

O ENFRONTAMENTO COS LÍMITES DA REPRESENTACIÓN (IMAXES ENTRE A TRANSGRESIÓN E A PROVOCACIÓN)

Xosé Nogueira

Universidade de Santiago de Compostela

RESUMO

Propónse un achegamento ao estatuto do obsceno nos límites da representación artística, coas súas sucesivas declinacións nas operacións de transgresión e provocación. Transgresións que han coñecer continuas e, así mesmo, distintas manifestacións ao longo do tempo marcadas polo contraste entre a moral pública e o gusto privado, e que atopan un punto de inflexión coa chegada dos medios técnicos de reprodución artística (a fotografía, o cine). Planando sobre todas elas, os temas da sexualidade, a violencia e mais a morte.

Palabras clave: obscenidade, tabú, sexualidade, poder, corpo, violencia, morte, sublimación, pornografía, soporte fotográfico, o Outro, mirada

ABSTRACT

This paper looks at the norms of the obscene within the boundaries of artistic reproduction, with its repeated declensions in actions of transgression and provocation; transgressions that have been manifested ceaselessly and in different ways throughout time, characterised by the contrast between public morals and private taste, and which reach a point of inflection with the arrival of the technical resources of artistic reproduction (photography and cinema). Hanging above them all are the themes of sexuality, violence and, above all, death.

Keywords: obscenity, taboo, sexuality, power, body, violence, death, sublimation, pornography, photographic medium, the Other, viewpoint

Parámetros

No punto de partida, fixemos o campo de xogo. Falar de (reflexionar sobre) os límites da representación no eido da arte e mais –como se fai neste volume– sobre as operacións de *transgresión* e *provocación* que se exercen sobre ou dende eses límites comporta, forzosamente, dirixir a nosa atención cara á presenza e manifestacións das dúas experiencias máis universalmente (con todos os matices que se queiran) extrapolábeis, o erotismo e a violencia, dende as que se conxugarán as que Todorov chamou “experiencias dos límites”¹, isto é, o sexo e a morte. Ao cabo, e como ben sinalaba Juan Cueto, as experiencias que ofrecen o meirande potencial estético e poético². Mais tamén as máis conflictivas canto á fixación e aceptación das súas formas representacionais, entre outras

cousas porque nelas entra en xogo a exposición (ou violentación) dun elemento central, o corpo humano, que dende o primeiro constituíuse no motivo por excelencia sobre o que se teñen dirimido as loitas pola fixación das fronteiras (temáticas e/ou formais) do representábel.

E por todo isto, pola súa potencia estético-poética, pero tamén pola problemática derivada da súa representación/visión, sobre esas experiencias dos límites vai actuar o tabú. Pero non nos enganemos: respecto da mostración da sexualidade e da morte, o tabú operará como instancia de prohibición mais tamén como estratexia de sublimación. Máis adiante –no terceiro dos nosos epígrafes– abundaremos nisto.

De maneira que todas aquelas manifestacións plásticas que, ao longo das épocas e a través das culturas, traspasasen, dun xeito ou

doutro, as marxes fixadas polos respectivos códigos de representación, foron percibidas e cualificadas como obscenas. E, de feito, se atendemos á etimoloxía do termo, eran *obscenas*. En latín, o termo *obscenus* amosa varios sentidos (todos eles interesantes para nós): remite ao que fica 'fóra da escena', así como ao que é infausto, de mal agoiro (*obscenum omen*, pre-saxio funesto), sinistro; complementariamente, referíase ao sucio, ao noxento, ao inmundio; en definitiva, ao in-decente. E, efectivamente, a(s) representación(s) do obsceno sempre ha(n) reparar naquilo que non se debía amosar (cando menos publicamente), que debía ser elidido en prol do pudor:

*Sobre esa base se han edificado buena parte de las definiciones enciclopédicas: lo obsceno como ofensivo al pudor. Pudor y obscenidad se abrazan como contrarios –como se alimentan las oposiciones orden/desorden, normal/anormal– en el corazón de un conflicto determinado por las costumbres sociales, el escándalo moral y las diversas formas coercitivas del sistema dominante*³.

Polo demais, o que podía –e pode– ofender ao pudor, ao decoro, localízase non só no físico senón tamén no emocional. Como lembraba Antonio José Navarro seguindo a Harry de Clor, obscena pode ser a representación da sexualidade en todas as súas vertentes (comezando polas máis obvias, a mostración dos xenitais e/ou do coito) e mais a dos procesos físicos teoricamente privados (ou, o que non é necesariamente o mesmo, secretos), pero tamén a exhibición dunha serie de estados emocionais (a dor, a agonía, a violencia, a guerra, as fraquezas da humanidade)⁴. En definitiva, obscena é (pode ser) toda aquela imaxe que fai visíbel o que o pudor quereda invisíbel, fóra da escena.

A partir de aquí, o obsceno admite diversas declinacións nas súas manifestacións icónicas segundo os motivos e temáticas cos que se presente vinculado. Deste xeito, nun primeiro achegamento agroman imaxes que poden seren consideradas *pornográficas* (normalmente focalizadas nos xenitais e as prácticas sexuais explí-

cas, incluíndo as parafilias: sadomasoquismo, ondinismo, zoofilia, paidofilia...), *crueis* (aquelas que rexistran a execución da violencia, da tortura –mesmo levadas ata a morte– ou as pegadas das enfermidades sobre corpos victimarios)⁵ (Fig. 1), *blasfemas/sacrílegas* (as que asocian –aínda que non só– a sexualidade, o erotismo, coa iconografía relixiosa) (Fig. 2) ou *abxectas/perversas* (nas que sexo, violencia, sacrificio e mesmo necrofilia relaciónanse e/ou mestúranse; tamén o terreo do perturbador, do podre, do infecto), entre outras posíbeis variábeis que poderíamos manexar⁶.

En calquera caso, todas elas entrarían dentro do *corpus* das que Gubern denominou como "(socio)patoloxías das imaxes figurativas", as que se manifestan cando esas imaxes se configuran como espazos de conflito ou de confrontación ideolóxica ou moral, como representacións agresivas, ofensivas, aberrantes ou heterodoxas (atípicas) fronte aos códigos figurativos consolidados pola tradición:

*Las imágenes figurativas se originan como producto social de una negociación entre lo perceptivo y lo cultural, lo óptico y lo convencional, lo biológico y lo simbólico (...) la autorictas que decide lo que es correcto o incorrecto es la tradición, el contexto social, las costumbres, la preceptiva académica, la educación recibida, los críticos de arte, las leyes, los jueces, los reglamentos de policía, las comisiones de censura o los criterios eclesiásticos*⁷.

Daquela, toda imaxe que se saia destes vieiros –tanto semántica coma formalmente– vai ser molesta, vai resultar aberrante (*desviada*) ou ofensiva cando menos para certos colectivos, os cales adoitarán dispor do poder para prohibilas ou confiscalas. Por iso, sobre elas van operar os tabús. E, asemade, dende elas vanse manifestar as transgresións.

Agora ben, as percepcións verbo do que é ou non unha imaxe obscena-patolóxica-transgresora-provocadora, teñen variado moito ao longo do tempo, tanto coma culturas e contextos ten habido (a isto xa aludían Cueto e Gubern nos textos citados). Cada cultura vai

fragar o seu imaxinario e, con el, os límites que van acoutar as representacións do mesmo. Neste sentido, ábrese un abano de matices en cuxa amplitude non podemos sequera reparar, obviamente, neste texto⁸. Pero se nos fixamos soamente nos imaxinarios occidentais, tanto de raizame pagá coma xudeocristiá, hai un primeiro tipo de imaxe que se nos interpón, que se sitúa de xeito esvaradizo e cambiante entre o institucionalmente admitido e o cualificado como *obsceno*; unha imaxe que non concerne tanto á representación da violencia coma á representación do corpo: do corpo nu. Falamos, claro é, da imaxe *erótica*.

E que é unha imaxe erótica? Pois, como diríamos en terras galegas e como se deduce do ata aquí exposto, depende. En principio, o erótico non se sitúa (non ten por que situarse) no escuro territorio do explícito que debe ficar fóra, do obsceno-pornográfico. Non esquezamos, ademais, que unha grande parte dos nus 'artísticos' se insiren –como lembraremos no seguinte epígrafe– en tradicións iconográficas sobre as que operan (en distintos sentidos) procesos de mitoloxización, simbolización e estilización, cando non de relixiosidade. Doutra maneira: desaloxan de si e na medida do posíbel, a través do canon imperante, unha aberta vocación (hiper)realista. Aínda así, a lectura, a percepción que unha sociedade ou –máis importante– un grupo de persoas desa sociedade poidan facer ou ter fronte a determinado tipo de imaxes non deixa de ser –malia devandita presenza do canon– extremadamente variábel. O cal nos leva, novamente, a un terreo fangoso porque, ademais

(...) el artista aborda generalmente la representación del desnudo con la intención de que guste, es decir, de que resulte seductor para quien lo contempla, lo que implica que no puede ser eróticamente neutro. Georges Brassens decía que los burgueses iban a los museos a ver mujeres desnudas, para trazar el borrador de sus deseos (...) el interés del desnudo no está en el rostro –ámbito del arte del retrato– sino en el cuerpo que se ofrece sin velos a la mirada y objeto prioritario de los esfuerzos técnicos del artista⁹.



Fig. 1. Crucifixión do servo Sakichi, que matou ao fillo do seu xefe e en consecuencia foi crucificado (Felice Beato, 1865-68).



Fig. 2. Marilyn Chambers 'crucificada' en Tras la puerta verde. Behind the Green Door, James e Artie Mitchell, 1972.

Pero:

(...) en la representación artística del desnudo, el pintor o el fotógrafo rinden homenaje a la naturaleza –a la anatomía corporal–, superponiéndole unos atributos y una mirada –pose, ángulo, iluminación, estilo– que son en cambio puramente culturales (...). Es en virtud de ese canon que se pretende que cuando un desnudo produce excitación sexual en quien lo contempla deja de ser arte y se convierte en pornografía. Pero, como sabemos, ese criterio es muy incierto, porque el desnudo que puede excitar a unos puede dejar insensibles a otros y puede ser percibido como procaz en una época y natural en otra¹⁰.

O asunto non é, pois, doado na súa delimitación. Semella que entre a *representación artística* e a *pornografía* segue a haber un espazo conceptual indeterminado no que flota o *erótico*. Máxime tendo en conta que, para moitas persoas, a fruición erótica abrangue tamén (consciente ou inconscientemente, ese non é agora o tema) outros tipos –en principio– de imaxes; neste sentido, a iconografía relixiosa cristiá (coas súas éxtases, os seus martiroloxios e demais) configúrase, por exemplo, coma un terreo que ten dado lugar a moitas reflexións teóricas respecto do tema que nos ocupa. Así pois, o *erotismo* segue a amosársenos como un concepto difícil de suturar. Poida que o máis sinxelo –e o máis operativo–, cando menos de entrada, sexa remitirnos á idea proposta por William A. Ewing, cando aventuraba que unha maneira de definir se unha imaxe é erótica podería ser preguntarse se foi pensada como tal¹¹.

O que si é constatábel, por certo, ao longo das épocas no noso contexto é o éxito –como agora lembraremos– deste tipo de imaxes, máis ou menos eróticas, máis ou menos sicalípticas, pornográficas ou obscenas. Primeiro –e exclusivamente–, entre as clases dominantes e acomodadas; despois, a través de certo tipo de espectáculos populares, por unha banda, e a partir do desenvolvemento e popularización dos medios técnicos de reprodución (da imprenta á fotografía), por outro lado, ao resto da poboación.

Un proceso que, polo demais, supuxo, como ben sinalou o filósofo moral Ruwen Ogien, o comezo da consideración da pornografía como cuestión socialmente problemática¹².

Acontece, en realidade, que todos queremos mirar, e que unha vez que comezamos a facelo a nosa mirada –queirámolo ou non– non se sacia nunca, presa da escotofilia, do impulso mórbido de mirar (precisamente ese que todos os sistemas culturais pretenderon regular)¹³. Vexamos entón –aínda que sexa moi por riba– que fomos (foron) mirando.

Percorridos e cruzamentos

Como se sabe, imaxes eróticas e representacións da violencia estiveron presentes na produción artística da humanidade dende o comezo mesmo da súa existencia. Non menos evidente –vimos de reparar nisto– é o feito de que nin todas nin sempre coñeceron o mesmo grao de aceptación ou de rexeitamento. De feito estamos a movernos en niveis diferentes, posto que, historicamente, as representacións icónicas da morte (e de todos os motivos a ela asociados: a loita, a guerra, a peste, as execucións, os martirios e crufixións, os castigos –humanos e divinos– dos condenados, e un longo etcétera), así como das súas manifestacións máis matéricas (o cadáver, o esqueleto) sempre atoparon menos problemas que as da sexualidade para se ofrecer abertamente. Ítem máis: mesmo, en determinadas épocas, a súa presenza fíxose constante. Isto non quer dicir que esas representacións non estivesen sometidas aos dictados da *autorictas* (e que algunhas obras artísticas coñecesen problemas), pero parece evidente que a súa proliferación revela un grao de familiaridade, de enfrontamento co feito da morte, que hoxe resulta rechamante. E aquí aparécesenos un primeiro paradoxo.

Nunha sociedade como a contemporánea, poboada de (e cercada por) imaxes violentas e mortuorias no seu rexistro audiovisual –aínda que tamén fantasmáticas, como veremos–, a morte (a morte *real*) vén de coñecer un inesorábel proceso de desaloxo da nosa cotianidade. A morte, o cadáver, xa non están na casa, desvíanse cara ao tanatorio. Un tanatorio que se ubica nos arrabaldes das poboacións, como os

novos cemiterios (e o deseño, urbanismo e arquitectura desas novas instalacións, procuradamente tranquilizadoras, asépticas, *residenciais*, debeñen elocuentemente significantes). Evitamos o contacto directo coa morte na mesma medida que o facemos coa enfermidade, que debe ficar confinada nun recinto, o hospitalario, onde os corredores, os quirófanos, as máquinas, a tecnoloxía toda, a súa mesma organización e regulamentos, configuran un *non-lugar* que insonoriza a dor (a súa expresión ou a súa vivencia, segundo se trate dos achegados ou do afectado) e invisibiliza a morte (coa rápida desaparición do cadáver da estancia –limpo e drenado– camiño dos procesos de maquillaxe ou incineración). Delegamos, pois, o noso tradicional trato co terminal –biolóxico e vital– nos especialistas (médicos, enfermeiras, auxiliares, limpadores...).

Poderíase argüír que esas reubicacións das que estamos a falar obedecen a unhas necesarias medidas de profilaxe. Pero esa profilaxe, argumentábel dende o punto de vista sanitario, de contado estendeuse do matérico ao simbólico. Acontece que a simple presenza e asunción da enfermidade terminal e da morte constitúen experiencias indesexábeis na nosa sociedade do benestar. A morte vén amolar a nosa vital “festa” hedonista e, de feito,

(...) nunca en la conciencia social existió tan fuerte rechazo a la posibilidad de estar muerto. Las religiones siguen existiendo, incluso se han diversificado y personalizado, pero, a diferencia de aquello transcendente que las caracterizaba, ahora no sirven para hacernos perecer en paz. Valen para hacernos sentir acompañados, enriquecidos o espiritualizados, pero la mayoría de ellas han dejado de prestar el suficiente apoyo para expirar con algún consuelo (...) La muerte no gustó nunca a nadie, pero hoy, además de disgustar, es menos inteligible que nunca. Es menos admisible que en cualquier tiempo anterior y, como consecuencia, incomparablemente más incoherente con la época¹⁴.

Recorremos, daquela, ao que Ariès chamou¹⁵ o “interdicto” imposto sobre a morte

polas sociedades industrializadas. Ao longo das últimas décadas, non poucos autores teñen reparado nesta cuestión:

Geoffrey Gorer explica que a partir del siglo XX la muerte ha sustituido al sexo como gran tabú social: en la Inglaterra victoriana a un niño jamás se le hablaba de sexo, pero era habitual que viera cadáveres o fuera admitido en la habitación de un agonizante; hoy, en cambio, recibe educación sexual, pero se tiende a ocultarle todo lo relacionado con la muerte¹⁶.

A morte como o novo grande tabú. E, como tal tabú, vai coñecer as transgresións, as escrituras-límite.

Mais, se todo isto é así, como se explica a proliferación nas nosas múltiples pantallas de mortes e cadáveres? Pois precisamente porque –como teñen demostrado Baudrillard, Deleuze ou Debord, entre outros– esas mortes e cadáveres non son “reais”, non son percibidos como tales, senón como parte do grande magma de imaxes onde xa todo é (ou pode urdirse como) espectáculo, *ficción*, simulacro. De maneira que o (tele)espectador xa non se enfronta a elas a través da experiencia vicaria; ausente esta, desaloxado o simbólico, ten lugar unha deriva cara á perda de significación que desembocará no gratuito:

Basta adentrarse en la televisión para advertir que lo obsceno es objeto de espectáculo (...) Barthes señalaba que en nuestros días lo obsceno no toca la sexualidad sino el pathos del corazón (...) Otro tanto cabría decir a propósito del valor absoluto de las tecnologías de la información, gracias a las cuales los acontecimientos y las cosas pierden toda distancia, escapan a cualquier resistencia o se reducen a la puesta en red de una comunicación virtual. Y de la promiscuidad indefinida de las imágenes, en cuyo exceso cuesta percibir signos de identidad, indiferentes a todo propósito que no sea su reproducción artificial (...) De lo que se deduce que lo obsceno está relacionado con la percepción de lo gratuito y no con el desorden¹⁷.

A morte xa non é *real* senón que se manifesta a través dunha pantalla, unha pantalla-máscara que se superpón á propia realidade. Retomando a Baudrillard, tivo lugar a substitución do real pola hiperrealidade, a proliferación do simbólico baleirado de todo contido. Esa promiscuidade ubicua das imaxes (derivada dos novos medios de masas e a evolución dos seus soportes: televisión, redes dixitais¹⁸) e as formas nas que nos son presentadas/editadas condúcennos, pois, cara á insensibilización e á perversión dos códigos. Pensemos en dous exemplos recentes ao respecto, ben coñecidos por todos.

O atentado contra as torres do World Trade Center neioirquino o 11 de setembro de 2001 comportou un punto de inflexión no tratamento mediático dun suceso. A secuencia dos impresionantes acontecementos, emitida case dende o primeiro en tempo real (cabe supor que a hora escollida polos terroristas para o ataque non debeu ser casual), deu lugar a unha posterior repetición compulsiva das imaxes que de contado derivou en irreprimíbel emisión (por parte das canles) e fruición escópica (por parte dos espectadores). Agora ben, malia as apariencias, ese *interdicto* sobre a morte do que falaba Ariès impúxose de xeito absoluto: as canles estadounidenses, nun consciente exercizo de autocensura, escamotearon a visión dos (con)cidadáns lanzándose ao baleiro, presos da desesperación e acosados polo lume¹⁹. Eses corpos caíndo (Fig. 3) excedían os límites do politicamente correcto e mesmo agredían a orde política e ideolóxica. Porque eses corpos eran dos *nosos*, e eses suicidios provocados polo medo e a dor non respondían ao noso ideal de morte *digna*, esa que fomos construíndo –mesmo iconograficamente– dende o comezo dos procesos de individualización da idade moderna, cando a morte deixa de ser –e volvemos a Ariès– unha experiencia colectiva para se constituír nun tránsito único e peculiar para cada individuo. Un individuo que debe poder ‘morrer ben’ e despedirse dos seus achegados. De maneira que esas mortes *indignas* estragaban, perturbaban innecesariamente, a superproducción, o megaespectáculo informativo no que millóns de ollos de todo o planeta estaban (estabamos) centrados e había que desaloxalas das pantallas institucionais.

Os *outros*, pola contra, aparecen –amontados, atados, torturados, espidos, humillados, con capuchas cubrindo as súas cabezas/rostros– no noso segundo exemplo, derivado directamente do anterior, o conformado polas fotografías da prisión iraquiana de Abú Grahīb. Un caso exemplar da vixencia das perversas estratexias occidentais de representación do “outro”, ese inimigo ou estraño que se amosa (se debe amosar) dende a negación da súa condición humana. Deste xeito, o espectador admitirá moito mellor a *lexitimidade* desas imaxes e das políticas ideolóxicas (colonialistas, imperialistas, supremacistas...) que as produciron. Respecto da fotografía, Susan Sontag sinalaba que ‘o outro’ se nos presenta como alguén para ser visto, pero non como alguén que tamén ve, para logo engadir que os corpos atrozmente mutilados que adoitan verse nas fotografías que se publican son de africanos (lembremos, por exemplo, as reportaxes fotográficas sobre o xenocidio de Ruanda en 1994) ou asiáticos²⁰. No cine, o tratamento do outro (da súa morte) dentro do modelo clásico (ou, en palabras de Noël Burch, *Modo de Representación Institucional*²¹) estaba moi codificado, como o estaban os seus xéneros; só temos que pensar nas estratexias lingüísticas desenvolvidas no cine bélico, onde o inimigo (xaponés, alemán, coreano, etc.) carece de todo trazo de humanidade: forma parte dun colectivo indesexábel e ameazante que hai que eliminar e que, unha vez caído, desaparece sen máis do encadramento, do campo²². O mesmo poderíamos aplicar aos indios do *western*, ás hordas inimigas no cine ‘histórico’, aos monstros e criaturas do cine fantástico e demais. Só noutros modelos de representación alternativos ao hexemónico ou logo da caída do mesmo (a partir da segunda metade da década dos cincuenta do século pasado), comezase a poñer en cuestión abertamente a mentada estratexia.

Mais a serie fotográfica de Abú Grahīb adxunta outro sentido inquietante no que reparou Fernando Redondo, sinalándonos como nela asistimos á utilización dos códigos da fotografía de afeccionado (a foto de turista, de recordo ou familiar) para compoñer imaxes dunha grande dureza:

El elemento extraño irrumpe en ese corpus fotográfico que nos presenta a torturadores sonrientes y satisfechos –y que la opinión pública mundial ha personificado en la figura de la soldado England– posando junto a individuos humillados. La fotografía de aficionado (...) Este es exactamente, el modelo o género al que cabría adscribir, en un primer momento, las imágenes de Abú Grahib (...) El análisis de la imagen fotográfica nos descubre una puesta en escena de la que emerge, de un modo ostensible, un sujeto de la enunciación que opera desde los postulados del modelo de foto turística, es decir, la instantánea de un viaje a un lugar exótico, reforzando el valor de testimonio con la presencia del turista-carcelero²³.

Efectivamente, os soldados Leland e Graner aparecen como sorridentes turistas diante do 'monumento', neste caso conformado pola pirámide de anónimos presos espidos, componendo a típica foto de viaxe que logo ensinaremos aos nosos amigos e familiares (Fig. 4). E aquí agroma o perverso, pois –como ben se encarga de apuntar Redondo– nas instantáneas de turista tamén se activa un marcado compoñente de experiencia vicaria na que a identificación do espectador prodúcese, en principio, co suxeito que posa a carón do monumento ben que, asemade, a atracción da nosa mirada tería que orientarse, en primeiro lugar, cara a escena do espanto:

La provocación del horror se intensifica si tratamos de adivinar con cuál de las figuras humanas debe o puede identificarse el espectador²⁴.

Quizais nesa perversa ambivalencia se xogase o inmenso atractivo que as imaxes da prisión exerceron a nivel global (logo da súa imparábel difusión por se tratar de imaxes dixitais). Outro paradoxo. Por unha banda, esa circulación na Rede permitiu coñecer publicamente o que estaba a acontecer no interior do recinto penitenciario, pero pecaríamos de inxenuos se esqueceramos o maligno atractivo da imaxe cruel/perversa, da imaxe do alleamento operando sobre o corpo



Fig. 3. Nova York, W.T.C., 11 de setembro de 2001.



Fig. 4. Prisión de Abú Ghraib (Iraq), 2003.



Fig. 5. Detalle de copa ática (c. 525 a.C.).



Fig. 6. Sátiro e Ménade. Pompeia, Casa dos Epigrammi.



Fig. 7. Imaxe da luxuria.

do outro, máxime se a *gozamos* a través da pantalla-máscara.

De aí que a transgresión (como estratexia contra á ocultación e contra a alienación) sempre sexa necesaria e urxente. Terá que haber –haberá–, entón, artistas, fotógrafos, cineastas (mesmo, nalgúns casos, artistas-fotógrafos-cineastas) que se encarguen de traspasar/rachar/esnaquizar esa pantalla, que poñan de manifesto a nosa alienación diante do que vemos e o alleamento imposto polo politicamente correcto (o novo fascismo posmoderno). De aí tamén que haxa –como sempre houbo– imaxes (fixas ou animadas), apostas escénicas ou *performances* que sigan a molestar aos benpensantes. Volveremos sobre isto no seguinte epígrafe.

En canto á representación da sexualidade, á presenza do erotismo en Occidente, nun achegamento forzosamente moi xeral non custa moito identificar diversas etapas. Partindo do feito da existencia dende o primeiro de imaxes con connotacións sexuais (moitas veces ligadas a ritos de fecundidade ou á representación da maternidade), hai acordo en situar o primeiro grande período do nu artístico na Grecia clásica, unha cultura cuxa mitoloxía pagá (na que os deuses foron creados a imaxe e semellanza dos homes, e non ao revés) está ateigada de episo-

dios do máis variado carácter sexual que han pasar ás representacións artísticas. Nun primeiro momento, o nu vai ser masculino, en consoancia coa maior lexitimación das relacións homosexuais sobre as heterosexuais (Fig. 5), inserida na estrutura social ateniense²⁵. Logo, a mediados do s. IV a.C., aparecerá o feminino –coa Afrodita Cnidia esculpida por Praxíteles– e, como recordaba Gubern, non faltaron as representacións zoofílicas, moitas delas asociadas ao mito de Leda e o Cisne²⁶. Estas temáticas, cada vez máis explícitas, han pasar a Roma (Fig. 6) antes de se producir a primeira grande cesura.

A iconografía medieval vai ser froito dunha cultura xudeo-cristiá na que a autoconciencia erótica da nudez asóciase ao pecado orixinal de Adán e Eva. De xeito que os escasos nus que agroman na produción artística van responder á estricta codificación establecida pola Igrexa para as súas funcións (fálase de *Nuditas naturalis* –a do Paradiso antes da caída–, *temporalis* –signo de pobreza–, *virtualis* –ausencia de pecado– e *criminalis* –a condenábel, propia da luxuria, da lascivia, da concupiscencia e do adulterio²⁷) e, dende logo, o sistema alegórico vai impór representacións que non puidesen seren tentadoras ou ofensivas para os seus contempladores, cousa que se fai moi patente nas aparicións plásticas da Luxuria, representada



Fig. 8. Ratiratanapradipika (India), s. XV.



Fig. 9. Chin P'ing Mei (Loto Dourado), China, s. XVII.

nunha muller cuxos peitos e órganos xenitais (o centro do pecado, máis tamén o centro de excitación masculina) eran devorados por sapos e serpes –ou hibridacións de ambos–, nunha iconografía que ha quedar fixada e perdurará no tempo (Fig. 7)²⁸.

Estamos, pois, nunha etapa que Gubern cualificou como nudofóbica (que non asexual, como demostran, por exemplo, os traballos de Madeline H. Caviness²⁹). Ben mirado, esta nudofobia (de raizame semítica) non deixa de constituír unha certa anomalía no devir xeral da produción artística: só temos que pensar noutras grandes culturas –Persia, India, China, Xapón– para constatar que –agás breves e excepcionais períodos de represión– posúen unha longuíssima tradición de literatura e iconografía abertamente –nunca mellor dito– eróticas (Figs. 8-10).

Mais ese período vai ser superado polo novo antropocentrismo renacentista, que afunde os seus referentes no mundo clásico e na súa iconografía pagá. O nu volve ao primeiro plano e non han faltar as representacións de escenas sexuais e mesmo orxiásticas explícitas³⁰ (Fig. 11). Como era de agardar, a Igrexa de Occidente non vai ficar impasíbel, e non dubidará en introducir novos conceptos e métodos:

Lo obsceno en el arte comienza en el siglo XVI con la contrarreforma, que revisa los valores del antropocentrismo renacentista, cuyo ideal de belleza era el cuerpo desnudo del hombre, centro y cifra del universo. Y el episodio más conocido de esta reacción antihumanista en el arte de la época fue la cubrición de las partes pudendas de varias figuras del fresco del Juicio Final (...) En cualquier caso, lo obsceno irrumpe en el arte cuando las miradas se escandalizan ante un desnudo, y alcanza verdaderamente su plenitud cuando, totalmente prohibidas las representaciones artísticas directas del sexo, éste se adueña indirectamente –perversamente– de la realidad toda, incluso hasta de la atmósfera, del cuadro³¹.

Sabido é, seguindo este razoamento, que poucos corpus artísticos máis obscenos poderíamos atopar que o conformado pola pintura e escultura barrocas producidas baixo a Contrarreforma, alén das iconografías evidentes das éxtases místicas, as dolorosas ou os miróns nudofílicos³². Como sabido é tamén que, diante da prohibición inquisitorial do nu³³ (Fig. 12), os devotos Austrias españois (dende Carlos V ata

Felipe IV, pasando por Felipe II), así como outros suxeitos das clases privilexiadas, non dubidaron en crear “salas reservadas” nas que agochar e contemplar privadamente as súas estupendas coleccións de nus que foron engrosando coas súas encargas, sobre todo, a artistas italianos (o propio Velázquez pintou a súa *Venus del espejo* en Italia)³⁴.

Andando o século XVIII, a permisividade respecto do nu na arte ha coñecer substanciais avances que culminarán no celeberrimo cadro de Goya *La maja desnuda* (c. 1800), da que sempre se sinala que constitúe a aparición da peluxe pubiana na produción artística. Isto, unido á historia da súa xestación³⁵, convertiu a este cadro nun fito na historia do erotismo. Con todo e iso, non estaría de máis lembrar que daquela xa circulaban imaxes máis directas en certos eidos, como demostran a obra do debuxante e pintor Thomas Rowlandson (caricaturista da vida e costumes da xente na segunda metade da centuria) (Fig. 13) ou as ilustracións inseridas en certas obras literarias (Fig. 14), que non só amosaban peluxes pubianas senón que desbotaban o tratamento idealizante do corpo feminino ao que o pintor aragonés aínda recorría (en contraste co aplicado á faciana da *maja*). Como estamos a ver, debuxos, gravados e ilustracións de todo tipo constitúen un territorio no que as imaxes transgresoras moraron de sempre.

Se algo vai caracterizar a arte do século XIX vai ser, precisamente, ese progresivo abandono da idealización á hora de representar o nu. Os corpos xa non van ser os dos deuses e deusas senón os da realidade. Esa vontade realista vai estar na xénese dos sucesivos e coñecidos escándalos protagonizados polas obras de diversos pintores, caso d' *As Bañistas* de Courbet (1853), o *Baño turco* de Ingres (1862) e, sobre todo, de dúas obras de Édouard Manet, *O almorzo na herba* (1863) e *Olympia* (1865). O virulento rexeitamento inicial que coñeceron estas dúas últimas obedeceu á operación abertamente transgresora proposta polo seu autor. No caso do almorzo:

Más que el escándalo ante un desnudo, que por aquel entonces no sólo abarrotaban

*los recién creados museos públicos y las exposiciones oficiales, sino también muchas casas particulares, hay que hablar de escándalo ante un desnudo de una mujer contemporánea, una mujer que no era una Venus o la encarnación de ninguna otra figura mitológica o alegórica. No es el sexo lo que escandaliza al burgués del momento sino su ubicación (...) El sexo más groseramente obsceno no planteaba ningún problema siempre que estuviera ubicado en los cielos de la mitología, pero el de Manet era un sexo de andar por casa, próximo; lo que más aterroriza al burgués*³⁶.

O máis tonificante destas obras, con todo, non radica tanto na súa ausencia de mitoloxía como na deconstrución –por empregar un termo contemporáneo– que se fai da mesma: no seu almorzo burgués, Manet introduce un complexo transfondo de referencias clásicas, do mesmo xeito que a súa *Olympia* é a directa transposición dunha Venus (concretamente a de Urbino, pintada por Tiziano) a un bordel parisino de refinado ambiente ‘exótico’, sulñando pola presenza en segundo plano da servente negra que lle entrega as flores³⁷ (Fig. 15).

En calquera caso, tales escándalos de segu-ro teríanse quedado moi curtos se unha obra concibida para o gozo privado (por non dicir clandestino) tivese visto a luz. Referímonos, obviamente, ao óleo pintado en 1866 por Gustave Courbet que máis tarde sería coñecido como *A orixe do mundo* (Fig. 16), aínda hoxe o sexo feminino máis coñecido da historia da arte. Unha obra sen dúbida interesante para o noso asunto non tanto polo seu realismo (certamente, non é tan realista) ou a súa explicitude (ao cabo, entronca directamente coas litografías eróticas de autores como Achille Devéria ou Honoré Daumier (Figs. 17-18) que gozaban de grande aceptación en Francia dende había décadas), senón polo encadramento, punto de vista e escala empregados polo artista, eleccións que nos obrigan a ollar moi preto e frontalmente ese grande sexo, desprovisto –por vez primeira– doutros elementos compositivos que o *xustificuen*. Non hai outro motivo no lenzo, a penas o tronco (a carne) da



Fig. 10. Utamakura (1788).



Fig. 13. Thomas Rowlandson (1756-1827), da serie Sequence of Caricatures Depicting the Sexual Practices of the English Aristocracy.



Fig. 11. Agostino Carracci, Xúpiter e Xuno (1559).



Fig. 14. Ilustración para a primeira edición de Justine, ou les malheurs de la vertu (Marqués de Sade), 1797. Anónimo.



Fig. 12. La Scandalosa, Congregación de Sta. María Succión (Nápoles).



Fig. 15. François-Jacques Moulin. A odalisca e a súa escrava, 1853. Impresión en albúmina.

anónima modelo sen rostro e parte dos seus peitos. Hai acordo en sinalar que con esa segmentación/parcelación corporal, con esa focalización radical da mirada, polarizada cara á xenitalidade, Courbet inaugura –e de estilemas falamos– a mirada propiamente pornográfica.

De feito, o cadro naceu para satisfacer a pulsión erótica fetichista do seu cliente, Halil Serif Pascha, un diplomático turco (fora embaixador en Atenas, San Petesburgo e Viena e chegaría ser Ministro de Exteriores e mais de Xustiza do seu país) a quen os parisinos chamaron Khalil Bey. En 1868 foi adquirido polo anticuario Antoine de la Narde para reaparecer, posteriormente, na colección do barón húngaro Ferencz Hatvany. Logo de diversos avatares (chegada a Segunda Guerra Mundial, a Wehrmacht apodeurouse da devandita colección, que remataría en mans do exército soviético ata que lle foi devolta ao seu dono), o cadro sería adquirido en 1955 por Jacques Lacan. Se lembramos estes feitos é para sinalar que, durante máis dun século, ata 1995, o cadro non foi exposto ao público no Musée d'Orsay. É mais: polo visto, todos os seus donos tiveron oculto baixo outros cadros (sen ir máis lonxe, Lacan trasladouno a súa residencia de campo en Guitrancourt e ocultouno baixo unha obra de André Masson –cuñado da súa muller, Sylvia– realizada especificamente para cumprir esa función: quizais o afamado psicanalista vía en *L'origine du monde* unha plasmación demasiado ameazadora desa escura, enigmática e castradora *vagina dentata* sobre a que tanto teorizou). Sexa como for, o certo é que, aínda hoxe, o cadro segue a resultar perturbador para o público medio cando se atopa con el na sala de Orsay (isto é, no espazo *sacro* dun museo), o cal constitúe a mellor demostración da súa natureza *obscena*, transgresora³⁸.

Malia eses problemas coa (hipócrita) moral burguesa, a procura do (a esixencia de) realismo vai ser o meirande síntoma da época, que se vai reflectir non só na arte –realismo, impresionismo–, tamén na literatura –naturalismo– ou na filosofía –positivismo, materialismo– e vai atopar a súa plasmación práctica no desenvolvemento tecnolóxico. E nisto chegaron a fotografía e o cinema.

Confluencias e disidencias

As consecuencias da aparición da fotografía respecto do tema que nos ocupa foron enormes e transcendentais. Hai unha ineludíbel: a súa cualidade autenticadora do rexistrado. O que aparecía na fotografía estivera realmente diante da cámara, e isto introducía unha dimensión totalmente nova. E, dende o primeiro –e ata hoxe–, como non podía ser doutra maneira, o corpo humano vai ser un elemento de atención prioritario para o obxectivo fotográfico, como demostra a variedade e multiplicación dos puntos de vista dende os que se vai realizar esa exploración. Á hora de abordar este tema, William A. Ewing³⁹ propuxo unha clasificación de achegamentos fotográficos ao corpo de certo interesante, configurada dende unha serie de rexistros que reflecten a súa complexidade: *figuras* (que recollen a tradición do nu de corpo enteiro), *fragmentos* (o corpo “en parte”), *indagacións* (o ámbito da exploración científica), *carne* (o corpo vulnerábel e mortal; a insistencia na corporeidade), *destreza* (o corpo no cumio da súa condición física; a danza e os deportes), *eros* (o corpo como obxecto de desexo sexual), *alleamento* (o corpo oprimido e castigado), *ídolos* (o corpo idealizado), *espello* (a cámara volta cara ao propio fotógrafo), *política* (o corpo como ámbito de significado e valor polisémicos), *metamorfose* (o corpo transformado) e *mente* (o corpo na esfera do soño, a fantasía e a obsesión).

Todos eles, dun xeito ou doutro –e, sobre todo, as súas posíbeis combinacións, contaminacións e cruzamentos–, van estar implicados na creación de imaxes situadas nesas experiencias dos límites nas que aquí reparamos.

Partamos dunha evidencia. Dende os comezos da fotografía, non faltaron empresarios (sobre todo en Francia) que se decataron de que o novo medio –dada a súa mentada cualidade autenticadora: xa non é o corpo pintado dun/ha modelo é o corpo do/a modelo– ofrecía ao *voyeurismo* un grao inédito de excitación sexual. Tampouco aos potenciais clientes se lles pasou por alto esta dimensión, de maneira que a demanda foi inmediata. E a oferta, variada. Dende imaxes que evocaban as



Fig. 16. L'origine du monde, 1866.



Fig. 18. Daumier. A Louise.



Fig. 17. Devéria. Ilustración para Don Giovanni.



Fig. 19. Anónimo. Estudio de nu con dúas figuras femininas, 1855. Daguerrotipo.

composicións plásticas do Barroco e Rococó (Fig. 19) ata aquelas de contidos abertamente sexuais (incluíndo prácticas *perversas* ou fantasías *exóticas*: o harén e as odaliscas, como xa vimos, mais tamén fermosas brancas a piques de seren tomadas por negros asociados ao deus Pan africano (Fig. 20), sen esquecer a clientela homosexual (Fig. 21). En liña coas épocas precedentes, o groso desa clientela estivo constituído primeiramente por clientes ricos, pero de contado –e aquí entra unha grande novidade– isto cambiou: dende a década de 1890, coa introdución do fotogravado con

semitons, as fotografías eróticas espalláranse por libros, revistas, calendarios e postais (ata o punto de que as prostitutas, un colectivo que nutrira de modelos aos fotógrafos para este tipo de poses, van empregar esas imaxes como elemento de reclamo persoal, ao igual que os prostíbulo). Vai ser esa popularización, esa saída do erótico-pornográfico dos círculos das clases acomodadas –e volvemos a Ruwen Ogien (v. n. 11)–, a que propicie o inicio do discurso sobre o pornográfico, marcado/lastrado en boa medida –na súa vertente moral e científica, é dicir, censora– por coartadas como a



Fig. 20. Guglielmo Plüschov. Nu branco e nu negro, c. 1890. Impresión en albúmina.



Fig. 21. Wilhem von Gloeden. Sen título, c. 1890. Impresión en albúmina.



Fig. 22. Cartel do filme *The People vs. Larry Flint* (Milos Forman, 1996).



Fig. 23. Consultorio de señoras. Ricardo e Ramón de Baños, 1926.

da *protección* dos máis indefensos (daquela, as clases populares; hoxe, nenos e rapaces) fronte aos presuntos prexuízos causados por este tipo de imaxes⁴⁰ (Fig. 22).

Se isto aconteceu coa fotografía, que dicir do cine, unha arte ontoloxicamente *obscénica*, tal e coma foi definida por Yann Lardeau, en virtude da condición transparente da súa imaxe –animada– e da nosa relación –*voyeurística*– con ela:

Le cinéma est obscène parce qu'il est un art obscenique. Tout son procès de mise en scène consiste à mettre en avant les dessous de la scène, à rendre net et transparent notre rapport à celui-ci, là où n'étaient que confusion et opacité. La consistance des variations de cadrages (...) tient à leur efficacité à découper et morceler l'ici et le maintenant de la scène pour en manifester, dans la succession des plans de la séquence sur la surface blanche de l'écran, la profondeur invisible et secrète⁴¹.

Dacabalo entre os séculos XIX e XX, e nos mesmos prostíbulos franceses nos que circulaban fotografías libertinas, exhibíanse as primeiras películas pornográficas (*cinéma cochon*, se lles chamou). Aconteceu –como no pasado sucedera con certas manifestacións literarias e artísticas–, que ese cinema vai verse confinado durante moito tempo aos territorios do clandestino ou do privado, por novas razóns que se engaden ás anteriores:

La pornografía (...) gozaba de un consumo aristocrático y elitista, entre un público restringido y cultivado. Pero su posterior democratización a través de los mass media, como el cine, la devaluó culturalmente y la condenó con una ristra de connotaciones negativas que no poseía cuando era deleite de unos caballeros exquisitos. De todas formas, la pornografía seguiría en nuestro siglo [refírese ao século XX] diversificada entre un consumo elitista (la aristocracia zarista, la copiosa pornoteca del rey Faruk de Egipto) y consumo plebeyo. Aunque siempre se ha dicho que el cine porno-

gráfico se despenalizó e hizo público a finales de los años sesenta, Néstor Almendros me ha señalado que en La Habana de los años cincuenta existían ya cines especializados en el género, como el Shangai y el París⁴².

Así, mentres as clases populares e burguesas consumían *cinéma cochon* ou *smokers* (como se chamou a estas cintas nos Estados Unidos) nos prostíbulos ou nos clubes privados, os aristócratas adquirirían cine pornográfico (basicamente francés) para as súas sesións privadas ou, de feito, encargábano directamente, tal e como fixo o Conde de Romanones aos irmáns Ricardo e Ramón de Baños (donos da produtora barcelonesa Royal Films) con miras ao desfrute privado do cinéfilo rei Alfonso XII. Desa serie de filmes recuperáronse e restauráronse tres: *El ministro*; *El confesor* e *Consultorio de señoras* (Fig. 23).

Mais, alén do concreto e clandestino territorio do xénero pornográfico, os temas sexuais e a mostración do corpo institucionalizáronse con bastante normalidade no cinema comercial a partir da década dos anos 10 do século pasado. No filme de temática mitolóxica *Daughter of the Gods* (Herbert Brenon, 1915), rodado en Xamaica, tense localizado o primeiro nu feminino frontal, cortesía da campeona de natación Annette Kellerman (Fig. 24). Pero corpos espidos poden verse noutras moitas producións: lembremos, por poñer dous exemplos de períodos diferentes, as secuencias da orxía no Templo do Amor do episodio de Babilonia en *Intolerancia* (*Intolerance*, David W. Griffith, 1916) ou as do Baile das Víctimas en *Napoleón* (*Id.*, Abel Gance, 1927). Non entramos xa no cine alternativo proposto polas vangardas ao longo da década dos anos vinte, de vocación abertamente transgresora e que tería nos filmes de Luis Buñuel *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1928) e *L'Âge d'or* (1930) dous fitos referenciais⁴³ (Figs. 25-28). Por outra banda, malia a mirada predominantemente masculina cara ao corpo da muller, non faltou o culto ao corpo masculino –un corpo culturista– que vehiculou o cine épico italiano (tanto o mudo, cos seus Macistes, coma o sonoro, cos seus



Fig. 24. Annette Kellerman en *Daughter of the Gods* (Herbert Brenon, 1915).



Figs. 25-26. *Un chien andalou* (Luis Buñuel, 1928).

Hércules). En liñas xerais, a situación manterase ata a entrada dos anos trinta.

Pero a antedita cualidade autenticadora da fotografía e do cinema (coa que comparte o seu soporte) virou tamén, como xa nos anunciaba Ewing na súa clasificación, cara a sendeiros máis inquedaes, os da carne, o alleamento, a violencia e a morte. Aqueles membros humanos, aqueles cadáveres procedentes do depósito dos que Delacroix se servira a primeiros do XIX para compoñer a súa *Balsa da Medusa* na procura dunha maior autenticidade en corpos e rostros, van facerse agora presentes (Fig. 29). Dicía Walter Benjamin:

La humanidad que en los tiempos de Homero era un objeto de contemplación para los dioses olímpicos, ahora es un objeto de contemplación para sí misma. Su autoalienación ha alcanzado tal grado que

*puede experimentar su propia destrucción como un placer estético de primer orden*⁴⁴.

Mais, antes dos mortos, os vivos. Rematando o século XIX, a fotografía e o cine van confluír co interese popular polo “monstro” que se exhibe nos gabinetes ou na feira (Fig. 30). De contado, os obxectivos fotográficos van tirar partido desta circunstancia creando un mercado exitoso que tiña moitos coleccionistas. E, non por casualidade, o cine –pasado o primeiro momento de interese burgués que seguiu a súa presentación– vai incorporarse a ese mundo da feira que hoxe podemos considerar cruel, abxecto ou perverso, pero que daquela era o mundo da marabilla. Alí, no medio da xolda das atraccións (carruseis, quioscos, postos de tiro...), os anunciadores dos cines competiron exitosamente cos das casetas de feras, monstros, panoramas, figuras



Figs. 27-28. Un chien andalou (Luis Buñuel, 1928).



Fig. 29. Joel Peter Witkin. Home de vidro.

de cera ou autómatas na procura dun público fiel. Mais esa contigüidade non só era espacial, senón tamén formal, e ningún modelo mellor que o meliesiano para confirmármolo:

(...) podemos señalar cómo hay una clara presencia en las películas de Méliès de lo popular. Cualquier espectador un poco atento puede percibir hoy un 'encanto', de cuento infantil o tradicional, en los maravillosos filmes de Méliès que se conservan. En estas películas aparece de nuevo lo teratológico (monstruos, enanos, gigantes, etc.) y el cuerpo fragmentado, sobre todo las decapitaciones⁴⁵.

Non debemos deixar de salienta o feito de que o cinema primitivo en xeral supuxo unha explosión do imaxinario en detrimento do simbólico (elemento este último sobre o que tra-

ballará o modelo clásico, como agora veremos). Sería precisamente a profusión do grotesco, do marabillioso, mesmo do violento, o que *atrapou* a mirada dun público atraído cara ao interior duns barracóns (onde moran os "outros": a muller barbuda, a pitonisa, a serea, os 'monstros', os ananos, os autómatas...) nos que tiñan lugar distintas transgresións do imaxinario:

(...) las barracas de figuras de feria marchaban por el atajo de un lenguaje mucho más asequible y estridente, que en muchos casos podría ser considerado un equivalente visual del género literario que se desarrolló en paralelo con ellos, el melodrama, y cuyo heredero más estentóreo sería el Grand Guignol⁴⁶.

Estas e outras converxencias levaron ao teórico Tom Gunning nos anos oitenta do século

que vén de rematar a concibir o cinema dos primeiros tempos como un *cine de atraccións*, dada a súa tendencia excéntrica, a súa indiferenza cara á integración narrativa e a súa inspiración na feira, no circo e mais no teatro popular⁴⁷ (un concepto –o das *atraccións*, o do *máis difícil aínda*– que non está lonxe de certo cine posmoderno de grandes orzamentos e vocación *mainstream* que está a circular, pero ese é outro tema).

E se, no ámbito teatral, a truculencia do Grand Guignol ha chegar –filtrado polo teatro da crueldade inspirado por Antonin Artaud– ata os nosos días a través de autores como o irlandés Martin McDonagh (cultivador da corrente extrema coñecida como *in your face*)⁴⁸, fotógrafos e cineastas han recoller o herdo daquelas fotografías de monstros para elaborar un discurso sobre as manifestacións máis escuras da obscenidade, aquelas que van ter que ver cos –en palabras de Domènec Font– contornos do corpo humano e a súa vulnerabilidade, situándonos na fronteira entre o posíbel e o admisíbel nas nosas sociedades avanzadas (Figs. 31-35). E non só aqueles:

*El sometimiento del cuerpo a todo tipo de experiencias límite, relacionadas con el dolor y la degradación física se ha convertido en los últimos decenios en una de las estrategias performativas más comunes del arte contemporáneo (basta citar los nombres de Vito Acconci, Orlan, Cindy Sherman, Rebecca Horn...)*⁴⁹.

Van ser estes uns corpos *reais*, que se saen da multiplicación rutineira dos *mass media* e invócanos, confróntanos cos límites, obríganos a sentírmonos concernidos. Daquela, mentres que os artistas plásticos de referencia semellan abandonar, logo da Segunda Guerra Mundial, o corpo –encamiñándose cara outros límites–, outros creadores –máis alá da fotografía de guerra e doutros rexistros documentais– van abordalo dun xeito brutal: a Nova Carne da posguerra vai aparecer lacerada, mutilada, protésica, metamorfoseada, mutada (nuclear ou bioloxicamente), cuestionada, violentada, como a propia identidade (Figs. 36-38), desdobrada



Fig. 30. Fotograma de *The Elephant Man* (David Lynch, 1978).



Fig. 31. Anónimo (francés). Sen título, c. 1890. Impresión en albúmina.



Fig. 32. Witkin. Muller sobre unha mesa, 1987.



Fig. 34. Marcel.Í Antúnez. Epizoo.



Fig. 33. David Lynch. Serie Distorted Nudes.

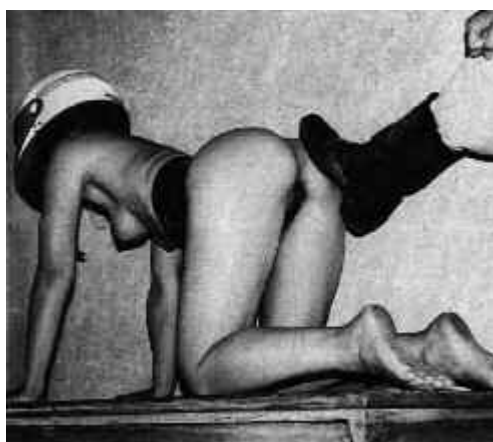


Fig. 35. Catherine Millet (fotografía de Jacques Henric).

moitas veces nun contramundo no que mora un Outro que podemos ser nós (Fig. 39). O recurso á obscenidade convértese nun desafío, na procura artística da revulsión. Como apunta Charles Mann respecto da obra de Joel-Peter Witkin,

*Estas imáxenes son nada menos que un intento de decir lo indecible, tarea que alguna vez Thomas De Quincey denominó "la carga de lo incomunicable" (...) Nuestra vista dice una cosa, nuestras emociones dicen otra cosa, y no hay manera de reconciliarlas (...) Se sitúa en compañía de Goya, Bosch, Blake y otros grandes artistas de lo inefable*⁵⁰.

Pode, daquela, que esas imaxes sexan obscuras, perversas, enfermizas. O que non son é abxectas. A abxección está noutros lugares. Cando aínda se discute verbo da existencia ou non das *snuff movies*, resulta que vivimos xa rodeados de gravacións *snuff*: que outra cousa son os vídeos de degolacións de cidadáns occidentais colgados na Rede polo integrismo islámico ou o do aforcamento de Saddam Hussein, baixados compulsivamente pola cidadanía para o seu visionado? A pulsión escotofílica levada ata o seu extremo, explorada con anterioridade no terreo da ficción por Michael Powell en *El fotógrafo del pánico* (*Peeping Tom*, 1960) e anunciada –na súa demanda– por Bertrand Tavernier en *La muerte en directo* (*La mort en direct*, 1979).

Pero antes de todo isto a industria cinematográfica de Hollywood autoimpuxérase, cedendo ás coaccións dos grupos de presión dunha sociedade puritana, o Código Hays de censura, vixente dende 1934 ata 1967. Entre outros efectos, o código comportou no cine clásico a imposición do tabú sobre a morte/a violencia e o sexo e, polo tanto, a súa sublimación.

Xa fixemos referencia á elisión do corpo desmembrado ou do cadáver no cine bélico; noutros xéneros, a estetización da morte –porque a morte tiña que estar: ao cabo, era o motor do relato– porase en escena de diversas maneiras: dende a mancha de sangue na camisa do *western* ata a –en palabras de Roberto Cueto– *ars moriendi* do melodrama (a despedida entre o morto e os vivos, as *derradeiras pala-*

bras, a forma *digna* de irse). O sexo, entre tanto, ficará no escuro territorio do fundido en negro, da elipse (ou ben metaforizado nunha longa serie de símbolos). Respecto disto, tense dito, non sen razón, que o cine pornográfico vaise ocupar precisamente do que ocorre no interior da elipse.

Evidentemente, sempre houbo cineastas e películas que se moveron nos límites mesmos da mirada institucional imposta polo código. Toda a obra cinematográfica de Alfred Hitchcock (o cineasta que máis reflexionou sobre o carácter obscénico do cine e que máis explícito fixo o mecanismo *voyeurista* que o mobiliza) é un exemplo disto, que chega ao seu cume en *Psycho* (1960): a partir de aí, da secuencia na ducha, o corpo terá que ser despezado (gozado, espectacularizado) no campo, sen cortes de montaxe⁵¹. E filmes tan dispares como *El signo de la cruz* (*The Sign of the Cross*, Cecil B. De Mille, 1932), con escenas como as moi reseñadas do sacrificio no circo de fermosas rapazas cristiás e núas ofrecidas a crocodilos e gorilas (Fig. 40)⁵²; ou *Duelo al sol* (*Duel in the Sun*, King Vidor, 1947), con ese clímax no que os personaxes interpretados por Jennifer Jones e Gregory Peck subliman sexo e morte, Eros e Thanatos, nunha secuencia inesquecibel.

Mais as rachaduras, as transgresións do tabú instaurado sobre Eros e Thanatos, han xurdir dende o eido dos (sub)xéneros. Entrando na década dos sesenta, coincidindo co derrubamento do sistema clásico de estudos (e cando o cine europeo xa ofrecera as obras de Rossellini ou Bergman, por non falar da comedia británica facturada pola compañía Ealing que puxera moi en cuestión o tratamento transcendente da morte), fan a súa aparición os *nudies* (que propiciaron unha nova veta comercial, as *sexplotations*) e o *gore* (cos primeiros filmes de Herschell Gordon Lewis). Non foi casualidade. As últimas boquexadas dos grandes estudos e do seu código coincidiron cun momento no que:

*había que buscar nuevas transgresiones visuales que moviesen al público a desplazarse a una sala de cine, al encuentro de imágenes que no podrá ver en la pantalla de su televisor*⁵³.



Fig. 36. Zoo (Peter Greenaway, 1985).



Fig. 39. Inland Empire (David Lynch, 2006).



Fig. 37. Crash (David Cronenberg, 1996).



Fig. 38. eXistenZ (D. Cronenberg, 1999).



Fig. 40. The Sign of the Cross (Cecil B. De Mille, 1932).

Mais as transgresións da *sexplotation* e do *gore* limitáranse a unha operación desmitificadora do sexo e da morte a través do lúdico ou do carnavalesco, cando menos ao primeiro (outra cousa han ser, por exemplo, as reformulacións do *gore* nos anos setenta por novos cineastas norteamericanos como Tobe Hooper ou Wes Craven ou polo viero italiano do *cinema mondo*⁵⁴), de xeito que teremos que buscalas noutros sitios –os ocupados, por exemplo polas experiencias da Factory warholiana (a partir de *Flesh*)– ou feitos. Entre estes últimos, un que salienta por riba de todos: a estrea, en 1972, do filme dirixido polos irmáns Jim e Artie Mitchell *Garganta profunda* (*Deep Throat*), que supuxo a conversión do cine porno en fenómeno de masas (cun custo de 25.000 dólares, chegou recadar 600 millóns) e unha referencia inexcusábel nas tertulias da clase media *progre* –e desencantada: Vietnam seguía aí– da época⁵⁵. Este suceso trouxo para o cine dúas consecuencias.

A primeira foi que, en diante, o eterno e canso debate verbo dos límites entre a expresión artística e a pornografía, tan do gusto dos críticos e analistas institucionais, ficou relegado a unha cuestión simplemente lingüística. A segunda reflectiuse no estourido –cuxa onda expansiva chega ata hoxe– dunha nova xeración de cineastas que deixa atrás o tabú sexual. Nomes como os de Dusan Makavejev, Walerian Borowczyk, Paul Verhoeven, Rainer Werner Fassbinder, Alejandro Jodorowsky, Tinto Brass, Bernardo Bertolucci *et alii* abren unha nova mirada nihilista⁵⁶ sobre as experiencias dos límites, sobre o sexo e a morte. De entre todas esas propostas, emerxen dúas profundamente autorais que se converteron en elos referenciais e mais en interpelacións aínda non resoltas: *Saló o los 120 días de Sodoma* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, Pier Paolo Pasolini, 1975) e *El imperio de los sentidos* (*Ai no corrida*, Nagisa Oshima, 1976). Enunciadas dende presupostos moi diferentes –en clave política, a primeira (Figs. 41-42); como a reivindicación e o mergullamento no *amour fou*, a segunda–, constitúen exploracións que mesturan sexo, parafilias e violencia/morte dende unha perspectiva sacrificial e necrófila e que, como as escrituras-límite de Sade, Bataille ou, na actualidade, Dennis

Cooper, condúcense cara á revelación de que, máis alá da destrución pola vía da transgresión corporal e erótica, xa non hai nada.

Claro. No medio desta deriva cinematográfica das últimas décadas cara aos límites da representación, que contemplou ademais como algúns cineastas –David Lynch, Bigas Luna...– experimentaban cos estilemas do cine pornográfico nas súas películas e puñan en cuestión as fronteiras e convencións iconográficas tradicionais, tiña que agromar entre os directores unha cuestión en absoluto banal de cara ao desenvolvemento das súas historias. Se as bágoas, os berros, os bicos dos seus intérpretes son reais, por que non as escenas sexuais? Unha vez dado o paso nos circuitos comerciais cara ao sexo explícito, quedaba o sexo real. E ese paso deuse. E aínda que semelle unha transgresión destes últimos anos –comentados foron os casos de *Los idiotas* (*Idioterne*, Lars von Trier, 1998), *Romance X* (Catherine Breillat, 1998), *Fóllame* (*Baise-moi*, Virginie Despentes e Coralie Trinh Thi, 2000) ou *El sabor de la sandía* (*Tian bian yi duo yun/The Wayward Cloud*, Tsai Ming-Liang, 2004)–, esa fronteira comezara ser derrubada nas décadas anteriores por autores como os anteditos Makavejev (*Los misterios del organismo*, 1972; *Sweet Movie*, 1974) e Oshima, xunto a outros como Shuji Terayama (*Los frutos de la pasión*, 1981) ou Marco Bellochio (*El diablo en el cuerpo*, 1986).

Non todas esas obras teñen as mesmas cualidades. E, aínda que resulta evidente que toda transgresión artística incorpora doses de provocación (que ás veces se transforma en impostura), non o é menos que algúns deses títulos (os das directoras francesas, por exemplo) xogaron moito máis abertamente a baza da segunda. En calquera caso, trátase dunha corrente en vías de se asentar (malia as iniciais reservas de moitos respecto da posibilidade de atopar actores e actrices dispostos a levar a súa interpretación ata as últimas consecuencias), cousa asemade rechamante nestes tempos neopuritanos e politicamente correctos que corren (cando os grupos integristas relixiosos, de grande influencia política no mundo anglosaxón, aínda son quen de facer oír globalmente as súas queixas fronte as exposicións de Robert Mapplethorpe (o

sexo, a homosexualidade) ou Damien Hirst (a descomposición, a morte).

Quedémonos con dous filmes representativos dese asentamento: a británica *9 Songs* (Michael Winterbottom, 2004) e a estadounidense *Shortbus* (John Cameron Mitchell, 2006). Ambas conteñen abondoso sexo explícito e real⁵⁷, pero ningunha ten que ver co xénero do cine pornográfico (que, ademais de facer do fragmento o seu trazo de estilo, desbota a creación de diálogos –propriadamente ditos–, personaxes, accións, pensamentos ou conflitos, circunscibíndose –en coherencia coa súa fórmula de consumo– á mostración de todo tipo de actividades/exercicios sexuais; non hai, pois, procesos de identificación⁵⁸). Ao contrario, preséntanos a personaxes fráxiles, inestábeis emocionalmente, bloqueados, illados, á procura de si mesmos na intemperie, *hipermodernos* no sentido que Lipovetsky lle conferiu ao termo⁵⁹, que só precisan –non piden máis–, no medio do desencanto, destes tempos politicamente necios post 11-S, do frenesí que os arrastra, algún oasis onde acougar e atoparse. A parella protagonista de *9 Songs* atópaos na casa de Matt, o enunciador do relato, un relato desenvolvido como un cálido *flashback* (Figs. 43-44) entre un xélido limiar e epílogo na Antártida (onde recalou o personaxe) (Figs. 45-46), mentres que o grupo de personaxes da segunda atópaos no local que dá título ao filme, un lugar no que o sexo, a bebida, a arte e mais a discusión política están dispoñíbeis. Dous filmes luminosos e lúcidos (cando en *Shortbus*, Justin Bond –o rexente do local– lle ensina a un dos personaxes –Sofia– o salón central no que moitos dos presentes disfrutaban en común do sexo (Fig. 47), coméntalle: “é como nos sesenta, pero sen esperanza”; con todo o que choveu, xa non é tempo de utopías), políticos, nos que o sexo –ceibe de todo sentimento de culpa– funciona como instrumento de auto-coñecemento e de conexión. Estas películas non *paran* a súa acción para amosar unha escena sexual senón que a mesma fai avanzar a trama a través dos corpos (e das mentes) emancipados. E non podemos abondar máis.

Rematemos. Podemos acordar que a imaxe transgresora vai máis alá da provocación; convoca



Figs. 41. Fotograma de *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (Pier Paolo Pasolini, 1975).



Figs. 42. Fotograma de *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (Pier Paolo Pasolini, 1975).



Fig. 43. 9 Songs (Michael Winterbottom, 2004).



Fig. 44. 9 Songs (Michael Winterbottom, 2004).



Fig. 45. 9 Songs (Michael Winterbottom, 2004).



Fig. 46. 9 Songs (Michael Winterbottom, 2004).



Fig. 47. Shortbus (John Cameron Mitchell, 2006).

outras pulsións, fai que nos sintamos concernidos por ela. E que o acto transgresor precisa do obsceno (do que ata entón estaba fóra da escena) para se configurar. Hai autores de certo preocupados pola deriva que, dende o comezo da ilustración, tomou a arte, na súa obsesión por iluminalo todo⁶⁰. Unha iluminación que os soportes fotográ-

ficos e dixitais universalizaron. Poida –é case seguro– que algún (alto) prezo tivésemos que pagar, mais tamén grazas a ela chegamos/accedimos ao fondo de moitas cousas, sen esquecer o fondo de nós mesmos. Tal debe ser unha das funcións, un dos proxectos, da arte, como demostrou Alberto García-Alix na súa instalación *Tres vídeos tristes*.

NOTAS

¹ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972, p. 113 e ss.

² Roberto Cueto, "Ars Moriendi. Breve historia de la representación de la muerte en el cine", en Vicente Domínguez (ed.), *Tabú. La sombra de lo prohibido, innombrable y contaminante*, Madrid, Festival Internacional de Cine de Gijón-Ocho y medio, Libros de Cine-EdiUno. Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2005, p. 33.

³ Domènec Font, "La representación de lo obscuro", en Vicente Domínguez (ed.), *Op. cit.*, p. 132.

⁴ Antonio José Navarro, "Metáforas de la Nueva Carne. El cuerpo humano en el cine de David Cronenberg", en Quim Casas (coord.), *David Cronenberg. Los misterios del organismo*, Semana de Cine Fantástico de San Sebastián-Donostia Kultura, 2006, p. 157. A obra de Harry de Clor á que se refire o autor é *Obscenity and Public Morality (Censorship in a Liberal Society)*, Chicago, University of Chicago Press, 1969.

⁵ As cales terían o seu reverso nas imaxes *testemuñais*.

⁶ Nun dos seus libros máis coñecidos (e –todo sexa dito– demandados), Román Gubern reparaba nunha manifestación, a constituída polas imaxes *militantes* ao servizo dos sistemas totalitarios (a imaxe proletaria; a imaxe nazi), sen dúbida limitrofe respecto dalgunhas das que estamos a considerar e coas que comparte non poucas estratexias na posta en escena da(s) súa(s) liturxia(s), encamiñadas a suscitar a fascinación. V. *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Madrid, Akal, 1989 [Ed. revisada e ampliada: Barcelona, Anagrama, 2005].

⁷ Román Gubern, *Patologías de la imagen*, Barcelona, Anagrama, 2004, pp. 11-12.

⁸ Partimos da base de que o lector atopará, naqueles traballos centrados no tema monográfico deste

número, suficientes e esclarecedoras achegas ao respecto.

⁹ R. Gubern, *Op. cit.*, 2004, pp. 182-183.

¹⁰ *Ibidem*, p. 183.

¹¹ William A. Ewing, *El cuerpo. Fotografías de la configuración humana*, Madrid, Siruela, 1996, p. 206. Unha declinación colateral levaríanos á consideración da imaxe *sensual*, pero aquí se nos abrirían bifurcacións que aínda complicarían máis a cuestión.

¹² Vid. R. Ogien, *Pensar la pornografía*, Barcelona, Paidós, 2005. Na súa reseña a esta obra e ao fio desta cuestión, o crítico José Antonio Millán lembraba de xeito moi pertinente as palabras que escribira Bertrand Russell: "As persoas con opinións formadas din que esas imaxes causan un considerábel prexuízo aos demais, pero nin unha soa de aquelas quere recoñecer que lles causaron prexuízo a elas" (*El País*, Babelia nº 710, 2-7-2005, p. 16). Como de contado veremos, a dobre moral ou –se queremos– colisión entre a moral pública e o gusto privado, van revoar de continuo sobre a existencia das imaxes *conflictivas* e o acceso ás mesmas.

¹³ E, como estableceu a escola psicanalítica, cando esa escotofilia se enfronta a motivos sexuais/xenitais, devén en intensa pulsión escópica.

¹⁴ Vicente Verdú, "El disparate de la muerte", en *El País*, 4-1-2001, p. 28. O mesmo autor abundaría nesta cuestión, non sen ironía, en escritos posteriores: "Definitivamente, la muerte real no parece corresponder a nuestro tiempo. La muerte se avenía con la época de nuestros antepasados sepultados, en el marco de una tradición de mausoleos y responsos hacia el más allá, pero hoy es un mal absurdo, inactual, y si se soporta es sólo como un elemento en la lista negra de los atrasos por superar. Etimológicamente, trágico es lo que no tiene solución, pero nuestra cultura se declara incompatible con todo lo irremediable. Las grandes filosofías del siglo XIX, las filosofías de Hegel o Marx, son trágicas, pero la posmodernidad es antitrágica

y banal. La muerte encajaba perfectamente con las etapas aciagas de la humanidad, pero hoy, cuando todo es superficialmente entretenido, ¿a cuento de qué morir?", en *El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción*, Barcelona, Anagrama, 2006, p. 245. Ao longo da súa produción ensaística, Verdú ten posto en relación este posicionamento da nosa contemporaneidade con outros elementos vencellados á negación do envellecemento: a omnipresenza dos produtos cosméticos, a auxe da cirurxía estética (ata extremos case delirantes: lembremos o *reality show* estadounidense *Extreme Makeover*), a obsesión –politicamente correcta– pola saúde e a alimentación, o culto ao corpo nos ximnasios, etc. Un efecto colateral –e indesexábel– de todo isto podemos localizalo nese encarnizamento terapéutico que veñen de denunciar nos últimos anos certos colectivos progresistas da medicina, encarnizamento do que, entre outras cousas, derivou un debate cada vez máis intenso verbo da eutanasia (e que o cine recolleu puntualmente: lembremos a estrea, no mesmo ano –2004–, de dous filmes de grande éxito –un síntoma en si mesmo– que abordaban, con desigual coherencia, o tema: *Mar adentro* e *Million Dollar Baby*; entrementes, organizacións como as suizas Exit e Dignitas estanse a lucrar co que xa se deu en chamar o "turismo da morte"). Semella que temos chegado a odiar/negar tanto a morte, que nin tan sequera deixamos morrer aos demais.

¹⁵ Na introducción ao seu estudo *La muerte en Occidente*, Barcelona, Argos-Vergara, 1982 (reeditado como *Historia de la muerte en Occidente: desde la Edad Media hasta nuestros días*, Barcelona, El Acantilado, 2000).

¹⁶ Roberto Cueto, *Art. Cit.*, 2005, p. 26. A obra de Gorer á que se está a remitir é *Death, Grief and Mourning in Contemporary Britain*, New York, Doubleday, 1965. Polo demais, no noso país esa familiaridade coa agonía e a morte chegou ata épocas bastante recentes, como sabe calquera persoa que conte máis de corenta anos.

¹⁷ Domènec Font, *Art. Cit.*, 2005, pp. 131-132. Cómpre recoñecer o atinado da diagnose de Roland Barthes, tendo en conta que a súa morte (1980) precedeu ao actual reinado do tele-lixo (programas do corazón, *realities*, magacines de testemuñas, etc.) nas grellas das canles xeralistas.

¹⁸ A irrupción do soporte dixital e mais a vertixinosa evolución da súa técnica viu comple(men)tar o discurso sobre a Cultura do Simulacro. Fronte aos soportes tradicionais, o dixital é inmaterial, *desvanécese e transfórma-se* sobre a marcha, ata o punto de difuminar os límites entre *realidade e irrealidade*. Grace Morales sinalaba moi pertinentemente como na fotografía tradicional as manipulacións/lecturas da realidade (localizadas nas eleccións de encadramento dos fotografías), así como os procesos para reelaborala (caso das *desaparicións* de persoas das imaxes fotográficas do estalinismo), eran doadamente detectábeis. Porén, *“ahora no podemos saber si lo que estamos viendo es real, en ese sentido. Gracias a los programas de tratamiento de imágenes, asistimos a una realidad retocada, imposible de diferenciar de la que se registra a priori en un proceso óptico. La verdadera revolución es ésa: la posibilidad de prescindir del objeto real para representar algo que no está fuera del objetivo, sino que puede ser realizado a posteriori en un ordenador”*, G. Morales, “La fotografía débil”, en *Culturals (La Vanguardia)*, 16-5-2007, p. 30. Exactamente o mesmo poderíamos aplicar ao cinema. De maneira que falar de Cultura do Simulacro non comporta tanto falar da aparición ou presenza dos simulacros/dobres (teriamonos que remontar, entón, ata moi atrás) coma da súa eclosión; neste sentido orientáse o interesante estudo de Víctor I. Stoichita, *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*, Madrid, Siruela, 2006. A grande diferenza contemporánea é que o antigo temor cara ao simulacro, á fantasma (no sentido platónico do termo), foi substituído pola fascinación: só temos que reparar, por

exemplo, na proliferación de fantasmas nas actuais ficcións televisivas (*Buffy, cazavampiros; Medium; Entre fantasmas; Habitación perdida; Las voces de los muertos*, etc.); pero esas fantasmas, a diferenza das tradicionais, han interactuar, comunicarse, cos vivos, sumidos a súa vez nunha sociedade *fantasmática* e desanxelada na que a sociabilidade, a creación de lazos, as relacións persoais, fixéronse moi complicadas.

¹⁹ Aínda que finalmente, como lembramos, rematarían por asomar a través doutros mediadores e servidores. A maiores do reporterismo gráfico, a universalización dos liviáns instrumentos da tecnoloxía dixital dotados con cámaras convertiu a cada individuo nun repoteiro (ou espía, actor/actriz, *performer*, etc.) potencial que, ademais, pode facer circular as súas imaxes por canles alternativas ao alcance de todo o mundo e, paradoxalmente, fóra do alcance dos controis establecidos dende o poder. Con isto e as medidas de televisixilancia, a sociedade, como di Whitaker, fíxose transparente (mesmo na esfera do íntimo, do privado). *Vid.* Reg Whitaker, *El fin de la privacidad*, Barcelona, Paidós, 1999.

²⁰ Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Alfaguara, 2003, pp. 85-86.

²¹ V. El tragaluz del infinito (*Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*), Madrid, Cátedra, 1987, p. 193 e ss.

²² Unha lóxica e unha mecánica que han ser recollidas, literalmente, por unha boa parte dos creadores de vídeoexogos.

²³ F. Redondo Neira, “La pervisión de los códigos de representación icónica en las fotografías de torturas”, en I Congreso de Teoría y Técnica de los medios audiovisuales. *El análisis de la imagen fotográfica* (CD-ROM). Castellón, Universitat Jaume I, 2004, pp. 1 e 3. (O artigo está dispoñíbel na web da Axencia Audiovisual Galega, sección Investigación).

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Carmen Sánchez sinalou como os gregos distinguían entre dous tipos

de sexualidade: a de reprodución (o sexo conxugal, de “traballo”, que se practicaba dentro do *oikos* –o fogar– e que era unha obriga do cidadán para garantir á cidade unha poboación estábel e un dereito da dona lexítima) e mais a de recreación (o sexo por pracer, o que se atopa fóra da casa e que proporcionan heteras, prostitutas, escravos, mozos ou concubinas: a polisexualidade grega); á arte interesarlle prioritariamente suxerir o pracer do erotismo social. *Vid.* C. Sánchez, *Arte y erotismo en el mundo clásico*, Madrid, Siruela, 2005, p. 13 e ss.

²⁶ R. Gubern, *Op. cit.*, 2004, pp. 193-195. A exploración deste territorio e outros límites non foi, nin moito menos, excepcional na mitoloxía greco-latina: *“Las mezclas de elementos desiguales o, incluso, opuestos, como el hombre y el animal, se contemplan desde época muy temprana en las fuentes griegas como una cuestión importante que desafía la preocupación ‘cosmológica’ –en sentido literal– que está presente en la visión helénica del mundo, del hombre y de la naturaleza. La Teogonía, el poema del nacimiento de los dioses, la organización del mundo y de los elementos, obra del poeta beocio Hesiodo, que se fecha entre los siglos VIII y VII a .C, aparece poblado de monstruos que expresan la anomalía de la mezcla ‘contra natura’ mediante la hibridación de las naturalezas que participan en la composición, ocasionando la multiplicación irregular o, por el contrario, la sustracción de rasgos fisonómicos habituales”*. Fátima Díez Platas, “El Minotauro: ¿Una imagen ‘al pie de la letra’?”, en *Quintana*, nº 4 (2005), p. 144. A autora remítese, a súa vez, ao traballo de Jennifer S. Clay, “The generation of monsters in Hesiod”, en *Classical Philology*, vol. 88, nº 2 (1993), pp. 105-116.

²⁷ E, por conseguinte, tamén aplícabél ás representacións demoníacas, que asociaban –e fusionaban– sexualidade, salvaxismo e animalidade. *Vid.* M^a Dolores Barral Rivadulla, “Ángeles y demonios, sus iconografías en el arte medieval”, en *Cuadernos del CEMyR*,

11 (2003), pp. 221-222.

²⁸ Todo o cal non quer dicir que non houbera excepcións propiciadas por determinados contextos. Nestas mesmas páxinas, John Williams desenvolveu unha análise da figura chamada A Muller do Cranio, pertencente ao tímpano esquerdo da portada das Praterías compostelá: “Ciertamente, su caracterización viene a confirmar lo lujurioso de su naturaleza. No está completamente vestida, sino sucintamente cubierta con una túnica, dispuesta de tal manera que deja al descubierto un pecho y una pierna. Además, los rizos abundantes de sus cabellos sueltos sugieren en sí mismos una belleza seductora y desenfrenada, y del impacto erótico que producía la contemplación de una larga cabellera femenina da cuenta la propia legislación contemporánea. De acuerdo con los estatutos peninsulares del siglo XII quitarle la cofia a una mujer y soltarle el pelo era una ofensa a su dignidad casi equivalente a una violación real (...) La fórmula que encontramos aquí supone una inversión del lenguaje formal: con su belleza, se la presenta como la clase de mujer que despierta el deseo, que incita a la lujuria”. J. Williams, “La Mujer del cráneo y la simbología románica”, en *Quintana*, nº 2 (2003), pp. 17 e 23. O autor pon en relación a produción desta imaxe con Guillermo, séptimo duque de Poitou e noveno duque de Aquitania (1071-1126), portavoz dunha reorientación cultural “en la que la sensualidad no sólo se aceptaba, sino que se celebraba abiertamente” e que o novo xénero de literatura amorosa (coa súa celebración do amor carnal) tamén exemplificaba.

²⁹ Sen entrar xa en cuestións como a da ferida-vaxina crística, cómpre admitir que a iconografía cristiá –a de todos os períodos– está ategada de motivos que emanan un acusado aroma (homo)erótico (dende o arroubado Xoán, pasando polo Sebastián que ofrece o seu fermoso corpo para que sexa –literalmente– aseteado, ata o Tomás que mete –tamén literalmen-

te– o dedo na chaga, os exemplos serían numerosos, e non han pasar desapercibidos para os artistas da nosa contemporaneidade).

³⁰ Ben que estas últimas adoitarán producirse na esfera do privado. De feito, e malia o cambio de mentalidade, sempre haberá autores e imaxes que transgredan os límites do aceptábel impostos pola *autorictas*, como demostra a condea ao pintor e gravador Antonio Carracci pola súa serie de gravados *Le Lascivie*, un tratado erótico encarga dun particular (Fig. 11).

³¹ Francisco Calvo Serraller, “Un invento moderno. El arte en Occidente nació moralmente bajo sospecha”, en *El País*, suplemento Temas de Nuestra Época, nº 102: *Arte y obscenidad*, 26-10-1986, p. 6.

³² “Los cuadros que representan a un mirón que observa o espía un desnudo permiten al espectador de la obra deleitarse también con lo que aquél supuestamente ve, con un efecto de especularidad doblemente virtual”. R. Gubern, *Op. cit.*, 2004, p. 203. Os artistas tiñan temas onde elixir: Acteón espiando a Diana no baño; Salomé admirada por Herodes; Betsabé sorprendida mentres se baña por David, Susana polos vellos, etc. Nin que dicir ten que tanto as expresións extáticas e transidas coma o motivo/efecto especular van ser, repectivamente, reutilizadas e desenvolvidas arreo pola fotografía e o cine.

³³ Nun momento no que, por certo, non se desbotaba o rexistro hiperrealista para trasladar outras temáticas, como demostra ese obxecto artístico de vocación arrepiante chamado *La Scandalosa* (Fig. 12), que se conserva na Congregación de Sta. María Sucurre Miseris de Nápoles, obra en cera do pleno barroco italiano (fins do s. XVII-primeiros do XVIII) que representa unha *vanitas* en forma de busto feminino putrefacto cuberto de sabandixas de sepulcro. Nun traballo moi interesante, Pilar Pedraza localizou unha cita/recuperación desta obra no filme de Mario Bava *La máscara del demonio* (*La maschera del*

demonio, 1960), cando é evocada no rostro da vampira Ada Vajda (Barbara Steele) soterrado na súa tumba. Cfr. P. Pedraza. “El cuadro fuera del cuadro”, en *Archivos de la Filmoteca* nº 11 (enero-marzo 1992), pp. 66-73.

³⁴ Véxase ao respecto, Javier Portús Pérez, *La Sala Reservada del Museo del Pardo y el coleccionismo de pintura de desnudo en la Corte Española. 1554-1838*. Madrid, Museo del Prado, 1998.

³⁵ Bastante visitada polo cine. Citemos, entre outras, *The Naked Maja* (Henry Kostner, 1952), *Goya, historia de una soledad* (Nino Quevedo, 1970), *Volavérunt* (Bigas Luna, 1999), *Goya en Burdeos* (Carlos Saura, 1999) ou a máis recente *Los fantasmas de Goya* (*Goya's Ghosts*, Milos Forman, 2006).

³⁶ Calvo Serraller, *Art.cit.*, 1989, p. 7.

³⁷ Un asunto colateral ao que nos ocupa, e no que agora non podemos entrar, é o referente a esa construción romántica do orientalismo vencellado á sensualidade e o erotismo (coas súas odaliscas, haréns e demais), que resposta a unha visión eurocéntrica (aínda nas súas fontes máis directas, por así dicir: cartas de embaixadores/as, crónicas de viaxes, apuntamentos *in situ*, etc.) que desenvolve e, ata certo punto, inventa unha versión “exótica” de Oriente, a cal non deixa de ser consecuencia dun discurso consciente ou inconscientemente colonialista. Cómpre, ademais, constatar o éxito e permanencia desa visión, recollida e continuada, primeiro, pola fotografía –estas visións orientalistas eran moi do gusto dos clientes de boa posición– (Fig. 15) e despois polo máis poderoso medio de masas, o cinema.

³⁸ Verbo da historia e avatares desta obra, V. Thierry Savatier, *L'Origine du monde. Histoire d'un tableau de Gustave Courbet*, Paris, Bartillat, 2006.

³⁹ En *Op. cit.*, 1996.

⁴⁰ Un tema hoxe, curiosamente (cando o tabú sexual foi teoricamente derrubado), de novo en alza debido á

multiplicación da oferta e consumo de pornografía a partir da extensión de Internet. E que, como a política (aínda que en realidade de política falamos), creou estraños compañeiros de cama: na condea da pornografía (ou do considerado *pornográfico*) teñen coincidido certas ramas do feminismo clásico –posicionamento xa superado polo posfeminismo–, a(s) Igrexa(s) e os sectores máis conservadores e reaccionarios da sociedade, aos que se lles xunxiron nas últimas décadas, coincidindo co advento do reino do *politicamente correcto*, sectores presuntamente liberais (un exemplo entre moitos: a campaña iniciada por Tipper Gore, esposa de Al Gore, contra a libre venda de discos con letras que contivesen palabras consideradas ofensivas, que obrigou ás compañías discográficas estadounidenses a colocar unha etiqueta de advertencia sobre os contidos de determinadas obras). Entrementes, a pornografía (oral ou icónica) segue a interesarse, e non só en Internet. Canles temáticas á parte, o programa máis visto das televisións españolas os sábados pola noite na franxa de segundo *prime time* (00:00 – 02:00 horas) é *Todos a cien*, emitido pola Sexta; pero vexamos o *prime time* televisivo dun día calquera: o pasado martes 2 de outubro de 2007, a grella televisiva ofertaba un monográfico de *Estrenos TV* titulado “Sexo en secreto” (sobre as parafilias sexuais) emitido por La2 ás 21:35; pouco despois, ás 23:40, o espectador podía ver en TVE-1 o documental “*El negocio de la pornografía*”; asemade, a película do día en Localia (22:30) era *El escándalo de Larry Flynt* (*The People vs. Larry Flynt*, Milos Forman, 1996), filme sobre a vida do editor da revista *Hustler* e os seus conflitos coa lei estadounidense, que remataron en 1987 cando o Tribunal Supremo fallou a prol de Flynt. Por certo que o cartel anunciador do filme (o pornógrafo crucificado coa bandeira dos EE.UU. como calzón: a imaxe *sacriléga*) foi censurado pola distribuidora, Columbia Pictures, en territorio estadounidense (Fig. 22). Non así en

Europa, malia as denuncias de dous grupos tradicionalistas católicos franceses. Velaquí a demostración, unha vez máis, de que os límites na consideración do ofensivo, do obsceno, do pornográfico, veñen delimitados pola atmosfera social e o regulamento administrativo de cada época e lugar. Polo demais, e fronte a este panorama, a pregunta pertinente a facerse sobre a pornografía é que e a quen molesta.

⁴¹ Yann Lardeau, “Cinéma et pornographie: le sexe froid (du porno et au-delà)”, en *Cahiers du cinéma*, nº 289 (juin 1978), p. 55.

⁴² Román Gubern, “Y la luz se hizo sexo”, en *Nosferatu. Revista de cine*, nº 2 (1990), p. 6.

⁴³ Valga como exemplo a secuencia extraída do primeiro deses filmes desenvolvida nas figs. 25-28, co acoador chegando á éxtase babexante nunha composición cuxos referentes plásticos non precisan maior comentario. Lembremos que neste momento poetas surrealistas como Desnos e Artaud declaran o carácter eminentemente erótico do cine.

⁴⁴ W. Benjamin, “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1982, p. 203.

⁴⁵ Luis Martín Arias, “Horror: El nuevo cine de terror”, en *Escritos* nº 17, Valladolid, Filmoteca-Caja Popular. Obra cultural, 1987, s.p.

⁴⁶ Agustín Sánchez Vidal, *Los Jimeno y los orígenes del cine en Zaragoza*, Zaragoza, Patronato Municipal de las Artes y de la Imagen/Gobierno de Aragón, 1994, pp. 83-84. “Le Théâtre du Grand Guignol” foi creado por Oscar Méténier (1859-1913) –antigo secretario privado do Prefecto de Policía de París, posteriormente convertido en empresario teatral– no ano 1897; dende entón, e durante sesenta e cinco anos ininterrompidos, representáronse sobre o seu escenario un determinado tipo de obras caracterizadas pola súa morbidez, brutalidade e efectismo, na procura de conducir as emocións do espectador cara a límites extremos.

⁴⁷ Tom Gunning, “The Cinema of Attraction. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde”, en *Wide Angle* 8 3-4 (1986), pp. 63-70; cit. por V. Sánchez-Biosca en “Saber morir. Antropología de la muerte y relatos de psicópatas en el cine”, en *Archivos de la Filmoteca* nº 21 (1995), p. 39. Unha introdución sobre as semellanzas (topolóxicas, temáticas) entre cinema e cultura popular e os elementos de posta en escena que conectaban o primeiro coa segunda, pódese atopar en Xosé Nogueira, “Efectos especiales. Puntos de partida para cien años de transgresión”, en *Vértigo* nº 13-14 (1998), pp. 44-55.

⁴⁸ Mentres que no cine dos nosos días o máis sobranceiro cultor do espírito grandguignolesco é Rob Zombie.

⁴⁹ Font, *Art. cit.*, 2005, p. 134. Lembremos, entre nós, *performances* de Marcel·lí Antúnez como *Epizoo*, nas que o seu corpo actuaba de interface entre o exoesqueleto que o recubría e o espectador que podía actuar sobre el (Fig. 34). Noutro rexistro, a francesa Catherine Millet, ex-directora da revista *Art Press*, fixou –literaria e fotográficamente, a través do seu home Jacques Henric– as súas experiencias de sexo multitudinario e mesmo sadomasoquista; sen dúbida, unha *performance* radical (Fig. 35).

⁵⁰ Mann, “The Bone House”, en www.zonezero.com/exposiciones/foto grafos/witkin2/acota.html

⁵¹ Véxanse os textos de Vicente Sánchez-Biosca “Despedazar un cuerpo. De una cierta tendencia en el cine de terror postmoderno”, en *Vértigo* nº 11 (1995), pp. 62-65 e *Una cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1995.

⁵² O moi conservador Cecil B. De Mille (foi membro de asociacións como a American Legion), cultivador dunha relixiosidade raiana no fanatismo, foi un consumado explotador das pulsións máis escuras e sadomasoquistas do cristianismo, do perverso erotismo que ofrece o martirio. Podemos ver en Mel Gibson (lembramos filmes

como *Braveheart* ou *The Passion of the Christ*) ao máis solvente –ambos son grandes cineastas– continuador contemporáneo desta tortuosa (e torturada) liña ideolóxico-cinematográfica.

⁵³ Manuel Valencia e Eduardo Guillot, *Sangre, sudor y vísceras. Historia del cine Gore*, Valencia, La Máscara, 1996, p. 16.

⁵⁴ Que xogaba a carta do falso documental (o que hoxe coñecemos como *fake*). Temos o caso dun filme, *Holocausto canibal* (1980), convertido cando a súa estrea en *cause célèbre*: o seu director, Ruggero Deodato, tivo que demostrar diante dos tribunais que a súa cinta non era unha *snuff movie*.

⁵⁵ Desa transcendencia dá fe nunha das súas secuencias un magnífico filme ambientado naquel momento, *La tormenta de hielo* (*The Ice Storm*, Ang Lee, 1997); tamén, máis recentemente, o documental *Inside Deep Throat* (2005), realizado por

Fenton Bailey e Randy Barbato. Non por casualidade, aqueles anos están a coñecer tamén por parte de teóricos e analistas unha serie de achegamentos ao tema do sexo fílmico, con traballos como os de Alexander Walker, *Sex in the Movies: The Celluloid Sacrifice*, Harmondsworth (England), Penguin Books, 1968, e Parker Tyler, *Sex Psyche Etcetera in the Film*, Middlesex (England), Penguin Books, 1971. Un precedente fundamental de todos estes traballos fora o texto de Ado Kyrrou, “D’un certain cinéma clandestin”, publicado na revista *Positif*, 61-62-63 (xuño-agosto 1964).

⁵⁶ E entendemos aquí o nihilismo dende a postura reivindicativa de Adorno, lonxe de ópticas reaccionarias como a resucitada –logo dos atentados do 11-S– por André Glucksman. V., ao respecto, Franco Volpi, *El nihilismo*, Madrid, Siruela, 2007.

⁵⁷ De aí a manobra comercial realizada no noso país pola distribuidora

Cameo, comercializando en DVD as dúas películas nun paquete conxunto.

⁵⁸ Aínda que –apuntémolo de pasada– a accesibilidade dos medios de gravación e visionado dixital deu lugar á exitosa irrupción dunha nova modalidade, o porno *íntimo* ou *amateur*, que está a poñer en cuestión esa ausencia de identificación.

⁵⁹ V. Gilles Lipovetsky e Sébastien Charles, *Los tiempos hipermodernos*, Barcelona, Anagrama, 2006.

⁶⁰ Dous exemplos dende ángulos distintos, o de Jesús González Requena, “El ideal ilustrado y el fin del tabú”, en Vicente Domínguez (ed.), *Op. cit.*, 2005, pp. 227-244; e mais o do xesuíta Juan Plazaola Artola, “Sobresaltos de un cristiano ante el arte secularizado de hoy”, en AA.VV., *Arte y parte en la sociedad del espectáculo*, Bilbao, Universidad de Deusto/Deustuko Unibertsitatea, 2005, pp. 169-187.