rindas.

Ese es Cormac hablándole a John del mundo que los humanos hemos creado, insistiéndole “quédate cerca”, “no te alejes”, porque para salvarte y amarte, a tí que eres un ángel, tendré yo que ejercer el mal.

The Road es una obra en la cual cada frugal palabra condensa la condición del hombre en un mundo oscuro y de su hechura. Atravesado por el mal, McCarthy desviste al hombre, lentamente, suavemente de cualquier ocultamiento, ilusión, esperanza y autoengaño.

26 de abril de 2009

NOTAS

¹ Existe edición en español: *La Carretera*, Mondadori, Barcelona (2007).

² “Because I’m good at it”.