

El erotismo en el arte

Elena Bossi

Universidad Nacional de Jujuy

Existe un género, dentro del arte, definido por su temática, como erótico: literatura erótica, pinturas o esculturas eróticas. En general, se suele nombrar como arte erótico aquel que provoca un placer que involucra al cuerpo. Sin embargo, nos dice George Bataille:

La mera actividad sexual es diferente del erotismo; la primera se da en la vida animal, y tan sólo la vida humana muestra una actividad que determina, tal vez, un “aspecto diabólico” al cual conviene la denominación de erotismo [...]

Aquellos que tan frecuentemente se representaron a sí mismos en estado de erección sobre las paredes de una caverna no se diferenciaban únicamente de los animales a causa del deseo que de esta manera estaba asociado, en principio, a la esencia de su ser. Lo que sabemos de ellos nos permite afirmar que sabían, cosa que los animales ignoraban, que morirían.¹

Preferimos referirnos aquí al erotismo en un sentido más amplio según el cual el arte siempre es erótico. Resulta difícil se-

¹ Georges Bataille. *Las lágrimas de Eros*. Trad. David Fernández. España, Tusquets, 1997, p. 41.

parar el placer en “espiritual” y “físico”, y el intento de entender el erotismo consiste, en este recorrido, en una búsqueda relacionada con el aspecto estético. Reflexionar acerca del erotismo con el fin de aproximarnos al arte en general.

Frente a una obra de arte que emociona y conmueve profundamente, uno siente algo parecido al deseo físico: deseamos poseer de algún modo ese cuadro, la música, la obra de arte. Ese deseo proviene de la conciencia de la propia muerte y de nuestra imposibilidad de conocer la realidad.

En una novela de Pierre Klossowski, *Roberte, esta noche*, Octave, el marido de Roberte sufre porque no puede poseer a su mujer por completo. No puede conocerla desde el punto de vista de otros. Si para su sobrino, Roberte es “atenta y severa”, él no puede actualizar estos aspectos de su mujer. Este hecho la vuelve siempre misteriosa y así, Roberte nunca es poseída del todo y esto lleva a Octave a la perversión de espiarla cuando está con otros hombres para tratar de entrever aquello que le resulta imposible de conocer.

El deseo, el deseo de “poseer” el “secreto” de una obra de arte que nos ha conmovido profundamente, como la obsesión del marido de Roberte, permite establecer un paralelismo: podríamos decir que uno realmente se enamora de las obras, desea contemplarlas desde todos los posibles puntos de vista; siente por ellas una nostalgia premonitoria. Pronto partiremos y el tiempo para conocerla y disfrutarla es breve. Volvemos, cada vez que nos es posible, a mirar algunos cuadros y lamentamos tener que irnos y dejarlos. Nos resulta penoso pensar que ya no los tendremos cerca como si tuviésemos que abandonar un amor. Nos conmueve el final de un concierto y tratamos de prolongar su recuerdo en la memoria. Sentimos pena cuando una obra de teatro que disfrutamos llega a su fin, o cuando terminamos de leer un libro; y volvemos a buscar ciertos fragmentos y a releerlos una y otra vez. Así también nos alegramos al reencontrar en algún museo una obra amada o cuando alguien nos recuerda un libro o una pieza musical. Recorremos los libros

leídos en nuestra memoria y hablamos de ellos con lujuria. Y muchas veces asociamos la emoción estética al orgasmo, a esa “pequeña muerte” de los franceses.

Hay un fragmento de la *Odisea*, muy bello, un momento conmovedor: en el canto VI: Nausica, impulsada por Atenea, pide permiso a su padre para ir a lavar las ropas. Ella menciona las ropas de los demás, pero no los propios vestidos para su boda pues, según se nos dice, tenía pudor de mencionar la boda frente a su padre.² Este silencio da otro significado a la aparición de Odiseo: mencionar el temor de pronunciar las palabras instala inmediatamente la imagen de lo prohibido. Sin este velo de pudor, sin este silencio, el lavado de las ropas y la boda próxima carecerían de misterio, y es ese misterio el encargado de hacer surgir el deseo.

En la playa, Odiseo, náufrago, sucio y exhausto, ve a Nausica con sus compañeras. Primero se detiene a cortar una rama para taparse el cuerpo³ (otro velo de pudor). Las muchachas huyen al verlo semidesnudo y lleno de sal; pero Nausica permanece quieta pues Atenea le infunde coraje. Odiseo necesita ayuda urgentemente; teme asustar a Nausica y reflexiona acerca de la mejor manera de dirigirse a ella para no atemorizarla. Piensa en rogar aferrándose a sus rodillas, pero luego descarta esa posibilidad y prefiere hablar desde lejos con palabras dulces y sabias.⁴ La conversación continúa con delicadeza. Ambos personajes cuidan extremadamente sus palabras y evitan todo roce probable. No olvidemos que el tema de la boda está presente desde el principio y permanece en el aire. Cada vez que un personaje evita decir o hacer un gesto, recuerda el hecho prohibido y por lo tanto aviva el deseo. Nausica y Odiseo esquivan con sus palabras el deseo que esas mismas palabras provocan. Late en sus discursos todo aquello de lo que no se debe hablar.

² Ver los versos 60 a 70 del canto VI.

³ Versos 127 a 129.

⁴ Ver versos 135 al 185.

Sarmiento, en el *Facundo*, presenta un fragmento que recuerda el episodio de la *Odisea*. Me refiero a un fragmento del capítulo VIII de la segunda parte. La escena está precedida por una descripción de Tucumán, su naturaleza, su ciudad y las “beldades tucumanas”:⁵

Daos prisa más bien a imaginaros lo que no digo de la voluptuosidad y belleza de las mujeres que nacen bajo un cielo de fuego y que, desfallecidas, van a la siesta a reclinarse muellamente bajo la sombra de los mirtos y laureles, a dormirse embriagadas por las esencias que ahogan al que no está habituado a aquella atmósfera.⁶

Luego de esta presentación que permanece en el recuerdo del lector (especialmente por la “voluptuosidad” que afirma no decir y que sin embargo no hace más que detallar), se narra lo siguiente:

Facundo había ganado una de esas enramadas sombrías, acaso para meditar sobre lo que debía hacer con la pobre ciudad que había caído como una ardilla bajo la garra del león. La pobre ciudad, en tanto estaba preocupada con la realización de un proyecto lleno de inocente coquetería. Una diputación de niñas rebosando juventud, candor y beldad, se dirige hacia el lugar donde Facundo yace reclinado sobre su poncho. La más resuelta y entusiasta camina delante, vacila, se detiene; empújansela las que la siguen; páranse todas sobrecogidas de miedo, vuelven las púdicas caras, se alientan unas a otras y deteniéndose, avanzando tímidamente y empujándose entre sí, llegan al fin a su presencia. Facundo las recibe con bondad; las hace sentar en torno suyo, las deja recobrarse, e inquiere al fin el objeto de aquella agradable visita. Vienen a implorar por la vida de los oficiales del ejército que van a ser fusilados.

⁵ La edición que estoy consultando es la de la Editorial Sopena de 1940.

⁶ *Op. cit.*, p. 127.

Los sollozos se escapan de entre la escogida y tímida comitiva, la sonrisa de la esperanza brilla en algunos semblantes, y todas las seducciones delicadas de la mujer son puestas en requisición para lograr el piadoso fin que se han propuesto. Facundo está vivamente interesado, y por entre la espesura de su barba negra alcanza a discernirse en las facciones la complacencia y el contento. Pero necesita interrogarlas una a una, conocer sus familias, la casa donde viven; mil pormenores que parecen entretenerlo y agradarle, y que ocupan una hora de tiempo, mantienen la expectación y la esperanza; al fin les dice con la mayor bondad: “¿No oyen ustedes esas descargas?”

¡Ya no hay tiempo! ¡Los han fusilado! Un grito de horror sale de entre aquel coro de ángeles, que se escapa como una banda de palomas perseguidas por el halcón.⁷

La narración está plagada de veladuras desde la misma imagen de las “enramadas sombrías” que enmarcan de modo premonitorio, hasta el detalle de la oscuridad en la que se encuentra el rostro de Facundo entre sus barbas.

El narrador parece preocupado por probar la inocencia y las pías motivaciones del proyecto. Expresiones como “inocente coquetería”, “candor”, “púdicas caras”, “piadoso fin”, “coro de ángeles” intentan desviar lo que la escena sugiere: el sacrificio de las vírgenes. Ese intento de desvío produce un efecto opuesto: echa por tierra cualquier idea ingenua que alguien haya podido suponer. La vacilación, el miedo, la timidez de la avanzada desbaratan la presunta inocencia de la ciudad y de las víctimas ofrecidas. Ellas temen y desean, avanzan y retroceden al igual que el narrador que va y viene sugiriendo y luego tratando de borrar lo que acaba de decir. Esa vacilación produce el erotismo de la escena que mantiene el suspenso al igual que Facundo en lo que respecta a sus intenciones. Las vírgenes que temerosas y fascinadas se acercan al cazador mezclan la gracia y el terror produciendo una tensión sostenida. El placer y el dolor,

⁷ *Loc. cit.*

el pecado y la inocencia. La tensión del fragmento se sostiene hasta el final, con la muerte de los jóvenes.

Nada extraño parece ocurrir entre las niñas y Facundo, todo transcurre entre la amabilidad y la sonrisa; sin embargo, percibimos que, más allá de la muerte de los jóvenes que solo conocemos al final, algo terrible está latente. La “complacencia” y el “contento” que podemos ver gracias al *zoom* entre la “espesura” de la barba, la conversación “amena” y “agradable” para “entretenerlo” vuelven frívolo cualquier intento de justificación. Aquí, los pormenores de la conversación son actos de sadismo. Y el lector, según se le ordena al principio del párrafo, se da prisa en imaginar lo que el narrador no dice.

En los dos fragmentos hay ciertas similitudes: Odiseo es comparado con un león montaraz que con ojos ardientes se arroja entre vacas, ovejas y ciervas salvajes; y cuyo vientre lo impulsa en busca de rebaños aún a costa de tener que introducirse en recintos cerrados.⁸ Facundo también es comparado primero con un león y luego con un halcón entre palomas. La idea de la presa y el cazador está muy presente en las escenas. En los dos casos, las jóvenes son vírgenes de esmerada educación, atemorizadas por un hombre mayor que lleva con él la imagen de lo salvaje. El lenguaje del diálogo es tan cuidado que podríamos hablar hasta de un exceso de delicadeza en la elección de los temas y las palabras. Lo que parece imponerse es la idea de una situación que debe mantenerse bajo control sin permitirse ningún exabrupto. Nada puede ser dicho sin reflexión. La carga erótica no está en dejarse llevar por el impulso, sino en la razón que domina al deseo y lo sujeta. No es entonces la realización del deseo lo que produce el placer sino el dominio que se ejerce sobre aquél.

Si definimos un arte como erótico porque hace mayor referencia directa y claramente a aspectos sexuales, no tenemos en cuenta que el erotismo se define más por lo que oculta que por

⁸ Véanse los versos 130 a 136.

lo que muestra y es mucho más eficaz cuanto más oscuro. El erotismo es un arte del control y no del desenfreno. Y según los ejemplos que hemos visto, ese control es ejercido en el discurso. Son las palabras las que se retienen. La voz del narrador de Facundo intenta velar para el lector las intenciones de la ciudad y quizá el propio deseo que instala en el personaje. Surge una contracción oscura que produce el efecto contrario: el lector sospecha a partir de esos elementos que el plan urdido no es inocente. El intento de controlar el discurso desencadena el erotismo, pues introduce la idea prohibida. Y aquí, una aparente contradicción: al tratar de oscurecer, aumenta la carga de sentido. Si hay algo que disimular, entonces el lector se dará prisa en imaginar, según el deseo expresado por la voz que nos describe a esas mujeres bajo la sombra de los mirtos.

En el caso de Facundo, la situación es perversa y sádica debido a que aparece la idea del sacrificio y el telón de fondo de las descargas de fusil que pasan inadvertidas a las muchachas durante la conversación bajo la enramada. En el juego de seducción, alternan la vida y la muerte de modo dramático. Así, los conceptos *erotismo* y *muerte* se vinculan estrechamente, pues es la muerte subyacente la que produce la tensión. Ambos, erotismo y muerte, son conceptos que se escapan y que parecen estar omnipresentes en la obra de arte como su parte invisible, como lugar del deseo. El discurso artístico se vuelve un cuerpo erótico cuyo poder de seducción radicaría en la demanda de una interpretación. Lo oculto, lo prohibido, lo invisible, lo reprimido representan la posibilidad de que el lector se vea envuelto y seducido por las palabras y se aproxime al texto con el deseo de descubrir el velo, de transgredir ese discurso, ejercer una violencia sobre él para hacerlo hablar.

Foucault⁹ nos enseña que el acto más perverso del hombre es el de hablar y hacer hablar. De este modo, los discursos de la crítica y la teoría se nos muestran como aquellos más perversos

⁹ *Historia de la sexualidad*. México, Siglo XXI, 1991, pp. 7-64.

por su voyeurismo que se demora amorosamente en torno al objeto y despliega esos espacios prohibidos. El narrador dice: "Daos prisa más bien a imaginaros lo que no digo..." y el crítico se detiene en ese "no digo" y da la voz de alerta. No "obedece" y habla acerca de la negación. Pone límites al desenfreno de la pasión, evita el fin, ejerce su control sobre las sensaciones enfocando el proceso del hacer artístico. Y la pasión parecería no enfriarse por esto sino encenderse. Es más, según Denis de Rougemont,¹⁰ la pasión solo permanece encendida en tanto el obstáculo que se levanta frente a su objeto se mantenga. La pasión debe ser defendida a través de pretextos que posterguen el cumplimiento del deseo, el encuentro amoroso, el final feliz. *El amor y Occidente* nos ayuda a comprender con mayor claridad por qué el erotismo contiene al sadismo.

Hay una condición estética en los objetos que definimos eróticos, pues estos deben seducir, conmover nuestros sentidos para atraernos. También hay un elemento trágico. La mayor parte de las aventuras sexuales de los pícaros de Petronio provocan risa; pero no conmueven por su sentido erótico. Conmueve mucho más, como episodio erótico, el de la matrona de Éfeso, en el cual la escena sexual está menos descripta: allí ronda la muerte. Aunque Bataille establece una relación entre el erotismo y lo cómico, creo, por el contrario, que lo grotesco nos aleja del tema. Los episodios humorísticos sexuales de Petronio o de Boccaccio, no son precisamente los más conmovedores en este sentido. Frente a la risa, el efecto erótico desaparece, pues lo erótico tiene un carácter trágico. Si aceptamos la reflexión de Denis de Rougemont de que la felicidad que se obtiene por la posesión del objeto amado es opuesta a la pasión, entonces debemos deducir que sólo será digno de pasión aquel objeto inalcanzable y por lo tanto, en esa utopía, la risa no tendría lugar.

¹⁰ *El amor y Occidente*. Barcelona, Kairos, 1984.

Nos dice Hegel de la tragedia, que el héroe se aísla en su determinación y levanta contra sí la pasión opuesta engendrando los conflictos:

Lo trágico, originariamente, consiste en que ambas partes opuestas, tomadas en sí mismas, tienen cada una su *derecho*. Pero por otro lado, no pudiendo realizar lo que hay de verdadero y positivo en su fin y carácter más que como negación y *violación* de la otra fuerza igualmente justa, pese a su moralidad, o más bien en razón de la misma, se encuentran forzadas a caer en culpa. [...] aunque constituye el fondo sustancial y verdadero de la existencia real, sólo se legitima y justifica (el conflicto) en tanto que se destruye como *contradicción*.¹¹

Podríamos pensar el erotismo como lugar donde se establece el conflicto (en tanto contradicción y lucha) entre la vida y la muerte.

Lo trágico ha sido definido también como categoría metafísica¹² que indica desorden, fractura, quiebre. Ese desorden supone un recorrido "perverso" en sentido etimológico. *Perversus, a, um* significa inverso, trastocado y viene de *perverto* que significa desordenar, echar por tierra. La mirada perversa es aquella que mira de través y no de frente. Aquella que anda por lugares oscuros.

La conciencia trágica residiría en el sentimiento de incompreensión frente al orden cósmico que aparece atravesado por eventos irracionales y escandalosos. Si la pasión erótica pone en juego la relación entre el amor y la muerte y la idea de lo inalcanzable, el sentimiento trágico parecería ser el más conveniente para contenerla.

Recordemos que entre las leyes de la tragedia, se exigía que la catástrofe, el punto culminante de la acción exterior al perso-

¹¹ G.W.F. Hegel. *Poética*. Buenos Aires, Austral, 1947, p. 175.

¹² Para estas definiciones de lo trágico, véase Max Pohlenz. *La tragedia Greca*. Brescia, 1978. Pohlenz cita a Josef Corner, Goethe, Schiller y Hegel.

naje, nunca se representara en escena. Sin embargo, las descripciones de los sucesos sangrientos suscitaban tanto o más horror que si hubieran sido representados. De los dos momentos: tensión y distensión, sólo el primero puede ser erótico. La distensión, la armonía devuelta por la solución del conflicto, es el final del erotismo. Por esta razón, el texto pornográfico que explicita, deja de ser erótico: no hay posibilidad de instalar allí deseo alguno pues éste se resuelve antes de comenzar. La imagen borrosa es inquietante y genera tensiones, no ocurre lo mismo si no se deja al lector (o espectador) nada que imaginar.

Si se trata de prolongar y profundizar las tensiones para que el placer se sostenga, la retórica (que ya es casi un anagrama de erótica) tendría la función de erotizar el lenguaje, obstaculizar, producir misterio, evitar el encuentro con la palabra desnuda, ejercer el control del discurso para seducir.

En el prólogo a *Las relaciones peligrosas*,¹³ André Malraux define el erotismo del libro:

Bajo la palabra misterio cabe todo. Para Laclos sólo pudo significar la parte del hombre incontrolable, que no puede gobernar: su fatalidad. Existe en realidad una sombra de fatalidad que merodea bajo ese juego de ajedrez Luis XVI, pese a los esfuerzos de ambos jugadores para dominarla: es el erotismo. Hay erotismo en un libro cuando a los amores físicos que presenta se le une la idea de una coacción. [...] A todo lo largo de esta célebre apología del placer, ni una pareja se mete una sola vez en la cama sin una idea preconcebida en la mente.¹⁴

Y un poco más adelante:

El personaje más erótico del libro, la marquesa, es también el más voluntarioso.¹⁵

¹³ En Pierre Chordelos de Laclos. *Las amistades peligrosas*. Barcelona, Tusquets, 1989, pp. 9-17.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 16 y 17.

¹⁵ *Ibid.*, p. 18.

Según Malraux, la diferencia entre la novela de Laclos y las obras eróticas menores que circulaban en ese tiempo, estaría precisamente en que la coacción no está producida por la fuerza sino por la sutil persuasión de las mentiras e intrigas.

Contrariamente a lo que suele pensarse, el erotismo surge de la inteligencia, la voluntad, lo que ejerce un control de la mente sobre el cuerpo, y no al revés. Mario, el maestro de Emmanuel,¹⁶ que desarrolla toda su teoría acerca del erotismo en el capítulo "La ley", no desmiente esta afirmación. Cuando Emmanuel define el erotismo como un culto del placer de los sentidos liberados de la moral, Mario expresa su contrariedad:

No es un culto, sino una victoria de la razón sobre el mito. No es un movimiento de los sentidos, sino un ejercicio del espíritu. No es el exceso del placer sino el placer del exceso. No es una licencia sino una regla. Y es una moral.¹⁷

El erotismo es, para Mario, un progreso de la cultura relacionado con el amor por la belleza, que no pertenece al orden de lo natural: es un invento del hombre. El arte, al igual que el erotismo, es antinatural. Emmanuel se somete a un proceso de iniciación para aprender a controlar su cuerpo según las enseñanzas de Mario. La marquesa de Merteuil explica con frialdad, el rigor al que se sometió a sí misma¹⁸ para aprender a controlar sus sentimientos y sus gestos; y el *Kamasutra* (que está escrito en forma de ley) advierte, entre otras prohibiciones, que no se puede gozar de la mujer que revela secretos o de la que expresa públicamente su deseo.

La conclusión de Mario de que el erotismo es una moral resulta un acierto si pensamos la moral en tanto ejercicio de la voluntad. La voluntad, en su relación al bien, constituye la base

¹⁶ Emmanuelle Arsan. *Emmanuel*. Barcelona, Tusquets, 1997.

¹⁷ *Ibid.*, p. 149.

¹⁸ Véanse las cartas LXXXI y CXIII de *Las relaciones peligrosas*.

de las definiciones de la moral, las leyes a las cuales la voluntad se somete, las reglas de la conducta en la vida. La marquesa de Merteuil determina constante y permanentemente (en forma de ley) su voluntad para adquirir hábitos y costumbres que le permitan controlarse y sobrevivir en sociedad, lo cual es vivido por ella como un bien. La autodisciplina a la que se somete es tan rígida como la que se puede suponer para un convento. En la historia de "O" de Pauline Réage,¹⁹ el castillo de Roissy funciona, de hecho, como una suerte de convento con durísimas reglas disciplinarias a las cuales los personajes se someten por su propia voluntad.²⁰

La palabra "erotismo" nos ha llevado a girar sobre ella con "perversión", es ella la que transmite su poder a las otras palabras como la piedra imantada del Ión. No un objeto sino la palabra misma. La palabra sometida a la coacción de una gramática y una retórica. Y la palabra, en tanto lenguaje articulado, parece ser el resultado de un pecado de soberbia, una mordida a una fruta peligrosa. Es una blasfemia porque separa al hombre del resto de los seres, lo iguala a los dioses asegurándole el conocimiento del bien y del mal. Odiseo y Facundo nos enseñan que el erotismo está, ante todo, en el control que se ejerce sobre el discurso, y el discurso no se detiene, recupera por un breve instante algunos fragmentos y los pone a dialogar entre sí. Luego las astillas vuelven a dispersarse.

Si la palabra y el saber acerca de nuestra propia muerte son los aspectos que nos separan del resto de la naturaleza, podríamos pensar el erotismo como una moral del lenguaje, una voluntad dirigida hacia el placer por la belleza en tanto modo consciente de apartarnos de la muerte. Una palabra que se controla y se desenvuelve para apartarnos del final.

¹⁹ Pauline Réage. *Histoire d'O*. Paris, France Loisirs, 1975 (Sabemos que el nombre de la autora es un seudónimo, igual que el de Emmanuelle Arsan).

²⁰ Tanto la edición francesa como la española, (Barcelona, Tusquets, 1983) se encuentran precedidas por el prólogo de Jean Paulhan, "Le bonheur dans l'éclavage" (La dicha en la esclavitud).

Para que hayamos podido conocer la belleza, hemos tenido que ser conscientes de su fugacidad, saber que ella no nos pertenece para siempre. La conciencia del instante que huye nos fascina, deseamos aquello que muere; el saber que moriremos nos lleva a la búsqueda de la belleza con la ansiedad de quien se sabe finito. Así, el erotismo se impone como un ejercicio de la voluntad para prolongar el placer que nos causa la belleza. Prolongar el placer es ir en contra de la muerte. Lo inacabado de las obras de arte, aquel elemento que permite la interpretación, que atrae sobre sí el discurso de la crítica, es su defensa contra la muerte. De allí que lo definamos como erótico. Mientras lo pornográfico se esfuerza por eliminar las elipsis, se apresura en llegar a la muerte; lo erótico es una fuerza contraria hacia la vida. La presencia de la muerte en lo erótico es contradictoria pues está allí en tanto algo que se debe evitar. Sin embargo, sin ella, lo erótico sería imposible. Tampoco habría belleza. Ambos conceptos se imbrican y se suponen de una manera extraña: la existencia de uno depende del otro aunque el esfuerzo sea por oponerse.

Octave se equivoca si cree que va a poder poseer finalmente a Roberte. La Roberte que se le escapa, aquella por la cual padece, es el sujeto que sostiene la palabra, el sujeto detrás de las diversas enunciaciones. Lo que Octave quiere poseer —al igual que el lector— no es una mujer, es la palabra del otro. Y si pudieran poseerla, entonces ya no la desearían. Roberte, lo mismo que el texto artístico, debe su vida a lo inacabado.