

La METAMORFOSIS

del erotismo

Facundo **Lerga**

Entonces nos iremos. Mientras...
cuelga tu guadaña con mi cachava en el perchero
del pasillo y siéntate... ¡Siéntate y espera!

LEÓN FELIPE

En su libro *Las metamorfosis*, Ovidio recuerda el mito de Pigmalión. La anécdota es muy conocida y breve. Pigmalión es un artista que un día labra, desde el marfil, una bella mujer. El artífice queda enamorado de su creación; en ella ve reunidas a todas las mujeres en una. Su pasión crece frente a la obra, la contempla con desbordada efusión. Desea que el soplo de la vida avive la piedra inerte y pueda ser amada. Afrodita concede al pedido de Pigmalión y la mujer de piedra se vuelve real. Pigmalión y su criatura se casan.

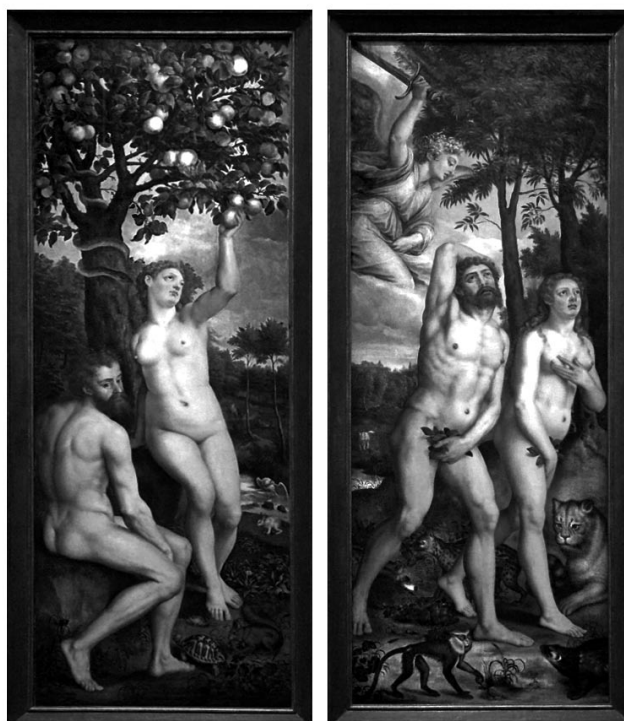
La leyenda puede ayudarnos a explicar cuál es la relación del erotismo con el hecho artístico y cómo funciona en él. Nos resulta innegable que la vida misma puede ser explicada desde el propio arte, desde sus insinuaciones y silencios, pues tenemos la creencia y aun la fe, de que el arte ha sido puesto entre los hombres para hablarnos de los misterios de la vida, más allá de las antojadizas situaciones de época y esos contextos regionales de la historia.

Pero antes de sumergirnos en cualquier análisis de este mito, será preciso que aclaremos algunas nociones que puedan servir como timón de nuestro pensamiento. Reflexionaremos el erotismo en tres niveles: su definición, su relación con el cuerpo y su moral.

George Bataille nos da una primera pauta de lo que puede ser el erotismo. En su trabajo *Las lágrimas de Eros* propone una interesante hipótesis a partir de la observación de las primeras expresiones rupestres dejadas por los hombres en profundas cavernas. Dice que la motivación de estas obras de arte radica en el primer descubrimiento de sus autores: la muerte, en la conciencia de que ellos morirían. Esta revelación pone la distancia definitiva entre el hombre y la animalidad, pues la angustia por la muerte suscita el erotismo.

Esto quiere decir que la certeza del fin de la vida va a engendrar el deseo de conservarla y, todo aquello que evoque este deseo y al mismo tiempo aniquile la muerte, va a ser vivido como una experiencia sexual. De esta sensación nace el arte; surge una respuesta a esta pulsión, como camino a un objeto deseable que se escapa. Por ejemplo, la pintura en particular que describe Bataille representa una escena de cacería; hay ciertos matices que llaman la atención del pensador: en primer orden la bestia herida por la lanza aparece agonizante, disfrutando el último aliento de vida, en un estado casi orgiástico; por otro lado, la figura del cazador es cautivante, es un hombre con cabeza de pájaro, con el falo erecto, gozando el momento. Podrá pensarse que estas imágenes pueden funcionar en realidad como metáforas de la muerte próxima, de la muerte que se avecina sobre el animal vencido, sin embargo el camino que traza la imagen es contrario a la muerte, pues intenta la suspensión del instante, la postergación del momento claudicante, el deseo de llegar al borde pero sin caer en el abismo. Por ello dice Bataille que el erotismo es una pulsión inversa a la muerte, no busca el término sino la pausa, no busca el sexo como una acción evacuatoria que tiene que satisfacerse, sino una acción que debe aplazarse y mantenerse. En otras palabras, diremos que el término del acto sexual es representado como la muerte y lo que difiere o alimenta el acto es lo erótico. Por ello Bataille dice: "la actividad sexual de los hombres no es necesariamente erótica. Sólo lo es cuando no es rudimentaria, cuando no es simplemente animal."¹

Si el principio del erotismo es la angustia, su fin es el placer físico (también el placer espiritual se vive de



© Enrique Soto. Kunsthistorisches Museum, Viena, 2008.

forma corporal), el goce que se siente de manera plena en el cuerpo. Lo erótico tiene que ver con lo somático; en él halla su residencia y su fin. No puede haber erotismo sin experiencia física porque lo erótico busca provocar un efecto especial de deleite. Es por ello que diremos que lo erótico se involucra con el mundo de la sexualidad.

Pero, en nuestra vida cotidiana, somos rozados por muchas afecciones de la exterioridad y muchas de ellas dan placer. Comer o dormir pueden ser actividades muy gratificantes y placenteras, pero no son necesariamente actos del erotismo; además no todo contacto sexual se convierte en una experiencia erótica. Entonces ¿qué determina la presencia o ausencia de lo erótico? ¿Cómo se manifiesta y qué relación establece con el placer y el deseo?

Primero debemos entender que en nuestro mundo hay dos tipos de actos: los eróticos y los privados de erotismo, más allá de que estos últimos brinden o no placer. Las acciones eróticas están cargadas de sexualidad, es decir, de deseo y de placer; las no eróticas, si bien pueden transmitir estas dos pasiones, no están dominadas por el componente sexual. La diferencia fundante se da en el hecho de que las actividades eróticas hacen un uso particular del deseo y del placer,

una utilización substancial que los ennoblece y los pone como fin en sí mismos; el placer y el deseo se recargan de sexualidad. En cambio, en las acciones no eróticas, la ausencia de sexualidad se refiere al sometimiento del placer y el deseo a otras funciones que no las hace primordiales. Es decir, en el erotismo, el placer y el deseo buscan sostenerse a través del tiempo, se alimentan mutuamente para no desaparecer, pues la desaparición, de acuerdo a la percepción que hiciera Bataille, es representación de muerte; ambos no se aniquilan, sino que colaboran mutuamente para mantener la sensualidad, pues un erotismo que deja de provocar deseo y placer no es erotismo. Entonces la sexualidad debe ser entendida como un proceso plenamente humano que no agota el deseo ni el placer: es lo que les da fuerza y también lo que de ellos resulta. Por el contrario, en las prácticas no eróticas hay una función que comienza y termina, que no busca sobreponerse a la temporalidad sino cumplirse; el deseo y el placer duran y se acaban de acuerdo a los avatares superiores de una misión no sexual. Los actos cotidianos que han cumplido su círculo de vida y olvidamos son los mejores ejemplos de los procesos no eróticos.

Los actos del erotismo llevan un componente revelador sobre nuestra vida. Por contraste, se vuelven sobre la lógica iterativa y vacía de los actos de lo coti-



© Enrique Soto. Rijkmuseum, Ámsterdam.

diano, sobre el tiempo del trabajo común. Denuncian la continuidad aceptada, el orden dado de las cosas, los establecimientos que se pretenden inamovibles. A la vez, las acciones del erotismo se construyen como una puerta de salida, como paso a la discontinuidad de la vida a partir de este juego de acariciar a la muerte, de este periplo que va y viene entre el ser y la nada. Estas acciones nos elevan por sobre los límites de nosotros mismos, nos desfiguran, rasgan nuestra individualidad esclavizada y nos unen con los otros y con lo Otro.

Ahora pensemos específicamente cómo funcionan el deseo y el placer en un acto erótico como el hecho literario. Frente a la obra de arte se produce en el hombre una interiorización del deseo. El deseo es la presencia de algo buscado, algo faltante, algo que debe estar en nosotros. El objeto de la obra literaria es huidizo, no se deja asir, subsiste al tiempo y a los hombres; ello da la garantía de que siempre habrá algo que perseguir. El significado profundo y final es lo que sitúa nuestro deseo, es su objeto. Es una sombra que, según se nos ha dicho, persiste en todo evento artístico. Si bien podemos decir que nos hemos acercado a ese espectro, que el significado de tal cuento, del tal poema es éste o aquél, nunca será el significado último sino apenas un sortilegio para seguir inquiriendo en las formas artísticas. El deseo de que se mantenga el deseo es el fundamento del arte.

El placer, como se dijo, no se extingue. Proviene del deseo, pues éste lo inaugura. Hay satisfacción en él. El espíritu se deleita. El imperativo erótico es mantener el deseo para que subsista el placer, pues vencido el deseo, el placer se desvanece. Pero también el placer aviva las llamas del deseo, por ejemplo, una novela que extasía hará de su lector un prisionero del ardor de la lectura; sin embargo, una vez agotada la obra, el placer y el deseo no se agotan, sobreviven. Si pensamos, entonces, en la relación deseo—placer diremos que es simbiótica.

Dijimos que el erotismo tiene su fin en lo corporal, que todo hecho erótico se instala en el cuerpo. Más precisamente, en todo proceso erótico está la intención de instalar el placer a través del deseo. Pero esta pasión de ninguna manera, en el erotismo, se da de



© Enrique Soto. *Lot y su hija*, Albrecht Altdorfer, Kunsthistorisches Museum, Viena, 2008.

forma fugaz y breve, sino que pretende ser duradera, sostenida y única. Esa es la diferencia fundamental entre otras afecciones placenteras que puede experimentar nuestro cuerpo, y las propiamente eróticas. “Enamoramientos”, “cosquilleos”, “goces”, “deslumbramientos”, “sacudimientos”, “temblores”, “orgasmos”, “perturbación”, pueden servirnos como expresiones de la presencia del placer.

Sabemos que nuestro cuerpo es finito, que está condenado a la desaparición. El placer del erotismo viene a enmendar esta amenaza. Infringe el fatal designio a través del establecimiento de una emoción infinita, una emoción inolvidable que no rompe las barreras de la muerte, sino que camina sobre sus lindes. Esto está quizás más claro en las obras de arte: si algún poema logra instalar en nosotros el deseo erótico, jamás lo olvidaremos, volveremos a él cada vez que un sentimiento particular nos asalte y despertará aquella presencia de placer. Esto tiene que ver con el hecho de que el erotismo quiere dejar huellas en nuestros cuerpos y nuestras sensaciones, porque frente al erotismo no se puede ser indiferente: lo es en tanto lo es sentido.

La obra de arte y el sujeto de deseo tienden a propiciar un rito, un gesto de unión. Uno debe ser a través del hecho de arte, es decir, ser por y para la obra artis-

tica. Pues, como toda acción, del erotismo recrea un momento de intimidad propia, irreductible, en la que cada uno se entrega al rito de la fragilidad y vulnerabilidad de sí mismo en una ceremonia que funda el encuentro con el otro. Hay que cederse a una desnudez de espíritu sobre la base de una comunión liberadora pero no excesiva. Esto último tiene que ver con otro matiz destacable del erotismo.

Elena Bossi en su artículo “El erotismo en el arte” agrega un elemento primordial en la construcción del deseo y el placer. Ella nos habla de una moral en el erotismo. No basta que el objeto pueda ser susceptible de efecto erótico y nos arrastre al placer, sino también se precisa un dominio razonado de ese placer. Ella dice:

Contrariamente a lo que suele pensarse, el erotismo surge de la inteligencia, la voluntad, lo que ejerce un control de la mente sobre el cuerpo, y no al revés. Mario, el maestro de Emmanuel, que desarrolla toda su teoría acerca del erotismo en el capítulo “La ley”, no desmiente esta afirmación. Cuando Emmanuel define el erotismo como un culto del placer de los sentidos liberados de la moral, Mario expresa su contrariedad: —No es un culto, sino una victoria de la razón sobre el mito. No es un movimiento de los sentidos, sino un ejercicio del espíritu. No es el exceso del placer sino el placer del exceso. No es una licencia sino una regla. Y es una moral.²

Pero debe entenderse a este ejercicio de dominio del placer como doble: por un lado el acto erótico debe sostener una retórica que redistribuya y soporte de manera discontinua el placer y por el otro lado, el sujeto de placer no debe dejarse arrastrar por el “exceso” y apurar el término. Hay un compromiso doble, un “pacto de lectura” fundacional que debe respetarse a favor de la construcción del acto erótico. Un hombre, por ejemplo, que adelanta la película o salta a la última página de una novela para ver la escena final, está fuera del erotismo.

En este sentido, podemos establecer un paralelo entre esta concepción moral del erotismo y la noción de seducción que nos acerca Herman Parret. El pensador empieza a elaborar el sentido de seducción desde la etimología latina del término: seducir proviene de *se-ducere* que significa “llevar a un costado”, “apartar a alguien del camino”, “desviar secretamente”. La seducción es enigmática pues en el fondo está la idea de que esta desviación es para decir un secreto. La seducción sitúa como esencial la promesa de un secreto velado, de la promesa de decir algo prohibido. Pero hay una imposición en el seductor, un imperativo moral que lo hace callar; dice Parret:

El seductor está obligado por el compromiso a guardar el secreto: y el deseo puesto así en escena por el seductor es un deseo a propósito del deseo del otro.³

El seductor está forzado a no dar la respuesta al enigma, sino a silenciarla y mantenerla en la retórica de la postergación. A la vez podemos entender que también el seducido es el que se deja desviar, el que se deja llevar al margen. Seductor y seducido inician un juego dialéctico donde media el deseo de ambos, la ruptura de este pacto descubre el enigma o lo banaliza. Entonces el objeto de deseo es deseable en tanto el seductor lo mantiene en las sombras y el seducido se deja desviar. Cuando decimos que una novela nos atrapa, que una pintura nos fascina o una canción nos emociona, no estamos más que exponiéndonos como cómplices de tal novela o partícipes de tal pintura o canción.

En esos instantes somos absorbidos, desviados hacia el secreto. Somos como la dama que se deja ilusionar por las palabras del Don Juan. Metáfora de

esto es aquel cuento de Julio Cortázar, “Continuidad de los parques”, donde el desvío origina la eliminación de los espacios entre la ficción y la realidad. El pacto erótico entre el personaje y la novela que lee se da en pocas líneas:

Su memoria retenía sin esfuerzo los nombres y las imágenes de los protagonistas; la ilusión novelesca lo ganó casi en seguida. Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba, y sentir a la vez que su cabeza descansaba cómodamente en el terciopelo de alto respaldo, que los cigarrillos seguían al alcance de la mano, que más allá de los ventanales danzaba el aire del atardecer bajo los árboles.⁴

Lentamente las sensaciones de la narración y la sala de lectura se van entrecruzando. Es el personaje quien permite la fusión de su universo real y el novelado; siente placer por “irse desgajando línea a línea”, este personaje-lector se va volviendo texto a través del goce. Y de esa forma, en la culminación del relato, ese personaje se va a convertir en víctima de la trama que ha ido leyendo.

De la misma manera que aquel juego de muñecas rusas donde una más grande contiene a otra más chica, el lector de este cuento, el otro el de afuera, si se



© Enrique Soto. François Boucher, Museo de Bellas Artes, Angers, 2004.

ha propiciado el convertirse en sujeto de seducción, va permitiendo que también la comodidad de su entorno vaya entrando por la puerta de la ficcionalidad, al igual que el personaje. Y de esta forma este efecto de montaje se va volviendo cautivador y laberíntico.

En resumen, si el arte es erótico, lo es en la medida en que se logra un comprometido “pacto de lectura”, entre el hecho de arte y quien desea ser sujeto de pasión. Uno seduce, el otro se deja “desviar”. De esta forma, en este movimiento que sostiene el placer a través del deseo, la obra de arte y el sujeto deseante van bordeando los abismos de la muerte y rozando los profundos sentidos de la vida. Por este movimiento pendular entre el ser y la nada, y esta búsqueda de un placer que pretende darse como imperecedero, la acción artística no es un acto deserotizado, sino único, profundo y sexual.

Ahora retomemos la vieja historia que nos contara Ovidio. En el mito hay dos Pigmaliones. El primer Pigmalión es el que está bajo los influjos de la erotización, es el sujeto que desea. Éste es el que vive con placer la espera del objeto deseado, la mujer real que sólo puede imaginar. Este Pigmalión es el que más detalla Ovidio: el que sufre, el que espera, el de la mirada perdida en el deseo y en la expectación. En *Las metamorfosis* se describe esta situación de la siguiente manera:

Entre tanto, nívoo, con arte felizmente milagroso,
 esculpió un marfil, y una forma le dio /
 con la que ninguna mujer
 nacer puede, y de su obra concibió él amor.
 De una virgen verdadera es su faz, a la que vivir creerías,
 y si no lo impidiera el respeto, que quería moverse: 250
 el arte hasta tal punto escondido queda en el arte suyo. /
 Admira y apura
 en su pecho Pigmalión del simulado cuerpo unos fuegos.
 Muchas veces las manos a su obra allega, /
 tanteando ellas si sea
 cuerpo o aquello marfil, y todavía que marfil /
 es no confiesa. 255
 Los labios le besa, y que se le devuelve cree y le habla /
 y la sostiene

y está persuadido de que sus dedos se asientan en esos /
 miembros por ellos tocados,
 y tiene miedo de que, oprimidos, no le venga lividez /
 a sus miembros.⁵

Frente a la obra, las pasiones del personaje se mueven, se perturban, provocan un movimiento del espíritu y del cuerpo. Hay un ir y venir en esta enumeración de acciones realizadas por Pigmalión que delatan esta efusión de pasiones: “admira”, “apura”, “allega”, “besa”, “cree”, “sostiene”; verbos en presente que tienden a establecer no sólo la vivacidad de los actos, sino también la simultaneidad de éstos.

El otro Pigmalión es el final, el que no se agita. Es el héroe que se casa, del cual no sabemos nada más. Es el personaje que ya no vive en el erotismo, es el que muere y cierra el mito.

También hay dos amadas. La primera, la de marfil, es una mujer potencial, la que es en tanto puede ser. Ella provoca el deseo y cautiva, no sólo a su creador sino también a nosotros lectores; es, en todo caso, el objeto central del mito. La otra amada es, como el último Pigmalión, la concluyente, la que ya no puede provocar placer erótico porque ya no es potencial. Es el punto final.



© Enrique Soto. *Pelirroja*, también llamado *El Aseo*, Henri de Toulouse-Lautrec, Museo de Orsay, París, 2003.

Afrodita destruye al erotismo. Es una paradoja que la diosa del amor suprime el *eros*. Su intromisión acaba con el Pigmalión del placer. No es raro que un dios no entienda las pasiones de los hombres, pues ningún dios está atado al temor por la muerte. Pero, por otro lado, podría pensarse que la responsabilidad de la metamorfosis (mujer erótica a mujer cotidiana) es por causa del propio Pigmalión. Es él quien le solicita a la diosa culminar con la expectación; el héroe del mito rompe el pacto del erotismo y su instrumento es el *deus ex machina*. Entonces se produce un pasaje de la obra de arte a la desaparición, de la eternidad al tiempo condenado, de la vida a la muerte. El personaje es llevado al exceso,⁶ a la posesión absoluta de la amada. No se da cuenta de que la amada más erótica es aquella a la que se desea, no la que se tiene. Rompe el pacto fundador del erotismo y se convierte en “dueño”, en marido. Esta última condición es la menos erotizante, pues para desear no se debe poseer, sino que lo deseado debe faltar; la falta crea expectativa. Incluso para nosotros, lectores, esta mujer real es menos cautivadora, sabemos que no la inviste aquella aura de potencialidad, de poder ser, mágicamente, aquello que nosotros deseamos. El marfil tallado hablaba más que la carne.

Toda creación artística propende al erotismo. En mayor o menor medida éstas logran instaurar el deseo y el placer plenos. Muchas alcanzan el sueño del hombre, la eternidad y otras sucumben al olvido. Esto va a depender de qué manejo de la retórica de la seducción haga cada una de ellas, es decir, qué nivel de moral erótica movilice la obra artística y qué grado de compromiso para la erotización manipule el sujeto de deseo. De acuerdo a lo que se ha venido describiendo, podemos afirmar que no es necesario que, para ser erótica, la obra de arte hable de lo sexual, sino que lo provoque. Es decir, lo erótico no estaría en lo temático (en lo que digo), sino en lo enunciativo, en lo dicho y percibido (en cómo lo digo). Al respecto dice Barthes:

El texto que usted me escribe debe probarme que me desea. Esa prueba existe: es la escritura. La escritura de esto: la ciencia de los goces del lenguaje: su kamasutra (de esta ciencia no hay más que un tratado: la escritura misma).⁷

Allí, en la materialidad se produce el desvío, la insurrección contra el tiempo y el destino fatal, descubrimos que hay algo que sí puede jugar con esta muerte que nos espera, que en estos placeres del arte y en ciertas erotizaciones de la vida cotidiana subsistimos y despertamos no sólo a otras verdades, sino a nosotros mismos.

NOTAS

¹ Bataille, G. *La felicidad, el erotismo y la literatura*. Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires (2004), 339.

² Bossi, E. “El erotismo en el arte”. Tomado de <http://www.archivo-semiotica.com.ar/ElErotismoBossi.html>

³ Parret, H. *Las pasiones: un ensayo sobre la puesta en discurso de la subjetividad*. Editorial Buenos Aires (1995), 115.

⁴ Cortázar, J. *Cuentos completos/1*. Alfaguara. Buenos Aires (2000), 291.

⁵ Publio Ovidio Nasón: “Pigmalión” en *Las metamorfosis*. Traducción de Ana Pérez Vega. Tomado de <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12257292019032617210213/index.htm>

⁶ Habría otro caso de exceso en la historia del arte. Cuenta alguna anécdota que al terminar *El Moisés*, Miguel Ángel, preso de la impresión que le causaba la vivacidad de su obra, gritó “*Parla!*” (¡Habla!) y dio un martillazo sobre el muslo de profeta. Esto nos puede hacer pensar que el exceso funciona como una fuerza negativa que puede “destruir” la obra, es decir, el erotismo.

⁷ Barthes, R. *El placer del texto y La lección inaugural*. Siglo XXI. Buenos Aires, 14.

BIBLIOGRAFÍA

Barthes, R. *El placer del texto y La lección inaugural*. Siglo XXI. Buenos Aires (2001).

Bataille, G. *Historia del Ojo*. Ed. Colección Reino Imaginario. México (1994).

Bataille, G. *El Erotismo*. Ed. Tusquets, España (1988).

Bataille, G. *Las lágrimas de Eros*. Ed. Tusquets, España (1997).

Bataille, G. *La felicidad, el erotismo y la literatura*. Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires (2004).

Bossi, E. <http://www.archivo-semiotica.com.ar/ElErotismoBossi.html>

Cortázar, J. *Cuentos completos/1*. Alfaguara. Buenos Aires (2000).

Lacan, J. *El Seminario La Ética del Psicoanálisis*. Ed. Paidós. México (1955).

Parret, H. *Las pasiones: Ensayo sobre la puesta en discurso de la subjetividad*. Editorial Buenos Aires (1995).

Parret, H. *De la semiótica a la estética: enunciación, sensaciones, pasiones*. Editorial Buenos Aires (1995).

Soler, C. “El cuerpo en la enseñanza de Jacques Lacan”, En: AA.VV. *Estudios de sicosomática*. Barcelona. Siglo XXI, (1996) 93-113.

Facundo Lerga
Universidad Nacional de Jujuy, Argentina.
facundolerga@gmail.com