

EROTISMO Y SEXUALIDAD

ARTE, CULTURA Y EROTISMO: *MÉNAGE A TROIS*
DOS VOCES DE LA ACADEMIA HABLAN DE SEXUALIDAD Y EROTISMO
LO BELLO Y LO SENSUAL EN LA OBRA DE GERDA WEGENER
ENSAYO: BATAILLE O EL ARTE DE ENCARAR A LA MUERTE



SERGIO LARRAÍN
EL ANONIMATO
DE UNA
ESTRELLA
FUGAZ

MARTHA
NUSSBAUM BAJO
EL PRISMA DE
REBECA ARAYA
BASUALTO

LOS OJOS AZULES
PELO NEGRO.
AMOR Y DESGARRO
EN MARGUERITE
DURAS

LIBRO LIBRE: NO
OYES LADRAR
LOS PERROS,
CUENTO DE
JUAN RULFO

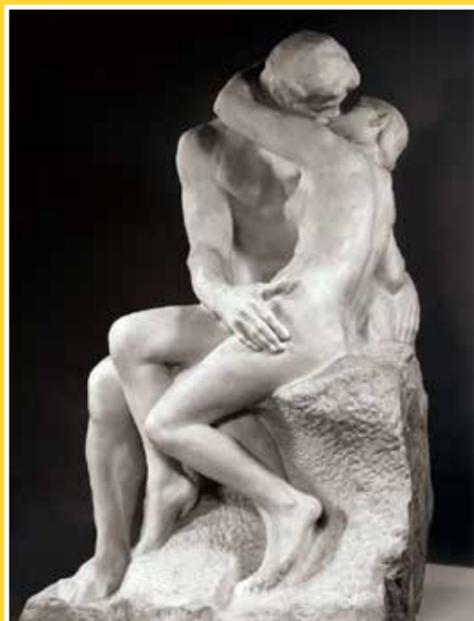
Año 2, N°15
Julio de 2016

Diagramación: Claudia Carmona

EDITADA POR:

Colectivo AguaTinta
Avda. Portales 3960, of. 413
Santiago de Chile
revista@aguatinta.org
www.aguatinta.org
www.facebook.com/AguaTinta
issuu.com/aguatinta
@revistaguatinta

PORTADA:



El beso. Escultura en mármol realizada por Auguste Rodin alrededor de 1882 (181,5 cm. x 112,5 cm. P. 117 cm.).
Detalles en: www.musee-rodin.fr

CONSEJO DE REDACCIÓN:

Claudia Carmona Sepúlveda, Santiago de Chile
June Curiel, Bruselas, Bélgica
Adela Flamarique, Westport, Irlanda
Vivian Orellana Muñoz, Montpellier, Francia
Patricia Parga Vega, Bruselas, Bélgica
Marcia Vega, Santiago de Chile

COLABORADORES:

Francisca Aguilera Quinteros, Santiago de Chile
Rebeca Araya Basualto, Santiago de Chile
Daniel Blanco Pantoja, Santiago de Chile
Jorge H. Calvo, Santiago de Chile
Héctor Uribe Morales, Santiago de Chile

AGRADECIMIENTOS:

A Sonia Montecino, por su siempre generosa orientación; a Álvaro Gueny, por sus sugerencias y contactos; a Nathalie Boissier, por su preciosa colaboración en la traducción de los complejos textos de Marguerite Duras.
A nuestra creciente red de amigos por sus críticas oportunas y enriquecedoras y por no cejar en su empeño difusor.

AGUATINTA

EDITORIAL

Cuando comentamos a algunos de nuestros amigos que la edición de julio de AguaTinta tendría como ejes temáticos la sexualidad y el erotismo, se manifestaron particularmente interesados. Es más, la oferta de colaboraciones no se hizo esperar. Y esto no es casual; más bien es sintomático. Refleja que ambos temas, tan ricos y complejos como otros tópicos tratados y en carpeta, pero definitivamente menos abordados, son una deuda. Y no es aventurado proyectar un índice de lectura superior al habitual.

Doble responsabilidad, entonces, la de dar espacio a la discusión y cumplir con las expectativas de quienes opinan, como nuestro equipo editorial, que ya es hora de descender el velo sobre nuestra sexualidad y hablar claro. No porque sea un tema interesante, sino porque hacerlo debe contribuir a desterrar mitos, vencer tabúes y sacudirnos de una serie de categorías que hasta hoy han obstaculizado más que favorecido su comprensión.

Nuestro primer impulso fue establecer con claridad ciertos conceptos involucrados, cuerpo, sexo, sensualidad, erotismo, afectividad, género, pero a poco andar concluimos, en primer lugar, que no somos los llamados a hacerlo y, luego, que pretender acotar, definir, distinguir o clasificar no sólo era una empresa innecesaria sino también contradictoria con la naturaleza de los fenómenos asociados a la sexualidad y el erotismo, en cuya diversidad no redundaremos más. Nos limitamos a reunir algunas manifestaciones artísticas y culturales que, en diferentes contextos, han dado cuenta de la relación del ser humano con su eros, así como a entregar el testimonio a profesionales que han dedicado años a su investigación, para que sea su experiencia la que agregue elementos de análisis.

Son plumas, pinceles y voces que adquieren corporeidad en las siguientes páginas para, como es la tónica de AguaTinta, ponerlas a disposición de nuestros lectores, los verdaderos llamados a practicar el fascinante, risomático y siempre enriquecedor ejercicio de la reflexión.

revista@aguatinta.org



CONTENIDOS DESTACADOS



4
Lo bello y lo sensual en la obra de Gerda Wegener



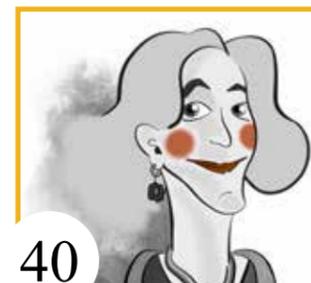
12
Larraín, el anonimato de una estrella fugaz



22
Arte, cultura y erotismo: *Ménage a trois*



30
Sexualidad y erotismo en dos miradas académicas



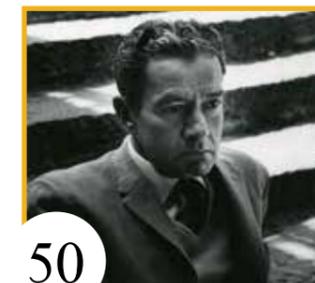
40
Martha Nussbaum bajo el prisma de Rebeca Araya



42
Ensayo: Bataille o el arte de encarar a la muerte



46
Amor y desgarró en Marguerite Duras



50
No oyes ladrar los perros, cuento de Juan Rulfo

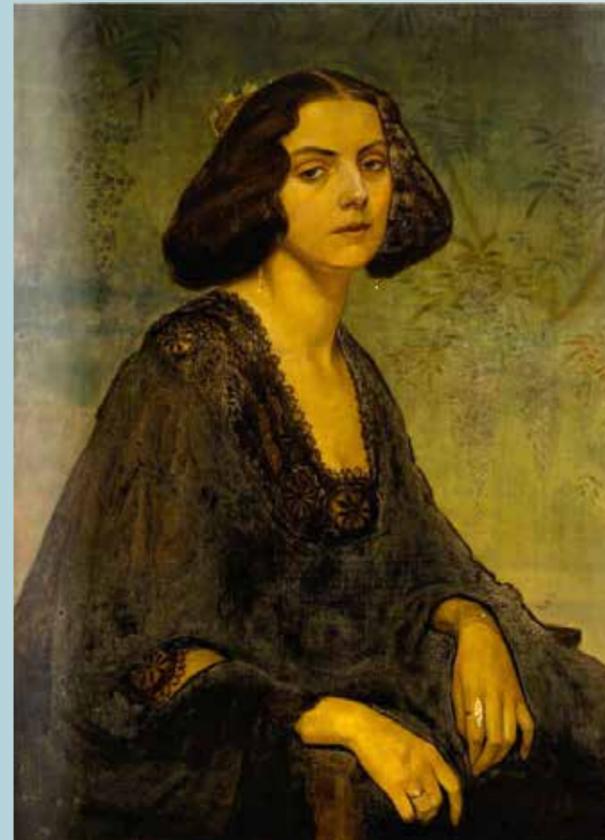
Lo bello y lo sensual en la obra de Gerda Wegener

Por Adela Flamarique

Vanguardista y transgresora, la danesa Gerda Wegener ha sido injustamente olvidada por la historiografía artística y por su propio país de origen, que no supieron entender el mensaje de tolerancia, libertad y aceptación que la artista reivindicó a través de una obra eclipsada por la especial historia de su matrimonio.



Gerda y Einar delante de la obra Camino hacia Anacapri



Retrato de Ellen von Kohl (1906)

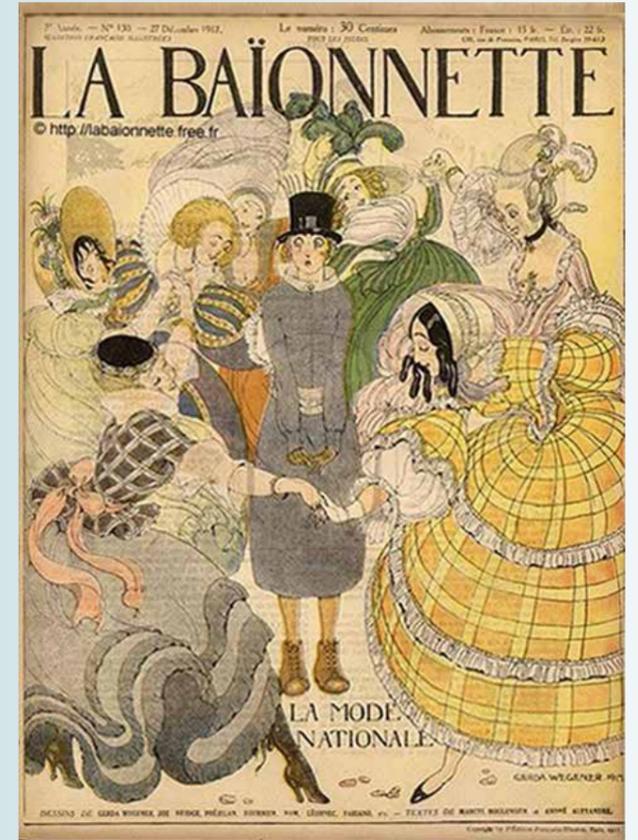


Ilustración para la portada de La Baïonnette

Gerda Marie Fredrikke Gottlieb nació en la ciudad costera de Grenaa, en la península danesa de Jutlandia, en 1885. Fue en la Escuela de Arte y Diseño para Mujeres de Copenhague donde conoció a Einar Wegener (1882-1931), que estudiaba en la Academia de Arte de la misma ciudad, y con quien se casó en 1904.

La belleza femenina

Durante sus años en Copenhague, Gerda se dedicó a retratar a mujeres doctas en artes como la literatura, la danza o el teatro, llevando a cabo lienzos en los que aparecen muchachas de gran belleza y portadoras de una mirada especial. Ellen von Kohl fue una de las modelos que posó para Gerda, quien la representó a la manera de un retrato renacentista de tonos oscuros. Su rostro, que se vuelve hacia nosotros, posee unas tonalidades más claras, al igual que su cuello y sus delicadas manos de largos y finos dedos, tan característicos de la obra de Gerda. Ellen parece encontrarse inmersa en sus pensamientos, con esa mirada especial, un tanto perdida y de ojos parcialmente cerrados, que otorga a la retratada un aura de sensibilidad tan profunda que se antoja erótica y sensual a la vista del espectador.

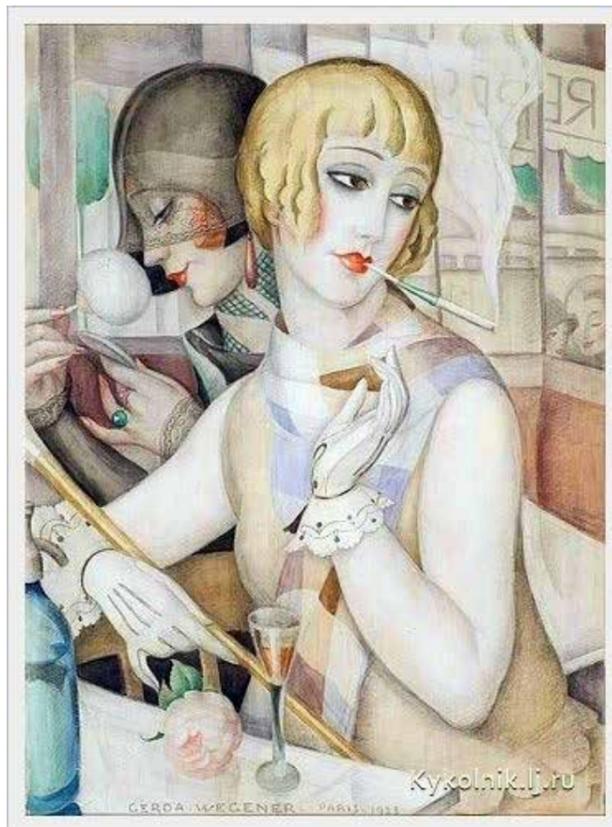
En 1912, Gerda y Einar se trasladan a París, posiblemente en busca de una atmósfera de mayor

libertad que permitiera al matrimonio dedicarse a su arte sin presiones ni juicios. La capital francesa se convirtió en el lugar idóneo para el florecimiento de sus carreras artísticas, especialmente la de Gerda, y puso en contacto a ambos con el mundo bohemio e internacional de la ciudad. Mientras Einar se dedicaba al paisaje, Gerda se volcó en la ilustración para publicaciones danesas y francesas como Vogue, La Vie Parisienne, Fantasie o La Baïonnette. Para esta última, Gerda llevó a cabo, durante la Primera Guerra Mundial, trabajos que ridiculizaban y daban una visión crítica de los alemanes, a la vez que exaltaban el modo de vida galo, reflejando las consecuencias del conflicto en la sociedad francesa y otros países implicados. La faceta satírica no era habitual entre las mujeres artistas de la época, y de las ilustraciones de Gerda el crítico español José Francés afirmó que "eran de una agresividad viril en la intención y de una refinadísima elegancia en la forma". Además de la sátira, la artista trató la moda, el humor y la erótica, y trabajó al mismo tiempo como retratista de mujeres de la alta sociedad y representantes del mundo de las artes, continuando con la labor que le dio fama en Dinamarca.

Gerda Wegener fue una artista con ojo para la belleza femenina, de la que hizo tema central de su obra desde un punto de vista diferente al que la historia del arte nos tenía acostumbrados. Pueblan sus telas jóvenes mujeres que flirtean con hombres, con mujeres,



The Peacock Skirt, de Aubrey Beardsley, para la obra *Salomé*, de Oscar Wilde (1892)



El aperitivo (1928)



Día de verano (1927)

o con el propio espectador; bellezas clásicas, elegantes, pero también fuertes. Influenciada por el Manierismo, el Cubismo y el Romanticismo, la artista lleva a cabo imágenes explícitas ambientadas en el mundo clásico, oriental, o en el siglo XVIII, realizadas con delicadas líneas de dibujo que revelan su pasión por la obra del pintor británico Aubrey Beardsley. Fue, junto a la polaca Tamara de Lempicka, una de las máximas exponentes del Art Decó de su tiempo.

Gerda Wegener conocía los códigos de la feminidad de la época, vividos desde dentro, en carne propia, y observados desde fuera, como pintora influenciada por todo aquello que ocurría a su alrededor. Frente a la novedosa visión de la belleza femenina expresada por Picasso, o las líneas puras de Henri Matisse que resaltaban las curvas del cuerpo femenino, las mujeres representadas por Gerda van un paso adelante, pues no son ya objetos de deseo masculino, sino sujetos con deseo propio, plenamente conscientes de cómo despertar el interés del espectador. Su bisexualidad y su gran capacidad de observación llevó a Gerda a representar la belleza de la mujer a través de la empatía, el entendimiento y el deseo erótico. Los personajes se mueven y actúan con gran confianza, sabiéndose observados, perseguidos por las miradas de extraños y a un tiempo actuando como espectadores. Este ambiente

se nos presenta como una suerte de teatro en el que los protagonistas, en un movimiento errante y pleno de elegancia, conforman un universo de gran belleza e impacto, impregnado a su vez de una fuerte carga erótica.

Los locos años veinte

Europa quedó traumatizada tras la Primera Guerra Mundial, y en París reinaba un anhelo de vida, exaltación y deseo de disfrutar de todo aquello que había sido destrozado y prohibido en esos años dominados por la sangre y el sufrimiento. La capital francesa se convirtió en el lugar predilecto de artistas, escritores y poetas, en un hervidero de nuevos movimientos artísticos y en el caldo de cultivo perfecto para el desarrollo de las vanguardias. Gerda Wegener fue una curiosa observadora de todo aquello que estaba sucediendo a su alrededor, y este nuevo y frívolo París permitió al matrimonio vivir su singular *affaire*, del que juego e identidad fueron parte central. Y es que pronto comenzó a aparecer, entre todas las muchachas representadas por Gerda, un rostro repetido de manera incansable, que a menudo acompañaba al autorretrato de la artista. Esta misteriosa modelo no era otra que Lili Elbe, la imagen femenina

de Einar Wegener, quien en 1931 se convirtió en la primera persona registrada en pasar por un proceso de reasignación de género, apoyado de forma incansable por su mujer. Tristemente, la última de las operaciones a las que se sometió Einar provocó su temprana muerte ese mismo año, pero la representación de Lili sería uno de los temas centrales de la obra de Gerda, una idealización de la figura alta y esbelta de su compañero, con manos enguantadas y un melancólico rostro enmarcado por pelucas.

Dentro del tratamiento del tema lésbico de los pintores del siglo XX, el de Gerda Wegener fue un caso especial, pues muchas de las parejas femeninas que la artista nos muestra envueltas en una atmósfera erótica no son sino ella y su marido representado como Lili. Llegó a retratarle desnudo, de espaldas para no revelar su genitalidad, y mostró en sus lienzos la nueva identidad transgénero de Lili, mucho antes incluso de que ese término fuera comúnmente conocido. Juntas se dejaron ver por los locales de moda o paseando por la isla de Capri. Todo indica que, de puertas hacia dentro, ambas vivían como mujeres que mantenían relaciones abiertas.

Lili Elbe narró su transformación en una autobiografía novelada, *Man Into Woman: An Authentic Record of Change of Sex*. Gerda Wegener lo hizo en su *Día de verano*, donde nos muestra a Lili en un primer

plano, siendo observada por Einar, como hombre, más alejado. El disfraz, la mascarada, se convierte así en parte central de la obra de Gerda. Como en *Mujer con máscara*, muchos de sus trabajos hablan del juego con la identidad, el cambio y la transformación. Para Einar, el disfraz era el medio para convertirse en la Lili que aparecía en los lienzos y dibujos de Gerda, enfundada en elegantes vestidos, luciendo maquillaje y pelucas, en una representación estilizada producto de largas líneas de movimiento. El arte de su esposa se convirtió en el refugio donde Lili podía ser ella misma, ajena a críticas y puritanismos. En el espacio público, la mascarada era una forma de vivir su deseada identidad de género. *Camino hacia Anacapri* nos muestra a la pareja frente a una magnífica vista marina, bajo la luz de la luna. La pintora, de perfil, admira el paisaje con semblante soñador y portando una manzana en su mano, mientras Lili, que dirige su rostro hacia el observador, pasa su brazo de forma protectora alrededor de Gerda. La atmósfera renacentista sigue presente en esta obra de la danesa, cuyo lienzo posee una luz etérea de la que emana una sensación de atemporalidad.

Es en los años veinte cuando aparece la figura de la *garçonne*, a raíz de la novela *La Garçonne* de Victor Margueritte, que rompe con la forma de pensar del momento. Gerda Wegener también retrató a



Camino hacia Anacapri (1922)



Reina de corazones (1928)

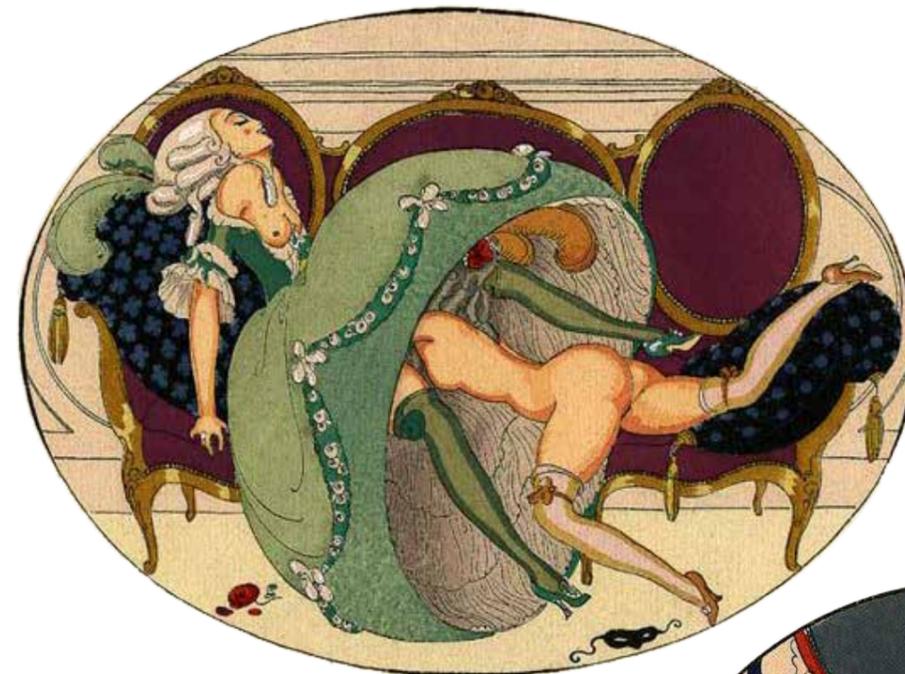
estas mujeres de pelo corto que fuman, beben y se desenvuelven en el ámbito público con total confianza, plasmadas en lienzos en los que la frontera entre los roles normativos de género se va desdibujando. La Lili dulce e inocente también evoluciona durante estos años, y la modelo luce ahora provocativa en obras como *La reina de corazones*, de 1928, donde aparece fumando y jugando a las cartas, acción que a lo largo de la historia del arte siempre ha estado ligada a una vida de pecado. Junto a ella aparece una mesa donde descansan un cenicero, una botella y un vaso. Lili apoya sus pies en dos sillas, en una postura que deja ver su ropa interior. La imagen ya no parece atemporal y etérea, sino cruda y directa. Nos muestra la carne, la sangre, la realidad; la emancipación y el erotismo consciente de la mujer que sujeta entre sus manos una reina de corazones.

Una sexualidad libre

El ambiente lésbico estuvo presente en muchas de las obras de Gerda, de una forma un tanto distinta. Fue el campo de la ilustración donde la artista hizo visibles algunos de los locales de la época, en los que mujeres de aspecto andrógino bailan en pareja. Especialmente interesante es el trabajo realizado para la obra de Louis Perceau, *Douze Sonnets Lascifs (Doce sonetos lascivos)*, de 1925, para la que realizó doce explícitas acuarelas de alto contenido erótico y lésbico que nos muestran toda una variedad de técnicas amatorias, en algunos casos ambientadas en el siglo XVIII. En ellos aparece de nuevo el tema de la mascarada, aliada de las verdaderas inclinaciones de los personajes de las ilustraciones. Sin embargo, la artista había representado escenas de atmósfera lésbica en obras anteriores a las realizadas para los sonetos, y ya en sus primeros años lleva a cabo trabajos que reflejan relaciones muy cercanas entre dos mujeres, como muestra *Dos mujeres con sombrero* (1908-12). En un bello contraste de tonos claros y oscuros, las dos mujeres aparecen con los ojos completamente cerrados, recuerdo de aquella Ellen von Kohl sumida en trance. Con sus cuerpos pegados, ambas parecen dejarse llevar por el momento, en un dibujo de gran sensualidad y carga erótica.

Miradas

El matrimonio de Gerda y Lili había sido anulado por el rey de Dinamarca hacía ya un tiempo, tan pronto como Lili logró tener los papeles acordes a su nuevo sexo, pues se trataba ya de un enlace entre dos mujeres. Tras la muerte de Einar en 1931, Gerda contrajo matrimonio con Fernando Porta, un oficial de las fuerzas armadas italianas, el dos de marzo de ese mismo año, y se marcharon a vivir a Marruecos. Allí continuó su labor como retratista, dando vida a lienzos que nos recuerdan a un Paul Cézanne, o al Picasso de Horta del Ebro. Su firma, antes Gerda Wegener, cambia a Gerda Wegener Porta. En sus retratos de mujeres marroquíes refleja gran admiración por su aura exótica, belleza y colorido. Muy



Tres de las acuarelas para
Doce sonetos lascivos



alejadas de las *garçonnes* parisinas, reflejan un patrón de roles de género más tradicional, como muestra *Los recién casados marroquíes* (1931-36), donde la mujer, sumisa, inclina su cabeza sabiéndose observada, mientras el hombre posa su mirada directamente sobre ella, en un sutil signo de posesión. Este juego de miradas se vuelve más complejo en *El espejo* (1931-36), en el que una mujer, desplegada en una bellísima forma de S, se mira profundamente a los ojos. Tras ella, el reflejo de un hombre que ocupa la posición del espectador observa a esta mujer, quien es plenamente consciente de la presencia masculina. Ella, atraída por sí misma, es sabedora también de la atracción que ejerce sobre otros, de su poder de cautivar a todo aquel que mire el cuadro.

Gerda Wegener no retrata mujeres pasivas, sino personalidades fuertes. Siempre hay un observador presente en el cuadro, sea de forma explícita o latente, pues las protagonistas de sus lienzos conocen bien su poder y las señales que emanan.

Gerda utilizó el pincel para denunciar el machismo imperante en la sociedad de su época, en general, y en el mundo del arte, en particular. Para ello tomó, irónicamente, una modelo que no era sino un hombre. La comisaria de arte Andrea Rygg Karberg afirma que es esta contradicción la que hace de ella una artista especial: "en una época en la que muchas mujeres luchaban por conseguir los mismos derechos de los hombres e intentaban copiarlos, Lili simplemente quería ser una mujer. Gerda lo entendió bien y, retratándola, quiso romper los límites impuestos al sexo femenino".

La artista se divorció de Fernando Porta en 1936, tras lo cual traslada su residencia a Italia, luego a Francia y finalmente, en 1938, de regreso a Copenhague, donde fallecería sola y pobre dos años después.

La transgresora danesa cambió las normas de su tiempo, tratando temas hasta entonces reservados únicamente a los hombres. Gozó de reconocimiento en Dinamarca, pero no alcanzó en su país natal el éxito que logró en París, ciudad en la que la artista buscó la popularidad y desarrollar la carrera que, sabía, no alcanzaría en casa. Injustamente tratada por muchos de sus compañeros, que consideraban que sus ilustraciones para publicaciones populares no podían entenderse como un arte real, ella no distinguió, sin embargo, entre alta y baja cultura, pues reconocía el arte en todas las manifestaciones. Su obra nos habla de identidad, cambio y tolerancia, y para ello se vale del erotismo que envuelve la vida de sus personajes; su trayectoria es una historia de amor entre pintora, musa y modelo que supera las identidades de género tradicionales. Rompió los límites impuestos a su sexo y al campo del arte en el que trabajó.

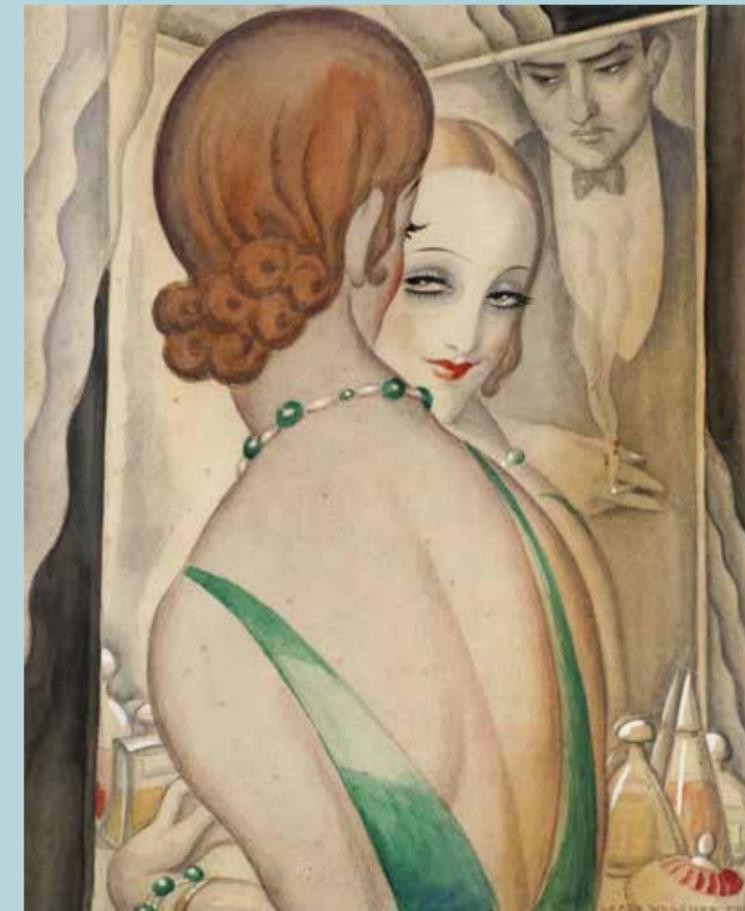
Frente a la categoría de "esposa de", es necesario devolver a Gerda Wegener el lugar que le corresponde en la historia, por haber sido capaz de trazar a pincel las reflexiones más profundas de sus personajes y su propia relación con el mundo.



Dos mujeres con sombrero (1908-12)



Arriba: Los recién casados marroquíes (1931-34)
Abajo: El espejo (1931-36)



S
e
r
g
i
o



Larraín

El anonimato de una estrella fugaz

Por Marcia Vega

Sergio Larraín, a quien Roberto Bolaño definió como un romántico, rápido, ágil, joven e inerte y de mirada similar a un espejo arborescente, un personaje fatal, es ampliamente considerado como el más importante de los fotógrafos chilenos. Nació en Santiago en 1931. Su padre, Sergio Larraín García-Moreno fue un destacado arquitecto, fundador de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Católica de Chile, Decano de la Facultad de Arquitectura, fundador del Museo de Arte Precolombino y reconocido con el Premio Nacional de Arquitectura en 1972. Desde niño, Sergio encontró en su casa un gran ambiente cultural, tuvo acceso a revistas como *Minotauro*, *Urbe* y muchos libros con ilustraciones de arte. Desde que era adolescente quería vivir en el sur de Chile, donde los ríos y los bosques aún estaban intactos. Eso explica su decisión de estudiar Ingeniería Forestal en Berkeley, California, además de alejarse de la familia y conocer otros mundos. No asistía mucho a clases, pero sí frecuentaba la vida bohemia.

Un día fue de tiendas y en una vitrina halló una cámara Leica IIIc, usada, que adquirió mediante pagos diferidos de cinco dólares por mes, gracias a su trabajo de lavaplatos en un restorán.

Hacia 1950 Larraín decidió encontrar un mejor

espacio para vivir y desarrollar su gusto por la fotografía y se mudó a Ann Arbor para estudiar en la Universidad de Michigan. Es ahí donde sigue su carrera fotográfica y donde pudo disponer de un laboratorio en blanco y negro para realizar sus primeros revelados. Eventualmente, en aquel cuarto oscuro prestado profundiza en las técnicas del laboratorio fotográfico. "(...) en Ann Arbor, cuando tenía 19 años, estaba tan confundido que, por fin, decidí ir en busca de la verdad y adoptar una profesión que me permitiera vagabundear. Así fue como empecé a aprender a tocar la flauta, creyendo que podría ganarme la vida tocando en los cafés. Durante los fines de semana, me prestaban un laboratorio fotográfico y me gustaba mucho revelar y ampliar las fotos. Así aprendí las bases de la fotografía".

Dejó los estudios para volver a Chile y viajar a Europa con su familia, buscando apaciguar el dolor por la muerte accidental de su hermano menor. En estas circunstancias descubre su verdadera pasión por la fotografía. A su vuelta en Santiago, se retiró a vivir en la comuna de La Reina, zona aún semi-rural. A mediados de los '50, trabó amistad con Jorge Opazo, importante fotógrafo del *glamour* chileno, quien se convierte en un verdadero



Pasaje Bavestrello. Valparaíso, Chile, 1952



Niños que viven en los alrededores del río Mapocho y duermen bajo los puentes. Santiago, Chile



Santiago, Chile, 1955

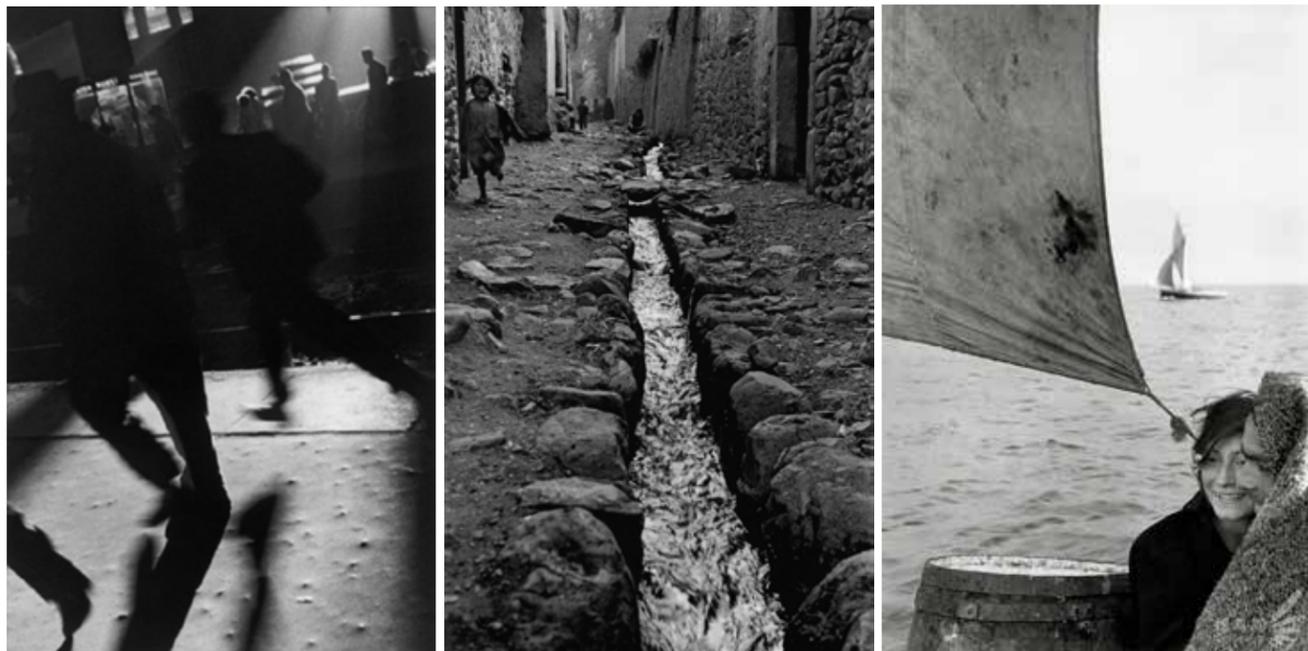


Barrio de la Bolsa de Comercio. Santiago, Chile, 1955

maestro para él y quien lo hizo entrar definitivamente en ese mundo. Colaboró con instituciones como el Hogar de Cristo y Fundación Mi Casa para apoyar a los niños en situación de calle, parte de cuyas imágenes envió a Edward Steichen, curador de fotografía en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, MoMA, quien las compra y da, así, un espaldarazo internacional a su promisoría carrera. A partir de entonces, y motivado por Steichen, Sergio Larraín comienza a dedicarse por completo a la fotografía, siguiendo los pasos de Bill Brandt a quien tanto admiraba. Se convierte en fotógrafo *freelance* y empieza a trabajar para la revista internacional brasilera *O Cruzeiro*, en 1956.

Viaja por Latinoamérica, colabora con el Teatro de Mimos y expone el conjunto de su trabajo en la Sala del Ministerio de Educación, Santiago. Expone en abril de 1958 en el Museo Nacional de Bellas Artes junto a Sheila Hicks. Ese mismo año recibe una beca del British Council para viajar y fotografiar Londres. En Europa conoce a Henri Cartier-Bresson, fundador de la agencia Magnum, quien lo invita a integrarse a ésta, siendo, a la sazón, el primer latinoamericano en conquistar el honor de esa membresía.

En enero de 1959, *O Cruzeiro* Internacional publica sus primeras fotos de Valparaíso con su propio texto. De Magnum le son asignados numerosos reportajes: en Irán cubre la boda del Sha con Farah Diba, en 1961, y dio portada a la revista *Paris Match*; en Argelia, durante la guerra de guerrillas, y especialmente en Sicilia, donde se involucra en la incansable búsqueda del jefe de la mafia, Giuseppe Russo, requerido por varios asesinatos. Haciéndose pasar por un turista chileno, el fotógrafo tuvo éxito donde la Interpol había fracasado: los retratos



Arriba, izq.: Gente corriendo a tomar el tren, Buenos Aires, Argentina, 1957. Arriba, centro: Pueblo camino a Machu Pichu, Perú, 1957. Arriba, der.: Entre Puerto Montt y la isla de Chiloé, Chile, 1957. Abajo: En barco de Puerto Aysén a Chiloé, Chile, 1957.



"(...) sentarse cuando uno está cansado debajo de un árbol, comprar un plátano y unos panes... Y así, tomar un tren, ir a una parte que a uno le tingue y mirar, dibujar también, y mirar, salirse del mundo conocido, entrar en lo que nunca has visto, dejarse llevar por el gusto"

del capo se distribuyeron a nivel mundial. Este trabajo fue muy aclamado e impulsó su reputación aun más. Publica para las prestigiosas revistas Paris Match, Life y The New York Times.

Sus fotos de una pareja en las afueras de la catedral de Notre Dame fueron la fuente de inspiración de Julio Cortázar para escribir el cuento *Las babas del diablo* que luego Michelangelo Antonioni convirtió en el filme *Blow Up*.

Trabajó durante una década en el fotoperiodismo y se le encargó imágenes para la gran exposición "Rostro de Chile", que organizó el Departamento de Fotografía de la Universidad de Chile en su Casa Central, en 1960. Ese mismo año se casó con Francisca Truel, en Lima,

relación de la que nació Gregoria.

Trabajó intensamente en un proyecto fotográfico sobre Valparaíso, con Pablo Neruda, y en otros como la fundación de la agencia de comunicación artística Tecni-Kalyas, inaugurada en 1964, en Santiago. Materializaciones de su vínculo con el Premio Nobel fueron un ensayo de Larraín sobre Valparaíso, publicado por la revista Du Atlantis acompañado de un texto inédito de Neruda, y la edición del libro *Una casa en la arena*, en torno a la propiedad del poeta en Isla Negra. En 1965 expone *Photographs by Sergio Larraín* en el Art Institute of Chicago y publica *En el Siglo XX*, testimonio sobre los niños de la calle.

Decide alejarse de Magnum para concentrarse



Arriba: Plaza Trafalgar, Londres, Reino Unido, 1958 / 1959
Abajo: Londres, Reino Unido, 1958 / 1959



en su trabajo personal, sin las exigencias comerciales de la prensa internacional. Los trabajos por encargo le molestan profundamente.

Entró en contacto con el gurú boliviano Óscar Ichazo y desde febrero de 1969 hasta 1972, residió en Arica. Después sigue al chileno Claudio Naranjo, chamanes *new age*, a cuyo lado persigue la iluminación, escribe sobre ecología, practica yoga y consume LSD. Adoptó un estilo de vida acorde con sus ideales y renunció a la fotografía con el fin de dedicarse a su estudio de la cultura oriental y la mística, cuando su trabajo estaba en la cima. La fotografía no iba a ayudar a salvar el planeta.

Retiró los negativos de los archivos de Magnum y quemó buena parte de su obra fotográfica; es gracias a Josef Koudelka, fotógrafo checo-francés seguidor de su trabajo y poseedor de copias de centenares de sus negativos, que podemos disfrutar hoy de sus fotos.

No obstante, vuelve a Santiago y trabaja para las revistas Paula y VEA. Un dato en la vida del fotógrafo, fechado en junio de 1973: con ocasión del llamado Tanquetazo, el fallido golpe de Estado, como parte del equipo de la revista VEA, hizo varias fotos ese día por las calles de Santiago. Lo propio hizo para el Golpe del 11 de septiembre.

Un poco antes, en julio de ese año, había nacido su hijo con Paz Huneeus, Juan José. Con él se mudó a Tulahuén, un pueblo al interior de Ovalle donde se dedicó a la difusión del yoga, a la escritura, la pintura al óleo, tomó caligrafía, meditación y de vez en cuando hacía extrañas fotografías llamadas *satoris*, imágenes

sencillas, con inusuales encuadres, que mandaba a algunos amigos por correo; fue el único contacto que mantuvo.

Así se convierte en un yogui y sale de cuadro.

Larraín intentó evitar cualquier muestra de su trabajo y se decepcionó cuando, en 1999, después de que muchos se habían olvidado de él, el Instituto Valenciano de Arte Moderno, IVAM, llevó a cabo una retrospectiva de su obra, dando lugar a un renovado interés. Habiendo logrado hallarse en plenitud en la soledad, el resurgimiento de la atención no fue en absoluto de su agrado. Exigió, entonces, que a futuro se le mantuviera al margen de toda reflexión sobre su obra.

No obstante, hasta sus últimos días continuó enviando a la agencia sus hojas de contacto, con sus

últimos negativos para que Magnum custodiara el conjunto de sus fotografías.

Murió el 7 de febrero de 2012, a los 80 años, en contacto con la naturaleza y bajo los cielos más limpios del mundo.

Durante la vida de Sergio Larraín se publicaron sus libros *El rectángulo en la mano*, 1963; *La casa en la arena*, 1966; *Chile*, 1968; *Valparaíso*, 1991; *London*, 1998, y *Sergio Larraín*, 1999. Se trata de verdaderas joyas bibliográficas cuya importancia crece con el paso del tiempo. El trabajo de Sergio Larraín se ha exhibido en numerosos museos y galerías, tales como el Art Institute of Chicago, Chicago, EE.UU.; Maison Robert Doisneau, Gentilly, Francia; Imago Fotokunst, Berlín, Alemania; IVAM, Valencia, España; The Photographers' Gallery,

Londres, GB; Galerie Fnac Montparnasse, París, Francia; Rencontres Internationales de la Photographie, Arlés, Francia, ésta última traída al Museo de Bellas Artes de Santiago en 2014 por Agnès Sire, directora de arte de la agencia Magnum y directora de la Fundación Henri Cartier-Bresson, todo esto gracias a la gestión cultural del fotógrafo Luis Weistein y de Verónica Besnier.

Agnés recibió la última carta de Larraín a pocos días de su muerte, y afirma que la muestra es trascendente, puesto que el artista accedió a montar la exposición y editar el libro, siempre y cuando fuese después de su fallecimiento. La selección considera estaciones en el viaje de Sergio Larraín por la fotografía y el planeta, para mostrar su gran trayectoria y desembocar en su última etapa, en su casa monacal al interior de Ovalle, donde

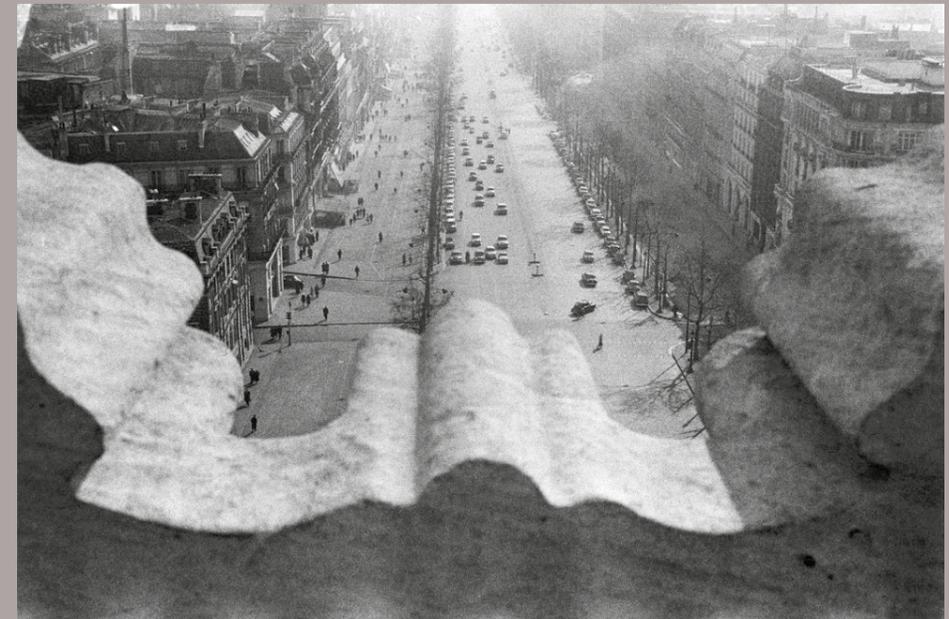
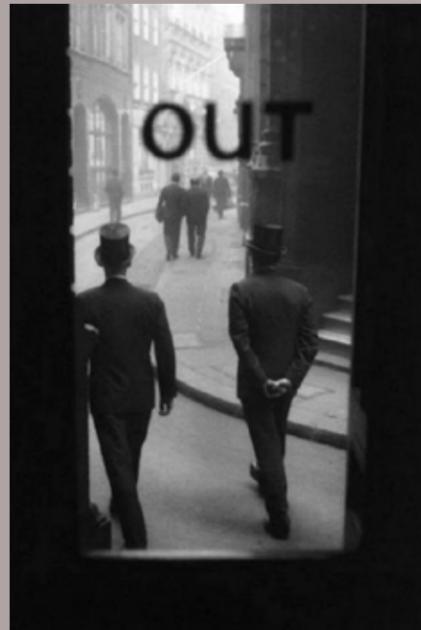
sus composiciones minimalistas daban cuenta de su búsqueda espiritual y su cultura del desapego.

Hizo uso de encuadres verticales, era fan del plano contrapicado y no temía a la experimentación. Se dice que se amarraba la cámara a la mano y que estaba convencido que su equipo era un extensión de su cuerpo.

Originales de las fotografías de Sergio Larraín, cuyos negativos están custodiados por la Agencia Magnum, figuran en los más importantes museos del mundo, entre ellos el MoMA, de Nueva York, y también en colecciones particulares.

El principal acopio en línea de fotografías de Sergio Larraín está disponible en:

www.magnumphotos.com/photographer/sergio-larrain



Arriba, izq.: Estación de metro Baker Street, Londres, 1959. Arriba, centro: Londres, 1959. Arriba, der.: Londres, 1959. Abajo, izq.: Ribera del Sena, París, Francia, 1959. Abajo, centro: Sicilia, Italia, 1959. Abajo, der.: Argelia, 1959.

Arriba: Place de l'Etoile y Campos Elíseos. Vista desde el Arco del Triunfo, París, 1959. Abajo: Calle principal de Corleone, Sicilia, Italia, 1959.



Arriba: Entrada a un bar. Valparaíso, Chile, 1963.

Abajo, izquierda: Valparaíso, Chile, 1963.

Abajo, derecha: Valparaíso, Chile, 1963.



Arriba, izquierda: Pablo Neruda en Isla Negra, Chile, 1957.

Arriba, derecha: El pintor chileno Roberto Matta en su taller, Francia 1959.

Abajo, izquierda: Violeta Parra



“Una buena imagen nace a partir un estado de gracia”.

Foto fija: *Gabriela*

Por Marcia Vega

El aroma a clavo de olor llenó la habitación, un calor venía del cuerpo de Gabriela, envolvía a Nacib, le quemaba la piel, la luz de la luna moría en la cama. Un susurro entre besos, la voz de Gabriela agonizaba:

- Mozo bonito...

La fotógrafa y productora audiovisual **Vera Bungarten** tuvo el placer de fotografiar a Sonia Braga en la película *Gabriela*, basada en la novela modernista brasileña *Gabriela, clavo y canela*, escrita por Jorge Amado en 1958. Esta obra es considerada como uno de sus trabajos más finos.

Gabriela (Braga) es adquirida por el "turco" Nacib (Marcello Mastroianni) en el mercado de esclavos para llevarla a trabajar en su tienda. Bajo el sucio rostro de la india analfabeta se esconde una mujer de asombrosa belleza y poseedora de una sensualidad de la que ella misma no es consciente y que pronto se hace evidente no sólo para su amo, sino para todo el pueblo de Ilhéus, estado de Bahía, en pleno auge del cacao.

La adaptación fue dirigida por Bruno Barreto en 1983, quien, para ambientar el Bahía de 1925, escogió como locación las ciudades de Paraty, en

el estado de Río de Janeiro, y Garopaba, en Santa Catarina. La música de Antonio Carlos Jobim y la interpretación vocal de Gal Costa, dan la atmósfera adecuada.

Vera Bungarten se graduó en Diseño en la Escuela Superior de Diseño Industrial de la Universidad Estatal de Río de Janeiro (ESDI-UERJ) en 1971. En 2006 obtuvo el grado de Doctora en Ciencias del Arte, por el Programa de Posgraduados del Departamento de Artes y Comunicación Social de la Universidad Federal Fluminense, y un doctorado en la Pontificia Universidad Católica de Río de Janeiro, en 2012. Trabaja en cine desde 1975 en producción, asistencia de dirección y foto fija en largometrajes, documentales y series nacionales y extranjeras. Dictó en la UNESA el curso de Postgraduación en Dirección de Arte. Ganó la campaña de la Caixa Cultural con el proyecto *Afinidades electivas: cine y pintura*, en Río y en São Paulo. Participó y presentó trabajos en varios congresos de Diseño y Cine y tiene diversos artículos publicados.

En IMDb se le reseña en la foto fija de películas como *O Pai do Povo* (1976), *Eu Te Amo* (1981) y *O Vestido* (2003), entre otros quince créditos.



Reseña: Henry & June (1988)

Por June Curiel



Erotismo. No lo dudé ni un segundo. Al decidir el tema de nuestra AguaTinta de julio, la película de la reseña vino rápidamente a mí, a pesar de haberla visto hace más de veinte años. Me acuerdo de que en su momento había visto el tráiler y llevaba tiempo esperándola con ansiedad por tres razones: Anaís Nin, Anaís Nin y Anaís Nin. Lo gracioso es que cuando por fin la vi Anaís se evaporó por un momento y sólo me quedaba admiración por la actriz que la encarna, la portuguesa Maria de Medeiros que aquí hace la mejor interpretación de su carrera. La cinta se estrenó a finales de 1990 y fue muy comentada por sus escenas eróticas y por una de las primeras exhibiciones de sexo lésbico en el celuloide. Si estabas, como yo, en plena montaña rusa de hormonas adolescentes y habías leído a Anaís Nin hasta recitarla de memoria, podéis imaginaros la larga espera hasta que una podía alquilar o comprarse la película en VHS. El filme, más allá de su pátina erótica, describe la vida de dos escritores en París a principios de los años 30, Henry Miller (Fred Ward) y Anaís Nin. El argumento desgrana cómo se entrecruzan sus historias y examina sus diferentes estilos, al tiempo que dibuja muy bien ese vivir al límite del artista, especialmente del escritor: siempre entre la depre existencialista de un futuro incierto y la búsqueda de la verdad.

Phillip Kauffman, el director que ya tenía un máster en ciencias eróticas gracias a la magistral *La insoportable levedad del ser*, hace una película de caracteres que triangulan sus vidas entre burdeles y callejuelas-laberinto.

Y sí, el título lo ponen ambos escritores aunque el vértice que completa el triángulo es June, personaje complejo por sus pulsiones, sus desos, sus gestos, su erotismo puro hecho carne (o más bien metro ochenta de Uma Thurman). June es el personaje que expresa los sentimientos y vive cada día como si fuera el último.

El filme ilustra pasajes del diario de Nin y así podemos percibir los cambios que sufrió la vida de la

escritora al entrar en ella Henry y su esposa. "Quiero probarlo todo, como tú", dice Anaís Nin a June, y lo cumple. Todo lo que vive encuentra reflejo en lo que escribe y desde ese momento su producción literaria no pararía, convirtiéndola en la primera autora que escribió erotismo para mujeres, utilizándolo a su vez como instrumento de autoconocimiento.

Véanla: una joya más allá de la ardiente historia, hilada con exquisita música de jazz, charlestón y ritmos latinos. Una realización de las que tanto disfrutamos quienes vemos el arte como forma de vida, capaz de cambiarnos, de tambalearnos y ponerlo todo del revés. Y calentito, de paso.

Arte, cultura y erotismo. *Ménage a trois* Museos de arte erótico

Por Patricia Parga-Vega



Vista del interior del Museo de Arte Erótico del Mundo (WEAM). Miami, Florida, EE.UU.

En el arte, el erotismo es la insinuación del amor físico y sensual mediante gestos, palabras y actitudes. Contrariamente a la pornografía, sugiere, pero no muestra y posee una dimensión estética.

Literatura, cine, plástica y fantasías. En este número, AguaTinta se sumerge en la proliferación de los museos de arte erótico a nivel mundial e intenta ahondar en esta relación amorosa que une arte, cultura y erotismo.

Mencionar el acto sexual sin trivializarlo, mostrar cuerpos sin caer en el exhibicionismo, informar sin dar lecciones, son parte de la difícil misión de los museos eróticos, en una labor de difusión que desarrollan con mayor o menor obscenidad y malicia, pero siempre con gran placer. En la actualidad existen once museos dedicados al tema en Europa, convirtiéndola en el continente más erótico. Y, sí, aunque usted no lo crea, el país más pícaro es Alemania. Por su parte, Ámsterdam recoge la palma de la ciudad más coqueta, pues alberga jdos museos del sexo y el erotismo!

Se observa, por una parte, que este tipo

de museos es de data muy reciente y que el viejo continente lleva la delantera en materia de exposiciones de arte erótico al público. En efecto, al menos cinco museos europeos aún en actividad ya existían cuando se produjo la apertura de la primera galería no europea. Por otro lado, había numerosos museos del erotismo en Europa en los años sesenta y setenta, en la época de la revolución sexual.

La inauguración del primer centro de exposiciones americano de esta índole, el de Nueva York, se retrasó debido a la oposición ofrecida por las huestes puritanas. En África, en

cambio, así como en Oriente Medio y América Latina, no existen galerías destinadas formalmente al arte erótico. Ahora bien, una gran parte de las obras expuestas, como las de Pablo Picasso, son creaciones bastante tardías si consideramos que el tema es en extremo antiguo en la historia del arte, según mostraba hace algunos años la exposición itinerante internacional "Diosas, miniaturas y esculturas indias", del Museo Rietberg (Zurich, Suiza). En cuanto a la atmósfera de los museos del erotismo, ésta varía significativamente de uno a otro, desde una cierta circunspección de algunos hasta el ludismo característico de los de Ámsterdam.

De la literatura al cine erótico

El erotismo es una fuente de inspiración inagotable para la pintura, la fotografía, la literatura o el cine. Arte, cultura y erotismo, por otra parte, hacen a menudo un buen matrimonio, o -dicho con mayor atingencia- un buen *ménage a trois*. Del *Cántico de los cánticos* al *Kamasutra*, del *Banquete* de Platón a los poemas de Safo de Mitilene, también conocida como Safo de Lesbos; de *El arte de amar*, de Ovidio, al *Satiricón*, de Petronio; de los escritos libertinos y blasfemos del Divino Marqués a la filosofía transgresiva y sacrílega de Georges Bataille, estos temas cruzan siglos y civilizaciones.

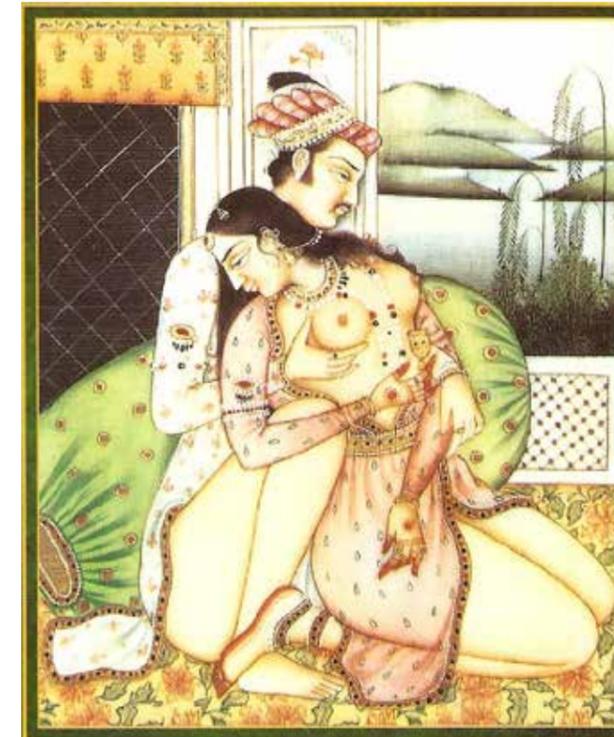


Ilustración de la portada de una de las muchas versiones españolas del Kamasutra. Foto: www.escrip para.es

La sexualidad y sus manifestaciones directas o indirectas, desde las representaciones del acto sexual a los signos del deseo, pasando por los símbolos del amor, hacen parte integral de la literatura y no se confinan a un género específicamente erótico o pornográfico, en las

fronteras borrosas y discutidas de ambos.

La sexualidad invade las páginas de obras literarias sin distinción de género, sean teatro, narrativa o lírica, e incluso el ensayo. Así se constata en las numerosas conquistas de *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla, en *El amor loco*, de André Breton, en *Las confesiones*, de Jean-Jacques Rousseau, en torno a sus primeras experiencias sexuales, o en *Mujeres condenadas*, de Charles Baudelaire.

El cine encuentra también fuente de inspiración en el erotismo. La primera tarea, entonces, parece ser definir la película erótica, pero ello no es posible sin una perspectiva histórica, es decir, sin mostrar cómo ésta se ha delineado en forma paralela al cine mismo, a través de numerosas etapas marcadas por las luchas de los creadores y realizadores contra el puritanismo y el convencionalismo burgués y en favor de la libertad de expresión; por la resistencia a las fuerzas represivas de la Iglesia o el Estado, que actuaron por medio de una censura de múltiples mecanismos, antes de llegar a "la edad clásica" que se situó en los años 1960 y 1970, en Francia. Desde el punto de vista del contenido del filme erótico, una definición mínima sería la representación de la sexualidad en la pantalla o, para ser más explícitos, del encuentro de los deseos sexuales de personajes, cuyos cuerpos se ponen en escena de tal modo que estimulen la emoción sexual de los espectadores, lo que no ha evolucionado en absoluto desde la invención del cine (a fines del siglo XIX) y las primeras realizaciones eróticas, verdaderos ensayos consistentes en la representación de danzas o baños colectivos, de rituales neopaganos que exponen cuerpos desnudos bajo ángulos convenidos aunque incorrectos; siempre evidenciando aspectos recurrentes o invariables.

Entre éstos, es necesario mencionar la intención de subvertir las instancias de control social -en este aspecto, heredera de la tradición libertina en la literatura que recorre los tres siglos anteriores-, la voluntad de provocar, de transgredir las normas sociales y de la moral sexual dominantes, el vestir estético de la sexualidad. En forma contingente, van apareciendo temáticas como el sadomasoquismo, el fetichismo, la ninfomanía, el incesto, la masturbación, por supuesto representados de manera de atenuar el choque de las imágenes, pero llamando a la imaginación de los espectadores; "vuelve de nuevo a los espectadores -escribe el dramaturgo germano Bertolt Brech- el construir la realidad representada (...) el cuadro artístico no muestra nada, somos nosotros quienes vemos".

Debemos a Georges Bataille la contribución más amplia y más decisiva a la definición, digamos incluso a la teorización del erotismo en general. En sus distintas obras, particularmente en *Las lágrimas de Eros* (1961), elabora a pinceladas la constelación de elementos que forman un sistema de referencias bastante completo que permite calificar una obra como erótica. Se puede decir que al final de los años cincuenta o a principios de los años sesenta, la ideología erótica o sexualista se constituye y está lista para servir de vector de lanzamiento de una literatura y de un cine específicos. Situamos en esos años la aparición real del cine erótico,

transitando desde una larga serie que comienza con el siglo en películas o finales de películas libertinos o "naturalistas", hacia filmes románticos dotados de audaces escenas de desnudez o sexo, pero -aclaremos- sin dar paso al acto sexual. Cintas como *El diablo en el cuerpo* (Claude Autant-Lara, 1947), *El amante de Lady Chatterley* (adaptación de la novela de D. H. Lawrence, realizada por Marc Allégret en 1955), Y *Dios creó a la mujer* (Roger Vadim, 1956), *Los amantes* (Louis Malle,



Los Amantes (Malle, 1958)

1958), *Relaciones peligrosas* (adaptación de Vadim en 1959, para la novela epistolar de Choderlos de Laclos), entre otras, ya no constituyen más una vanguardia para público informado, más bien parecen la bisagra entre la adolescencia y la madurez del cine erótico.

El último tango en París, de Bernardo Bertolucci (1972), convertida según algunas críticas en una obra mítica para los aficionados al cine erótico, va más lejos en la transgresión substituyendo las palabras, los discursos, los deseos resumidos (que generalmente tejen los preparativos del encuentro sexual en la película erótica clásica) y el lenguaje de los cuerpos, para mostrar sin filtros ni máscaras una escena de sodomía, dejando en evidencia el carácter sadomasoquista del vínculo mantenido por los protagonistas y la lenta y



Maria Schneider y Marlon Brando en una escena de *El último tango en París* (Bertolucci, 1972)

lamentable evolución hacia la muerte del héroe. Roza la pornografía, pero no decae gracias a la belleza de las imágenes, a la densidad psicológica de los personajes, a la desesperanza que reflejan en el choque de sexo y

éxtasis erótico, y al perturbador pesimismo que planea sobre la película.

A pesar de la divergencia -que subrayamos- algunas críticas en el cine erótico dan cuenta de una mera etiqueta que encubre, bajo la firma de autores o realizadores, o la presencia de estrellas de lujo, la realidad pornográfica (Hennebelle, 1975) o el enfoque que da a la sexualidad la cultura burguesa. De hecho, la película *Emmanuelle* (al igual que *Historia de O*, transposición de



El imperio de los sentidos (Oshima, 1976)

un best seller de la literatura erótica), refleja una estética y una ideología que sitúan el consumo sexual en un marco exótico y lujoso, lejos del universo cotidiano. Pero esta crítica no vale para películas como *La grande bouffe*, en castellano titulada *La gran comilona*, realización de Marco Ferreri (1973), que muestra a miembros de la burguesía, agrupados en un palacete, suicidándose por sobredosis de comida o sexo; ni para *Saló o los 120 días de Sodoma*, del completísimo artista y creador Pier Paolo Pasolini (1975), en la que se ve a personajes desnudos siendo objeto del maltrato de verdugos en una minúscula y moribunda república fascista. Estas dos producciones dan a la instrumentalización del sexo una dimensión política. Ambas están en los antípodas del conformismo y el mercantilismo burgués. El erotismo encuentra, pues, aquí su vocación provocadora y trágica. Un año más tarde (1976), *El imperio de los sentidos*, del japonés Nagisa Oshima, teoriza sobre el vínculo del erotismo con la muerte, a través de personajes obsesionados por su búsqueda de placer, por seguir, mediante rituales y figuras eróticas audaces, sus fantasmas hasta el sacrificio y la destrucción.

Fuentes:

* Artículo *Cine de Hoy*, en *Revue Cinéma d'aujourd'hui* N° 4, años 1975-1976, Francia.

* Artículo *Las metamorfosis de Eros*, en *Le Monde*, 14 diciembre 2004, Francia.

* Hennebelle, Guy. *Quince años de cine mundial: 1960-1975*. Ediciones del Ciervo, París, 1975.

* Alexandrian, Sarane. *Historia de la literatura erótica*. Editions Payot & Rivages, Francia, noviembre de 2008.



Artes del amor a la antigua en Bruselas: MEM, Museo del Erotismo y la Mitología

El del Sablon, en la capital belga, es un barrio típico caracterizado por reunir prestigeadas galerías de arte, tiendas de antigüedades y -desde hace unos años- un museo bastante particular creado por Guy Martens, un antiguo médico del trabajo que siempre estuvo fascinado por los objetos de arte eróticos, los que colecciona desde hace muchos años. Hoy posee tantos que ya no tiene espacio suficiente en su casa para ellos, por lo que decidió compartirlos creando el primer museo del erotismo de Bélgica.

La colección privada es una de las más hermosas de Europa y presenta piezas únicas y raras: pinturas, esculturas, marfiles, láminas japonesas, antigüedades grecorromanas y otros curiosos objetos.

El término erotismo encuentra su origen en la mitología. El dios Eros (del griego *eros*, que significa 'amor') -quien, según una de las versiones más difundidas (que no la única), sería hijo de Hermes y Afrodita- representa el deseo que acerca y el amor creador que da origen a mundos. Y el objetivo de este museo es honrar la raíz del concepto, recorriendo las manifestaciones de esa pulsión, desde el descubrimiento del placer sexual del hombre.

Abierto al público desde marzo de 2012, el centro de exposiciones ha sido el resultado de la pasión de toda una vida dedicada al arte erótico. Como hijo y nieto de médico, resultaba natural que Martens se orientara hacia la formación en ciencias médicas, pero la alternó con estudios de Historia del arte y de anticuario.

Con sólo 17 años dio inicio a esta impresionante colección con la adquisición de varias pequeñas miniaturas japonesas talladas en marfil llamadas *netsuke*. Más tarde

reunió numerosas piezas de arte erótico que cubren desde la era babilónica hasta el siglo XX.

Es así que la muestra está compuesta únicamente por antigüedades, lo que sintoniza perfectamente con el ambiente del barrio del Sablon y sus tradicionales establecimientos de anticuarios.

El Museo del Erotismo y la Mitología se extiende a lo largo de tres plantas de 30 m2 cada una. Sorprenden los ingeniosos mecanismos utilizados antaño para ocultar el lado "indecente" de una escultura o los regalos instructivos que se obsequiaba a los recién casados.

Si bien el término erotismo convoca a todo el mundo y cada quien parece -o pretende- conocerlo a fondo, poco probable es dar con una definición unívoca. Punto de convergencia entre la seducción y el acto sexual, es, para el arte, sugerencia. Y es esta insinuación del amor físico y sensual, lo que, de manera elegante y plena de encanto, constituye la tónica de este museo enclavado en el corazón de Bruselas.

<http://www.m-e-m.be/>

Fotografías: Slide de presentación del sitio web del MEM



La vuelta al mundo en los museos de erotismo y arte erótico

Para los trotamundos y curiosos, AguaTinta ha seleccionado una miniguía de museos dedicados tanto al arte erótico como directamente a la historia del erotismo, que incluyen muestras de diversos accesorios destinados a las técnicas amatorias.

Praga: el SexMachinesMuseum

La capital de la República Checa es el refugio del SexMachinesMuseum y su gran colección de juguetes eróticos. Este museo especializado en los *sex toys* antiguos, se vuelca más hacia la práctica del placer sexual que hacia los testimonios de un erotismo más abstracto y lo hace enseñándonos la historia de los primeros accesorios amorosos, entre otras cosas, que uno de los más objetos de mayor data encontrado por los arqueólogos es precisamente un juguete sexual.

<http://www.sexmachinesmuseum.com/>

Hollywood: arte y símbolos sexuales

Desde el 16 de enero de 2007, es posible ver fotos de uno de los más grandes símbolos sexuales del mundo, Marilyn Monroe, o el último guardarropa de Dita Von Teese, junto a colecciones permanentes -y también eróticas- de Pablo Picasso, en The Erotic Museum. Dita, musa e ícono del renacimiento del *striptease chic*, expone desde sus tenidas y los célebres ventiladores rosa, hasta las famosas plumas de avestruz que utilizó en sus memorables sesiones fotográficas para Playboy.

Las numerosas exposiciones temporales de gran calidad, hacen de este museo erótico una verdadera muestra de arte contemporáneo.

<http://www.theeroticmuseum.com/Them/>

Museo Antarang: el museo del sexo de Bombay

Mientras otros museos reseñados en estas páginas son muestras de manifestaciones artísticas relacionadas al erotismo, el museo del sexo de Bombay nació de la voluntad de las autoridades de hablar de sexualidad en un país donde el tema es aún tabú. El Antarang, que significa 'íntimo' en hindi, es un verdadero compendio de educación sexual y salud pública. Su exploración es también oportunidad para encontrar las fuentes del Kamasutra, la famosa y por lo general malentendida codificación de Vatsyayana, que puede enseñarnos a unir los cinco sentidos con la mente y el alma.

El museo fue fundado originalmente en Mumbai en 2002 como resultado de los esfuerzos conjuntos de la Corporación Municipal del Gran Bombay (MCGM), el Distrito de Control del Sida Sociedad Mumbai (MDACS) y el Dr. Prakash Sarang, tras la constatación de un aumento de los casos de SIDA. En 2008, el museo hizo planes de mudarse a la ciudad turística de Goa, donde Sarang cree que su misión sería mejor recibida. Sin embargo, a partir de 2010, se encuentra en Kamatipura, de Mumbai barrio rojo.

El Museo de Artes Eróticas de San Petersburgo

Fundado por el profesor Igor Knyazkin, médico en jefe del centro de próstata de la Academia Rusa de las Ciencias Naturales, es el primer museo de las artes eróticas ruso y abrió sus puertas en 2004, en San Petersburgo, no lejos de la citada academia.

A fin de desarrollar una visión positiva de la sexualidad entre sus camaradas, el profesor abrió una pequeña galería, actualmente visitada por personas de todo el mundo para admirar el pene del monje Grigori Rasputine, en un bocal que contiene treinta centímetros de orgullo. El mítico personaje, de gran influencia sobre el zar Nicolás II (el único que podrá impedir el sangramiento del emperador hemofílico), se convirtió rápidamente en el Casanova ruso en el imaginario público. Esto significó que fuera asesinado salvajemente por nobles celosos.

De cualquier forma, el primer museo erótico de Rusia alberga una gran colección de parafernalia histórica, con un enfoque particular en la vida sexual de los exgobernantes rusos. Incluso exhibe una "silla traviesa" que habría pertenecido a Catalina la Grande.



Museo de Artes Eróticas de San Petersburgo

Además de descorrer el velo del sexo, sus curadores buscan ofrecer a los visitantes una perspectiva fresca de cómo las prácticas sexuales difieren de cultura a cultura, y, a fin de cuentas, evolucionan con el tiempo.

<http://www.museros.ru/#>

Ámsterdam y sus dos museos del sexo

No es uno, sino dos museos del erotismo los que se descubre en la Venecia del Norte. El más antiguo en su género en el mundo, el Sex Museum, abrió sus puertas en 1985 y contiene una colección de trajes sadomasoquistas y grabados eróticos franceses de 1850; sin embargo, lo más llamativo es la reconstitución en "versión 1950" del afamado Barrio Rojo. Erotismo cotidiano, locuras sexuales o porno *vintage*, se está aquí más del lado de Sade (que tiene, por otra parte, su sala dedicada) que de Rocco Siffredi.

<http://www.sexmuseumamsterdam.nl/index2.html>

El segundo centro de exposiciones, el Erotish Museum, consagra su aporte a la historia artística y a la universalidad del erotismo, en cinco pisos. A propósito, en su ruta se impone una parada en el número 141 de la Warmoesstraat, donde se encuentra la tienda de preservativos más famosa del mundo.

<http://www.erotisch-museum.nl/>



Escultura exhibida en el Erotisch Museum de Holanda

El Museo Erótica de Barcelona

El Museo del Eròtica se sitúa sobre las famosas ramblas de Barcelona. En su interior alberga y expone aproximadamente 800 obras de arte. Esculturas y pinturas antiguas en la llamada zona nostalgia y fotografías retocadas por ordenador en la zona contemporánea. La mezcla de ambas confirma la sexualidad sin complejos de los latinos. Entre las primeras, hay una colección de grabados de Pablo Picasso, muestra de una de las facetas menos difundidas del pintor.

<http://www.erotica-museum.com/>



Grabado de Pablo Picasso en el Museu del Eròtica

El Museo Erótico de Copenhague

Así como en Hollywood, el Museo Erótico de Copenhague, en Dinamarca, presenta con orgullo una colección permanente consagrada a Marilyn Monroe, la musa desnuda de numerosos fotógrafos. En este museo, se encuentra bellas imágenes eróticas, pero también de educación sexual. En efecto, el museo acoge a los niños a

partir del último año de escuela primaria para enseñarles los principios de una vida sexual sana y feliz. Un detalle que divierte, es que todo lo "atrevido" se etiqueta en francés.

<http://www.museum-erotica.dk/>

El Museo de Arte Erótico de Venecia

A menudo denominada el "Sexo femenino de Europa", Venecia, la ciudad de los enamorados, se sentía en el deber de tener su propio museo del erotismo. Cosa dicha, cosa hecha, el Museo de Arte Erótico de Venecia presenta la evolución del erotismo en el arte, la literatura y los objetos a través de los siglos. Se trata de un museo galante situado a algunos metros de la Plaza San Marcos y que devuelve el espíritu libertino a la ciudad de Casanova, del poeta licencioso Baffo y de las cortesanas del Renacimiento. Orgullo francés, este museo es administrado por el Museo del Erotismo de París. El *sérénissime* se convirtió en el *sensualissime*.

<http://ww38.museodarterotica.it/>

El Museo del Sexo de Tongli (ex Shanghai)

En los años 90, el honorable señor Liu Dalin, realiza una investigación en todo el país sobre las prácticas sexuales de sus compatriotas chinos. Al mismo tiempo, recoge más de 4.000 antigüedades sobre el sexo. Así es como nació la idea de abrir el primer museo del sexo en Asia. Incluye un espacio para los denominados "comportamientos anormales", ya que osa hacer una comparación con Occidente, y contiene mil ochocientos objetos en materiales tales como arcilla, piedra o jade. Algunos datan del Neolítico, de las dinastías del Ming o del Qing. El museo posee una silleta⁽¹⁾ aumentada con un enorme *godemiché* (consolador o *dildo*, en su forma inglesa), una imagen más bien atrevida en este país, pero no se trata en absoluto de placer, sino de sanción: se lanzaba a las mujeres adúlteras desnudas sobre un asno con esta silleta para castigarlas. Sin embargo, este museo fue trasladado de Shanghai hacia el pueblo acuático de Tongli, en la provincia de Jiangsu, por falta de financiamiento.

<http://www.chinaensutinta.com/2011/02/el-imperio-del-deseo-historia-de-la.html>

El Beate Uhse Museo de Berlín

La beata Uhse dio su nombre a una famosa cadena de *sex-shops* alemana, que reunió en el museo del erotismo de Berlín una de las colecciones más raras de obras de arte, en las cuales se mezclan algunos accesorios eróticos. Tanto así que, desde 1996, el Beate Uhse Erotik-Museum, se convirtió en el más grande museo del erotismo del mundo. Allí se (re)descubre que, ya en los años veinte, la burguesa ciudad de Berlín era la capital de la lujuria y la decadencia de las costumbres.

El museo erótico de Berlín posee más de 350 ilustraciones rarísimas, también resguarda un estudio sobre el amor a través del tiempo y los continentes

(1) Recipiente para que los enfermos excreten en la cama

realizado por Hans-Jàrgen Döpp, profesor de Historia Cultural del Arte Erótico.

<http://erotikmuseum.beate-uhse.com/>



El sueño de la mujer del pescador, clásica xilografía de Katsushika Hokusai (1814). Foto: Museo Beate Uhse

El Museo del Erotismo de París

Fue justamente en un barrio destinado a los placeres, en Pigalle, que Alain Plumey abrió el Museo del Erotismo de París. Concebido como un lugar afrodisíaco, permite al visitante recorrer siete pisos de pinturas, grabados, láminas y esculturas contemporáneas o tradicionales. El arte africano se codea con el del extremo Oriente y con recipientes griegos, pero el museo organiza, sobre todo, exposiciones temporales de gran calidad -Robert



Escultura en el Museo del Erotismo de París

Combas o Wolinski- y mezcla con gran astucia humor, arte y erotismo.

<http://www.musee-erotisme.com/fr/>

El MoSex en Nueva York

En Nueva York, en el suntuoso espacio reservado al MoSex sobre la Quinta Avenida, fue necesario crear a la vez un lugar de memoria, un sitio de exposiciones y espectáculos. Por otra parte, la primera exposición describía la historia sexual de Nueva York, ciudad orgiástica y tolerante.

Es un museo dedicado al arte erótico, un centro de investigación y archivos, un lugar de prevención y espectáculos. Y uno de los más solidarios, ya que la institución transfiere una parte de su derecho de entrada a diversas asociaciones, a un grupo de investigación sobre el SIDA, al Instituto Kinsey (investigación y reflexión sobre la sexualidad) o a los archivos lesbianas Herstory. Nada mejor que mezclar lo útil al placer. Yes, sir!

<http://www.museumofsex.com/>



Muestra temática en el Museum of Sex, Nueva York

Amora, el Fantasyland de Londres

No es un museo, sino sencillamente un parque de atracciones del sexo que alberga la solemne ciudad de Londres. Este parque, la Academia en materia sexual y de relaciones, abrió sus puertas en pleno corazón del Soho. ¿Su nombre? "Amora". Sorprenderá encontrar moldes en silicona de las zonas erógenas en sus dimensiones reales y un rompecabezas en 3D del tipo "armo las partes de un cuerpo para crear a mi compañero/a ideal". Como es natural, hay también una serie de elementos y accesorios para quienes desean mejorar sus artes amatorias.

<https://web.archive.org/web/20130124021607/http://web.archive.org/web/20120216144128/http://www.amoralondon.com/>

Bello, que no sublime

Por Claudia Carmona Sepúlveda

Desde algunos frescos que sobrevivieron a las cenizas del Vesubio, en Pompeya, hasta Botticelli; desde Rubens o Goya hasta Delacroix o Magritte, el pincel de grandes y no tan grandes artistas ha asentado la figura de la mujer como fuente de inspiración y objeto de contemplación. Con mayor o menor fidelidad a las formas recreadas, el desnudo femenino, mediado, claro está, por ideales culturales de belleza, ha sido un imperativo en la pintura. Sinuosas convexidades, una gestualidad generalmente comedida y la presunción de ciertas texturas e, incluso, de cierta cadencia, trascienden al tiempo y miran, sin ver, al observador de nuestros días. Se perpetúa una relación que, en algunos casos, tiene destellos de veneración y parece querer sublimar aquello que, de tan simple, universal y pequeño, no puede aspirar más que a ser bello.

Establecido ya que los atributos de belleza asociados al cuerpo de la mujer han sido elaborados desde lo masculino; que lo mismo ha ocurrido con su rol; que son generaciones y generaciones de una mirada que las educa en el éxito o fracaso de la seducción o de la mera aceptación, instaurando categorías exógenas y moldeando su propia percepción de belleza, es decir, un concepto de femineidad que adquiere significación desde lo no femenino, tenemos que, además, éste se consolida con el didáctico apoyo de obras brotadas de manos viriles y es reproducido por las mismas féminas, en sus siempre más escasas incursiones en la creación artística. Y hablamos de todas las artes, pues la pluma del poeta aporta significativamente a este constructo, como en los versos de Miguel Hernández:

¡Ay qué ganas de amarte contra un árbol,
¡ay qué afán de trillarte en una era!

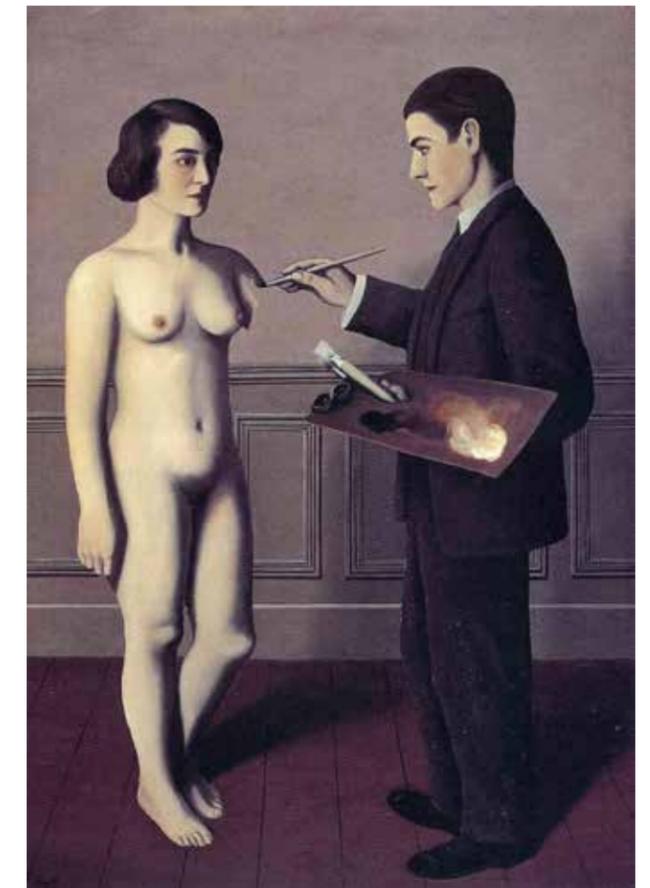
Es el sentido de posesión no sobre una mujer, la mujer, sino sobre ésta como idea, incluso como ideal, que se manifiesta, también, en la bastante poco implícita fundación de parámetros de belleza físicos y conductuales, una suerte de estatuto, un modelo al que aspirar. Se la construye y se la posee; es ella la obra en sí, un concepto unívoco y exacerbado. Esta abstracción es, entonces y efectivamente, fuente de inspiración y objeto de exaltación, pesada carga para el género; y su

Gotas de tinta

representación artística es, por su parte, instrumento de socialización de lo que debe definirla. "Lo sublime conmueve; lo bello encanta", dijo Immanuel Kant antes de observar que "lo sublime ha de ser siempre grande; lo bello puede también ser pequeño".

Y ¿no es, acaso, cada mujer, una criatura particular, tan imperfecta y pequeña como cualquier otra?

Un ser bello, que no sublime.



Intentar lo imposible, Rene Magritte

Erotismo y sexualidad en dos miradas femeninas de la academia

Por Claudia Carmona Sepúlveda

Nos reunimos con dos mujeres académicas e investigadoras en temáticas tales como cuerpo, erotismo, sexualidad y género, para nutrirnos de sus estudios y experiencias, y aportar así a la reflexión en torno a la construcción que hacemos de estas realidades, como individuos y como sociedad.

Fueron dos iluminadoras y entretenidas conversaciones con la filósofa Valentina Buló y la antropóloga Manuela Cisternas, que transcribimos en las siguientes páginas.

Valentina Buló Vargas⁽¹⁾:

“El erotismo es pura corporalidad y, si incluimos en esto a los afectos, ellos dicen relación con los modos en que se relacionan los cuerpos”.

¿Es posible hacer una distinción más o menos clara entre erotismo y sexualidad?

En general se entiende el erotismo como algo más amplio, que no se reduce simplemente a la sexualidad. Y me voy a dar una vuelta algo más larga: yo llegué a estos temas a partir del trabajo con los cuerpos. Yo trabajaba con un concepto de cuerpo que no se limitaba a los cuerpos humanos, entonces inicié una investigación de algunos autores que estudian formas de entender el erotismo, pero desde una perspectiva algo más cósmica. Si lo entendemos así, el erotismo tiene que ver con cuerpos en general. Yo lo entiendo relacionado con tacto, con frote, con relaciones táctiles entre los cuerpos –o sensuales, en términos algo más amplios–, en cambio la sexualidad tiene que ver con determinados cuerpos, concretamente con cuerpos humanos y con distintas maneras de entablar relaciones eróticas entre esos cuerpos. Ahora, en general el erotismo es mucho más amplio, tiene que ver con la subjetividad completa y la sexualidad con los actos sexuales, el coito entre ellos, pero no en forma exclusiva. Para mí el erotismo es pura corporalidad y, si incluimos en esto a los afectos, ellos dicen relación con los modos en que se relacionan estos cuerpos.

¿Sólo corporalidad? ¿Y qué pasa con esto de que, para muchos, el erotismo es más bien

abstracto, que se construye en base a imágenes, a asociaciones de ideas?

Pero la imagen es también materialidad. Y las ideas se materializan. Porque yo te puedo decir que en el erotismo hay elementos simbólicos, pero siempre me estoy relacionando corporalmente con los otros y estamos haciendo actuar todos esos elementos simbólicos.

En la bibliografía sobre mitología griega, que es donde surge el concepto de erotismo, hay al menos dos referencias distintas a Eros. En una es un dios primordial y, como tal, se le vincula, más que con el amor en sí, con la creación, con el impulso creador. En otra es un dios menor, incluso se le sitúa como hijo de Afrodita y de algún modo se le relega a un segundo plano. ¿Amor, a secas, o amor-creación?

Algunos presocráticos se preguntaban por el *arkhé*, lo que es el principio ordenador del universo; no sólo en términos temporales, como origen –hoy diríamos el *big bang*–, sino el principio que ordena el universo, y algunos de ellos establecieron que era un cierto *eros*; ése era el principio que determinaba la manera de relacionarse unas cosas con otras, un principio ordenador. Eros como creación, pero no una creación inicial, sino permanente, pulsión creadora. Y en ese aspecto se relaciona, ya en la esfera más contemporánea, con el concepto de

vida. Es el impulso vital.

Y Eros gobernaba el amor sensual entre hombres; no entre hombre y mujer, para este último estaba Afrodita.

Sí. Y, al respecto, yo creo que atribuir una supuesta homosexualidad a los griegos, cuando se dice que los griegos eran homosexuales, la categoría resulta bastante desfasada porque en esos tiempos esas categorías ni siquiera existían, lo que nos dice que la construcción actual de género es estrictamente cultural. Incluso, desde lo contemporáneo, se podría tildar de machista esta idea de que el amor verdadero, el de Eros, es entre varones, pero eso también sería un juicio basado en una categoría, la de machismo, no aplicable, desfasada. Pero lo digo pensando en los *Diálogos* de Platón, en *El Banquete*, pensando en Sócrates... algo menos en Catulo. En cambio, ya en el pensamiento ilustrado, en la Modernidad, el erotismo es reemplazado por la figura del contrato. Hablamos de una posesión, un contrato por la posesión sobre un cuerpo, como si tratara de un bien.

Y el placer de la mujer, ¿en qué queda?

No, la mujer es ese objeto. No era sujeto de placer, era objeto. Y, en gran medida, sigue siéndolo. La mujer misma hoy mantiene esa tendencia a pretender ser cuerpo *deseable* más que *deseante*. El pararse en la vida como un sujeto deseante es algo que aún hoy se da poco.

¿Pero por las mismas razones? ¿O hay hoy otros factores que median?

El éxito capitalista. Por ejemplo, alrededor del año 50, a partir de los estudios en base a encuestas que hizo Alfred Kinsey en Estados Unidos, se vuelve a separar reproducción y placer. Además se cuestiona las reglas heteronormativas, porque entre sus entrevistados se constató que muchos, pese a su conducta heterosexual tenían una serie de fantasías homosexuales. Pero el problema es que, en alguna medida, tras esta separación de placer y reproducción, se pasa tal vez al extremo opuesto, de entender el placer como una meta de éxito. Y lo que hay hoy es una suerte de consumo del orgasmo, es un algo conquistado, donde plantamos la bandera. “¿Cuántos orgasmos tuviste?”, “yo tuve seis”, “no, yo tuve cinco”. Algo completamente opuesto a, por ejemplo, la cultura tántrica, donde no tendría ningún sentido esa persecución del placer como fin, que llamamos orgasmo. En el tantra el placer es entendido como medio de vinculación con un ámbito más bien sagrado –dicho en términos occidentales, naturalmente–, que no tiene nada que ver con la consecución de una meta concreta, sino con un estado de placer, algo continuo. Si pensamos en Freud y en Wilhelm Reich –un autor muy interesante en el que podemos ahondar luego– que ven el placer como

carga y descarga, es algo completamente distinto a la cultura tántrica, para la cual la idea es lograr un estado energético de placer, con un fin espiritual.

¿Refiriéndose al placer sexual o a otros placeres también?

Aquí retomo a los griegos. Estoy pensando en Epicuro, el gran maestro hedonista. Curiosamente, para él el placer no tenía que ver con excesos, uno se imagina las fiestas báquicas, orgiásticas; no, para él tenía que ver con lo más simple, él decía “pan y agua”. Con eso basta. Y lo que él hace es una suerte de aritmética, porque si yo me excedo hoy día, mañana voy a estar mal, entonces hace ciertos cálculos, para tener mayor placer, y este estado de placeres particulares me llevan a un estado general de placer, que él llama *ataraxia*, que es corporal también –porque él era materialista–, pero tiene que ver con un placer integral. En ese sentido, el placer no es sólo el acto sexual, pero no es sin él tampoco. Explícitamente Epicuro señala que no es posible conocer el bien sin la experiencia del placer.

Nos ibas a hablar sobre Wilhelm Reich

Era un anacrónico completo, lo expulsaron de todas partes. Fue discípulo de Freud, estaba en los estudios sicoanalíticos y cuando Freud escribió *Más allá del principio de placer*, donde establece que, además de este principio de placer está esta compulsión de repetición a la que después se llamó *tánatos*, Reich discrepa y señala que sólo existe el principio del placer y que lo que él llama el *superyó* no es otra cosa que el capitalismo que está reprimiendo a los individuos y les impide guiarse únicamente por el principio del placer. Se enemista con Freud, abandona y se involucra en un trabajo con el partido comunista de la Alemania Oriental y luego de la Unión Soviética, que lo ponen a cargo de jardines infantiles. Allí trabaja con Vera Schmidt –yo tengo los cuadernillos de anotaciones de ambos– y es bien revolucionario el trabajo: eran jardines infantiles antifamilia, porque para Reich la base del capitalismo es la familia, por lo tanto lo primero que hay que destruir es la organización familiar. Trabajan con niños en régimen interno, sus padres los visitaban en fines de semana, y los dejaban hacer lo que ellos quisieran en términos de placer. No es que hicieran nada tan grave, pero, por ejemplo, se masturbaban delante de otros niños, jugaban con las fecas; la idea era precisamente que no adquirieran el sistema represor que luego se transforma en *superyó*. Esto significó que los comunistas lo expulsaran, porque fue muy extremo su trabajo. Reich acuña el concepto de *orgón*⁽²⁾ y piensa –y esto muy en sintonía con los presocráticos y el *arkhé*– en términos científicos que existe un tipo de energía, la orgónica, que constituiría la energía vital del universo. La mide incluso en la sangre, en las células. Postula que cuando esa energía es reprimida, provoca lo que llama los *acorazamientos celulares*, causantes incluso del

(1) Valentina Buló es licenciada y doctora en Filosofía y magíster en Historia. Docente e investigadora en el Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago de Chile, en las áreas de Ontología, Filosofía del Cuerpo y Afectividad.

(2) Palabra que combina ‘organismo’ y ‘orgasmo’. Para Reich, el orgón es la energía vital de todo organismo, es la fuerza motora del reflejo del orgasmo. Además, es de color azul, medible y omnipresente.

cáncer, porque cuando las células se acorazan e impiden que fluya esta energía, se producen las enfermedades. Creó una máquina, el orgón, para ayudar a canalizar esta energía. Finalmente fue encarcelado, le quemaron sus obras y murió misteriosamente, en Estados Unidos, en los años 50. Es un personaje interesantísimo, más allá de que se pueda estar de acuerdo o no con sus postulados, es uno de los primeros en ligar política y sexualidad.



Un poco lo que hace Foucault después.

Claro, lo que pasa es que Reich lo hizo en los años 20. Foucault discute algunas cosas con Reich, el que lo trata mejor es Deleuze, él indaga en algunos textos de Reich y trabaja algunos de sus principios.

¿Gilles Deleuze?

Sí. Él genera un cambio con respecto a la idea que se tenía del deseo, que, en general, se lo entiende como la satisfacción de una carencia. Deleuze entiende el deseo como una producción. Literalmente, una producción de realidad. Es decir, mientras más deseantes seamos, somos más revolucionarios porque producimos un mundo entero.

Vuelta a la idea del impulso creador.

Exactamente, pero esta idea es muy bonita porque no es que yo tengo sed y tomo agua, porque eso es carencia y satisfacción, sino que yo tengo que inventarme un mundo para que pase el deseo, como una energía. Eso no significa que debamos ir pasando el deseo de una persona a otra, podemos estar con una misma persona mucho tiempo, pero sí que tenemos que ir reinventando ese mundo constantemente para que el deseo pase por ahí. Me parece una idea muy interesante para entender el erotismo, es un tipo de relación. Lo importante es buscar cómo liberar este deseo como una energía que tiene que fluir, pero para lograrlo hay que ser revolucionario, en el sentido de cambiar las estructuras que este mundo nos está dando,

romperlas. Él dice "hacer saltar las estructuras sociales y de avasallamiento". A nivel de pareja también, hacer saltar las estructuras de lo dado y reinventar, producir mundos permanentemente, porque si no, según Reich, se acorazan las células (*risas*).

¿Cuánto de social y cuánto de individual hay en la construcción del erotismo?

Erotismo siempre significa relación, por lo que yo descartaría de plano que pueda ser algo meramente individual, aunque eso no significa que uno no tome decisiones, que son políticas, de cómo me relaciono con otro eróticamente. Pero siempre tiene que ver con ese otro. En ese sentido, siempre están intercalados lo social y lo individual. Nunca vamos a estar libres del modelo en que estamos, no es posible saltar el horizonte, incluso las decisiones individuales están insertas en ese horizonte. Cito ahora a Beatriz Preciado⁽³⁾, quien dice que el capitalismo está construido sobre una fármaco-pornografía; que el sistema se alimenta de este circuito que es placer-cortocircuito-placer-cortocircuito. ¿Por qué? Porque queremos algo y nos lo quitan. Y vuelvo a Reich, que Preciado no lo cita, pero debió hacerlo: el capitalismo necesita reprimir nuestro placer para poder explotarnos en el trabajo.

Utilizando nuestro anhelo de placer. Un mecanismo de poder

Es que lo es. Lo es siempre. Ahora, eso no significa que no haya espacios. A diferencia de Foucault, creo que no necesariamente en una relación erótica hay siempre una situación de dominación, un ejercer el poder uno sobre el otro. Creo que se puede ensayar, por lo menos, sin que tal vez logremos saltar del todo ese horizonte, pero al menos se puede tener algunos espacios de resistencia al respecto.

En relaciones entendidas como sanas, claro, porque esta imagen de "ejercer el poder uno sobre el otro", me hace pensar en la violación, que entiendo trabajaste en un curso dictado el año pasado con Olga Grau⁽⁴⁾. Inevitablemente recuerdo el caso de Érika Olivera⁽⁵⁾. ¿Cómo se recompone un ser humano tras una experiencia así?

Sí, Olga Grau ha dictado hace años un curso sobre Filosofías del erotismo y el año pasado lo dictamos juntas, allí se vio el tema de la violación. Más que al daño individual, me voy a referir primero al daño colectivo que nos provoca un caso como el de Érika. Esta idea de que hoy estamos más liberados sexualmente la pondría un poco entre comillas porque el tema del tocar, por ejemplo, es hoy mucho más delicado. Cuando éramos niñas, llegaba un tío a la casa y sentaba al sobrino en sus piernas y eso no era problema alguno, nadie lo miraba siquiera, y hoy día eso es mal visto por principio, para qué decir si es un cura. Hemos tenido que crear

una especie de coraza con respecto al tocar y eso es un daño cultural, creo yo. Ahora, el daño individual fundamentalmente está en que no hay límites culturales para eso. Tú trabajas con hombres y hay algunos que te toman o te ponen la mano en la cintura, para saludarte con un beso, un jefe por ejemplo, y hay uno que es abuso y otro que no es abuso, y yo no puedo decirte cuál ni cómo ni por qué, pero tú te das cuenta de cuál lo es y cuál no. No podemos determinar en qué va, pero toda mujer, toda persona que lo ha vivido lo sabe y es capaz de detectarlo. Tú lo sientes, es una manera de tocar, muy sutil, pero lo notas.

Y es parte de la gestualidad corporal erótica en general. Ese roce distinto, que cuando sí estás iniciando una relación consentida, es una seña. Pero en situaciones no consentidas, cómo describirlo, en caso de denuncia por ejemplo, o para la redacción de una ley.

Exacto. El problema es que no puedes determinarlo, hacerlo cultural. Hay un autor que es uno de los que más trabajo ahora, un filósofo francés que se llama Jean-Luc Nancy, que habla de la ley del tacto, que es completamente singular y muy difícil de universalizar. Ahora, igualmente las comunidades tienen que crear un sistema de protección universal. Y en ese sentido, pensando en los casos recientemente denunciados de abusos por parte de académicos en las universidades, en el caso de la Universidad de Chile me parece que han hecho un muy buen trabajo⁽⁶⁾ y creo que debería replicarse en todas las universidades. Tener una organización interna capaz de observar este tipo de conductas que están bastante normalizadas en la academia. Yo escribí hace algunos años un texto con respecto a la situación de las mujeres filósofas en Chile –por supuesto no en términos de violación pero sí de desigualdad–, de las pocas mujeres filósofas que hay en la academia, que son como un 15%. Y en eso la Universidad de Chile ya está interviniendo en materia de igualdad de género. Porque tiene que ver con el ambiente, no es una acción directa, pero sí con una organización que va cuando menos matizando este ambiente tan masculinizante.

Y en materia bibliográfica. La historia es tan larga y recién en estos últimos años hay más participación femenina, pero el grueso de la literatura sobre erotismo, sobre sexualidad, sobre géneros y roles está escrita por plumas masculinas. ¿Serían muy diversos los textos escritos por mujeres?

Por supuesto. Hay un texto de Monique Wittig⁽⁷⁾ sobre el cuerpo lesbiano. Es precioso, porque es un ensayo, un escribir absolutamente desde el cuerpo "femenino-lesbiano", como lo pondría ella, entre comillas, y es un ensayo muy valioso en términos de escritura. En Chile, si bien no directamente sobre erotismo,

pero hay una filósofa que no ha sido suficientemente rescatada, Susana Münnich, que escribió un texto de filosofía, sobre Nietzsche, en triple persona femenina⁽⁸⁾. Ella desarma por completo la idea de sujeto. Dice que al darse cuenta de que, como mujer, era muchas, se redujo a la "yo académica", la "yo emancipada" y una tercera que no recuerdo. Y escribe sobre Nietzsche desde esas tres voces; es un ejercicio maravilloso.

Y uno de los apellidos que se cuelga mucho a las mujeres dice relación con su afectividad, que mediaría mucho incluso en sus juicios. Pero la afectividad no es prerrogativa de la mujer. En tu opinión, ¿cómo interviene lo afectivo en nuestro erotismo y en la vida, en general?

Te voy a citar a Heidegger ahora: No hay nada que nosotros podamos pensar que no esté dentro de un marco afectivo. La afectividad nos abre determinadas puertas de comprensión y nos cierra otras puertas de comprensión. Si yo estoy angustiada ahora, no veo ese poste de luz, ni siquiera se me aparece ante la percepción. Cada estado de ánimo me abre unas puertas y me cierra otras. Por lo tanto, incluso el más "machito" de los hombres, se está moviendo permanentemente en determinados estados de ánimo, lo que pasa es que no son los que nosotros encasillamos en lo femenino. Ocurre que asociamos la afectividad a tonalidades rosaditas, cálidas, pero los afectos también son fríos, la ira, por ejemplo; las tonalidades de la afectividad son una paleta con todos los colores. Entonces, pedir a los hombres que desarrollen o expresen su afectividad no es necesario porque lo hacen; distinto sería pedirles que se desplacen por esta paleta de colores hacia esos afectos que nosotros asociamos a lo femenino.

Nosotros, la cultura occidental, patriarcal y heteronormativa. Porque otras culturas tienen una interpretación diversa del afecto y de estas relaciones de poder entre un sujeto y un objeto erótico. Hay mucho que puede ser generalización burda o que puede estar tergiversado para cuando llega a nuestras manos, pero pareciera ser que en Oriente hay desde la anulación casi completa de la mujer como sujeto, hasta la exaltación del erotismo como Occidente jamás haría. ¿Te parece así?

He revisado algunos mitos eróticos musulmanes y no tienen nada que ver con la imagen que nos llega. Yo trato de no hacer afirmaciones totales, excluyentes, porque por lo general todo aquello de lo que hablamos tiene una serie de capas. Una vez tuve una discusión en Granada con unos colegas filósofos, venía llegando de ver el Palacio de la Alhambra, yo, la única mujer entre ellos, les decía que me parecía que ese edificio me mostraba que la cultura árabe tenía un sentido de lo erótico que yo no había visto nunca en todo Occidente,

(3) Paul B. Preciado (nacido como Beatriz Preciado, en Burgos, España, en 1970) es filósofo y activista *queer*.

(4) Olga Grau Duhart es doctora en Filosofía de la Universidad de Chile, investigadora en Filosofía y Género y en Infancia.

(5) Érika Olivera es una atleta olímpica chilena de extracción humilde que hace unas semanas, a sus 40 años, ha vencido por fin el temor y se ha decidido a presentar una denuncia contra su padrastro que la abusó sexualmente entre sus 5 y 18 años de edad.

(6) Se refiere a la intervención del Centro Interdisciplinario de Estudios de Género (CIEG), de la Universidad de Chile, ante denuncias de acoso sexual al interior de esa casa de estudios. Más información: <http://www.ciegchile.com/?p=1949>

(7) Monique Wittig: (1935-2003). Escritora francesa y teórica feminista, que hizo aportes fundamentales a la teoría *Queer*.

(8) Münnich, Susana. *Nietzsche: La verdad es mujer*. Ensayo polifónico publicado por Editorial Universitaria (1994) y reeditado por LOM, Santiago, 2011. Las tres voces a que se refiere la entrevistada son la mujer "académica", la "emancipada" y la "mujer = verdad".



las aguas, las formas, una cosa sensual, y me refiero sólo a la construcción. Y ellos me respondían que cómo se me ocurría, que fuera a Roma a ver las estatuas. Yo les decía "sí, pero ese erotismo que yo vi es único". Ver en una construcción arquitectónica el sentido de lo erótico de otras culturas, y, como esto, otras cosas también. Por ejemplo, la higiene. Para nosotros es bañarse en las mañanas y nada más, pero no le atribuimos esa sensualidad que tiene para ellos; es otra manera de disfrutar el cuerpo.

¿Qué tanto inciden las religiones en nuestra idea del cuerpo y del erotismo?

Hay un filósofo que yo amo. Es otro renegado, como Reich, Giordano Bruno. Según él, lo peor que nos pudo ocurrir fue pasar del politeísmo al monoteísmo. Porque en esa reducción se redujeron también los infinitos vínculos que teníamos. Somos infinitos, y mientras más potenciamos esos infinitos vínculos, nos hacemos más divinos. Él ponía como ejemplo a los egipcios, pero claramente él era panteísta, para cada cosa una divinidad. Como Bruno, creo que pasar al monoteísmo necesariamente va atrofiando determinadas relaciones. Reducir todo a un dios significa reducir una manera de instalarse en el mundo. El cristianismo, especialmente, redujo por completo nuestra relación con el cuerpo. El "Dios Padre". ¡Pasar de la multiplicidad al Dios Padre! Con eso ya están implicadas una serie de otras cosas.

Y, para finalizar, me gustaría que te refirieras brevemente a las representaciones que se ha hecho del erotismo, en el arte, en diversas manifestaciones culturales. No ya el erotismo en sí, sino como objeto de representación artística.

Toda representación tiene una virtud, que es la de cristalizar determinadas visiones culturales, concepciones de mundo; pero tiene el problema de que, al cristalizarlas, las fija, las deja inmóviles. El ejercicio nuestro es ser capaces de recuperar de esas representaciones esquemas móviles y seguir reinterpretando desde el presente. Por ejemplo, puedo ir a ver manifestaciones del erotismo en los griegos y tomar de ellos aspectos que probablemente no estaban en los griegos, pero a mí me convocan ahora. Volver a darles vida trayéndolas al presente. En ese sentido, algo que he querido hacer y hasta ahora no he hecho es indagar en las culturas indígenas latinoamericanas, que son un ejemplo increíble, donde hay también algunas representaciones fálicas, claro, pero en particular lo menciono porque acabo de visitar el Museo de Arte Precolombino⁽⁹⁾, que está completamente reformado, y me sorprendió ver algunas recreaciones. Un hombre, con senos y completamente erecto, echado hacia atrás, con una gestualidad que no había visto en otros lugares, y como eso hay otras cosas muy interesantes. Entonces el ejercicio es ir a verlas, mirarlas con otros ojos y traerlas nuevamente.

Manuela Cisternas Gasset⁽¹⁾:

"Si ya es revolucionario -aún hoy- que las mujeres hablen de su sexualidad, lo verdaderamente revolucionario sería que los hombres lograran hablar de su emocionalidad".

Se dice que los jóvenes de hoy, púberes y adolescentes, estarían más erotizados en comparación a las generaciones inmediatamente precedentes. Alguien podría señalar que lo que están es más sexualizados. ¿Qué te parece a ti?

Si partimos desde la Antropología, o desde las ciencias sociales en general, lo primero es establecer respecto a qué historicidad. Si lo situamos en Chile, obviamente estamos hablando de un período que fue muy represivo, durante la dictadura; pero si observamos la historia de la sexualidad eso va mutando y no sólo en términos temporales sino también contextuales. Entonces no queda más que decir que es un espectro histórico bastante acotado, porque podemos tener registros de otras épocas de nuestra misma cultura occidental, como de otras culturas, que tienen comportamientos sexuales iguales a nosotros. Lo que sí creo es que, si nos ponemos en el contexto histórico occidental, hay un cuestionamiento, porque efectivamente tras un período represivo la gente empieza a cuestionarse, con el recambio generacional y también por influencia de otras realidades. Tenemos un referente bastante claro, el de la liberalización sexual de la mujer a partir de los '70, en EE.UU. y Europa, que cambia el paradigma de cómo las mujeres en particular viven y expresan una sexualidad determinada, hasta entonces muy represiva, muy ligada a la reproducción y muy tabú. Tenemos por otra parte, a partir de los '80, un cuestionamiento político en torno al tipo de sexualidad, una crítica a la heteronormatividad. Entonces, conjugados esos dos factores, pareciera que estamos ante una suerte de explosión liberal en materia sexual, que a mí me parece políticamente muy bien, pero es *en respuesta a*. Siempre estos procesos, estos discursos sobre la sexualidad se dan en contextos de respuesta: respuestas históricas, políticas, académicas, intelectuales. Entonces, sí, podríamos decir que, en términos comparativos, hay un discurso, una expresión sexual distinta a la que teníamos hace 20 o 30 años atrás, pero que no es aislada, que podemos corroborarla también en otros momentos históricos y en otros contextos.

Y hablando de los contextos, por lo general se señala que la imagen que se tiene de uno mismo se estructura en la medida en que asumimos la noción del otro y nos definimos por oposición a él. ¿Crees tú que esos otros, en este caso los pares y muy particularmente los medios, determinan también

la visión que podamos tener de nuestra sexualidad individual?

Yo creo que es uno de los factores, por supuesto. Los medios de comunicación representan también la posibilidad de ver lo que está sucediendo en otros contextos, participar de ellos, criticarlos, o ponerse en relación con ese otro; decir "quiero ser como ese otro", "comparto eso" o "lo rechazo". Tenemos un enorme flujo de información, de modelos distintos. Ahora, no sé si a nivel individual, la verdad me cuesta pensar desde lo individual, porque mi formación profesional siempre me sitúa desde el grupo, pero, pensando específicamente en los medios, creo que hay también un flujo de información sobre la sexualidad que establece un discurso reiterado que normativiza lo que es la sexualidad. Y en base a esas herramientas nosotros construimos. Pienso, por ejemplo, en la sexología como disciplina, que en Chile no está muy desarrollada, pero hay un estudio hecho hace poco acá en el Departamento de Psicología, analizando el desarrollo de la sexología en Argentina y en Chile, y da cuenta de que en Chile no existe una disciplina asentada; lo que hay son distintas personas, distintas iniciativas individuales que se especializan en sexología. Y, vuelta a lo mismo: el regreso a la democracia, este abrir espacios, hablar de lo que antes no se podía hablar, resulta en que sexo y sexualidad se instalan como tema, como un tema de los medios, de los programas de televisión y se empieza a discutir ahí qué es la sexualidad. Pero esa discusión, si bien abre una serie de posibilidades, también estructura y normativiza. Entonces tenemos una sexualidad muy enfocada en el placer, en el individuo; pero muy medicalizada, muy anatomizada y eso hace caer en una especie de esencialismo. Como ejemplo muy burdo: "Los hombres son de Marte y las mujeres son de Venus", es decir, esta idea de que la sexualidad femenina es de un estilo y la masculina es de otro.

Y determinada por una genitalidad distinta

Una genitalidad distinta, una emocionalidad distinta, es decir, todos los esencialismos que podamos imaginar. Y ese discurso, que tiene diversas fuentes, va moldeando el cómo concebimos nuestra sexualidad. En lo particular, y por qué hice la tesis que hice⁽²⁾, es porque me preocupaba que ese discurso sexual estaba construido desde la norma y la falla. O sea, ¿cuál es la sexualidad que corresponde?, ¿cuál es la más sana? Pero, además, es aspiracional: para tener una sexualidad plena se debe cumplir con tales normas, y ahí se coopta

(9) www.precolombino.cl/

(1) Manuela Cisternas Gasset es antropóloga social y magíster en Estudios de Género y Cultura, de la Universidad de Chile, docente e investigadora del Centro Interdisciplinario de Estudios de Género (C.I.E.G.), de la Facultad de Ciencias Sociales de esa casa de estudios.
(2) *Sexualidad y cuerpo en relatos de mujeres con vaginismo* (2015): http://www.ciegchile.com/?page_id=679

también una serie de discursos que son políticos, como la autonomía y el empoderamiento sexual. Eso también se traduce en un conjunto de normas que hombres y mujeres tienen que cumplir. Entonces, pasamos desde esta sexualidad que es tabú, a una sexualidad que *debe* ser empoderada, que *debe* ser libre. Y creo que ambos lugares son discursos bien peligrosos, porque uno tiene que ver de dónde provienen esos discursos, a quiénes están respondiendo finalmente.

Y provienen del poder. Cambiará quién lo detenta, pero es poder al fin.

Exacto. Y desde distintos focos de poder. Porque podríamos hablar de un poder político y de un poder económico, que van a preferir la heterosexualidad, porque implica una familia nuclear y el consecuente mantenimiento de un modelo, de un sistema capitalista, como lo plantea Foucault; pero también tenemos una fuerte industria sexual médica, desde cómo tratamos las disfunciones psicológicas, cómo tratamos los traumas sexuales. Y todo eso constituye un nicho de mercado que empieza por su parte a articular discursos sobre la sexualidad sana y la sexualidad no sana.

Y esta autoridad médica que impone patrones, ¿sientes que todavía está muy mediada por el Psicoanálisis? ¿Y por esto, que tanto le criticaba Foucault, de la confesión, esto de que todos nuestros problemas pasan por falencias sexuales y que verbalizarlos, confesarlos, es en sí la terapia?

No lo sé, tal vez yo estoy en un medio en el que el Psicoanálisis tiene ya otro sentido. Hay una corriente feminista que ha politizado y ha transformado esa visión. Podríamos hablar tal vez de un Psicoanálisis de lo cotidiano, algo más burdo, el que dice por ejemplo que si una mujer es pesada, le falta sexo, le falta pene. En ese sentido podría ser, pero, al menos por lo que yo he visto, no me parece que esa noción esté instalada en lo médico. Creo que lo médico está más motivado por la cuestión económica, por la posibilidad de crear mercados desde donde se pueda potenciar la farmacéutica, las terapias. Y esto no sólo en relación a la sexualidad. Pienso por ejemplo en los trastornos de déficit atencional, es decir, van apareciendo diversas patologías creadas, vamos creando necesidades para potenciar ese mercado. Y la sexualidad entra en eso. Por ejemplo, en términos de terapia psicológica, a menos que sean específicamente psicoanalistas, no lo van a trabajar así; lo van a abordar desde la conciliación de la pareja, que tiene mucho de construcción de género. Esta necesaria dualidad, donde uno sea el activo y el otro el pasivo, donde uno demanda sexualidad y el otro la entrega. Eso responde a cánones de género que no hemos logrado desinstalar. En ese sentido, sexo, sexualidad, cuerpo y género van muy de la mano. Cuando criticamos o analizamos las construcciones de género, estamos también dando cuenta de que están directamente implicadas en la construcción de la sexualidad, de cómo debe ser una mujer, cómo debe

ser un hombre, cómo debe ser un sujeto cualquiera. Y vamos pauteando los comportamientos sexuales de cada quien.

Hasta aquí nos hemos referido a la sexualidad. En cuanto al erotismo, que parece implicar un mayor grado de abstracción, de construcción a través de la imagen, ¿qué distinción harías tú entre sexualidad y erotismo?

La verdad es que no es algo que me haya planteado muy específicamente hasta ahora, tal vez por lo que tú misma señalas, porque el erotismo lo asocio más a la imagen. Pero la distinción que haría sería que la sexualidad es algo cultural, común; son pautas, son comportamientos, pero que están dentro de la sociedad. Nosotros nos relacionamos con otros a partir de nuestro género, nuestro sexo y nuestra sexualidad, así como de sus respectivos comportamientos. Ahí caben también nuestras aspiraciones, nuestro goce y toda esa construcción. Y el erotismo, en mi opinión, es algo más individual, es la vivencia personal de esa sexualidad, donde se incluirían las fantasías, los imaginarios, donde se despliegan quizás las ansias personales, individuales, que surgen a partir de estos cánones que nos imponen cultural y socialmente.

Recién en los albores de la Ilustración se descubrió que la mujer podía concebir sin necesidad de orgasmo. Esto, que resultó muy conveniente a ciertos intereses, es clave porque hasta la Edad Media y desde muy antiguo el erotismo estaba muy asociado a la mujer, a la mujer había que erotizarla para que concibiera. De pronto se enteran de que sólo el hombre necesita del orgasmo para procrear, con lo cual la mujer pasa a desempeñar este rol pasivo y la Iglesia Católica hace uso de esto para mantenerla en el hogar, quietecita. En cambio, el hombre tiene derecho a gozar, tiene derecho al placer. ¿Utiliza esto el hombre como una herramienta de poder?

Sí, por supuesto. Ahora, no es solamente la Iglesia Católica como institución; es algo que está asentado mucho más allá de ella; es parte de nuestro ideario cultural. Sonia Montecino, en *Madres y huachos*^{(3) (4)}, muestra cómo nuestra identificación chilena desde el *huachaje*, se instala a partir de una concepción de lo femenino, desde la Virgen María, que, en primer lugar, no es un cuerpo; es un ente no erótico que concibe; su rol es reproductivo. Por otro lado, hay otros estudios, desde México, de Marcela Lagarde, en su tesis doctoral que es *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, que dan cuenta de que efectivamente la construcción del cuerpo de las mujeres es a partir de este cuerpo erótico o no erótico. Ésa es la gran distinción. Cómo el cuerpo de la mujer es para otro y, como tal, siempre será un pasivo, un receptáculo –digo ‘siempre’ en el sentido ideológico, no esencialista–. Entonces, existen identidades o cautiverios de mujeres, de las madresposas, que son cuerpos no eróticos para



la procreación y hay cautiverios, que son las prostitutas, que son cuerpos eróticos para el placer del hombre. Pero nunca el cuerpo es para sí mismas; la mujer es receptáculo del hombre, sea a través del coito o del cobijar al hombre, es el receptáculo del niño; pero si tú eres receptáculo no te puedes autocontener. Entonces levantamos esta concepción simbólica del cuerpo de las mujeres –en base, tal vez, a una observación empírica: el ver que las mujeres reproducen– como recipientes, como algo que recibe, que es sumiso, y así vamos sumando una serie de categorías relacionadas y hacemos esta distinción “el hombre es activo y la mujer es pasiva”. Y esa distinción, justamente, es utilizada por el patriarcado: “este cuerpo me es útil, por lo tanto yo lo domino, yo lo subyugo”. Pero son construcciones arbitrarias, ideológicas, que no tienen asidero real en la naturaleza del ser humano; son estructuras políticas. De hecho, Gayle Rubin, una antropóloga estadounidense, escribió un ensayo en 1975, *El tráfico de mujeres: notas sobre la “economía política” del sexo*, y hace ese cuestionamiento: que finalmente la dominación parte del tomar necesidades biológicas, como la reproducción, y convertirlas en la obtención de beneficios para unos pocos. Así podemos explicar la división sexual del trabajo, así podemos entender el intercambio de mujeres en algunas culturas, en que los hombres se relacionan política y comercialmente a través de “yo te cedo mi hermana en matrimonio; tú me das tu hija...” Y la crítica fundamental, el punto de partida de todo el planteamiento de esta antropóloga es la heterosexualidad. La heterosexualidad no es algo natural, sino un mecanismo para mantener este orden, esta subyugación. En la sociedad los dispositivos están hechos para este modelo dual.

Hablemos en torno a la que es considerada una sexualidad disfuncional. Tú has realizado estudios con mujeres que presentan vaginismo y en estos cuadros, si no todos, un gran porcentaje tiene una raíz psicológica, miedos, experiencias traumáticas, incluso violaciones –otra expresión de poder, de abuso de poder en este caso–. Esta sexualidad que no cumple con la norma ¿afecta, y en qué medida, a la sexualidad, a la aceptación del propio cuerpo, al erotismo?

Mi intención en ese trabajo fue justamente abordarlo desde esta posición política que a mí me hace mucho sentido, de hacer que las mujeres hablen de los temas. Toda la bibliografía sobre disfunciones sexuales es de psicólogos, médicos, gente que habla *por* la mujer. Mi objetivo era que la mujer me hablara; compartir el tema con ellas, hablar entre mujeres sobre sexualidad, que pareciera ser algo tan básico, pero en realidad es sumamente revolucionario. De las doce mujeres que entrevisté, yo creo que diez de ellas nunca habían hablado al respecto, más allá de conversarlo su médico y con su pareja que, obviamente, estaba enfrentado a esto. Ahora, si me sitúo en los resultados de mi investigación, la disfunción sexual –más allá del vaginismo en sí– afecta no sólo al deseo sexual, sino directamente a todo un proceso identitario. Porque la identidad de género, todo aquello desde lo que yo me ubico para decir que soy mujer o que soy hombre, también tiene que ver con cumplir ciertos estándares sexuales. Lo primero que aparecía a la vista era este problema de no tener deseo sexual porque cada vez que se intenta la relación coital, penetrativa, vaginal, hay una reacción corporal muy fuerte, que es el dolor, un dolor físico, muy grande. Y

(3) Montecino, Sonia. *Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno*, Cuarto Propio-CEDEM, Santiago, 1991.

(4) En Chile, *huacho* es una denominación coloquial y peyorativa para referirse a los hijos nacidos fuera del matrimonio.



ser un tema constante, lo es: hay expectativas desde el otro de cumplir ciertos roles, hay una expectativa desde uno de cumplir otros. Pero llega un momento en este circuito, en un proceso individual, en el que una mujer puede decir, "okey, quiero cumplir con esta expectativa de él de la penetración" y es entonces cuando acuden al sistema médico en busca de terapia.

La experiencia, sin presión, empieza a convertirse en algo agradable, empiezan a disfrutar el sexo y eso las impulsa. Van superando el miedo.

Exacto. Y eso se trabaja desde distintos focos. Puede ser un trabajo personal de ella, puede ser una terapia de tipo física. El vaginismo se trata mucho con dilatadores, hay que entender que la vagina es un músculo y, como tal, debe ser trabajado de alguna manera, buscar la forma que facilite la penetración, hay una serie de mecanismos. Ahora, para dejarlo bien en claro, mi postura es que el vaginismo no debería ser abordado como una patología; el vaginismo, como toda disfunción creada a partir de estas categorías, de estas rotulaciones diagnósticas, son síntomas de un problema, no son el problema en sí. ¿Por qué las mujeres le tienen miedo a la penetración?, ¿por qué las mujeres sienten dolor en la penetración? Más aun: ¿Es un problema de esa mujer y de ese cuerpo? ¿O es un problema de cómo estamos construyendo, como sociedad, una sexualidad que exige ciertas cosas?

Aparte del vaginismo, ¿te ha tocado trabajar con mujeres víctimas de violencia sexual?

No directamente. Tenemos un diplomado en Género y Violencia donde trabajamos estos temas desde la Antropología del género, desde las teorías de género.

Te lo pregunto por estos argumentos tan manidos de que la mujer provoca al violador, por ejemplo. Eso es justificar al violador, que reacciona a esa estimulación erótica. Eso es cosificar, culpar a la mujer.

Y entregarle la responsabilidad. Si analizamos que nuestra cultura está muy influenciada por el marianismo –y esto lo ha dicho Sonia, lo ha dicho Norma Fuller⁽⁵⁾, en el contexto latinoamericano–, para el marianismo la mujer tiene el deber de controlar la moral. Ella es el sujeto que encarna la moral; no los hombres. Y en ese sentido, las mujeres son muy peligrosas, porque pueden incitar a este otro sujeto, pero es culpa de ellas porque ellas son las que deberían manejarlo. Y esto se relaciona con muchas otras construcciones culturales, que las mujeres son más preocupadas por el bien común, mientras que el hombre se preocupa por sí mismo, que las mujeres deben proteger a la familia; entonces siempre están ligadas a ese rol más conservador, como un *deber ser* de mujer. Y vuelvo a pensar en las madresposas, y eso es porque las mujeres son cuerpos para otros. Según cómo ellas usen ese cuerpo es que podemos castigarlas o no castigarlas. Está la madreposa, que es la mujer por excelencia, la mantenedora de la moral que usa su cuerpo para aquellas labores que son de madreposa,

criar, cuidar, cobijar, que no solamente es el útero o la vagina, es todo el cuerpo, los pechos, los brazos, toda la constitución del cuerpo de la mujer, que cobija. Pero si tú no estás haciendo todo eso –Marcela Lagarde habla de 'cautiverios' porque vamos transitando por esta lógica y no podemos salirnos de estos lugares, no hay opciones–, porque si no cumples con esto, entonces no tienes otra opción: estás en el lugar de la puta. Ese cuerpo erótico, no para la función de cobijar y cuidar, sino para dar placer. Si te instalas en ese lugar, ése es el rol que vas a cumplir. Y asímelo. Esto se relaciona también con los espacios. Si eres una mujer de bien, te quedas dentro de la casa, pero si estás en la calle automáticamente se asume que estás entregando ese cuerpo a un espacio que no es el tuyo por excelencia, sino el espacio masculino. La casa y la calle, algo que también ha investigado Sonia Montecino. Ese cuerpo, en la calle, se convierte en un objeto posible de ser usurpado a gusto de lo masculino y de la sociedad en general.

Pero alguien podría decir que, en pleno siglo XXI, hay ya muchas mujeres en este espacio, en este mundo de hombres, que transitan y funcionan con horarios y rutinas de hombres, incluso se van a tomar unas copas con las amigas... ¿O es sólo la pose para la foto?

Sí (*risas*). Sí y no. Yo creo que hay una circulación. Siempre la hay. Y se van instalando distintos referentes. Por ejemplo, una mujer puede trabajar, pero trabajar para qué. Es cierto que hemos permitido que la mujer trabaje, pero no lo hace para ella. Lo hace para aportar a la casa o para cuidar a sus hijos. Sigue siendo muy mal vista una mujer que trabaja y que no tiene hijos. ¿Para qué vas a trabajar? Uno podría decir "para viajar, para comprarme mis cosas". Y eso ya es una carga; entonces eres una mala mujer, no estás cumpliendo tu rol. Tal vez no es tan literal como decir que es mala una mujer que está en la calle, que trabaja; pero siguen existiendo estos discursos, y hay sanciones, por supuesto que hay sanciones. Hace poco, una encuesta preguntaba a la gente si creían que la familia se veía perjudicada cuando las mujeres salían a trabajar, y había un alto porcentaje de personas que sí lo consideraba así.

El día que no sea necesario hacer esa pregunta tal vez podríamos estar ante un cambio

Claro, cuando tengamos la perspectiva de decir "ni me lo he planteado". Pero siempre hay mecanismos. El machismo, el patriarcado, todos estos sistemas y estructuras normativas que van regulando cómo se deben manejar hombres y mujeres, cada vez que hay una ruptura, se reacomodan. Aceptan, pero se reacomodan. De acuerdo, las mujeres tienen que salir a la calle porque tienen que trabajar, pero en ciertas cosas, de cierta manera y en ciertos horarios. De acuerdo, las mujeres pueden salir a festejar solas y pueden ser solteras, pero no pueden hacer ciertas cosas y no pueden usar ciertas cosas. Los discursos se van reacomodando y aparecen frases tan nefastas como decir que una mujer fue violada porque se tomó unas copas demás. Y ahí te das cuenta de que no estamos realmente en esta liberalización del género. Incluso se puede ver con la homosexualidad. Aceptamos que existan homosexuales, pero no podemos concebir que no funcionen en una estructura binaria.

Siempre pensamos quién es el activo y quién es el pasivo. Asumimos que, en el caso de los hombres homosexuales, por ejemplo, tiene que haber uno que penetra y otro que es penetrado, por tanto el que es penetrado es la mujer, entonces es esta figura de lo pasivo, de lo subordinado. Me parece que es muy importante que, para salir de esta lógica normativa, las mujeres hablen de sexualidad, porque es necesaria una educación no sólo física sino también moral. Hay que politizar la discusión entre mujeres. A través de la discusión tenemos que deconstruir todas estas ideas sobre la sexualidad, la identidad de género, lo que es nuestro cuerpo. Y en ese sentido me parece muy positivo que la revista sea este espacio en que mujeres hablemos de sexo.

¿Y en esa conversación te parece necesario incluir la emocionalidad del sexo? Porque otro cliché es que las mujeres tienen una relación más amorosa con su sexualidad que los hombres. No hablar sólo de lo anatómico, sino del qué nos pasa, como personas.

Sí, claro. Cuando las mujeres hablan de sexualidad, hablan de lo anatómico, de cómo les gusta el sexo y hablan también sobre la emocionalidad. Yo creo que, si ya es revolucionario –aún hoy– que las mujeres hablen de sexualidad, lo verdaderamente revolucionario sería que los hombres logran hablar de su emocionalidad, que sí existe. Tenemos muy instalado un modelo, desde los '50, con Masters y Johnson, que hace parecer que el sexo es un esquemita: deseo sexual, excitación, la meseta, orgasmo..., pero en realidad la sexualidad es mucho más amplia que eso, porque tiene que ver con nuestras conexiones psicológicas, con emociones y de eso no es que los hombres no participen, sino que eso es lo tabú para ellos. Para nosotras lo tabú es hablar del cuerpo y la vagina y los flujos y del pene y la contracción y del ano; para ellos es la emocionalidad. Es una situación igualmente violenta para ellos, porque si nosotras somos objetos sexuales al servicio de los hombres, ellos tienen que ser máquinas sexuales y tienen que cumplir estándares, lo cual tiene repercusiones psicológicas, emocionales y de salud, porque finalmente los hombres, a propósito de la construcción que se hace de la masculinidad, son cuerpos siempre en riesgo, en oposición a las mujeres que somos cuerpos que se cuidan. Sería muy revolucionario que ellos hablen de su emocionalidad, y creo que a partir de los estudios de nueva masculinidad, de sexualidades disidentes y paternidades, es por donde se están conformando estas nuevas prácticas.

Hay esperanza, dices tú

Es que sí no, ¿qué nos queda? (*risas*). Sí. Creo que sí, que en este mismo cuestionamiento de las nuevas generaciones, hay una masculinidad que está replanteándose su sexualidad. Desde dos lugares: desde la erotización y desde el ampliar sus prácticas sexuales, para darse cuenta de que lo penetrado y lo no penetrado, estos roles, son todas construcciones que nos inculcan a la fuerza y que en realidad la sexualidad es un flujo. Las prácticas sexuales son flujos, que son contextuales, son culturales, son históricos y son individuales también.

Ahora, hay un tema sociocultural ahí. Me imagino que hay muchos ambientes en los que no es tan fácil para la mujer negociar ese punto.

Absolutamente. Sí. Y de hecho, hubo un aspecto en el que no indagué más porque francamente daría para una tesis doctoral, que es el de las negociaciones sexuales con ese otro masculino. Hay quienes han abordado este factor relacional desde la Psicología. Yo me di cuenta, en este caso, de que hay mujeres que pasan por un circuito. Los varones les van a exigir la penetración porque ese varón también quiere cumplir la expectativa sexual de género, tanto para su cuerpo como para el de la otra. Y en general esas uniones, en mi opinión, no duran, porque cuando estableces una relación de pareja en la que no se cumplen las expectativas que cada uno tiene, en todo ámbito, terminan. Hay un concepto que a mí me gustó mucho, que es el del "vaginista consorte", la idea de que sí existen ciertos varones que van a conciliarse con ese cuerpo que no quiere penetración; no es que no vaya a

(5) Norma Fuller es doctora en Antropología Cultural y docente en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Investigadora en las áreas de comunidades campesinas y nativas e identidades de género en poblaciones urbanas.

MARTHA NUSSBAUM

bajo el prisma de Rebeca Araya Basualto*



"La ira puede mutar en un tipo de perdón que es muy demandante y no muy generoso".

@junecuriel

Aún resuenan en los vetustos pasillos de la Universidad de Antioquia (Medellín, Colombia) los pasos de Martha Craven Nussbaum (Nueva York, 1947), la elegante "gringa" que, en diciembre pasado, llegó a esa casa de estudios para recibir el grado de Doctora Honoris Causa, distinción otorgada en un país expectante ante los avances de las conversaciones de paz entre las FARC y el gobierno colombiano, que podrían poner término a cincuenta años de guerra civil en esa nación.

La homenajeadada nació en una familia acomodada de profesionales y encontró en su ciudad la puerta de entrada al mundo de las artes. Partió estudiando teatro y lenguas clásicas en los '60 y terminó graduada en Filosofía y doctorada en Derecho y Ética, en Harvard, en 1975.

Su discurso de aceptación del reconocimiento hoy desata polémicas dentro y fuera de las aulas del mundo y sus juicios sobre la violencia que asola al país centroamericano generaron debates. Reflexionando sobre el perdón, dijo: "El antídoto para la ira es el perdón. Si miramos la tradición histórica del perdón está usualmente asociada con un proceso en el cual la persona que hizo el mal tiene que rebajarse, confesarse, arrepentirse, prometer no volver a hacer. Sin embargo, normalmente esto se vuelve una nueva forma de ira, de manera que hay que evitarlo. La ira puede mutar en un tipo de perdón que es muy demandante y no muy generoso. Lo que prefiero es el espíritu de la generosidad y del amor".

EL PERSONAJE

Es docente de la Universidad de Chicago y lo ha sido en Harvard, Brown y Oxford, entre otras. Cuenta con más de 51 grados honorarios en universidades de Norteamérica, Asia y Europa. A raíz de su ya disuelto matrimonio con el lingüista Alan Nussbaum, se convirtió al judaísmo, práctica que no abandona y por la cual conserva su apellido de casada. Es madre de Rachel, redactora y editora. Comparte con su hija hábitos de lectora empedernida, que explican la diversidad de intereses abordados en su obra, que comprende más de 25 títulos con temas que se desplazan desde la crítica literaria a la filosofía griega clásica y la ética; la economía del desarrollo, en la cual generó interesantes aportes junto al Premio Nobel de Economía Amartya Sen; el feminismo; las emociones como ejes de la conducta social; la educación como articulador de la democracia o los derechos de los animales. El punto de unión lo explica señalando: "El tema común es la vulnerabilidad humana, o la vulnerabilidad en general. Trabajando sobre las emociones y sobre la tragedia, siempre he pensado las emociones como un reconocimiento de los modos en que somos vulnerables cuando nos relacionamos con los demás y con todo aquello que está fuera de nuestro alcance o sobre lo que no tenemos control. -Y se pregunta:- ¿Qué formas de vulnerabilidad son buenas para la vida de cada persona y cuáles deberíamos tratar de eliminar? En este punto, mi pensamiento sobre la justicia conecta con la filosofía política. El enfoque de las capacidades es un intento de promover oportunidades para la búsqueda de formas buenas de vulnerabilidad, como el amor, la amistad, la carrera profesional..., y de evitar las formas malas, tales como la violencia física, el hambre y tantas otras. Éste es, tal vez, el modo más sencillo de definir el hilo conductor de mi pensamiento".

SÓCRATES Y LA GLOBALIZACIÓN

Respecto al rol de la filosofía en la sociedad contemporánea afirma: "No concibo a los filósofos como 'profundas figuras solitarias', sino como miembros de una comunidad para la que tienen la responsabilidad de hablar y de estructurar sus argumentos con claridad. La contribución de Sócrates a la democracia fue tener a todo el mundo hablando conjuntamente de un modo claro y abierto, y asociar esto con el respeto a la igualdad. (...) Él comprendía que, para que la democracia sobreviviera, había que capacitar a las personas para cuestionar y examinar de forma rigurosa sus propios argumentos, y sustraerlos a la retórica de los políticos. Los griegos tuvieron que aprender a argumentar y a debatir juntos, y ése es un modo de crear una cultura pública basada en el respeto más que en la autoridad o en la tradición".

De allí su crítica radical a la educación profesionalizante, concentrada en formar mano de obra

para alimentar la economía sin estimular la reflexión de individuos que se asumen a sí mismos como sujetos sociales y dueños de sus propias vidas. Al aceptar el Doctorado Honoris causa en Colombia dijo, en parte de su discurso: "Las humanidades y las artes están siendo eliminadas, tanto en la educación primaria/secundaria como en la técnica/universitaria, en prácticamente todas las naciones del mundo, vistas por los responsables políticos como adornos inútiles. En momentos en que las naciones deben cortar todas las cosas inútiles con el fin de mantener su competitividad en el mercado global, éstas están perdiendo rápidamente su lugar en los planes de estudio y también en las mentes y corazones de padres y niños. De hecho, lo que podríamos llamar aspectos humanísticos de la ciencia y las ciencias sociales -el aspecto creativo imaginativo y el aspecto del pensamiento crítico riguroso- también están perdiendo terreno, debido a que las naciones prefieren perseguir beneficios a corto plazo cultivando habilidades útiles y altamente aplicables, adaptadas a fines lucrativos". Y puntualizó: "El afán de lucro sugiere a los políticos más preocupados que la ciencia y la tecnología son de crucial importancia para la salud futura de sus naciones (...). Mi preocupación es que otras habilidades, igualmente cruciales, están en riesgo de perderse en el frenesí competitivo, habilidades cruciales para la salud interna de cualquier democracia y para la creación de una cultura mundial decente, capaz de abordar de manera constructiva los problemas más apremiantes del mundo. Estas habilidades están asociadas con las humanidades y las artes: la capacidad de pensar de manera crítica; la capacidad de trascender las lealtades locales y acercarse a los problemas mundiales como un ciudadano del mundo, y la capacidad de imaginar comprensivamente la situación del otro".

En una entrevista a la prensa hispana y en referencia al mismo tema, su conclusión es lapidaria: "Si los ciudadanos no son independientes, no podemos hablar de democracia, sino, en todo caso, de alguna forma de fascismo o de totalitarismo. Por ello es urgente el debate sobre las humanidades; lo necesitamos en la misma medida que la capacidad de empatía, de entender la experiencia de quienes son diferentes a nosotros".

Esta respuesta, entregada a diaripublico.es en una entrevista de prensa en España al recibir el premio Príncipe de Asturias 2012 en Ciencias Sociales, es una de las claves del pensamiento de esta mujer de convicciones liberales pero radicalmente crítica del neoliberalismo, que destaca hoy entre las filósofas vivas por su capacidad de vincular la reflexión académica con un compromiso activo con la democracia.

* **Rebeca Araya Basualto:** Periodista y publicista chilena. Es redactora y participó en la creación del portal SITIOCERO.NET, un espacio colaborativo de conversaciones sobre y desde la comunicación. Ha sido entrevistadora del diario vespertino La Segunda y, hasta julio de 2016, estuvo a cargo de la producción ejecutiva de la realización *Los Jaivas: El Documental*.

Bataille, o el arte de encarar a la muerte

Por Jorge Calvo

*"El punto de encuentro de los amantes
es el delirio de desgarrar
y ser desgarrado.
Ninguna comunicación es más violenta"*

Georges Bataille

*"(...) para Bataille el erotismo, la muerte
y el pecado son signos intercambiables
que repiten el mismo significado:
la nadería del hombre, su irremediable abyección"*

Octavio Paz

"Se puede creer en Dios y se puede no creer en Dios. También es posible optar por el misterio", como sostiene Luis Buñuel, un creador de vanguardia en el cine, surrealista temible y director de ciertas producciones cinematográficas provocadoras e inquietantes como *El Fantasma de la libertad* y *El discreto encanto de la burguesía*, eso sin considerar sus otras películas directamente eróticas como *Viridiana*, *Belle de jour* y *El oscuro objeto del deseo*. En realidad el erotismo dispone de millones de manifestaciones, puede ser sutil y corrosivo, cuando no completamente inesperado, y su presencia actúa como un hechizo que nos sacude en la esencia, aunque últimamente hemos presenciado el despliegue de gigantescas y carísimas campañas, en un vano intento de pasarnos gato por liebre y persuadirnos de que un esperpento tan decimonónico y soporífero como las *Cincuenta sombras de Grey* podría ser considerado un libro erótico, cuando no pasa de ser el trasnochado encuentro de una Cenicienta ingenua con un sadismo de kindergarten. El éxito de ventas obtenido por el libro se debe, por un lado, a la idea muy difundida de que sexo y pornografía suelen ser considerados erotismo y, por otro, a que las personas en la actualidad viven sumidas en un cierto orden de cosas regido por el estrés y

la alienación que las desconecta de su legítima y salvaje naturaleza, pero no pierden la curiosidad y no dejan de preguntarse si la pasión es posible o sólo es una definición en el diccionario.

La verdad indelible es que en nuestro actual modo de vida, el ser humano ha extraviado su dimensión sagrada.

El ciudadano moderno, entregado por entero a una infinidad de actividades rutinarias—esquemas, desplazamientos, metas—, sumado a la cantidad de horas desperdiciadas en los atascos, finalmente ha acabado lejos de la intimidad que lo define como ser humano. Extraviado en el sistema de los compromisos, dinero plástico, *mall* y consumo, se debate día a día en un mundo sin vida que, no obstante, se le presenta con la sempiterna Shangri-La, un sistema perfecto con la tarjeta de crédito como síntesis de todos los sueños. Definitivamente estancado en esa perpetua correa sin fin, el ser humano (hombres/mujeres) se encuentra a una distancia sideral de la fiesta, del carnaval en medio de los espesos bosques y del libre ejercicio del deseo. El sistema ofrece sustitutos: droga sintética y de la otra, vaginas plásticas, soma y consoladores automáticos. Pornografías diversas: veinte, mil, millones de sombras que distan años luz del erotismo.

¿Qué es el erotismo?

Desde la remota antigüedad griega Eros y la noción de erotismo —vida— nace íntimamente ligado a Thanatos —muerte—. Y de este modo Eros y Thanatos devienen cara y sello de una misma moneda. En este punto se hace necesario, puesto que existen muchas formas de entenderlo, precisar el concepto de erotismo en la literatura. Y eso no se puede hacer sin considerar la presencia del *Magister ludi*, ese maestro supremo de juegos que es Georges Bataille.

En su opinión, es imposible existir sin plena lucidez de la inmanencia de la muerte. La violencia del erotismo es el lugar donde miramos cara a cara a la muerte; no en una muerte física y real, entendida como descomposición del sujeto, sino en una simbólica, en la que el sujeto simplemente deja de ser quien es y se convierte en *otro*. La comunicación de los cuerpos en el erotismo conduce al sujeto a su propia *nada*; el erotismo coloca al ser en la conciencia de la muerte. Lo hace vivenciar su *no ser* en cuanto sujeto.

Existimos en una sociedad regida por la productividad y el trabajo, una sociedad que oculta la muerte. En esta realidad el hombre pronto olvida el hecho de que muere y ocupa el tiempo rodeándose de artículos suntuarios. La muerte jamás se encuentra en el mismo cuarto "donde estoy yo" —piensa el hombre. Sin embargo, la muerte de *otro* representa un peligro objetivo; la *nada* en que se ha convertido el cadáver le anuncia su propio futuro, el momento en que dejará de *ser*. Y el que el hombre viva sabiendo que morirá se convierte en factor de angustia. La literatura de Bataille considera que la muerte tiene mucho que decirnos: su enigma nos confronta.

En el erotismo de Bataille se observa un deseo sádico de destruir al *otro*; la voluntad de placer coincide con la voluntad de desgarrar el ser del *otro*. En la cima del deseo, la violencia que anima los cuerpos es un vehículo que impulsa al personaje a abandonar el aislamiento del ser y arrojarse al abismo que inaugura el sacrificio de sí mismo. Y esta negación que el *otro* hace de sí mismo no conduce sin embargo a un mayor acercamiento con la pareja. La violencia de uno se propone ante la violencia del *otro*. Y esto no ocurre para conseguir la plenitud del ser sino para someterlo a cuestionamiento; ser reconocido a través de la impugnación. Esta comunicación necesita del mal y la violencia. De este modo el placer erótico, indisociable del horror del sacrificio, desgarrar el cuerpo y destruye la integridad de cada ser. El erotismo de este escritor francés rechaza un espacio de goce mutuo y busca en la violencia del sexo una experiencia límite, un placer y una repugnancia, donde el goce y el dolor son ya indisociables.

El orgasmo erótico de Bataille limita con el horror más extremo. La condescendencia humana sólo conduce a una servidumbre en la que el sujeto es incapaz de alcanzar la soberanía. La praxis de violencia y dolor ejercida sobre el cuerpo en la vivencia erótica, es la que alimenta a los hombres soberanos.

Por tanto, en la aventura que propone, obliga a la sociedad a ir más allá de sí misma, para descubrirse en aquello que excluye, en aquello que no ha quedado

integrado en el sistema y, de este modo, lo reprimido por la norma social pasa a ser un lugar de resistencia. Y, atrincherado en este límite que la sociedad se niega a mirar, Bataille elabora un pensamiento oscuro y muchas veces contradictorio, en que la reflexión filosófica más profunda fluye con naturalidad a partir de una experiencia banal e insospechada.

Desde el punto de vista del discurso narrativo, la realidad se fragmenta, resquebrajándose y dejando al descubierto la pútrida y asquerosa eternidad cotidiana en la que se espera que veamos una postal del paraíso. Un paraíso que se desplaza lentamente, como un interminable embotellamiento camino al infinito. Centrado en la violencia del goce erótico, Bataille continúa siendo un autor marginal. Al fin y al cabo su teoría sobre el erotismo revela el lado más oscuro de la condición humana, aquel lado B que el hombre intenta ocultar a toda costa, para no horrorizarse de sí mismo.

En Bataille, por tanto, el erotismo tiene poco que ver con la violencia de la pornografía y deviene una inquietante experiencia de placer, alejado de la dominación sadomasoquista de la pornografía; limita con el horror más extremo. El campo en el que se juega es siempre el de la violencia. El erotismo es un pasaje tortuoso, una alternancia perenne entre los polos de la vida y la muerte, lo bello y lo horrendo, la bondad y la maldad, lo dulce y lo violento. En el erotismo se compromete siempre la historia y el cuerpo, la infancia y el presente. En su materialización las paradojas se multiplican —y sabemos que el inconsciente es el reino de las paradojas y la contradicción—. Más aun, en el erotismo asoma aquella parte del inconsciente que no puede expresarse porque se halla justamente colindando con el orden del goce. Y del goce, ¿quién puede hablar del goce?

Bataille, inconforme, busca el éxtasis, la violencia de un goce desmesurado, para transgredir los límites de una realidad mediocre.

Historia del ojo

En 1928, recién publicada la inquietante novela erótica *Historie de l'oeil* (*Historia del ojo*), la crítica la recibió como pornografía pura y fue vilipendiada e ignorada. En esta obra, el siempre provocador autor galo presenta una primera novela centrada en Georges y Simona, una pareja fascinada por el sexo, que, guiada por un noble inglés, realiza un viaje iniciático por España; un descenso a los infiernos del sexo duro, la escatología y la blasfemia. Georges Bataille publicó tan escandalosa pieza en forma clandestina y con el seudónimo de Lord Auch (literalmente, Lord Mierda), en una edición de 138 ejemplares, prohibidísima en toda Europa. El libro firmado con el verdadero nombre del autor sólo salió a la luz después de su muerte, en 1967.

Desde entonces, tras el fallecimiento de Bataille, su obra ha influido a numerosos pensadores y filósofos y nuevas lecturas han puesto de relieve la extraordinaria profundidad emocional y filosófica de su trabajo,

características que también presentan los escritores que se han ocupado de impulsar una "literatura de la transgresión". Especial atención han recibido las imágenes de esta particular novela, que están construidas por Bataille sobre una serie de metáforas referidas a conceptos filosóficos, y que dicen relación con el ojo, el huevo, el sol, la tierra y el testículo.

Para mejor apreciar estos conceptos, reproducimos parcialmente la primera página de *Historia del ojo*:

1.- EL OJO DEL GATO

Crecí muy solo y desde que tengo memoria sentí angustia frente a todo lo sexual. Tenía cerca de 16 años cuando en la playa de X encontré a una joven de mi edad, Simona. Nuestras relaciones se precipitaron porque nuestras familias guardaban un parentesco lejano. Tres días después de habernos conocido, Simona y yo nos encontramos solos en su quinta.

Vestía un delantal negro con cuello blanco almidonado.

Comencé a advertir que compartía conmigo la ansiedad que me producía verla, ansiedad mucho mayor ese día porque intuía que se encontraba completamente desnuda bajo su delantal.

Llevaba medias de seda negra que le subían por encima de las rodillas; pero aún no había podido verle el culo (este nombre que Simona y yo empleamos siempre, es para mí el más hermoso de los nombres del sexo). Tenía la impresión de que si apartaba ligeramente su delantal por atrás, vería sus partes impúdicas sin ningún reparo.

En el rincón de un corredor había un plato con leche para el gato:

"Los platos están hechos para sentarse", me dijo Simona. "¿Apuestas a que me siento en el plato?"

"Apuesto a que no te atreves", le respondí, casi sin aliento.

Hacia muchísimo calor. Simona colocó el plato sobre un pequeño banco, se instaló delante de mí y, sin separar sus ojos de los míos, se sentó sobre él sin que yo pudiera ver cómo empapaba sus nalgas ardientes en la leche fresca. Me quedé delante de ella, inmóvil; la sangre subía a mi cabeza y mientras ella fijaba la vista en mi verga que, erecta, distendía mis pantalones, yo temblaba.

Georges Bataille nació en la ciudad de Billom, Francia, el 10 de septiembre de 1897 y su infancia transcurre en

Reims. Su padre había quedado ciego a consecuencia de la sífilis y padecía una parálisis general progresiva. Era un tipo duro, según recuerda Bataille, que odiaba a los curas y a los médicos. En 1914, cuando el pueblo fue evacuado por la ofensiva alemana, ellos fueron a vivir a Riom-ès-Montagnes, junto a la familia de su madre. El padre quedó atrás y falleció al año siguiente, aislado y loco. Su madre —enferma depresiva— le había prohibido volver a buscarlo. Bataille quedó marcado por esta muerte y se convirtió al catolicismo poco después de estos acontecimientos. En 1916 fue movilizado y luego dado de baja por una tuberculosis pulmonar que debilitó su salud a lo largo de su vida. Quiriendo "tomar los hábitos", pronto ingresó en el seminario de Saint-Flour, en 1917. Durante sus años de estudiante perdió poco a poco la fe. Abandonó el seminario en 1922 y se instaló en París. Vivió con André Masson, hizo amistad con el antropólogo Alfred Métraux, viajó a España, descubrió con asombro las corridas de toros y comenzó la lectura de *Más allá del bien y del mal* de Nietzsche, que lo influiría de manera decisiva. Obtuvo en la prestigiosa École des Chartes el título de Bibliotecario y, con su diploma bajo el brazo, empezó su larga carrera en la Biblioteca Nacional que culminó en Orléans, en 1951. Entre la Primera y Segunda guerras mundiales fue miembro del Colegio de Sociología de Francia. En 1946 se casó con Diane Kotchoubey, tuvieron una hija. Falleció en París, el 9 de julio de 1962.

Su auténtica iglesia fueron los burdeles de París que visitaba con frecuencia, una afirmación inesperada, pero en concordancia con sus planteamientos teóricos. Bataille también fue fundador de numerosas publicaciones y grupos de escritores. En ocasiones publicó con pseudónimos y algunos de sus escritos fueron censurados. Fue relativamente ignorado en su época y desdeñado por contemporáneos suyos, como Jean-Paul Sartre que objetaba su apoyo al misticismo, pero después de su muerte ha influido a filósofos postestructuralistas como Michel Foucault y Jacques Derrida y a escritores como Philippe Sollers, todos ellos afiliados a la publicación *Tel Quel*⁽¹⁾. Más recientemente se observa su influencia en el trabajo de filósofos anglosajones notables como Crispin Sartwell.

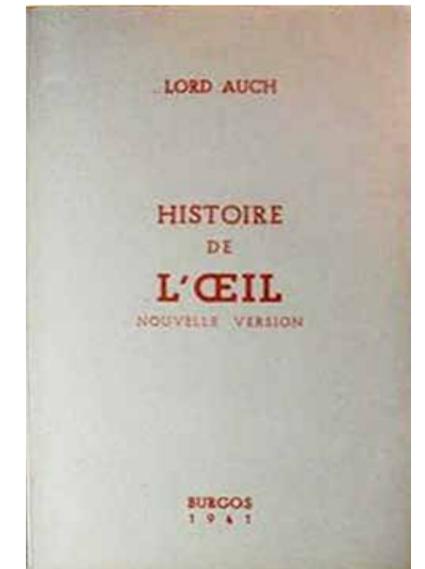
Fascinado por el sacrificio humano, fundó una sociedad secreta, *Acéphale* (sin cabeza), cuyo símbolo era un hombre decapitado, con el propósito de iniciar una nueva religión. Planeaba seriamente sacrificar a uno de sus miembros como inauguración, creando un lazo imborrable de complicidad. Aunque varias personas se manifestaron dispuestas a dejarse matar, nadie estuvo dispuesto a cometer el asesinato. Bataille ofreció la tarea a Roger Caillois⁽²⁾, pero éste se negó.



Bataille firmando libros. Fotografía: <http://mainstream.com.mx/>

Georges Bataille tenía un inusual talento interdisciplinario y usó variadas influencias y diversos modos de discurso para crear su trabajo. *Historia del ojo*, por ejemplo, dejó de ser considerada pornografía gracias a que la interpretación del trabajo maduró con el tiempo hasta conquistarle el espacio destinado a los clásicos.

Bataille detona en su literatura una erótica contundente, la cual se lee no sin perturbación. Su pensamiento, que impacta de forma innegable al Psicoanálisis vía Jacques Lacan, se centra durante gran parte de su obra en el estudio del erotismo. Se anima, pues, a escribir y a compartir, explorando un orden que pertenece al ámbito de lo imposible. Como dice en *Madame Edwarda*: "Este libro tiene su secreto; pero debo callarlo: está más allá de todas las palabras". La filosofía de Bataille se expresa tanto en fragmentos autobiográficos como en series sistemáticas que aspiran a una "explicación total del fenómeno humano". Aunque su pensamiento no se vincula de manera uniforme a ningún grupo, sí puede señalarse el erotismo como un aspecto fundamental de su obra, sobre la cual la cineasta y escritora gala, Premio Goncourt 1984, Marguerite Duras, dijo: "(...) el crítico se siente intimidado. Pasan los años, la gente sigue viviendo la ilusión de que un día podrán hablar de Bataille y morirán sin haberse atrevido".



Edición de 1941 de "Histoire de l'oeil", aún bajo el seudónimo de Lord Auch

(1) *Tel Quel* era una publicación literaria francesa en la que se debatía temas de teoría y crítica literaria. Sus creadores y mayores impulsores fueron Philippe Sollers y Jean-Edern Hallier. El nombre *Tel Quel* es una expresión francesa cuya traducción es 'tal cual' y se interpreta como 'sin cambios'. Entre sus principales colaboradores se encuentran Roland Barthes, Georges Bataille, Jacques Derrida, Jean-Pierre Faye, Michel Foucault, Julia Kristeva, Tzvetan Todorov, Umberto Eco, Severo Sarduy, Jean-Luc Godard y Maurice Beuchot.

(2) Roger Caillois (1913 - 1978) fue un escritor, sociólogo y crítico literario francés. En sus primeras obras intenta dotar al imaginario surrealista de un fundamento científico. Posteriormente, muy influido por Bataille, examina el problema de lo sagrado, que considera fuente de la cohesión social.

Los ojos azules pelo negro.

Amor y desgarró en Marguerite Duras

Por Vivian Orellana Muñoz

“Es la historia de un amor, el más grande y el más aterrador que me ha tocado escribir. Lo sé. Dentro de sí, uno lo sabe”.

Marguerite Duras



Marguerite Duras nació con el apellido de Donnadieu en la Indochina francesa, hoy Vietnam, el 4 de abril de 1914, pero cambió su apellido por Duras, nombre de la localidad en que nació su padre, en la región de Aquitania, sur de Francia. Su infancia y adolescencia las vivió en aquel territorio sometido al colonialismo galo. Su madre, al enviudar, debió trabajar como institutriz para educar a sus tres hijos, aunque Duras dirá más tarde en una entrevista que ella en realidad nunca los educó, que los dejaba libres todo el día: “éramos como salvajes”. A pesar de ser colonos blancos, vivieron en situación de pobreza y la calidad de maestra rural de la madre permitió a Marguerite convivir con niños y jóvenes nativos. En una ocasión Duras se deja llevar al liceo en un automóvil de lujo por un adinerado joven chino. Con sus apenas quince años y medio, la joven quebranta por completo los preceptos racistas de la época y se convierte en amante de este joven, un verdadero escándalo en la Indochina colonial. Por ello nunca lo contó a su madre ni a sus hermanos, aunque ella cree que lo sospechaban, pero

por honor preferían ignorar esta relación clandestina que no era sentimentalmente correspondida por la futura escritora. De este encuentro furtivo nacerá una de sus novelas más conocidas en Francia y el extranjero, *El amante*, creación que la llevó a obtener en 1984 el más prestigioso galardón de las letras francesas, el premio Goncourt.

Por estudios superiores llega en 1931 a París, donde le tocará vivir la Segunda Guerra Mundial, conocer el horror del nazismo y tomar posición frente a los acontecimientos de su época, participando en la resistencia contra los nazis. Se casa con el escritor Robert Antelme; junto a él y a su amigo Dionys Mascolo convierten la calle Saint Benoit en un centro de reuniones tanto políticas como literarias. Bajo la ocupación de la capital francesa, Antelme es detenido y enviado a uno de los más emblemáticos campos de prisioneros en Alemania, Dachau; es liberado al término de la guerra en 1945 y quien va a buscarlo es François Mitterrand, el posteriormente presidente de Francia por dos períodos

consecutivos. La incipiente escritora se separa de Antelme para vivir con Dionys Mascolo, con quien había iniciado ya una relación amante y con quien tendrá a su único hijo, Jean. De su unión anterior había dado a luz un hijo que falleció al nacer. Como mujer comprometida con la historia y su época, Marguerite fue opositora a la invasión francesa de Argelia y luego se convirtió en activista en la rebelión de Mayo del 68. Adhiere al Partido Comunista francés del cual acabó siendo expulsada por su fuerte capacidad crítica y su carácter independiente. En una entrevista, ya en su madurez, señaló: “Hoy me siento más comunista que cuando era militante del partido”.

Marguerite Duras ya era una célebre escritora en la década de los ochenta, años en los que conoció a un joven llamado Yann Lemée, estudiante de Filosofía, homosexual y gran admirador suyo. El encuentro se produjo en una sala de cine luego del debate de su película, *India Song*. El joven consiguió su dirección y número de teléfono y le envió varias misivas que no obtuvieron respuesta, hasta una ocasión que resultó decisiva, cuando la escritora le contestó adjuntando el manuscrito de uno de sus libros, *El hombre sentado en el pasillo*. El hecho animó al estudiante (treinta y ocho años menor que la autora) a llamarla. Es así que llega a su apartamento, donde es muy bien acogido, hasta convertirse en el último compañero sentimental de esta mujer que no dudó en cambiar el apellido de su amante por el patronímico Andrea. Yann Andrea se llama a partir de entonces su nuevo amor, y fiel servidor, según relata él mismo en *Este amor*, uno de los libros que publicara tras el fallecimiento de la escritora. La propia Marguerite dio también vida a varias novelas y obras de teatro sobre su peculiar y tormentosa relación con el joven.

El estilo durasiano

La Duras es considerada una de las grandes escritoras francesas del siglo XX. Su prolífica pluma la dedicó tanto al teatro como a la narrativa, y, para este último género, escogió el formato de la novela. También fue una guionista y cineasta de vanguardia como quedó demostrado en su película *India Song*, célebre por su ruptura con la estética clásica del séptimo arte. Las voces de los personajes aparecen en *off*, lo que dota al filme de una atmósfera un tanto absurda y definitivamente única. Esta tendencia rupturista se ve reflejada en todo lo que crea. En sus novelas, hace un uso notable de la deconstrucción de la frase, omitiendo palabras y signos puntuales que corresponderían a una lógica sintaxis gramatical, lo que le ha valido algunas críticas de los puristas del lenguaje. Sin embargo, priman los estudios elogiosos de su creación, conviniendo en que es una autora de gran inventiva en varios aspectos, desde el tratamiento de la acción espacio-temporal y la técnica literaria, hasta la creación de sus personajes.

Un universo literario dual

En Duras se puede afirmar que su obra es autobiográfica; de hecho, dio varias entrevistas a la televisión y la radio respondiendo al respecto y relatando episodios de su vida reflejados en sus novelas.

La crítica francesa la ha catalogado como la escritora del deseo, etiqueta que siempre rechazó. Sin

embargo, sus textos son un evidente despliegue del arte de la seducción y el erotismo. Pero, por sobretodo, está presente en ellos el amor imposible, trágico y desgarrador, a fin de cuentas, un tópico en su trabajo.

Este mundo literario se puede dividir en dos etapas: La primera encuentra inspiración en las vivencias en Indochina y en el entorno familiar, que marcaron su vida como escritora. Entre éstas, su relación con el joven chino, su primer amante; la difícil vida de pobreza en el delta del Mekong -que califica como una injusticia de parte del Estado francés, según narra en el libro *La vida material* (publicado en 1987)-; la ausencia de su padre, fallecido cuando ella tenía cuatro años; la falta de amor maternal, y, posteriormente, la muerte de su hermano menor a quien quería mucho, incluso confesó en una entrevista que llegó a sentirse seducida por él. La segunda etapa refleja su adultez, ya en Francia, sus amores y amantes. Aquí se hace también presente el alcoholismo por el que debió ser internada varias veces en terapias de desintoxicación.

Los ojos azules pelo negro

Dedicaremos las siguientes líneas en particular a esta novela escrita en 1986. Se trata de la reescritura de una pieza de teatro de la propia Duras, *La enfermedad de la muerte* (1983), y en la nueva obra su autora mantuvo deliberadamente las técnicas del arte dramático, como lo prueba el que el texto arranque con: “Una tarde de verano dice el actor, estará en el centro del relato”. Es una de varias acotaciones dramáticas presentes en la obra, como si estuviéramos ante una puesta en escena teatral. También recurre con frecuencia a la intertextualidad, pues, como refiere en una entrevista concedida a un conocido periodista francés de las letras, ella se “autoplagia”. Asimismo, sólo meses después de publicado este libro, aparece *La puta de la costa normanda*, un opúsculo en el que describe en qué condiciones escribió *Los ojos azules pelo negro*.

La historia se desarrolla en el hotel des Roches, en una playa de Normandía, costa norte francesa. El amor desgraciado y la tragedia romántica son aquí el *leit motiv*. No obstante, es un texto moderno, en parte debido a las ya mencionadas acotaciones, pero principalmente gracias a la narrativa característica de la Duras y sus abruptos cortes a las oraciones. Todo esto en aras de dar ese ritmo teatral a la novela.

Hay una descripción del ambiente estival del hotel: mujeres rodeadas por niños vestidos de blanco conversan sobre ese cálido atardecer, que se agradece en el norte de Francia donde los meses de verano son climáticamente inestables. Aparece una mujer joven y hermosa, con un pañuelo de seda negro atado a la cintura, que busca y logra reunirse con un hombre también joven, un extranjero dueño de unos bellos y aterradores ojos azules y de pelo negro. Como el resto, ambos visten de blanco. Ella lo acompaña al aeropuerto, lo despide y vuelve al hotel. Otra marca de la Duras es no dar nombre a sus personajes; sólo los llama por los pronombres personales Ella y Él. En el vestíbulo hay también un hombre muy elegante; se le ve triste.

“Él llora, ella le pregunta por qué lo hace. Se instala una conversación entre los dos (...). Él le dice -de nuevo- que había buscado en la ciudad a

alguien que quería volver a ver, que por esa razón lloraba. Alguien a quien no conocía que había visto por casualidad esa misma tarde y que era aquel que esperaba desde siempre y que quería volver a verlo cueste lo que cueste incluso con el precio de su vida. Que así era él”.

Con esto se instala la idea romántica del amor, un amor que luego deviene trágico, como se leerá unas líneas más adelante. Se suceden diálogos tan absurdos como extraños, dotados de cierto misterio. Él le habla del color tan blanco de su piel, de sus ojos azules y su pelo negro –las mismas características fenotípicas que dan título a este libro– del hombre que hace un rato atrás saliera con ella desde el hotel rumbo al aeropuerto.

“Él dice: Siempre da un poco de susto ojos tan azules como los vuestros, quizás porque vuestro pelo es tan negro. Ella le contará que ha encontrado a alguien que tiene ojos azules tal cual los describe él. Ella llora desconsoladamente.

“Ella dice: disculpe es como si hubiera cometido un crimen, querría morir.

“Él tiene miedo de que ella también lo deje, de que desaparezca de la ciudad. Pero no, Ella llora delante de él, con los ojos ya sin velo, ahogados en las lágrimas. Ojos que la desnudan”.

En el diálogo ambos personajes profieren gritos y llantos desconsolados. Las lágrimas que se deslizan por sus rostros acompañando diferentes expresiones, simbolizan la tristeza profunda del amor frustrado, llegando al patetismo. Gracias a la aparición de *La puta de la costa normanda*, sabemos que esta novela fue escrita con enorme dificultad debido a los gritos con que Yann Andrea recriminaba a Marguerite cuando la veía escribiendo sin cesar; le reprochaba su encierro, su incapacidad de vivir el mundo real, el que estaba puertas afuera del Hotel Roches Noires, lugar donde este libro fue concebido.

Prosiguiendo con el relato, Él la invita a pasar a su apartamento, Ella es una prostituta ocasional que tiene estudios universitarios. Han hecho un contrato, Él le pagará por estar allí en su habitación varios días. La misma teatralidad a la que venimos haciendo mención es la que utiliza Duras para describir espacio y tiempo, con nuevas acotaciones escénicas.

“La obscuridad estaría instalada en la sala, la obra comenzaría.

“La escena diría el actor. Sería como una sala de recepción austera con muebles ingleses, confortables, muy lujosos de color caoba oscuro. Habría sillas, mesas, algunos sillones. Sobre las mesas habría lámparas. Varios ejemplares del mismo libro, ceniceros, cigarrillos, vasos, jarros con agua. Sobre cada mesa habría un ramo de dos o tres rosas. Ello sería como un lugar que se ha abandonado en ese instante, fúnebre”.

Con esta última palabra, la autora inaugura la pesada atmósfera que se hará sentir en éste, el espacio físico principal de la novela.

Él la lleva a una habitación con vista hacia la playa desprovista de todo mobiliario, en la que sólo hay unas sábanas blancas en el suelo. Le deja una lámpara de luz amarilla. Ella debe quedarse allí envuelta con esas

sábanas y con un velo de seda negra en los ojos. El objeto fetiche. Él la observará dormir y despertar. Él se manifiesta acongojado por no haber conocido a aquel amor, el hombre de pelo negro y ojos azules que vio en el hotel des Roches. Cuando no duermen, dan vida a una serie de diálogos ritmados por el sueño, la vigilia y el despertar, lo que da la idea de un tiempo cíclico en medio de la extraña y claustrofóbica atmósfera que invade el reducido espacio de la habitación en penumbras donde transcurre casi toda la trama.

“Ella se despierta. No comprende en seguida lo que pasa. Él está sentado en el suelo, la mira, ligeramente inclinado sobre su rostro. Se sonríen, Él dice: No estoy acostumbrado a usted”.

Duras expone a continuación la dificultad del personaje masculino para tocar a una mujer desnuda y, mayor aun, para tener sexo con ella.

“No puedo tocar su cuerpo. No puedo decirle nada más, no puedo, es más fuerte que yo, que mi voluntad. Ella dice que lo supo nada más verlo en aquel café a orillas del mar. Ella dice que ella vive en el deseo de ese hombre de los ojos azules del que le ha hablado en aquel café, volcada en el deseo sólo de él, que no pasa nada, al contrario. Él dice que nunca ha soñado con una mujer, que nunca pensó en una mujer como un objeto al que se podía amar. Es una cosa terrible. Nunca lo hubiera creído antes de conocerlo. Le pregunta si es tan terrible como no creer en Dios. Ella cree que sí. El hecho de estar el hombre por siempre presente es lo que asusta. Pero debe de ser ahí donde se está mejor, lo más cómodo para vivir la desesperanza, con esos hombres sin descendencia que no saben que están desesperados”.

A juzgar por este relato, aunque la palabra homosexual no está escrita en toda la novela, hoy la Duras sería señalada como homofóbica. Pero, en atención a lo que sabemos de su relación con Yann Andrea, esta sentencia puede atribuirse más a la incompreensión e ignorancia de su tiempo o al despecho que embargaba a la escritora al dar forma a esta obra. Se debe considerar que en los años en que fue escrita, la homosexualidad era considerada una disfunción, si no una patología psicológica, y sobre esto escribió en *La enfermedad de la muerte*. En *Los ojos azules pelo negro*, Ella, fiel a su rol de heroína, intenta larga y obsesivamente enseñarle a amar a una mujer y a lograr que tenga una relación sexual con ella.

“Esta dificultad que usted tiene, siempre ha estado en mi vida, inscrita en lo más profundo de mi placer con otros hombres. Él le pregunta de qué habla. Ella habla de esta imposibilidad, de este asco que ella le inspira a él. Ella dice que este asco de sí misma, lo comparte con él. Y luego que no, no es el asco. No, el asco es un invento.

“Ella dice: Nosotros no sabemos nada, ni usted ni yo. Lo que sabemos es que esta diferencia, este impedimento que usted tiene hacia mí, está aquí para esconder una cosa que tiene relación con la vida”.

Él se interesa por las experiencias sexuales de Ella que preceden a cada arribo al apartamento, cada día,

siempre a una hora convenida. Duras se refiere a la vagina de la mujer como la *cosa*. Y las relaciones sexuales de la prostituta universitaria con su cliente habitual en un hotel cerca del apartamento, serán violentas penetraciones, escenas en las que a veces Ella es golpeada por ir a dormir en casa de Él.

“Él le pregunta sobre el otro hombre. Ella dice que pega también. Ellos miran los lugares de su cuerpo donde este otro hombre ha golpeado. Ella dice que él la ama y que la insulta con las mismas palabras, que es así a menudo con los hombres, que ella les pide. Él le pregunta de qué habla de esa manera. Ella responde: De la cosa interior. Es eso lo que cree, cree hablar de eso. Él, este hombre de la ciudad llama a esta cosa interior el lugar del gozo. Él penetra con mucho conocimiento y locura, le gusta gozar. Amar, él ama con locura también. Es posible que tenga un cierto sentimiento por Ella, simple y sin consecuencias. Pero no lo confunde con el deseo de su cuerpo”.

El sexo en la obra es expuesto de manera explícita, pero con denominaciones indirectas; el pubis es una *cosa*. Consideremos que el que una mujer escritora hablase abiertamente de sexo en las novelas era ya un avance en esa época. Sin embargo, se recurre a la cosificación y aquí la genitalidad aparece reducida a la calidad de objeto, a algo innombrable. Los encuentros sexuales son brutales y refieren siempre el dominio masculino. Una de las escenas, donde se relata una relación pedófila que tuvo Ella en su infancia, sugiere una visión negativa del sexo y, por qué no decirlo, de los hombres. Noche tras noche, en la habitación de las sábanas blancas, se suceden estos diálogos centrados principalmente en la imposibilidad de Él de amar a mujeres y en el dolor que le causa la carencia de aquel hombre. Pero en ocasiones discuten la existencia de Dios. Ella apunta, en una clara alusión a Yann Andrea, que buscaba amantes en casinos y hoteles de la costa normanda: “Ella dice: Dios es esta ley, la de siempre y de todas partes, no sirve ir a buscarla por la noche desplazándose hacia la playa”.

Cuando Ella describe cómo fueron los tres días que pasó encerrada haciendo el amor con su amante en el hotel des Roches, Él se da cuenta de que el objeto del deseo de ambos es el mismo hombre, el de los ojos azules y pelo negro.

“Ella se calla largo tiempo. Ella llora. Ella dice que se acuerda sobre todo del cielo rojo, a través de las cortinas cerradas del hotel des Roches donde hacía el amor con un joven extranjero que no conocía, que tenía los ojos azules y el pelo negro. Nos quedamos tres días enteros en esa habitación del hotel des Roches. Él le dice que un solo y mismo joven extranjero era la causa de sus desesperanzas aquella tarde al borde de la playa”.

Ella, la joven y bella prostituta, a pesar de todas sus elucidaciones sobre la homosexualidad, se dará por vencida en sus intentos de conversión. Se ha dado cuenta de que, durante su estadía nocturna, confinada en la lúgubre habitación, ha aprendido a amarlo tal y como es.

“Que vivir como viven, mejor vale morir. Ella se detiene nuevamente delante de él, Ella lo mira, llora,

repite: Por culpa de este amor que se lo ha llevado todo y que es imposible. Él se ha parado. La levanta hacia él. Besa su boca. El deseo, en la derrota, loco, se estremecen. Se separan. Él dice: Yo no sabía hasta qué punto. Se quedan de pie en la habitación, con los ojos cerrados, sin palabras. Ella dice que era ese amor, aquel llorado por los dos aquella tarde, lo que era su verdadera fidelidad del uno hacia el otro, esto más allá de su historia presente y aquéllas por venir en sus vidas”.

El amor ganará la partida que parecía perdida. Pero un amor diferente, uno tortuoso en cuyo léxico domina la palabra muerte. Pese a ello, siguen juntos en la función de la vida. La novela finaliza con unas largas acotaciones sobre la actuación y el decorado de la habitación. En un extracto de él, el narrador deja abierta la posibilidad de que Ella finalmente comienza a aceptar la homosexualidad de su amado.

“Una última frase, dice el actor, habría sido dicha quizás antes del silencio. Habría debido ser dicha por Ella, para él, durante la última noche de su amor. Habría tenido que ver con la emoción que uno experimenta a veces al reconocer lo que aún no conoce, con el impedimento en que uno se encuentra de no poder expresar este impedimento por culpa de la desproporción de las palabras, de su estrechez ante la enormidad del dolor”.

Estas palabras de Marguerite Duras develan cuánto sufrió con esta historia, tanto desde el punto de vista sentimental como escritural. Sobre la función de escribir, dijo alguna vez que era “Bajar a un pozo negro, el más profundo de su conciencia. para poder sacar lo que es más íntimo y escribir sobre ello”.



¿No oyes ladrar los perros?

Juan Rulfo

—Tú que vas allá arriba, Ignacio, dime si no oyes alguna señal de algo o si ves alguna luz en alguna parte.

—No se ve nada.

—Ya debemos estar cerca.

—Sí, pero no se oye nada.

—Mira bien.

—No se ve nada.

—Pobre de ti, Ignacio.

La sombra larga y negra de los hombres siguió moviéndose de arriba abajo, trepándose a las piedras, disminuyendo y creciendo según avanzaba por la orilla del arroyo. Era una sola sombra, tambaleante.

La luna venía saliendo de la tierra, como una llamarada redonda.

—Ya debemos estar llegando a ese pueblo, Ignacio. Tú que llevas las orejas de fuera, fíjate a ver si no oyes ladrar los perros. Acuérdate que nos dijeron que Tonaya estaba detrasito del monte. Y desde qué horas que hemos dejado el monte. Acuérdate, Ignacio.

—Sí, pero no veo rastro de nada.

—Me estoy cansando.

—Bájame.

El viejo se fue reulando hasta encontrarse con el paredón y se recargó allí, sin soltar la carga de sus hombros. Aunque se le doblaban las piernas, no quería sentarse, porque después no hubiera podido levantar el cuerpo de su hijo, al que allá atrás, horas antes, le habían ayudado a echarse a la espalda. Y así lo había traído desde entonces.

—¿Cómo te sientes?

—Mal.

Hablaba poco. Cada vez menos. En ratos parecía dormir. En ratos parecía tener frío. Temblaba. Sabía cuándo le agarraba a su hijo el temblor por las sacudidas que le daba, y porque los pies se le encajaban en los ijares como espuelas. Luego las manos del hijo, que traía trabadas en su pescuezo, le zarandeaban la cabeza

como si fuera una sonaja. Él apretaba los dientes para no morderse la lengua y cuando acababa aquello le preguntaba:

—¿Te duele mucho?

—Algo —contestaba él.

Primero le había dicho: "Apéame aquí... Déjame aquí... Vete tú solo. Yo te alcanzaré mañana o en cuanto me reponga un poco." Se lo había dicho como cincuenta veces. Ahora ni siquiera eso decía. Allí estaba la luna. Enfrente de ellos. Una luna grande y colorada que les llenaba de luz los ojos y que estiraba y oscurecía más su sombra sobre la tierra.

—No veo ya por dónde voy —decía él.

Pero nadie le contestaba.

El otro iba allá arriba, todo iluminado por la luna, con su cara descolorida, sin sangre, reflejando una luz opaca. Y él acá abajo.

—¿Me oíste, Ignacio? Te digo que no veo bien.

Y el otro se quedaba callado.

Siguió caminando, a tropezones. Encogía el cuerpo y luego se enderezaba para volver a tropezar de nuevo.

—Este no es ningún camino. Nos dijeron que detrás del cerro estaba Tonaya. Ya hemos pasado el cerro. Y Tonaya no se ve, ni se oye ningún ruido que nos diga que está cerca. ¿Por qué no quieres decirme qué ves, tú que vas allá arriba, Ignacio?

—Bájame, padre.

—¿Te sientes mal?

—Sí

—Te llevaré a Tonaya a como dé lugar. Allí encontraré quien te cuide. Dicen que allí hay un doctor. Yo te llevaré con él. Te he traído cargando desde hace horas y no te dejaré tirado aquí para que acaben contigo quienes sean.

Se tambaleó un poco. Dio dos o tres pasos de lado y volvió a enderezarse.

—Te llevaré a Tonaya.



Ilustración de Francisca Aguilera Quinteros

—Bájame.

Su voz se hizo quedita, apenas murmurada:

—Quiero acostarme un rato.

—Duérmete allí arriba. Al cabo te llevo bien agarrado.

La luna iba subiendo, casi azul, sobre un cielo claro. La cara del viejo, mojada en sudor, se llenó de luz. Escondió los ojos para no mirar de frente, ya que no podía agachar la cabeza agarrotada entre las manos de su hijo.

—Todo esto que hago, no lo hago por usted. Lo hago por su difunta madre. Porque usted fue su hijo. Por eso lo hago. Ella me reconveniría si yo lo hubiera

dejado tirado allí, donde lo encontré, y no lo hubiera recogido para llevarlo a que lo curen, como estoy haciéndolo. Es ella la que me da ánimos, no usted. Comenzando porque a usted no le debo más que puras dificultades, puras mortificaciones, puras vergüenzas.

Sudaba al hablar. Pero el viento de la noche le secaba el sudor. Y sobre el sudor seco, volvía a sudar.

—Me derrengaré, pero llegaré con usted a Tonaya, para que le alivien esas heridas que le han hecho. Y estoy seguro de que, en cuanto se sienta usted bien, volverá a sus malos pasos. Eso ya no me importa. Con tal que se vaya lejos, donde yo no vuelva a saber de usted. Con tal de eso... Porque para mí usted ya no es

mi hijo. He maldecido la sangre que usted tiene de mí. La parte que a mí me tocaba la he maldecido. He dicho: "¡Que se le pudra en los riñones la sangre que yo le di!" Lo dije desde que supe que usted andaba trajinando por los caminos, viviendo del robo y matando gente... Y gente buena. Y si no, allí está mi compadre Tranquilino. El que lo bautizó a usted. El que le dio su nombre. A él también le tocó la mala suerte de encontrarse con usted. Desde entonces dije: "Ese no puede ser mi hijo." Mira a ver si ya ves algo. O si oyes algo. Tú que puedes hacerlo desde allá arriba, porque yo me siento sordo.

—No veo nada.

—Peor para ti, Ignacio.

—Tengo sed.

—¡Aguántate! Ya debemos estar cerca. Lo que pasa es que ya es muy noche y han de haber apagado la luz en el pueblo. Pero al menos debías de oír si ladran los perros. Haz por oír.

—Dame agua.

—Aquí no hay agua. No hay más que piedras. Aguántate. Y aunque la hubiera, no te bajaría a tomar agua. Nadie me ayudaría a subirte otra vez y yo solo no puedo.

—Tengo mucha sed y mucho sueño.

—Me acuerdo cuando naciste. Así eras entonces. Despertabas con hambre y comías para volver a dormirte. Y tu madre te daba agua, porque ya te habías acabado la leche de ella. No tenías llenadero. Y eras muy rabioso. Nunca pensé que con el tiempo se te fuera a subir aquella rabia a la cabeza... Pero así fue. Tu madre, que descansa en paz, quería que te criaras fuerte. Creía

que cuando tú crecieras irías a ser su sostén. No te tuvo más que a ti. El otro hijo que iba a tener la mató. Y tú la hubieras matado otra vez si ella estuviera viva a estas alturas.

Sintió que el hombre aquel que llevaba sobre sus hombros dejó de apretar las rodillas y comenzó a soltar los pies, balanceándolo de un lado para otro. Y le pareció que la cabeza; allá arriba, se sacudía como si sollozara.

Sobre su cabello sintió que caían gruesas gotas, como de lágrimas.

—¿Lloras, Ignacio? Lo hace llorar a usted el recuerdo de su madre, ¿verdad? Pero nunca hizo usted nada por ella. Nos pagó siempre mal. Parece que en lugar de cariño, le hubiéramos retacado el cuerpo de maldad. ¿Y ya ve? Ahora lo han herido. ¿Qué pasó con sus amigos? Los mataron a todos. Pero ellos no tenían a nadie. Ellos bien hubieran podido decir: "No tenemos a quién darle nuestra lástima". ¿Pero usted, Ignacio?

Allí estaba ya el pueblo. Vio brillar los tejados bajo la luz de la luna. Tuvo la impresión de que lo aplastaba el peso de su hijo al sentir que las corvas se le doblaban en el último esfuerzo. Al llegar al primer tejaván, se recostó sobre el pretil de la acera y soltó el cuerpo, flojo, como si lo hubieran descoyuntado.

Destabó difícilmente los dedos con que su hijo había venido sosteniéndose de su cuello y, al quedar libre, oyó cómo por todas partes ladraban los perros.

—¿Y tú no los oías, Ignacio? —dijo—. No me ayudaste ni siquiera con esta esperanza.

Había una vez unos malos poetas...

Por Daniel Blanco Pantoja



Había una vez unos malos poetas —¿o eran poetas malos?— que salían de sus casas a caminar de noche por ahí. Nunca escribían, salvo cuando estaban tristes, y no iban al The Clinic ni al Liguria⁽¹⁾. Irían, pero no les alcanzan las monedas, y como eran orgullosos, decían que no, que no iban porque los encontraban cuicos. Por eso eran malos poetas: escribían sólo porque tenían pena.

Y por esa misma pena, salían de sus casas, que eran bastante cómodas, lindas, acogedoras, vacías, con sus escritorios desvencijados y sus muchos libros, inútiles libros, que tanto esfuerzo implicaba el llevarlos de un lado a otro en pesadas cajas, cada vez que debían abandonar sus casas... Algunos tenían gatos, a todos se les morían las plantas. Eran como el pico⁽²⁾ los poetas, indolentes, que iban sin bombo ni trompetas, a veces de a dos —codo a codo, siendo mucho más que dos—, casi nunca de a tres; estoicamente y casi siempre: solos.

Iban estos poetas por las calles y, si en lugar de la ciudad hubiera sido la taiga rusa el escenario, vaya si se habrían visto soberbios.

Uno de estos malos poetas una vez leyó un libro, y cuando estaba por terminarlo, pensó que era invisible... "¿Dónde está el lector?", se preguntó, y entonces imaginó a todos los lectores del mundo, hieráticos, petrificados... Aunque sabía que no era así, los pensó pobres como él, y se sintió por eso, rico. Sí: se sintió rico, porque era un mal poeta: un odioso. Entonces, emocionado, se paró, fue y buscó entre sus libros una antología de cuentos de Cheever. Allí, buscó uno. Lo encontró: *Una visión del mundo*, y leyó el final: "Entonces me incorporo de la cama y exclamo en voz alta, hablando conmigo mismo: '¡Valor! ¡Amor! ¡Virtud! ¡Compasión! ¡Esplendor! ¡Amabilidad! ¡Prudencia! ¡Belleza!' Las palabras parecen tener el color de la tierra y, mientras las recito, siento que crece en mí esperanza hasta quedar satisfecho y en paz con la noche".

El mal poeta, correspondiendo al cliché, se limpió una lágrima, cogió las llaves y salió.

(1) The Clinic y Liguria son dos bares muy bien reputados, especializados en carta de tradición chilena. El primero apunta a un público adulto de cierto nivel sociocultural, el segundo a un público también adulto y bien relacionado. No son económicos. (N. del E.)

(2) Como el pico (pene) es una expresión del habla vulgar chilena para describir algo que es muy malo, que no vale la pena. (N. del E.)

La tinta de...

Autores nacidos en julio *



Desperté. Todavía estaba riéndome. Esa risa me pareció un buen augurio. No tendría, pensé, un sueño tan ridículo si la situación fuese grave. Se me olvidaba que las fatigas del dolor a veces dan nacimiento a los sueños ridículos.

Jean Cocteau, *El libro blanco*

Bueno ¿y qué?
Cuando te toque a ti,
mándales decir cacarajícara,
y que dónde está el Aconcagua,
y que quién era Sucre,
y que en qué lugar de este planeta
murió Martí.

Un favor:
Que te hablen siempre en español.

Nicolás Guillén, *Problemas del subdesarrollo* (extracto).

Yo, representante de un Estado tan poderoso, inclino silencioso mi cabeza como un niño perdido frente a este rostro sufrido, este rostro cobrizo con trincheras de arrugas. Dentro de esta vieja se esconde salvajemente respirando en secreto, el Estado más poderoso del mundo: el alma humana. "¿Quieres una peruanita, gringo?". Los taxistas me silban de nuevo, pero yo me quedo inmóvil, casi petrificado, yo no puedo explicar a los taxistas que ya he encontrado a mi peruana.

Evgueni Evtushenko, *Mi peruana*.

El desaparecimiento de este militar es ficción. Pero también en la novela hay muchos sucesos sacados de la realidad. Por ejemplo, para el Golpe de Estado de 1973, las patrullas de soldados pasaban por este y otros burdeles y se aprovechaban de las mujeres, comían y tomaban gratis y después se iban sin pagar. Eso es verdad y pasó en todo el país. De alguna manera en mi novela yo tomo venganza, aunque sea en la ficción, de todas esas mujeres que fueron abusadas, violadas y golpeadas en la dictadura.

Hernán Rivera Letelier, refiriéndose a *La muerte tiene olor a pachulí*, en entrevista al diario La Tercera, 28 de mayo de 2016.

Escribir bien no es algo que el auténtico escritor se propone. Le es tan inevitable como su cara y su conducta.

Juan Carlos Onetti, *Réquiem por Faulkner y otros artículos*.

Y todo aquello se confirmó a la mañana siguiente. Hasta el soplón se había sentido conmovido y tal vez secretamente avergonzado. Con la ascensión de aquellas voces nocturnas escuchamos no sólo cómo cedían sus ataduras, sino también las nuestras, y sentimos como si el techo se hubiera abierto enseñándonos un cielo común. Envolvieron con sus voces nuestras entrañas e hicieron que cada hombre participara en el sacramento fraternal de la sangre, la culpabilidad y el dolor.

Wole Soyinka, *El hombre ha muerto*.

Me he pasado la mejor parte de mi vida desenmascarando al hombre tal como aparece en las civilizaciones históricas. He analizado y desmenuzado el poder tan implacablemente como mi madre los pleitos de su familia. Hay pocas cosas malas que no tuviera que decir del ser humano y de la humanidad. Y, sin embargo, el orgullo que siento por ellos sigue siendo tan grande que sólo odio verdaderamente una cosa: su enemigo, la muerte

Elías Canetti, *La muerte salvada*.

Estamos en el norte, y la luz brillante del sol no puede penetrar en el mar. Allí donde el agua golpea suavemente sobre las rocas sigue siendo una superficie de color, como una piel. El cielo sin nubes es muy pálido en el horizonte índigo, que le pone un leve trazo de plata. Su azul se intensifica y vibra hacia el cenit. Pero el cielo parece frío, hasta el sol parece frío.

Iris Murdoch, *El mar, el mar*.

* Selección de Héctor Uribe Morales

Ojo con el libro

Primicias, reediciones, datos, papel digital, descargables, de ocasión...



Háganme callar. Mónica Echeverría

Ceibo ediciones, Santiago, 2016
<https://www.ceiboproducciones.cl/>



Como bien se describe en la presentación de la casa editorial, con este libro "Mónica Echeverría abre fuego con arcabuces y cañones contra las naves comandadas por aquellos que, habiendo arriado las banderas libertarias, izaron luego las insignias de la corona: José Joaquín Brunner, Enrique Correa, Jaime Estévez, Fernando Flores, Oscar Guillermo Garretón,

Eugenio Tironi, Max Marambio y Marcelo Schilling".

Pese a su origen aristocrático, la autora ha sido una ferviente detractora de la profunda desigualdad social y económica que desde los albores de la República ha vivido Chile, y no escatima adjetivos para condenar a quienes "traicionaron" los intentos de la izquierda chilena por revertir esa realidad. Con su grito "háganme callar" desafía a toda una casta de renovados políticos seducidos por el libre mercado.

El placer del texto. Roland Barthes

Descargar en:
https://www.dropbox.com/s/sgf2kchiw9bsxx7/BARTHES_R_ElPlacerDelTexto.pdf?dl=0



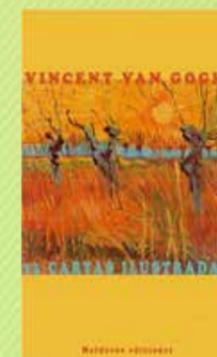
¿Qué sucede, si es que sucede algo, al gozar de un texto?

Más que un intento por dar respuesta a esta interrogante, lo que el filósofo y ensayista francés hace es usarla como punto de partida para erigir el texto y su relación con el lector como una realidad absoluta. El placer del texto adquiere predominancia sobre las pretensiones del autor y sobre cualquier consideración

formal. Es una apuesta, en el ámbito de lo lúdico, a la recreación textual por parte del lector, a la sensualidad del lenguaje literario, a "la posibilidad de una dialéctica del deseo, de una imprevisión del gozo: que las cartas no estén echadas sino que haya juego todavía". Esta edición se completa con la Lección inaugural de la cátedra de Semiología Lingüística del Collège de France, pronunciada el 7 de enero de 1977.

Cartas a Theo. Vincent Van Gogh

Descargar en:
https://www.dropbox.com/s/loiqhisqfdwrjst/VAN_GOGH_Cartas_a_Theo.pdf?dl=0



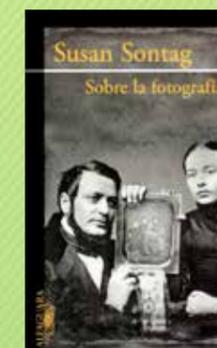
Maldoror ediciones, sello español independiente con énfasis en las vanguardias y los autores malditos, es responsable de esta versión que recoge trece cartas ilustradas (fechadas entre marzo y junio de 1888) de las muchas que Vincent Van Gogh remitió a su hermano Theo. El corpus epistolar del postimpresionista neerlandés ha sido una valiosa fuente para conocer no sólo interesantes aspectos de su biografía o de

sus estados de ánimo, sino también para conocer sus aspiraciones estéticas.

Las ilustraciones, que son dibujos del propio Vincent, y los manuscritos de las cartas, que corresponden al llamado "período francés" del pintor, dan a esta edición materialidad y consistencia y son, como es natural, un interesante acercamiento al trazo con que dio vida a paisajes y naturalezas muertas.

Sobre la fotografía. Susan Sontag

Descargar en:
https://www.dropbox.com/s/6fxb5c1qbz1w6ok/SONTANG_S_SobreLaFotografia.pdf?dl=0



Una serie de textos publicados originalmente en *The New York Review of Books*, que la propia autora presenta como sigue:

"Todo empezó con un ensayo -sobre algunos problemas estéticos y morales que plantea la omnipresencia de imágenes fotografiadas-, pero cuanto más reflexionaba en lo que son las fotografías, se tornaban más complejas y sugestivas. De modo que uno generó otro, y éste

(para mi desconcierto) otro más, y así sucesivamente- una progresión de ensayos sobre el significado y la trayectoria de las fotografías- hasta que llegué lo bastante lejos para que el argumento bosquejado en el primer ensayo, documentado y desarrollado en los siguientes, pudo recapitularse y prolongarse de un modo más teórico; y detenerse".

AguaTinta es una realización que busca situar el arte, la cultura y los temas que ocupan a la humanidad en el centro de la discusión, en todos los niveles y sin importar las fronteras. Expone en sus páginas las más diversas disciplinas artísticas e intelectuales y no limita su difusión; muy por el contrario, su ánimo es el de invitar a todos sus lectores a compartir sus contenidos, de acuerdo a la normativa de Commons Creative.