

PARCELAS DE LO PORMENOR: LAS REPRESENTACIONES DEL CUERPO EN EL ARTE

Carolina Sanabria

*Docente Catedrática Escuela de Estudios Generales
Universidad de Costa Rica
csanabriacr@yahoo.com*

Recibido: 14-02-12 • Aprobado: 17-04-12

Resumen

Este artículo pretende realizar una exploración sobre la emergencia de una forma estética de representación de la imagen que, a pesar de que se haya identificado con una expresión posmoderna, responde a un estilo que se remonta a la Antigüedad Clásica. Referida a la parcelación del cuerpo en detalles y fragmentos (Calabrese), en esta forma de representación influyen los medios desde los que se realiza –como la fotografía, donde la parcelación del espacio es una de sus características básicas– pero su verdadera trascendencia reside en las derivaciones que tiene en otras estructuraciones del conocimiento.

Palabras claves: representación, cuerpo, parcelación, detalle, fragmento.

Abstract

This article intends to explore the emergency of an aesthetic way of representing images that despite of the fact it has been identified with a postmodern expression, it responds to a style that dates from the Old Classic Period. This style refers to the detailed fragmentation and parceling of the body (Calabrese). This way of representation is influenced by the means from which it is created, such as photography, where parceling spaces is one of its basic characteristics. However, its real transcendence lies on the derivation that it has on other knowledge structures.

Keywords: Representation, body, parceling, detail, fragment.

Desde ciertas obras literarias, como *Cien años de soledad* hasta las tecnologías de exhibición cinematográfica tipo Imax, la aspiración totalizadora ha sido una constante en la representación del mundo del arte, aunque el ser humano “*está condenado a conocer fragmentariamente la realidad, constreñido por las limitaciones y las carencias lingüísticas que*

le dominan” (Gómez Redondo 1994: p. 129). En su búsqueda de una ilusoria completitud, precisa en su práctica introducirse en los meandros, para lo cual había antecedentes en técnicas como una proximidad en la narración conocida como omnisciencia –con sus pretensiones de saber absoluto– o la mirada subjetiva en el lenguaje cinematográfico.

El interés que anima este ideal opera a partir de una focalización (fragmentación) en componentes múltiples (detalles), antecedidos por una pregnancia relacionada con la humanidad más rotunda.

La estética posmoderna

El valor de la estética de desmembración radica en que las partes se constituyen como fetiches. El procedimiento está presente no solo en la cultura visual que la sociedad mercantil explota con creces, sino que se remonta a sutiles manifestaciones pictóricas como uno de los más destacados óleos de la Escuela de Fontainebleau, el retrato de Gabrielle d'Estrées y la Duquesa de Villars durante su baño (Figura 1), en donde el gesto de la primera señala

y atrae la mirada del espectador hacia una sección particular, de alto contenido erótico, en el cuerpo de su hermana: *"The process of demarcation, sustained throughout the painting, is ultimately a process of selection; that is, of exclusion"* (Pacteau, 1994: p. 59), más que el anillo presumiblemente de la coronación de Enrique IV que la otra sostiene. La demarcación se realiza plena y exitosamente: se pierde el marco original y se instaura otro, de nuevos e invisibles límites.

La fragmentación se desarrollaría a lo largo de la historia del arte¹ y fundaría las bases técnicas de la cinematografía. Su escala de planos habría llevado, por ejemplo, a la exageración de planos cerrados –que permiten sugerir la proximidad de



Fig. 1. Fontainebleau. *Gabrielle d'Estrées y la Duquesa de Villars* (hacia 1594).

un objetivo-ojo, como el decorado de una habitación a través de un marco en forma de agujero de cerradura-. En general, son planos que vienen a articularse como el epítome del voyerismo, pues, siguiendo a Virilio, los mirones no atienden más que a los detalles sugestivos, intensivos, y este interés también pasa a extenderse, en la difusión masiva de mensajes, a la imagen pública (1989: p. 85).

Aunque no constituyen un monopolio de la postmodernidad, tanto el detalle como el fragmento² intervienen en la conformación de tendencias o gustos de una época –la actual– caracterizada por la asistematicidad, la inestabilidad. Pertenecen, para Calabrese, a un conjunto amplio de rasgos –como la disgregación, el aglutinamiento, etc.– que, si bien no se agotan en la visualidad, se enmarcan e interactúan con una serie más amplia de fenómenos culturales definitorios del siglo XX –el ritmo y la repetición, la inestabilidad y la metamorfosis...-. Esta tendencia artística evoca un regenerado estilo: el barroco, redesignado en el nuevo contexto como neobarroco (1989: p. 31) en tanto lo opuesto a lo clásico –al equilibrio, al orden, a la medida, a las certezas–: el mundo se revela más fluctuante, más en crisis, en experimentación.

Separados únicamente por efectos aclaratorios, el fragmento y el detalle generan sus respectivos estilemas en cuanto a producción y a recepción se refiere. El teórico italiano distingue cuatro variables de fenómenos de gusto a nivel de producción y recepción. De la *producción de detalles* cada vez más autónomos, menciona la extremada valoración formal de algunas innovaciones tecnológicas, como los usos de la cámara lenta, las diferentes angulaciones de las retransmisiones deportivas (que generan un debilitamiento de la realidad a favor del efecto de hiperrealidad del espectáculo *masmediático*), mientras que la *producción de fragmentos* se hace peculiarmente clara con la emergencia de lo que llama “objetos-contenedor” (cualquier programa televisivo, por ejemplo, que contenga fragmentos de otros).

El nivel de la *recepción de detalles* hace alusión a la “estética de la alta fidelidad”, ligada a la reproducción mediante el aislamiento de una porción de la obra, como es el caso de algunos instrumentos que nacen bajo el lema del placer del detalle (el televisor de pantalla plana, las cámaras de alta resolución, el reproductor de discos de máxima fidelidad). Por último, la estética de *recepción de fragmentos* surge de una ruptura de la continuidad e integridad en una obra, de la que se extraen fragmentos de sus contextos de pertenencia y se recomponen a partir de una nueva organización: desde las antologías autorales hasta el personalísimo (y efímero) texto visual que se configura con el mando a distancia (Calabrese, 1989: pp. 98-105).

Quando el fragmento se convierte en todo

La singularización del elemento no implica una sustracción de los efectos del contexto, puesto que, como dice Arheim, “*depende de ellos para obtener una parte indispensable de la información*” (1971: p. 38). Una vez cumplida su función de referenciar, el entorno queda reducido a mero prolegómeno en detrimento de los puntos focales. Es decir, que, habiendo resaltado debidamente su pertenencia al sistema de donde proceden, los fragmentos interrumpen su vínculo de referencia con respecto al todo de donde son extraídos y de cuya presencia ya no dependen. Declinan, por tanto, a su antigua condición de miembro –de detalle– de algo más para reconstituirse en elementos de una nueva totalidad que los convierte en su propio entero, su propio todo. En términos de Calabrese, “*el fragmento se transforma él mismo en sistema cuando se renuncia a la suposición de su pertenencia a un sistema*” (1989: p. 90): es el reino del pensamiento metonímico.

En su estudio de la pintura holandesa del siglo XVII, Alpers llamaba la atención sobre una *doble*

fragmentación: la del ojo del espectador que se aísla del resto de su cuerpo en la lente –en la imagen–, y la de la porción aislada del resto del objeto y del resto del mundo (1987: p. 134). Pero el XX, es el siglo caracterizado por la disgregación: no es casual que corresponda a la difusión del cine, a cuya base, solo desde un nivel meramente técnico, se encuentra la articulación de unidades de significación (plano, escena, secuencia).

Ya en la misma fenomenología de la cinematografía, su unidad mínima, el fotograma, inaugura la volatilización de la realidad. La composición de la banda imagen lo corrobora, con su expresión mínima –las imágenes fotográficas (fotogramas)–, como también consta en la organización secuencial de las viñetas –aunque “*el montaje cinematográfico no es [...] tanto el inicio de un troceamiento como el final de un proceso de disgregación que empieza mucho antes*”, dice Català (1993: p. 76) con respecto de las disociaciones entre imagen y sonido, tras la constatación de la independencia entre cuerpo y voz introducida por el cine sonoro y prolongada en el doblaje–.

Su precedente directo, la fotografía, instauraba, en efecto, una fragmentación que Dubois concibe doble: temporal –fija, detiene el acto del curso del tiempo petrificándolo en una especie de instante vacío que corta de golpe (una suerte de *fuera de tiempo*), en contraposición con la pintura, donde el artista (re)compone la imagen (a pinceladas) en el lienzo– y espacial –corta, extrae, selecciona, separa piezas de su marco, lo que implica la existencia de un resto, de un *fuera de campo* (1986: pp. 143-160)–: un proceso de elecciones y exclusiones que, en realidad, compete a la estructuración de todo discurso. Aunque su uso se difunde a raíz de sus aplicaciones fotográficas y más tarde fílmicas, el *fuera de campo* había sido llevado a la práctica también en la pintura del último cuarto del siglo XIX –de Degas y Caillebotte– en virtud de lo que lo que Aumont cuestiona como *contaminación* por efecto de la convención fotográfica –y cuyas

críticas se contrarrestan con la sugerencia implícita a prolongar, de manera imaginaria, el marco más allá del corte– (2002: p. 238).

La fotografía reproduce el funcionamiento de la mirada en la que ya, desde el mismo posicionamiento visual –el encuadre–, se impone una segmentación entre el espacio recortado por el interés y la existencia de esta porción no cubierta –solo que la cinematografía es más susceptible, antes que la imagen fija, de solventar este espacio inexistente porque contiene la posibilidad de desplegar el encuadre móvil (*travellings*, panorámicas...) o fijo (básicamente contracampos) (Aumont, 2002: p. 239)³ –. En realidad, esto corresponde a dos de los principios del cine formulados por Béla Balázs, en cuanto a la sistematización de la naturaleza y las técnicas fílmicas: la variabilidad de distancia (entre el espectador y la escena) y de encuadre (ángulo y perspectiva) (1978: p. 27), los cuales, a diferencia del teatro, posibilitan un mayor movimiento visual del voyerista –que, por definición, es todo espectador– en los límites de la contemplación.

El medio audiovisual es proclive a las experimentaciones visuales que plantean nuevos tipos de fragmentación como el estilo de representación denominado telepantalla (*multiscreen*) en tanto ampliación del dispositivo de pantalla partida (*split screen*). Si bien se utilizó, durante los años cincuenta, para mostrar al unísono a los interlocutores de las llamadas telefónicas, el pionero había sido Abel Gance en su sistema de triple pantalla (Català, 2004: pp. 77, 85). El efecto resultante admite el despliegue y la posibilidad de seguimiento simultáneo de las formas respectivas de comunicación corporal y verbal, solventando las necesidades idealistas del cine total de Bazin. El propósito de su uso es combinar las posiciones –por lo general antagónicas– de los actores en conflicto e integrarlas en un solo plano –un espacio descentrado y desplazado del espacio real (Català, 2000: pp. 56-57)–. Català dedica una consignación exhaustiva a estos perfiles de visión

desde su genealogía, cuyo corolario es un cambio en la configuración canónica de plano-contraplano/campo-contracampo que funda la reversibilidad absoluta del espacio y que queda cubierta por un solo plano visual. Las aplicaciones más recientes son las secuencias iniciales de *Femme Fatale* (2002) de Brian De Palma –cuya trama se articula, precisamente, alrededor de un fotógrafo (un voyerista)– o bien la serie televisiva 24 de Jon Cassar (2002-2005) rodada en tiempo que simula ser real. Esta forma, que permite “la exhibición simultánea de puntos de vista, elimina la burda identificación entre punto de vista de la cámara y punto de vista del autor o del espectador”, además de ser una mirada descorporeizada que “va al encuentro del espectador, en lugar de ser la prolongación de la suya propia” (Català, 2004: p. 100).

Claro que no solo la fragmentación visual, sino narrativa, sea acaso un síntoma general que alcance su paroxismo con una película tan atípica dentro de los cánones de la estructura narrativa de la industria estadounidense como *Elephant* (2003) de Gus Van Sant, en la que, desde una estética minimalista, se procede a la disección de un hecho con antecedentes históricos –un acontecimiento (traumático)– que deja sus partes desperdigadas y sin recomponer⁴.

Por lo demás, la descomposición dentro de la unidad se patentiza hoy en la construcción de cualquier historia en cualquier medio, lejos de la linealidad tradicional que organiza la base. En la literatura, la ruptura con los lineamientos clásicos se formaliza con la antinovela *Rayuela* (1963) –según la calificación del propio Cortázar–, entramada como un conjunto de *piezas* cuya disposición se delega en el lector, quien tiene la posibilidad de leerlas bien siguiendo el orden temporal y casuístico lineal hasta poco más de la mitad del libro (en que concluye) o bien en forma *disgregada*, pero aun así bajo el criterio conservador: la guía del organizador textual (el narrador) –hecho

que, asimismo, subraya su preeminencia–. Pese a que una estructuración de ese tipo ya había sido ofrecida también por otro escritor latinoamericano, Alejo Carpentier, en su relato “Viaje a la semilla” (1958) –o incluso anteriores, como John B. Priestley con sus obras *Time and the Conways* (1937) o *An Inspector Calls* (1937)–, el procedimiento pretende revolucionar los parámetros existentes sacando a la luz lo que Žižek llama “la contingencia radical del encadenamiento de los hechos” (2002: p. 122). Esa es la razón por la que ni siquiera un filme de vanguardia tan interesante y a primera vista tan subversivo como *Irreversible* (2002) puede abstraerse a la lógica tradicional de construcción narrativa. Gaspar Noé recurre a un procedimiento –la reversión del tiempo *filmico*– que, si bien no es cinematográficamente novedoso –con anterioridad había sido empleado por Cocteau–, está en la base de la totalidad de la construcción. La película rompe con el modo sucesorio de narración a través de una estructuración de secuencias claramente diferenciadas que desafían al tiempo, es decir, que operan mediante un deslizamiento diegético desde el término hasta el principio para converger en un paraje común de reminiscencias quevedianas: la muerte –de ahí la sentencia inicial (y final, que es lo mismo) *le temps détruit tout*–. Sin embargo, la estructura es irremediamente lineal: habiendo retrocedido su fracción (secuencia) correspondiente, a cada segmento no le queda otro remedio que echar a correr hacia adelante, hasta recluir en un punto próximo donde se había interrumpido la continuidad, en una pertinaz –parafraseando el título del libro que contiene el mencionado cuento de Carpentier– guerra contra el tiempo. En otras palabras, que incluso aun cuando las imágenes se muestren literalmente “marcha atrás”, el seguimiento avanza hacia delante: lo metafórico se mezcla con la visión y lo topológico en la compleja construcción del tiempo⁵.

En todo caso, no se puede negar que tales intentos de alterar la organización narrativa constituyen

parte de un mismo proyecto de cambios experimentales, característico de una época que se encamina a subvertir la linealidad tradicional (progresiva) de las narraciones. Por lo demás, estas pasan a representarse a través de una posmoderna valoración de saber –la de las imágenes–, de gran poder de evocación –o invocación– (sobre todo en función de garantes de la memoria histórica): aunque basta considerar cualquier noticiario o documental televisivo –que estructura la historia a partir de las imágenes–, el acontecimiento paradigmático son las páginas web con su posibilidad de acceder o desplegar en sucesión hojas de información análoga por medio del uso de enlaces (*links*). Tal organización del conocimiento suscitaría precipitados (pre)juicios de la red a modo del de Eco, que la concibe como “*una gran librería desordenada*” (en Gubern, 2004: p. 134), cuando lo que deja en evidencia es tan solo una distinta disposición del saber respecto a la organización jerárquica, sistemática, de las bibliotecas tradicionales –la de hipertexto e hipermedia que funciona de acuerdo con el método rizoma de Deleuze y Guattari (1988)–, metaforizada por Borges en la matemáticamente organizada biblioteca de Babel, que parece como si tuviera la peregrina aspiración de colmar el infinito.

El cuerpo mutilado

La argumentación precedente podría prestarse al equívoco de interpretar la fragmentación como un fenómeno propio de las experimentaciones vanguardistas con la imagen, abocadas a su diseminación. En realidad, la representación mutilada remite a los fragmentos arqueológicos de la Antigüedad Clásica. Su valoración se llegó a recuperar con posterioridad, aunque habría de atravesar una historia del descentramiento “*desde los márgenes en los que se ubicaba al donante en el Quattrocento, al centro humanista y de ahí a la explosión cubista, a la fragmentación postmoderna y a la desaparición*” (Martínez-Artero, 2004: p. 221), dado que las nuevas formas de entender la

realidad imponían, a su vez, nuevos cánones de representación de la identidad.

Pero, de cualquier modo, el siglo pródigo en este tipo de formulaciones sería el XX. Dentro de su amplísima obra, Magritte, por ejemplo, llegó a disponer la representación corporal desde la fragmentación. Óleos como *Le palais d'une courtisane* (Figura 2), se construyen sobre la imagen –por cierto recurrente– de un torso desnudo femenino confusamente enmarcado en la pared de una habitación. Especial mención merece, a ese respecto, *L'évidence éternelle* (Figura 3), en donde secciona, desde escalas casi indiferenciadas de planos, cinco áreas frontales de un desnudo femenino. Se trata de una composición que se encamina a desestructurar la convención del arte (nudista) clásico, como señala David Sylvester: normalmente la distancia que media la relación visual ante cualquier cuerpo se focaliza en detalles, pero se tiende a recordarlo como la suma de sus partes, y este cuadro en particular parece objetivar el esfuerzo de restituir, desde la memoria, una materia que mentalmente se visualiza y se representa en el arte como un entero (1969: p. 8). El procedimiento viene a ser el mismo al que el plástico belga recurre con posterioridad en la escultura, en *La folie des grandeurs* (1967) –pero, esta vez, desde una estructura tripartita–,



Fig. 2. René Magritte. *Le palais d'une courtisane* (1928).



Fig. 3. René Magritte. *L'évidence éternelle* (1930).

con base en el óleo del mismo nombre (1961).

En el arte contemporáneo, la fragmentación corporal se ha prestado especialmente para fines metonímicos, de la manera en que lo ha hecho, por ejemplo, Lucian Freud en algunas de sus obras, como *Polly*, *Barney and Christopher Bramhan* (1990-1991) y *Parts of Leigh Bowery* (1992), donde, según apunta Martínez-Artero (2004), se refuerza la magnitud de la parte mostrada (el regazo paterno y los genitales, respectivamente): “En ambos cuadros, lo elegido por Freud del sujeto particular adquiere importancia como seña de identidad significativa” (2004: p.

247), sellando la expropiación de esta función al rostro, sede en la que tradicionalmente se tiende a concentrar la expresividad.

En el cine, los tabúes en torno a la muerte intervenían en la representación clásica de ocultación –pues los cuerpos ocupaban un lugar fuera de campo y los primeros registros representaban a los cadáveres con los ojos cerrados, como si durmieran–. Acontecimientos como la Segunda Guerra Mundial influyen en su visibilidad hasta formalizarse, con Hitchcock, la mostración de su descuartizamiento (Castro de Paz, 2000: p. 123)⁶. Buñuel también es otro de los grandes directores que sienten particular fascinación por la desmembración, al punto tal que

así organiza la presentación no de *Un chien andalou* (1929) (Figura 4) que se mantiene a lo largo de su filmografía con especial énfasis en ciertos momentos, como en la etapa mexicana, *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz* (1955), en donde la parcelación de ciertos órganos como piernas, revela cierto fetichismo, como lo lograba con la mirada subjetiva que, en el caso del soberbio protagonista Francisco Galván, convergía, en *Él* (1952), en los pies de Gloria; parcelación que, como fotográfica, también es inherente al medio. Como quiera que fuere, el modelo de esta puesta en escena, que no solo se limita al moderno cine de terror, contribuiría, asimismo, a construir una mirada curiosa, intrusa, que, al focalizar su atención en los puntos más mórbidos, converge en la sección. Inexorablemente, ello da pie a la puntualización del detalle, lo que habrá de inaugurar una nueva tendencia estética, en sintonía con las experimentaciones sobre las posibilidades técnicas del medio. Se trata de una forma de representación que se ha venido generalizando en el lenguaje cinematográfico, puesto que participa en la conformación de una tendencia visual que se interesa (y se deleita) por la



Fig. 4. Luis Buñuel. *Un chien andalou* (1929).

descripción pormenorizada, la cual necesariamente ha de proceder por el camino de la fragmentación y de la inestabilidad, aun cuando no tenga que ver solo con la muerte o con la erótica.

En general, la concepción y la presentación de fragmentos corporales hacen asumir sus partes como integrantes de una totalidad que, con mayor fuerza que en cualquier otra imagen, no está incluida dentro de los límites del marco y que ha de prolongarse imaginariamente fuera. La mutilación corporal es probablemente el mecanismo más efectivo de focalizar la atención en la sección, coincidente con el interés pregnante del voyerista. Quizá, por eso, esta presencia en el arte se corresponda con la estructuración de otros géneros, como el erótico y el pornográfico, prefigurados en la influyente y polémica obra del Marqués de Sade. No en vano su escritura asienta los fundamentos de la ficción pornográfica, aunque el interés se hace particularmente evidente en *Les cent vingt journées de Sodome*, escrito hacia 1785 durante el confinamiento de su autor en la Bastilla. Considerado por Susan Sontag como “el libro pornográfico más ambicioso que jamás se haya conocido” (1966: p. 62), contiene una preferencia narrativa por la repetición y la prolongación de escenas que, como las sexuales, apuntan a una transgresión –escrupulosamente descriptiva⁷–.

Más allá de lo sexual, la fragmentación en la literatura llega a la experimentación en el siglo XX, entre cuyas complejas innovaciones se encuentra la inclusión de extractos de géneros literarios (Joyce) y de códigos que van desde el arquitectónico hasta el musical (Carpentier), los cuales dinamitan la tradición de sus cimientos. “El fragmento”, dice Ruido, “se convierte en la única posibilidad de representación del cuerpo contemporáneo (inconcluso, de límites imprecisos, procesual en su capacidad de reelaboración)” (2000: p. 52).

Pese a todo, la cercenación no se articula como el único procedimiento al que se somete al

cuerpo en las representaciones que delatan la estética contemporánea del detalle. Insumisos al canon de contemplación, los nuevos cuerpos se conciben contruidos por pequeños fragmentos añadidos, creados por yuxtaposición de adiciones, desde las adiposidades de las irónicas modelos de generosas proporciones de Fernando Botero, hasta los cada vez más cotidianos implantes de silicona que, tras *democratizarse*, forman parte de los habituales contornos en algunas sociedades –las industrializadas, donde la obesidad no es solo corporal, sino estructurante de ese delirio del sistema por almacenarlo todo (Baudrillard, 1997: p. 28)–, al igual que los organismos *cybergrotescos* (Colaizzi) y sus elementos externos, cabellos multicolores, accesorios superpuestos, *piercings* y tatuajes polimorfos con toda su contingencia de prolongación, que cobran su singularidad con respecto al todo.

Obscenidad y despersonalización: el detalle

En el cuerpo, el detalle se inscribe en un proyecto disciplinario más amplio, que se remonta a los más lejanos pero aun mantenidos procederes de encauzamiento de la conducta –desde la pedagogía escolar y militar hasta las líneas de montaje de Ford o la sistematización de los gestos de los obreros industriales de Taylor: todo está sometido al dominio de “la minucia de los reglamentos, **la mirada puntillosa** de las inspecciones, la sujeción a control de las menores partículas de la vida y del cuerpo” [énfasis agregado] (Foucault 2000: p. 144)–.

La particularidad del discurso moderno reside en que permite acceder a una nueva estética de revaloración del gusto por la exactitud, por la exposición minuciosa, íntima, legado de la estética burguesa. “El valor pictórico cuantificable por excelencia –y acaso el único del siglo XIX– es el acabado en detalle, la precisión, la minuciosidad”, explica Aumont (1997: p. 20). Por algo a ese siglo

pertenece una de sus pinturas consideradas más transgresoras y polémicas, el celeberrimo cuadro *L'origine du monde* (Figura 5) –un encargo del diplomático turco Khalil Bey a Gustave Courbet, adquirido más tarde, en 1955, por Lacan– que muestra, desde un primer plano, un órgano sexual femenino. Su título, según Gubern, anuncia un desplazamiento de las connotaciones religiosas hacia la biología materialista desde un encuadre que “ponía enfáticamente de relieve un orificio fisiológico objeto de deseo”, dejando fuera de campo el rostro al que pertenecía, “con una parcelación selectiva del cuerpo propia de la iconografía de la industria pornográfica” (2004: p. 237).

El mismo supuesto de acentuación está, por cierto, en la base de una producción situada a sus antípodas sobre la que también pesa la estigmatización: la telenovela. La pormenorización de la relación carnal que caracteriza a la pornografía, se muda aquí a la de una historia de amor, pues tanto el detalle sexual como el sentimental son tópicos magnificados, llevados a su máxima hiperbolización –razón por la cual Assumpta Roura describe el género como “pornografía de las pasiones” (1993: p. 83): “En la misma forma que el género pornográfico masculino está pensado para focalizar la excitación sexual de sus participantes –actores y público– mostrando con gran atención los genitales, el culebrón focaliza con la misma precisión las pasiones femeninas y nos documenta acerca de las mismas [sic]” (1993: p. 83)–.

Sin embargo, como género audiovisual, la pornografía sigue siendo el lugar en donde se construye más visiblemente la estética de la fragmentación y el detalle, puesto que, como apunta Nichols, “[e]l conocimiento

y los objetos no se pueden simplemente adquirir o tomar; el acto o proceso de conocer/poseer debe describirse y documentarse con mucho mayor detalle de lo que requiere cualquier trama” (1997: p. 271). Órganos –y orgasmos– sobredimensionados, intemperancia de energías sexuales, los filmes pornográficos se estructuran a partir de la parcelación de enteros que conduce a la soberanía del detalle. “En las películas pornográficas”, continúa Nichols, “el cuerpo es un instrumento de rendimiento sexual. Gracias al aislamiento en los primeros planos, da la impresión de que los órganos sexuales funcionan independientemente del personaje o la personalidad” (1997: p. 273) –el fragmento se convierte en todo y el detalle recalca la despersonalización–. La escala de planos prioriza, en efecto, los primeros y primerísimos planos, que concentran la máxima subjetividad, como si quisieran responder a un intento de borrar, al igual que Narciso, toda distancia entre la imagen y el espectador. En tanto porciones de un conjunto, cumplen la función, como todo detalle,



Fig. 5. Gustave Courbet. *L'origine du monde* (1866).

de representar con la mayor exactitud. En contraste con el cine tradicional de ficción, que elude esta iconografía sexual por motivos de censura –y donde la función activa hace que el ojo tenga que completar el objeto, incorporando “extensiones invisibles como partes genuinas de lo visible” (Arnheim, 1971: p. 33) (aun cuando no sean las pregnantas)–, el *hardcore*, habiendo renunciado al uso del lenguaje metafórico de las imágenes y apostando por la explicitud en su discurso, describe, exacto y minucioso, lo representado (el órgano y el acto sexual), enfatizando esas regiones antiguamente condenadas al exilio⁸: por eso, para Barthes, el *punctum*⁹, que en la imagen erótica arrastra al espectador fuera de su marco, no funciona en la pornográfica porque no existe (1999: pp. 108-111): por eso, se decía atrás que era la representación más disímil con respecto al voyerista.

Por tanto, la representación pornográfica lleva, a la hiperbolización, el interés por el detalle del voyerista: exalta las dimensiones de los órganos sexuales, posiciones y actividades a través de encuadres y angulaciones. En tal sentido, el género se asienta en la prerrogativa –que al mismo tiempo se convierte en límite– de lo sexual, con la consiguiente exclusión de las otras dimensiones de la existencia. El resultado, análogo al procedimiento de sección, comporta la simplificación de la visión de mundo y el sacrificio de la estructura narrativa. Así que, pese a su pobreza narrativa –en vista de que las convenciones del medio han limado las posibilidades de desarrollar metáforas visuales– y de recursos técnicos, la pornografía presupone una gratificación de la mirada que, al igual que el voyerismo –y el narcisismo en menor grado–, le ofrece privilegio exclusivo al componente sexual visto –una vez más– desde el detalle, desde un fragmento que se convierte en todo.

Poseedores de una autonomía que linda con la fetichización, genitales y rostro terminan por desenterrar al resto del cuerpo. “*Promiscuidad extrema de la pornografía, que descompone los cuerpos*

en sus mínimos elementos, los gestos en sus mínimos movimientos” (Baudrillard, en: Anceschi et ál., 1989: p. 29). Sobre estos miembros recae el vínculo de causa-efecto: son los polos físico (los genitales/zonas erógenas) y emocional (el rostro) de una misma dinámica, los agentes que provocan una reacción que se materializa en la expresión facial –en vista de que “*el rostro constituye la superficie más reveladora de las emociones, la más expresiva, la más desprotegida emocionalmente del ser humano*”– y su acercamiento contribuye a destacar su relación conexas (Gubern, 2004: p. 181)¹⁰. Por eso, para Baudrillard, “*el primer plano de un rostro es tan obsceno como un sexo visto de cerca*” (en: Anceschi et ál., 1989: pp. 28-29).

Ya se dijo que esta forma de tratamiento del cuerpo guía irremisiblemente a la despersonalización. Por eso, una de las constantes del género pornográfico opera en relación con el rostro, no solo en el nivel de actuación sino de autoría: como principal elemento de reconocimiento humano, subsiste un anonimato o desconocimiento general de quienes participan en estas producciones fílmicas. Lo mismo sucede en el género literario –del que muchas veces se olvida su procedencia de una práctica hoy tan vinculada con un carácter casi meramente visual–, como dan cuenta las confusas identidades de, por ejemplo, los autores de las novelas *Histoire d’O* (1954) y *L’image* (1956) –lo cual evidencia que la incógnita de las individualidades es una peculiaridad (reconvertida en una sutil estrategia de *marketing*) del género–.

Se está ante una complementariedad –no gratuita– en la despersonalización de los agentes productores de *hardcore*, sobre los que se produce una suerte de mutilación (por doble vía: corporal e identitaria). A ello apuntaba la semióloga Kristeva cuando, al discutir sobre las instancias narrativas del texto, proponía el contraste entre la fundación o la construcción de la historia (lo autoral) con el sujeto que ejecuta la

dirección o la interpretación de ese discurso (lo actoral): la semejanza no es solo fonética, sino semántica –y así lo destaca la teórica búlgara al remitirse a las etimologías de ambos derivados del latín (“actor” proviene de actor mientras que “autor”, de *auctor*) (1974: p. 137)–. En ese sentido, no resulta infrecuente que directores y actores recurran a seudónimos, que no es sino una forma de reforzar su anonimato –y aun cuando se conozcan sus nombres, no es habitual, salvo excepciones, que trasciendan a la esfera pública en una medida comparable a la del resto de los actores de cine–. Por tanto, lejos de suscribir la *objetualización* de quienes toman parte en esta construcción discursiva, es probable que la parcelación en los estatutos de dirección y de actuación responda, más bien, a subrayar el carácter clandestino antes mencionado, limitado a un público restringido y sometido muchas veces a una tradición de (auto)censura.

Palabras finales

Las representaciones de la imagen vienen marcadas por la parcelación que implica la fundación de categorizaciones, como las que propone Calabrese, de detalle y fragmento. Sin embargo, este mecanismo –de derivaciones didácticas, placenteras, etc. harto conocidas– da como resultados ciertas estéticas modernas basadas en la parcelación, no restringidas únicamente a lo visual, sino, también, a una articulación en el nivel narrativo y, probablemente, también, mental, dada la imposibilidad de abarcar el conjunto íntegro de la materia en estudio.

Notas

1. Considerando, como toda generalización, sus abundantes matices: en la Revolución Francesa como alegoría de su realidad histórica (Géricault), en el impresionismo francés como probable influencia de la fotografía (Manet, Degas), en el surrealismo del siglo XX y la posmodernidad

finisecular como transgresión en sus formas de abyección y defetichización (Bourgeois, Sherman). (Nochlin, 1994).

2. La proveniencia de detalle –del francés renacentista (*detail*)– presupone la existencia de un sujeto que ejecuta la acción (cortar de), donde el término clave radica en la preposición, que indica pertenencia a. En el fragmento –del latín *frangere*–, la enfatización recae en la acción (romper), es decir, en el objeto (de donde procede el reflexivo intransitivo *romperse*) antes que en el sujeto (Calabrese, 1989: pp. 86-89).
3. La fragmentación fílmica, es claro, no se agota ahí, puesto que conlleva otros niveles menos perceptibles, como el trabajo de interpretación. La progresión creciente de estados anímicos en el desempeño actoral del teatro no es algo que se logra mantener en el cine, puesto que aquí opera a partir de la discontinuidad –es decir, se lleva a cabo en segmentaciones (escenas o secuencias) que no corresponden a la misma organización que se visiona en el resultado final, el cual se finge precisamente por el montaje (Català, 1993: p. 80)–.
4. Ajeno a razonamientos morales como a articulaciones causalísticas, el filme se decanta por una percepción fragmentaria que, tras desechar una visión de conjunto, se inscribe en una estructura de sello faulkneriano. Se trata de la superposición de diversos puntos de vista en torno a un mismo hecho, como viene sugerido desde el alegórico título, de clara alusión a una vieja fábula de origen budista en la que varios ciegos palpan partes distintas del animal en cuestión hasta enzarzarse en una discusión motivada por deducciones diferentes sobre su naturaleza –acaso porque la matanza del instituto descubra que la *verdadera naturaleza* de las acciones humanas sea tan abrumadora que no da lugar a explicaciones racionales o siquiera a una especulación teñida de juicios que alivien las malas conciencias, tan solo una mostración meramente fenomenológica que vacila entre lo impasible y lo poético (destacado por el uso de prolongadísimos planos-secuencia), cuya magnitud exige un tratamiento particularizado–.

5. La articulación, siguiendo a Català, que organiza la visión de cualquier flujo de imágenes, tiene que ser forzosamente sucesiva (1993: p. 191) antes que temporal. El relato se despliega en una temporalidad (duración), pero "se define también por el orden de sucesión de los acontecimientos" (Aumont, 2002: p. 260). Una propuesta más radical podría encontrarse en la *imagen-tiempo* de Deleuze, donde el presente deja de deslizarse hacia el pasado porque, igualmente, está formado por la memoria y las expectativas. Es lo que ocurre con el cine (y la literatura) con *El mirón* (1987) de Robbe-Grillet, que rechaza discriminar entre pasado, presente y futuro.
6. Afirma Castro de Paz que, en los filmes de Hitchcock, la violencia física no está solo en los crímenes que acontecen, sino en la fragmentación de la puesta en escena que se exagera hasta delinear la mirada del espectador –en tanto el supuesto protagonista desaparece *in medias res* (Madeleine, Marion Crane...) porque se produce un seccionamiento en el *fluir* del relato, lo que deja al espectador descentrado, sin asideros causales– (2000: pp. 122-130).
7. Como le advierte el libertino presidente de Curval a Madame Duclos, una de las historiadoras retenidas en la infranqueable fortaleza que debían relatar historias que exacerbaran aun más los sentidos: "ne vous a-t-on pas prévenue qu'il faut à vos récits **les détails les plus grands et les plus étendus**, que nous ne pouvons juger ce que la passion que vous contez a de relative aux mœurs et au caractère de l'homme, qu'autant que vous ne déguisez aucune circonstance, que les moindres circonstances servent d'ailleurs infiniment à ce que nous attendons de vos récits pour l'irritation de nos sens?" [énfasis agregado] (Sade, 1992: p. 94)–.
8. El principio que impera, como señala Williams, es el del máximo de visibilidad: "this principle has operated in different ways at different stages of the genre's history: to privilege close-ups of body parts over other shots; to overlight easily obscured genitals; to select sexual positions that show the most of bodies and organs; and, later, to create generic conventions, such as the variety of sexual 'numbers' or the externally ejaculating penis" (1990: pp. 48-49).
9. En su texto sobre la muerte (sobre la fotografía), el teórico francés había reconocido, ante lo que culturalmente puede decir una imagen –el *studium*–, la existencia de un detalle inscrito en el ámbito de la subjetividad más pura –el *punctum*–: un valor que hiere pero, a la vez, atrae, que punza al espectador e implica una disturbancia (Barthes, 1999), al tiempo que se inscribe en este espíritu (pos)moderno que renuncia a la pérdida de referencialidad. La ausencia del *punctum* en la representación pornográfica, según Barthes (1999: p. 111), sintoniza con lo que apunta Žižek cuando sostiene que, por su explicitud, es una imagen que no devuelve la mirada –sin mancha, informe, sin implicar ninguna mirada al sesgo– (2002: p. 203).
10. Esta focalización se produce también muy frecuentemente en los metadiscursos del cine industrial por otro tipo de singularización: el aislamiento del cuerpo –que trae aparejada la categoría de *star* antes que de actor– con respecto al contexto (la película) de donde se extrae.

Bibliografía

- Alpers, Svetlana. (1987). *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid: Hermann Blume.
- Anceschi, Giovanni et ál. (1989). *Videoculturas de fin de siglo*. 2.ª Ed. Madrid: Cátedra.
- Arnheim, Rudolf. (1971). *El pensamiento visual*. Buenos Aires: Universitaria.
- Aumont, Jacques. (2002). *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- _____. (1997). *El ojo interminable*. Barcelona: Paidós.

- Balázs, Béla. (1978). *El film: evolución y esencia de un arte nuevo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Baudrillard, Jean. (1997). *Las estrategias fatales*. 5.^a Ed. Barcelona: Anagrama.
- Barthes, Roland. (2002). *Lo obvio y lo obtuso*. Imágenes, gestos, voces. Barcelona: Paidós.
- _____. (1999). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. 7.^a Ed. Barcelona: Paidós.
- Castro de Paz, José Luis. (2000). *Alfred Hitchcock*. Madrid: Cátedra.
- Català Domènech, Josep Maria. (octubre, 2004). *Formas de la visión compleja. Genealogía, historia y estética de la multipantalla*. Archivos de la Filmoteca, 2.^a Época. (48). Pp. 76-101.
- _____. (2000). *La mirada difusa: formaciones y deformaciones del espacio mítico contemporáneo*. Anàlisi. (24). Pp. 55-69.
- _____. (1993). *La violación de la mirada*. Madrid: Fundesco.
- Calabrese, Omar. (1989). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. (1998). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Dubois, Philippe. (1986). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós.
- Foucault, Michel. (2000). *Vigilar y castigar*. 12.^a Ed. Madrid: Siglo XXI.
- Gómez Redondo, Fernando. (1994). *El lenguaje literario. Teoría y práctica*. Madrid: EDAF.
- Gubern, Román. (2004). *El eros electrónico*. 2.^a Ed. Madrid: Taurus.
- Kristeva, Julia. (1974). *El texto de la novela*. Barcelona: Lumen.
- Martínez-Artero, Rosa. (2004). *El retrato. Del sujeto en el retrato*. España: Montesinos.
- Nichols, Bill. (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.
- Nochlin, Linda. (1994). *The Body in Pieces. The Fragment as a Metaphor of Modernity*. Great Britain: Thames & Hudson.
- Pacteau, Francette. (1994). *The Symptom of Beauty*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Roura, Assumpta. (1993). *Telenovelas, pasiones de mujer*. Barcelona: Gedisa.
- Ruido, María. (2000, mayo). *El ojo saturado de placer: sobre fragmentación, porno-evidencia y brico-tecnología*. Banda Aparte. (18). Pp. 51-62.
- Sade, Marquis de. (1992). *Les cent vingt journées de Sodome*. Paris: P.O.L.
- Sontag, Susan. (1966). *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Noonday Press.
- Sylvester, David. (1969). *Magritte*. 2.nd Pr. Great Britain: Lund Humphries – London – Bradford.
- Virilio, Paul. (1998). *La máquina de visión*. 2.^a Ed. Madrid: Cátedra.

Williams, Linda. (1990). *Hard Core. Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible*. London –Sydney – Wellington: Pandora Press.

Žižek, Slavoj. (2002). *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Barcelona: Paidós.

Filmografía

De Palma, Brian. *Femme Fatale (Femme Fatale)*. Estados Unidos de América: Warner Bros., color, 110 min, 2002.

Noe, Gaspar. *Irreversible (Irreversible)*. Francia: 120 Films / Eskwad / Le StudioCanal+ /

Les Cinémas de la Zone / Nord-Ouest Productions, color, 99 min, 2002.

Van Sant, Gus. *Elefante (Elephant)*. Estados Unidos de América: Blue Relief Productions / Fearmakers Studios / HBO Films / Meno Films / Pie Films, color, 81 min, 2003.

Videografía

Cassar, Jon. 24. *Estados Unidos de América*. 2002-2005.