

El coito de Tánatos

Erotismo y muerte en el cine
contemporáneo

Gerard Alonso Cassadó

Tutor: Sergi Sánchez

Curs: 2011/12

**Treballs de recerca dels programes de postgrau del
Departament de Comunicació**

Departament de Comunicació

Universitat Pompeu Fabra

Abstract: La imposibilidad del cine por hallar un imaginario luminoso alrededor de Eros ha sido provocada por la constante represión a la que se han visto sometidas sus imágenes. Frente a esta subyugación, el cine ha respondido con la perversión, síntoma evidente de su malestar y de la estrecha relación existente en el ser humano entre sexualidad y muerte.

Keywords: *Contemporary cinema, Eros, Thanatos, sexuality, eroticism, pornography, perversion, incest, cannibalism, vampirism, sexual obsession, sadism, masochism.*

Índice

| | |
|---|----|
| Introducción..... | 4 |
| El mandato traumático del superyó..... | 17 |
| El enigma del incesto..... | 27 |
| La chica que soñaba con un pene..... | 40 |
| Sade, Pasolini y la muerte del rey..... | 48 |
| La perdición de la carne..... | 62 |
| Por un erotismo cinematográfico..... | 73 |
| Bibliografía..... | 87 |

A Domènec Font,
y a todos aquellos espejos en los que mirarse.

Introducción

La humanidad aparta de sí aquello que asocia a la locura... Pero el rechazo de la locura no es más que una actitud cómoda e inevitable que la reflexión tiene obligación de examinar.

Georges Bataille¹.

Una imagen ejerce de germen de este trabajo. Una imagen incómoda, difícil de digerir y profundamente inasible. Una de esas imágenes que la razón nos invita a asociar a la anormalidad, a la patología humana, para tranquilizar nuestra conciencia. Aquello que es enfermo, no merece mayor atención, ni requiere, como apunta Bataille, la obligación de ser examinado.

Tate (James Ransone) es uno de los personajes protagonistas de esa pesadilla coral llamada *Ken Park* (Larry Clark, 2002). Un adolescente sociópata que vive con sus abuelos y se entretiene bautizando a los niños desnutridos del Tercer Mundo cuya imagen recorta de revistas y diarios. Tiene un perro con una pata amputada al que, irónicamente, llama Legs (*Patatas*). Tate monta en cólera cuando su abuelo se inventa palabras jugando al Scrabble, y se masturba atándose el cinturón de un albornoz al cuello, a modo de sogas, y escuchando los gemidos de dos jugadoras de tenis durante un partido televisado. En la imagen que ejerce de epicentro de este trabajo y que ilustra a la perfección el tema del mismo, Tate, estirado en su cama y con el rostro salpicado de sangre, narra al espectador como, pocos minutos antes, ha asesinado a sus abuelos mientras estos dormían. Una confesión estremecedora, por la satisfecha frialdad con la que detalla, paso a paso, cómo ha apuñalado a sus víctimas. En el momento más perturbador de su narración, Tate confiesa haber sentido una fuerte excitación erótica, acompañada de una erección, al contemplar los dos cuerpos inertes y ensangrentados.

¹ BATAILLE, GEORGES. *El erotismo*. Fábula Tusquets Editores. Barcelona, 2007. p. 198.

Como la mayoría de las películas escogidas en el corpus cinematográfico de este trabajo, *Ken Park* es una de esas obras sensibles de ser despachadas con desprecio, atribuyendo su incómoda agresividad a la autoría de un loco depravado. No obstante, como todo aquello que angustia y desestabiliza al ser humano, merece ser estudiado con mayor cuidado. Del mismo modo que las novelas del Marqués de Sade eran en su época objeto de profundo rechazo y, a su vez, de oscura atracción, hay en la película de Larry Clark una estudiada provocación que va más allá del mero anhelo por epatar al respetable. Sin duda, el desasosiego que transmiten sus escenas es propiciado porque ponen de relieve la indisoluble relación que existe entre la sexualidad humana y la muerte. Es algo que ya apuntaron, entre otros, Freud desde el psicoanálisis, Sade desde la literatura y Bataille desde la filosofía, pero su aceptación no deja de ser problemática para el ser humano, cuyo aprendizaje cultural le ha distanciado de su naturaleza instintiva para inmiscuirle en el ordenado mundo de la razón y el trabajo.

El cine, a medida que se ha ido liberando de constricciones censoras (o tal vez, como veremos más adelante, como inevitable respuesta a esta represión) y ha ampliado los márgenes de lo narrable², ha ido ejerciendo, progresivamente, de espejo desempañado de esa sexualidad oculta por la cultura, pero innata al ser humano. Una sexualidad horrible, malsana, inaceptable para el hombre, que no obstante forma parte de su esencia, de su naturaleza. Si como dice Zizek³, *lo Horrible puede funcionar como una pantalla cuyos efectos ocultan algo más horrible que el Horror*, no hay duda de que el rechazo del que fueron objeto las novelas de Sade, y del que han sido víctimas películas como *Ken Park*, *Saló y los 120 días de Sodoma* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, Pier Paolo Pasolini, 1975), *El Imperio de los Sentidos*

² Las conclusiones del congreso *Erotismo eversione merce*, celebrado en Bolonia del 15 al 17 de diciembre de 1973, y recogidas en el libro *Erotismo y destrucción* (VV.AA. Ed. Fundamentos. Madrid, 1983) son especialmente interesantes como testimonio de un momento histórico en el que, tras el estreno de películas como *El último tango en París* (Bernardo Bertolucci, 1972), el cine libró una dura batalla contra la moral y la justicia luchando por una mayor libertad en la representación de la sexualidad en la gran pantalla.

³ ZIZEK, SLAVOJ. *El acoso de las fantasías*. Ed. Siglo XXI. Madrid, 2010. p. 16.

(*Ai no korîda*, Nagisa Oshima, 1976) o *La pianista* (*La pianiste*, Michael Haneke, 2001) está mucho más ligado a aquello que dejaban intuir sus escenas que a lo que directamente mostraban. Será pues objetivo de este trabajo intentar descubrir qué esconden las imágenes de aquellas películas que, con la siempre compleja ambición de representar la sexualidad humana, han optado por desvelar conductas que la razón calificaría de patológicas, pero que forman parte de la esencia del erotismo, definido por Bataille en una doble articulación muy reveladora: en primer lugar, como la búsqueda psicológica en el acto sexual independiente de su finalidad reproductiva; en segunda instancia, mucho más elocuente, como *la aprobación de la vida hasta en la muerte*⁴.

La discontinuidad del ser y la continuidad de la muerte

Georges Bataille abre *El erotismo*, uno de los estudios sobre la sexualidad humana más citados y cuyo legado han recogido a posteriori numerosos autores, refiriéndose a la discontinuidad de los seres como origen de su atracción por el erotismo y la muerte. Tras aclarar que, pese a que el erotismo se define por la independencia del goce erótico respecto a la reproducción como fin, el sentido fundamental de la reproducción es la clave del erotismo, define al ser humano de la siguiente manera: *Los seres que se reproducen son distintos unos de otros, y los seres reproducidos son tan distintos entre sí como de aquellos de los que proceden. Cada ser es distinto de todos los demás. Su nacimiento, su muerte y los acontecimientos de su vida pueden tener para los demás algún interés, pero solo él está interesado directamente en todo eso. Sólo él nace. Solo él muere. Entre un ser y otro hay un abismo, hay una discontinuidad*⁵. He ahí una de las grandes tragedias del espíritu humano: su capacidad de raciocinio, su *consciencia de sí*, le ha condenado a una desoladora certeza de discontinuidad, que no tan solo le atormenta como ser finito (que nace e irremediablemente muere), sino también como individuo *solitario*. Esa soledad fundamentará,

⁴ BATAILLE, G. Op. cit. p. 15.

⁵ *Ibíd.* pp. 16-17.

como veremos en capítulos venideros, el carácter del hombre soberano de Sade y su absoluto desprecio por la vida del prójimo, pero lo que ahora nos interesa es señalar que la búsqueda de la continuidad perdida determina la voluntad humana. ¿Continuidad perdida? ¿En qué momento, deberíamos preguntarnos, el hombre fue un ser continuo si, como afirma Bataille *los seres que se reproducen son distintos unos de otros, y los seres reproducidos son tan distintos entre sí como de aquellos de los que proceden?* Precisamente en el propio acto reproductivo.

Tomemos como ejemplo el proceso reproductivo asexual de un ser unicelular. En el mismo, el ser discontinuo A se divide en un punto de su crecimiento y de un solo ser se forman dos núcleos, dos nuevos seres: A' y A''. Ambos son, como su predecesor, seres discontinuos, solo que en un punto de su reproducción hubo continuidad. *Existe un punto, apunta Bataille, en el cual el uno primitivo se convierte en dos. A partir del momento en que hay dos, hay de nuevo discontinuidad de cada uno de los seres. Pero el paso implica entre ambos una consciencia de continuidad. El primero muere, pero en su muerte aparece un instante fundamental de continuidad de dos seres*⁶. Hay que prestar especial atención al énfasis con el que Bataille relaciona la muerte del ser A con ese *instante fundamental de continuidad*.

Centrémonos ahora en la reproducción sexual humana. En este caso, al inicio nos encontramos con dos seres discontinuos: X e Y. Durante el acto reproductivo, el espermatozoide masculino y el óvulo femenino se unen para dar vida al ser XY. En este proceso de comunión, ambos mueren, dejan de existir, pero en ese instante de unión, alcanzan un instante de continuidad. El nuevo ser XY es, de nuevo, un ser discontinuo, pero, como afirma Bataille, *porta en sí el pasaje a la continuidad: la fusión, mortal para ambos, de dos seres distintos*⁷.

Resulta muy complicado deshacer la abstracción que conllevan dos conceptos tan intangibles como los de la discontinuidad humana y

⁶ *Ibíd.* p. 18.

⁷ *Ibíd.*

su anhelo por la continuidad. Podríamos describir la segunda como una ambición de comunión con el universo, física y espiritual, que elimina el sentimiento de insignificancia y aislamiento que atormenta al ser humano. Pensemos por ejemplo en el Nirvana hinduista, definido como un estado de la mente en la que el ser elimina su existencia fenoménica individual para sentirse formar parte de un todo. También podemos hacer inteligible de algún modo el concepto de continuidad al pensar en aquellos hermanos gemelos que aseguran tener una conexión mutua mucho mayor que el resto de humanos. Cuando uno sufre, el otro lo siente, como si en ellos hubiese quedado un rastro de continuidad, de cuando fueron uno en el vientre materno.

El ser discontinuo, como hemos visto, aspira a la continuidad que le fue arrebatada en el preciso instante de su nacimiento. De la muerte de los seres que le dieron vida, surgió su carácter discontinuo. Por ello, y como afirma Bataille, *lo único que podemos hacer es sentir en común el vértigo del abismo. Puede fascinarnos. Ese abismo es, en cierto sentido, la muerte, y la muerte es vertiginosa, es fascinante*⁸. La muerte contiene ese vértigo, común a la humanidad, que la hace tan atrayente. Y a la vez pone en juego, durante la reproducción, el instante perdido de continuidad. Si, como hemos afirmado anteriormente, el sentido fundamental de la reproducción es la clave del erotismo, hallamos entonces la estrecha relación que existe entre erotismo y muerte, entre Eros y Tánatos. La muerte forma parte ineludible de la reproducción; el sentido de la vida es, precisamente, que unos mueran para que otros puedan nacer. La putrefacción de la muerte, el detrito, abona la tierra para que de ella nazcan nuevos seres. *Muerte y reproducción* son dos conceptos indisolubles desde su mismo origen.

Pero si la muerte forma parte del proceso reproductivo, no es menos importante el acto sexual que pone en relación a los dos seres primigenios. Y es precisamente durante el mismo, cuando el ser humano experimenta, de algún modo, la disolución de las

⁸ *Ibíd.* p. 17.

formas constituidas y discontinuas. El mismo acto de desnudarnos frente a nuestro amante conlleva simbólicamente esa intencionalidad de apertura física y espiritual, de abandono voluntario del yo en busca de una comunión continuista. Como afirma Bataille: *Toda la operación erótica tiene como principio una destrucción de la estructura de ser cerrado que es, en su estado normal, cada uno de los participantes del juego*⁹. Al iniciarse el coito, con la unión de los órganos sexuales, los dos cuerpos se funden en uno solo, y a su vez, las dos almas se dejan ir, se abandonan a la vertiginosa fusión. De algún modo, la individualidad puesta en juego parece desfallecer durante un momento. Pero en el erotismo, la discontinuidad tan solo es cuestionada, nunca eliminada.

La transgresión y el *aufheben* hegeliano

La experiencia interior del erotismo requiere de quien la realiza una sensibilidad no menor a la angustia que funda lo prohibido, que al deseo que lleva a infringir la prohibición.

Georges Bataille¹⁰.

Es innegable la atracción que despierta en el ser humano lo prohibido. Casi nos lleva a pensar que inventó las normas para sentir el vértigo de su infracción. Bataille suscribe la idea al afirmar que la prohibición existe para ser violada.

Pensemos por ejemplo en *Barba Azul*, el cuento infantil escrito por Charles Perrault en el siglo XV. En el mismo, un salvaje y enigmático aristócrata se casaba, por octava vez en su vida, con una joven doncella. Al llegar a palacio, Barba Azul llenaba a su nueva esposa de riqueza y caprichos, y le otorgaba total libertad para moverse por todas las estancias de la residencia. Tan solo le negaba el acceso a una de ellas. El deseo de transgredir la prohibición empujaba a la joven a desobedecer a su marido. Durante una de sus ausencias, traspasaba la frontera y abría la puerta para encontrarse con una habitación ensangrentada, en la que el hombre había colgado las cabezas de

⁹ *Ibíd.* p. 22.

¹⁰ *Ibíd.* p. 43.

sus siete anteriores esposas degolladas. En aquel momento, Barba Azul sorprendía a su mujer *con las manos en la masa*, dentro de la estancia prohibida, y enfurecido, ansiaba castigar su desobediencia matándola con sus propias manos.

Poco importa que, en algunas versiones, al final del cuento la doncella se salvara. Lo realmente trascendente es constatar que el protagonista de la historia sabía con certeza que su esposa, como probablemente hicieron las siete anteriores, desobedecería la norma en el mismo instante en que le fuese impuesta. Da lo mismo los motivos que justifiquen una prohibición: esta siempre lleva implícita su transgresión. Es tan fuerte esta idea en la naturaleza humana, que incluso el mito fundacional del nacimiento del Hombre en las culturas judeocristiana y musulmana, el Génesis de Adán y Eva, está fundamentado por el Pecado Capital, que no es otro que la transgresión de una norma impuesta, precisamente, para ser transgredida. De hecho, la experiencia del pecado es la angustia que sentimos al transgredir la prohibición. Y sin esta angustia, no existiría lo prohibido.

Debemos, no obstante, diferenciar entre la transgresión y la erradicación. Cuando en *Ken Park*, Tate comete el pecado de matar a sus abuelos, traspasa la norma que prohíbe el acto de dar muerte al prójimo, pero no la erradica. Si con su transgresión levantara el tabú para siempre, probablemente lo hubiese pensado mejor antes de empuñar el cuchillo. Al experimentar la erección descrita en su espeluznante relato de los hechos, hay en juego un goce fundamentado en dos realidades: por un lado, el de haber satisfecho su impulso de muerte; y por otro, no menos importante, el que procede del angustiante vértigo por haber traspasado una frontera que, al mirar atrás, sigue levantándose imponente a sus espaldas. Es la ilustración más perfecta del *aufheben* hegeliano, definido como aquello que ocurre cuando una tesis y una antítesis interactúan: Tate necesita matar para experimentar placer, pero a su vez necesita que sobre el acto de matar se alce una prohibición inquebrantable. Destruir lo

indestructible, y que, tras su actuación, siga siendo indestructible. En cuanto a la erección, el ser humano conoce desde el origen de los tiempos la relación que une los impulsos de erección y eyaculación con la transgresión de la ley. En *Las lágrimas de Eros*¹¹, Georges Bataille articula toda la obra (un repaso a la representación icónica del erotismo en la cultura occidental) partiendo de una pintura hallada en 1940 en las profundidades de la caverna de Lascaux (Francia), que se calcula que procede del año 13.500 a.C. y que representa a un hombre con cabeza de pájaro y con el pene erecto frente a un bisonte moribundo, con las entrañas colgando, que desfallece por la herida que le ha provocado el hombre con una lanza. Pese al carácter profundamente enigmático de la obra, Bataille no duda en ubicar en ella el origen de la historia del erotismo, de la estrecha relación entre la voluptuosidad de los miembros y la contemplación de la muerte.

En el paso del animal al hombre (o de la Naturaleza a la Cultura) la importancia del trabajo fue capital. El trabajo suministraba al ser humano orden y bienestar, le permitía optimizar esfuerzos para satisfacer sus necesidades básicas, pero a su vez, le obligaba a controlar sus impulsos animales. Para ello, el hombre se vio obligado a imponer prohibiciones sobre dos aspectos fundamentales de su existencia: la muerte y la sexualidad.

Se conoce que uno de los primeros actos que distanciaron al ser humano de la animalidad fue la gestión de los restos mortales de sus congéneres. El ser primitivo empezó a enterrar el cadáver de sus familiares para evitar, como afirmó Freud, que este fuese devorado por los seres de otras tribus. Casi a la vez, creó normas que regulaban su actividad sexual: durante el tiempo del trabajo, estaba prohibida la cópula, y más tarde los órganos sexuales empezaron a ser escondidos con la ropa. Esta prohibición general levantada sobre la sexualidad ha adquirido diversas manifestaciones a lo largo del tiempo, pero su carácter

¹¹ BATAILLE, G. *Las lágrimas de Eros*. Ensayo Tusquets Editores. Barcelona, 1997. pp. 53-56.

global sigue vigente en nuestros días. Lo mismo ocurre con la prohibición que se alza sobre la muerte. La relación entre ambas iniciativas culturales (la gestión de los cadáveres y el control sexual) no es extraña: Eros y Tánatos poseen una fuerza más allá de la razón que aparta al hombre del trabajo para condenarle a la animalidad. Es la fuerza de atracción de la continuidad, capaz de contagiar fatalmente a todo aquel que se le aproxime.

No obstante, y como afirma Bataille: *Es esencial para el hombre rechazar la violencia del impulso natural, pero ese rechazo no significa ruptura, antes al contrario, anuncia un acuerdo más profundo*¹². Efectivamente, toda norma lleva implícita su transgresión. Sin el tabú de la muerte, por ejemplo, no existirían las guerras, pues estas crean el *espacio lícito* en el que al ser humano se le permite transgredir la norma sin ser castigado. La guerra es, en este sentido, la organización colectiva de los impulsos agresivos.

La experiencia erótica durante el sacrificio divino

Hay otros ámbitos de la vida humana en los que la prohibición de dar muerte queda suspendida. La caza sería uno de ellos, aunque difiere de la guerra pues es una actividad que el hombre comparte con los animales. Estos raramente matan a un ser de su misma especie, pero el león no duda en dar alcance a la cebra para satisfacer su apetito. En cambio el sacrificio, entendido como ofrenda a una deidad en señal de homenaje o expiación, sí es, por razones obvias, una actividad exclusivamente humana, en la que el tabú de la muerte se levanta para dar paso a una experiencia comunal cercana al éxtasis sexual. Como explica Bataille, *cuando la víctima de un sacrificio muere, los asistentes participan de un elemento que esa muerte les revela: lo sagrado*¹³.

Como hemos visto, durante el proceso de reproducción sexual los dos seres discontinuos (espermatozoide y óvulo) se funden y mueren. En su muerte dejan un rastro de continuidad, y dan vida

¹² BATAILLE, G. *El erotismo*. p. 73.

¹³ *Ibíd.* p. 87.

a un nuevo ser discontinuo, que *porta en sí el pasaje a la continuidad*. Del mismo modo hemos explicado cómo, durante el acto sexual, los dos amantes buscan con fervor abrirse a la continuidad derivada de su unión carnal, ponen en juego sus individualidades y, al alcanzar el orgasmo, de algún modo mueren como seres discontinuos durante un instante. Pues bien, algo parecido ocurre, como explica Bataille, durante el rito sacrificial: *Hay, como consecuencia de la muerte violenta, una ruptura de la discontinuidad de un ser; lo que subsiste y que, en el silencio que cae, experimentan los espíritus ansiosos, es la continuidad del ser a la cual se devuelve a la víctima*¹⁴. Tan solo en la muerte el ser regresa a la continuidad perdida, y ese traspaso, oculto a la mirada en el acto reproductivo, se hace tangible de algún modo para los asistentes al sacrificio de una gallina, un carnero o una persona.

Ese instante es *lo sagrado* según lo define Bataille, y se asemeja a lo divino en las religiones actuales. Sabedor de que la continuidad es inalcanzable para él, que tan solo puede experimentarse de un modo virtual durante el acto sexual, o transgrediendo lo prohibido en el acto de dar muerte, el ser humano inventó a los dioses para concentrar en ellos la ilusión de continuidad. Si la continuidad es la esencia del ser, y la muerte es el límite del ser discontinuo, no es de extrañar que el hombre creara a Dios como un ser discontinuo pero inmortal, un Creador dibujado a su imagen y semejanza, pero capaz de acoger en sí la esencia de la continuidad. El Dios cristiano es en este sentido, la forma más construida de la continuidad.

El concepto de sacrificio como acto sagrado en el que al asistente le es revelado un instante de continuidad, es la mejor explicación posible para descifrar el salvaje parricidio de Tate, y, lo que es más importante, su posterior erección al contemplar el resultado de su matanza. Arrodillado frente al cadáver de sus abuelos, el verdugo asiste en silencio al traspaso del ser discontinuo a la continuidad. El instante

¹⁴ *Ibíd.* p. 88.

sagrado, erótico, provoca su respuesta fisiológica, y tan solo el ladrido de su perro (como Tate se encarga de recordar en su posterior narración) logra interrumpir *el Nirvana*.

Tate y el hombre normal de Sade

Simone de Beauvoir recuerda en su ensayo *¿Hay que quemar a Sade?*¹⁵ el relato veraz de una anécdota en la vida de Donatien Alphonse François de Sade que refleja a la perfección un aspecto de su transgresora manera de entender la existencia humana, reflejada en su obra literaria:

En Marsella se hace dar unos latigazos. Pero de vez en cuando se precipita hacia la chimenea y graba en ella con la navaja el número de golpes que acaba de recibir.

La violencia y la muerte, como el sexo, forman parte de la experiencia humana más clandestina. Escapan al mundo de la razón para adentrarse en el peligroso territorio del vicio, de lo dionisiaco. En consecuencia, la violencia es silenciada, el ser humano la acalla, no le da voz. Cuando se produce un acto violento, busca al culpable para condenar al impulso de muerte al ámbito de la excepción. De este modo, la culpa niega la naturaleza humana de la violencia. Pero Sade se encargó de hacernos ver que esta es tan ineludible como la propia muerte.

La violencia es negada en todos los ámbitos de la vida humana, incluso en aquellos en los que la prohibición sobre la muerte queda suspendida. El soldado mata al enemigo, pero por norma, justifica su acción aludiendo a una causa mayor. El verdugo degüella a su víctima en el rito sacrificial, pero argumenta su acto asociándolo a una ofrenda divina.

Sade es probablemente el primer pensador que facilita al ser humano la *consciencia de sí*, de sus impulsos sádicos que aúnan la excitación sexual con el deseo de matar. Cuando afirma que *no hay libertino que esté un poco afianzado en el vicio y que no sepa hasta qué punto el acto de quitar la vida a otro actúa*

¹⁵ DE BEAUVOIR, Simone. *¿Hay que quemar a Sade?* Ed. Machado Grupo de Distribución. Madrid, 2000. p. 12.

sobre los sentidos¹⁶, erradica cualquier posibilidad de justificación que le exculpe frente a la muerte. Para Sade, es una realidad nítida e innegable que el hombre goza matando, y tan solo las normas que se ha impuesto son capaces de sostener ese impulso. El esfuerzo al que dedica su vida y obra consiste en clamar a los cuatro vientos esta verdad y, yendo más allá, en traspasar el vicio al ámbito del orden, de portar lo profano al mundo de lo sagrado, y viceversa.

Es así como explicamos la anécdota narrada por Simone de Beauvoir, la necesidad de Sade por insertar el cálculo y la razón, al contabilizar el número de latigazos que está recibiendo, al ámbito de la animalidad, del impulso descontrolado. Cosificar la violencia, conjugarla con lo apolíneo y la consciencia, le sirve para aumentar su placer. Como veremos en el capítulo dedicado a *Saló y los 120 días de Sodoma*, una adaptación de *Los 120 días de Sodoma* de Sade, esta ambición por proponerle a la consciencia aquello que esta no puede soportar explica la obsesión por el detalle (medidas del pene, espesor del semen...) que los cuatro protagonistas del film, el Presidente, el Duque, el Obispo y el Magistrado, exigen a las prostitutas que reclutan para que les narren las historias más sádicas y perversas que el espíritu sea capaz de soportar.

Es así como llegamos de nuevo al estremecedor relato de Tate, y podemos explicar qué conduce al joven a confesar, grabadora en mano y con todo lujo de detalles, el terrible acto que acaba de cometer:

Os contaré exactamente como lo hice. Sabed que es importante, así que seré exacto. Fui a la cocina a por un trozo de tarta. Es la tarta de crema de Boston, con cobertura de cereza. La que me hace mi abuela en ocasiones especiales. Pasé por el cuarto donde mi abuelo hace trampas cada sábado. Entré silenciosamente en el cuarto de mis abuelos para verlos dormir. Estaba desnudo para no marcharme de sangre. Me subí a su cama y apuñalé a mi abuelo en el cuello. Tenía la piel gruesa, como el cuero, y se movió un poco, como un pollo. Entonces despertó mi abuela. La apuñalé en el pecho. Se sorprendió al verme ahí así. Creo que murió muy rápido. Creó que susurró: "te quiero Tate".

¹⁶ Cit. en BATAILLE, G. *El erotismo*. p. 15.

Dijo: "Te quiero nieto". Cuando los vi así, empecé a tener una erección. Legs empezó a ladrar y se me puso blanda. Maté a mi abuelo porque es un tramposo que siempre está contando batallitas. Y maté a mi abuela porque es una zorra pasiva-agresiva que no respeta mi intimidad.

Hay un par de detalles en el relato que no podemos dejar pasar por alto. En primer lugar, la necesidad final de justificar con un motivo racional el parricidio, lo que otorga a Tate un principio marginal de humanidad del que carecían los personajes de Sade. Pero más importante aún es detectar un lapsus muy sintomático en la narración. Mientras el joven se confiesa en off, Larry Clark nos muestra mediante un flashback la escena del apuñalamiento tal y como ocurrió. En general se ajusta perfectamente a todo lo que cuenta Tate, excepto en un punto. Tate recuerda que su abuela le susurró *Te quiero nieto* antes de morir, pero el espectador puede comprobar que esas palabras nunca salieron de su boca. Ese detalle, sin duda sobrecogedor, refuerza su transgresión, pues el parricidio, recordado por las palabras de la abuela al llamar *nieto* a su verdugo, transgrede a la vez el mandamiento judeocristiano que prohíbe matar, y también el que obliga a honrar a padre y madre. Por lo que deducimos que, al cometer un doble pecado, el goce de Tate también se duplica. No obstante, un simple ladrido es suficiente para frustrar la erección, y con ella, derrumbar de golpe todo el imaginario sádico. Ya lo intuyó Bataille: Sade es inimaginable, y su fuerza reside en la imposibilidad de ser compatible con un ser de razón¹⁷.

¹⁷ *Ibíd.* p. 184.

El mandato traumático del Superyó

Shame (2011), segundo largometraje del londinense Steve McQueen, nos presenta a Brandon Sullivan (Michael Fassbender), un hombre aparentemente normal que sin embargo sufre una patológica adicción al sexo. Incapaz de distanciar el impulso erótico de su esfera pública, interrumpe en repetidas ocasiones su jornada laboral para masturbarse en los servicios de su oficina, y conserva en el disco duro del ordenador de su despacho un sinfín de archivos pornográficos. Con frecuencia, recurre a la prostitución para saciar su apetito sexual, pese a que su presencia física le facilita las cosas a la hora de despertar el deseo en el género opuesto. En realidad mantiene una relación distante con todos los que le rodean, guardando las apariencias y sin dejar que nadie, ni siquiera su hermana Sissy (Carey Mulligan), invada su intimidad.

No obstante, la repentina irrupción de su compañera de trabajo Marianne (Nicole Beharie) desestabiliza la situación. En realidad Marianne siempre estuvo presente en la vida de Brandon, pero en todo momento manteniéndose a esa distancia prudencial que separa lo social de lo íntimo. Una sutil insinuación por parte de la joven hace que Brandon se plantee modificar su animadversión hacia el contacto con otros seres humanos. Juntos salen a cenar una noche y parecen conectar. Al día siguiente se reencuentran en la oficina y el joven invita a su compañera a fugarse juntos del trabajo para pasar la mañana en un hotel. Cuando el acto sexual da comienzo, en principio con el beneplácito de ambos, Brandon es incapaz de seguir adelante. Su deseo parece interrumpirse e incluso se intuye una disfunción eréctil, lo que da al traste con toda posibilidad sexual y, en consecuencia, con cualquier promesa de intimidad entre los dos personajes. Una imposibilidad que se acentúa ante la brusca negativa de Brandon para hablar sobre lo ocurrido o, al menos, seguir manteniendo abierto el canal comunicativo entre ambos. Marianne se viste y se marcha entonces de la habitación, dejando a su partenaire sentado en la cama.

En el siguiente plano, en la misma estancia del mismo hotel, Brandon mantiene una apasionada y enérgica relación sexual con una joven, a la que penetra de pie mientras esta descansa su cuerpo contra el enorme ventanal de la habitación. Pronto descubrimos que se trata de una prostituta a la que Brandon ha llamado por teléfono poco después de que Marianne se marchara.

El eterno retorno del impulso

*Yo dormía, dormía, -
De un profundo soñar me he despertado:
El mundo es profundo,
Y más profundo de lo que el día ha pensado.
Profundo es su dolor.
El placer - es aún más profundo que el sufrimiento:
El dolor dice: ¡pasa!
Mas todo placer quiere eternidad -,
- ¡Quiere profunda, profunda eternidad!*

Friedrich Nietzsche¹⁸

En *El acoso de las fantasías*¹⁹, Slavoj Žižek, a raíz de la *Canción del Sonámbulo*, incluida en la cuarta parte de *Así hablo Zaratustra*, analiza el concepto de exceso de placer-en-el-dolor desarrollado por Lacan y lo relaciona con el eterno retorno nietzscheano. Para Žižek, el impulso erótico es infinito, y su eternidad se impone frente a la finitud del deseo, que no es más que un apoyo fantasmático, el pilar sobre el cual la imaginación canaliza el impulso animal y posibilita la relación sexual placentera y de igual a igual entre dos seres humanos. Pero ese deseo, procedente del Yo (encargado de desarrollar mecanismos que permitan obtener el mayor placer posible), es inestable, sensible de ser interrumpido en cualquier momento. El impulso, sin embargo, no tiene fin, es un eterno caudal descontrolado, pues procede de la región psíquica del Ello sobre la cual el ser humano no posee autoridad y donde la cultura no puede imponerse. A lo largo de los doce versículos que desarrollan *La canción del noctámbulo*, Zaratustra no deja de repetir el verso con el que se cierra el extracto citado: *Todo placer quiere eternidad, quiere profunda, profunda eternidad*. Para Žižek, ese eterno retorno,

¹⁸ NIETZSCHE, FRIEDERICH. *Así habló Zaratustra*. Ed. Alianza. Madrid, 1978. p. 429.

¹⁹ ŽIŽEK, SLAVOJ. *Óp. Cit.*, p. 97.

ese *más de lo mismo*, está relacionado con el "*¡Más!*" de la mujer en el acto sexual, la súplica desatada que implica la *aceptación plena del dolor mismo como inherente al exceso de placer que es el goce*²⁰.

El Superyó, tercer concepto desarrollado por Freud en la Teoría del Psicoanálisis, es el encargado de internalizar las normas, reglas y prohibiciones paternas²¹. Trata de imponer su mandato sobre un ser humano que se debate entre las exigencias instintivas que pugnan por el placer y sus instancias represoras. Ahí radica el origen del *malestar en la cultura* freudiano. Y en ese eterno retorno del impulso sexual es como si el pene, ejerciendo de aparato del Ello, intentara estructurarse como órgano imperante que rige la actividad del ser. Por esa razón, esgrime Zizek, *la pulsión es como una pulsión de muerte: representa el ímpetu incondicional que descuida las necesidades propias del cuerpo viviente y es simplemente su parásito. Es como si alguna parte del cuerpo, un órgano, fuese sublimado, arrancado de su contexto corporal, elevado a la dignidad de Cosa, y por lo tanto quedara atrapado en un círculo infinitamente repetitivo, rotando eternamente en torno al vacío de su imposibilidad estructuradora*²².

Esta confrontación entre el exceso de placer-en-el-dolor y el eterno retorno nietzscheano nos ayuda a entender cuál es el origen del sufrimiento de Brandon Sullivan en *Shame*. Incapacitado para la intimidad, su instinto encarcelado se rebela manifestándose en forma de pulsión descontrolada, imponiendo su voluntad sin respetar reglas ni horarios. Brandon

²⁰ ZIZEK, SLAVOJ. *Op. Cit.*, p. 98.

²¹ Para explicar el origen del malestar en la cultura, de la eterna insatisfacción a la que la confrontación naturaleza-cultura ha condenado al hombre, Freud desarrolló la hipótesis de la horda primitiva: *En ésta un individuo, el padre, se impuso a los otros, y a fin de garantizar la cohesión de la horda, organizada en la dominación, impuso una serie de restricciones: monopolizó a las mujeres -es decir, el placer- y estableció en consecuencia unos tabúes y unos deberes hacia la comunidad -fundamentalmente el deber del trabajo a fin de satisfacer las necesidades del grupo-. Pero los hijos se rebelaron contra los tabúes que impedían la obtención del placer y contra los deberes penosos. La rebelión culminó con el asesinato del padre, que fue sustituido por el clan fraterno, pero éste, a fin de asegurar la cohesión del grupo, mantuvo las prohibiciones, los tabúes que el padre había implantado.* MARCUSE, HERBERT. *Eros y civilización*. Ed. Sarpe. Madrid, 1983. pp. 4-5.

²² ZIZEK, SLAVOJ. *Op. Cit.*, p. 99.

se ve obligado a masturbarse compulsivamente, a todas horas, para acallar su voz, pero esta retorna eterna y traumáticamente.

No obstante, si el objeto del impulso erótico es el goce, si el dolor de su exceso es finalmente placentero, ¿por qué es tan traumático su poder? Podríamos pensar que por el mero hecho de imposibilitar la vida social y apartar al hombre de la razón y el trabajo. Como explica Bataille²³: *El mundo del trabajo y de la razón es la base de la vida humana; pero el trabajo no nos absorbe enteramente y, si bien la razón manda, nuestra obediencia no es jamás ilimitada.* Desde el primer momento, el ser humano descubrió que el trabajo le ofrecía la mejor opción de vida, aquella que le garantizaba todo lo necesario para su subsistencia optimizando la productividad de sus esfuerzos. Pero a su vez, entendió que debía imponer restricciones que alejaran sus impulsos animales de su actividad laboral, pues ambos eran, por razones obvias, incompatibles. La obsesión sexual de Brandon podría en consecuencia inhabilitarle para el trabajo, pero en realidad no es así. A menudo tiene que lidiar con episodios incómodos derivados de su incapacidad para separar el vicio de la ocupación (como cuando se descubre que su ordenador guarda una gran cantidad de material pornográfico), pero pese a ello la película nos lo retrata como un hombre respetado y bien visto en su empresa, lo que nos obliga a buscar en otro lugar el origen de su malestar.

Ese lugar se encuentra en el mandato traumático procedente del Superyó. El verdadero problema de su naturaleza represora no es únicamente que dificulte al individuo el acceso libre a la placentera saciedad de sus impulsos, sino más bien que, tras haber absorbido las reclamaciones de estos, las convierte en obligaciones, en mandatos reglados. Así, el Superyó ha logrado institucionalizar los instintos, ha normalizado de tal modo la búsqueda incesante de placer, que se ha convertido en un impecable inhibidor del goce. *¡Te guste o no, goza!* parece exigirnos, del mismo modo que en la Norteamérica de Eisenhower,

²³ BATAILLE, GEORGES. *Op. Cit.*, p. 44.

en los *felices cincuenta*, un famoso slogan ideológico rezaba: *No ser feliz hoy en día es antiamericano.*

Zizek ilustra su teoría sobre el mandato traumático del Superyó poniendo como ejemplo a aquel padre que, tras haber invertido mucho dinero y esfuerzo para asegurar que su familia tenga unas vacaciones doradas, les grita a sus hijos: *¡Y ahora, más vale que os lo paséis bien!* A su vez, clarifica la reflexión exponiendo el caso de la planificación del placer en la sociedad japonesa: *Los japoneses han encontrado quizás un modo único para salir de este atolladero del Superyó: confrontan con audacia esta paradoja al organizar directamente la diversión entre las obligaciones diarias, de modo que, cuando las actividades oficiales y organizadas para la diversión terminan, uno es relevado de sus obligaciones y está, finalmente, en libertad de "divertirse realmente", de relajarse y disfrutar...*²⁴ No es difícil entender la incongruencia: todo el mundo sabe que no hay nada mejor para acabar con una actividad placentera que convertirla en obligación.

Con su paradójico mandato, que restringe el acceso al placer a la vez que obliga al ser a gozar, el Superyó imposibilita cualquier tipo de erotismo. Es el mismo problema que origina la escena de la película que hemos descrito para abrir este capítulo, y que se halla en el origen psicológico de toda clase de disfunción sexual (eyaculación precoz, trastorno de aversión sexual, vaginismo...). Brandon es incapaz de mantener una relación íntima con Marianne precisamente porque se obliga a ello, el Superyó le recuerda que *le guste o no* va a tener que gozar con su compañera. Del mismo modo que el insomne agrava su patología cuando se empeña en dormir a toda costa, el pene es incapaz de mantenerse erecto cuando se le impone la relación sexual.

Al malbaratar cualquier posibilidad de goce libre, el Superyó condena a Brandon al dolor. El episodio le frustra de tal manera que el joven *se deja ir*. El poco autocontrol mostrado hasta ese

²⁴ ZIZEK, SLAVOJ. Op. Cit., p. 138.

momento deja paso a un caótico frenesí que le conduce a los bajos fondos y a la degradación (prostitutas, clubs de ambiente homosexual²⁵...), allí donde la prohibición no existe.

El lumpen-proletariat y la transgresión sagrada

El mundo profano es el de las prohibiciones. El mundo sagrado se abre a unas transgresiones ilimitadas.

Georges Bataille²⁶

El ser humano creó las normas y las leyes para alejarse del eterno retorno de su impulso animal. Pero esas prohibiciones, en realidad, guardaban un acuerdo más profundo. Toda prohibición lleva implícita su transgresión permitida, su código rojo, el modo admisible en que esta puede ser quebrantada sin que por ello el transgresor se condene al malditismo de su pecado. Como vimos en el capítulo introductorio, la guerra y el sacrificio son dos ámbitos en los que la prohibición de dar muerte queda suspendida. Del mismo modo, la primera relación sexual en el seno del matrimonio vulnera la prohibición que regula toda la sexualidad humana²⁷.

En la tradición clásica, en el mundo de los dioses la transgresión ilimitada convertía el pecado en algo divino, solo al alcance de los seres superiores. La experiencia de lo sagrado, para Bataille, es precisamente la angustia que el pecador siente ante su falta, el dulce amargo de lo prohibido, allí donde el ser humano siente alcanzar los privilegios divinos, aún siendo consciente de su condición mortal, discontinua. La transgresión le condena entonces al arrepentimiento maldito. La ira de los dioses ante su osadía le augura un futuro lleno de penurias, aunque en realidad su verdadera expiación será sobrellevar su propio cargo de

²⁵ Que forman parte de esa degradación tal y como los muestra y los introduce en la trama McQueen.

²⁶ BATAILLE, GEORGES. *Op. Cit.*, p. 72

²⁷ "Si bien los parientes cercanos tenían sobre sus hermanas o sus hijas un derecho exclusivo de posesión, quizá dispusieron de ese derecho a favor de extranjeros que, por venir de fuera, tenían un poder para ejecutar actos irregulares que les calificaba para esa transgresión que era, en el matrimonio, el primer acto sexual [...] El acto sexual tiene siempre un valor de fechoría, tanto en el matrimonio como fuera de él. Lo tiene sobre todo si se trata de una virgen; y siempre lo tiene un poco la primera vez". BATAILLE, G. *Ibíd.* p. 116.

consciencia, ese que regula el Superyó y que le ha sido impuesto por su cultura.

Del mismo modo que hay situaciones en la vida en las que la transgresión está permitida, existen seres discontinuos cuyo rol social les otorga la inmunidad frente a lo prohibido. En la Edad Media, los reyes, por ejemplo, tenían derecho de pernada sobre sus jóvenes súbditas, un privilegio que levantaba la prohibición sobre la sexualidad fuera del matrimonio. Del mismo modo, en la prostitución y los bajos fondos, entre esa clase marginal que Marx definió como *lumpen-proletariat*, las prohibiciones no existen, o carecen de autoridad. El lumpen es definido como ese oasis de mendicidad que se oculta en los grandes núcleos urbanos. Territorios sin ley en los que el pecado y la transgresión están exentos de valor, pues no existen leyes morales que los regulen. De este modo, al no existir consciencia de transgresión, no se puede acceder a lo sagrado, a esa *angustia que el pecador siente ante su falta*, sencillamente porque allí no existe la falta y se vive en el mismo nivel de lo sagrado. Al referirse al lumpen Bataille escribe:

Quienes viven en el nivel mismo de la prohibición -en el mismo nivel de lo sagrado-, que no expulsan del mundo profano, en el que viven hundidos, no tienen nada de animal [...] Los diferentes objetos de las prohibiciones no les producen ningún horror, ninguna náusea o demasiado poca. Pero, sin experimentarlas intensamente, conoce las reacciones de los demás²⁸.

La prostituta, nacida de las entrañas del lumpen, se consagra a la transgresión. En ella el aspecto sagrado (prohibido) de la actividad sexual retorna eternamente. Su vida entera está dedicada a violar la prohibición y, por ello, su mera presencia encarna la transgresión.

En el último tercio de *Shame*, Brandon Sullivan, tras su fallida tentativa junto a Marianne, se arroja a los bajos fondos. Se rinde ante el incesante retorno de sus impulsos y se deja seducir por un inmigrante en un club de ambiente homosexual, para a continuación contratar a dos prostitutas para *hacer un*

²⁸ BATAILLE, GEORGES. *Op. Cit.*, p. 141.

trío. Mientras Brandon folla con las dos prostitutas, un espejo ubicado oportunamente en la habitación le devuelve la imagen más estremecedora de la película: su rostro, desencajado, a años luz de cualquier tipo de placer, revela el malditismo al que, vencido por su animalidad, se ha condenado. No hay en Brandon acceso al goce de la transgresión, pues su pecado se ha ejecutado junto a aquellos que viven en el nivel de lo sagrado, en el territorio donde *las prohibiciones no producen ni horror ni náusea*.

Es lógico entonces que el mandato de los dioses (en este caso ejercido por el creador de la narración), condene a Brandon a un castigo ejemplar. Mientras se acostaba con las prostitutas, su hermana Sissy llamaba incesantemente a su teléfono móvil. El protagonista, preso del frenesí, no ha alertado la llamada de socorro de su hermana, con la que poco antes había mantenido una agria discusión. Al regresar a casa, Brandon presencia un accidente en el metro: alguien se ha suicidado lanzándose a las vías del tren. Al tiempo, descubre el sinfín de llamadas perdidas de Sissy en su móvil, por lo que empieza a temer lo peor. Aumenta el ritmo de sus pasos y su angustia, pues está a punto de asistir a su castigo. Al abrir la puerta del cuarto de baño de su apartamento, descubre a su hermana ensangrentada en el suelo, con las venas abiertas. El *deus ex machina*, en esta ocasión, no ha venido al rescate del héroe, sino más bien a consumir su condena.

La muerte del amante amado

La metáfora del amor falla cuando el objeto amado se convierte en el amante y deja de ser amado.

Slavoj Zizek²⁹.

En una entrevista concedida a Nick James en *Sight & Sound*, Steve McQueen, el director de *Shame*, se defiende de las acusaciones de *complacencia sexista* con las que el crítico de cine Jonathan Rosenbaum despachó la película, con la siguiente respuesta:

²⁹ ZIZEK, SLAVOJ. Op. Cit., p. 243.

Brandon, el protagonista, es adicto al sexo. Tiene problemas con la intimidad. Así que tiene una forma de ver lo que él quiere de ciertas mujeres, porque no quiere lo que ciertas [otras] mujeres le quieren ofrecer a él, que es un sentido de la intimidad del amor. Para Brandon, tener una relación íntima significa dejar de controlar la situación. Es un comportamiento clásico de los adictos al sexo. El sexo, para ellos, es tener el control. Hay cosas que lo facilitan: la pornografía, las prostitutas o las mujeres con las que es posible tener una aventura de una noche. Pero la intimidad le asusta [...] Yo quería que la gente le viera tratando de abrirse, y cómo es realmente incapaz de hacerlo. No puede pasar del acto sexual con Marianne a una relación. Por eso, lo que hacemos es pasar a [Brandon teniendo sexo con] esa mujer [prostituta] en el cristal.³⁰

La explicación con la que McQueen justifica la escena que hemos elegido para ilustrar el presente capítulo se aleja de nuestras reflexiones para acercar el temor de Brandon hacia Marianne (ese temor que imposibilita físicamente la relación sexual) con aquello que Lacan definió como *la sustitución metafórica fallida del amado que se convierte en amante*.

En el mito del amor cortés³¹, el poeta quedaba prendado de la dama no por la belleza o las cualidades objetivas de esta, si no por la imposibilidad de poseerla, que cosificaba su imagen convirtiéndola en un objeto inalcanzable y, por ende, restringido. Pero mientras con su *discurso oficial* clamaba a los cuatro vientos el anhelo por ser correspondido, en realidad el amante esperaba que el objeto de su amor se mantuviese siempre inalcanzable. En otras palabras, el poeta estaba dispuesto a convertirse en esclavo de su deseo, siempre y cuando este no amenazara con cumplirse.

Como dice Zizek: *La apertura excesiva de una persona a otra se convierte fácilmente en una repugnante intrusión excremental.*³² En ese pacto implícito que la relación sexual hubiese establecido irremediabilmente entre Brandon y Marianne, se esconde lo que McQueen define como un *sentido de la intimidad del amor*, la promesa de una relación estable que arrebatará a

³⁰ JAMES, NICK. *Sexo En Nueva York (entrevista a Steve McQueen)*. En *Sight & Sound*, vol. 22, n° 2; febrero 2012. Traducción por RUIZ, JUANMA en *Caimán Cuadernos de Cine*, n° 2 (53); febrero 2012.

³¹ Ver ZIZEK, SLAVOJ. *El amor cortés o la mujer como cosa*. En *Op. Cit.*, pp. 217-238.

³² ZIZEK, SLAVOJ. *Op. Cit.*, p.34.

Brandon el control sobre su vida (y su sexualidad) para entregarlo a las restricciones y normas que la cultura ha previsto para regular la sexualidad humana, llámense estas monogamia, matrimonio o fidelidad. Tras estas normas encontramos, de nuevo, a la compañera eterna del erotismo: la muerte.

En su libro *El tiempo del héroe; épica y masculinidad en el cine de Hollywood*³³, Nuria Bou y Xavier Pérez exponen que el origen de la animadversión del hombre del cine clásico hacia las relaciones de pareja venía determinada por su miedo al abismo de la muerte, por la consciencia de discontinuidad que el orden y la pausa del matrimonio arrojaba sobre el héroe de acción que vivía, en la gran pantalla, siempre en movimiento, corriendo hacia adelante, dando saltos y brincos como Douglas Fairbanks, intentando huir de la pausa. En *El colegial* (*College*, James Horne, 1927), Buster Keaton nos descubrió, en un epílogo estremecedor, qué significaba para el héroe de acción clásico esa pausa. Tras demostrar ser un atleta sobrehumano, y conquistar a la chica, Keaton dejaba de correr. Entonces, una sucesión de elipsis fulgurantes nos descubrían que, detrás del stop, al héroe le acecha el amor, el matrimonio, la familia y, en última instancia, la muerte. En definitiva, el mortífero paso del tiempo, el inevitable desenlace del ser discontinuo.

³³ BOU, NURIA y PÉREZ I TORÍO, XAVIER. *El tiempo del héroe; épica y masculinidad en el cine de Hollywood*. Ed. Paidós Ibérica. Barcelona, 2000.

El enigma del incesto

La gente cree que es libre, pero la libertad no existe. Sólo hay leyes que han hecho otros para ellos y que a mí me encierran en la desgracia. Y entre esas leyes, hay una que dice que no debo amarte porque eres mi hija. ¿Y por qué? Si nos prohíben este amor, no es porque esté mal, si no porque es demasiado poderoso.

El carnicero (Philippe Nahon) en Solo contra todos.

En nuestro estudio sobre *Shame*, en el capítulo anterior, hemos obviado un aspecto de la película que sin duda merece una atención especial y que hace referencia a la misteriosa relación que une a Brandon Sullivan con su hermana Sissy. Una relación enturbiada por un secreto procedente de la biografía subterránea de los personajes (esa que se esconde más allá del guión), pero que Steve McQueen nos deja intuir, abriendo pequeños orificios en el velo que oculta esa verdad en la narración. No es casual que el primer encuentro entre Brandon y Sissy sea accidentalmente erótico, cuando el primero encuentra por sorpresa a su hermana en la ducha de su apartamento. Nos ayuda a advertir algo fuera de lo normal en esta unión fraternal, pues el ver a su hermana desnuda parece desequilibrar al protagonista más de lo que a cualquier persona alteraría encontrarse a un familiar próximo en una situación similar. En otra escena aún más reveladora, Sissy se acuesta junto a su hermano en la cama y este la expulsa de malas maneras, rehuyendo cualquier tipo de contacto físico con ella.

No hay ninguna evidencia clara de que exista o haya existido entre los dos hermanos protagonistas de *Shame* un amor incestuoso. Pero parece evidente que pesa sobre ellos un terrible secreto que ha marcado su vida adulta a fuego y los ha condenado a la perpetua infelicidad. Tal vez por ello McQueen rueda la conversación más relevante de la película entre los dos hermanos mostrando el escorzo de los personajes, ubicándose tras ellos, y no colocando la cámara frontalmente como marcarían los cánones, advirtiéndonos de que lo trascendente del diálogo no está en lo que se dice, si no en lo que se esconde tras las palabras, en lo que los personajes han querido dejar atrás. Ese secreto, que

bien podría ocultar un incesto, o el fantasma de los abusos sexuales sobre su infancia, corresponde en todo caso a la transgresión de un tabú sexual, un quebrantamiento de la ley que ha condenado a Brandon a la sociopatía, y a la inhabilitación para el placer erótico.

En *Solo contra todos* (*Seul contre tous*, 1998), Gaspar Noé muestra en pantalla, sin tapujos ni medias tintas, un incesto. El protagonista sin nombre de la película, un carnicero desgraciado, en la ruina y sin nada que perder, huye de su hogar tras propinar una brutal paliza a su pareja embarazada. Al regresar a su París natal, y tras deambular por sus calles en una búsqueda infructuosa de dinero y trabajo, decide que su mejor opción pasa por el suicidio. Visita entonces a su hija adolescente, fruto de una relación anterior, quien vive interna en un centro de menores. Su objetivo es matarla para no dejarla huérfana en un mundo que considera cruel e insufrible, por lo que tras recogerla del internado, la lleva a la habitación de un cochambroso hotel, la misma donde años antes fue concebida. Es entonces cuando Noé nos propone dos desenlaces distintos para la película, sin que ninguno pueda ser percibido como más real que el otro. En el primero, el carnicero mata a su hija y posteriormente se suicida. En el segundo, más desalentador si cabe, la redención del protagonista llega a través de la relación incestuosa, que el director musicaliza con el plácido *Canon en Re mayor* de Johann Pachelbel en contraposición con la angustiante y violenta vorágine auditiva que ha ambientado el desenlace previo. Es una opción moral tan agresiva que el director cree conveniente preceder los dos finales alternativos con una pantalla en negro donde se inscribe el siguiente mensaje: *Attention: vous avez 30 secondes pour abandonner la projection de le film*³⁴. Si, como afirmó Lévi-Strauss, la prohibición del incesto marca el paso de la naturaleza a la cultura en el ser humano, Noé plantea que la única salvación

³⁴ Atención: tienen 30 segundos para abandonar la proyección. En realidad, más que una prevención, la advertencia es una invitación efectista para que el espectador siga mirando, pues actúa de un modo similar a la prohibición en el cuento de Barba Azul que explicamos en el capítulo introductorio.

posible para el protagonista de *Solo contra todos* pasa por la desobediencia a la ley más universal que rige la vida sexual humana, un retorno a la naturaleza capaz de sanar su malestar en la cultura.

Una breve aproximación a la teoría de Lévi-Strauss

De todos los autores que han abordado el problema del incesto, el estudio de Lévi-Strauss³⁵ es posiblemente el más célebre y citado en posteriores investigaciones. Para el autor, el rasgo más importante de la prohibición es su carácter a la vez natural y cultural, y su dimensión universal, presente de un modo u otro en todas las sociedades a lo largo de la historia, lo que la convierte en la manifestación de la prohibición general que regula la sexualidad humana más estable, lo que permite plantear la duda de si su origen es puramente natural, tal y como afirman autores como Westermarck y Havelock.

Estos defensores del origen fisiológico o psicológico del tabú, hablan de un *horror al incesto* innato al ser humano, inserto en su vida instintiva, que repele de un modo natural el contacto sexual endogámico. Lévi-Strauss refuta la teoría señalando, en primer lugar, que para que exista ese *horror al incesto* debe existir un conocimiento previo de la relación de parentesco entre los culpables, lo que presupone un factor social, y niega además la naturaleza universal de la prohibición al obviar la existencia de perversiones y anomalías. Dicho de otro modo, si el rechazo al incesto fuese instintivo, no cabría la posibilidad de transgresión, o al menos esta sería fruto de una patología. Sería entonces más preciso hablar de una limitación más que de una prohibición, y erradicaría el carácter traumático del tabú.

En el mito de Edipo, el hijo de Layo y Yocasta, protagonista de la historia, mata a su padre y se casa con su madre desconociendo su parentesco. Cuando Tiresias le descubre la verdad, Edipo Rey toma consciencia de su fatal transgresión y

³⁵ Ver LÉVI-STRAUSS, CLAUDE. *El problema del incesto en Estructuras elementales del parentesco*. Ed. Planeta DeAgostini. Col. Obras maestras del pensamiento contemporáneo. Madrid, 1985. pp. 45-59.

reacciona arrancándose los ojos, expresando así su horror ante la visión de los actos que ha cometido. En *Oldboy* (*Oldeuboi*, Park Chan-Wook, 2003), Dae-Su Oh (Min-sik Choi) expresa con la misma rotundidad su *horror al incesto* al descubrir que la joven con la que ha mantenido relaciones sexuales durante su búsqueda de venganza es, en realidad, su propia hija. Si Edipo se arrancó los ojos, Dae-Su se corta la lengua pidiendo clemencia a su verdugo, el hombre que ha manejado a sus anchas su destino forzando la relación incestuosa, rogándole que su hija nunca descubra la verdad ni tenga que enfrentarse al horror del conocimiento. En ambas historias encontramos un rechazo ferviente de los dos protagonistas frente al incesto. Pero ese rechazo nunca puede ser instintivo, sino que deberíamos ubicarlo en la región psíquica del Superyó. De hecho, los instintos naturales son los que impulsan a Edipo y a Dae-Su a mantener relaciones con su madre y su hija respectivamente. Es a posteriori, tras descubrir la relación genésica que mantienen con sus amantes, cuando emerge un rechazo brutal, una culpa infinita que no responde a una repulsión biológica, sino a un repudio culturalmente aprendido y filogenéticamente interiorizado³⁶.

Hay además un valor añadido a los dos relatos, que tiene que ver con el determinismo irremediable al que se enfrentan sus protagonistas. Es muy evidente en el caso de Edipo, a quien el Oráculo de Delfos reveló en su adolescencia que mataría a su padre y desposaría a su madre. Queriendo escapar de su destino, Edipo abandonó a sus padres adoptivos, a los que creía progenitores biológicos. Pero en su misma huída cumplió con el primer vaticinio al matar al Rey Layo, su padre, en una disputa absurda. No tardaría demasiado en cumplir la segunda parte del augurio. Que Dae-su, el protagonista de *Oldboy*, quebrante el tabú del incesto tampoco es fruto de la casualidad. En este caso Lee-Woo-Jin (Yoo Ji-Tae), su enemigo, es quien organiza su

³⁶ "La civilización todavía está determinada por la herencia arcaica, y esta herencia, como afirma Freud, incluye no solo disposiciones, sino también contenidos ideológicos, huellas de la memoria de las experiencias de las generaciones anteriores". MARCUSE, H. *Op. Cit.*, p. 66.

destino, quien le condena a la maldición manejando los hilos de su vida y propiciando que entre Dae-Su y su hija surja la atracción sexual. Lee-Woo-Jin se venga así de un suceso que años atrás marcó su vida: Siendo compañeros de instituto, Dae-su sorprendió a Lee-Woo-Jin manteniendo relaciones sexuales a escondidas con su propia hermana. Dae-Su hizo público el secreto y la joven Soo-Ah (Yoon Jin-Seo), incapaz de soportar la vergüenza y el escarnio público, se suicidó. Por lo que años después Yoo Ji-Tae la prepara a su ex compañero de instituto una trampa a medida, un ojo por ojo que le obligue a sufrir exactamente lo mismo que tuvo que soportar él. El miedo de Dae-Su es, finalmente, que su hija descubra el horror de la verdad y reaccione como lo hizo años atrás la hermana de su verdugo. Pues todo el placer que la joven ha sentido al mantener relaciones sexuales con su padre, puede convertirse en la peor de las pesadillas si descubre el parentesco.

En *La interpretación de los sueños*³⁷ Freud afirma que si el mito de Edipo causa la misma fascinación en los lectores contemporáneos que en sus homólogos griegos, no es tanto por el conflicto que plantea entre la predestinación y la voluntad humana como en la naturaleza particular del material que se revela, que no es otra que la atracción innata del ser humano hacia la sexualidad genésica. Una atracción prohibida, que se manifiesta en mitos, fantasías y sueños, y que debe ser culturalmente revocada. Una fascinación que personifica a la perfección el carnicero de *Solo contra todos*, cuya felicidad parece ser únicamente alcanzable tras la posesión sexual de su propia hija.

Lévi-Strauss rebate también a aquellos que, basándose en la existencia de prohibiciones que evitan el contacto sexual entre parientes sin relación de consanguinidad o con relaciones de parentesco muy lejanas, afirman que el tabú del incesto tiene un origen puramente cultural. El principal pero que Lévi-Strauss pone a todos los estudios que defienden esta tesis es que

³⁷ FREUD, SIGMUND. *La interpretación de los sueños*. Alianza Editorial. Madrid: 1999.

siempre se fundamentan en casos muy particulares, episodios contingentes que tratan de dar respuesta a una realidad universal. Es el caso del estudio llevado a cabo por Durkheim³⁸ entre las tribus indígenas australianas, que acaba por llevarle a la conclusión de que el origen del tabú es de carácter religioso³⁹. Para Lévi-Strauss, el fallo de la teoría de Durkheim está no solo en partir de un hecho local para explicar a partir de él algo universal, sino en que el pasaje de las creencias religiosas al tabú del incesto no está debidamente fundamentado y las conclusiones que establece son frágiles y arbitrarias. La pregunta que se plantea al respecto es: ¿Por qué motivo han permanecido inalterados los principios de una prohibición una vez las creencias religiosas que le dieron forma desaparecieron?

El carnicero de *Solo contra todos* es plenamente consciente de la desnaturalización que supondrá su acto incestuoso. Tiene filogenéticamente asumida la prohibición, por lo que en el primer desenlace posible, un desenlace que le mantiene en la cultura pese a lo atroz de la opción, decide acabar con su vida y con la de su objeto amado pero inalcanzable: su propia hija. Así, sea cual sea la procedencia del tabú, lo cierto es que el ser humano lo ha incorporado con tanta decisión en su vida psíquica, que esa prohibición forma parte de su propia

³⁸ DURKHEIM, ÉMILE. *La prohibition de l'inceste*. Cit. en LÉVI-STRAUSS, C. Óp. Cit. p. 54.

³⁹ "Según Durkheim, la observación de las sociedades australianas, consideradas como la ilustración de un tipo primitivo de organización que antes era común a todas las sociedades humanas, proporciona la solución del problema del incesto. La vida religiosa de estas sociedades está, como se sabe, dominada por creencias que afirman una identidad sustancial entre el clan y el tótem epónimo. La creencia en esta identidad sustancial explica las prohibiciones especiales que afectan a la sangre considerada como símbolo sagrado y el origen de la comunidad mágico-biológica que une a los miembros de un mismo clan. Este temor por la sangre del clan es particularmente intenso en el caso de la sangre menstrual y explica por qué, en la mayoría de las sociedades primitivas, las mujeres son, en principio a causa de sus menstruaciones y luego de una manera más general, objeto de creencias mágicas y de prohibiciones especiales. Las prohibiciones que afectan a las mujeres y a su segregación, tal como se expresa en la regla de la exogamia, no serían otra cosa que la repercusión lejana de creencias religiosas que primitivamente no harían discriminación entre los sexos, pero que se transforman bajo la influencia del acercamiento que se establece, en la mente de los hombres, entre la sangre y el sexo femenino. En último análisis, si de acuerdo con la regla de la exogamia un hombre no puede contraer matrimonio en el seno de su propio clan, ello se debe a que si actuara de otra manera entraría en contacto, o correría el riesgo de hacerlo, con esta sangre que es el signo visible y la expresión sustancial del parentesco con su tótem. Tal peligro no existe para los miembros de otro clan, ya que al tótem de otro no lo afecta prohibición alguna, no es el depositario de ninguna fuerza mágica; de ahí la doble regla del matrimonio interclánico y de la prohibición del matrimonio en el interior del clan. La prohibición del incesto, tal como la concebimos en la actualidad, no sería entonces más que el vestigio, la supervivencia de este conjunto complejo de creencias y prohibiciones cuyas raíces se hunden en un sistema mágico-religioso donde, en definitiva, reside la explicación". LÉVI-STRAUSS, C. Óp. Cit., p. 54.

evolución, un mandato del Superyó tan arraigado como el rechazo a los excreta o el pavor ante la muerte. Por ello, no podemos asumir que el origen del tabú es exclusivamente cultural cuando el ser humano lo lleva impreso en su propio ADN social, de un modo tan arraigado que no es necesario su aprendizaje ontogenético para que tengamos plena consciencia de él.

Para Lévi-Strauss la prohibición del incesto es el único fenómeno que tiene al mismo tiempo una dimensión natural y cultural. Natural por tener su mismo carácter formal, la universalidad, pero a su vez cultural, porque actúa e impone reglas en el seno de fenómenos que no dependen de la naturaleza. Al rechazar el incesto, la naturaleza se supera a sí misma abriendo paso a una nueva y más compleja estructura que se integra en las estructuras más simples de la vida psíquica animal⁴⁰. Indagando en el origen del tabú, el autor se muestra mucho más próximo a los postulados de la teoría del psicoanálisis freudiana, que se antepone al *horror natural al incesto* afirmando, como hemos señalado anteriormente, lo contrario: que existe en el ser humano una obsesión innegable por el incesto manifestada en los sueños y los mitos. La hipótesis psicoanalítica de Freud sitúa en el origen del paso del animal al hombre el pretendido asesinato del padre por los hermanos en la horda primitiva, cuya forma general ya explicamos en el capítulo anterior, y que en el caso concreto del incesto explicaría que los hermanos, celosos entre sí, mantuvieron la prohibición que el padre muerto les había hecho de acostarse con su madre y sus hermanas, justificando el tabú del incesto como una simple medida de rivalidad fraternal. Aunque en realidad, para el antropólogo francés el mito freudiano responde más a la ilustración de las actuales obsesiones del ser humano que al origen de la prohibición:

⁴⁰ La relación entre la existencia biológica y la existencia social del hombre nos llevó a plantear el problema del incesto y comprobamos enseguida que la prohibición no corresponde con exactitud ni a una ni a otra. En este trabajo nos proponemos proporcionar la solución de esta anomalía al mostrar que la prohibición del incesto constituye precisamente el vínculo de unión entre una y otra. Sin embargo, esta unión no es estática ni arbitraria, y en el momento en que se establece modifica por completo la situación total. En efecto, es menos una unión que una transformación o un pasaje; antes de ella, la cultura aún no existe; con ella, la naturaleza deja de existir, en el hombre, como reino soberano. LÉVI-STRAUSS, C. Op. Cit., p. 59.

Da cuenta, no del inicio de la civilización sino de su presente: el deseo por la madre o por la hermana, el asesinato del padre y el arrepentimiento del hijo no corresponden sin duda a ningún hecho ni conjunto de hechos que ocupen en la historia un lugar dado. Pero traducen quizá de forma simbólica un sueño a la vez permanente y antiguo. Y el prestigio de ese sueño, su poder para modelar, sin que lo sepan, los pensamientos de los hombres, proviene precisamente de que los actos que evoca nunca fueron cometidos, porque la cultura se ha opuesto a ello siempre.⁴¹

Al respecto, regresando a la cita de *Solo contra todos* con la que hemos abierto este capítulo, el carnicero, dirigiéndose en realidad al espectador aunque parezca hablarle a su hija, afirma que *solo hay leyes que han hecho otros para ellos y que a mí me encierran en la desgracia*, lo que reafirma la teoría psicoanalítica de la atracción por el incesto, y que conduce a Bataille a preguntarse: *¿Por qué se habría impuesto con tanta fuerza y en todas partes una sanción, la de la prohibición, si no se hubiera opuesto a un impulso difícil de vencer, como es el de la actividad genésica?*⁴² Tenemos entonces, por un lado un impulso irrefrenable, y por otro una medida cultural que intenta retenerlo. En *Canino* (Kynodontas, 2009) Yorgos Lanthimos parece afiliarse a esta tesis y por ello la escena del acto sexual entre los dos hermanos parece menos transgresora, pues el hogar en el que vive la familia protagonista es una especie de oasis regido por unas normas sociales que nada tienen que ver con las que gobiernan la vida más allá de sus muros. De hecho, el incesto en *Canino* es una reinención irónica del mito de la horda primitiva pues en este caso el padre, lejos de prohibir, facilita e incluso impone la relación sexual fraternal al sustituir a la prostituta que ha educado al hijo mayor en la vida sexual, por la hermana de este. No es de extrañar entonces que, en un hogar donde la prohibición del incesto no se ha impuesto, sus personajes parezcan regresar a veces a la animalidad⁴³. No obstante, Lanthimos, al mostrar la actitud totalmente natural de los dos hermanos al acostarse juntos, al no hacer evidente ningún tipo de reparo o incomodidad ante la transgresión que están llevando a cabo, deshumaniza a sus

⁴¹ LÉVI-STRAUSS, C. Op. Cit., p. 609.

⁴² BATAILLE, G. Op. Cit., p. 218.

⁴³ Los hijos, alentados por el padre, juegan a veces a comportarse como perros, lo que parece una broma de Lanthimos hacia los postulados levistraussianos.

personajes hasta el extremo de que estos no son capaces de responder a un rechazo que debería trascender o colapsar de algún modo el reaprendizaje cultural al que les ha sometido su padre.

Con todo, deberíamos preguntarnos dónde se ubica la razón práctica que ha justificado la prohibición del incesto. La cultura se encarga de regular los impulsos que suponen un lastre para el bien de la sociedad, por ejemplo el suicidio, pero desmentida la teoría finalista que afirma que los hijos fruto de un incesto nacen irremediabilmente con una degeneración, habría que razonar en qué lugar se halla el mal que cometen las relaciones genésicas en el núcleo de la vida social. La misma pregunta se hace el carnicero de *Solo contra todos*, para llegar a la conclusión de que: *Si nos prohíben este amor, no es porque esté mal, si no porque es demasiado poderoso.*

Muerte e incesto

El proceso primario del aparato mental, en su lucha por la gratificación integral, parece estar fatalmente unido al empeño más universal de toda sustancia viviente: regresar a la quietud del mundo inorgánico.

HERBERT MARCUSE⁴⁴

En *Eros y civilización* Herbert Marcuse detecta en la teoría psicoanalítica de Freud una tendencia irremediable en la vida instintiva humana hacia la regresión, *una compulsión a la vida orgánica que tiende a restaurar un estado anterior de cosas que la entidad viviente ha sido obligada a abandonar bajo la presión de fuerzas externas y perturbadoras⁴⁵*. Ese estado natural es, como vimos en el capítulo introductorio, la continuidad que perdimos durante el mismo proceso en el que fuimos concebidos. Una discontinuidad que el ser humano tan solo puede recuperar en la muerte. Es por eso que ese *regreso a la quietud del mundo inorgánico* se presenta como liberación frente a una vida dominada por *fuerzas externas y perturbadoras* que apartan al ser humano del placer para sumirlo en el displacer del orden y el trabajo. Es la transición que Freud bautizó como *el paso del*

⁴⁴ MARCUSE, HERBERT. Op. Cit., p. 40.

⁴⁵ MARCUSE, HERBERT. Op. Cit., p. 39.

principio del placer al principio de la realidad. El ser humano primitivo descubre que su búsqueda impulsiva de placer desenfrenado (*principio del placer*) le reporta sufrimiento y riesgos para su propia integridad pues la escasez que domina el mundo imposibilita que haya *fuentes de placer* para todos los seres. Es entonces cuando aprende a organizar su búsqueda, amoldándose a las vicisitudes y restricciones propias de su entorno (*principio de la realidad*): restringe su placer, retarda su satisfacción y, lo que es más importante, ordena su vida en torno al trabajo, lo que le permite optimizar sus esfuerzos para obtener sus necesidades minimizando los riesgos. Defendiendo su existencia, la perpetuación de la vida discontinua, el ser humano restringe su propio placer, condenando su sexualidad a la función reproductiva, en aras de esa funcionalidad a la que ha supeditado toda su vida. Entonces, como afirma Marcuse, *la organización social de los instintos sexuales convierte en tabús como perversiones prácticamente todas sus manifestaciones que no sirven o preparan para la función procreativa*⁴⁶.

En *Solo contra todos*, Gaspar Noé conduce a su protagonista hacia la restauración de ese deseable *estado anterior de las cosas*. Físicamente, al trasladarlo junto a su hija al mismo hotel donde esta fue concebida, un hecho nada casual. Es allí donde, en el primer desenlace, el carnicero devuelve a la niña a *la quietud del mundo inorgánico*, a la continuidad perdida, precisamente en el mismo lugar donde la perdió: la habitación en la que fue engendrada, en la que por un instante fue un ser continuo fruto de la fusión de dos seres discontinuos. Si como afirma Bataille, *el amante no disgrega menos a la mujer amada que el sacrificador que agarrota al hombre o al animal sacrificado*⁴⁷, podemos entender el segundo desenlace, el del incesto, de un modo similar: al penetrar a su hija y hacerle partícipe de la peor transgresión posible, el carnicero le otorga *el carácter infinito de lo sagrado*, le devuelve, en ese lugar sacrosanto, parte de la continuidad perdida.

⁴⁶ MARCUSE, H. Op. cit., p. 59.

⁴⁷ BATAILLE, G. Op. Cit., p. 95.

Pero a un nivel más elemental, lo que se revela en el doble desenlace de la película es la consecuencia que la represión sobre los instintos provoca en el ser humano insatisfecho. Incapaz de cumplir el deseo de sus impulsos (y la sexualidad genésica es uno de ellos), se despierta en el ser humano una reacción violenta que tiende a la destrucción. Al fallar en el pacto con Eros, Tánatos viene al rescate empujando al hombre al Principio de Nirvana, a la supresión radical de la tensión de la excitación que, como afirma Freud, solo puede conducir a la muerte (grado cero del deseo). Así, los dos finales alternativos de *Solo contra todos* se presentan como dos soluciones al displacer por el principio de realidad. En el primero, la muerte acaba con el impulso evitando la transgresión del tabú. En el segundo, la transgresión vence a la muerte pero condena al protagonista y a su hija a la maldición, expulsándolos, prácticamente, de la cultura. Frente al desgarró de Edipo, el carnívero acepta con placidez su pecado, aún sabiendo que él y su hija se han condenado a vivir en la animalidad.

El don y el hecho social total

El padre que se casase con su hija, el hermano que desposase a su hermana, serían similares al poseedor de champán que nunca invitase a sus amigos, que se bebiese el contenido de su bodega "en solitario".

Georges Bataille⁴⁸.

Al hablar del origen del matrimonio en el movimiento global de los intercambios que regía las sociedades primitivas, Lévi-Strauss se remite a las conclusiones recogidas por Marcel Mauss en el estudio *Essai sur le Don*:

En este estudio hoy clásico, Mauss se propuso mostrar, en primer lugar, que el intercambio se presenta, en las sociedades primitivas, no tanto en forma de transacciones como de dones recíprocos, y en segundo lugar que estos dones recíprocos ocupan un lugar mucho más importante en esas sociedades que en la nuestra; y, por fin, que esta forma primitiva de los intercambios no tiene única ni esencialmente un carácter económico, sino que nos coloca ante lo que llama acertadamente "un hecho social total", es decir, dotado de un

⁴⁸ BATAILLE, G. Op. Cit., p. 212.

*significado a la vez social y religioso, mágico y económico, utilitario y sentimental, jurídico y moral*⁴⁹.

El concepto de don está regido por un principio de generosidad entre clanes. En este sentido, el padre liberaba a sus hijas para que estas fuesen desposadas por los hijos de los otros clanes, que a su vez actuaban del mismo modo, en un intercambio ceremonial en el que no entraba en juego únicamente un valor económico/transaccional (el valor material de la mujer que, al casarse con un hombre, eleva su estatus) sino que tenía, como explica el antropólogo francés, una naturaleza religiosa, mágica y moral, convirtiéndose en un *hecho social total*. Así, cuando un hombre decide obviar las obligaciones de los dones recíprocos, cuando incumple las reglas del juego que rigen la vida social, y decide esposarse con su hija o con su hermana, condena de algún modo a su clan a la maldición, y lo coloca en el punto de mira del resto de clanes. Ese padre o hermano egoísta sería, como ejemplifica Bataille, como el anfitrión que lejos de servir el mejor banquete a sus invitados, disfrutara él solo del festín, se bebiera todo el champán de su bodega sin ofrecer ni una copa a sus comensales, obviando las normas sociales de cortesía más básicas. Y eso, en los orígenes del hombre, donde la vida se organizaba en grupos restringidos separados por la hostilidad, suponía un riesgo real para la integridad del clan, más allá de la pesadumbre supersticiosa que podía arrojarse sobre ellos.

En *La mitad de Oscar* (Manuel Martín Cuenca, 2010), cuando el espectador descubre que tras la tensa relación entre los dos hermanos protagonistas (Rodrigo Sáenz de Heredia y Verónica Echegui) se esconde el recuerdo de una pasión prohibida e irracional, María (Echegui) llama a su hermano *egoísta* cuando este insiste en retomar la relación que dejaron enterrada años atrás. La conversación se rueda en un plano fijo en el que los dos hermanos se ubican frente a un gran ventanal. En el exterior de la habitación la noche da paso al día ignorando lo que ocurre en su interior, donde María y Óscar discuten inmiscuidos en su propio mundo, conscientes de ser culpables de un pecado

⁴⁹ LÉVI-STRAUSS, C. Op. Cit., p. 211.

imperdonable para el resto de la sociedad, pero que para ellos es insignificante en comparación con su amor. Al llamarle *egoísta*, María parece consciente de que su hermano, como varón, tiene una mayor responsabilidad en el pecado, y que es el artífice de esa tristeza absoluta que, como castigo a su falta, se ha instalado en sus vidas. La verdadera maldición para ambos es la imposibilidad de perpetuar su relación en una sociedad incapaz de aceptarla. Ello condena a María a la insatisfacción con su actual pareja, pues nunca podrá amar a nadie como a su hermano; y a Óscar le ocurre algo parecido, pues, siguiendo la teoría de Lévi-Strauss, al deshonorar a su hermana, al poseerla sin ofrecerla a los demás hombres como marcarían las reglas, se ha quedado sin su recompensa, sin una mujer para él⁵⁰.

La situación del carnicero de *Solo contra todos* es distinta. Él ya no tiene nada que perder, y cuando descarta su opción primordial, el suicidio, en el segundo desenlace de la película, opta por desobedecer las normas y dejarse llevar por la atracción sexual que siente por su hija. En ese acto se funda el renacer del protagonista, pues al quebrantar la que para Lévi-Strauss es la más básica de las leyes humanas, nace ante él una nueva opción vital: la promesa de felicidad que se presenta ante la posibilidad de superar el eterno malestar en la cultura.

⁵⁰ "La prohibición del uso sexual de la hija o de la hermana obliga a dar en matrimonio la hija o la hermana a otro hombre y, al mismo tiempo, crea un derecho sobre la hija o la hermana de este último". BATAILLE, G. Óp. Cit., p. 216.

La chica que soñaba con un pene

El masoquismo es la más fuerte de todas las formas de amor.

Helene Deustch⁵¹

Existe un chiste, popular en el ámbito del psicoanálisis, en el que los protagonistas son un masoquista y un sádico. El primero le suplica al sádico que lo golpee con brutalidad, a lo que este responde con una sonrisa cruel: *No, nunca...* De la broma se deduce que la relación de complementariedad entre sádico y cruel es tan perfecta que ni siquiera deben recurrir a la violencia para obtener el placer que buscan: el masoquista sufre al no recibir lo que desea, y el sádico goza al ver padecer a su partenaire. En *Coldness and Cruelty*⁵², Gilles Deleuze revela el absurdo que expresa la broma, pues definitivamente la relación entre ambos nunca puede ser complementaria, no es una relación donde cada uno de ellos reciba del otro lo que desea, en la cual el dolor del masoquista es la satisfacción directa del sádico y viceversa. Siguiendo a Deleuze, Žižek explica que el masoquismo no es únicamente la actitud y la práctica tomada por el sujeto masoquista, sino que requiere de una puesta en escena, de una fantasía teatralizada en la cual el sujeto ejecutor (por ejemplo, la dominatriz), cumple las órdenes dictadas por el masoquista. Este es quien marca las pautas y diseña el escenario en el cual se desarrollará la perversión, calibrando en todo momento el nivel de dolor que desea percibir y determinando los límites que no se van a cruzar (a veces, una palabra-código sirve para poner fin a toda la función). Obviamente, el papel de ese verdugo esclavo de su víctima nunca lo va a desempeñar un sádico, quien jamás podría gozar perpetrando agresiones a alguien que no solo no las teme, sino que además las reclama a gritos. Como dice Žižek: *El sádico desea que su víctima ocupe una posición específica que definitivamente no es la del sujeto que, como parte de un contrato, acepta su dolor y lo goza -es parte del placer del sádico el que su víctima esté horrorizada*

⁵¹ DEUSTCH, HELENE. La psicología de la mujer. Cit. en TENDLARZ, SILVIA ELENA. El masoquismo femenino según los post-freudianos [online]
<http://www.lacanian.net/Ornicar%20online/Archive%20D/ornicar/articles/tdz0156.htm>

⁵² DELEUZE, GILLES. *Coldness and Cruelty*. Cit. en. ŽIZEK, S. Op. Cit. pp.197-198.

por aquello que ocurre⁵³. Para el filósofo esloveno, la creencia de complementariedad entre el sadismo y el masoquismo responde al hecho de que el primero se identifica con la masculinidad y el segundo con la feminidad, lo que perpetua la falsa ilusión de que puede existir la relación sexual placentera entre un hombre y una mujer. Para Žižek, cualquier tipo de placer erótico entre dos individuos se disuelve en el momento en que el sujeto amado se convierte en amante, lo que erradica el poder de la fantasía para condenarnos al *desierto de lo Real*⁵⁴. Es entonces cuando, en pleno acto sexual, nos descubrimos sudando encima de otra persona, repitiendo gestos absurdamente mecánicos, sintiendo la incomodidad de lo ridículo. De ahí se deriva la depresión post-orgasmo que siente el hombre tras la eyaculación, cuando descubre que a su lado yace una persona que en algún momento fue objeto amado, pero que ahora es un mero cuerpo desnudo. No únicamente sin ropa, desnudo también simbólicamente.

En *Año Bisiesto* (Michael Rowe, 2010) asistimos precisamente al perfecto ejemplo de la imposibilidad relacional entre un sádico y una masoquista, derivada del derrumbe del apoyo fantasmático que sostiene su vínculo. Cuando Laura (Mónica del Carmen) conoce a Arturo (Gustavo Sánchez Parra), entre ambos se crea un plácido (aunque perverso) equilibrio sexual, pues ella se presta sumisa a los juegos sádicos de él, crecientes en intensidad. En un principio, la fantasía funciona perfectamente porque Laura cumple su rol a la perfección, comportándose como una niña que acepta sin resistencia (y no menos importante, sin goce) ser sancionada por su padre. Arturo a su vez disfruta de su rol de Amo, de líder absoluto de la función. Pero la situación se colapsa cuando Laura, de repente, toma la iniciativa revelando la falsedad de su sumisión.

En la escena clave de la película, los dos amantes yacen en la cama y ella empieza a masturbar a su compañero mientras le susurra una fantasía en la cual Arturo la viola mientras con un

⁵³ ŽIŽEK, S. Op. Cit., p. 198.

⁵⁴ "Cualquier placer sexual que podamos encontrar al tocar a otro ser humano, no es algo evidente, sino algo inherentemente traumático, y sólo puede ser tolerado en la medida en que este otro entre en el marco de la fantasía del sujeto". ŽIŽEK, S. Op. Cit. p. 191.

cuchillo corta y amputa varias partes de su cuerpo hasta desangrarla. Es entonces cuando se evidencia que en realidad quien ha llevado el mando en esta relación ha sido Laura, quien ahora demanda ir un paso más allá, solicitándole a Arturo que convierta la fantasía en realidad y acabe con su vida. Obviamente ahí finaliza cualquier posibilidad de relación entre ambos, pues nada se aleja más del deseo de Arturo que convertirse en un esclavo al servicio de las exigencias de su compañera y, peor aún, condenar su placentera fantasía al horror de lo Real.

Tensión no resuelta entre Eros y Tánatos

Para Freud, el psicoanálisis se enfrenta a uno de sus grandes retos al tratar de desenmarañar la lógica que impulsa el deseo masoquista, que se da de bruces ante el principio del placer que, según conocíamos, regía el obsesivo mandato del Ello y respondía a la dirección natural de la vida instintiva humana: la búsqueda incesante de satisfacción de los impulsos libidinosos. Como expresa el psicólogo austriaco en *El problema económico del masoquismo*⁵⁵: *Si el principio del placer rige los procesos psíquicos de tal manera que el fin inmediato de los mismos es la evitación de displacer y la consecución de placer, el masoquismo ha de resultar verdaderamente incomprensible.* En el capítulo anterior observábamos también como Marcuse detectaba en la teoría del psicoanálisis una tendencia regresiva en la vida instintiva humana que tendía a hacerle volver a la quietud del mundo inorgánico. El principio de nirvana expresa así esa pulsión de muerte (Tánatos) que convive en la psique humana con el principio del placer (Eros), que Freud define como *el guardián de la vida*. Ahora estamos en disposición de analizar mejor la relación entre ambos conceptos. En realidad, el principio de nirvana, tal y como lo define Freud, compensa los excesos del Ello aliviando el dolor que provoca la excitación sexual no resuelta. Buscando la reducción del displacer, tiende

⁵⁵ FREUD, SIGMUND. El problema económico del masoquismo [online]
<http://www.tuanalista.com/Sigmund-Freud/2819/CXXX-EL-PROBLEMA-ECONOMICO-DEL-MASOQUISMO-1924.htm>

al grado cero de tensión que es la muerte, el *regreso a la vida inorgánica*. A su vez, el principio del placer, la libido, compensa la tendencia destructiva de este impulso de muerte. Como señala Freud: *Carecemos por completo de un conocimiento psicológico de los caminos y los medios empleados en esta doma del instinto de muerte por la libido. Analíticamente, sólo podemos suponer que ambos instintos se mezclan formando una amalgama de proporciones muy variables. No esperaremos, pues, encontrar instintos de muerte o instintos de vida puros, sino distintas combinaciones de los mismos*⁵⁶. La libido es la encargada pues de hacer inofensivo este principio destructor, y lo hace dirigiéndolo contra los objetos del mundo exterior. De la tensión no resuelta entre Eros y Tánatos nace entonces el sadismo. Sin embargo, la doma de la libido sobre el principio de muerte no siempre logra erradicar todo el poder de este, por lo que hay reductos de su caudal que se dirigen hacia la vida interior: *Otra parte no colabora a esta transposición hacia lo exterior, pervive en el organismo y queda fijada allí libidinosamente con ayuda de la coexcitación sexual antes mencionada. En ella hemos de ver el masoquismo primitivo erógeno*⁵⁷. Es fácil adivinar entonces que en todo masoquista pervive un sádico y viceversa, pues en el fondo ambos son los dos reversos de una misma moneda cuya cara depende de un equilibrio interno de fuerzas.

En *Año Bisiesto*, Laura interioriza casi siempre ese exceso de muerte en una actitud masoquista, lo que no es obstáculo para que en una escena de la película, tras observar a sus vecinos ancianos en el jardín, disfrutando de una plácida convivencia que ella, en su soledad, envidia, exteriorice su frustración quemando con una colilla a las hormigas que corretean por su ventana. Un acto de sadismo inofensivo aunque evidente. En realidad, analizando mejor esa frustración, deberíamos

⁵⁶ FREUD, S. Op. Cit. [online]

⁵⁷ A grandes rasgos, Freud define tres tipos de masoquismo: el femenino, referido a la conducta masoquista del hombre que desea adoptar roles simbólicos de mujer como "ser castrado, ser poseído sexualmente o parir"; el moral, que responde a la voluntad de percibir un castigo en respuesta al "sentimiento inconsciente de culpabilidad"; y el erógeno, es decir, el placer en el dolor.

identificarla con el impulso erótico que se despierta en Laura cada vez que observa a través de su ventana a otras parejas. A lo largo de la película la vemos masturbarse mientras espía a los jóvenes vecinos que viven en el edificio de enfrente. Su excitación sexual no es fruto de un impulso visual erótico evidente, pues no necesita verlos en la cama para obtener así la imagen prototípica que despierta el deseo sexual, sino que se conforma con observarles conversando, o sentados en el sofá. En realidad el deseo de Laura se despierta con aquello que ella no puede alcanzar: una pareja estable, un compañero de vida, o un nuevo padre protector (o incestuoso). Con Arturo obtiene la fisicidad de un hombre, pero no la compañía y seguridad que ella anhela. Por ello, en la escena comentada, la joven ve a sus vecinos ancianos sencillamente conviviendo, lo que despierta su deseo por ser, simbólicamente, uno de ellos. Como masturbarse observando a unos ancianos no es de recibo y atentaría contra su propia consciencia moral, su impulso erótico queda insatisfecho, el principio de nirvana llega al rescate y Laura exterioriza sádicamente su impulso de muerte quemando a las hormigas.

Por tanto, estaríamos tentados a identificar la tendencia masoquista de Laura con la respuesta orgánica de su frustración por sentirse sola y abandonada, por no ser capaz de encontrar a un compañero, lo que encajaría muy bien con ese sometimiento absoluto ante Arturo, quien, pese a estar casado y no tener intención alguna de ir más allá con ella, se convierte en algo así como su último tren. Sin embargo, estaríamos obviando la verdadera naturaleza del masoquismo de Laura, que guarda relación con la ausente/omnipresente figura de su padre.

Electra y el padre castigado

Cuando era pequeña pensaba que mi papá era la mejor persona del mundo

Laura en 'Año Bisiesto'

En una de las primeras escenas de *Año Bisiesto* descubrimos que Laura tiene en su mesita de noche una foto de un hombre que suponemos que es su padre. A lo largo de la película, varios detalles nos hacen sospechar la especial relación que guarda con

él. La joven conserva a modo de amuleto la vieja maquinilla de afeitar de quien sabemos que murió un 29 de febrero, en año bisiesto, cuatro años atrás. Entendemos entonces que la fecha que Laura ha marcado en rojo en su calendario de pared coincide con la peculiar efeméride, pues pese a que se cumplirá el cuarto aniversario del fallecimiento, será la primera vez que podrá revivir aquella fatídica fecha. Observamos a Laura tachar a diario cada día que le acerca a ese 29 de febrero. Pero poco más podemos descifrar, hasta que en una conversación con Arturo, en uno de los pocos momentos agradables que vive con él tras, eso sí, someterse a uno de sus sádicos juegos, se nos revela un detalle muy significativo. Arturo le pregunta a Laura cuando perdió la virginidad, a lo que ella responde que a los 12 años. Cuando el hombre le pregunta con quién, a Laura se le tuerce el gesto e interrumpe la conversación con un rotundo "¿Y a ti que te importa?". Es entonces cuando se revela el sentido especial que Michael Rowe ha querido dar a la maquinilla paterna, con la que Laura se afeitaba el vello púbico en la ducha en una escena del film, o cuando entendemos el verdadero significado de esos planos en los la protagonista posaba desnuda en la cama, en actitud de abierta entrega, frente al retrato de su padre en la mesita de noche.

Comprendemos que en Laura pervive un Complejo de Electra que no se ha resuelto satisfactoriamente y que, de algún modo la condena a un sentimiento de culpa y a su consiguiente petición de castigo permanente. Cuando Jung⁵⁸ definió el Complejo de Electra como la contrapartida femenina al edipismo, explicó que en las manifestaciones peor resueltas, la niña puede sentir un sentimiento de profunda animadversión hacia su padre por el hecho de haberla rechazado sexualmente a favor de su madre. La pregunta que surge en *Año Bisiesto* es: ¿Qué ocurriría en el caso de que la niña sí fuera correspondida sexualmente por el padre?

Cuando Freud introduce en su teoría de la sexualidad el concepto de *penisneid* (o complejo del pene), lo hace para explicar la

⁵⁸ JUNG, CARL GUSTAV. *Freud y el psicoanálisis*. Ed. Trotta. Madrid, 2011. pp. 150-151.

problemática que surge durante la etapa fálica, en el proceso de reconocimiento anatómico de la niña, cuando esta descubre que, a diferencia de los varones, ella no posee un pene (y con él, el poder simbólico que ello le otorgaría). Obsesionada por su carencia, la envidia del pene se desarrolla de dos modos distintos: la niña puede anhelar poseer un pene dentro de sí⁵⁹, o disfrutar de él durante el coito. Como el pene más próximo a su alcance es el de su padre, se desarrolla un sentimiento de atracción hacia la figura paterna, pues la niña desea ser poseída sexualmente por su progenitor. Surge a su vez un rechazo intenso hacia la figura materna, a la que culpa de su supuesta castración como castigo por su objetivo de atraer al padre. El mecanismo de defensa acaba resolviendo la situación traumática sustituyendo la figura paternal por la de otros hombres. Justo entonces, la niña desexualiza la figura paternal e introyecta la autoridad simbólica de sus progenitores en el Superyó, estableciéndose estos como modelos a imitar. Como explica Freud: *Este Superyó [...] ha nacido por la introyección en el Yo de los primeros objetos de los impulsos libidinosos del Ello -el padre y la madre-, proceso en el cual quedaron desexualizadas y desviadas de los fines sexuales directos las relaciones del sujeto con la pareja parental, haciéndose de este modo posible el vencimiento del complejo de Edipo. El Superyó conservó así caracteres esenciales de las personas introyectadas: su poder, su rigor y su inclinación a la vigilancia y al castigo*⁶⁰. Freud ubica aquí el nacimiento de la consciencia moral en el sujeto, como resultado de *la superación y la desexualización del complejo de Edipo*⁶¹.

Año Bisiesto se convierte entonces en modelo clínico de una mujer que padece un masoquismo moral patológico en el que podemos detectar fácilmente todas las pautas que la han condenado a un complejo de culpa perpetuo. Su colapso emocional

⁵⁹ En una escena de *Año Bisiesto*, cuando Arturo le pide a Laura que le cuente un secreto personal que nadie más conozca, esta le responde que algún día tendrá un bebé en su vientre, que le llamará Aarón (por lo que conocemos que será varón), y que juntos se marcharán muy lejos de México. En el colapso sexual que sufre Laura, ese anhelo de maternidad mal entendida se identifica con el deseo de poseer un pene en su interior.

⁶⁰ FREUD, S. Op. Cit. [online]

⁶¹ *Ibíd.*

y sexual nace de un complejo de Electra no superado por culpa de un padre que, lejos de asentar su poder simbólico convirtiéndose en un modelo a imitar, ha sucumbido al impulso incestuoso estancando a su hija en un edipismo eterno, que se traduce en una severa necesidad de castigo que restituye la consciencia moral no madurada. Como sentencia Freud: *El masoquismo moral sexualiza de nuevo la moral, reanima el complejo de Edipo y provoca una regresión desde la moral al complejo de Edipo*⁶². No es de extrañar entonces que Laura se comporte como una niña pequeña cuando descansa con Arturo tras haber sido sometida a uno de sus perversos castigos, le cante canciones infantiles jugando con un llavero en forma de araña para llamar su atención, y se acurruque en su regazo buscando amparo emocional, persiguiendo, en definitiva, ese modelo de autoridad que nunca quedó establecido en su Superyó. Un modelo que ahora se convierte en el depositario de la inmolación simbólica. *¿Cuál es, exactamente, la dimensión de su personalidad que la víctima quiere exponer al dolor y a la humillación mediante el ritual masoquista?*, se pregunta Zizek. *Como lo subrayó Deleuze, esta dimensión se refiere a la identificación paternal: lo que el masoquista quiere ver humillado y torturado es la figura de autoridad (paterna), no el Nombre del Padre, sino la figura del padre obsceno humillado del que el sujeto se avergüenza - mediante el ritual masoquista, es el "padre en mí mismo" a quien quiero exponer al ridículo.*⁶³

⁶² *Ibíd.*

⁶³ ZIZEK, S. Op. Cit. p. 198.

Sade, Pasolini y la muerte del rey

El juego antiguo exigía que el espectáculo de los privilegios reales compensara la pobreza de la vida común (así como el espectáculo de las tragedias compensaba la vida satisfecha). Lo más angustiioso fue que, en el último acto, el viejo mundo se representó a sí mismo.

Georges Bataille⁶⁴

En el capítulo anterior abordábamos el sadismo contraponiéndolo al masoquismo y definiéndolo como la manifestación de una excesiva pulsión de muerte que la libido no puede compensar y que se manifiesta en forma de impulsos de destrucción hacia el exterior. Este acercamiento, próximo al psicoanálisis, obvia no obstante el origen literario y filosófico del término. Como es sabido, etimológicamente esta parafilia tiene un padre: el Marqués de Sade.

Resulta difícil aproximarse a Sade sin recurrir a la hipérbole y a esa cierta *sacralización* con la que lo han tratado autores como Blanchot, Bataille o Klossowski. Hablamos probablemente del autor que más lejos ha llevado el lenguaje en ese trayecto hacia la transgresión suprema, hacia el malditismo absoluto. Alrededor de su amplia obra, definida por Blanchot como *el infierno de las bibliotecas*⁶⁵, se ha erigido una especie de leyenda negra que no ha hecho sino engrandecer las virtudes de un autor lleno de contradicciones a quien, no obstante, no se le puede negar su honestidad: puso su existencia al servicio del horror hasta el punto de pasar media vida entre cárceles y manicomios por culpa de sus actos y, fundamentalmente, de su obra⁶⁶.

Así, Sade ha generado históricamente tanta fascinación como rechazo, y ha sido reivindicado por autores tan diversos como Flaubert, Apollinaire, Rimbaud, Breton o Bataille, quien considera que el autor de *Justine o las desgracias de la virtud*,

⁶⁴ BATAILLE, G. Óp. Cit., p. 171

⁶⁵ BLANCHOT, MAURICE; *La razón de Sade en Lautrémont y Sade* [online]
<http://es.scribd.com/doc/7143354/Blanchot-Maurice-La-Razon-de-Sade-Spa>

⁶⁶ Walter Lenning escribe al respecto: "Cuando se ha perseguido a un escritor durante más de 150 años como si fuera un personaje cruel e inhumano, se espera, en lo que concierne a la descripción de su vida, algo así como la biografía de un monstruo. Pero la vida del Marqués de Sade resulta mucho menos aberrante de lo que uno teme y lo que realmente puede calificarse de espantoso es el destino que le acechó mientras vivía." Cit. en Sade: ¿Libertino o liberador? [online]

<http://elvirusdelamadrugada.blogspot.com.es/2010/07/sade-libertino-o-libertador>

Julieta o el alto vicio recompensado y Las ciento veinte jornadas de Sodoma o la escuela de libertinaje le regaló al ser humano la conciencia de sí, el conocimiento de esa pulsión de muerte que no es más que el reverso de la moneda cuya cara es el impulso sexual. *El vicio es la verdad profunda y el corazón del hombre*⁶⁷, afirma Bataille, para sentenciar que *en el corazón de todo hombre dormita un cerdo*⁶⁸. De algún modo, erradicar el sadismo en el ser humano supondría dañar uno de sus puntos vitales. En los mismos términos se expresa Blanchot al afirmar que el pensamiento sádico *nos muestra que entre el hombre normal que encierra al hombre sádico en un callejón sin salida, y el sádico que hace de este atolladero una salida, es éste el que sabe más sobre la verdad y la lógica de su situación y el que tiene la inteligencia más profunda de ello, al punto de poder ayudar a que el hombre normal se comprenda a sí mismo*⁶⁹. ¿Podemos afirmar entonces que es terapéutica la lectura de Sade? De algún modo sí, pues ayuda a ahuyentar el fantasma de la patología y el tormento de la culpa al revelar que el ansia de destrucción es la verdad del hombre, una verdad tan auténtica como el amor, una dicotomía que, lejos de ser analizada en términos morales, debe aceptarse como innata a la naturaleza de la especie. Tras Sade, el ser humano ya no puede atormentarse por sus pensamientos prohibidos o sus impulsos indeseables, pues su obra constató que todos somos resultado de un choque de fuerzas (Eros-Tánatos) que la cultura ha intentado reprimir sin suerte. Tan solo seremos capaces de esquivar a ese *cerdo que dormita en nuestro corazón* si somos conscientes del libertino que nos habita.

El sadismo político de Pasolini

En *Saló o los 120 días de Sodoma* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975), Pier Paolo Pasolini adaptó la novela de Sade *Las 120 jornadas de Sodoma o la escuela de libertinaje* para elaborar una parodia crítica del espíritu de la Italia fascista de Benito Mussolini. En la película, cuatro personajes de la alta sociedad

⁶⁷ BATAILLE, G. Op. Cit. p. 190.

⁶⁸ BATAILLE, G, *Ibíd.*

⁶⁹ BLANCHOT, M. Op. Cit. [online]

italiana, el Presidente (Aldo Valletti), el Duque (Paolo Bonacelli), el Obispo (Giorgio Cataldi) y el Magistrado (Umberto P. Quintavalle), secuestran a un grupo de jóvenes de clase humilde y los recluyen durante 120 días en una gran mansión para convertirlos en objeto de sus más depravadas fantasías. Aunque generalmente se le ha reconocido al film una fidelidad absoluta hacia el original de Sade, lo cierto es que Pasolini introdujo cambios que de algún modo traicionan la verdad que reveló el escritor francés. Ciertamente, las similitudes narrativas entre *Saló o los 120 días de Sodoma* y su referente literario son más que evidentes, y el cineasta italiano no tuvo reparos en traducir en imágenes toda la crudeza de las minuciosas, casi obsesivas, descripciones con las que Sade ilustraba las torturas que sus personajes perpetraban sobre sus víctimas. El problema principal es que al convertir a los cuatro protagonistas en representantes oficiales del régimen fascista, Pasolini le arrebató al hombre soberano de Sade uno de sus principales rasgos de identidad: la apatía y la total incapacidad para sentir emociones (y sin lugar a dudas, el fervor político es una de las pasiones más humanas que existen). Así, cuando el Duque reproduce en la película uno de los aforismos propios de los personajes de Sade (*Debemos subordinar nuestros impulsos a un gesto único*) la máxima es de algún modo degradada por Pasolini, quien ha puesto en boca del personaje, segundos antes, unas palabras impropias de alguien que debería arruinar las pasiones parasitarias oponiéndose a la espontaneidad de cualquier entusiasmo: *Nosotros los fascistas somos los únicos y verdaderos anarquistas*. Presentado de tal modo, ese *gesto único* al que los cuatro personajes subordinan sus impulsos parece ser un gesto político, dotado de una carga simbólica que los verdugos de Sade nunca hubiesen aceptado. Cuando el novelista francés define el tránsito en el cual *el alma pasa a una especie de apatía que pronto se metamorfosea en placeres mil veces más divinos que aquellos que le procurarían sus debilidades*⁷⁰, no hay duda de que

⁷⁰ Cit. en BLANCHOT, M. Op. Cit. [online]

cualquier tipo de placer derivado de la opresión sobre el enemigo político es identificable como una de esas *debilidades*.

La única filosofía a la cual puede responder el hombre soberano de Sade es el egoísmo absoluto. Quien hace en todo momento lo que le apetece, sin importarle el dolor y sufrimiento que sus acciones puedan causar, tan solo puede regirse por una única ley: la que exige su placer. Y esa ley no puede entender de filias y fobias políticas. Ese *gesto único* que cita el Duque parafraseando a Sade, es el de la negación absoluta: la negación del prójimo, de Dios, de la naturaleza, incluso de uno mismo, y por descontado, de cualquier tipo de ideología (un espíritu difícil de integrar en la obra de Pasolini, comunista apasionado, probablemente uno de los cineastas más políticos de su generación). En esa negación no existe la respuesta a los impulsos de las pasiones, sino más bien la erradicación de cualquier pasión⁷¹. Solo cuando el ser soberano alcanza ese estado de apatía en el que ya nada le importa, ni siquiera su propia existencia, puede acceder a esos placeres *mil veces más divinos de aquellos que le procurarían sus debilidades*.

La licencia que se concede Pasolini al transformar a los libertinos franceses de la novela de Sade en fascistas italianos, y sustituir la Selva Negra alemana donde se desarrollaba la acción en la obra literaria por la región boloñesa de Marzabotto, le permite dar forma a su verdadera intención: asimilar la barbarie fascista a la crueldad sádica. Pero a cambio, aborda el pensamiento del Marqués de Sade desde los mismos postulados éticos y morales desde el que lo juzgaron aquellos que lo condenaron al encierro durante la mayor parte de su vida⁷². Lo que no es obstáculo para que en la película se repitan muchos de los temas identificativos de la obra de Sade.

⁷¹ "Aún unos pervertidos geniales, perfectamente dotados para ser unos monstruos, si se contentan con seguir sus inclinaciones, están condenados a la catástrofe". BLANCHOT, M. Óp. cit. [online]

⁷² El propio Pasolini confiesa y asume su politización de Sade: "Me interesa el sexo como le interesa a Sade, por lo que es, pero en mi film todo este sexo asume un significado particular: es la metáfora de lo que el poder hace del cuerpo humano, su mercantilización, su reducción a una cosa, que es típica del poder, de cualquier poder. Si en lugar de la palabra 'Dios', en Sade, pongo la palabra 'poder', surge una extraña

El sadismo apolíneo

Para gozar más de la violencia, Sade pretendía introducir en ella la calma y el cálculo propios de la consciencia.

George Bataille⁷³.

En una de las primeras escenas del segundo episodio de *Saló o los 120 días de Sodoma (El círculo de las manías)*, la Sra. Vaccari (Hélène Surgère), una de las prostitutas reclutadas para construir el imaginario sádico en la gran mansión de los horrores, es interrumpida por El Magistrado cuando se encuentra en plena narración de uno de sus cuentos eróticos, en el cual explica haber sido seducida y violada de niña por uno de sus profesores. Este le recrimina no ser suficientemente explícita en las descripciones de todos los elementos que entran en juego en la historia. *"No sé absolutamente nada de las dimensiones del pene de su profesor. No sé absolutamente nada sobre el tipo de eyaculación, ni tampoco sé si le acarició los genitales..."*, se lamenta el Magistrado, afirmando que sin esta información no podrá alcanzar el tipo de excitación privilegiada a la cual dedican la actividad.

Los personajes de Sade ponen constantemente en entredicho la relación existente entre la violencia y el descontrol de lo dionisiaco, organizando una especie de placer erótico que se fundamenta en la razón y el cálculo. El mismo cálculo que exige saber los centímetros que mide un pene o el grado exacto de espesor de una eyaculación. Como explicábamos en el capítulo introductorio, Sade cosifica la violencia y la introduce en el mundo de lo apolíneo, de la apatía, para gozar aún más de ella. Sade exige que la pasión se convierta en energía, para lo cual es imprescindible comprimirla, mediatizarla pasando por un momento necesario de insensibilidad. La misma insensibilidad con la cual, como explicó Simone de Beauvoir⁷⁴, él mismo grababa con

ideología, extremadamente actual [...] Es marxismo puro. El manifiesto de Marx dice esto: el poder mercantiliza el cuerpo, transforma el cuerpo en mercancía. Cuando Marx habla de la explotación del hombre por el hombre, habla efectivamente de una relación sádica." Cit. en. BERTOLUCCI, GIUSEPPE. *Pasolini prossimo nostro* (film). Italia, 2006.

⁷³ BATAILLE, G. Óp. cit., p. 200.

⁷⁴ Ver capítulo 1 (*Introducción*).

un cuchillo en una chimenea el número de latigazos que iba recibiendo en una de sus sesiones de tortura masoquista.

La transgresión de la mierda

Probablemente, de entre todas las vilezas y perversiones con las que gozan los cuatro protagonistas de *Saló o los 120 días de Sodoma*, las que provocan un mayor rechazo a la razón son las que se relacionan con el universo escatológico de las heces y el orín. En el tercer episodio de la película, titulado elocuentemente como *El círculo de la mierda*, el Duque, el Obispo, el Presidente y el Magistrado se deleitan con las historias de la Sra. Maggi (Elsa De Giorgi), quien sucede a la Sra. Vaccari como cronista en las sesiones de cuentos macabros. La Sra. Maggi tiene una especial predilección por todas aquellas narraciones relacionadas con la coprofagia, que lejos de asquear a los cuatro libertinos, parecen excitarles sobremanera, hasta el punto de conducirles a una nueva vía de placer inexplorada. Durante un día obligan a sus esclavos a no defecar, a reservar sus depósitos intestinales, para acabar recogéndolos en una gran hornada que posteriormente es cocinada y servida en un festín en el que participan no solo las víctimas, sino también sus verdugos.

Si el objetivo vital del hombre soberano de Sade es rendirse a una vida llena de placeres, resulta incomprensible su pasión por los excrementos, objeto de repulsión absoluta por parte de todo ser humano. No obstante, Freud bautizó con el nombre de fase anal-sádica la segunda etapa de la evolución libidinal del hombre, en la cual la fuente de placer se concentra en la zona erógena anal y en la función de defecación, cuando el niño aprende a controlar sus intestinos y su esfínter, el mismo control que los cuatro libertinos de *Saló* exigen a sus esclavos. Resulta difícil determinar si la gestión de los excrementos es una actividad natural o cultural por parte de la humanidad, pero resulta evidente que la insumisión de la misma aspira a ser una de las máximas transgresiones a las que puede acceder el hombre, y ya hemos hablado de la relación existente entre el placer

erótico y el quebrantamiento de un tabú. Bataille reflexiona al respecto:

*Las prescripciones que atañen a nuestros excrementos no son objeto por parte de los adultos de ninguna reflexión y ni siquiera se citan entre los tabúes. Existe, pues, una modalidad del paso del animal al hombre tan radicalmente negativa que nadie habla de ella. No la consideramos como una de las prohibiciones religiosas del hombre, aún cuando entre éstas incluimos los tabúes más absurdos. Sobre este punto, la negación es tan perfecta que consideramos inoportuno descubrir y afirmar que ahí hay algo digno de atención.*⁷⁵

Lo que hacen Sade y Pasolini, precisamente, es transgredir lo que no es sensible de ser transgredido porque ninguna ley explícita lo ha prohibido. La humanidad se ha negado a sí misma el poder de atracción que ejercen los excreta, al no levantar sobre ellos ningún tabú que los convirtiera en objeto de oscuro deseo. Son identificados con la repugnancia más absoluta, aquella que es incapaz de generar ni siquiera curiosidad, cuya naturaleza repele sin alternativa al hombre. No obstante, es el mismo rechazo que debería sentir el hombre hacia la putrefacción de la muerte y los cuerpos en descomposición, y sin embargo, en esa angustia Bataille detecta uno de los mayores poderes de atracción erótica⁷⁶.

Con todo, la coprofilia ha acabado siendo subgénero en el cine pornográfico más extremo, y nadie puede negar la vocación del porno como instrumento de excitación sexual. Fuese su poder de atracción erógeno o simplemente morboso, no podemos olvidar el enorme impacto que generó hace unos años un video viral que circuló por Internet bajo el título *2 girls, 1 cup*, cuyo contenido no es necesario desvelar, pero que acabó convirtiéndose en uno de esos oscuros objetos de deseo, un fenómeno a escala mundial replicado con una oleada de grabaciones en las cuales se registraba la reacción de la gente al descubrir las impactantes imágenes del video. Mucho más interesante que el contenido de *2 girls, 1 cup* fue precisamente

⁷⁵ BATAILLE, G. Óp. cit. p. 221.

⁷⁶ "Se requiere mucha fuerza para darse cuenta del vínculo que hay entre la promesa de vida -que es el sentido del erotismo-, y el aspecto lujoso de la muerte [...] Puedo decir que la repugnancia, que el horror, es el principio de mi deseo; puedo decirme que si perturba mi deseo es en la medida en que su objeto no abre en mí un vacío menos profundo que la muerte. Sin olvidar que, de entrada, ese deseo está hecho con su contrario, que es el horror." *Ibíd.*

esa mirada que nos devolvía, ese espejo que fijaba la doble respuesta humana ante el horror de los excreta: por un lado, la repulsión natural; por el otro, la atracción de esa mirada que no se aparta ante lo que le asquea, que no detiene la reproducción, ansiosa por saber qué vendrá después.

La soledad y la apatía

Maurice Blanchot afirma que la soledad es el fundamento del pensamiento sádico: *La naturaleza nos hace nacer solos, no existe ninguna especie de relación entre un hombre y otro. La única regla de conducta es, pues, que yo prefiera todo lo que me afecte felizmente sin tener en cuenta las consecuencias que esta decisión podría acarrear al prójimo*⁷⁷. Podemos identificar esta soledad con el sentimiento que, según Bataille, atormenta al ser humano: *Entre un ser y otro ser hay un abismo, hay una discontinuidad*⁷⁸. Explicábamos que en la búsqueda de la anhelada continuidad perdida, el ser humano encontraba en el erotismo y en la muerte un instante de efímero reencuentro. La filosofía de Sade parece viajar en sentido contrario para, finalmente, alcanzar el mismo punto. Mediante su violencia indiscriminada, sus despiadadas torturas y su total negación de la vida humana, el hombre soberano de Sade se aferra a su soledad, a su irremediable discontinuidad, renuncia a cualquier tipo de pasión o sentimiento que le consagren en la humanidad para acabar instalado en la apatía, allí donde la insensibilidad estremece todo el ser. Y en ese estremecimiento halla el instante sagrado de continuidad. Como afirma Blanchot:

El crimen [para Sade] es más importante que la lujuria; el crimen de sangre fría es más grande que el crimen ejecutado en el ardor de los sentimientos; pero el crimen cometido con el endurecimiento de la parte sensitiva, crimen sombrío y secreto, importa más que todo, porque es el acto de un alma que, habiendo destruido todo en ella, ha acumulado una inmensa fuerza, la cual será identificada con el movimiento total de destrucción que prepara. Todos esos grandes libertinos, que no viven sino para el placer, no son grandes sino porque han aniquilado en ellos toda capacidad de placer. Por ello llegan a espantosas anomalías, pues la mediocridad de las voluptuosidades les bastaría. Pero se han vuelto insensibles; pretenden gozar de su insensibilidad, de esa insensibilidad negada, y se vuelven feroces. La crueldad no es sino la

⁷⁷ BLANCHOT, M. Op. cit. [online]

⁷⁸ BATAILLE, G. Op. cit., p. 17.

negación de sí mismo, llevada tan lejos que se transforma en una energía destructora.⁷⁹

La misma *energía destructora*, añadiríamos, que impulsa al amante a desgarrar a su amada, o al verdugo a sacrificar a su víctima, y que revela, en su silencio, la continuidad perdida del ser.

La providencia negra

Pasolini, igual que Sade, siempre manifestó un profundo y furioso ateísmo. Mientras que el escritor francés afirmaba que la existencia de Dios era el único mal que no podía perdonarle al hombre, en la obra de Pasolini puede detectarse una agresión constante hacia la religión y la inmadurez de un ser humano que ha decidido creer en la existencia de un ser superior, un padre protector, que le relega de la obligación de responsabilizarse de su existencia⁸⁰.

En *Saló o los 120 días de Sodoma*, los cuatro sádicos protagonistas prohíben a sus víctimas, bajo amenaza de muerte, que expresen cualquier tipo de devoción religiosa. La negación de Dios es una de las máximas de la filosofía de Sade, como afirma Blanchot: *La idea de Dios es, de alguna manera, la falta inextinguible del hombre, su pecado original, la prueba de su nada, lo que justifica y autoriza el crimen, pues contra un ser que ha aceptado anularse enfrente de Dios, no podríamos recurrir a medios demasiado enérgicos de aniquilamiento*⁸¹. Tal es su rechazo ante la creencia en cualquier poder divino que Sade sustituyó la idea de la salvación cristiana por una especie de providencia negra que libraba a sus sádicos personajes de cualquier mal y los predestinaba a la felicidad eterna del mismo modo que Dios

⁷⁹ BLANCHOT, M. Op. cit. [online]

⁸⁰ En 1963, Pasolini fue condenado a cuatro meses de cárcel por el posicionamiento anticlerical de su episodio *La Ricotta* en la película *Ro.Go.Pa.G* (1963). No fue escarmiento suficiente para alejarlo de su posicionamiento antirreligioso, presente en forma de burla paródica en *Pajaritos y pajarracos* (*Uccellacci e uccellini*, 1966). En *Saló y los 120 días de Sodoma*, el director deja su impronta en la secuencia del festín que forma parte del capítulo *El círculo de la mierda*, cuando una de las víctimas le susurra a una compañera que es incapaz de comer las heces que hay en su plato, a lo que esta le responde: *Entrégaselo a la Virgen*, confundiendo en un juego de palabras la entrega sacrificial con el propio plato de excrementos. Por todo ello, que el cineasta italiano sea el autor de uno de los films sobre el Nuevo Testamento más respetuosos y respetados de la historia del cine (*El evangelio según San Mateo*, *Il vangelo secondo Matteo*, 1964) sigue siendo un episodio profundamente conflictivo para el análisis de su obra.

⁸¹ BLANCHOT, M. Op. cit. [online]

promete al creyente el paraíso tras la muerte. Así, pese a que el poder ejecutivo de los personajes está íntimamente ligado a su posición social⁸², existe un poder superior que los protege siempre y cuando se mantengan fieles al proyecto de vida sádico. Por mucho que su suerte cambie, y una revolución política pueda colocar a aquellos que estaban en la élite en el estrato más bajo de la sociedad, a expensas de la voluntad de los nuevos dirigentes, su naturaleza sádica les librarán de la desdicha. *A la virtud todos los infortunios, al vicio la dicha de una constante prosperidad*⁸³, afirma Blanchot resumiendo el destino de las historias escritas por Sade.

Pero, ¿de dónde procede realmente esa constante prosperidad del hombre soberano de Sade? Precisamente, de su rendición al vicio y la depravación, gracias a la cual es capaz de gozar incluso frente a las pasiones que atentan contra su integridad. Es la virtud masoquista del hombre sádico, resumida por Blanchot con la siguiente reflexión: *Para el hombre integral, que es el todo del hombre, no hay mal posible. Si hace mal a otros, ¡qué voluptuosidad! Si los otros se lo hacen a él, ¡qué goce! La virtud le da el placer, porque ella es débil y él la aplasta, y del vicio obtiene satisfacción por el desorden que engendra, aunque sea a sus expensas*⁸⁴. Así, la salvación del hombre soberano de Sade no debe encontrarse en la existencia de una fuerza superior que le protege en el mal, sino de su propia fe absoluta en el libertinaje, que le previene del displacer si algún día el sadismo se le girara en contra. De un modo parecido, la salvación cristiana no deriva de voluntades divinas ni paraísos celestiales, sino de la absoluta fe del creyente, que le aleja de la tormentosa idea del vacío y la nada frente a la muerte.

⁸² "Esos hombres extraordinarios pertenecen generalmente a una clase privilegiada: son duques, reyes, el papa, que también ha surgido de la nobleza; se benefician con las ventajas de su rango, de la fortuna, de la impunidad que les asegura su posición. Deben a su nacimiento los privilegios de la desigualdad, que se contenta con perfeccionar por un implacable despotismo". *Ibíd.*

⁸³ *Ibíd.*

⁸⁴ *Ibíd.*

Partiendo de esa idea de la virtud masoquista que encontramos en Sade, es posible interpretar la escena final de *Saló o los 120 días de Sodoma*, en la que dos de los jóvenes colaboradores de los cuatro líderes fascistas, aburridos mientras aguardan nuevas órdenes, bailan un vals completamente despreocupados de lo que está ocurriendo a pocos metros de ellos, en el patio de la gran mansión de Marzabotto. Tal y como reza el rótulo inicial de la película, esta se sitúa en la República de Saló en los años 1944-45, en las postrimerías de la ocupación nazifascista del norte de Italia, poco antes de la caída del régimen ante el Comité de Liberación Nacional de la Alta Italia. Es, pues, una especie de film elegíaco que retrata la perversidad de un régimen que se está muriendo. Esos dos *colaboracionistas* que bailan alegres el vals que suena por la radio mientras sus cuatro líderes dan rienda suelta a su gran masacre definitiva (una suerte de solución final), probablemente conocen el destino que les aguarda cuando su suerte cambie, cuando el poder que sostiene su autoridad sucumba definitivamente. Sin embargo, al haberse entregado con oficio a la vida libertina, saben que ninguna represalia podrá condenarles al horror, pues han aprendido a gozar incluso con la propia desdicha⁸⁵.

La muerte del rey

Siguiendo con esta lectura histórico-política de la película, se plantea la posibilidad de que, en su búsqueda de un material de partida óptimo para retratar la crueldad del régimen fascista, Pasolini no acertara en la elección de Sade, cuya idiosincrasia, como hemos visto, rechaza cualquier tipo de lectura ideológica. Si el cineasta vio en *Las ciento veinte jornadas de Sodoma o la escuela del libertinaje* una crítica a los abusos obscenos por parte del poder político, obvió que en otros lugares de su obra el novelista repartió el sadismo a partes iguales entre la nobleza y el vulgo. Como afirma Blanchot:

⁸⁵ Posiblemente las imágenes más descorazonadoras de la película sean aquellas en que algunas de las víctimas de las torturas parecen haber llegado a una especie de complacencia con su situación. Sonríen con complicidad a sus verdugos e incluso parecen gozar en la resignación ante las torturas a las que están siendo sometidos, como si el virus del sadismo les hubiera sido inoculado con éxito.

No es posible dudar, si lo más a menudo esos soberanos del libertinaje concentran en ellos, para su ventaja, toda la desigualdad de las clases, ello no es sino una circunstancia histórica, la que Sade no toma en cuenta en sus juicios valorativos. Ha discernido perfectamente que en la época en la cual escribe, el poderío es una categoría social; que está inscrito en la organización de la sociedad, tal como se conserva antes y después de la revolución, pero cree también que el poder (al igual que la soledad) no es solamente un estado, sino una decisión y una conquista, que sólo es poderoso quien puede lograrlo por medio de su energía. En realidad, sus héroes se reclutan en dos medios opuestos: en lo más alto y en lo más bajo, en la clase más favorecida y en la clase más desfavorecida, entre los grandes de este mundo y en la cloaca de los bajos fondos⁸⁶.

No es entonces el poder el que corrompe al hombre, sino su propia voluntad por ser corrompido, su rendición frente al modo de vida libertino y no su aprovechamiento de unas condiciones socio-políticas favorables. He ahí el principal pero que podemos ponerle a Pasolini, quien transforma la energía racional y apática del hombre soberano de Sade en una salvaje corrupción de la élite. En el imaginario de *Saló y los 120 días de Sodoma* no existiría, por ejemplo, la posibilidad de que en otra región de Italia fuesen los individuos pertenecientes a los grupos reprimidos por el régimen de Mussolini, en la cloaca de los bajos fondos, los que sometieran a sus prójimos al mandato de sus caprichos. En otras palabras, El Duque, el Presidente, el Obispo y el Magistrado gozan de un privilegio político, y por lo tanto eventual. *Igualdad, desigualdad, libertad de la opresión, revuelta contra los opresores, no son sino argumentos provisionales a través de los cuales se afirma, según la diferencia de relaciones sociales, el derecho del hombre de Sade al poder*⁸⁷, afirma Blanchot, pero ese poder solo puede ser perpetuado mediante la profunda adscripción del sádico a los deberes de la vida libertina, que exigen un total rechazo de las pasiones humanas, siendo la política una de estas pasiones.

Aceptando el carácter elegíaco que le atribuíamos al film, afirmando que en el fondo es la crónica de una muerte anunciada, el relato hiperbólico de los últimos coletazos de un fascismo que ve próximo su fin, podemos afirmar entonces que el horror experimentado en la mansión de la película (miniaturización de

⁸⁶ BLANCHOT, M. Op. cit. [online]

⁸⁷ *Ibíd.*

toda la República de Saló) aspiraría a convertirse en el escenario de la transgresión ilimitada cuya posibilidad solo existe, según Bataille, cuando la ley se torna impotente y ningún poder está legitimado para contener la violencia. De algún modo, en ese año 1945, cuando el régimen de Il Duce se aproxima al abismo de su desaparición, ya nada impide que la pulsión destructora del fascismo se quite todas las caretas, tumbé el apoyo fantasmático sobre el que ha sostenido su autoridad, y se manifieste en su máxima expresión erótica.

En *El hombre y lo sagrado*⁸⁸, Roger Caillois describió la siguiente imagen, referente al comportamiento de ciertas comunidades en Oceanía:

Cuando la vida de la sociedad y de la naturaleza se halla resumida en la persona sagrada de un rey, es la hora de su muerte la que determina el instante crítico y es ella la que desencadena las licencias rituales. Estas toman entonces el aspecto que corresponde estrictamente a la catástrofe sobrevenida. El sacrilegio es de orden social. Es perpetrado a expensas de la majestad, de la jerarquía y del poder [...] Al frenesí popular nunca se le opone la más mínima resistencia: tiene la misma consideración que tuvo la obediencia al difunto. En las islas Sandwich, la multitud, al enterarse de la muerte del rey, comete todos los actos considerados criminales en los tiempos ordinarios: incendia, pilla y mata, y de las mujeres se considera que han de prostituirse públicamente.

El violento y atropellado desenlace de *Saló o los 120 días de Sodoma*, y algunos detalles que generalmente pasan inadvertidos en su análisis (como el cercano retumbar de las bombas que escuchamos desde la habitación de la Sra. Vaccari en una de las secuencias de transición del film), hacen pensar en la plena consciencia de los personajes de estar próximos a esa muerte del rey⁸⁹ que les autoriza a la transgresión ilimitada. El poder simbólico que les contenía (pese a declararse súbditos a su mandato) ha caído, y el poder que les ha de reprimir a partir de ahora aún no ha llegado. Y ese vacío, esa ilegalidad, les faculta para el sacrilegio mayor, para gozar de ese *privilegio real que compensa la pobreza de la vida común*. Del mismo modo, Hitler ordenó la Solución Final cuando las tropas aliadas golpeaban su puerta, transformando lo que hasta entonces era un

⁸⁸ Cit. en BATAILLE, G. Óp. cit. pp. 70-71.

⁸⁹ Mussolini fue fusilado por los partisanos en abril de 1945, una fecha que debe ser muy próxima al desenlace de la película.

crimen silencioso en la mayor obscenidad que haya soportado la humanidad. Como afirma Bataille en la cita con la que hemos inaugurado este capítulo: *Lo más angustioso fue que, en el último acto, el viejo mundo se representó a sí mismo.*

La perdición de la carne

La carne es en nosotros ese exceso que se opone a la ley de la decencia. La carne es el enemigo nato de aquellos a quienes atormenta la prohibición del cristianismo; pero si, como creo, existe una prohibición vaga y global que se opone, bajo formas que dependen del tiempo y del lugar, a la libertad sexual, entonces la carne es la expresión de un retorno de esa libertad amenazante.

Georges Bataille⁹⁰

Hay algo profundamente perturbador en la religión cristiana. Por un lado, un firme rechazo a la carne como símbolo de una violencia elemental, la viveza de la plétora que pone en funcionamiento los órganos sexuales y que la razón no puede controlar. Pero en contrapartida, una sacralización de la carne y la sangre durante su rito litúrgico por excelencia, la eucaristía. Si como dice Bataille, la prohibición general que rige *bajo formas que dependen del tiempo y del lugar* la relación sexual se dirige directamente a la violencia de la carne, y la sangre (en especial la del flujo menstrual) está ligada a un tabú nunca explicitado pero con un carácter universal tan fuerte y estable como el incesto, no deja de resultar chocante que durante la eucaristía los cristianos honren la memoria de su mesías *devorando su cuerpo y bebiendo su sangre*. De algún modo, la simbología cristiana refuerza el carácter sagrado de la carne y la sangre del mismo modo en que lo hacen el sacrificio y el erotismo. Al fin y al cabo, la muerte de Cristo no fue sino un sacrificio en toda regla, pero como afirma Bataille: *El sacrificio de la misa pocas veces puede herir la sensibilidad de una manera lo bastante vívida. Por muy obsesiva que sea la imagen del Crucificado, no es fácil que la misa corresponda a la imagen de un sacrificio sangriento*⁹¹. La crucifixión, piedra angular de la mitología cristiana, revela el carácter contradictorio del sacrificio en su pensamiento: la muerte de Cristo, que abre la puerta a la salvación del hombre, es un acto sangriento, violento, tanto como lo retrató Mel Gibson en *La pasión de Cristo (The Passion of the Christ, 2004)*, pero carece

⁹⁰ BATAILLE, G. Op. Cit., pp. 97-98.

⁹¹ BATAILLE, G. Op. cit., p. 94.

del poder sagrado de la transgresión, en sintonía con el firme rechazo que el cristianismo ha mostrado generalmente hacia ella.

Para que exista transgresión, el acto sacrificial debe ser voluntario, deliberado. Cuando Cristo pronuncia en la cruz la famosa súplica "*Padre, perdónales porque no saben lo que hacen*", libera a sus verdugos de la voluntad (*de haberlo sabido, no lo habrían hecho*, parecen creer los cristianos). Al exonerarlos de la culpa, al definir su propio sacrificio como un acto involuntario, impone al hombre la censura del acto. Instauro así la condena moral sobre el sacrificio, que deja de ser sagrado para convertirse en pecado. Bataille afirma: *Para el cristianismo, no reconocer la santidad de la transgresión es un fundamento*. Y añade misteriosamente: *Incluso si, en la cumbre, los religiosos tienen acceso a las escandalosas paradojas que liberan, que exceden los límites*⁹².

En su obra *El monje en el trigal*⁹³, Rembrandt revela esas *escandalosas paradojas que liberan y exceden los límites*. En la imagen, un monje, agazapado en un campo de maíz, mantiene relaciones sexuales con lo que se intuye es una mujer. La violencia de la imagen guarda relación con el hábito identificativo que viste el personaje masculino, el espíritu clandestino de la escena y, sobre todo, la ambigüedad entre lo que se muestra y lo que se oculta. No sabemos nada, por ejemplo, de la persona que hay debajo del monje: ¿Es una mujer?, ¿Ha accedido voluntariamente al acto sexual o está siendo forzada?⁹⁴ Dos años después Rembrandt pintó un cuadro tremendamente similar a *El monje en el trigal* titulado *La cama francesa*. Nuevamente un hombre sobre una mujer retratado en una composición idéntica: mismo punto de vista, misma distancia, misma actitud de los personajes. Sin embargo, en esta ocasión la pareja disfruta del coito sobre una comfortable cama, la mujer (en este caso no hay

⁹² BATAILLE, G. Op. cit. p. 95.

⁹³ REMBRANDT, *The Monk in the Cornfield*, 1644. Biblioteca Nacional Est. Paris.

⁹⁴ Más de un siglo antes, Heinrich Aldegrever había pintado un grabado de temática muy similar, evidente inspiración de *El monje en el trigal* de Rembrandt. En el mismo, la pareja es sorprendida por un tercer hombre. En este caso no hay lugar a la ambigüedad: la pareja del hombre es una mujer y su reacción al verse descubierta descarta a priori la posibilidad de que haya sido violada. ALDEGREVER, H. *Mönch und nonne*, 1530. Burghofmuseum (Soest, Alemania).

duda de su identidad) se ofrece a su amante sin discusión y el hombre no viste hábito religioso. Con este díptico pictórico, Rembrandt evidencia lo que se intuía en la anterior cita de Bataille: el cristianismo rechaza oficialmente la perdición de la carne, del mismo modo que el mundo profano se aferra a ella. Pero en las buhardillas, entre los trigales y en los escondites, quien ama a Dios puede también abandonarse a la plétora de los órganos.

La sangre de Cristo

En *Thirst* (Bakwi, 2009), Park Chan-wook nos narra la historia de Sang-hyun (Song Kang-ho), un sacerdote cristiano atormentado por una profunda crisis de fe ante el horror y la miseria que rige el mundo. Su alma caritativa le empuja a viajar a África para servir de conejillo de indias a un científico (Eriq Ebouaney) que busca una vacuna contra un virus mortal que arrasa el continente negro. Tras someterse al experimento, el sacerdote contrae una enfermedad mortal y fallece, para resucitar de un modo milagroso poco después, convertido, eso sí, en un vampiro. Es entonces cuando el *páter* retrocede a un estado elemental de la humanidad, precultural y no represivo, en el que su razón es incapaz de dominar sus instintos. La perdición de la sangre se torna rendición ante los impulsos de Eros y Tánatos. Su resurrección le convierte, a ojos de sus vecinos, en un nuevo mesías con poderes milagrosos. La petición de una feligresa de que visite a su hijo enfermo para posibilitar su recuperación le llevará a entablar una estrecha relación con la familia. Entonces conocerá a Tae-ju (Kim Ok-bin), la joven esposa maltratada del enfermo, con la que vivirá un apasionado y peligroso romance en el que se conjugará el erotismo con el apetito hemoglobínico.

En *Thirst*, Park Chan-wook se apodera del imaginario vampírico para hablarnos de la naturaleza tormentosa de la represión y el imparable poder de los instintos. Entre Sang-hyun y Tae-ju se establece una peculiar relación sado-masoquista, pues mientras el sacerdote es verdugo muy a su pesar, espoleado por un

incontrolable deseo de sangre que le convierte en un amante vigoroso y apasionado, Tae-ju parece sentirse atraída por el riesgo que afronta al desnudarse ante un hombre que en cualquier momento puede dejarse llevar y devorarla. Pero a un nivel más profundo, *Thirst*, como en su momento hizo *Solo contra todos* con el incesto, suspende uno de los tabúes más infranqueables de la cultura humana: el de la sangre menstrual. El primer encuentro entre ambos personajes es muy significativo al respecto: el sacerdote se encuentra en la cocina con la joven y su suegra y empieza a sentir una profunda repulsión y a sufrir arcadas, muy probablemente porque sus sentidos vampíricos son hipersensibles a la menstruación de Tae-ju. Es la primera toma de contacto entre los instintos de Sang-hyun y el erotismo prohibido de Tae-ju, y se entabla a partir del olor del tabú de la sangre.

Encontramos una situación muy similar donde menos lo esperaríamos. En *Crepúsculo* (*Twilight*, Catherine Hardwicke, 2008), el primer encuentro en el instituto entre Bella Swan (Kristen Stewart) y Edward Cullen (Robert Pattinson) se resuelve de un modo problemático, cuando el joven vampiro se ve obligado a sentarse en clase junto a su atractiva compañera y es incapaz de permanecer a su lado más de dos minutos. Su estómago se revuelve, Edward siente una profunda repulsión y desaparece, para regresar un par de semanas más tarde al instituto, sentarse de nuevo junto a su compañera, y mostrarse mucho más cómodo y relajado. El análisis más elemental nos empujaría a pensar que, tras conocer a Bella, Edward sufre la efervescencia de sus impulsos más incontrolables y, ante el temor de abalanzarse irremediablemente hacia su víctima, decide huir despavorido. Su impulso de muerte (su sed de sangre) se ha hecho presente de un modo tan violento que el vampiro ha puesto tierra de por medio para no dañar a su víctima potencial (y no revelar el oscuro secreto de la familia Cullen). No obstante, pese al cuidado que pone Hardwicke para no evidenciar lo inapropiado en una película dirigida sin discusión al público adolescente, surge una segunda hipótesis que explica mucho mejor el desarrollo de la secuencia. Cuando Edward conoce a Bella, esta tiene la menstruación, por lo

que desprende un olor que pasaría desapercibido para el resto de la humanidad, pero no para un vampiro. Eso explica que Edward, al regresar al instituto dos semanas después (cuando la joven ya no tiene la regla), pueda sentarse junto a Bella controlando mucho mejor su aversión y posibilitando, a partir de ahí, la relación entre ambos personajes. Pese a su naturaleza inocente, el conflicto que pone sobre la mesa *Crepúsculo* (de un modo poco reflexivo aunque evidente) no difiere demasiado del que articula *Thirst*. Nuevamente nos encontramos ante un personaje masculino atormentado por sus pulsiones erotanáticas, que se debate entre la sed de sangre y el miedo por dañar a su amada, y una mujer que, lejos de huir del peligro, se siente profundamente atraída ante el abismo de la muerte que representa su amante. Y nuevamente, el tabú de la sangre menstrual juega un papel muy importante en el estallido de la primera pulsión erótica del hombre-vampiro.

Thirst resulta más interesante por varios motivos: en primer lugar por poner en juego el elemento cristiano que complejiza aún más el conflicto entre el deseo y la represión del protagonista; pero sobre todo, porque parte del género fantástico, apoderándose del imaginario vampírico, para reflexionar sobre el erotismo en el cine y sobre la relación entre Eros y Tánatos que venimos analizando a lo largo de este trabajo. Algo que emparenta a Park Chan-wook con la cineasta francesa Claire Denis, y más concretamente con su película *Trouble Every Day* (2001). En la misma, Denis reflexiona, de nuevo partiendo del fantaterror, sobre el erotismo y la muerte al relatarnos la historia de dos personajes (un hombre y una mujer) que han sido infectados por un virus que les ha convertido en caníbales.

Hay un detalle argumental que parece haber pasado totalmente desapercibido en el análisis de ambas películas y que las hermana de un modo incuestionable: si en *Thirst*, el padre Sang-hyun se convertía en vampiro tras someterse en África a un experimento científico dirigido por un médico interpretado por

el actor francés de origen africano Eriq Ebouaney, en *Trouble Every Day* la infección caníbal es fruto de otro experimento realizado en África por otro médico interpretado por un actor francoafricano, Alex Descas. La evidente similitud física entre Descas y Ebouaney, y la profunda semejanza entre los personajes que interpretan en ambas películas, nos revela que Park Chan-wook tenía muy presente el film de Denis cuando escribió *Thirst*, hasta el punto de que podríamos concluir que, en realidad, el Dr. Immanuel de la película coreana es el mismo Dr. Léo de *Trouble Every Day*⁹⁵. Ambos llevan a cabo sus ensayos científicos en África, el continente virgen, donde el ser humano ha conservado raíces más profundas con sus orígenes en detrimento de la cultura represora que domina la vida en el mundo civilizado. De ahí que la naturaleza de sus experimentos guarde relación con la liberación de los instintos, con un regreso a la naturaleza en detrimento de la cultura. Y en este sentido, ambas películas ponen en cuestión dos tabúes universales férreamente instalados en el superyó, aquellos que hacen referencia a la carne y a la sangre. Si como comentábamos en el capítulo introductorio, Freud definía como uno de los primeros gestos en el paso de la naturaleza a la cultura la gestión de los residuos humanos (es decir, la sepultura del cadáver por parte de los familiares o compañeros de clan del fallecido), como medida de protección frente al impulso caníbal de sus enemigos, no podemos obviar que la antropofagia forma parte, de algún modo, de nuestra naturaleza instintiva.

La carne y la vida

En el momento de dar el paso, el deseo nos arroja fuera de nosotros; ya no podemos más, y el movimiento que nos lleva exigiría que nosotros nos quebrásemos. Pero, puesto que el objeto del deseo nos desborda, nos liga a la vida desbordada por el deseo. ¡Qué dulce es quedarse en el deseo de exceder, sin llegar hasta el extremo, sin dar el paso! ¡Qué dulce es quedarse largamente ante el objeto de ese deseo, manteniéndonos en vida en el deseo, en lugar de morir yendo hasta el extremo, cediendo al exceso de violencia del deseo!

Georges Bataille⁹⁶.

⁹⁵ Además, Ebouaney y Descas trabajaron juntos en *35 Rhums*, la película que Claire Denis rodó un año antes de que Park Chan-wook presentara *Thirst* en el Festival de Cannes.

⁹⁶ BATAILLE, G. Op. cit. p. 147.

No ceder nunca al exceso de *violencia del deseo*. Es el conflicto que atormenta al Dr. Shane Brown (Vincent Gallo), uno de los protagonistas de *Trouble Every Day*. Residente en Estados Unidos, aterriza en París junto a su esposa June (Tricia Vessey) para disfrutar de su luna de miel, aunque en realidad Shane anda tras la pista de Léo, el científico responsable de su enfermedad. Pues aunque en apariencia el Dr. Brown es un hombre sano, en realidad sufre un incontrolable deseo de carne humana. Shane se debate entonces entre sus instintos y el amor que siente hacia su joven e inocente mujer. Reprime brutalmente cualquier atisbo de atracción sexual que pueda sentir hacia ella, pues sabe que si se deja ir por la pasión, por la sinrazón de la plétora de los órganos, no podrá evitar que la pulsión destructora le incite a agredir a June.

"*Te quiero mucho. Nunca te haré daño*", le promete en la cama mientras esta duerme desnuda a su lado. La trata con dulzura y delicadeza, como si se tratase de un objeto frágil que en cualquier momento se puede romper en sus manos. Cuando en otra escena June sale de la ducha y Shane la cubre con una toalla, descubre en su brazo la marca de un mordisco, probablemente perpetrado por él mismo en un impulso incontrolable durante un retozo marital. Una advertencia de lo que puede llegar a ocurrir si no es capaz de poner distancia entre sus instintos y el cuerpo de su esposa. A partir de ese momento, el caníbal decide evitar todo contacto erótico con su mujer y busca en otro lugar el objeto que pueda saciar su apetito. Aborda de un modo obsceno e incontrolado a todas las mujeres con las que se cruza, en la puerta de un servicio público, o en un vagón de metro, y fija su objetivo en una asistente del hotel donde se hospedan (Florence Loiret Caille), que parece mostrarse receptiva ante los gestos y miradas lascivas que Shane le regala de un modo poco discreto. Cuando June advierte el creciente carácter huidizo y esquivo de su marido, empieza a sentirse rechazada. La gota que colma el vaso se derrama cuando ambos inician los juegos preliminares a una relación sexual y Shane, percibiendo el peligro ante su falta de autocontrol, decide encerrarse en el cuarto de baño

para masturbarse, para expulsar de sí el flujo de pasión y destrucción, mientras June aporrea la puerta gritándole, sin entender porque su esposo no quiere poseerla. En una imagen tan bella como simbólica, la joven, sola en el lavabo, acaricia el semen derramado por su marido minutos antes, como si el esperma perdido fuese la prueba inequívoca de la imposibilidad sexual entre ambos y, a la vez, los residuos de la agresividad reprimida.

Lo que revela *Trouble Every Day* aferrándose al imaginario del cine de terror es la naturaleza desgarradora del sexo y la inseparable relación entre Eros y Tánatos, en la vida y en el cine contemporáneo, que venimos defendiendo e ilustrando a lo largo de este trabajo. Cuando Shane finalmente cede a sus instintos y devora a la asistenta del hotel hasta desangrarla, parece evidenciarse la verdad oculta tras la intuida (aunque pocas veces explicitada, a no ser mediante el humor) incompatibilidad entre Eros y el matrimonio, o con cualquier tipo de compromiso que intente reglar y formalizar la libre asociación sexual entre dos seres humanos. Cuando Bataille afirma que *se suele considerar al matrimonio como algo que tiene poco que ver con el erotismo*⁹⁷, lo hace entendiendo el segundo como esa transgresión de las prohibiciones que difícilmente puede conjugarse con un estamento cultural establecido por el hombre y politizado por la religión. Un arriesgado quebrantamiento de los tabúes que debe poner en juego la vida continua de los seres, esa *afirmación de la vida hasta en la muerte* que nunca puede estar reglada por convenciones y normas sociales. Shane puede desgarrar el cuerpo de otra mujer, someterla al peligroso dominio de las pulsiones, pero nunca podría perpetrar la inocencia de su esposa. ¿Puede entonces existir deseo dónde hay amor?

El conflicto se acrecienta cuando entendemos que, en realidad, June no solo está dispuesta a correr el riesgo que implica la entrega sexual ante su marido, sino que además desea

⁹⁷ BATAILLE, G. Op. cit. p. 115

fervorosamente todas las consecuencias que implicaría la posesión, la rendición irracional ante el poder antropófago y vampírico de la relación sexual. En este sentido el desenlace de la película es muy clarividente: tras haber asesinado a la asistenta del hotel, Shane se deshace en la ducha de los restos de sangre de la víctima en su cuerpo cuando June regresa y le encuentra en el lavabo. Pese al cuidado que Shane ha puesto por no ser descubierto por su esposa, June advierte una gota de sangre deslizándose por la cortina de la ducha, y entiende todo lo que ha ocurrido la noche anterior. Pero lejos de asustarse o de rechazar a su marido, le abraza aceptando, con más satisfacción que resignación, el riesgo que supondrá permanecer a su lado. Un riesgo sin el cual no existiría relación posible, pues por mucho que el médico caníbal considere que su enfermedad es el lastre que imposibilita el contacto sexual entre él y su mujer, el abismo de la muerte, el instinto salvaje, será el ingrediente que mantendrá viva la llama del deseo. Igual que les ocurría a Bella y a Edward, o al padre Sang-hyun y a la joven Tae-ju. Si el pensamiento de Sade se definía, según Simone de Beauvoir, por *la voluntad que se aplica en realizar la carne sin perderse en ella*⁹⁸, el erotismo de Denis se basa precisamente en su opuesto: la sumisión total a la pérdida de la carne.

La ninfa que devoraba a los hombres

La sangre produciendo hinchazón descompone el equilibrio sobre el que se fundaba la vida. Bruscamente, un ser es presa de la furia. Esa furia nos es familiar, pero imaginamos fácilmente la sorpresa de quien no tuviese conocimiento de ella y que, por una maquinación, descubriese sin ser visto los transportes amorosos de una mujer que anteriormente le habría impresionado por su distinción. Vería en ello una enfermedad, algo análogo a la rabia canina. Como si una perra rabiosa hubiese suplantado la personalidad de aquella que recibía a sus visitantes con tanta dignidad.

Georges Bataille⁹⁹.

Hemos hablado de Shane Brown, uno de los protagonistas de *Trouble Every Day* que padece ese virus caníbal que se apodera de los instintos en pugna con la razón. Claire Denis nos presenta un estado más avanzado de la enfermedad a través de Coré

⁹⁸ DE BEAUVOIR, Simone. *¿Hay que quemar a Sade?* Ed. Machado Grupo de Distribución. Madrid, 2000.

⁹⁹ BATAILLE, G. Óp. cit. p. 112.

(Beatrice Dalle), la pareja sentimental de Léo, el científico que ha desarrollado el virus infeccioso. Mientras Shane aún conserva cierto autocontrol, Coré está totalmente poseída por el deseo, convertida, como en la cita de Bataille, en la perra rabiosa que ha suplantado su identidad humana. Léo la mantiene encerrada en una habitación, sabedor de que dejarla salir a la calle supone un riesgo para todo el que se cruce con ella.

En la primera escena de la película, Coré aguarda en el arcén de una carretera, como si de una prostituta se tratase, a que algún conductor se detenga para recogerla. Un camionero se deja seducir, para acabar siendo devorado minutos después. Como la Judith de Betulia de la pintura negra de Goya¹⁰⁰, la judía que atrajo al rey Holofernes para decapitarlo durante el acto sexual y salvar así a su pueblo de la invasión, Coré utiliza sus armas de persuasión para captar a las víctimas que saciarán su apetito de carne. El canibalismo la convierte en una ninfómana devoradora de hombres, en una feminidad antropófaga cuya sexualidad, lejos de poder ser dominada por el hombre, supone un riesgo para su integridad, lo que invoca de modo inequívoco el miedo a la castración estudiado por el psicoanálisis.

Claire Denis utiliza a Coré para filmar una de las escenas del cine reciente que mejor han sabido ilustrar la relación entre la pulsión erótica y el deseo tanático. Dos vecinos de Léo descubren que en su casa hay alguien encerrado. Movidos por la curiosidad morbosa de conocer aquello oculto y prohibido que se esconde tras las paredes, irrumpen en la vivienda. Uno de ellos sube hasta la habitación donde el científico ha encerrado a Coré tapiando la entrada con unos tablones. A través de sus rendijas, el joven descubre la presencia absorbente de una mujer poseída por la animalidad más pura, incapaz de verbalizar palabra, y que tan solo puede expresarse con su mirada rebosante de lujuria y algunos sonidos propios de un exceso que nubla la razón. Los tablones representan simbólicamente el poder represivo del yo que regula la censura del superyó ("*no debes entrar en la casa,*

¹⁰⁰ DE GOYA, FRANCISCO, *Judith y Holofernes*, 1819-1823. Museo del Prado (Madrid).

no debes arrancar los tablones") y el imparable y efervescente tránsito instintivo del ello, personificado por una Coré totalmente poseída por su canibalismo erotizado, un impulso que la domina del mismo modo que el amante se deja llevar por la plétora de la carne y la sangre:

Hasta es demasiado poco hablar de enfermedad. Durante esos momentos, la personalidad está muerta; y su muerte, en esos momentos, deja lugar a la perra, que se aprovecha del silencio, de la ausencia de la muerta. La perra goza, y lo hace gritando, de ese silencio y de esa ausencia. El retorno de la personalidad la congelaría, pondría fin a la voluptuosidad en la que anda perdida.

Georges Bataille¹⁰¹

El joven sucumbe a la atracción del abismo y es devorado por Coré, quien gruñe gozosa cuando es perra y solloza arrepentida en los efímeros instantes de lucidez en los que recupera su personalidad y descubre, cubierta de sangre sobre el cadáver de su víctima, lo que acaba de hacer. Poco después acabará ardiendo, literalmente, en una secuencia que se identifica simbólicamente con el ardor del deseo que Bataille definió así: *Sabemos que la posesión del deseo que nos quema es imposible. Una de dos: o bien el deseo nos consumirá, o bien su objeto dejará de quemarnos*¹⁰². Lamentablemente para Coré, su deseo arderá hasta alcanzar su fin: el retorno al mundo inorgánico que articula el principio de Nirvana, motor principal de la vida instintiva.

¹⁰¹ BATAILLE, G. Óp. cit. p. 112.

¹⁰² BATAILLE, G. Óp. cit. p. 147.

Por un erotismo cinematográfico

Las perversiones expresan la rebelión contra la subyugación de la sexualidad al orden de la procreación y contra las instituciones que garantizan este orden.

Herbert Marcuse¹⁰³

De sobras conocidos son los motivos por los cuales el doblaje tiene en España un peso tan significativo en relación a la mayoría de países europeos donde las películas habladas en un idioma extranjero suelen estrenarse subtituladas. Durante la dictadura franquista, el régimen estableció el doblaje como medida de censura y control sobre los contenidos de los largometrajes que procedían de países foráneos (principalmente de Estados Unidos) donde no prevalecían los mismos principios morales, o estos no se defendían con el mismo empeño. Así, el doblaje permitía a la censura alterar situaciones y diálogos que se consideraban peligrosas y nocivas para la salvaguarda de su manera de entender la ética moral.

De entre todas las películas cuyo contenido fue alterado por el régimen mediante el doblaje, destaca un caso especialmente peculiar. En 1953, la censura quiso rescatar de la inmoralidad *Mogambo*, de John Ford, un film en el que se mostraba un adulterio protagonizado por una mujer llamada Linda Nordley (Grace Kelly), que engañaba a su marido Donald (Donald Sinden) dejándose conquistar por el galán Victor Marswell (Clark Gable), incumpliendo así sus votos conyugales. Con el objetivo de camuflar la infidelidad, sin duda un ejemplo pernicioso para la casta moral católica imperante en el país, la censura optó por alterar la relación entre Linda y su esposo Donald, quienes en la versión estrenada en España, por obra y milagro del doblaje, no eran marido y mujer sino hermanos. Así, al ser seducida por Victor, Linda no cometía ningún adulterio pero, como contrapartida, su relación con Donald era lo más parecido a un incesto. Intentando esconder la inmoral infidelidad, la censura española provocaba la rebelión de los impulsos libidinales que

¹⁰³ MARCUSE, H. Op. Cit., p. 59.

se manifestaban dando forma al más consolidado y universal de los tabúes sexuales: el incesto.

La anécdota no tendría mayor relevancia si no se erigiese como símbolo paradigmático de las consecuencias que ha tenido la brutal represión sufrida por Eros en la historia del cine. Si como afirma Marcuse, la perversión no es ni más ni menos que el resultado de la rebelión del Eros cohibido, sometido a un régimen meramente funcional en el que el goce no es contemplado, todas las películas abordadas en este trabajo, con las que he querido ilustrar la relación indisociable entre las pulsiones sexuales y destructivas en el cine contemporáneo, no tendrían razón de ser, o serían presentadas como meras excepciones patológicas, y no como ejemplos de la imposibilidad del cine por encontrar un imaginario luminoso alrededor de la sexualidad. Obviamente, el arte no hace más que mostrar, de un modo más o menos velado, la verdad de su presente, por lo que la impotencia sexual del cine no tiene su origen en una equivocada representación de lo real por parte de las películas, sino que es fruto de la propia realidad humana.

La humanidad condenada a la insatisfacción sexual

Como explicamos en el capítulo 2, en el mito de la horda primitiva con el que Freud intentó explicar el origen de la cultura, estrechamente relacionado con el inicio de la represión, el padre primitivo, primer líder social de la humanidad, imponía una serie de restricciones sexuales para salvaguardar el orden y el equilibrio en el seno de la comunidad. Los hermanos, hijos de este cabecilla, se rebelaban contra estas leyes y asesinaban al padre para deshacerse de la opresión. Pero una vez en el poder, restablecían las mismas normas contra las que se habían rebelado, unas normas inoculadas con tanta efectividad en el superyó que acababan por sobrevivir a la desaparición de su creador. Los parricidas incapaces de aceptar la autoría y responsabilidad del crimen que habían cometido, no podían romper con la obra represiva del padre. El sentimiento de culpa (tanto por el asesinato del padre como ante

la mera posibilidad de transgredir sus leyes) acaba estableciéndose, según Freud, como el motor que rige el progreso de la humanidad, una historia de represión, rebelión y restablecimiento del orden represivo. Como explica Marcuse: *De generación en generación el impulso agresivo revive, dirigido contra el padre y sus sucesores, y de generación en generación la agresión tiene que ser inhibida de nuevo [...] En tanto el padre es multiplicado, suplementado y reemplazado por las autoridades de la sociedad, en tanto las prohibiciones e inhibiciones se expanden, el impulso agresivo y sus objetos hacen lo mismo. Y con él crece, por parte de la sociedad, la necesidad de fortalecer sus defensas, la necesidad de reforzar el sentido de culpa*¹⁰⁴. Con la institucionalización de la culpa, la represión sexual se instala en el poder desvinculándose de los individuos que lo representen en cada momento. Aunque bien es cierto que después de cada rebelión, el orden primigenio no es restablecido en la misma forma en que fue suprimido, por lo que paso a paso, el ser humano ha logrado conquistar cotas más altas de libertad, ampliando sus dominios sobre las leyes represivas.

Es preciso explicar con más detalle qué motivos empujaron al hombre a censurar sus impulsos libidinosos, si, como hemos explicado, el principio del placer conduce su vida instintiva a la búsqueda incesante de goce. Según Freud, el paso del *principio del placer* (la vida al servicio de la satisfacción inmediata de los impulsos eróticos) al *principio de la realidad* (la restricción del placer y la postergación de la satisfacción erótica en pro de una mayor productividad laboral) vino dada por la escasez (*ananke*) propia del entorno en el que vivía el ser humano, que le obligaba a dedicar la mayor parte de su tiempo al trabajo para así optimizar sus esfuerzos por asegurar la satisfacción de sus necesidades básicas. Si en un escenario de escasez, el ser humano no hubiera puesto limitaciones a sus instintos libidinosos, habría desperdiciado demasiada energía en actividades improductivas. *El Eros incontrolado*, afirma Marcuse,

¹⁰⁴ *Ibíd.*

es tan fatal como su mortal contrapartida: el instinto de la muerte. Sus fuerzas destructivas provienen del hecho de que aspira a una satisfacción que la cultura no puede permitir: la gratificación como tal, como un fin en sí misma, en cualquier momento¹⁰⁵. El conflicto real surge cuando el progreso de la humanidad erradica en gran parte el problema de la *ananke*¹⁰⁶ y, no obstante, la represión de los instintos sigue vigente sin justificación aparente. Surge entonces lo que Marcuse ha definido como *represión excedente*: aquella que no está argumentada por la insolvencia real del entorno humano ni por la imposibilidad de garantizar la satisfacción universal de las necesidades básicas, sino que es utilizada por el poder establecido para perpetuar su autoridad. Dentro de la estructura total de la personalidad reprimida, explica Marcuse, la represión excedente es esa porción que es el resultado de condiciones sociales específicas sostenidas por el interés específico de la dominación¹⁰⁷. Intentando hallar la justificación por la cual la cultura no permite la existencia de individuos libidinalmente satisfechos en el otro, y ligados a todos los demás por el trabajo y los intereses comunes¹⁰⁸, Freud encuentra en los impulsos destructivos, íntimamente ligados a la sexualidad y que tratan una y otra vez de destruir la civilización, el motivo por el cual la sociedad debe llamar a todo posible refuerzo¹⁰⁹ contra los instintos. El principio de actuación surge entonces como mecanismo de restricción de la influencia de la libido sobre el organismo, y es definido por Marcuse como una centralización o *genitalización* de Eros que desexualiza el cuerpo humano: La libido llega a estar concentrada en una sola parte del cuerpo, dejando casi todo el resto libre para ser usado como instrumento de trabajo¹¹⁰. El trabajo enajenado irrumpe así como la mejor salvaguarda del

¹⁰⁵ *Ibíd.* p. 27.

¹⁰⁶ El argumento de la escasez definido por Freud es discutido por Marcuse, quien considera que la escasez no es "un hecho en bruto", sino "consecuencia de una organización específica de la escasez y de una actitud existencial específica, reforzada por esta organización". Cit. en MARCUSE, H. p. 49.

¹⁰⁷ *Ibíd.* p. 91.

¹⁰⁸ FREUD, SIGMUND. *El malestar en la cultura*. Alianza Editorial. Madrid, 1970. p. 80

¹⁰⁹ *Ibíd.* p. 86.

¹¹⁰ MARCUSE, H. Op. cit. p. 59.

status quo, al absorber toda la energía que requeriría una rebelión y al monopolizar el tiempo de la existencia humana. Como afirma Marcuse: *Si no hay un instinto de trabajo original la energía requerida para el trabajo (desagradable) debe ser extraída de los instintos primarios -de los instintos sexuales y los destructivos-. Puesto que la civilización es principalmente la obra de Eros, es antes que nada extracción de la libido; la cultura obtiene una gran parte de la energía mental que necesita sustrayéndola de la sexualidad.*¹¹¹

Una de las grandes paradojas de la represión sexual es que en realidad es incapaz de cumplir con su cometido: contener los instintos de destrucción ligados a Eros. Como afirma Freud, *después de la sublimación el componente erótico ya no tiene el poder de atar a la totalidad de los elementos destructivos que previamente estaban combinados con él, y ellos son liberados bajo la forma de inclinaciones hacia la agresión y la destrucción*¹¹². Irrumpen entonces las perversiones, el deseo sádico que goza en la República de Saló con las más brutales torturas, el anhelo masoquista que convierte la vida sexual de una periodista mexicana en un reclamo creciente de dolor y muerte, o el arrebató incestuoso de un carnicero insatisfecho que encuentra en el virginal cuerpo de su hija el único sostén para sus pulsiones (auto)destructivas.

No obstante, no es esa la gran contradicción de la represión sexual, pues existe una aún mayor. No solo es incapaz de proteger a la civilización de ese poder destructor que amenaza con aniquilarla, no solo despierta con sus restricciones la misma agresividad que pretende contener, sino que además funciona como garantía de pervivencia del deseo sexual. Como hemos apuntado a lo largo de este trabajo, no existe placer sin transgresión, no existe deseo sin tabúes que lo alimenten. En realidad, Freud sugirió esta noción, afirmando que la libertad sexual irrestringida desde el principio da por resultado la falta de satisfacción total: *Es fácil demostrar que el valor que*

¹¹¹ *Ibíd.* p. 86.

¹¹² Freud, SIGMUND. *El Yo y el Ello*. Cit. en. MARCUSE, H. *Óp. cit.*, p. 87.

la mente establece en las necesidades eróticas se hunde instantemente tan pronto como la satisfacción llega a ser fácilmente obtenible. Se necesita algún obstáculo para mantener la marea de la libido en su máxima altura¹¹³.

Breve historia de la impotencia sexual cinematográfica

En su comunicación *Por una historia (en movimiento) de sexo, de 'nudies' y de amor*¹¹⁴, una de las ponencias del célebre congreso *Erotismo eversione merce* celebrado en Bolonia del 15 al 17 de diciembre de 1973, el crítico, cineasta y escritor francés de origen griego Ado Kyrrou traza un breve pero exhaustivo trayecto por la historia del sexo en el cine para acabar concluyendo que el origen (o la principal consecuencia, pues no deja claro si es causa o efecto) de la impotencia del cine en su búsqueda de un imaginario luminoso alrededor de Eros es la irreconciliable fractura entre sexo y amor en el séptimo arte. Para Kyrrou, el éxito del cine pornográfico (o *clandestino* como él lo llama) es producto de una carencia: el cine comercial es incapaz de integrar a Eros en su discurso sobre el amor, por lo que la sexualidad es absorbida por el mercado para fabricar nuevos productos audiovisuales destinados a saciar los impulsos libidinosos de una sociedad que reclama su presencia, de algún modo, en la industria del entretenimiento. Como veremos, el porno no es tan solo *carne para los lobos* sino que ejerce además de complemento perfecto para el principio de actuación con el que el poder represor perpetúa su dominación.

Pero para que la *clandestinidad* pudiese monopolizar durante décadas el sexo cinematográfico, era necesaria su total exclusión de las películas convencionales. Como explica Kyrrou: *El espectador [...] aparte de raras, rarísimas excepciones si tenía una buena búsqueda, el amor en los argumentos de las películas no lo encontraba. La razón de esta ausencia es clara: el hombre que ama, que por lo tanto vive, es peligroso. El cine*

¹¹³ FREUD, S. *Sobre una degradación general de la vida erótica* [online] Disponible en <http://musica.unq.edu.ar/personales/ebonnier/Freud/Textos/.../05.rtf>

¹¹⁴ KYROU, ADO. *Por una historia (en movimiento) de sexo, de 'nudies' y de amor* en VV.AA. *Erotismo y destrucción*. Ed. Fundamentos. Madrid, 1983. pp. 63-79.

podría volverse comprometido con la vida, con el amor y, como consecuencia, con la rebelión¹¹⁵.

No obstante, con el final de la Edad de Oro y la crisis sufrida por el cine estadounidense al iniciarse la segunda mitad del siglo XX, el edificio comercial de Hollywood tuvo que encontrar nuevas soluciones económicas para sobrevivir. Fue entonces cuando Eros fue rescatado de su gueto para hacerlo entrar en el mercado. Kyrou ubica el principio de este proceso (*si no una liberación, sí al menos una liberalización*¹¹⁶) en los albores de la década de los 40, cuando las llamadas películas 'nudistas' irrumpieron en Suiza, los países escandinavos y Estados Unidos. El desnudo, disfrazado de oda al naturalismo, servía como gancho para captar a ese público otrora condenado a las salas ubicadas en las *trastiendas de los bistrós de mala fama*¹¹⁷. No deja de ser significativo, como señala Kyrou, que las primeras películas nudistas fuesen productos de la Alemania nazi¹¹⁸. Las películas de striptease primero, y las de educación sexual a posteriori, recogieron el relevo del cine nudista como filtro transmisor de una cierta manera de entender (y controlar) el sexo en el cine, hasta la irrupción de las llamadas 'nudies' a mediados de la década de los 60, cuyo origen serían las películas de striptease (*Sittenfilme* en Alemania, sin bautizar en otros idiomas), que llegaron a representar el 30% de la producción cinematográfica mundial¹¹⁹, y cuya forma actual estaría representada por la extensa oferta de cine pornográfico.

Poco a poco, las perversiones se fueron apoderando de ciertos subgéneros de las 'nudies': Así el *sado-masoquismo no tardó en hacer su aparición. A finales de 1964, G. Weiss realizó con modestísimos medios las películas de la serie Olga's Girls*

¹¹⁵ KYROU, A. Óp. cit. p. 65.

¹¹⁶ *Ibid.* p. 66.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ "Y tratemos de no olvidar el largo prólogo de Olimpiada (Olympia, 1938) de Leni Riefenstahl sobre los Juegos Olímpicos de 1936: sólo se ven desnudos femeninos, castos como si vistiesen hábitos de monja. Es verdad que uno de los objetivos del fascismo fue deshumanizar, dessexualizar el cuerpo". *Ibid.*

¹¹⁹ Resulta imposible, por ausencia de cifras oficiales, determinar cuál es, a día de hoy, la cuota de mercado del cine pornográfico y erótico en la producción mundial, aunque no es descabellado imaginar que ese porcentaje se haya duplicado casi cincuenta años después de la ponencia de Kyrou.

(dirigidas por Joseph P. Mawra). *Es una sucesión ininterrumpida de torturas: se azota, se amordaza, se queman senos, se arrancan lenguas, etc. Sin embargo, hay coartada: estas películas son, parece, advertencias para las puras muchachas de pueblo que quieren venir a buscar fortuna a las grandes ciudades*¹²⁰. La condena moral de los impulsos libidinosos hacía así acto de presencia en las primeras manifestaciones de cine BDSM¹²¹, en un eterno retorno a la moraleja que Charles Perrault quiso añadir al epílogo del cuento de Caperucita Roja y que presenta a Eros como la boca del lobo que precede el cruel castigo: de la expulsión del paraíso en el Génesis al suicidio de Sissy en *Shame*. Que el cine comercial adoptara definitivamente a Eros tras las revoluciones de mayo del 68, erigiendo a *El último tango en París* (*Último tango a Parigi*, Bernardo Bertolucci, 1972) como abanderado oficial del nuevo régimen sexual, no supuso, como ya advertía Kyrou en 1973, ningún avance significativo en la búsqueda de un erotismo cinematográfico luminoso: *Todas las palabras consideradas impronunciables se pueden decir; Marlon Brando hace una lista de los sinónimos de la palabra sexo, pero es para arrastrarse mejor en el fango del acto sexual. Una vez más se nos dice, con talento (y aquí está el peligro) que hacer el amor como los perros conduce directamente a la locura y el suicidio.*

El principio de actuación del porno

Exteriorización, desligamiento y abstracción del sexo, desde ese momento libre para todas las conexiones, aislamiento e identificación del sexo con los órganos genitales, reducción de lo oculto y de lo invisible hasta el agotamiento y la saturación de lo representado; tales son los efectos del primer plano pornográfico, tal es el modo de representación del sexo en el cine.

Yann Lardeau¹²².

¹²⁰ *Ibid.* p 72.

¹²¹ BDSM es la denominación usualmente empleada para designar una serie de prácticas y aficiones sexuales relacionadas entre sí y vinculadas a lo que se denomina sexualidad extrema convencional, entre las que se encontraría el sado-masochismo.

¹²² LARDEAU, YANN. *El sexo frío (cine y pornografía)* en FECÉ, JOSEP LLUÍS (Ed.). *Teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia*. Paidós Comunicación. Barcelona, 2005. P 116.

*Pornografía es el erotismo de los otros*¹²³, afirmaba con sorna en 1973 Ado Kyrrou; *El porno es el cine erótico de los innobles*¹²⁴, añadía Yann Lardeau en 1985, reafirmando la idea generalizada de que la pornografía ha asumido el espíritu ignominioso y clandestino que siempre ha existido en ciertas manifestaciones encargadas de cumplir con los compromisos de la cultura con Eros. Dicho de otro modo, el porno viene a ser el mecanismo no oficial de satisfacción de la energía libidinosa que el trabajo enajenado no puede absorber y el arte oficial no ha sido capaz de normalizar, complemento perfecto a la represión sexual que logra arrinconar los instintos eróticos y, lo que es más importante, codificarlos de un modo totalmente subordinado al principio de actuación.

Si la sexualidad es la actividad humana más libre que existe, pues solo esa libertad, ese abandono a la sinrazón, puede alcanzar el éxtasis del instante de continuidad, el porno es paradójicamente el género cinematográfico más reglamentado y rígido que existe. Todo en el porno es orden y jerarquía¹²⁵: la relación sexual se inicia con un brevísimo cortejo, para a continuación dar paso a los juegos preliminares que son siempre los mismos y casi siempre en el mismo orden (besos fugaces, desnudo parcial, felación, desnudo completo, cunnilingus y posible simultaneidad del sexo oral); a continuación la pareja emprende el coito, iniciado siempre con una penetración vaginal que a posteriori puede derivar en anal. Finalmente se alcanza el orgasmo masculino con el que se pone fin al acto (y a la escena) y en el que casi siempre existe una actitud sumisa de la mujer ante la eyaculación del hombre. La racionalización del sexo que surge de esta casi insobornable codificación argumental actúa paradójicamente en dirección contraria a la supuesta intencionalidad erógena del cine porno, que en su supuesta búsqueda del grado cero de libertad sexual, acaba enclaustrando

¹²³ KYROU, A. Óp. cit. p. 64.

¹²⁴ LARDEAU, Y. Óp. cit. p. 166.

¹²⁵ El ejemplo ilustrado correspondería a una relación pornográfica heterosexual; pero el cine porno gay y lésbico se rige por estructuras argumentales igualmente rígidas.

a Eros en un zulo de insatisfacción¹²⁶. Como afirma Lardeau: *Todo ocurre como si el porno nos dijera que el gozo es imposible, como si, a través de la representación del acto sexual, viniera a evidenciarnos la prohibición de gozar*¹²⁷.

Para el crítico francés (cuyo artículo citado en este trabajo fue publicado por primera vez en junio de 1984, en el número 289 de Cahiers du Cinéma), el uso preferente, casi exclusivo, del primer plano en la puesta en escena pornográfica vendría a ser el equivalente a la centralización de la actividad erógena que, según Marcuse, da forma al principio de actuación: *Solo es cuestión de acercar el sexo lo más cerca posible, de dar de éste la imagen más nítida posible y la más cercana: la más precisa. La cámara, a través de la disposición de sus encuadres, ángulos y enfoques, nos muestra el sexo del hombre o de la mujer como nunca nadie los ha visto ni los verá, como, de hecho, no han existido nunca*¹²⁸. La genitalización logra así objetivar y neutralizar el sexo, supeditando toda su actividad al pene y la vagina, centros de reclusión donde deben agotarse las pulsiones libidinosas. Tampoco el cine erótico (o porno light) muestra mayor honestidad al respecto, pues su obstinada ocultación de los genitales, funciona según un mismo registro pero según modos inversos: *Tanto en el porno como en el cine erótico, explica Lardeau, gobierna siempre la hiperfocalización sobre el lugar objetivo del sexo, sobre las partes genitales: evidente en el porno, inductora en el cine erótico. El cuerpo integral del cine erótico es representado de manera que mejor se haga presente, para subrayar más el espacio restringido y cerrado del sexo. Como medio de la sobredelimitación de ese espacio cerrado no representa sino su amplificación*¹²⁹.

¹²⁶ En términos parecidos se expresa Slavoj Žižek, para quien la evidencia de la irrepresentabilidad del sexo en el cine "la congruencia entre la narrativa fílmica (el desarrollo de la historia) y la exhibición directa del acto sexual es estructuralmente imposible, si elegimos una, debemos necesariamente perder la otra. La siguiente paradoja de la pornografía, continuando con la lógica de esta complementariedad entre la narración y el acto es que este género, que supuestamente muestra la más espontánea de las actividades humanas, es probablemente el más codificado, hasta en sus más íntimos detalles". ŽIŽEK, S. Op. cit. p. 182.

¹²⁷ LARDEAU, Y. Op. cit. p. 110.

¹²⁸ *Ibid.* p. 109.

¹²⁹ *Ibid.* p. 114.

El primer plano pornográfico niega así la relación sexual, que se convierte en una actividad mecanizada en la que entran en juego *cuerpos sin órganos* (citando a Deleuze), o para ser más precisos, *órganos sin cuerpo*. Según Zizek, en la *utopía pornográfica*, la *unidad de la autoexperiencia corporal es mágicamente disuelta, de modo que el espectador percibe los cuerpos de los actores no como totalidades unificadas, sino como una aglomeración de objetos parciales vagamente coordinados - aquí la boca, allí un pecho, más allá el ano, cerca de él la abertura vaginal...*¹³⁰ Precisamente en esa abertura vaginal, obscenamente mostrada con un hiperrealismo casi monstruoso, muere en el porno el único elemento que podría activar un imaginario erótico para el cine, la fantasía o el fantasma, que rescatarían a Eros de su secuestro por parte del poder y lo impulsarían hacia la libre e imaginativa inversión de las pulsiones libidinales. Si como afirma Zizek *cualquier contacto con un real de carne y hueso, cualquier placer sexual que podamos sentir al tocar a otro ser humano, no es algo evidente, sino algo inherentemente traumático, y solo puede ser tolerado en la medida en que este otro entre en el marco de la fantasía del sujeto*¹³¹, la racionalización de Eros por parte del porno, la muerte del fantasma, convierte la experiencia sexual cinematográfica en algo insatisfactorio y traumático.

En la última secuencia de *El sabor de la sandía* (*Tian bian yi duo yun*, Tsai Ming-Liang, 2005) se nos presenta precisamente una escena prototípicamente pornográfica a la que se ha desprendido de todo envoltorio fantasmático para ser mostrada en la absoluta desnudez de lo Real. El resultado no puede ser más descorazonador: el actor Hsiao-Kang (Lee Kang-Sheng) penetra el cuerpo sin vida de su partenaire, mientras un asistente de rodaje moja su cuerpo con una manguera para simular el sudoroso fragor del envite. Todo resulta terriblemente inhumano, pues cuando la pantalla, el marco de la fantasía, se disuelve el acto se convierte en fealdad, incluso en horror. Hsiao-Kang es

¹³⁰ ZIZEK, S. Op. cit. p 186.

¹³¹ *Ibíd.* p. 191.

incapaz entonces de concluir la escena, de alcanzar el clímax eyaculatorio con el que se puede dar por finalizado el trabajo. Surge entonces al rescate su vecina y amada Shyang-Chyi (Chen Shyang-chyi), quien asoma la cabeza por una ventana que da a la habitación donde se está rodando la secuencia y empieza a fingir un orgasmo, como si fuese ella misma la que está siendo penetrada. Shyang-Chyi aporta entonces esa dosis mínima de ilusión, de farsa que es necesaria para que el goce acompañe al acto sexual, para que la relación sexual sea posible. El gesto final de Hsiao-Keng, precipitándose hacia la ventana para eyacular en la boca de Shyang-Chyi, viene a decirnos que siempre será preferible el imaginario que se esconde tras los muros del porno, que el horror derivado de su aproximación microscópica al acto.

El malestar del cine entre las sábanas

Estando en posesión de la libertad sexual por concesión, y no por haberla ganado, los jóvenes -burgueses y sobre todo proletarios y subproletarios; si tales distinciones son todavía posibles- rápidamente las han transformado en obligación. La obligación de emplear la libertad concedida: es más, de aprovecharse hasta el fondo de la libertad concedida para no parecer incapaces o distintos: la más tremenda de las obligaciones. La ansiedad conformista de ser sexualmente libres, transforma a los jóvenes en míseros erotómanos neuróticos, eternamente insatisfechos (precisamente porque su libertad sexual es recibida, no conquistada) y por eso infelices.

Pier Paolo Pasolini¹³².

Cuando Adorno y Horkheimer afirmaron con rotundidad que *el placer se origina en la enajenación¹³³*, sabían muy bien de lo que hablaban, aunque la afirmación pudiese sonar a boutade. En realidad, y como venimos defendiendo en este trabajo, el porno no puede satisfacer sus objetivos porque entrega con absoluta soltura aquello que solo debería ser alcanzable mediante la transgresión de una frontera. El verdadero goce erótico solo puede invocarse alcanzando el grado máximo de deseo, y no puede desearse algo si no es a priori inalcanzable. Por ello, la censura y la represión en el cine (y en la cultura en general)

¹³² PASOLINI, PIER PAOLO. *Tetis* en VV.AA. *Erotismo y destrucción*. Ed. Fundamentos. Madrid, 1983. p. 101.

¹³³ HORKHEIMER, MAX Y ADORNO, THEODOR W. *Dialéctica del iluminismo* [online] <http://www.marxists.org/espanol/adorno/1944-il.htm>

juegan un perverso papel ambivalente: dificultan o niegan el acceso a una sexualidad libre para así asegurar una sexualidad satisfactoria. Como decíamos, no existe ley sin transgresión, y no existe placer sin ley quebrantada.

Freud llegó a señalar en *Sobre una degradación general de la vida erótica*¹³⁴ la posibilidad de que exista una *tendencia natural en el instinto sexual desfavorable al logro de una gratificación absoluta*, y Marcuse desarrolla la idea afirmando que la certeza de la muerte niega la posibilidad de una existencia humana sin leyes que restrinjan el acceso al placer: *El hecho brutal de la muerte niega de una vez por todas la posible realidad de una existencia no represiva. Porque la muerte es la negación final del tiempo y el placer quiere la eternidad*. Precisamente la eternidad es lo que el erotismo no puede alcanzar en el cine, pues su propia naturaleza espacio-temporal imposibilita su libre y total desarrollo. Dicho de otro modo, la duración del metraje y el tamaño del encuadre actúan en la pantalla como ese límite, esa promesa de muerte que incita al instinto libidinal a descartar la gratificación absoluta.

Explica Lardeau que *al pretender ofrecer la realidad del sexo, pero obliterando la dimensión simbólica donde se disuelve esa realidad, el porno* (y añadiríamos que el cine en general) *no puede sino simularla: reconstituirla en la proliferación de los signos de la representación para eliminar el sexo del envite de lo no-realizado*¹³⁵. Surge entonces la frustración, la impotencia del medio que no es capaz de encontrar a Eros ni en la represión ni en la libertad, que no sabe como representar el preciso instante de continuidad que precede a la *petit morte*, pues carece del imaginario adecuado para ello. Irrumpen entonces las perversiones, símbolos inequívocos del malestar de un medio que en su obscenidad¹³⁶ no se encuentra cómodo con la represión con

¹³⁴ FREUD, S. *Sobre una degradación general de la vida erótica* [online] <http://musica.unq.edu.ar/personales/ebonnier/Freud/Textos/.../05.rtf>

¹³⁵ LARDEAU, Y. Óp. cit. p. 118.

¹³⁶ "La obscenidad del cine se funda en sus operaciones técnicas y en sus procedimientos escenográficos, independientemente del contenido sometido a esas manipulaciones. El cine es obsceno porque es un arte obscénico. Todo su proceso de puesta en escena consiste en

la que está condenado a entenderse. *Shame*, *Saló y los 120 días de Sodoma*, *Trouble Every Day*, *Año bisiesto* o *Ken Park* son síntomas de esta disfunción sexual del cine, que llevan a Lardeau a afirmar que es el cine en sí mismo, como medio, el que es pornográfico¹³⁷.

poner en evidencia el interior de la escena, en hacer visible y transparente nuestra relación con esta, allí donde no había más que confusión y opacidad". LARDEAU, Y. *Ibíd.* p. 120.

¹³⁷ *Ibíd.* p. 118.

Bibliografía

Monografías

- BATAILLE, GEORGES. *El erotismo*. Fábula Tusquets Editores. Barcelona, 2007.
- BATAILLE, GEORGES. *Las lágrimas de Eros*. Ensayo Tusquets Editores. Barcelona, 1997.
- BOU, NURIA y PÉREZ I TORÍO, XAVIER. *El tiempo del héroe; épica y masculinidad en el cine de Hollywood*. Ed. Paidós Ibérica. Barcelona, 2000.
- DE BEAUVOIR, Simone. *¿Hay que quemar a Sade?* Ed. Machado Grupo de Distribución. Madrid, 2000.
- FREUD, SIGMUND. *La interpretación de los sueños*. Alianza Editorial. Madrid, 1999.
- FREUD, SIGMUND. *El malestar en la cultura*. Alianza Editorial. Madrid, 1970.
- JUNG, CARL GUSTAV. *Freud y el psicoanálisis*. Ed. Trotta. Madrid, 2011.
- MARCUSE, HERBERT. *Eros y civilización*. Ed. Sarpe. Madrid, 1983.
- NIETZSCHE, FRIEDERICH. *Así habló Zaratustra*. Ed. Alianza. Madrid, 1978.
- ZIZEK, SLAVOJ. *El acoso de las fantasías*. Ed. Siglo XXI. Madrid, 2010.

Partes de monografías

- KYROU, ADO. *Por una historia (en movimiento) de sexo, de 'nudies' y de amor* en VV.AA. *Erotismo y destrucción*. Ed. Fundamentos. Madrid, 1983.
- LARDEAU, YANN. *El sexo frío (cine y pornografía)* en FECÉ, JOSEP LLUÍS (Ed.). *Teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia*. Paidós Comunicación. Barcelona, 2005.

- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE. *El problema del incesto en Estructuras elementales del parentesco*. Ed. Planeta DeAgostini. Col. Obras maestras del pensamiento contemporáneo. Madrid, 1985.
- PASOLINI, PIER PAOLO. *Tetis en VV.AA. Erotismo y destrucción*. Ed. Fundamentos. Madrid, 1983.

Artículos

- JAMES, NICK. *Sexo En Nueva York (entrevista a Steve McQueen)*. En *Sight & Sound*, vol. 22, nº 2; febrero 2012. Traducción por RUIZ, JUANMA en *Caimán Cuadernos de Cine*, nº 2 (53); febrero 2012.

Textos online

- BLANCHOT, MAURICE; *La razón de Sade en Lautréamont y Sade* [online] Disponible en:
<<http://es.scribd.com/doc/7143354/Blanchot-Maurice-La-Razon-de-Sade-Spa>>
- FREUD, SIGMUND. *El problema económico del masoquismo* [online] Disponible en:
<<http://www.tuanalista.com/Sigmund-Freud/2819/CXXX-EL-PROBLEMA-ECONOMICO-DEL-MASOQUISMO-1924.htm>>
- FREUD, S. *Sobre una degradación general de la vida erótica* [online] Disponible en:
<<http://musica.unq.edu.ar/personales/ebonnier/Freud/Textos/.../05.rtf>>
- HORCKHEIMER, MAX Y ADORNO, THEODOR W. *Dialéctica del iluminismo* [online] Disponible en:
<<http://www.marxists.org/espanol/adorno/1944-il.htm>>
- TENDLARZ, SILVIA ELENA. *El masoquismo femenino según los post-freudianos* [online] Disponible en:
<<http://www.lacanian.net/Ornicar%20online/Archive%20D/ornicar/articles/tdz0156.htm>>

Filmografía seleccionada

- *9 Songs*. Dir.: Michael Winterbottom. Reino Unido, 2004.
- *Año bisiesto*. Dir.: Michael Rowe. México, 2010.
- *Canino (Kynodontas)*. Dir.: Yorgos Lanthimos. Grecia, 2009.
- *Crash*. Dir.: David Cronenberg. Canadá, Reino Unido, 1996.
- *Crepúsculo (Twilight)*. Dir.: Catherine Hardwicke. Estados Unidos, 2008.
- *El imperio de los sentidos (Ai no korîda)*. Dir.: Nagisa Ôshima. Japón, Francia, 1976.
- *Ken Park*. Dir.: Larry Clark. Estados Unidos, 2002.
- *La mitad de Óscar*. Dir.: Manuel Martín Cuenca. España, 2010.
- *Mogambo*. Dir.: John Ford. Estados Unidos, 1953.
- *Oldboy (Oldeuboi)*. Dir.: Park Chan-wook. Corea del Sur, 2003.
- *Pasolini prossimo nostro*. Dir.: Giuseppe Bertolucci. Italia, 2006.
- *La pianista (La pianiste)*. Dir.: Michael Haneke. Austria, Francia, Alemania, 2001.
- *El sabor de la sandía (Tian bian yi duo yun)*. Dir.: Tsai Ming-Liang. Francia, Taiwán. 2005.
- *Saló o los 120 días de Sodoma (Salò o le 120 giornate di Sodoma)*. Dir.: Pier Paolo Pasolini. Italia, Francia, 1975.
- *Shame*. Dir.: Steve McQueen. Reino Unido, 2011.
- *Solo contra todos (Seul contre tous)*. Dir.: Gaspar Noé. Francia, 1998.
- *Thirst (Bakjwi)*. Dir.: Park Chan-wook. Corea del Sur, 2009.
- *Trouble Every Day*. Dir.: Claire Denis. Francia, Alemania, Japón, 2001.
- *El último tango en Paris (Ultimo tango a Parigi)*. Dir.: Bernardo Bertolucci. Francia, Italia, 1972.