



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Psicología y Educación

La pornografía, entre la violencia y lo grotesco. Estudio sobre lo pornográfico desde psicoanálisis y estética

Tesis

Que como parte de los requisitos para
obtener el Grado de

Maestra en Psicología Clínica

Presenta

Nancy Castro Rodríguez

Dirigido por:

Mtro. Germán Rodríguez Sánchez

Centro universitario, Querétaro., marzo de 2026.

La presente obra está bajo la licencia:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>



CC BY-NC-ND 4.0 DEED

Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

Usted es libre de:

Compartir — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato

La licenciante no puede revocar estas libertades en tanto usted siga los términos de la licencia

Bajo los siguientes términos:



Atribución — Usted debe dar [crédito de manera adecuada](#), brindar un enlace a la licencia, e [indicar si se han realizado cambios](#). Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.



NoComercial — Usted no puede hacer uso del material con [propósitos comerciales](#).



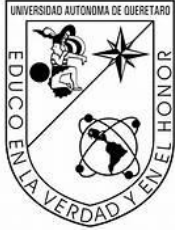
SinDerivadas — Si [remezcla, transforma o crea a partir](#) del material, no podrá distribuir el material modificado.

No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales ni [medidas tecnológicas](#) que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia.

Avisos:

No tiene que cumplir con la licencia para elementos del material en el dominio público o cuando su uso esté permitido por una [excepción o limitación](#) aplicable.

No se dan garantías. La licencia podría no darle todos los permisos que necesita para el uso que tenga previsto. Por ejemplo, otros derechos como [publicidad, privacidad, o derechos morales](#) pueden limitar la forma en que utilice el material.



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Psicología y Educación
Maestría en Psicología Clínica

La pornografía, entre la violencia y lo grotesco. Estudio sobre lo pornográfico desde psicoanálisis y estética

Tesis

Que como parte de los requisitos para

obtener el Grado de

Maestra en Psicología Clínica

Presenta

Nancy Castro Rodríguez

Dirigido por:

Mtro. Germán Rodríguez Sánchez

Mtro. Germán Rodríguez Sánchez

Presidente

Dr. Carlos Alberto García Calderón

Secretario

Dr. Alfredo Emilio Huerta Arellano

Vocal

Mtra. Alejandra Cantoral Pozo

Suplente

Mtro. César Romualdo Escotto Saavedra

Suplente

Centro Universitario, Querétaro, Qro.

Marzo, 2026.

México

DEDICATORIA

A mi madre, por acercarme a la lectura.

A mi padre, por los libreritos contruidos.

A ambos, por el amor, la paciencia, la escucha y el cuidado, por permitirme crecer rodeada de historias que me acompañarán por el resto de mi vida.

AGRADECIMIENTOS

Al Mtro. Germán Rodríguez Sánchez por escuchar y entender mi idea desde el primer día, por su dirección y asesoría en este proyecto de investigación.

A mis amigas por su compañía y sostén en mi vida, a Paz Amador por todos los días y noches que recorrimos una ciudad desconocida y a Carolina Suri por todos los años de ternura y cariño.

A Carlos Deusdedut, compañero de aventura.

ÍNDICE

DEDICATORIA.....	3
AGRADECIMIENTOS	4
ÍNDICE DE FIGURAS.....	6
RESUMEN.....	8
ABSTRACT	9
INTRODUCCIÓN.....	10
CAPÍTULO 1. HISTORIA DE LA PORNOGRAFÍA.....	12
1.1. ERA PREPORNOGRÁFICA	13
1.2 ERA PORNOGRÁFICA	19
1.3 ERA POSPORNOGRÁFICA.....	25
CAPÍTULO 2. CUERPO Y SEXUALIDAD EN PSICOANÁLISIS: UNA APROXIMACIÓN	33
2.1. CUERPO Y SEXUALIDAD PULSIONAL	35
2.1.1 DESTINOS DE PULSIÓN	41
2.1.2. PULSIÓN Y PERVERSIÓN POLIMORFA	44
2.2. SEXUALIDAD Y FANTASÍA	45
2.2.1. DE LA SEDUCCIÓN TRAUMÁTICA A LA FANTASÍA TRAUMÁTICA	46
2.2.2 LA NOCIÓN LACANIANA DE FANTASMA	50
2.3. EL CONCEPTO DE <i>JOUISSANCE</i> (GOCE)	51
CAPÍTULO 3. PSICOANÁLISIS, PORNOGRAFÍA Y ESTÉTICA.....	54
3.1. PSICOANÁLISIS CONTEMPORÁNEO Y PORNOGRAFÍA.....	54
3.2. DE LA ESTÉTICA DE LO BELLO A LO GROTESCO	64
3.2.1 EL CLASICISMO.....	65
3.2.2 DE LO SUBLIME A LA SUBLIMACIÓN.....	70
3.2.3. LO GROTESCO	75
3.2.4 LA MUSEIFICACIÓN DE LA VIDA.....	86
3.3 ENTRE ÉTICA Y ESTÉTICA	89
CONCLUSIONES.....	100
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	103

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Casa Vetti. (Parco archeologico di Pompei, 2023)	14
Figura 2. Pintura Pompeya	14
Figura 3. Casa del Fauno.....	15
Figura 4. Fauno de Barberini.....	16
Figura 5. Éxtasis de Santa Teresa.....	17
Figura 6. Éxtasis de la beata Ludovica Albertoni.	18
Figura 7. <i>El Aquelarre</i> de Goya.....	19
Figura 8. <i>Brujas yendo al sabbath</i> Luis Ricardo Falero.....	19
Figura 9. Mito de Don Juan de Gustavo de Maeztu.....	20
Figura 10. Giacomo Casanova por Anton Raphael	21
Figura 11. “Historia de mi vida”.....	21
Figura 12. Publicaciones representativas de lo pornográfico en el Siglo XX: <i>Lolita</i> de Nabokov, <i>Historia de O</i> de Aury, <i>Trópico de Cáncer</i> de Miller y diversas portadas de la revista <i>Playboy</i>	25
Figura 13. Poster y escena de “Garganta Profunda”	26
Figura 14. <i>La tentación de San Antonio</i>	38
Figura 15. Poster y escenas de “ <i>L'Empire des sens</i> ”	56
Figura 16. “El juramento de los Horacios”, de Jacques-Louis David.	67
Figura 17. “Galatea, llevada por un delfín bajo un velo rosa”, de Jacques Stella... ..	67
Figura 18. “Los pastores de Arcadia”, de Nicolas Poussin.	67
Figura 19. (De izquierda a derecha) Villa Rotonda, la Puerta de Alcalá, y la Puerta de Brandeburgo (debajo).	68
Figura 20. Retrato de Nicolas Boileau-Despreaux y portada del “El Arte Poética”.	69
Figura 21. (de izquierda a derecha) “El caminante sobre el mar de nubes” de Caspar David Friedrich y “A Ship against the Mewstone, at the Entrance to Plymouth Sound”, de J.M.W. Turner.	73
Figura 22. Retrato de Marco Vitruvio Polión y portada de su obra “De arquitectura” (I a.C.).....	77
Figura 23. Retrato de François Rabelais y portada de su obra “ <i>La horrorosa vida del gran Gargantúa, padre de Pantagruel</i> ” (1534).....	78
Figura 24. “Arlequín”, de Nicolas Bonnart (1680).	79
Figura 25. “La tentación de San Antonio”, de Max Ernst (1945).	82
Figura 26. (de izquierda a derecha) “ <i>Rotolo di pittura industriale</i> ”, de Giuseppe Pinot Gallizio (1958) y “ <i>The Black Flight</i> ” de Asger Jorn (1955).....	88
Figura 27. Piezas de la exposición “La segunda venida del Señor” de Fabián Cháirez (2018-2023).	89
Figura 28. “Tres estudios para figuras en la base de una crucifixión” (1944)	90
Figura 29. [de izquierda a derecha] “Figura durmiente” (1959) y “Mujer reclinada” (1961).....	91
Figura 30. [de izquierda a derecha] poster de “ <i>Crash</i> ” (1996) de David Cronenberg, y “ <i>Titane</i> ” de Julia Ducournau (2021).....	92
Figura 31. [de izquierda a derecha] “96 aktion” (1996) y “ <i>Under my skin</i> ” (2010), de Hermann Nitsch.	93

Figura 32. [de izquierda a derecha] “Seedbed” (1972) de Vito Acconci y “Plank piece I-II” (1998), de Charles Ray.	94
Figura 33. [de izquierda a derecha] “Cut piece” (1964) de Yoko Ono y “Tap and Touch Cinema” (1968), de Valie Export.	94
Figura 34. Performance “Ritmo 10” de Marina Abramovic.	95
Figura 35. Performance “Ritmo 0” de Marina Abramovic.	96

RESUMEN

El objetivo de esta investigación es exponer y analizar el fenómeno de la pornografía, con la finalidad de problematizar las concepciones que en psicoanálisis se sostienen al respecto, incidiendo en el modo de comprender el cuerpo y la sexualidad. Para ello se propone un estudio interdisciplinario a través del análisis documental de distintas áreas como el psicoanálisis, la filosofía, el arte y la historia. Se propone abordar la pornografía haciendo énfasis en los presupuestos estéticos que subyacen en las posiciones asumidas en torno a esta; de este modo, se destacan las categorías de lo sublime y lo grotesco como concepciones estéticas que se distancian del bien, la sabiduría, la belleza o la simetría como esenciales al arte. En el primer capítulo se realiza un recorrido por la historia la pornografía, identificando los principales hitos que configuraron dicho fenómeno. En el segundo capítulo se retoman los conceptos de pulsión, goce y fantasía para caracterizar la particularidad del cuerpo y la sexualidad en psicoanálisis. Finalmente, en el tercer capítulo se exponen algunas de las posturas estéticas de diferentes psicoanalistas respecto a la pornografía y la sexualidad, extrayendo sus implicaciones y consecuencias principales.

(Palabras clave: pornografía, cuerpo, sexualidad, psicoanálisis, estética, grotesco).

ABSTRACT

The objective of this research is to expose and analyze the phenomenon of pornography, with the aim of problematizing the conceptions that in psychoanalysis are held about it, inciding on the way to understand the body and sexuality. To this end, an interdisciplinary study is proposed through documentary analysis of different areas such as psychoanalysis, philosophy, art and history. It is proposed to address pornography by emphasizing the aesthetic assumptions underlying the positions assumed around it; in this way, the categories of the sublime and the grotesque are highlighted as aesthetic conceptions that distance themselves from good, wisdom, beauty or symmetry as essential to art. In the first chapter, a journey through the history of pornography is made, identifying the main milestones that shaped this phenomenon. In the second chapter, the concepts of drive, enjoyment and fantasy are taken up to characterize the particularity of the body and sexuality in psychoanalysis. Finally, in the third chapter we present some of the aesthetic positions of different psychoanalysts regarding pornography and sexuality, extracting their main implications and consequences.

(Keywords: pornography, body, sexuality, psychoanalysis, aesthetics, grotesque).

INTRODUCCIÓN

La pornografía, como fenómeno social y como producción cultural, ha cobrado relevancia para el psicoanálisis contemporáneo con el paso de los años. En la actualidad se han producido múltiples aproximaciones que pretenden responder a la demanda de dar explicaciones sobre la misma y sus consecuencias en el actuar de los individuos. Los estudios sobre los efectos de su consumo, las causas psicológicas tras lo que se etiqueta como "adicción" en torno a esta, así como las discusiones sobre la cosificación de los cuerpos, son demandados a las disciplinas psi, con el fin de producir una relación normal con la sexualidad; que sea salubre, limpia, nítidamente diferenciada de una sexualidad mórbida y patológica.

Diversos trabajos psicoanalíticos han ofrecido conjeturas sobre los efectos de la pornografía en el psiquismo y la subjetividad. En su mayoría, las categorías utilizadas y las conclusiones a las que arriban tienden a reproducir sesgos que conciben sus efectos en términos de déficit: la pérdida del amor, el aumento de la violencia, la dependencia a ciertos estímulos, la pérdida de realidad, proliferación de conductas antisociales, entre otros. Sin embargo, al considerar estos casos, es común caer en diversos prejuicios: por un lado, se puede pensar el consumo de imágenes vinculadas a la sexualidad como medio pedagógico que divide las prácticas sexuales en buenas y malas; por otro, la misma producción de obras narrativas, literarias, pictográficas, plásticas y audiovisuales llamadas pornográficas quedan desplazadas fuera del terreno del arte y la estética, pues se asume que (desde una concepción del arte orientado por la belleza, la armonía y la racionalidad) recibiría el nombre de "pornográfico" toda pieza de carácter desmesurado o grotesco, un no-arte o "arte degenerado", cuyos efectos en la psique serían enajenantes.

Al someter a análisis las principales proposiciones psicoanalíticas en torno a la pornografía, tanto a nivel clínico como en sus consideraciones teóricas, es posible advertir que además de presupuestos ontológicos y epistemológicos –asumidos de forma implícita en la mayoría de los casos–, encontramos también presupuestos y compromisos estéticos: es decir, premisas sobre el ser del arte y la esencia de la experiencia estética, su relación con la realidad, su delimitación y límites (respecto del no-arte), así como su función social. Esta investigación propone que las concepciones psicoanalíticas en torno a la pornografía asumen

un paradigma estético particular: la concepción clasicista de la Modernidad, que considera el arte a partir de las nociones de armonía, sobriedad, proporcionalidad, racionalidad, equilibrio y la mimesis respecto a la naturaleza. El canon de lo bello, lo bueno y lo justo de algunos psicoanalistas que se pronuncian en torno a la pornografía, de forma advertida o no, coincide con los ideales de la razón ilustrada y el antropocentrismo europeo. En este sentido, es de interés discutir y contrastar dichas formulaciones introduciendo dos categorías de la estética que surgen como reacción frente al clasicismo: lo sublime y lo grotesco.

Esta tesis contiene tres capítulos: En el primer capítulo se elaboró un recorrido histórico en torno a la pornografía para situar a lo largo de distintas épocas lo que se ha entendido bajo esta categoría, desde sus comienzos en la literatura, hasta su evolución gracias a la fotografía y la apuesta del *postporno* por darle un giro desde el arte y las disidencias.

En el capítulo dos se analizaron los supuestos freudianos del cuerpo y la sexualidad, en primer lugar desplegando una sexualidad pulsional y un cuerpo erógeno; posteriormente, la relación que tiene la fantasía con la sexualidad y finalmente la reconsideración que hace Lacan a partir del goce.

Finalmente, en el tercer capítulo se exponen algunas de las posturas de diferentes psicoanalistas respecto a la pornografía y la sexualidad y se contrastan con las estéticas del clasicismo, lo sublime y lo grotesco.

CAPÍTULO 1. HISTORIA DE LA PORNOGRAFÍA

“Todos los hombres, en el vertiginoso instante del coito,
son el mismo hombre.”

Borges, J.L.

A lo largo de la historia la pornografía ha estado en un constante debate que hasta hoy sigue siendo tema de interés y discusión desde diferentes discursos como la iglesia, feministas, antifeministas, filósofos, artistas, psicoanálisis, entre otros. Por ser una industria que parece no tener fin y que se extiende en todas sus formas. Como explica Yehya (2022) “Mientras alguien demuestra que la pornografía incita a la violación, otro comprueba que es una valiosa herramienta para la educación sexual y para ser un mejor amante. Mientras unos aseguran que pornografía y crimen van de la mano, otros piensan que la pornografía es una válvula de seguridad que canaliza la agresividad y los deseos insatisfechos.” (pos. 2613).

Hoy en día al escuchar la palabra pornografía inmediatamente pensamos en pantallas y videos, pero no siempre ha sido así. Kendrick (2022) explica que “Por "pornografía" se entiende un escenario ficticio de peligro y redención, un constante y pequeño melodrama” (pos. 92). Para Yehya (2022), “La pornografía pertenece al grupo de géneros que Linda Williams denomina como corporales, ya que tratan de provocar reacciones físicas, o bien, reflejos aparentemente instintivos, pero realmente condicionados culturalmente. Dentro de este grupo la pornografía se encuentra emparentada con el melodrama y el horror, los géneros de las secreciones, los cuales tienen por objetivo hacernos llorar, segregar adrenalina o tener orgasmos” (pos. 48). Pero también se coloca como un género por sí solo, se considera no por lo que es sino por lo que provoca, de ahí su dificultad al hablar de él.

Si revisamos de dónde proviene la palabra *pornografía* nos encontramos que se refiere a la representación de la vida de las prostitutas, derivado de *pornógrafo* que era la persona que escribía acerca de la prostitución. Esta palabra es tan antigua que Quignard (2023) menciona que “Parrhasios había inventado la pornographia alrededor del -410 en Atenas. Pornographia quiere decir palabra por palabra «pintura-de-prostituta». Parrhasios amaba a la puta Teodota y la pintó desnuda.” (pos. 88)

Por otro lado, Kendrick (2022) encuentra en el *American Heritage Dictionary* que dicha palabra se refiere a “Forma escrita o gráfica de comunicación que intenta despertar la lascivia” (pos. 115). Mientras que el *Oxford English Dictionary* ofrece que el término “procede de un diccionario médico de 1857: “Descripción de la prostitución o de las prostitutas, en cuanto asunto de higiene pública.” (pos. 126).

Entonces ¿qué es la pornografía? En este capítulo se realiza un recorrido histórico que permite revisar diversos trabajos historiográficos de dicho término para poder localizar e identificar cuáles son las propiedades y divergencias que se le atribuyen a la pornografía para valorar la representación y función que se le ha atribuido a lo largo de la historia.

Una de estas características es que diferentes autores coinciden y dividen la historia de este fenómeno en tres eras: la era prepornográfica, la era pornográfica y la era pospornográfica que también pueden ser clasificadas por la mediasfera de Régis Debray (citado en Romero, 2009) para referirse a la forma en la que son utilizadas las imágenes para comunicar algo.

1.1. ERA PREPORNOGRÁFICA

Para Debray (2001) esta era sería parte de la Logosfera ¹, en donde las imágenes son objetos sagrados, es decir existe alguien a quien idolatrar y por ello son parte de algo espiritual.

El primer acercamiento a lo que hoy en día podríamos llamar pornografía es el acontecimiento que menciona Kendrick (2022) acerca de las excavaciones de Pompeya en donde se encontraron dibujos de desnudos y actos sexuales explícitos “...la mayoría de estos objetos cumplían una función mística, ajena a la incitación a la lujuria. En la entrada de una casa, por ejemplo, Priapo servía “para traer buena suerte y proteger de los malos espíritus” (pos. 294).

En este lugar quedaron plasmados en sus murales la cotidianidad: fiestas, banquetes llenos de excesos y por supuesto actos sexuales, que al ser descubiertos en el siglo XIX fueron clasificados como pornográficos por lo cual en 1849 se decidió ocultarlos en una cámara que

¹ “Medio tecnocultural suscitado por la invención de la escritura, pero en el cual la palabra sigue siendo el principal medio de comunicación y transmisión (buena parte de la población era analfabeta) [...] cumple principalmente las funciones de depositario de la palabra divina (las Santas Escrituras) o consagrada (los hechos y dichos de los ancestros), o las de sustituto de esa consignación (glosas y comentarios)” (pp. 67-68).

sería llamada el Museo secreto ya que eran motivo de escándalo y peligro. Sin entender que para los romanos no existía la censura: el placer era motivo de júbilo y que quien llegara ahí sabía que era para gozar. Fue hasta el año 2000 donde se dio acceso a este lugar, impresionando de nuevo por las imágenes sexuales explícitas del lugar (Fischer, A., Arriola, I., Lejia, L. & Montejo, E., 2022).

Podemos ver como en la Antigua Roma no existía la culpa o la vergüenza en vivir la sexualidad; por el contrario, era algo que representaba salud y placer para la vida, digno de festejo y por ello se llevaba a cabo en ocasiones especiales.

“En efecto, uno podría decir que los atenienses [...] consideraron la sexualidad en casi todas sus manifestaciones como un hecho esencialmente saludable y placentero de la vida. No hay indicación de ningún tipo de culpa, inhibición o represión en lo que se refiere a este aspecto de la existencia humana [...] Los griegos, ciertamente, estaban familiarizados con lo obsceno, tanto en su aspecto sexual como en su aspecto escatológico, pero le asignaban lugares y ocasiones especiales como los festivales y las representaciones cómicas que se hacían en ellos” (Kendrik, 2022, pos. 771-772).

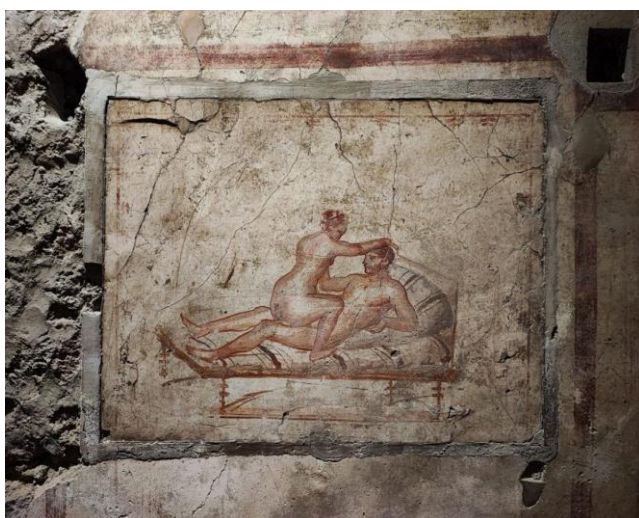


Figura 1. Casa Vetti. (Parco archeologico di Pompei, 2023)



Figura 2. Pintura Pompeya

Lissardi (2013) desarrolla el paradigma faúnico para referirse al apetito sexual, el deseo y la curiosidad por ciertas prácticas sexuales a través de cinco figuras a lo largo de la historia. La primera es la figura del fauno, que era utilizada en la Grecia clásica para explicar conductas sexuales excesivas bajo la justificación de estar poseído y era representada comúnmente “...desnudos e itifálicos. Eran sensuales, borrachines, juguetones y además, según Eurípides, embusteros y cobardes. Su figura híbrida –humanos con orejas puntiagudas,

cuernos en la frente, pata de cabra y apéndice caudal equino— estaba estampada sobre todo tipo de objetos de uso cotidiano” (p. 18). Otras características eran su bisexualidad y la falta de palabra por su origen animal. Esto último lo posiciona como una figura femenina ya que lo femenino carece de discurso en esa época. La figura del fauno era expuesta para dejar claro que los deseos sexuales podían presentarse en cualquier momento de la vida cotidiana. Un ejemplo es la estatua de un fauno en Pompeya.



Figura 3. Casa del Fauno

En la estética de los griegos el equilibrio entre el sujeto y el objeto era primordial y se exigía para poder producir arte. Conforme pasa el tiempo, la figura del fauno muta, empieza a perder los rasgos animalescos y toma características estéticas relacionadas con la juventud, la belleza y la sensualidad. Se deja de lado los símbolos y las tradiciones para dar paso a algo más realista. Es con el Fauno de Barberini donde la figura fáunica cambia por

completo representando el deseo sexual en todo su esplendor, en donde podemos observar la figura de un hombre exhausto después de un orgasmo “El fauno, la máquina de coger, descansa” (p. 23) y nosotros somos espectadores de ello, lo contemplamos, lanzando la pregunta por la mirada.



Figura 4. Fauno de Barberini

En la Modernidad los faunos dejan de ser parte de la cotidianidad y se les representa como seres domesticados e inofensivos que pertenecen a la burguesía y al sector de población considerada culta, dejando de lado la sexualidad y convirtiéndose en un símbolo opresor. Es en la Edad Media donde dicha figura muta gracias a la cultura de Occidente y a la Iglesia a lo que hoy en día conocemos como Satanás. Esta segunda figura del paradigma fáunico se hace de una voz que invita al pecado, tiene el poder de seducir a través de palabras que susurra al oído. Esto no solo da pie al antropomorfismo de rasgos animales, al ser una combinación

de características humanas y de fauno, sino también influye en el arte de la época que trata de adaptarse al cristianismo.

El arte barroco fue clave para la religión, si bien en un inicio era calificado como grotesco por la extravagancia y el exceso de elementos que contenía, más tarde es el medio que la atención a través de su exageración en los martirios para conmover y sugestionar en una época de crisis religiosa “El ideal cristiano que, debido a la pasión del sufrimiento, tiene cierto aspecto pasivo, se hace ascético y más intransigente que el ideal platónico. Debe matarse dentro de sí la vida sensible y sensual, debe aniquilarse el placer producido por lo bello y por lo seductor que hay en la naturaleza y en el no-Yo” (Bayer, 2014. p. 241)

Bernini, un destacado escultor del arte barroco y favorito entre los religiosos y encargado de restaurar el Fauno Barberini, es uno de los principales representantes de la figura del fauno. Entre sus grandes obras se encuentran los orgasmos místicos del Éxtasis de Santa Teresa y el Éxtasis de la beata Ludovica Albertoni. En la primera escultura se muestra “el momento en el que Santa Teresa de Ávila recibe el don místico de la transverberación (tal como describe en su Libro de la Vida). La transverberación viene a ser una “unión íntima” con el mismísimo Dios y por lo tanto es más que un orgasmo, es como sentir “*traspasado el corazón por un fuego sobrenatural...*” Ella muestra un evidente clímax erótico, entre el placer y el dolor y su vestido está tallado en olas de tela, casi flotando, evocando el terremoto espiritual que rodea a Teresa. El ángel por su parte sonríe travieso cuando va a penetrar con su flecha a la señora” (Calvo, 2017).



Figura 5. Éxtasis de Santa Teresa

En la segunda escultura y una de las últimas obras de Bernini podemos ver a Ludovica “... parece volar de su colchón. Sus ropas se pliegan y su rostro expresa algo así como un orgasmo místico... Al entrar en contacto con Dios, la beata inclina su cabeza hacia atrás, pone una mano en el pecho, cierra sus ojos y abre un poco la boca. Está en pleno éxtasis.” (Calvo, 2021).



Figura 6. Éxtasis de la beata Ludovica Albertoni.

Estas imágenes religiosas, como menciona Gubern (2005), son “instrumentalizadas como arma de persuasión, de legitimación o de glorificación, dando lugar desde la Edad Media a un enorme caudal de imágenes devotas, apologéticas, didácticas, hagiográficas, ejemplaristas y glorificadoras... La imagen ilustraba visualmente lo que relataba el clérigo y por eso se llamará ilustración (las imágenes son la literatura de los laicos)” (p. 73).

Es en esta era donde las imágenes tienen todo el poder para poder seducir, controlar y adoctrinar a las masas a través de la contemplación, porque lo bello está por encima de la verdad y el arte es una virtud que no puede aceptar menos que la perfección y además tiene que ser útil para las necesidades del hombre (Bayer, 2014). Aquí se empieza a relacionar el bien con lo bello, lo justo, la perfección y la integridad y el mal con imágenes horribles de sufrimiento, hediondas e inmorales acompañadas en su mayoría del ya mencionado Satanás. Pero también surgen otros personajes como los íncubos y súcubos, demonios lujuriosos que se alimentan de energía sexual que obtienen al poseer en sueños a hombres y mujeres. Otro personaje son las brujas, que no solo dio pie a mitos sino a la caza y muerte de cientos de

mujeres bajo el pretexto de ser seres relacionados al demonio, amantes del mal y lujuriosas que buscaban conquistar hombres para su placer sexual.



Figura 7. *El Aquelarre* de Goya



Figura 8. *Brujas yendo al sabbath* Luis Ricardo Falero

1.2 ERA PORNOGRÁFICA

Para Debray (2001) esta era es parte de la Grafosfera ² en donde el nacimiento de la imprenta es un suceso importante para la humanidad, porque permite que la literatura y las imágenes puedan ser accesibles a las masas.

Bayer (2014) menciona que en el siglo XVII se buscaba la armonía que sólo era posible a través de los hombres regidos por la honestidad. El movimiento artístico de lo bello se centra en la verdad como ley, pero además sigue sometido a las reglas y servicio de la

² “Periodo iniciado por la imprenta, mientras que los libros, poco a poco, sustituyen al Libro, y la transmisión libresca tiene en consideración no sólo los saberes sino también los mitos. Dicha medioesfera asiste al triunfo de las artes y las instituciones fundadas sobre la imprenta, empezando por la escuela” (p. 68).

moral y la religión: “el arte debe producir un goce, pero ante todo debe corregir” (p. 371). En la estética literaria se encuentra lo sutil, sensible y fino. Lissardi (2013) explica que es durante la Modernidad en donde se inserta el mito de Don Juan, tercer personaje del paradigma fáunico, como pedagogía para mostrarle a las mujeres la manera en la que actúa Satanás y poder salvarlas del pecado “es el producto de una civilización dominada por la ideología del cristianismo, para la cual el pecado de la carne era el más abominable de los pecados y en la cual, por consiguiente, la represión sexual es el elemento clave para el control del cuerpo social” (p. 46).

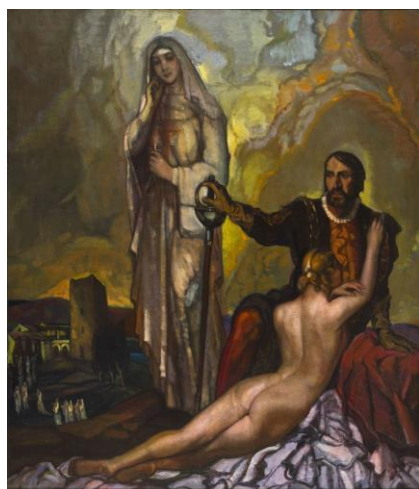


Figura 9. Mito de Don Juan de Gustavo de Maeztu

En el siglo XVIII cambia lo que se comprende por razón y pasa a ser un razonamiento crítico; en donde no bastaba con creer, se tenía que estar seguro, se buscaba otro ideal para la humanidad. La filosofía surge como la ciencia para examinar y demostrar la verdad, esta disciplina permea y permite el desarrollo de las artes y la ciencia. Rousseau (citado en Bayer, 2014) considera que esta evolución corrompe al ser humano y su moral teniendo como resultado un ser depravado.

“Las ciencias y las artes van contra el orden divino; constituyen una fuente de errores y sus efectos pueden resultar peligrosos [...] virtudes se ven comprometidas por ellas puesto que, no obstante la vigilancia de las obras literarias por parte de la Academia, muchos escritos perniciosos llegan a gustarle al público. Existe, pues, un gran peligro cuando se vulgarizan ciencias y artes; éstas deben subsistir exclusivamente en manos de una élite.” (p. 493).

Por otro lado, en Alemania la estética se basa en el racionalismo y el sensualismo, en donde la sensación es la principal fuente de conocimiento que al ser acompañada por lo

emotivo dan como resultado lo bello. Este siglo es importante ya que aquí comienza a separarse la estética de la moral.

Al llegar el siglo XIX la literatura cambia radicalmente para liberarse de las reglas conservadoras y tradicionales, se rebela y comienza a enfocarse en la crítica de la sociedad. Casanova, como cuarta figura del paradigma fáunico, construye una voz a través de la literatura con *Historia de mi vida* en donde relata su filosofía libertina.

“La razón de vivir, para Casanova, es gozar de los favores de las mujeres, de más y más mujeres, de todas las mujeres de las que fuera capaz de enamorarse, que eran casi todas las mujeres del mundo. Mujeres de todo tipo. Como en la lista del Don Giovanni de Mozart, para Casanova no existen restricciones de edad, ni de status social, ni de cociente intelectual, ni de nacionalidad, ni de religión, ni de nada. No está en busca de la figurita sellada, ni de la pieza rara que clausura la colección. Está en manos de la curiosidad y del placer que solo puede dar la femineidad al abrirse al deseo masculino”. (Lissardi, 2013 p. 67)

Es a partir de la escritura de Casanova que el placer es presentado como un instrumento para alcanzar la felicidad total, en donde el deseo es andrógino porque es independiente de cualquier género o identidad sexual.



Figura 10. Giacomo Casanova por Anton Raphael

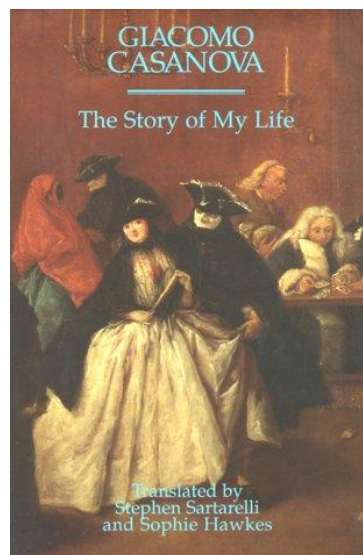


Figura 11. “Historia de mi vida”

Para Yehya (2022) la Modernidad aparece junto con la “religión del libertinismo”, la cual consideraba los deseos sexuales como algo natural, vital y beneficioso. Por lo que la pornografía toma poder en la narrativa a través de las novelas, que no solamente se burla de

las figuras de poder, sino que además planteaba la existencia de un sexo mejor y al alcance de todos.

“Si bien uno de los primeros usos que se dio a la imprenta fue hacer biblias y textos religiosos, poco después los impresores se aventuraron por el terreno del deseo y por lo menos desde 1523 se publican y circulan, de forma muy limitada, debido a sus altísimos costos, libros con contenido sexual tanto en forma de texto como de grabados. Estas obras, que eran adquiridas y coleccionadas por nobles y hombres extremadamente ricos, no eran consideradas como pornografía sino hasta que comenzaron a volverse relativamente accesibles a las masas.” (pos. 286)

Es en este punto como menciona Lissardi (2013) la pornografía surge como un instrumento político y transgresor para rebelarse ante la élite que prohibió la desnudez, ya que en un inicio estas representaciones solo eran compartidas por la clase alta de manera privada y discreta. Por ello para Claramonte (2009) “la pornografía conllevará, a menudo, una fuerte carga de sátira social y política. Al igual que el resto de las artes se irán deshaciendo de esta necesidad de justificarse en función de fines externos, la pornografía irá haciendo lo propio” (p. 18).

Pietro Aretino polígrafo y poeta italiano, gran escritor de sátiras y famoso por su polémica al escribir los *Sonetos lujuriosos* que le da la imagen de poeta maldito, es señalado como el primer escritor de literatura pornográfica. A pesar de que su obra fue prohibida por el Papa Clemente VII, Aretino desafía a la autoridad y comienza a reeditar y difundir sus sonetos que eran acompañados por imágenes.

“La historia de la creación de los Sonetos lujuriosos demuestra a las claras que el enfrentamiento con los poderes eclesiásticos está en los orígenes de la pornografía. Marcantonio Raimondi produjo una serie de grabados basándose en las pinturas que ilustraban dieciséis posiciones sexuales que Giulio Romano había realizado comisionado por Federico II Gonzaga.” (Lissardi, p.93)

Estos son algunos versos de sus *Sonetos Lujuriosos*:

“FOTTIAMCI, anima mia, fottiamci presto,
poi che tutti per fotter nati siamo;
e se tu il cazzo adori, io la potta amo:
e saria il mondo un cazzo senza questo”.

“FOLLEMOS, alma mía, sin descanso;
todos para follar hemos nacido;
si tú adoras la polla, yo amo el coño:
sin este juego el mundo es una mierda”

“...e chi vòl esser gran maestro è pazzo, che proprio è un uccel perde-giornata chi d’altro che di fotter ha solazzo; e crepi nel palazzo ser cortigiano, e aspetti che ‘l tal moia: ch’io per me penso sol trarmi la foia”.

“...loco está aquel que quiere ser maestro y desperdicia el tiempo inútilmente sin follar, que es lo único que importa; y muera en el palacio el señor cortesano en buena hora: que yo pienso tan solo en desahogarme”

(Aretino, 2021.)

Otro famoso escritor de la filosofía libertina y que sigue siendo polémico en la actualidad es Sade, para Yehya (2022) “Su trabajo va más allá de buscar la mera estimulación erótica y para muchos su poder transgresor no radica en sus descripciones sexuales súper explícitas, sino en que es un verdadero almanaque del mal, en forma de lecciones de cómo aniquilar a la sociedad, de cómo invertir los valores sociales, disolver el poder del clero y la Corona” (pos. 428). Sin embargo, para muchos Sade representa una pedagogía de una sexualidad perversa, sin límites, cruel, violenta y grotesca en donde sus personajes están dispuestos a hacer lo que sea con tal de alcanzar el placer total.

Gracias a la literatura es que a finales del siglo XIX se podía acceder a las distintas representaciones y posibilidades de actos sexuales explícitos. La academia, conformada por la élite, disfraza a la pornografía de arte erótico bajo la idea de que los artistas eran personas con un don reconocido por la sociedad y solo ellos podían acercarse a explorar la sexualidad por ser eruditos. Es aquí donde comienza a clasificarse cierto contenido en erótico y otro en pornográfico. La censura se hace presente nuevamente y se comienza a catalogar como obsceno a toda manifestación que iba en contra de lo establecido, el arte erótico comienza a ligarse a lo exclusivo, a la academia, la belleza, lo culto, valioso, costoso y lo sublime y la pornografía a lo grotesco, gratuito o barato, de mal gusto y consumido por los analfabetos.

En Francia se considera que la pornografía surge en 1655 al publicarse *La escuela de las jóvenes*, que enseguida fue censurada. Más adelante en 1680 salen a la luz *La academia de las damas* y en 1749 *Fanny Hill*, teniendo en común la representación de mujeres con una sexualidad libertina (Lissardi, 2013). La literatura también es el primer medio que le brinda a las mujeres la oportunidad de por primera vez expresar sus experiencias sexuales y deseos,

adueñándose de su cuerpo a través de la palabra. Las prostitutas dejan de ser representadas como víctimas obligadas a vender su cuerpo y comienzan a surgir personajes en donde a través de su inteligencia e ingenio les es posible tener un lugar en la burguesía. La “puta libertina” como la llama Claramonte (2009) que disfruta del sexo por naturaleza, es:

“... una mujer independiente, sensual y sensible que no sólo reúne los atributos de la mujer de negocios y la artista sino que además y al tiempo que progresa va dotándose de una amplia cultura literaria, lee a Diderot, La Mettrie o Crebillon que le ayudan a refinar sus placeres y ser capaz de filosofar sobre su propia condición y contexto social...” (pp. 83-84)

La sexualidad se convierte en otro tema de investigación y contemplación con el afán de descubrir sus secretos, el arte la toma como elemento para expresar y representar no solo la verdad sino una marca del artista, de su ser. A finales del siglo XIX la industria nuevamente muta y comienzan a circular postales que permiten que el consumo de la pornografía deje de centrarse en el texto dándole prioridad a las imágenes, ya que no requería que el consumidor supiera leer, por lo que deja de ser un medio artístico de contemplación y comienza a ser un objeto de consumo y entretenimiento clandestino para las masas.

Por otra parte, la Revolución Industrial trajo consigo el invento de la fotografía la cual permitió que los desnudos fueran exhibidos de manera real, dejando de lado la imaginación de los ilustradores y artistas, el cuerpo de la mujer pasó de ser mostrado por secciones al desnudo total, esto dio pie a “la representación de actos lésbicos, masturbaciones y finalmente del coito. Para el espectador-consumidor esto fue determinante, lo que veía obedecía a un hecho verídico, de carne y hueso, aun sabiendo que la modelo no posaba para él, la pareja no fornicaba con él, era una simulación de los actos reproducida y programada pero que daba esa certeza de realismo.” (Romero, 2009, p. 21.).

Es en el siglo XX, gracias a la pelea de la literatura que durante los cincuenta se empiezan a publicar obras como *Lolita*, *Historia de O*, *Trópico de Cáncer*, entre otras tantas que era posible crear una biblioteca de libros eróticos como la de Henry Spencer Ashbee, quien tuvo el poder para formar la colección más grande de literatura erótica. Estas obras logran terminar con la censura, a pesar de que las editoriales eran perseguidas y acusadas de publicar pornografía y comienzan a aparecer a la venta pública revistas como *Playboy*.

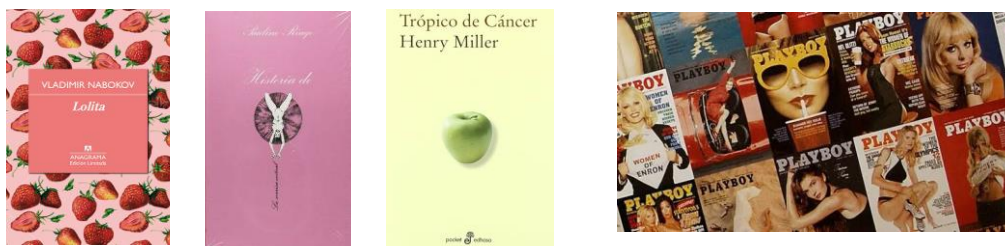


Figura 12. Publicaciones representativas de lo pornográfico en el Siglo XX: *Lolita* de Nabokov, *Historia de O* de Aury, *Trópico de Cáncer* de Miller y diversas portadas de la revista *Playboy*.

1.3 ERA POSPORNOGRÁFICA

Después de la Segunda Guerra Mundial emerge una contracultura liderada por jóvenes y el rock and roll para rebelarse contra los adultos dando pie a la revolución sexual. Uno de los cambios importantes fue la píldora anticonceptiva en 1960.

“La “revolución sexual” –o liberación sexual– implicó sobre todo la aceptación como normales de conductas que antes eran consideradas inaceptables. El amor libre, –sin que implique ataduras entre las personas–, el rechazo de la institución matrimonial, el sexo como actividad lúdica y placentera sin responsabilidades o consecuencias ulteriores, el erotismo entre personas del mismo sexo, son los conceptos básicos de esta nueva actitud hacia el sexo. Siglos de represión en torno a lo sexual parecen comenzar a derrumbarse” (Lissardi, 2013 p. 104).

Algo que concuerdan distintos autores es como la tecnología, en específico el video, provocó que existiera una nueva forma de registro de los actos sexuales y que fuera accesible para la masa, por ello Yehya (2022) menciona que en la primera década del siglo XX comienzan a producirse películas con escenas explícitas, “Estos filmes que se denominaron *stag films* o *blue movies* mostraban una variedad de actos hetero, y en menor grado homosexuales, como felaciones, masturbación (masculina y femenina), coitos en diversas posiciones, excreciones, zoofilia, travestismo, diversos juguetes sexuales y a veces eyaculaciones externas.” (pos. 1086). Su duración máxima era de veinte minutos y no tenían una narración concreta. En un inicio se grababan sin cortes, pero más adelante se empezaron a crear escenarios y *close ups*. En lugares como Europa, Buenos Aires y El Cairo se reproducían estos videos de manera clandestina en distintos cines con el pretexto de ser contenido educativo para que los jóvenes conocieran los genitales femeninos y distintas posiciones, algo así como un ritual de iniciación en la sexualidad. De ahí que hoy en día el

debate sobre la pornografía se encuentre en argumentar si es un medio “correcto” para la pedagogía sobre la sexualidad.

La pornografía comienza a viralizarse y a ser parte de la sociedad a nivel mundial por lo que “En octubre de 1967, el Congreso de los Estados Unidos autorizó la creación de una Comisión para el Estudio de la Pornografía y la Obscenidad, con lo que le dio el más alto grado de publicidad que hubiera obtenido jamás.” (Kendrick, 2022 pos. 4188).

Los intentos por erradicar la pornografía de nuevo son fallidos y esta resiste y se vuelve más fuerte cuando en 1972 sale a la luz una de las películas más famosas de este género: *Garganta profunda*. “La trama era simple, el clítoris de la protagonista no se encontraba donde debía, sino en su garganta. Por lo que, para alcanzar el placer, se veía obligada, para el disfrute de sus parejas sexuales, a practicar felaciones” (Gubern, 2005 p. 119). Esta película resalta y muestra por primera vez una escena del sexo oral en la pantalla grande, además de la búsqueda y la pregunta por el orgasmo femenino que a finales de los sesenta como menciona Claramonte (2009) se convierte en un “derecho a reivindicar”. Por otro lado se comienza a buscar la participación de actores para desarrollar una historia, creando el denominado *porno chic*.

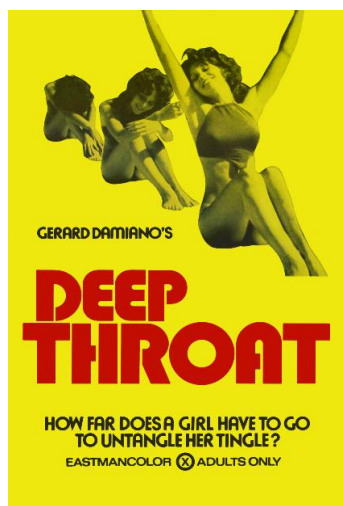


Figura 13. Poster y escena de “Garganta Profunda”

Yehya (2022) menciona que es “En 1973 la *Motion Picture Association of America* introdujo un sistema de clasificación para proteger a la industria de los censores. Se creó entonces la clasificación X (por explícito)” (pos. 1389). Pero para Romero (2009) el uso de la X comenzó a utilizarse en 1968 “A la entrada de los Peep Shows, de los burdeles y de las salas de cine porno usualmente aparecían carteles con las bailarinas y actrices que realizarían el acto de la noche, o carteles de los filmes pornográficos en cartelera; como estaba prohibido mostrar la desnudez integral en vía pública, se recurrió a colocar dos equis en los pezones y una equis en el sexo, generando en el espectador un patrón de identificación: allá donde estuviera la triple X habría la posibilidad de ver porno.” (p. 23).

En 1984 David James y Steve Hirsch introducen el concepto de “*star system porno*” en donde “apostaron a que el consumidor de pornografía no buscaba innovaciones, sino mujeres bellas y glamorosas realizando actos sexuales. En su lógica, los hombres eran totalmente intercambiables e irrelevantes, simplemente falos erectos obligados a servir como utilería.” (Yehya, 2022 pos. 1818-1822). Algunos escritores exponen que este es uno de los males de la pornografía ya que los cuerpos pasan a ser simples objetos, que a su vez crean una idea errónea acerca de él.

Este cuerpo pornográfico, quinta y última figura del paradigma de Lissardi (2013) surge y es posible gracias al video ya que éste muestra y exhibe el cuerpo sin necesitar una razón o pretexto, el misterio, el pudor y lo privado dejan de existir. Además, comienza a infiltrarse en la cotidianidad de los hogares haciendo posible acceder a ella cuando se quiera. Los *films* suben de intensidad con el *hard porn* en donde su principal premisa es jugar con el dolor y el placer de la penetración anal, además se comienza a enfocar la cara de la actriz “Consecuente con esta escalada apareció la práctica de la triple obturación simultánea del cuerpo femenino (vagina, boca y ano). Pero otras variantes del placer erótico (sodomismo, zoofilia, coprofagia) se mantuvieron en los guetos especializados y selectivos de los peep-shows y sex-shops, en cabinas de visión individual.” (Gubern, 2005 p.14). Además el sida y otras enfermedades de transmisión sexual comienzan a ser tema de preocupación y otra de las razones por las cuales la pornografía es señalada como culpable ya que deja de lado ciertos cuidados como el uso de preservativos para no romper con la

fantasía. Esto generó pérdidas a la industria y los gobiernos aprovecharon para reproducir discursos moralistas para tratar de terminar con ella nuevamente.

El porno resistió de nuevo y resurgió a través del posporno apoyándose del feminismo, la teoría *queer* para cuestionar el régimen heterosexual y el arte. Es desde este momento que podemos comenzar a pensar la categoría de *posporno*: “El término pospornografía fue acuñado por el artista Wink van Kempen para presentar un conjunto de fotografías con órganos genitales en primer plano cuya intención no era exclusivamente la masturbatoria, sino la crítica y el humor” (Barzani, 2015. p. 202). Pero es la actriz porno Annie Sprinkle quien se adueña del término y le otorga un valor político para cuestionar al sistema opresor sobre el cuerpo y es en 1990 que expone uno de sus *performance*³ *The Public Cervix Announcement* en la que invitaba al público a explorar el interior de su vagina con la ayuda de un espéculo.

Finalmente, en 2006 Diana J. Torres desarrolla el término de *pornoterrorismo* para tratar de romper con la idea común que se tiene de la pornografía y utilizarla para cuestionar la hegemonía pedagógica de lo *mainstream*, a través de una desobediencia civil y sexual desarrollando una erótica del terror. Es decir, el posporno surge como un medio de reproducción artística a través de la pintura, videos, documentales, *performance*, entre otros, que recuperan elementos pornográficos y que su fin no es precisamente excitar sino al contrario, incomodar para que surja una crítica de las políticas impuestas sobre el cuerpo y la sexualidad hegemónica.

Por ello como indica Milano (2014) “La pospornografía produce nuevas narrativas del placer que no sólo permiten la visibilidad de las sexualidades disidentes sino que además funciona como invitación a experimentar la sexualidad de manera lúdica, desprejuiciada y creativa. No pretende ser instructiva, ni aleccionadora. Todo lo contrario. Es inquietante, incómoda y perturbadora. La pospornografía se aleja nuevamente del porno para mostrar otras corporalidades posibles, declaradamente artificiales, híbridas, tecnológicas” (p. 12). Promueven producciones que corran a cargo de uno mismo “...actúa como práctica de empoderamiento para los sujetos que siempre han sido excluidos por sus elecciones sexuales

³ Entendido como la “actividad artística que tiene como principio básico la improvisación y el contacto directo con el espectador” de acuerdo a la Real Academia Española.

y como mensaje en contra de la heteronormatividad y en pos de los placeres disidentes” (p. 13) enfocándose en el goce estético como si se tratara de una obra de arte: “es una apuesta discursiva combativa que aparece para disputar el sentido que históricamente se ha construido sobre la sexualidad y para habilitar nuevas representaciones que atenten contra lo socialmente inteligible respecto a los cuerpos sexuados al mostrar otras corporalidades, otras producciones del placer y otros deseos.” (p. 19).

En la actualidad parece que el debate de la pornografía sigue alrededor de dos posiciones: la de demostrar los efectos nocivos que llevan a una destrucción de la sociedad o la de alegar que no existe ninguna consecuencia, que por el contrario puede ser benéfica para la sociedad. Estas posiciones, en su mayoría son lideradas por grupos feministas: por un lado se encuentran las feministas “antipornografía”, quienes consideran que este fenómeno reproduce un discurso opresor del patriarcado, en donde se representan actos violentos hacia la mujer, ya que la percibe y trata como un objeto de mera satisfacción sexual, que enriquece a la industria gobernada por hombres y que la obligan a ser parte de la grabación, en donde entre más violento sea el acto mayor satisfacción tiene el hombre.

“Muestra un estilo sexual y emocional en el que solo importan los deseos masculinos. Además, la idea de la intimidad se quiebra y es sustituida por la exhibición, por sacar de lo privado las experiencias íntimas para mostrarlas en el escenario público. En el mismo sentido, el porno clausura en sus relatos el imaginario del amor y del compromiso emocional” (Cobo, 2020 p. 4)

Incluso se le tacha de ser el culpable de violaciones hacia mujeres y niños, porque les hace creer a los hombres que son dueños de los cuerpos y que pueden hacer uso de ellos en cualquier momento y de la manera en la que lo deseen. Prada (2010) explica que es en los setenta cuando la escritora Robin Morgan expresa la incluso hoy tan sonada frase de “La pornografía es la teoría, la violación es la práctica”. Pero parece olvidarse que las violaciones ya existían incluso antes de que surgiera lo que hoy en día entendemos por pornografía.

“El tema de la pornografía —dirán las antipornógrafas—, lo que excita en ella, es el poder masculino. Hacer de esta violencia genérica motivo de excitación sexual reproduce la violencia, ya no sólo en el terreno de la representación, sino en el de la vida real: la pornografía es la teoría, los hombres aprenden de esa teoría y la concretan en violaciones y otras agresiones hacia las mujeres” (p. 51)

Prada también menciona que es gracias a Susan Brownmiller que se elabora la relación pornografía-violación ya que ella “entiende la violación, no como un acto irracional,

sino como un proceso consciente de intimidación, mediante el cual el colectivo de los hombres mantiene intimidado al colectivo de las mujeres. La pornografía incitaría a los hombres a pasar de la intimidación latente a la agresión real” (p. 54)

También se hace presente la idea de que la pornografía confunde y engaña al espectador (en su mayoría hombres) creando expectativas no reales acerca del cuerpo ya que se presentan actrices voluminosas, delgadas, rubias, etc. y por otro lado hombres musculosos, fuertes y varoniles, en donde lo masculino y lo femenino tienen que destacar todo el tiempo.

“Hasta la década de los setenta se consideraban pornográficas todas aquellas palabras e imágenes sexualmente explícitas que actuaban como incentivos a la acción (masturbatoria o a la agresión sexual). Pero a partir de los años ochenta y la oleada de ideología antipornográfica, la definición cambió para referirse al material sexualmente explícito como aquellas obras que muestran mujeres siendo víctima de algún tipo de abuso sexual o reducidas a la condición de objeto. De esta manera el material pornográfico se define en términos de su relación, con los deseos del hombre y no por su contenido” (Yehya, 2022 pos. 2564)

Así como también se le acusa de ser la que reproduce roles que le son asignados a los hombres y las mujeres, en donde los primeros son el elemento activo y dominador que poseen a las segundas que se colocan como pasivas y dominadas.

“La pornografía, entonces, no es solamente una metáfora, un mensaje susceptible de ser aprendido por el espectador. No es sólo reflejo, proyección o expresión. Es también una realidad sexual. La pornografía no sólo representa a la mujer en el papel de cosa que se adquiere y se usa, sino que hace de ella tal cosa. Más allá del campo de la representación, en la vida real, los hombres desearán practicar el sexo con esa imagen de mujer que la pornografía les vende” (Prada, 2010 p. 57)

Se le exige a la pornografía estar “limpia” de violencia y que se expongan cuerpos reales, narraciones reales, prácticas sexuales reales, un status de lo real, pero por otro lado no se le exige, por ejemplo, a las películas de terror, ¿por qué? si ahí también existen narraciones ficticias, donde las imágenes explícitas y violentas se presentan, incluso parece que entre más grotescas sea la película alcanza mayor popularidad porque de lo contrario parece sosa y aburrida. No se reclama que el asesino serial sea real, que los monstruos o espíritus existan, que la sangre sea falsa o que los personajes presentados sean actores. Esto último recae sobre todo en culpar a las actrices por fingir placer con ciertas prácticas sexuales, cuando su trabajo es ese, actuar. Incluso en nuestro día a día consumimos todo el tiempo imágenes violentas y crueles a través de las noticias, no hay nada “bueno” o “bello” en eso, sin embargo está en

nuestra cotidianidad, conversamos sobre lo que sucede, se comparten esas imágenes a través de redes sociales para que el resto también pueda ser espectador de ello.

“La diferencia entre el porno sexual y la pornografía mediática es que del primero se puede descansar, te puedes tomar tu tiempo para buscar nuevas películas que te pongan más, dejar de verlo durante una temporada, sanear la mente para que vuelva a ser receptiva. La televisión y los medios en general no dan treguas, el bombardeo es constante y, además, ha habido una progresiva sensacionalización de los contenidos y ahora los informativos más vistos y los periódicos más leídos son aquellos que tratan las noticias con menos escrúpulos” (Torres, 2014 p. 75)

No por nada surge el término *pornomiseria* que es “la inclinación que demuestran algunos medios por buscar el lado trágico de las historias, sin tomar en cuenta el análisis de los sistemas que posibilitan y perpetúan dichas miserias.” (Tello, 2019)

Por otro lado, y en contraposición a lo anteriormente expuesto, se sitúa el feminismo “pro-pornografía”. Ramos (2017) y Ogien (2005) explican que esta “buena” pornografía intenta romper con la pornografía normativa y se centra en otros factores como el consentimiento, la creatividad y el deseo de las mujeres, dejando claro que estas también pueden vivir una sexualidad y que es necesario, como lo plantea Desportes (2007), romper con el discurso de la violación ya que es un medio de control a través del miedo para que las mujeres no ocupen un espacio y vivan libremente su sexualidad. Respecto a esto Prada (2010) explica que estos movimientos pro-pornografía señalan que “La cruzada antipornografía crea la sensación de que la seguridad de las mujeres está constante y peligrosamente amenazada: genera aún más miedo. Reconoce que ser mujer no es seguro y que los intentos feministas de reivindicar el placer son especialmente peligrosos. Afirma que las mujeres son más débiles y que están asustadas. Propone un feminismo dogmático y controlador” (p. 63). Además de que la teoría entre el vínculo de la pornografía y la violencia hacia las mujeres no es válido ya que las investigaciones realizadas por la psicología y la sociología tienen resultados tan variables y contradictorios que no es posible concluir algo.

“[...] quienes afirman que la pornografía afecta la psique de quien la consume cometen el error de confundir “efectos psicológicos” con “efectos ideológicos”. De probarse que existe una relación causal entre exposición a la pornografía y cambios en la conducta, sería necesario entender dichos cambios como consecuencia de una afección ideológica y no psicológica.” (p. 65)

Rubin (citada en Prada, 2010) retoma el concepto de “pánico moral” para referirse al invento de víctimas para justificar “el tratamiento de los vicios como “crímenes”” (p. 73),

además de cuestionar la capacidad de “consentimiento” (las comillas son de la autora) de las mujeres que participan en la pornografía, ya que para las anti-pornografía sólo son víctimas de una adocrinamiento en la sumisión. Ogien (2005) explica este cuestionamiento sobre el poder elegir “Para ellos, cuando una mujer dice «no», es «no». Pero cuando dice «sí», no es «sí»” (p. 161).

La pro-pornografía también aboga por la creación de vídeos reales en donde se muestre el acto sexual con su torpeza y defectos, pero también el placer, la ternura, el amor y los cuidados. Pero se deja de lado el hecho que por siglos a la mujer se le ha exigido sostener virtudes en torno a la ternura, el amor, el silencio, el pudor y la virginidad, ¿por qué no podrían crear desde el horror, lo grotesco, lo sucio y el placer por el placer? Si lo que se busca es que sea un medio más en donde las mujeres dejen de reprimir su sexualidad y deseos y puedan ser dueñas de ello.

Cuando a las actrices porno se les da la oportunidad de alzar la voz, son capaces de hablar y abogar por sí mismas; no exigen erradicar la industria, piden mejores condiciones de trabajo, no que se les rescate. “Mujeres que han venido a decir que les gusta trabajar en la industria del sexo, que los salarios son buenos y el trabajo más agradable y menos embrutecedor que en una fábrica de sábanas o en la oficina de un decano, que la gratificación inmediata de saberse bella y deseada es preciosa, en una palabra, que su vida es mucho más tolerable y satisfactoria que lo que se cuenta en la escuela” (Arcand, 1993, pos. 1476). Otros grupos pro-pornografía la consideran como un escape de los peores impulsos e ideas de los seres humanos para que quede en el terreno de la fantasía y nunca pase al acto; de esta manera —aseveran— los crímenes disminuyen.

Tal vez como dice Despentès (2007) “Le pedimos al porno precisamente lo que nos asusta de él: que diga la verdad sobre nuestros deseos” (p. 78), ya que cada que se escucha el término pornografía parece tener un efecto, esta palabra invoca algo incómodo y prohibido, un secreto que todos saben y del que nadie habla. Si bien en lo contemporáneo lleva a pensar enseguida en el típico formato de cientos de videos colgados en la web, en este capítulo se han mencionado escritos, pinturas y esculturas que a lo largo de la historia se les ha tachado de pornográficos por no seguir el orden establecido, por no ser exclusivos de un grupo social, por lo que podemos decir que se le llama pornográfico a aquello que es gratuito, accesible a

cualquiera y que además no necesita una justificación para existir, en dónde los gustos sexuales son incompatibles con la identidad social cotidiana. Y parece que esto es lo que molesta, que la gente “común” pueda crear y acceder a este contenido exhibicionista, que la pornografía se nos presente como algo que cualquiera puede hacer y que además sea observado por una multitud. Una distinción clasista en donde las personas educadas y cultas pueden estipular cuáles representaciones sexuales son buenas y eróticas dignas de ser admiradas y cuáles otras pueden pervertir y estropear a los “vulnerables” ignorantes que el día de mañana terminarán corrompiendo y dañando a la sociedad.

CAPÍTULO 2. CUERPO Y SEXUALIDAD EN PSICOANÁLISIS: UNA APROXIMACIÓN

-¿Es que mi sexo sabe algo de mi que yo no sé?-
interrogó el hombre angustiado
Peri Rossi, C.

En el capítulo anterior podemos resaltar que en la pornografía existe una discusión sobre cómo el cuerpo, la sexualidad y el deseo son representados. Gracias a Freud el psicoanálisis logra revolucionar lo que es entendido como cuerpo, ocasionando que fuera señalado gracias a sus ideas disonantes para su época, ideas que siguen siendo motivo de espanto o disgusto en nuestra actualidad. Pese a ello, es debido a la influencia de sus teorías que la historia del cuerpo y la sexualidad se ha podido transformar. Esta última categoría, si bien está presente en el psicoanálisis desde que existe, ha sido difícil de delimitar y actualmente es una dificultad hablar de un concepto de sexualidad o de una sola teoría de la sexualidad.

Recurriendo a los principales diccionarios de psicoanálisis, no aparece una definición clara y distinta como podría esperarse. Nos encontramos que si bien Chemama (1998) no utiliza como tal el concepto de sexualidad, sí habla de *sexuación* como un término utilizado por Lacan: “... manera en que hombres y mujeres se relacionan con su sexo propio, así como las cuestiones de la castración y de la diferencia de los sexos... Más allá de la sexualidad biológica, designa el modo en que, inconscientemente, los dos sexos se reconocen y se

diferencian.” (pp. 396-397). Por su parte, en el diccionario de Laplanche y Pontalis (2012) sí encontramos la definición de sexualidad; esta “no designa solamente las actividades y el placer dependientes del funcionamiento del aparato genital, sino toda una serie de excitaciones y de actividades, existentes desde la infancia, que producen un placer que no puede reducirse a la satisfacción de una necesidad fisiológica fundamental (respiración, hambre, función excretora, etc.) y que se encuentran también a título de componentes en la forma llamada normal del amor sexual” (p. 401). Para Roudinesco y Plon (2008) la sexualidad es de gran importancia en el psicoanálisis, tanto así que “los psicoanalistas le atribuyen una significación sexual a todo acto de la vida, a todo gesto, a toda palabra...” (p. 1012). Los dos primeros diccionarios coinciden en que la sexualidad no está reducida a la genitalidad, pero fuera de esa coincidencia los tres lo explican y se enfocan en distintas cuestiones ya sea en el inconsciente, en la existencia de esta desde la infancia y que produce placer y en que los psicoanalistas ven la sexualidad en todo acto del individuo, ya que no es posible reducir la sexualidad a solo una cosa, concepto o forma de verla.

Discutir la categoría de sexualidad en su especificidad psicoanalítica (es decir, distinta de lo que disciplinas como la psicología, la sexología, la sociología, la biología u otras que pudieran afirmar al respecto, sin necesariamente entrar en oposición directa con estas) en esta investigación resulta necesario y en cierto sentido ineludible, ya que al abordar el fenómeno de la pornografía se corre el riesgo de darla por sentado, y reducir lo que de esta pudiera decirse a otros discursos, desde la moralidad, la racionalidad o las costumbres o convenciones de cierta época.

Por lo que en este capítulo se realizó una reconstrucción general de los principales aportes que desde Freud se pensaron sobre una nueva mirada al cuerpo y la sexualidad que están alejadas de la reproducción, la genitalidad o el coito, apoyándonos en los desarrollos de Bonoris (2019) y Chamizo (2009). Asimismo, se introducen algunos aportes de Jacques Lacan en torno a dos categorías: goce y fantasma, ya que complementan y añaden perspectivas sobre las discusiones en torno a qué es lo que se pone en juego dentro de sexualidad en general y posteriormente de la pornografía en particular, que serán examinadas en el tercer capítulo.

2.1. CUERPO Y SEXUALIDAD PULSIONAL

Como ya se mencionó, Freud presentó el cuerpo como algo más que solo carne, huesos y sangre, es decir, un cuerpo simbólico atravesado por el inconsciente. Bonoris (2019) se interroga por el surgimiento e *invención* del “cuerpo histérico”, en el contexto de las prácticas de la psiquiatría y la neurología decimonónica, así como de los desplazamientos históricos que se habrían producido en torno a los modos de pensar la corporalidad, la carne y la sexualidad. Menciona que a lo largo de la historia se ha pensado que el cuerpo ha ocupado un lugar exclusivamente como parte de las investigaciones de ciencias específicas como la medicina o biología, un cuerpo-objeto sin una historia que pueda contar. Por ello, tomando como base distintos trabajos sobre la historia del cuerpo, sitúa dos aristas para pensar las cuestiones mencionadas: el cuerpo reducido al estatuto de “máquina”, propio de la Modernidad y ciertas lecturas de Descartes, cercanas al proceso de secularización y al desarrollo de la anatomía de Vesalio, por un lado. Por otro, el surgimiento de la sexualidad como categoría de análisis médica, psicológica y jurídica propia de las sociedades disciplinarias, como fueron descritas por Foucault. En ese entrecruce se encuentra la histeria como objeto de estudio y polémica para la psicopatología de fin de siglo.

Es a partir de Freud y de su estudio de la histeria que el cuerpo surge como parte de un discurso, creando un nuevo estatuto de este. A finales del siglo XIX la histeria dejó ser parte de las enfermedades relacionadas a la locura para ser tratada desde la neurología a pesar de que no existía algo orgánico que pudiera colocarse como causa. Dicho contexto produce la querella por definir la etiología y semiología de la histeria, es decir las causas y los síntomas específicos de esta. Tras su encuentro con Charcot, Freud toma otro camino al distinguir las parálisis motrices de las parálisis histéricas, pensando estas últimas como independientes de la anatomía, pensando en un nuevo cuerpo, hecho de representaciones, siendo la parálisis el resultado de un conflicto asociativo:

“Las parálisis histéricas son, en consecuencia, alteraciones del cuerpo en tanto idea, y esto quiere decir, a su vez, que en la histeria las ideas hacen cuerpo, se materializan en el sentido más radical del término” (p.121)

Es decir, que el síntoma se manifiesta en el cuerpo para comunicar el sufrimiento silencioso que causa la vida misma y que es posible desaparecerlo a través de la catarsis, de

lograr surgir la palabra ligada a un “valor afectivo”. Pero las histéricas no solo cambiaron e hicieron que se pensara el cuerpo desde otro lugar, también permitieron que surgiera el cuerpo sexual porque Freud da cuenta de que el cuerpo biológico queda condicionado “por una fijación pulsional en una zona erógena” (p. 123). En una época en la que la sexualidad de las mujeres era reprimida, esto fue un importante y gran acontecimiento.

De esta manera, el cuerpo del psicoanálisis no coincidiría con el cuerpo de la medicina anatómo-patológica, que tomaba como modelo el cadáver. El cuerpo histérico anuda el problema de los afectos, la memoria, el lenguaje y la verdad a una corporalidad que ya no podrá reducirse a la pura anatomía.

Por su parte, Chamizo (2009) resalta que el psicoanálisis no se encarga del cuerpo biológico sino del cuerpo erógeno, afirmación que es necesaria poner en contexto de las interrogantes clínicas que ocupan al autor (narcisismo, psicósomáticas, adicciones, neosexualidades, trastornos de la alimentación, etc.), comúnmente asociadas con la corporalidad. Recuperando una perspectiva de las teorías freudianas como trazas o pasajes, antes que un edificio acabado, comenta sobre la pulsión y el cuerpo. De este último indica que en los diccionarios de psicoanálisis no aparece una definición, lo cual le parece importante porque, a su parecer, la totalidad de la clínica psicoanalítica está concernida por el cuerpo. Destaca que existen ciertos puntos de común acuerdo aparente entre psicoanalistas, como afirmar que el psicoanálisis no se encarga del cuerpo biológico sino del cuerpo erógeno o, siguiendo a Lacan, explica que existen tres maneras complementarias de verlo: real “un cuerpo sinónimo de goce”, simbólico “un cuerpo atravesado por los significantes” e imaginario “un cuerpo que se identifica con una imagen exterior y pregnante que despierta un sentido en un sujeto” (Nasio, J.D., citado por Chamizo, 2009, p. 72). Sin embargo, señala la necesidad de ir más allá, a aspectos más sutiles y complejos.

Cuando se habla de un cuerpo propio en realidad estamos hablando de muchos cuerpos que hacen uno y que además ese cuerpo está marcado a partir del dolor y el placer que también son resultado de un otro. Esto surge a través del cuerpo de la necesidad, cuando el otro se hace presente y comienza una articulación de las zonas erógenas. Un claro ejemplo es el chupeteo en donde existe una supuesta demanda de alimento, pero lo que demanda no es la leche sino el pecho materno o más específicamente: el pezón, por ello “la condición de

zona erógena no es biológica, es una donación, es dada por el otro” (p. 74). El cuerpo erógeno se distingue del cuerpo anatómico porque el primero sería resultado de una donación, de la intervención de una alteridad.

La parte erogenizada no está restringida a los órganos sexuales, sino que cualquier parte que tenga esta condición (como la boca y el ano, pero también la mirada y la voz en la propuesta lacaniana) darán acceso a formas de placer y dolor separados de la satisfacción de necesidades, y al mismo tiempo no serán directamente proporcionales al estatuto de los estímulos. Este desplazamiento permite introducir entonces otra forma de pensar un cuerpo sexual distinto al que históricamente se ha pensado desde la anatomía.

Freud (1916-17) explica en su 20ª Conferencia, *La vida sexual de los seres humanos*, que de lo sexual no se habla, es un tema prohibido por indecoroso, pero que cuando el tema surge enseguida se piensa en los genitales y en el placer del cuerpo a través de un acto sexual. Por lo que se omite pensar que existen otros actos que también son parte de la sexualidad; la perspectiva freudiana permite entonces ampliar la significación de la sexualidad.

Como menciona Foucault (1996) los discursos alrededor del sexo han creado la idea de que existe “La verdad” sobre el sexo, todo está dicho, pensándose como un fenómeno ontológico en donde nuestro ser está dado o es sinónimo de lo sexual. Es a partir del siglo XVIII que a través del análisis y clasificación de investigaciones cuantitativas se logra contabilizar y describir las prácticas sexuales de la sociedad. Pero es en el siglo XIX que las sexualidades comienzan a propagarse creando múltiples perversiones.

Este grupo de personas perversas, dice Freud (1916-17), renuncian a una sexualidad en donde el fin sea la reproducción. Estos perversos se apartan de una sexualidad usual y permitida y comienzan a explorar la diversidad de los actos sexuales que pueden llegar a ser tan grotescos como el cuadro de *La tentación de San Antonio*, en donde Brueghel inspirado por la obra de Flaubert representa figuras polimorfas que disfrutan de la lujuria y hacen del erotismo una escena grotesca.



Figura 14. *La tentación de San Antonio.*

Por todo lo anterior para el psicoanálisis no existe una sola sexualidad, ni la sexualidad natural o normal, pero sí una sexualidad perversa que se escapa de los fines reproductivos. Pero la mayoría confunde sexualidad y reproducción, no pueden pensar en una vida sexual que no tenga como fin procrear y por ello prevalece un pensamiento cerrado para comprender la sexualidad infantil, perversa o neurótica. Por este motivo, retomando a Foucault (1996) se piensan y construyen espacios de vigilancia para evitar que se realicen actos sexuales, estas instituciones como la escuela fabrican reglamentos dictados por profesores, padres, médicos o pedagogos para prohibir esa sexualidad existente y activa.

Freud (1915) explica la sexualidad a través de una fuerza psíquica que nombra pulsión. La pulsión o *Trieb* es una exigencia de trabajo para lo psíquico con una fuerza constante que solo se puede satisfacer a través de una meta adecuada, es algo que emana constantemente por lo que el aparato psíquico está sometido al principio del placer, es decir que se regula por sensaciones de placer-displacer, en donde el displacer es dado por el aumento del estímulo y el placer por la disminución de ese estímulo.

“...la «pulsión» nos aparece como un concepto fronterizo entre lo anímico y lo somático, como un representante {*Repräsentant*} psíquico, de los estímulos que provienen del interior

del cuerpo y alcanzan el alma, como una medida de la exigencia de trabajo que es impuesta a lo anímico a consecuencia de su trabazón con lo corporal” (p. 117).

La pulsión tiene cuatro elementos, el primero es el esfuerzo que es la exigencia o motor del trabajo que ella representa, el segundo es la meta que se refiere a la satisfacción que puede llegar a alcanzar por el estado del estímulo de la fuente; el tercer elemento es el objeto, aquello por lo que puede alcanzar su meta, esto es lo más variable de la pulsión ya que coordina la posibilidad de satisfacción y finalmente la fuente de la pulsión que es la zona del cuerpo de la que se recibe la excitación, lo somático.

Distinguiéndose de la necesidad biológica o de estímulos exógenos, podemos comprender lo pulsional como la articulación o montaje de los elementos mencionados, cuyos destinos -represión, sublimación, trastorno a lo contrario, vuelta sobre la propia persona- implicarán posiciones que Freud equiparará con una *gramática*, ya que no se trata de una respuesta fija a un estímulo sino de la estructuración dinámica de sus componentes, bajo los cuales Lacan formulará su concepto de *demanda*. Desde su lectura, lo pulsional supone lo más radicalmente inconsciente, pues el sujeto desconoce que en la respuesta pulsional se implica un mensaje, en relación con la instancia del Gran Otro.

Además Freud distingue dos grupos de pulsiones: las yoicas o de autoconservación y las pulsiones sexuales. Nos centraremos en las segundas.

La pulsión sexual es continua y no tiene como propósito la reproducción sino la ganancia de placer, Freud (1915) explica que son numerosas, brotan de múltiples fuentes orgánicas, en la infancia actúan con independencia y de manera autoerótica unas de otras y cuando se llega a la adultez se unen para la función de la reproducción. Esto lo explica en 1908 en *La moral sexual “cultural” y la nerviosidad moderna* donde señala que existen tres estadios culturales para el desarrollo de estas pulsiones:

1. Existen metas completamente ajenas a la reproducción.
2. La pulsión sofoca todo excepto lo que sirve para la reproducción.
3. La reproducción como meta legítima.

El segundo estadio es el que algunas personas no logran alcanzar ya que son parte de las desviaciones perversas para las cuales existen dos desenlaces, la primera es que al

mantenerse perversos tendrán que soportar el rechazo de la sociedad por elegir su desviación y la segunda, como consecuencia de la presión que ejerce la sociedad, logran reprimir sus pulsiones perversas.

En cuanto al tercer estadio Freud explica que como consecuencia surge una “moral sexual doble”, tanto en hombres como en mujeres y esto puede llevar a dos efectos. El primero es la “continencia de todo quehacer sexual en absoluto” (p.178), es decir la abstinencia, que sólo se logra con ayuda de la masturbación u otras prácticas autoeróticas infantiles con las cuales puede haber una predisposición de las neurosis o psicosis. Además, la masturbación es un acto señalado e inmoral para la sociedad porque se logra la meta sin trabajo y puede ocasionar que las fantasías se eleven hasta un grado que ese objeto ideal no se podrá encontrar en la realidad.

La segunda consecuencia es el comercio sexual, al llevar a cabo una falta moral sexual se termina arruinando el matrimonio, ya que no se cumple con una sola persona destinada para un fin sexual. Esto parece ser un recurso más común en hombres, ya que una de las tantas exigencias sexuales y sociales que reciben es ser los portadores del conocimiento del deseo, es decir, solo ellos a través de la experiencia en la juventud podrán ser los únicos que en el matrimonio podrán enseñar y satisfacer a su mujer. Experiencia que en gran parte de las ocasiones reciben cuando buscan o son llevados (por hombres mayores como tíos, el padre o el abuelo) con trabajadoras sexuales. Y que en la actualidad, de nuevo, gracias a la red de internet buscan el supuesto saber y ven en la pornografía una clase de pedagogía del sexo.

“El hombre debe “saber” cómo hacerlo...Así todo el mundo está molesto: los chicos que se preguntan cómo van a hacerlo, las chicas, frustradas porque ellos no conocen mejor que ellas mismas sus propias anatomías y sus dominios fantasmáticos” (Despentes, 2007 p. 87).

Más adelante, durante el matrimonio se acercan al comercio sexual, esto puede ser por lo que explica Freud (1912) acerca del objeto amor de los hombres en donde se distinguen dos corrientes: la tierna y la sensual. La primera que proviene de la primera infancia, se dirige hacia la familia, quienes crían al hijo, es parte de las pulsiones de autoconservación. En la pubertad se une la segunda corriente: la sensual, y es al encontrar a una mujer y desprenderse de los padres, que ambas corrientes quedarán unidas. Sin embargo, dice Freud que la corriente sensual se busca en objetos con los que no se tenga una relación familiar, es decir incestuosa ya que de lo contrario no existirá una excitación sexual.

“La vida amorosa de estos seres permanece escindida en las dos orientaciones que el arte ha personificado como amor celestial y terreno (o animal). Cuando aman no anhelan, y cuando anhelan no pueden amar. Buscan objetos a los que no necesitan amar, a fin de mantener alejada su sensualidad de los objetos amados...” (p. 176).

Por ello, el comercio sexual, al ser visto como un lugar de degradación se pueden exteriorizar con libertad los actos sexuales, ya que el hombre se siente limitado en su sexualidad con la mujer con la que ha contraído matrimonio por la fuerte carga de respeto y ternura, creen que deben de ser cuidadas e intocables por sus fantasías perversas. Mientras que las mujeres que se dedican al trabajo sexual, al ser vistas como una mujer inferior pueden ser objetos sexuales con los que lleven a cabo cualquier acto sexual que deseen o con el que fantaseen.

Pero ¿existe solo una manera de vivir la sexualidad? ¿Qué pasa con las mujeres y hombres que no llevan sus fantasías al acto?

2.1.1 DESTINOS DE PULSIÓN

Los destinos de pulsión consisten en que “las mociones pulsionales son sometidas a las influencias de las tres grandes polaridades que gobiernan la vida anímica” (Freud, 1915 p. 134). Estas tres polaridades son la biológica entre la actividad y la pasividad, lo real entre yo y el mundo exterior y la económica es decir el placer-displacer y podemos encontrarlas en los distintos destinos de las pulsiones sexuales:

1. El trastorno hacia lo contrario. Existen dos procesos distintos: de la actividad a la pasividad y el trastorno en cuanto a contenido. En el primer proceso se encuentra el sadomasoquismo y el placer de ver-exhibición. Podemos entender como la meta activa la acción del sádico al torturar y del voyeur al mirar que es reemplazada por la pasiva, es decir la de ser torturado y ser mirado en el caso del exhibicionista. El trastorno del contenido es pasar del amor al odio.
2. La vuelta hacia la persona propia. Aquí se retoma el ejemplo del masoquismo que es un sadismo hacia el yo propio y por otro lado el exhibicionismo que es mirarse el cuerpo propio. Aquí lo que cambia es el objeto, mientras que la meta sigue igual.

3. La represión. Ante el peligro de sentir displacer, el neurótico rechaza o mantiene en el inconsciente cualquier representación ligada a una pulsión (Laplanche & Pontalis, 1996, p.375)
4. La sublimación.

En los dos primeros puntos hay una coincidencia en su par de opuestos, por un lado, el sadismo-masochismo. Freud dice que es un proceso en el que el sadismo tiene la meta de infligir dolores entre otras acciones como la humillación, porque el dolor a pesar de ser una sensación de displacer, puede llegar a producir excitación y placer, ese disfrute con el dolor tiene una meta originaria masoquista, pero deviene meta pulsional cuando originalmente sé es sádico.

“a. El sadismo consiste en una acción violenta, en una afirmación de poder dirigida a otra persona como objeto.

b. Este objeto es resignado y sustituido por la persona propia. Con la vuelta hacia la persona propia se ha consumado también la mudanza de la meta pulsional activa en una pasiva.

c. Se busca de nuevo como objeto una persona ajena, que, a consecuencia de la mudanza sobrevenida en la meta, tiene que tomar sobre sí el papel de sujeto.” (p. 123).

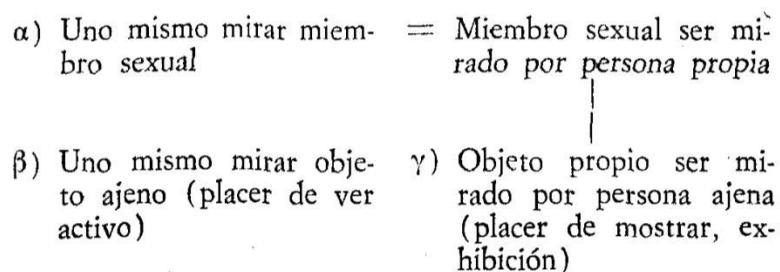
Freud (1905) explica que los hombres tienen una sexualidad más agresiva que se inclina a hacer daño, este componente agresivo se encuentra en el sadismo, una actitud activa y violenta hacia el objeto sexual, por el contrario, se encuentra el masochismo que es una actitud pasiva y recibe satisfacción cuando el objeto sexual le inflige dolor físico o anímico.

Por otro lado la relación del voyeur y exhibicionista, del ver y mostrarse es importante en este trabajo ya que en el juego de la mirada se encuentra la persona que ve y consume ese contenido y otro quien lo lleva a cabo, es decir se expone ya sea detrás de una pantalla, en un escenario, a través de su escritura o de una pintura, porque “La impresión óptica sigue siendo el camino más frecuente por el cual se despierta la excitación libidinosa” (p. 142) y al igual que en la relación anterior, existen tres etapas:

“a) El ver como actividad dirigida a un objeto ajeno; b) la resignación del objeto, la vuelta de la pulsión de ver hacia una parte del cuerpo propio, y por tanto el trastorno en pasividad y el establecimiento de la nueva meta: ser mirado; c) la inserción de un nuevo sujeto, al que uno se muestra a fin de ser mirado por él. Apenas puede dudarse de que la meta activa aparece también más temprano que la pasiva, el mirar precede al ser-mirado.” (Freud, 1915 p. 124-125)

Pero existe una diferencia con el sadismo, ya que la pulsión de ver es autoerótica, su objeto es el propio cuerpo, el niño se adueña de ello, en cambio en el sadismo enseguida se dirige a otro objeto. En ambas situaciones pasivas de ver y del masoquismo implica un retroceso del objeto narcisista que es perturbada por alguien ajeno, por lo que estos dos primeros destinos de pulsión dependen de la organización narcisista del yo.

Freud explica las dos situaciones del mirar según la vía que se elija en el siguiente esquema (p. 125):



El acto de mirar dice Freud (1915) se convierte en perversión cuando:

“a) se circunscribe con exclusividad a los genitales; b) se une a la superación del asco (*voyeur*: el que mira a otro en sus funciones excretorias), o c) suplanta {*verdrängen*) a la meta sexual normal, en lugar de servirle de preliminar.” (p. 142)

Este punto es importante ya que es el motivo de discusión de algunas posturas psicoanalíticas, ya que por un lado se coloca lo privado y oculto del cuerpo como algo ideal y del lado del erotismo, mientras que lo pornográfico se encuentra en lo público y explícito. Lo que no queda expuesto del cuerpo mantiene la atención y la curiosidad de lo sexual y es a través del desnudamiento de las partes que no están a la vista que se va completando el objeto sexual.

Pero la pornografía ¿no es un producto que se consume en privado? Si bien, se piensa que en la actualidad somos capaces de hablar libre y ampliamente de la sexualidad y fantasías de cada uno, nadie, como dice Soto (2016) expresa públicamente que ve pornografía.

“...cuando el sexo es muy gráfico, cuando no educa, cuando no informa, cuando pierde su parte pedagógica, cuando su representación solo persigue fines lucrativos y, sobre todo, cuando está desvinculado de los dominios de lo emocional y lo sentimental, es entonces que tiene la posibilidad de escandalizar. Cuando el sexo es transparente escandaliza. Demasiada transparencia horroriza” (p. 244)

2.1.2. PULSIÓN Y PERVERSIÓN POLIMORFA

Una crítica que se le ha dado a la pornografía es que no tiene límites ni censura, que ahí todo es posible, es lo que atrae a la población, su mayor atractivo, pero también uno de sus principales problemas. Pero ¿qué es lo que se busca en la pornografía? ¿Todo se reduce a un saber del sexo? Porque si bien no se habla del consumo de pornografía mucho menos de lo que se busca y observa de la pornografía.

Freud (1927) dice que “el fetiche es el sustituto del falo de la mujer (de la madre) en que el varoncito ha creído y al que no quiere renunciar” (p. 148) por lo que funciona como una protección contra la amenaza de castración, el fetiche se instaure para evitar un recuerdo traumático como una impresión anterior a la ominosa.

En 1916-17 explica que los fetiches pueden encontrarse en dos grupos de perversos: por objeto sexual y por meta sexual. En el primer grupo se renuncia a la unión de los genitales y sustituyen junto con una persona alguna parte del cuerpo impidiendo el asco como la boca o el ano. O reemplazan los genitales con alguna parte específica del cuerpo u objeto como un pie, un zapato, un sostén, etc. Un ejemplo es el caso de la ropa interior, usualmente se eligen como fetiche para detener el momento en el que la mujer se desviste y se deja de considerar fálica (Freud, 1927). En el segundo grupo, el de la meta sexual, los perversos realizan acciones preliminares para prepararse, como en el caso de mirar o tocar, contemplar a la otra persona. Aquí también se encuentran los sádicos quienes realizan actos dolorosos para torturar a su objeto que esto puede ser desde humillaciones hasta dañar el cuerpo de la otra persona, así como los masoquistas, complementos de estos en los que su placer recae en soportar esas acciones.

Freud (1916-17) menciona que estas personas por más absurdo que parezca tienen una satisfacción sexual normal como los demás y que “la sexualidad perversa no es otra cosa que la sexualidad infantil aumentada y descompuesta en sus mociones singulares” (p. 284) sin embargo, pueden llegar a ser patológica cuando ese fetiche se fija, es decir reemplaza por completo la meta sexual y se convierte en un objeto sexual como es la petición extrema de un cadáver. Por otro lado, existen personas que son capaces de tener satisfacción sexual con solo imaginarse esa satisfacción, sin necesidad de un objeto real ya que este lo sustituyen con la fantasía.

2.2. SEXUALIDAD Y FANTASÍA

Laplanche & Pontalis (2012) explican que la palabra fantasía viene del alemán *Phantasie* “término que designa la imaginación; más que la “facultad de imaginar” (la *Einbildungskraft* de los filósofos), el mundo imaginario y sus contenidos, las “imaginaciones” o “fantasías en las que se atrinchera el neurótico o el poeta” (p. 19).

Es en 1908 cuando Freud comienza a tener especial interés en las fantasías histéricas, donde explica que las fantasías en los sueños son comunes, para las mujeres son completamente eróticos y en los hombres hay tanto eróticos como ambiciosos. En el caso de la histeria hay fantasías conscientes e inconscientes, pero estas últimas son la causa de sus síntomas patológicos. Estas fantasías pudieron ser siempre inconscientes, pero también en algún momento fueron conscientes y gracias a la represión cayeron inconscientes. Sus fantasías revelan situaciones que los perversos sí llevan a cabo conscientemente.

“...la fantasía inconciente mantiene un vínculo muy importante con la vida sexual de la persona; en efecto, es idéntica a la fantasía que le sirvió para su satisfacción sexual durante un período de masturbación. El acto masturbatorio (en el sentido más lato; onanista) se componía en esa época de dos fragmentos: la convocación de la fantasía y la operación activa de autosatisfacción en la cima de ella” (p. 142).

Freud, a través de sus pacientes neuróticos que confiesen sus fantasías creyendo que con esto serán curados, da cuenta de algunas características del fantasear:

“Es lícito decir que el dichoso nunca fantasea; sólo lo hace el insatisfecho. Deseos insatisfechos son las fuerzas pulsionales de las fantasías, y cada fantasía singular es un cumplimiento de deseo, una rectificación de la insatisfactoria realidad. Los deseos pulsionantes difieren según sexo, carácter y circunstancias de vida de la personalidad que fantasea; pero con facilidad se dejan agrupar siguiendo dos orientaciones rectoras. Son deseos ambiciosos, que sirven a la exaltación de la personalidad, o son deseos eróticos” (pp. 129-130).

Es en esta etapa del autoerotismo que la sexualidad se separa de la necesidad y da pie a las fantasías o a la inversa, es gracias a la fantasía que se da una separación entre la sexualidad y la necesidad. Así como el deseo que va de la mano con la fantasía ya que esta permite defensas primitivas como “la vuelta contra sí, la conversión en lo contrario, la proyección y la negación” (Laplanche & Pontalis, 2012 p. 87). Es en esta renuncia a la

masturbación y al fantaseo que la fantasía pasa al inconsciente y si esta fantasía no encuentra alguna meta satisfactoria para liberarse entonces será expresada como un síntoma patológico.

2.2.1. DE LA SEDUCCIÓN TRAUMÁTICA A LA FANTASÍA TRAUMÁTICA

En su teoría de la seducción, Freud rompe con la idea de una supuesta inocencia en la infancia y con el mito de que la sexualidad es introducida por un adulto perverso. Esta teoría que es parte de una fantasía de la actividad sexual infantil le permitió enlazar la sexualidad, el trauma y la defensa. En esta escena de la seducción “... el sujeto se describe seducido por un compañero mayor que él” (p. 41). Más adelante, existe una segunda escena posterior a la pubertad en la que el recuerdo de la primera escena se hace presente provocando excitación sexual y surge el displacer ya que algo que sucedió en el afuera se transforma en un hecho de adentro. Por esto para Susan Isaacs la fantasía empieza a expresar pulsiones libidinales destructivas en donde todo lo que es consciente, en algún momento fue inconsciente (Laplanche & Pontalis, 2012).

Williams (n.d) explica que la pornografía parece ser el género que permite que la fantasía de la seducción se repita, ya que existe un encuentro en donde se trata de seducir o ser seducido por el otro en una especie de pornoutopía en donde el incesto y el sexo sin límites parece ser posible. Además “soluciona” (las comillas son de la autora) el origen del deseo sobre si este es impuesto desde afuera o si tiene origen en el propio ser. La pornografía no masoquista responde con una representación de ambas opciones manteniendo la utopía en donde el “sujeto y objeto (o seductor y seducido) que se conocen “a tiempo” y “ahora” para compartir momentos de placer mutuo, cuyo reflejo es el gran desafío que debe enfrentar el género” (p. 12).

En 1908 Freud escribe *Sobre las teorías sexuales infantiles* en donde explica que al ser negada la sexualidad de los niños esta no se observa ni analiza, por lo que el material recogido en este escrito es gracias a los neuróticos adultos que hablan de sus recuerdos infantiles conscientes. Los niños que están a la espera de un hermano o que observan lo que pasa a su alrededor comienza a preguntarse ¿de dónde vienen los hijos?, enseguida comienzan a recibir respuestas de los adultos, alguna de ellas es que lo ha traído la cigüeña,

pero el niño comienza a sospechar que hay algo que le ocultan, un secreto que solo los adultos saben, por lo que comienzan a crear sus propias teorías para tratar de explicar ese origen.

La primera fantasía consiste en la diferencia de sexos, el niño le atribuye un pene a todos los seres humanos hasta que se encuentra con el efecto de la amenaza de castración. La segunda teoría que crea es dada por ignorar que existe la vagina y por ello piensa que los bebés salen por el intestino, es decir como un excremento. La tercera teoría se crea a partir de que los niños presencian a sus padres tener relaciones sexuales, al guiarse por los ruidos o ciertas posiciones llegan a la “*concepción sádica del coito*” creen que se trata de una pelea violenta en el que el más fuerte somete al más débil, así como cuando ellos tienen una riña con otros niños en donde existe cierta excitación sexual.

Más adelante en 1910 en su texto *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci* explica que los recuerdos infantiles no son fijados por una vivencia, no son conscientes como en la madurez, sino que estos se recolectan y alteran creando falsedades que más adelante no es posible diferenciarlos de fantasías “No es indiferente lo que un hombre crea recordar de su infancia; por lo común, tras los restos mnémicos no bien comprendidos por él mismo se esconden inestimables testimonios de los rasgos más significativos de su desarrollo anímico.” (p. 79)

Otra de las vías que explica Freud por la cuales se busca el placer para evitar el displacer es a través de lo artístico y es gracias a la fantasía que el arte es posible y que incluso los que no somos creadores podamos llegar a gozar de las creaciones artísticas, aunque sin llegar a sentir el mismo placer que el creador.

Freud (1908 [1907]) relaciona el juego infantil con el fantasear del poeta:

“...el lenguaje ha recogido este parentesco entre juego infantil y creación poética llamando «juegos» {«Spiel»} a las escenificaciones del poeta que necesitan apuntalarse en objetos palpables y son susceptibles de figuración, a saber; «Lustspiel» {«comedia»; literalmente, «juego de placer»}, «Trauerspiel» {«tragedia»; «juego de duelo»}, y designando «Schauspieler» {«actor dramático»; «el que juega al espectáculo»} a quien las figura.” (p. 128).

Pero también existen diferencias, mientras que para el niño el juego es una fuente de placer el adulto renuncia a este y lo convierte en fantasías que no son fáciles de observar porque están cargadas de vergüenza lo que lo lleva a ocultarlas y pensar que estas fantasías

son exclusivas de él, que nadie más en el mundo es capaz de fantasear con las mismas cosas que él. Considera que en este momento, al ser adulto, el resto espera que renuncie al juego y al fantaseo para poder adaptarse y vivir en el mundo real pensando que estas fantasías son algo infantil e inmaduro. Otra diferencia es que la ganancia de placer del poeta se encuentra en la estética de sus fantasías, como cuando escribe acerca del héroe que puede contra toda dificultad, que es capaz de escapar de la muerte una y otra vez, el elegido por todas las mujeres, es el personaje protegido, le ocurren hechos que no le sucederían a una persona común y corriente (*Anzengruber*). Por ello, mientras que las fantasías de una persona serían motivo de escándalo e incomodidad, las del poeta logran un “*placer previo*” gracias a esta estética que permite que nos liberemos de las tensiones y podamos disfrutar de su imaginación.

Pero entonces lo anterior ¿no es parecido a lo que sucede con la pornografía? Si hablar de las fantasías es motivo de vergüenza y de una sentencia moral, entonces gracias a la representación ya sea a través de un escrito, imagen o vídeo se puede disfrutar de esa fantasía.

En 1942 [1905 o 1906] Freud explica que también el juego dramático para el adulto es equivalente al juego para el niño. En este drama en escena el espectador es capaz de gozar ya que se mantiene alejado y no vivencia todo lo que sucede, no puede pasarle nada y se permite identificarse con el héroe. A través de esa ilusión puede gozar porque es otro el que está actuando en escena y su vida no corre peligro, no hay dolor ni sucesos importantes. Además, gracias al sufrimiento provocado por el drama se extrae placer “la primera condición de la creación artística: no debe hacer sufrir al espectador, ha de saber compensar la piedad que excita mediante las satisfacciones que de ahí pueden extraerse” (p. 278).

Es gracias al conocimiento de lo que padecen los seres humanos que se puede construir un drama psicológico en donde el héroe pelea contra una situación que le genera sentimientos ambivalentes y tiene que renunciar a alguna de ellas, por lo que el suceso se hace más extenso y pasa a ser psicopatológico porque existe una moción consciente y una reprimida, por ello la condición para que el espectador pueda tener goce del drama es que sea neurótico.

Williams (n.d) en su apartado *Las estructuras de la fantasía* menciona que estas son caracterizadas por la prolongación del deseo, y por la ausencia de una actitud fija respecto a

los objetos y acontecimientos acerca de los cuales se fantasea. En el horror es más fácil comprenderlo ya que este género pertenece a lo fantástico, sin embargo, en el melodrama y la pornografía al ser géneros que se basan en situaciones reales (problemas sociales y relaciones sexuales) se piensan con menos carga fantástica y esta solo es rescatada cuando se piensan en sus tramas o escenas repetitivas, las narraciones sencillas que contienen y el carecer de alguna complejidad psicológica.

La fantasía es uno de los puntos de mayor discusión en la pornografía porque para algunos esa fantasía puede llegar a ser peligrosa con solo pensarla, porque más adelante la persona buscará cualquier medio para hacerlo realidad. Otra consecuencia que se piensa es que el consumidor sólo vive en la fantasía y jamás saldrá de ahí, no podrá tener contacto con lo real. Respecto a esto Barzani (2015) menciona:

“En lugar de permitirle a un individuo jugar con su imaginación y aprender a mezclar sus deseos con la realidad, imponen una cierta cantidad de imágenes y de rituales privándolo de toda libertad...Lo cual quiere decir que el consumidor de películas pornográficas tiene tendencia no solamente a quedarse aparte de la narración y su estructura (que por otra parte a menudo es inexistente y monótona), sino a no interrogarse acerca de la verdad y la relación entre imágenes y realidad.” (p. 83).

Pero la fantasía al estar regulada por el principio del placer y no por el de realidad Freud se encuentra con el problema de las imágenes que encuentran una ganancia de satisfacción incluso si contravienen elementos morales o racionales de la vida cotidiana, como en el caso de la agresión, Freud (1905) menciona que a lo largo de la historia la crueldad y la pulsión sexual van de la mano y que a través del dolor se puede sentir placer “Según algunos autores, esa agresión que va mezclada con la pulsión sexual es en verdad un resto de apetitos canibólicos; sería, entonces, una coparticipación del aparato de apoderamiento, que sirve a la satisfacción de la otra gran necesidad, ontogenéticamente más antigua” (p. 144). Sin embargo, aún se le culpa a la pornografía de insertar fantasías y deseos violentos como en el caso de la fantasía de la violación, que para Leader (2024) es parte de las fantasías sexuales femeninas, que algunas autoras feministas la han explicado como consecuencia de “...siglos de disparidad de género, de cosificación, de agresión y de ausencia de un espacio en el que las mujeres pudieran concretar y expresar sus propios deseos habían afectado inevitablemente a la subjetividad femenina hasta tal punto que, en esencia, las mujeres tomaban sus fantasías prestadas de los hombres o las construían con los residuos de su

opresión. Precisamente esas condiciones de opresión terminaban convirtiéndose en los marcos de referencia de la excitación.” (p.310) Sin embargo, esto coloca a las mujeres como víctimas incapaces de decidir sobre su vida sexual e indicándoles de forma moral y autoritaria las maneras correctas de hacerlo.

2.2.2 LA NOCIÓN LACANIANA DE FANTASMA

Ritvo (2023) dice que “El principio del placer encarna la paradoja del fantasma: reclama su soporte, pero tiende constantemente a quedarse más acá para ir más allá, en un juego de oscilación interminable” (p. 31). Lacan introduce la noción de demanda y con ello “inventa” como dice el autor las diversas formas de fantasía que nombra como fantasma.

Para Lacan el fantasma aparece como una escena “... es una escena que tapa, vela la falta que es el deseo del Otro, lo traumático frente a lo cual el sujeto se encuentra en desamparo” (Quiroga, 2023, p. 41). Otra de sus funciones, nos explica el autor, es ser sostén del deseo del Otro, en donde el fantasma marca límites y regula el deseo del sujeto “El fantasma incluye la relación entre dos términos que son dos posiciones del mismo término: se trata de las posiciones del sujeto como sujeto y como objeto frente al deseo del Otro” (p. 41). El fantasma permite evitar el encuentro con la falta en el Otro, por lo que cuando el fantasma vacila aparece la angustia. Lacan explica el fantasma y comparte algunas características con la propuesta de fantasías de Freud como “una composición heterogénea donde se sostiene el determinismo de los síntomas, la dimensión económica, su valor de goce, pero también su valor de verdad, lo ficcional.” (p. 41), además para Lacan el fantasma “es el lugar donde se inscribe la fijación pulsional” (p. 41) por ello el fantasma proviene de lo real se articula a la repetición, es decir a lo que se escribe.

Arias (2001) explica el fantasma como una escena “... con personajes (poco numerosos), con una acción y un afecto dominante; con lo cual podemos decir que además de ser una pequeña historia, se visualiza como una pequeña película con sus personajes y su acción representada: se trata de una narración “que describe una escena original con sus lugares, su tiempo, su luz y sus sonidos” (p. 4) que el paciente relata, detalla y percibe como un elemento en contra de su voluntad, causando vergüenza y optando por mantenerla en secreto, por lo que mantiene una relación cercana con la perversión.

Es decir, para Lacan el fantasma es la estructura de la realidad y en ese sentido la idea de que para algunos psicoanalistas el fantasma es el velo que cubre el objeto, algo que se discute en el tema de la pornografía, este velo fantasmático se quita y se muestra el objeto en su desnudez es considerado como algo erróneo o perjudicial, por el contrario en el llamado contenido erótico ese velo permite que eso solo se evoque una y otra vez sin mostrar el objeto. Esto resalta nuevamente que los psicoanalistas parten de dos puntos, en la que la pornografía es una cuestión puramente de fantasía creando una realidad completamente fantasiosa o al reverso, la realidad es mostrada en su desnudez grotesca y eso es peligroso para los individuos.

2.3. EL CONCEPTO DE *JOUISSANCE* (GOCE)

Bonoris (2016) pregunta acerca del síntoma: ¿cómo es posible que algo que nos disgusta, a su vez produzca satisfacción? Recordando que en la neurosis todo síntoma está constituido por la ideación, es decir lo psíquico en donde se encuentran fantasías, representaciones e identificaciones y por afectos, el aspecto corporal del síntoma, es decir la pulsión o la libido. Para Freud, recordemos que cuando esa representación unida a un afecto es inconciliable para el Yo, este acude a la represión para que dicha representación ya separada del afecto sea enviada al inconsciente, para posteriormente ligarla a una representación más tolerable para el Yo y dando paso al síntoma. Al no poder ser eliminada la pulsión se buscan otros destinos de pulsión que implique menos sufrimiento. Por lo que al ser inconsciente la satisfacción, el Yo no la percibe y es por ello que es satisfactorio, el individuo desconoce la ganancia. Por ello nos dice el autor “Lacan inventó la noción de goce para remediar los escollos teóricos y clínicos que implicaban las hipótesis freudianas sobre la pulsión, y –en un sentido general– sobre la vertiente “metapsicológica” de su obra” (p. 127).

Lacan introduce un nuevo concepto para pensar el cuerpo: el goce. Para él, el cuerpo del sujeto es un “cuerpo que se goza”, construido por significantes.

“...el cuerpo está constituido de manera significativa y el significativo solo existe haciendo cuerpo. Lo real del cuerpo y el significativo no son dos campos excluidos. No hay cuerpo exclusivamente representacional, ni cuerpo de puro goce. El cuerpo que importa al psicoanálisis es una nueva sustancia, una que dice: “hay significativo”.” (Bonoris, 2019 p. 143)

Miller (citado por Bonoris, 2016) explica por su parte que el goce es la unión de las dos pulsiones propuestas por Freud, es decir la pulsión de vida y de muerte “...sostuvo, además, que el goce es una propiedad del cuerpo real, del cuerpo viviente...” (p. 127), es decir, cuando en una parte del cuerpo no recibe el lenguaje, esta queda “no significantizada”, queda por fuera de lo simbólico, lo real, esto es lo esencial del síntoma, el goce como efecto del discurso, por lo tanto el síntoma es incurable y “El objetivo del análisis será, por lo tanto, “saber-hacer” con este” (p. 128).

Por otro lado, para Muñoz (2020) reducir el goce a simplemente pulsión implica despojar el término de sus complejidades que incluyen el placer, el deseo, el sujeto, el objeto y el fantasma, teniendo como consecuencia una la idea de que lo real se hace tangible, es decir, como si existiera una forma posible de poder atrapar el goce, tocarlo y modificarlo, cuando para Lacan el goce es inaccesible “... se aproxima a la de real como imposible lógico” (p. 17)

“El goce, por tanto, no es un lugar anterior respecto de lo simbólico -ya sea que se lo considere biológico, orgánico, natural o cual sea- sino un lugar determinado por lo simbólico. Es decir, la relación lógica entre los términos significante y goce es no...sin: “esto no es sin aquello”, no hay uno sin otro, y más allá de su oposición el primero le da al segundo el estatuto de lugar.” (p. 18).

Otro punto que destaca el autor es que para Lacan el goce no es cuestión de energía sino de economía, es decir de reglas que se encargan de regular la producción y distribución, por lo que se trataría de “una economía política del goce entendida como la distribución variable según la estructura que asuma el discurso de la forma en que el sistema significante opera sobre el cuerpo” (p. 18), de ahí que pueda hablarse de una contabilización de ganancias o pérdidas del goce. Una producción que opera el significante sobre el cuerpo, en donde la economía del goce lo distribuye “en relación a los agujeros del cuerpo recortados por el significante” (p. 18). Esto indica y aclara que el goce no se resuelve con pensar en el autoerotismo porque su economía implica un enlace con un Otro, con lo social.

“Esa distribución del goce, su economía, comprende al Otro, es en el lazo con el Otro donde la economía política del goce se plantea, no en los desbalances del goce del cuerpo propio...La contabilidad de las pérdidas y ganancias propias de la producción de goce por el significante tiene como telón de fondo una pérdida fundamental...Es decir que “pérdida” no alude a poco goce, satisfacción escasa o mínima, sino pérdida fundante y estructural...

Cualquier goce siempre será recuperación suplementaria de algo perdido, más nunca será recuperación del todo de la pérdida” (p. 19).

Esto es relevante porque rompe con la idea de que existe un goce autoerótico, como lo que se piensa cuando se habla de la masturbación respecto a la pornografía, porque no existe un cuerpo aislado, sino que siempre existe un cuerpo en relación a otro, el que goza es el otro. Un ejemplo es con la escultura presentada en el primer capítulo, el Éxtasis de Santa Teresa, si bien el cuerpo de Santa Teresa es el que siente el éxtasis, el gozo es de Dios, Dios se satisface a través de ella.

La importancia del psicoanálisis se encuentra en que gracias a su estudio de la histeria contribuyó a pensar el cuerpo real, simbólico e imaginario, no solo el biológico, es decir un cuerpo dado por otros. Además de una sexualidad considerada perversa porque no se reduce a la reproducción y/o a los genitales y es explicada por Freud a través de la pulsión sometida al principio del placer, teniendo distintos destinos, entre ellas la sublimación en donde se cambia la meta sexual originaria por una no sexual teniendo como resultado poder combatir el malestar y sufrimiento causado por la cultura ganando placer a través del trabajo intelectual, sin embargo, este proceso no es posible para cualquiera. Pero es gracias a la fantasía que aquellos incapaces de crear puedan sentir placer como el creador. Por otro lado la fantasía es parte importante cuando se habla de cuerpo y sexualidad y del tema de la pornografía ya que algunos supuestos psicoanalíticos mencionan que es peligrosa, ya que la persona que consume dicho contenido quedará atrapada en las fantasías creadas por la industria y no le será posible actuar en la realidad o creerá que es posible y querrá llevar a cabo los peores actos.

CAPÍTULO 3. PSICOANÁLISIS, PORNOGRAFÍA Y ESTÉTICA

“El Arte nunca expresa nada
salvo a sí mismo”
Wilde, O.

A pesar de que el psicoanálisis es señalado por conocedores y no conocedores gracias a sus teorías sobre la sexualidad, en ocasiones los psicoanalistas también tienen juicios acerca de una vida sexual “adecuada” e inconscientemente toman una posición respecto a la estética. Pueden creer que no es así, que su postura es neutra, pero al hablar de representaciones de la realidad parten de un presupuesto de que existe una función adecuada de estas creyendo que el arte carga con una responsabilidad y ética. Algunos de esos presupuestos fueron rescatados en este capítulo ya que en el caso de la pornografía se considera que reproduce representaciones no realistas de la sexualidad o el cuerpo y su única función es la de una relación de sustitución.

Así como también cuando se habla o piensa en el arte enseguida surgen preguntas como ¿qué es el arte? y ¿cuál es la función del arte? Ya que lo más común es pensar que el arte tiene una forma bella y adecuada de la realidad, hacer una mimesis, es decir, una realidad armónica a la que los seres humanos tienen que aspirar, donde todo lo creado tiene que ser con un fin pedagógico que produzca una sociedad virtuosa, armoniosa, culta, que haga el bien y que cuando ciertas obras se hacen presentes y rebasan o atraviesan lo creíble y se colocan en el sinsentido inmediatamente pierden valor y se les deja de considerar porque no tienen nada que aportar, hay algo de lo ficcional que incomoda y deja de ser. Por ello se retoman las categorías estéticas del clasicismo y lo sublime y se contrasta con la categoría de lo grotesco, ya que esta última nos permite visualizar desde otro lugar tanto lo que se piensa del arte como las representaciones del cuerpo y la sexualidad.

3.1. PSICOANÁLISIS CONTEMPORÁNEO Y PORNOGRAFÍA

Barzani (2015) menciona que “Desde una perspectiva psicoanalítica hablar de consumo de pornografía o de erotismo no depende tanto del material en cuestión, sino del

sujeto que lo consume. Las mismas imágenes pueden ser utilizadas como parte de los juegos eróticos de un sujeto o una pareja y como motor del deseo, a lo que podríamos llamar erotismo, o bien, puede tratarse de un consumismo compulsivo y repetitivo propio de la pulsión de muerte; es decir, angustia automática que se libera en forma de “descarga sexual” y que tiene resonancias con la compulsión a la repetición.” (pp. 22-23) y se pregunta por el tipo de sexualidad que se aprende al ver una película porno tradicional, teniendo como respuesta un discurso normativo sobre el sexo y la sexualidad, además de “sistemas de valores de género” por lo que se trata de un “dispositivo sexo-político-social más que opera -al igual que la medicina, las instituciones familiares, etc.- sobre la construcción del género, portadora de una ideología y un discurso sobre el sexo que actúa “pedagógicamente” modelando prácticas sexuales, nos dice qué tipo de sexo es placentero o gozoso y –nos enseña– cómo tener sexo, de qué manera, con quién, etc.” (p.28). Algo no tan alejado de lo que en ocasiones algunas posiciones psicoanalíticas caen, por lo que no se puede negar que los psicoanalistas tienen prejuicios y postulados acerca de la pornografía, por ello algunos de estos fueron recuperados y analizados desde la estética para destacar cómo consideran que hay una relación inadecuada de la realidad con la sexualidad y el cuerpo.

Masotta (2003) realiza en su casa en Barcelona una mesa redonda en torno al tema de la pornografía y propone una posible definición de lo pornográfico “...es un relato de una ideología sobre lo sexual transmitida a nivel de los medios de masas” (p.2) y marca la diferencia entre lo erótico y pornográfico colocando al primero del lado de un discurso verbal porque existe algo proferido “donde efectivamente el sujeto desaparece con respecto a lo que dice” (p.2) y al segundo del lado de la escritura “donde habría una cierta evitación de la desaparición del sujeto en el momento de decir” (p.2).

En esta misma mesa Germán García explica que esta separación entre lo erótico y lo pornográfico puede ser peligrosa porque “muchas veces lo que se llama cine erótico es una pornografía para las clases medias” (p.3) y pone de ejemplo la famosa película japonesa *El imperio de los sentidos* la cual está catalogada como película erótica por la estética que contiene y más adelante complementa que no es la imagen en sí lo que es atractivo porque en esta no hay nada especial, es solo que el cine es algo difundido en las masas y lo escrito no.



Figura 15. Poster y escenas de “*L'Empire des sens*”

“Es interesante, porque en el discurso pornográfico la censura cae sobre la forma, así como en ciertos discursos culturales la censura cae sobre el contenido. ¿Qué es lo que se pierde para que haya discurso pornográfico? La forma... Este discurso hace aparecer lo parcial, lo feo. El mal, digamos, en todos los sentidos (malas formas, malos temas, etcétera, etcétera)” (p.3).

A lo que Masotta complementa que entonces la pornografía recupera el discurso de lo feo y del exceso. Alberto Cardin concuerda con lo anterior, para él existe un discurso burgués que domina y menciona que para Oshima, director de la película ya mencionada, su creación estaba del lado de la pornografía porque esta a su vez estaba del lado del proletariado, mientras que lo erótico pertenece a la burguesía “...valorizando el deseo por el lado del erotismo diciendo que el erotismo, de alguna manera lo deja en suspenso, y por tanto se valoriza como el deseo no apto. Mientras que la pornografía de alguna manera estaría del lado de la repetición y por lo tanto del deseo desvelado...” (p. 5).

Masotta aporta sobre esta distinción entre lo erótico y lo pornográfico que:

“el concepto de erotismo debe describir cosas que ocurren a nivel de las relaciones entre intersujetos, cuerpos, personas, para no decir que pertenecen a lo real. Mientras que la

pornografía nunca podría definirse en este nivel... Lo que yo creo es que lo pornográfico es un fenómeno de comunicación de masas; paralelo a pornográfico en tanto tal, significa la necesidad de información a distancia... pienso que se puede producir erótico en una relación intersubjetiva corporal entre personas pero no pornografía, no hay pornografía entre dos. Esto se podría enunciar como leyes. No hay pornografía en lo real, la correlativa contraria -de la cual habría que ver la lógica- es que sin embargo no hay relación sexual en lo real. Entonces, lo erótico tendría que ver con la segunda” (p. 9).

Germán García explica que lo pornográfico no molesta mientras esté en su lugar, por lo que él no se centraría en lo pornográfico ni en lo erótico sino en lo obsceno porque introduce el problema del velo, de que todo tiene un lugar y que al salirse de ese lugar entonces inquieta, por lo que lo liga a lo siniestro donde lo pornográfico es eso familiar que se vuelve extraño.

Adolfo Berestein responde que hay tanta pornografía como perversiones y que es un discurso de la actualidad que sustituye al discurso de la histeria, por lo que él la ligaría al voyerismo, el exhibicionismo y el fetichismo, además de que esta ideología respecto a lo pornográfico se centra en el secreto y en el saber “hay algo que es secreto y hay un lugar de supuesto saber sobre ese secreto” (p. 3). A lo que Germán García complementa diciendo que entonces “toda la educación sexual pertenece al discurso de la pornografía, porque transmite un saber sobre el sexo” (p. 11).

Federico Jimenez aporta en esta mesa que para él en lo pornográfico existe una pérdida en el campo simbólico y una “super-producción en el campo de lo imaginario... Hay una reflexión que hacía Sollers... donde decía que masivamente se estaba produciendo una especie de imaginario colectivo, en lo cual habría diversas dimensiones pero quizá lo primordial sería la difusión de una cierta reglamentación genital. Es decir, la referencia sexual a una especie de genitalización de lo imaginario, o la organización de una fantasmática fundamentalmente genital en el sujeto” (p. 4).

Además habla sobre el discurso del exceso en donde retoma a Bataille para plantearlo como algo correlativo a la ley “Cuando la Ley se engaña por un sitio, surge el exceso por otro” (p.15).

Casi al término de esta mesa redonda German García aclara que a la pornografía no se le puede igualar a los manuales de técnicas corporales porque “el discurso pornográfico

no se propone para ser practicado” (p. 17) a lo que Masotta complementa que esto se debe porque ante todo el discurso pornográfico es fantástico, fantaseoso.

Por otro lado la psicoanalista Ons (2018) es portadora de lo que Gustavo Dessal (también psicoanalista) menciona como encargado del prólogo *El cuerpo pornográfico* como “sabiduría femenina ancestral”. Aquí Dessal escribe que el hombre se proyecta mediante la escena pornográfica, en donde un otro es quien satisface a la mujer “El voyeur, el consumidor de pornografía, consigue el orgasmo masturbatorio por procuración, ahorrándose así pasar por los desfiladeros de deseo del Otro.” (p. 9). En donde el cuerpo convertido en máquina puede ser programado para obtener un funcionamiento de la libido motorizado y la repetición mecánica sustituye a lo erótico hasta eliminarlo. Esta “perversión digital”, como él le llama, se escapa de la perversión clásica.

Dessal también habla de una clínica de la pornografía, es decir en donde se escuchan a los sujetos adictos al porno y se cuestiona “¿Qué consecuencias tiene esto para el amor? ¿Cómo lo afectan las circunstancias actuales en las que los cuerpos habitan el mundo consumidos por el discurso que los promueve al estatuto de objetos exhibidos, manipulados, codiciados, tramitados, transportados, intercambiados, deportados, exiliados, operados y medicalizados” (p. 11). Colocando a la pornografía como la causa de la extinción del amor verdadero, posición con la que concuerda la autora cuando menciona que “Los imperativos de goce y las adicciones pornográficas hacen que el amor se desligue cada vez más del sexo y que esa integración se torne más difícil.” (p. 25).

Ons ya desde la introducción explica que recibe pacientes adictos a la pornografía y que una de las consecuencias de ello es la dificultad para mantener relaciones sexuales ya que es un obstáculo porque la realidad no se ajusta a la mecánica que muestra “La pornografía ocupa actualmente un lugar relevante en la vida de muchos sujetos al punto tal de que consume horas enteras del día y tiene un poder de atracción que supera el de las relaciones sexuales “reales”” (p. 16). Para la autora esas representaciones no son congruentes con lo real, por lo que lo clasifica como un problema que no permite el adecuado funcionamiento de las relaciones sexuales que sí son reales. Algo no tan alejado de lo que plantea Michela Marzano en el compilado de Barzani (2015), para ella lo porno se trata de un mundo artificial y las pulsiones son dirigidas hacia objetos irreales, teniendo como consecuencia que la

realidad sea inaccesible y que por lo tanto, cuando la persona vive su vida sexual real estas representaciones ficticias se adueñan del acto real, porque no es posible para el consumidor mantenerse separado de las imágenes pornográficas, pero sí de sus propias emociones. Y si bien la imaginación o las fantasías pueden generar satisfacción la realidad siempre se impondrá.

“Lo cual quiere decir que el consumidor de películas pornográficas tiene tendencia no solamente a quedarse aparte de la narración y su estructura (que por otra parte a menudo es inexistente y monótona), sino a no interrogarse acerca de la verdad y la relación entre imágenes y realidad...La riqueza y los problemas de los vínculos interpersonales son así borrados, al tiempo que las representaciones toman el lugar de lo vivido...El consumidor se mantiene no-separado de las imágenes pornográficas que ve, al tiempo que está separado de sus propias emociones...ese goce es en general solitario, ya que la relación, a falta de una implicación real en la vida, sólo tiene lugar a nivel imaginario, hasta la progresiva disolución del vínculo con otros.” (pp.80-82)

Regresando a Ons (2018) y adentrándonos en su libro, la autora plantea que la pornografía no solo aviva fantasías sino que ella es la que las crea y se pregunta si entonces las perversiones actuales son consecuencia del mar de propuestas que la industria presenta. Respecto a esto Soto (2016) menciona que “todo parece indicar que las parafilias y los subgéneros de la pornografía caminan de la mano en la historia moderna. A cada parafilia parece corresponderle un subgénero pornográfico y, en este sentido, no sería erróneo pensar que la pornografía es el resultado de la forma en cómo la moral cambia en la sociedad y no al revés. Es decir, los cambios en la moral promueven los cambios en los subgéneros pornográficos sin proponérselo” (p. 236). Más adelante Ons (2018), para hablar de la masturbación, (otro de los grandes problemas que se le atribuye a la pornografía) cita a Lawrence (2021) quien considera que la masturbación es el acto más secreto del ser humano y que si bien es inevitable, también es el vicio de mayor peligro para la sociedad por su “naturaleza agotadora” en donde sólo existe la pérdida y nunca reciprocidad.

“No se hace más que gastar energía sin recibir nada a cambio. Después de un acto de autoerotismo el cuerpo permanece –por así decir– en un estado cadavérico. No hay intercambio, sólo vacío, lo que llamamos una pérdida irremediable. Y esto no ocurre nunca en ningún acto de intercambio sexual entre dos personas.” (pp. 46-46)

Por otro lado el antropólogo Bernard Arcand (citado en Basch, 2016) explica que a partir de la difusión del internet cada uno es libre de seleccionar las imágenes que más le parezca placenteras, por lo que se anula al otro y se centra todo en un yo.

“Una vez que han roto las familias, la sociedad, dios ha muerto, las parejas están deshechas, lo único que queda es un individuo más solo que nunca para el que el yo será lo más importante, y así su descubrimiento y satisfacción. La masturbación y la posibilidad de experimentar placer a solas, independientemente de otro, pasa a primer plano” (p. 123).

Juárez (2015) retoma a Freud quien explica las tres posibilidades de daño que puede causar la masturbación: el orgánico, la fijación de metas sexuales infantiles y la evitación de la alteración causada por el mundo exterior. Es en esta última en la que se enfoca.

“[...] la condición de apartamiento del mundo exterior y de la otredad como mecanismo rector del comportamiento del sujeto onanista, quien escapa a la consolidación de zonas imaginarias que le impiden enfrentar precisamente el riesgo de un ser barrado y de un Otro que lo designe como ente de palabra dentro de un universo simbólico que parece amenazante y que da lugar a cierta tranquilidad en el ejercicio de una sexualidad unaria” (p. 103)

También retoma a Lacan y su término el “goce idiota” para referirse a la masturbación “su raíz griega *ídios* que representa de manera general a “lo privado” o a “lo singular” (p. 103). En donde el goce no se liga a la intervención de un Otro. Y aunque para algunos la masturbación es uno de los principales problemas que “causa” la pornografía porque anula por completo la existencia del otro y aparta del mundo exterior, Juárez también explica que para Foucault el sexo siempre ha sido posicionado en el binarismo entre lo permitido y lo prohibido, además de que la psicología ha reproducido los “sistemas de poder-saber en los cuales la sexualidad debe ser confinada y limitada a espacios establecidos y prácticas comunes que obedecen a una normalidad llevada hacia los límites que configuran extremos de la representación de lo patológico como ese lugar que hay que evitar a toda costa si se quiere estar en la norma” (p. 106), por lo que la masturbación se encontraría en una práctica adecuada por contener la virtud de lo privado.

Podemos pensar que en esta exigencia de espacios en donde lo sexual tiene que ser invisible, los lugares de fácil acceso al ojo público o a las masas, como las calles que toman las trabajadoras sexuales o los *performance* en sitios concurridos, son mal vistos y despreciados, mientras que, por otro lado, las pinturas o esculturas de desnudos en salas

específicas de museos que solo cierta sección de población tiene acceso y bajo el manto de lo privado y oculto son motivo de aplausos y emotividad. Mientras que por su parte la pornografía impide la adaptación y el uso correcto de los cuerpos en la sexualidad del individuo, además de su fácil acceso a las masas.

También respecto a la masturbación como adicción, Naparstek (2009) retoma la carta 79 de Freud en donde escribe que la masturbación es la adicción primordial y que el resto solo son sustitutos de esta, planteando una relación entre la adicción y el autoerotismo ya que “el núcleo del síntoma anida la toxicidad de un aspecto pulsional e irreductible por la vía de la interpretación de sentido” por lo que “cualquier sustancia puede transformarse en tóxica a partir de la insistencia pulsional” (p. 146).

También cabe resaltar que Ons (2018) considera que en la pornografía no es necesario un discurso ya que todo es captado por la mirada del voyeur, que en su mayoría es masculino, porque a pesar de que algunas mujeres consuman pornografía su goce se encuentra en “la palabra de amor” (p. 23). Incluso más adelante explica que existe una diferencia en el orgasmo femenino y masculino, para este último existe un final y tiene un límite al terminar, mientras que para las mujeres al ser “multiorgásmicas” (las comillas son de la autora) no existe un fin y por lo tanto necesita de palabras amorosas “es común que luego de la primera relación sexual (o las primeras relaciones sexuales) las invada una inmensa tristeza si el compañero no llama al día siguiente” (p. 24).

Posición que es parte de una construcción social ya que como se ha explicado en el primer capítulo se alimenta la idea de que por un lado los hombres son señalados como personas agresivas y con un alto deseo sexual, por lo tanto más susceptibles al consumo de pornografía que puede llegar a niveles que no pueden controlar y justifique que cometan distintos delitos, mientras que por otro lado las mujeres siguen sin poder expresar libremente sus deseos o fantasías sexuales, sin poder disfrutar plenamente ya que siguen siendo reprimidas e incapaces de tomar elecciones y se les colocan virtudes como la fragilidad, la ternura, la inocencia, la pureza o incluso la asexualidad, en donde no es posible desear y llevar a cabo una sexualidad sin una carga sentimental o amorosa y que parece que al hacerlo algo no encaja, no es correcto.

García (2016) escribe que lo sexual, el goce y el deseo se muestran cada vez más públicamente “Los cuerpos desnudos ya no sólo hacen parte de las expresiones artísticas como la pintura, la escultura, etc., sino que también aparecen en todos los diversos medios de comunicación, basta con abrir cualquier tabloide nacional para encontrar fotografías de mujeres totalmente descubiertas, con títulos insinuantes y alusivos al sexo” (p. 193). Por lo que en donde antes existía el erotismo perteneciente a lo velado y privado ahora cada vez hay representaciones más explícitas y de dominio público. Para esta autora la pornografía promueve la idea de que las mujeres son mercancía que siempre están dispuestas al goce sexual y que además les es disfrutable todo el tiempo “y aparezcan para la mirada del otro, como aquellas que pueden satisfacer aparentemente el deseo sexual de aquel por el que son vistas y ser objeto que completa allí, donde algo falta...” (p. 199). Esto es la “trampa especular” que atrapa al observador y le hace creer que es posible la unión, porque se trata de dos seres que se complementan y satisfacen, dejándolo en la soledad con el ya mencionado goce del idiota, reducido a la actividad pulsional de los órganos.

Para Leader (2024) es muy probable que la pornografía tenga un fin analgésico ya que, según las encuestas, su consumo aumenta los domingos por la noche y todo el lunes, justo cuando las personas tienen que enfrentarse a la realidad. Otro aumento en el consumo fue durante la pandemia, en donde las restricciones y el ocio abarcaban el día a día, además de la presencia de ansiedad. También menciona que en esta pornotopía los personajes nunca renuncian al sexo, por lo que para crear una “pornografía emancipada” sería necesario que esos personajes se negaran al encuentro sexual.

Gallego (2023) en su artículo *Diálogo entre el psicoanálisis relacional y la sexología* relata que a lo largo de su vida se ha encontrado con una formación acerca de la sexualidad que es dividida entre dos polos: la reproducción y la pornografía. Y que esta última fue su principal fuente de educación sexual, pero es en su formación como psicoterapeuta que se familiariza con la teoría sexual de Freud, sin embargo nada de esa información logró resolver lo problemas sexuales que escuchaba en consulta ya que le parecía mucha teoría desconectada de las emociones y la realidad, por lo que se pregunta “qué nos pasa con la sexualidad en el psicoanálisis y en el resto de la sociedad, que la tenemos tan escondida en el armario y apartada como si fuera peligrosa” (p. 520) y cita a Fonagy quien hace una

revisión de las publicaciones psicoanalíticas de los últimos ochenta años para preguntarse "¿Por qué estamos dejando de formarnos y de hablar de sexualidad? ¿Nos da miedo? ¿Es una defensa? Sin embargo, ya hemos visto la importancia central que tiene la sexualidad en nuestras vidas y la carga de sufrimiento asociado cuando alguien tiene un problema sexual." (p. 521)

Para Gallego el sexo ha sido despojado de las emociones y la intimidad y queda reducido a un objeto de consumo en dónde se evita el enamoramiento "Este sexo sin profundidad, no deja huella. El erotismo y la seducción son sustituidos por la pornografía. La intimidad queda afectada por la predominancia de la individualidad. De hecho, hay una represión de la intimidad que no llega a constituirse. Ya no hay represión de la sexualidad. Da más vergüenza compartir las vulnerabilidades que la desnudez o que tener sexo" (p. 521).

Parece que para muchos profesionales *psi* el sexo debe de tener una carga romántica o sentimental porque de no ser así vale menos o se considera inapropiado o dentro de la anormalidad porque no es posible una relación meramente carnal o autoerótica ya que al ser despojada de lo amoroso enseguida se convierte en algo vacío, mecánico e individualista y el placer por el placer será tachado de erróneo. Por eso Gallego propone en su artículo una terapia sexual, que junto a un equipo multidisciplinario se valora para diagnosticar y asignar un tratamiento "El rol del cuerpo es fundamental en la terapia, el cuerpo es la expresión de nuestra feminidad, de nuestra masculinidad; es el medio de transmisión del erotismo, es lugar de comunicación, por lo que a través de los ejercicios sexológicos se aprende a tomar conciencia de la interacción con la pareja, buscando reforzar el *self* físico y erótico de ambos." (p. 523). Lo cual puede ser problemático porque se estaría pensando que existe una pedagogía de la sexualidad, en donde hay algo que se tiene que arreglar para que funcione de manera adecuada, saludable y salubre, y donde las ciencias *psi* promueven un sobresaber de la sexualidad, creando una tecnificación y regulación de la sexualidad.

Pérez (2016) expresa que "En todos los tiempos, para algunos hombres, la pornografía se constituyó como un recurso posible ante el encuentro con la angustia y el vacío. En el caso de las mujeres, la preferencia – por no decir necesidad – son las palabras, los silencios y los encantos de sus resonancias. Vía que permite el acceso a un más allá del goce fálico." (p. 1) y que es por eso que actualmente la literatura erótica es consumida mayormente por las

mujeres, estas historias entrelazan encuentros sexuales con historias románticas “Lo femenino se teje y desteje, en psicoanálisis, eso que llaman “fibra”, son los hilos del fantasma...” (p. 1) por lo que no existe un saber del sexo “pero sí ficciones y fijaciones, que se asientan sobre el goce” (p. 2).

Esto es interesante porque como se expuso en el primer capítulo la literatura ha sido y sigue siendo la manera en la que las mujeres han logrado expresar libremente su sexualidad, pero ¿por qué la literatura? Además de poder recurrir al anonimato, hablamos de una actividad pasiva y privada, en dónde no se ensucian de ninguna forma, no se exponen ante el peligro y les permite acceder a este supuesto saber del sexo. Pero entonces, el texto ¿es una mejor forma? Qué indica que ellas, no fantasean y crean idealizaciones y representaciones erróneas tanto de la sexualidad como del sexo contrario.

3.2. DE LA ESTÉTICA DE LO BELLO A LO GROTESCO

Dado lo anterior podemos decir la manera en la que pensamos el cuerpo y la sexualidad, sus representaciones, sus destinos o la forma en la que se vive parte de ciertos presupuestos que en ocasiones los psicoanalistas no pueden hacer a un lado ya sea de manera consciente o inconsciente, porque al hablar de las aberraciones o patologías sexuales ya hay implícita una idea estética construida alrededor del cuerpo y la sexualidad. Por lo que la forma en la que los representamos, no sólo abarcan categorías de lo normal y lo patológico sino también son relacionadas con lo bello y lo grotesco. Es por eso que esta última categoría nos permite repensar y tomar conciencia de que estamos asumiendo una estética.

Bayer (2014) toma el término *estética* pensándolo como “reflexión acerca del arte”. Esta palabra apareció en el siglo XVIII al ser utilizada por Baumgarten y entendida como “teoría de la sensibilidad”. Más tarde la estética también se pensó desde dos principales materias: la filosofía y la historia del arte, porque “Los valores estéticos no se presentan aislados; son funciones de valores morales y políticos” (p. 7).

Ya en el arte primitivo se tenía un cuidado por la simetría, sin embargo esta no podía crearse a través de la imitación ya que en la naturaleza no existe ni la simetría ni la perfección. Actualmente esa simetría puede ser explicada por la percepción que el hombre tiene de su cuerpo en donde se modifica aquello dado por la naturaleza, es decir, el artista da forma

libremente a ciertas partes de la naturaleza como los animales para darles mayor fuerza o expresión.

Estas representaciones artísticas se basaban exclusivamente en lo que se veía, por lo que eran representaciones exactas y realistas cargadas de misticismo. Por eso el origen del arte radica en “la sensación, el recuerdo y mimetismo” (p. 16)

3.2.1 EL CLASICISMO

Ruiz de Vergara (2024) realiza un ensayo sobre el clasicismo, al ser una de las categorías artísticas y de la estética filosófica con mayor uso, se interesa en explicar su génesis hasta su uso actual. Esta génesis podría rastrearse desde el término *classicus* de Aulio Gelio con una carga económica y social asociada al rey Servio Tulio quien dividía a la población en cinco clases (*classis*) de acuerdo a su nivel económico. Los *classici* o clásicos eran la parte de la población que tenían una riqueza de cien mil ases o más, por lo que se le llamaba clásico a quien pertenecía a esta primera clase. Posteriormente Gelio extendió esta estrategia al mundo de las letras para clasificar a los escritores en dos grupos: los clásicos y los del proletariado.

Para el siglo XVI se retoma el concepto empleado de la misma manera que Aulio para insertarlo en el ámbito escolar y señalar “textos dignos de ser leídos, analizados y comentados en las clases de gramática” (p. 284). Además comienza a extenderse, los clásicos ya no solo hacen referencia al ámbito literario sino también a otras materias como la filosofía o historia donde se inicia la idea del canon. Es hasta el siglo XVIII en 1797 que Friedrich Schlegel compone lo clásico y lo antiguo para hablar de la Antigüedad clásica, haciendo referencia al mundo grecorromano. La palabra Antigüedad abarca a “los persas, los egipcios o los hebreos representaban, tanto o más que griegos y romanos, al mundo antiguo.” (p. 286). Mientras que lo clásico reúne la idealización del arte griego, convirtiéndolo en el modelo estético clasicista de los románticos para llevarlo a la historia, la antropología y a la metafísica.

“No por casualidad este punto de inflexión en la historia del concepto de “clásico” coincide con la aparición del término “clasicismo”, ausente por completo hasta el momento. Wellek (1983, p. 105) documenta la primera aparición del término en 1818, en publicaciones italianas que lo conceptualizan y lo critican desde una óptica romántica. Después el término se vierte al alemán en 1820 y al francés en 1822, y a partir de esa década su uso se va extendiendo lentamente por toda Europa” (p. 285).

Es decir, la palabra clasicismo surge como otro de los derivados del romanticismo y de sus múltiples *ismos* en lo último del siglo XVIII. Más adelante en las lecciones de estética de Hegel se habla de una “unidad perfecta de materia y forma en el arte” que corresponde al periodo grecorromano, pero del que no hay posibilidad de regresar o recuperarlo por lo que el arte “será algo perteneciente al pasado”, marcando una línea en la que el futuro del arte sólo es decadente.

Para la autora el término clasicismo es exclusivo de las artes lo que lo hace una categoría estética, es decir el clasicismo es “estilo o género que obedece a un conjunto de normas que forman una tradición y proponen un modelo estético” (p. 291) que busca un ideal de la belleza absoluta y como ideal para el resto de las épocas, inspirado en la Antigüedad grecorromana “tiene por principios la verosimilitud, la imitación, el intelectualismo, el decoro o la moralidad” (p. 292). Esta idea de la belleza ha permitido que el concepto de clasicismo no se pueda eliminar, ya que cuando parece hacerlo algo surge para ocupar su lugar, una normativa que se sigue para crear siguiendo las reglas ya mencionadas.

En la pintura, el clasicismo es la norma y suele identificarse por el periodo del neoclasicismo, un ejemplo es la obra *Juramento de los horacios* que se describe como “rígido, simple, sobrio, objetivo, en una palabra, puritanamente racional. Grupos simples y líneas rectas organizan toda la composición, haciéndola clara y llamativa. Este es el método de composición conocido generalmente como clasicista” (p. 297). Pirela (2025) explica que se buscan representaciones armoniosas, equilibradas y proporcionadas que enaltecen momentos históricos o escenas mitológicas en donde se idealiza la realidad por encima de los valores religiosos. Entre sus principales representantes se encuentran Nicolas Poussin o Jacques Stella.



Figura 16. “El juramento de los Horacios”, de Jacques-Louis David.



Figura 17. “Galatea, llevada por un delfin bajo un velo rosa”, de Jacques Stella.



Figura 18. “Los pastores de Arcadia”, de Nicolas Poussin.

Ruiz de Vergara (2024) escribe que en la arquitectura se puede identificar porque hace referencia a la antigüedad, por lo que no suele existir una época de ella, pero sí un estilo normativo, en cambio Pirela (2025) menciona que se buscaba ir en contra de lo gótico y lo barroco, es decir del exceso, por lo que también se buscaba el equilibrio en todo momento, se utilizaban materiales duraderos como el mármol y la ornamentación era sobria y basada en la geometría. Algunos ejemplos son la Villa Rotonda (1591) de Andrea Palladio, la Puerta de Alcalá (1778), de Francesco Sabatini y la Puerta de Brandeburgo (1791), de Carl Gotthard Langhans.

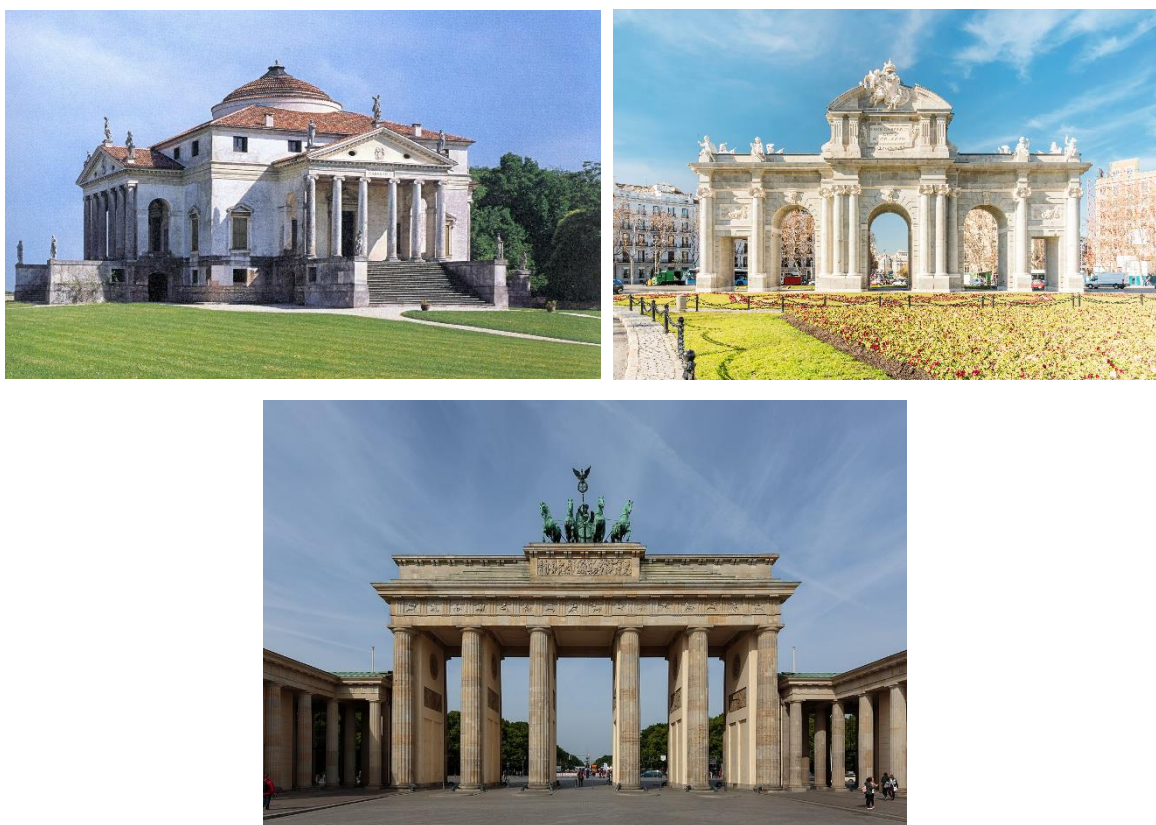


Figura 19. (De izquierda a derecha) Villa Rotonda, la Puerta de Alcalá, y la Puerta de Brandeburgo (debajo).

En la música clásica, nos dice Ruiz de Vergara (2024), se produce un cambio a mediados del siglo XIX sobre la “música seria” o en su mayoría, música sinfónica alemana, que se define por sus normas y formas estables en contraposición con la “música ligera” que engloba composiciones sencillas y que se dirigen a la mayoría de la población. Podemos reconocer a los alemanes Wolfgang Amadeus Mozart y Ludwig van Beethoven. Para la danza

se siguen las mismas normas y se divide entre una danza académica y clásica y la danza popular. La primera hace referencia al *ballet* que se rige por “la alineación corporal, la colocación paralela de hombros y caderas respecto al suelo, el *travail sur pointes*, etc.” (Ruiz de Vergara, 2024, p. 299). Para la danza se siguen las mismas normas y se divide entre una danza académica y clásica y la danza popular. La primera hace referencia al *ballet* que se rige por “la alineación corporal, la colocación paralela de hombros y caderas respecto al suelo, el *travail sur pointes*, etc.” (Ruiz de Vergara, 2024, p. 299).

En la literatura se intentaba recuperar la estética de la dramaturgia grecorromana, basándose en la *Poética* de Aristóteles para escribir sobre lo que se consideraba real y digna a través de la égloga, la elegía y la fábula. Esto como una respuesta ante lo barroco que era considerado exagerado e irreal.

“Dentro del clasicismo, se destacó el trabajo de Nicolás Boileau, en cuya *Arte poética* (1674) desarrolló los principios literarios fundamentales que a su criterio debían regir la literatura, sobre la base de las unidades aristotélicas. Este tratado sirvió como referencia a los escritores de su momento y estableció un modelo literario que perduró por siglos.” (Pirela, 2025).

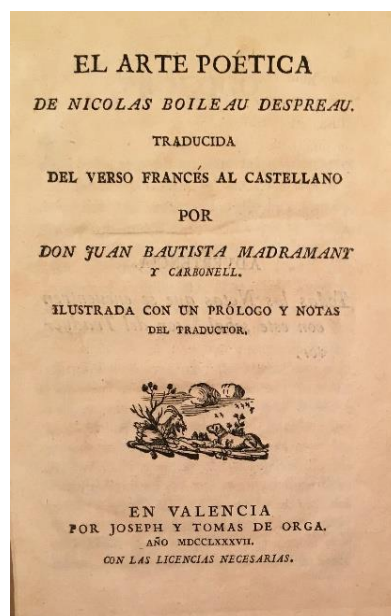


Figura 20. Retrato de Nicolas Boileau-Despreaux y portada del “El Arte Poética”.

En conclusión, se puede decir que la idea del clasicismo engloba categorías como “orden, armonía, luz, claridad, proporción, perfección, naturaleza, racionalidad, imitación, idealización, elegancia, simetría, geometría, pureza, rigor, unidad, virtud, decoro,

concinidad, serenidad, objetividad, frialdad, sobriedad, contención, medida, buen gusto, humanismo, antropocentrismo, cartesianismo, academicismo, esencialismo, cosmos, latinidad, moralidad, canon, excelencia, jerarquía, Antigüedad, Occidente, bondad, belleza y verdad, etc.” (Ruiz de Vergara, 2024, p. 305) y se evitan los excesos y las ambigüedades, inclinándose por las imágenes sobrias y precisas. Además, a través de estas se transmiten historias sobre héroes y sucesos históricos que tienen una función pedagógica para la difusión de valores. El arte clasicista es pensado como una estética de la imitación, de la naturaleza y el decoro y cualquier otro arte fuera de estas reglas o características sería parte de una estética de la creación, lo artificial o lo trasgresor.

3.2.2 DE LO SUBLIME A LA SUBLIMACIÓN.

Saint Girons (2015) hace un recorrido histórico sobre lo sublime desde la filosofía de Platón hasta la propuesta psicoanalítica de Freud y Lacan. Una estética que estudia los significantes en la lingüística, la música y la pintura para lograr una sensación en el otro.

“Una filosofía del arte que se ocupa de las obras y de las formas artísticas históricamente manifestadas y en las que reconoce los progresos específicos del genio del hombre. Una filosofía política en la que se plantean problemas relativos a la constitución, a la confrontación y al cambio de diversos tipos de poder. Una ética que se interroga acerca del enigma de las obligaciones, acerca de las constricciones de lo real y de los desafíos del deseo. Una antropología basada en la escisión que se da en el sujeto a partir de la existencia de un lenguaje que lo determina antes, incluso, de su propio nacimiento.” (p. 28)

Esta autora nos explica que lo sublime cambia la triada de lo verdadero, bueno y bello, creando una crítica hacia lo bello que solo inmoviliza y aburre con su perfección construida y artificial, lo verdadero que deja de lado todo lo que no pertenece a la ciencia y lo bueno que es creado por modelos preconstruidos.

Además lo sublime sólo puede ser trascendente cuando “me atrapa y me confunde, me aferra y me aterra” (p. 33) por ello “sublimiza” ya que uno se deja arrastrar por la creación del genio, pero para esto se tiene que ser sensible, portar un cuerpo que desea y sufre.

“Lo sublime es un principio de metamorfosis, al menos cuanto lo es de conocimiento. Más aún, su saber me modifica íntimamente, incluso antes de que yo haya tenido acceso a él, mientras que, por el contrario, el mero conocimiento, permanece externo a mí.” (p. 39)

Por ello la sublimación no sólo está interna al sujeto como algo meramente pulsional, sino que se apoya de significantes que favorecen su creación, pero no es algo que produzca el proceso psicoanalítico, es decir no es un acto de traslación.

Para Saint lo sublime se tiene que comprender como “...una elevación de la humanidad por encima de sí misma” (p. 49) ya que en esto se basaron los primeros poetas y filósofos griegos porque pensaban que el hombre no sólo era parte de la naturaleza sino también del arte, para ellos era necesario educar a través de ideales que pudieran guiar el alma a través de una psicagogia, por lo que este saber sublime sólo es posible para aquellos que son entrenados para seguirlo y reconocerlo.

Longino es un escritor que no fue reconocido en su momento y que la autora retoma porque él se aleja de esta idea y piensa lo sublime como algo del decir, del discurso que es capaz de transmitir el pensamiento y las “apariciones mentales” (*phantasía*) que son necesarias no solo para imitar lo que ya se ha visto sino también para lo que no se ha visto, para dar testimonio de “un arte que sobrepasa al arte”, es decir lo sublime es el punto máximo de los discursos y por ello los poetas pueden decir que lo son.

Aquí lo sublime se diferencia de lo bello en que este existe por sí mismo, no es algo que se construya, es algo que ya está dado, no es parte de lo sereno, armonioso o alegre que nos hace notarlo, para lo sublime es necesario querer estar disponible y vulnerables a lo que nos muestra, por ello al contrario de la belleza, lo sublime puede desaparecer si no es expuesto a través del discurso, no es eterno por sí mismo, es necesario que sea reconocido a través de las generaciones. Por eso para Longino en el arte no basta la técnica, es necesario alimentar la mente con actividades como leer o escuchar que comprometen a todo el ser, es necesario la pasión en el orador para contagiar al otro de esa misma pasión y entonces lo tome como su discurso “Cuando se lee a un gran autor, cuando frecuentamos a menudo sus páginas, uno se convierte en el autor mismo. Comprenderlo es identificarse con él, reproducir su discurso. Es elevarse hacia lo sublime y por lo sublime ser elevado.” (p. 100). Este discurso sublime no permite la indiferencia ni del orador ni del receptor ya que deja una marca y cambia vida de quien lo experimenta, no sólo por el deseo de realizar una modificación sino porque es empujado a satisfacer una exigencia en el momento, no hay forma de escapar de él.

Sait también distingue entre los significados de lo sublime entre los grecorromanos y los griegos, en cuanto al primero es un término retórico, utilizado como adjetivo “sinónimo de grave y de elevado pero también de vehemente y de terrible y se sirve de él para caracterizar un estilo oratorio perfectamente determinado” (p. 177). Mientras que la segunda es parte de una tradición filosófica que indica altura, elevación o excelsitud que se manifiesta en el Ser o en Ideas. De igual manera distingue el término griego del término latino, en el que el griego “designa la altura concebida como una dimensión espacial, opuesta a la anchura y a la longitud y que, sucesivamente, asume el sentido de lo más alto, de cima o culmen” (p.180) y por otra parte el latino *sublimis* “tiene su origen en la preposición sub «bajo», «cerca» y en el adjetivo limis (o limus), «oblicuo», «de través», o también, aunque menos consistente, en la preposición sub y el sustantivo limen, «límite» «umbral».” (p. 180). Por lo que también designa el movimiento de abajo hacia arriba. Visto desde otro lugar lo sublime abarca elementos excluidos que retornan y sobrepasan un umbral y se van elevando.

Otro autor que destaca Saint es Giambattista Vico quien amplió la propuesta de Longino pensando lo sublime como algo que le permite al hombre “renacer de sí mismo y, al mismo tiempo, dar lugar al mundo y a sus instituciones. Ser heroicos y apuntar a la *sublimia*. Ese es, precisamente, el imperativo civilizador” (p. 268). Lo sublime, para Vico obliga al ser humano a través de un trabajo duro al servicio de fuerzas que lo rebasan para poder contribuir a la civilización, no hay una moralización de lo sublime porque para él los hombres primitivos eran “estúpidos *bestioni*, insensibles y obtusos” (p. 274). Por ello la moral moderna no se puede pensar en una época en la que no encajan esas ideas, por lo que su propuesta tiene tres características importantes:

1) su fuerza creativa (porque lo sublime instituyó un lenguaje o, mejor dicho, un sistema de ficciones); su fuerza cognitiva (porque tan pronto como se inventaron las ficciones sublimes, los hombres creyeron en ellas y de ellas extrajeron su mundo); 3) su fuerza «humanizante» y, si se pudiera decir, «genializante» (porque lo sublime permitió a los primeros hombres acceder a la humanidad y constituir progresivamente el mundo civil) (p. 270)

Esta teoría de lo sublime heroico tiene un giro en el siglo XVIII y emerge lo sublime natural con Burke y Kant cuando se deja de pensar lo sublime como una teoría que crea y pasa a ser una teoría del sentimiento en donde a través de la contemplación se transmite la pasión y la emoción hiriendo al ser humano al tener conciencia de lo terrible dando paso a la

reflexión o lo que Burke llama *delight*. Deja de pensar lo sublime como algo iluminado y comienza a pensarlo desde la oscuridad de la noche, la cual no nos permite ver y nos deja perdidos a toda clase de peligros y dificultades.



Figura 21. (de izquierda a derecha) “El caminante sobre el mar de nubes” de Caspar David Friedrich y “A Ship against the Mewstone, at the Entrance to Plymouth Sound”, de J.M.W. Turner.

“En la profunda oscuridad es imposible saber nuestro grado de seguridad, ignoramos los objetos que nos rodean; podemos chocar a cada instante con algún obstáculo peligroso; podemos caer por un precipicio al primer paso que demos y, si un enemigo se acercara, no sabemos cómo defendernos” (p. 326).

Mientras que para Kant liga lo sublime con la naturaleza y remarca la importancia del miedo por la extensión de todo aquello que se observa ya que en este siglo la aspiración del hombre es traspasar los límites, recorrer nuevos lugares uniéndose con la estética de ciencias como la botánica o la geología “la naturaleza aparece dotada de una energía constructiva de la que dan testimonio, a escala protohistórica y a escala histórica, tanto su actividad como su movilidad” (p. 324). El Océano le parece el emblema de lo sublime por sus características sobre la inmensidad, sus olas desafiantes, la falta de serenidad al contemplarlo y la furia con la que arrastra todo a su paso amenazando al hombre. Para él lo sublime supera los sentidos.

En este siglo surgen las bases de la estética, historia y filosofía del arte y se extiende hasta los no artistas, creando una crítica hacia lo bello que se convierte en una característica efímera, superficial y engañosa que genera una satisfacción inmediata, poniendo a lo feo como algo preferible ya que no crea falsas promesas, ni genera ilusiones, aquí intervine lo sublime que es capaz de consternar y sacudir al ser. Lo bello se basa en el amor y la perfección de las relaciones, provoca un placer positivo, mientras que lo sublime nos mantiene a prueba, nos proporciona un placer relativo que surge del dolor acompañado del sentimiento del vacío. Es de esta dualidad que surge la idea de lo romántico y se le asocia a lo sublime porque poetas, enamorados y melancólicos se sumergen en su naturaleza salvaje.

“Todo cuanto es oscuro, superfluo, poco amable, todo lo que es punzante y duro se convierte en emblema de lo sublime; todo cuanto es radiante, todo lo que se revela eventualmente útil, todo lo que es agradable, armonioso y flexible se convierte en emblema de lo bello” (p. 340).

Es hasta la segunda mitad del siglo XIX a partir de las revoluciones científicas, que dicen dar constancia de la realidad, que se deja de prestar interés a lo sublime y es hasta que surge el arte moderno que termina afirmando su importancia, porque se comienzan a rechazar reglas de la elite y se busca la autonomía. La música rechaza el sistema clásico e inventa nuevas posibilidades de combinar sonidos diversos a través del *jazz* o el *blues* y la improvisación tiene un papel fundamental en las creaciones. A partir del siglo XX la danza rechaza el *ballet* clásico y comienza a experimentar movimientos violentos y eróticos, deja de lado la belleza y la armonía y trata de recuperar la fuerza de danzas festivas o de rituales a través del cuerpo tanto como instrumento y creador. La arquitectura renuncia a los ornamentos y se enfoca en edificios que evoquen el vacío o bien que se vean inspirados por la naturaleza. La pintura hace uso de nuevas geometrías, valorando la diversidad de posibilidades o la simplicidad del puntillismo o el fauvismo y finalmente la escultura abandona las representaciones humanas y desarrolla nuevas técnicas dándole importancia y un lugar esencial a los materiales utilizados. Además surge la fotografía, que “asume el valor de un «certificado de presencia», de modo que el «poder de autenticación supera al poder de representación» ... juega un papel determinante en la emancipación de la pintura respecto de la mimesis, en la medida en que estimula a los artistas a una auténtica redirección de la mirada hacia un mundo diferente de la imagen cinematográfica.” (p. 456).

Es también en el siglo XX que surge un fuerte movimiento intelectual, dando paso al psicoanálisis. Cuando en psicoanálisis se habla de la sublimación enseguida se piensa y privilegia el lugar del arte, parece que el hablar de una no hay duda de que se habla al mismo tiempo de la otra. Freud (1915) explica que otro de los destinos que puede tener la pulsión es el de la sublimación, que es la facultad de cambiar la meta sexual originaria por otra ya no sexual, pero psíquicamente emparentada con ella, sin sufrir una disminución de la intensidad.

Laplanche & Pontalis (1996), agregan que la palabra sublimación surge de la palabra sublime para referirse a una producción artística elevada, así como también es una palabra utilizada en la química para referirse de un cuerpo que pasa del estado sólido al gaseoso o como explica Saint (2015) es un proceso de purificación, por lo que se le puede ligar a una “purificación moral” en donde el proceso de la sublimación es un medio de auxilio para combatir el malestar y el sufrimiento de la cultura, en donde existe una ganancia del placer a través del trabajo psíquico e intelectual que se requiere para crear, por ello destaca en el desarrollo de la sociedad. Sin embargo, este proceso no es posible para todos.

“No todos los neuróticos poseen un gran talento para la sublimación; de muchos se puede suponer que en modo alguno habrían enfermado si poseyeran el arte de sublimar sus pulsiones. Esforzándolos desmedidamente a in sublimación y segregándolos de las satisfacciones pulsionales más inmediatas y cómodas, la mayoría de las veces se les tornará la vida más dificultosa todavía que antes.” (Freud, 1912 p. 118).

La sublimación permite que las pulsiones sexuales y agresivas se transformen en actividades, en su mayoría culturales, aceptadas y disfrutables para la sociedad

“... la sublimación tiene como objetivo presentar las cosas en una forma bien organizada, aligerada y comprensiva...la sublimación es una metamorfosis de la libido: orientada (que no determinada) por determinados valores sociales y por los significantes que la vehiculan” (Saint, 2015, pp. 528-532).

Es decir, la paradoja de la sublimación está en la creación en donde se permite imaginar lo inimaginable y la “normalización y adaptación” del sujeto. Lo sublime permite el proceso de la sublimación para tomar conciencia de sí mismo.

3.2.3. LO GROTESCO

Bajtin, M. (2024) analiza el humor y la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento haciendo énfasis en la vida del carnaval por el cual, gracias a su intento por

terminar con jerarquías, la autoridad y el clasicismo, surge lo grotesco “El mundo infinito de las formas y manifestaciones de la risa se oponía a la cultura oficial, al tono serio, religioso y feudal de la época” (p. 9) estas manifestaciones las divide en tres categorías:

- “1) Formas y rituales del espectáculo (festejos carnalescos, obras cómicas representadas en las plazas públicas, etc.);
- 2) Obras cómicas verbales (incluso las parodias) de diversa naturaleza: orales y escritas, en latín o en lengua vulgar;
- 3) Diversas formas y tipos del vocabulario familiar y grosero (insultos, juramentos, lemas populares, etc.).” (p. 9).

Estas tres categorías se relacionan entre sí y no pertenecían a las artes por completo, se encontraban entre la vida real y el arte. Los espectadores no eran un público pasivo que sólo se dedicaba a contemplar el carnaval, los espectadores viven el carnaval, no existe un espacio asignado, su ley es la libertad y por ello es dirigido para todo el pueblo.

Sin embargo, estos rituales han sido analizados desde la modernidad y no desde la época a la que pertenecen, por lo que retoma la obra de Rabelais bautizado por Victor Hugo como el “poeta de la «carne» y el «vientre»” por sus “imágenes del cuerpo, de la bebida, de la satisfacción de las necesidades naturales y la vida sexual. Son imágenes exageradas e hipertrofiadas” (p. 27) que representan la cultura cómica popular a la cual nombra como *realismo grotesco*.

“En el realismo grotesco (es decir en el sistema de imágenes de la cultura cómica popular) el principio material y corporal aparece bajo la forma universal de fiesta utópica. Lo cósmico, lo social y lo corporal están ligados indisolublemente en una totalidad viviente, e indivisible. Es un conjunto alegre y bienhechor.” (p. 28).

El cuerpo no es algo exclusivamente biológico o de la burguesía, no está separado, no es individual del resto del mundo, es el pueblo, es un cuerpo colectivo y la evolución de este, por ello sus características exageradas, que representan la abundancia y la no cotidianidad sino la alegría y la festividad propios del carnaval. Su rasgo principal del realismo grotesco es el degradar, corporizar y vulgarizar porque no es parte del arte noble que controla, restringe, autoriza o formaliza, su fin no es la perfección.

“Degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales...El énfasis está puesto en las partes del cuerpo en que éste se abre al mundo exterior o penetra en él a través de orificios, protuberancias, ramificaciones y excrecencias

tales como la boca abierta, los órganos genitales, los senos, los falos, las barrigas y la nariz.” (pp. 31-37)

A finales de la Antigüedad, la imagen grotesca se renueva y comienza a abarcar las distintas ramas del arte y la literatura, sin embargo aún no se le da un lugar ni un análisis o terminología propia y precisa, como consecuencia de su naturaleza radical y extrema y por lo tanto el uso que se le da. Es por eso que Thomson (2020) explica que lo grotesco es cuestión de perspectiva, lo que para alguien es grotesco, para otro solo es una realidad cruda y no motivo de espanto o desagrado. Lo grotesco es un fenómeno que existió en el ámbito artístico en el occidente “al menos desde el cristianismo primitivo en la cultura romana, donde se desarrolló como un estilo que combinaba elementos humanos, animales y vegetales, intrincadamente entrelazados en una pintura” (p.63). Estos murales aparecieron por primera vez en 1500 gracias a la palabra italiana *grotte* que significa cuevas o como su derivado: excavaciones, que fueron realizadas en Roma, palabras de las cuales surge grotesco o el tipo de pintura *le grottesca*. Estas pinturas contenían elementos heterogéneos en donde se combinaban la vegetación, lo animal, lo humano y lo arquitectónico para conformar lo que el escritor romano Marco Vitruvio Pollio consideraba una “combinación monstruosa y absurda” y describió como:

“Pues nuestros artistas contemporáneos prefieren decorar las paredes con monstruos en lugar de representaciones claras del mundo de los objetos. En vez de columnas, se pintan estriados tallos con rizadas flores y volutas, y al ornamento de los frontones se prefieren candelabros que soportan pintados templetes. En los tímpanos de éstos crecen desde unas raíces tiernas flores que se enroscan y desenroscan y sobre las cuales se sientan sin ningún sentido algunas figurillas. Finalmente, las ramificaciones sirven de apoyo nada menos que a medias figuras: unas con cabezas humanas y otras con cabezas de animal. Pero semejantes disparates no existen, no existieron nunca y no existirán jamás” (p.64).

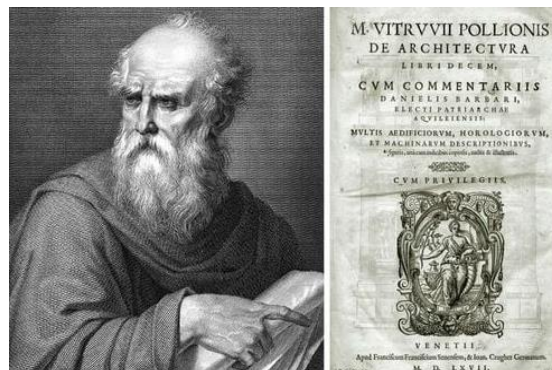


Figura 22. Retrato de Marco Vitruvio Polión y portada de su obra “De architectura” (I a.C.).

La palabra hace presencia en Francia en el año 1532 hasta que en 1640 pasa de ser *grotte* a *grotesque* gracias al inglés, haciendo popular el estilo en el siglo XVI sobre todo en Italia. Además, la palabra grotesco fue tomada por la literatura y otros ámbitos no visuales en Francia.



Figura 23. Retrato de François Rabelais y portada de su obra “La horrorosa vida del gran Gargantúa, padre de Pantagruel” (1534).

Bajtin (2024) explica que en los siglos XVII y XVIII el canon clásico se apodera del arte y la literatura, y lo grotesco deja de ser parte de la cultura popular y se convierte en algo simplemente cómico, ya que la vida festiva pasa a ser una vida de gala y las fiestas públicas ahora son privatizadas y parte de lo doméstico y familiar.

Iniciada la segunda mitad del siglo XVIII lo grotesco toma una comprensión más grande llega a Inglaterra y Alemania y es en este último en donde comienza la discusión sobre el personaje del Arlequín que era la figura principal en los teatros. En 1788 Flögel, crítico literario de Alemania se refiere a lo grotesco como aquello que está alejado de las reglas estéticas y cuyo contenido es material y corporal exagerado.



Figura 24. “Arlequín”, de Nicolas Bonnart (1680).

Es también en Alemania donde surge el romanticismo de lo cual deriva el grotesco romántico “es un grotesco de cámara, una especie de carnaval que el individuo representa en soledad, con la conciencia agudizada de su aislamiento.” (p. 51). Entre las principales diferencias con el grotesco de La Edad Media y el Renacimiento se encuentra la risa que deja de ser una parte regeneradora de disfrute y alegría para convertirse en sarcasmo y sátira que da paso a la reflexión, lo terrible se convierte en algo exterior y ajeno al hombre, mientras que en la cultura popular es parte de lo humano y lo corporiza, la locura que era popular y causaba felicidad por la parodia que rompía con la seriedad al ser festiva, ahora es influida por una visión de lo normal y juiciosa. Las imágenes de lo grotesco empiezan a producir temor en lugar de alegría, como en el caso de la figura del demonio, en un principio las diabluras eran representadas por un personaje despreocupado a través de la parodia y lo cómico, pero el grotesco romántico se transforma a una figura que produce espanto o es causa de tragedias.

El tema de la máscara también es importante ya que en ella surgen cambios:

“La máscara expresa la alegría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único, la negación de la estúpida autoidentificación

y coincidencia consigo mismo; la máscara es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres; la máscara encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual, elementos característicos de los ritos y espectáculos más antiguos. En el grotesco romántico... la máscara disimula, encubre, engaña, etc. En una cultura popular orgánicamente integrada la máscara no podía cumplir esas funciones. En el romanticismo, la máscara pierde casi totalmente su función regeneradora y renovadora, y adquiere un tono lúgubre.” (p. 52)

Y es en la figura del demonio también están marcadas las diferencias entre ambos grotescos:

“En las diabluras de los misterios medievales, en las visiones cómicas de ultratumba, en las leyendas paródicas y en las fábulas, etc., el diablo es un despreocupado portavoz ambivalente de opiniones no oficiales, de la santidad al revés, la expresión de lo inferior y material, etc. No tiene ningún rasgo terrorífico ni extraño (en Rabelais, el personaje Epistemon, de vuelta del infierno, «asegura a todos que los diablos eran buena gente [14]»). A veces el diablo y el infierno son descritos como meros «espantapájaros» divertidos. Pero en el grotesco romántico el diablo encarna el espanto, la melancolía, la tragedia. La risa infernal se vuelve sombría y maligna.” (p. 54)

En 1804 surge la figura del humorista satánico gracias a "Vigilias de Bonaventura" que se considera a sí mismo hijo del demonio y justifica así su mirada hacia la vanidad de todo lo terrestre” para él esta narración es satírica. El demonio es quien porta la sátira, la risa es disfrutable y motivo de alegría para los hombres hasta que el diablo se deshace de su disfraz y convierte la risa en una risa demoníaca. La sátira pasa de ser terrorífica a grotesca (Kayser, 2015)

También en esta mitad del siglo XVIII lo grotesco pierde fuerza y comienza a asociarse con la caricatura, perdiendo sus características aterradoras y reemplazandolas por el exceso de lo ridículo y extraño hasta caer en lo absurdo y distorsión de lo natural permaneciendo así hasta el siglo XIX y XX. Thomson (2020) explica que es gracias a Victor Hugo que lo grotesco se coloca como opuesto a lo sublime “En el pensamiento de los modernos [...] lo grotesco desempeña un papel importantísimo. Se mezcla con todo; por una parte, crea lo deforme y lo horrible, y por otra, lo cómico y lo jocoso” (p. 14)

La obra escrita por Victor Hugo en 1827 llamada *Cromwell*, permite que lo grotesco entre en discusión y hace hincapié en que es una categoría necesaria porque mientras lo sublime pertenece al alma, lo grotesco es la parte material del hombre y al separarlos se

obtiene la realidad. Para él lo grotesco no pertenece a lo fantástico, sino que es algo que nos rodea y por lo tanto la dota de lo feo, real y el horror.

“Lo sublime sobre lo sublime con dificultad produce un contraste, y necesitamos descansar hasta de lo bello. Parece, por el contrario, que lo grotesco sea un momento de pausa, un término de comparación, un punto de partida, desde el que nos elevamos hacia lo bello con percepción más fresca y más deseada” (Hugo, n.d.,p. 6)

Para Bajtin (2024) esta posición sólo afecta la estética de lo grotesco ya que solo es utilizado para contrastar lo sublime y de esta manera permitir que destaque, al verla como estéticas que se complementan para formar una unidad.

Wolfgang Kayser quien en 1957 hace de lo grotesco una categoría estética analizable y considerada por la crítica, concuerda que la visión de Víctor Hugo deja atrás lo grotesco como un todo y pasa a ser solo una parte de dos polos que crean tensión: lo grotesco y lo sublime.

“En ese momento lo grotesco ya no se presenta como la marca de todo el arte moderno, sino que se despliega como «medio de contraste»: la auténtica tarea del arte reside en la combinación armónica de estos dos polos en pos de la obtención de belleza.” (Kayser, 2015, p. 187)

En el siglo XIX post romántico, Hegel usa lo grotesco y arabesco como antinatural y se centra en el reino vegetal porque para él la arquitectura surge gracias a las formas propias de la naturaleza. Lo grotesco es simplemente simbología fantástica por ello lo ve como una categoría despreciable que tiene las siguientes características:

- “1) Grotesco es la mezcla injustificada de los diferentes reinos («el arte indio no tiene un progreso más allá de la mezcla grotesca de lo natural y lo humano, de manera que ninguna de las partes es concebida en sí misma y ambas se mutilan mutuamente». Véase también: «Lo desordenado y grotesco en la fusión de elementos antagónicos»)
- 2) También es grotesca la «desmesura», la «distorsión»: «Para lograr alcanzar un nivel de universalidad como individuos sensibles, las figuras aisladas (del arte indio) están terriblemente deformadas en dirección a lo grotesco, lo colosal».
- 3) Grotesco es finalmente la antinatural «multiplicación de uno y el mismo motivo concreto: varias o muchas cabezas o piernas, etc.»” (Kayser, 2015, p. 344-345)

Vischer contradice a Hegel ya que para él lo grotesco son figura de una mezcla de diferentes naturalezas que es posible gracias a lo cómico y absurdo, lo grotesco deja de ser parte de algo demoníaco o mítico dando pie a un lugar importante para lo grotesco que se lee como algo “cómico fantástico” que se iguala al cómico burlesco, esto causó que los que los

escritos estéticos posteriores siguieran la línea de lo grotesco como algo cómico e incluso igualable a la caricatura.

En el siglo XX renace lo grotesco en dos formas principales: el grotesco modernista que retoma elementos del grotesco romántico y el grotesco realista que retoma la cultura popular y en ocasiones logra retratar lo carnavalesco (Bajtin, 2024). Es en este siglo que surge el Surrealismo permitiendo que lo grotesco entre en dicha corriente, en donde podemos encontrar cuadros de una lógica onírica, con doble significado, imágenes renacentistas en donde flores y animales se fusionan, figuras humanas y diabólicas se enredan con la vegetación como las de creaciones de Max Ernst.



Figura 25. “La tentación de San Antonio”, de Max Ernst (1945).

Si bien lo grotesco como ya se ha mencionado a lo largo de la sección no ha tenido un significado ni un uso constante, sí se pueden distinguir ciertas características de esta categoría estética. Características que aborda Thomson (2020):

1. La desarmonía: Es lo más notable de lo grotesco, los elementos heterogéneos forman un conflicto.

2. Lo cómico y aterrador: El lado cómico es relacionado con los burlesco o vulgar, mientras que lo aterrador con la *Unheimlichkeit*, lo inquietante o que causa extrañeza por su carga de misterio y en ocasiones sobrenatural. Recientemente estos elementos son una combinación problemática, ya que el impacto de lo grotesco se pierde si el conflicto logra resolverse, ya que puede caer en solo ser algo meramente cómico o algo exclusivo del terror.
3. Extravagancia y exageración: Al ser una categoría que se relaciona con lo extremo a veces lo grotesco también se asocia con lo fantástico, partiendo de que es considerado fuera de la norma. Sin embargo, a pesar de las extrañezas que pueda contener lo grotesco siempre hay una carga del mundo real que nos rodea, incluso por ello puede causar tanto asombro, porque deja al espectador desconcertado ante la duda de lo que es real y lo irreal.
4. Anormalidad: Esta característica puede verse acompañada de lo chistoso por eso lo extraño que se contempla puede ser motivo de rechazo, ya que cuando la anomalía alcanza niveles altos causa miedo ante lo desconocido. Esto también puede ser por la manera en la que se ha relacionado lo grotesco con lo ofensivo o escasez de la moral, colocándose como una ofensa que da cara a lo real y normal “en términos de la crítica estética... como una distorsión sin gusto y gratuita, o como una forzada exageración sin sentido.” (p. 98)
5. Lo satírico y lo grotesco festivo: Esto se puede distinguir de acuerdo a la intención que se tenga ya sea como herramienta de una sátira o como decoración fantástica. Lo radical puede acabar con lo extravagante y festivo.

Dicho autor también relaciona lo grotesco con otras categorías para poder identificar una división entre ellas y poder diferenciar un patrón que sea propio de lo grotesco como:

- Lo absurdo: Esta categoría, al igual que lo grotesco, comparten el uso para referirse a lo ridículo o tonto. Pero gracias a Camus, lo absurdo puede contener otras implicaciones, por lo que no existe un patrón o características propias de lo absurdo. “...sólo puede percibirse el contenido, como una cualidad, un sentimiento o un ambiente, una actitud o un modo de ver el mundo. Los recursos formales para

presentarlo son muchos y variados: se puede expresar lo absurdo a través de la ironía, o por medio de un argumento filosófico o mediante lo grotesco mismo” (p. 111)

- Lo raro: La diferencia entre ambos términos tiene que ver con el grado en el que se presente, por un lado lo grotesco es radical y en su mayoría cargado de una agresividad y por lo tanto llega a perturbar, mientras que lo raro carece de este factor perturbador.
- Lo macabro: Esta categoría junto con lo grotesco se pueden sobreponer, lo macabro puede ser entendido como el horror con tintes cómicos, estos últimos permiten intensificar lo horrible, por lo que puede ser “una subforma de lo grotesco”. Sin embargo existe mayor peso en su elemento del horror que de lo cómico “En sentido estricto, macabro significa “relativo a la muerte”” (p. 123)
- La caricatura: Algunos teóricos consideran que ambos términos pertenecen a la misma categoría. “La caricatura puede definirse en pocas palabras como la exageración ridícula o cómica de una característica o peculiaridad” (p. 24-125). Sin embargo, esta categoría se diferencia de lo grotesco al no necesitar la confusión entre los elementos no compatibles, ni la sensación transgresora de dichos elementos “hay una norma para la exageración caricaturesca: la norma de la anormalidad. Cuando esta norma se quebranta, la caricatura no sólo deja de ser divertida, sino que se vuelve además desagradable y aterradora, ya que se aproxima al ámbito de lo monstruoso.” (p. 126). Por ello la caricatura al tener límites definidos, sin ningún rodeo y en su mayoría provoca risa.
- La parodia: Puede ser un recurso que al llevarse al extremo puede ser utilizada para lo grotesco o viceversa si es que “el conflicto entre la parodia y el original, o entre el contenido y la forma, se vuelve insoportable” (pp. 130-131). Sin embargo, la parodia es un recurso que usualmente se utiliza para lo grotesco.
- La sátira: Si bien también son categorías que a menudo se interponen, lo que logra separarlas es que en lo grotesco la moral de lo correcto e incorrecto no se analizan ni busca crear una crítica, además de que los elementos de la ridiculez y la maldad se presentan de manera indefinida creando confusión.

- La ironía: Es un elemento cargado de intelectualidad ya que busca despertar interés, mientras que lo grotesco está cargado de emoción. Este último se presenta de sorpresa dejando perplejo al espectador que necesitará de algunos segundos para recuperarse, mientras que la ironía depende del nivel intelectual ya que se necesita del entendimiento para distinguir y conectar lo que se ha presentado.
- Lo cómico: Esta categoría es controversial ya que gran parte de los teóricos insisten en que existe un elemento cómico en lo grotesco. Sin embargo, la risa que causa algo grotesco no está relacionada a lo cómico, es una risa como mecanismo de defensa para contener la angustia. Incluso, puede haber crueldad en eso que causa risa “El placer de ver que los tabúes se rompen, el momentáneo relajamiento de las inhibiciones, el disfrute intelectual de percibir la comicidad en la broma, todo ello está presente.” (p. 317).

El autor aborda la funciones y propósitos dirigidos a lo grotesco además del personal u ornamental como:

- Agresividad y alienación: Gracias al impacto que causa lo grotesco, puede utilizarse como un elemento agresivo que desorienta y permite deshacer la forma en la que comúnmente se percibe la realidad confrontándola de una manera extremadamente distinta e inquietante. También puede ser alienante en cuanto lo familiar o conocido se transforma en algo extraño y perturbador.
- Efecto psicológico: Este punto es problemático porque abre el debate acerca de si lo grotesco permite que se libere la tensión o tenga un efecto inhibitor. Dicho autor retoma a Kayser (2015) quien considera que lo grotesco es “el exorcismo de lo demoníaco”, esto gracias a su lado cómico que permite soportar lo terrorífico y desagradable. Mientras que Steig, citado por el autor, explica que tanto lo extremo de lo cómico como lo extremo de lo amenazador es regresar a la niñez donde una de estas características permite liberarnos del miedo y otra de la inhibición, pero en ambas existe tensión que no se libera como consecuencia de los conflictos psíquicos. Es decir, la paradoja de lo grotesco está en que libera y tensa simultáneamente.

- Tensión e irresolución: Lo grotesco fusiona la comedia con la tragedia, hay drama y circo en uno mismo, incluso la comedia puede llegar a ser absurda y trágica.
- Jugueteo: En la literatura y pintura es donde más se puede encontrar este elemento ya que es posible jugar, inventar, explorar y experimentar con mayor libertad (no hay música denominada grotesca) ya que gracias a estas creaciones artísticas permiten reestructurar la realidad.
- El grotesco no intencional: Lo grotesco puede ser un sinsentido cuando no se crea de manera involuntaria. Sin embargo, siempre buscamos clasificar de acuerdo a las categorías estéticas, pero estas a su vez son posibles gracias a la percepción que se tiene.

Lo grotesco nos permite pensar el arte, las representaciones de la vida, el cuerpo y la sexualidad desde otro lugar, en donde el deseo, lo exagerado, el disfrute, el humor y lo carnavalesco no tratan de brindar calma, equilibrio y un conocimiento único, sino de impactar, incomodar, hace surgir la risa como defensa a aquello siniestro que se nos presenta.

3.2.4 LA MUSEIFICACIÓN DE LA VIDA

Hernández (2022) retoma a Giorgio Agamben y a Guy Debord para una crítica sobre el arte y el museo, ya que este lugar parece ser el espacio al que pertenece el arte y que solo desde ahí es posible apreciarlo “un templo sagrado e inviolable” (p. 317).

Esta distancia entre el arte y la vida llevó a los situacionistas a crear un programa para la “superación de arte” o en otras palabras al “fin del arte”, porque para ellos ponerle fin al arte era destruir un grupo élite cultural. En su momento los vanguardistas ya habían hecho el intento al intentar realizar obras que no buscaban una interpretación ni la contemplación, rechazaban el “privilegio” de ser obras que se pudieran coleccionar en un museo, su objetivo era “producir un impacto subversivo y revolucionario en el arte y en el mundo, y agotarse en esa confrontación... lo que pretendían era reconciliar arte y vida llevando el arte a la vida.” (p. 320). Pero cuando su fin fracasa y se les reduce a obras de arte comunes, se convierten en espectáculo, mantiene sus características subversivas pero fracasa en su propósito transformador.

Es en el libro *El hombre sin contenido* de Agamben en donde plasma que el arte ahora es un lugar privilegiado como consecuencia de la modernidad donde surgió la estética “sobreviene la consumación de la escisión entre el arte y la vida” (p.323). Piensa que la crisis cultural y del arte occidental es proporcional al resultado que trajo la estética sobre la perspectiva y sensibilidad del espectador, ya que no solo hubo cambio en la manera en la que se aprecia el arte sino también modifica el estatus de la obra ya que “el arte se convierte en un arte para el espectador” (p. 324).

Agamben explica que en la Antigüedad “el arte era experimentado como una locura divina capaz de llevar a la máxima felicidad y a la ruina más absoluta” (p. 324) en donde era necesario estar presente, ser junto al arte. Posteriormente en la Edad Media el arte se piensa con un poder tan grande que es capaz de modificar el ánimo. Pero es en la Modernidad en donde el arte sólo pasa a ser en un medio de contemplación ocasionado por un juicio estético sobre el buen gusto poniendo una distancia entre la obra y el espectador. Es también en esta época en donde surge el museo “como el espacio esencial y definitivo del arte, porque es allí, en el museo, donde el arte se convierte en objeto de experiencia estética” (p. 325).

El museo o las galerías se apartan del mundo, se aíslan en la intemporalidad mientras la obra pasa a ser un objeto de contemplación que marca su distancia con la vida y el mundo del hombre, es decir cuando la relación entre la vida y el arte se rompen surge el museo como un espacio que alberga obras de arte. El arte se transforma en algo inerte sin vida y vacío, lo que ocasiona que el arte se encuentre con la imposibilidad de morir, es decir al ser un mero objeto se mantiene por la eternidad.

“...el museo es el espacio que se abre cuando el arte ya no informa la vida, pues ahí en el museo, la obra de arte sufre un encanto que la mantiene separada de la vida, es decir, ahí en el museo el arte deviene una instancia museística. La vida entonces se retira de las obras: las estatuas se convierten en cadáveres, los himnos en palabras sin fe y las telas pierden su poder (Agamben, 2005: 72). No es solo que el arte se retire de la vida, sino también que la vida se retira de las obras” p. 327

De esta manera, el arte no puede ser más que solo un objeto de contemplación que no tiene vida, pero tampoco tiene posibilidad de morir, existe en su propio vacío, no se relaciona con el mundo, es imposible tocarla y que el espectador se apropie de ella. Uno se encuentra con un objeto meramente estético que ya no le produce nada “allí la obra de arte se convierte

en un objeto neutralizado y domesticado, allí se ha convertido en un objeto apacible de consumo” (p. 329).

Los situacionistas ya habían intentado acabar con el museo, porque para ellos esta pared entre la vida y el arte son parte del sistema capitalista, que priva a las personas de la emoción que provoca el arte, por lo que arman un proyecto que logre alterar al mundo artístico con “situaciones lúdicas, antieconómicas y completamente inútiles, por medio de las que buscaban tener un impacto directo en la vida cotidiana” (p. 331). Artistas como Giuseppe Pinot-Gallizio o Asger Jorn creaban obras fuera de la institución y trataban de unir la cotidianidad con el espectador.



Figura 26. (de izquierda a derecha) “Rotolo di pittura industriale”, de Giuseppe Pinot Gallizio (1958) y “The Black Flight” de Asger Jorn (1955).

Agamben en *Elogio de la profanación* relaciona el lugar del museo y el capitalismo, en donde el espectáculo y el consumo se unen, porque lo que no se usa queda como algo simplemente exhibido. Debord piensa la exhibición como “aquel orden de la imagen, de la mercancía, del dinero y del capital que se ha separado a tal grado del mundo y ha adquirido tal fuerza que ha terminado por sustituirlo” (p. 333). Mientras que el consumo arrebató la libertad para consumir las cosas, por lo que éstas solo pueden ser poseídas como propiedad.

Por lo que El Museo se niega a ser usado, de poder habitarlo, vivirlo, experimentar, que alberga objetos que tampoco es posible disponer libremente de ellos.

“La obsesión contemporánea en torno a la experiencia (en la forma de la “aventura extrema”, del marketing experiencial posmoderno o de la adicción a sustancias estimulantes, por poner tres registros distintos) es un intento por reapropiarnos lo que hemos perdido, pero a través de lo cual solo constatamos que, en efecto, lo hemos perdido. Y que lo único que queda por hacer es la experiencia misma de lo inexperimentable...” (p. 336).

Incluso las ciudades pasan de ser lugares habitables para transformarse en un espectáculo para experimentar, lo que ocasiona que exista una separación entre los mismos habitantes y el lugar.

3.3 ENTRE ÉTICA Y ESTÉTICA

A lo largo de la historia han existido distintas representaciones que se han adaptado a las reglas o han tratado de romper los parámetros establecidos, lo que ha ocasionado que sean juzgadas y divididas entre las que son arte y las que existen fuera de este, entre buenas y malas, permitidas y prohibidas, reales y ficcionales, que permiten un aprendizaje y las de contenido vacío, exageradas y moderadas, las que se mantienen en lo privado y lo público, las que son dignas de ocupar un lugar en una galería o museo y por las que existe un intercambio monetario significativo y las que son de fácil y gratuito acceso para las masas. A pesar de que algunas de ellas son expuestas en museos o galerías, han sido reconocidas por la esfera del arte y son consideradas como producciones artísticas son tema de debate.



Figura 27. Piezas de la exposición “La segunda venida del Señor” de Fabián Cháirez (2018-2023).

En la pintura, encontramos a Fabian Cháirez, artista chiapaneco, que causó controversia con su exposición catalogada como erótica: *La Segunda Venida del Señor*, en la que utiliza elementos del cuerpo, la sexualidad y el género, y que trató de ser clausurada y censurada por faltar al respeto a creencias religiosas y valores, sin embargo fue defendida argumentando que era una exposición importante no solo para el mundo del arte, sino también para la comunidad LGBTIQ+ y que no se podía ir en contra de los derechos humanos y la libertad.

Otro pintor es Francis Bacon, de familia irlandesa, quien es conocido por usar una estética trasgresora, despacito por algunos como masoquista, sádico y destructivo “quiso retratar a seres humanos sufriendo, en violencia, retorciéndose en sus habitaciones, aislados, solos y desfigurados...”.

Como consecuencia de la posguerra, su obra es descrita por Margaret Thatcher, como «asquerosa carne en descomposición» (Calvo, 2016), porque su recurso es el cuerpo humano mutilado o sometido a deformaciones, alteraciones y anomalías, utiliza frecuentemente fondos rojizos y se inspira en “los álbumes fotográficos de Eadweard Muybridge (con sus estudios sobre el movimiento humano y animal) y las fotografías anónimas de diarios y revistas o los fotogramas de películas de Sergei Eisenstein o de Luis Buñuel lo que constituía su archivo fundamental” (Fernández & Tamaro, 2004).

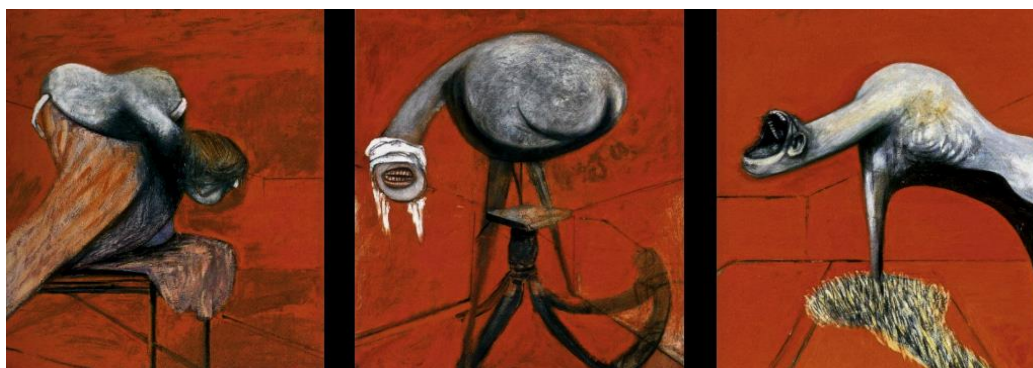


Figura 28. “Tres estudios para figuras en la base de una crucifixión” (1944)

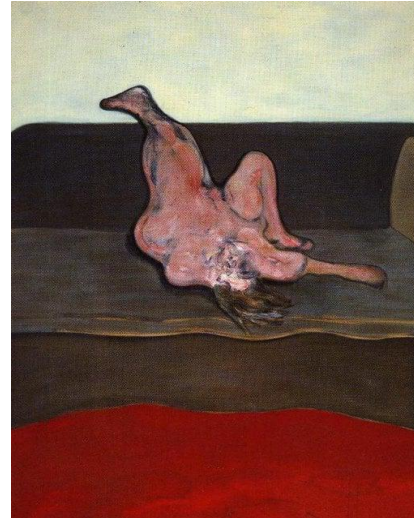


Figura 29. [de izquierda a derecha] “Figura durmiente” (1959) y “Mujer reclinada” (1961).

Mientras que en el cine, una industria importante y determinante gracias a la fotografía y el video, también se ha problematizado sobre la línea que se cruza para que algo sea motivo de censura y molestia por considerarlo no apto, peligroso o pornográfico disfrazado de contenido artístico y erótico. En donde encontramos la ya mencionada *El imperio de los sentidos* de Nagisa Ōshima, *Salò, o los 120 días de Sodoma* de Pier Paolo Pasolini, *¡Fóllame!* de Virginie Despentes, *A Serbian Film* de Srđan Spasojević, *La pianista* de Michael Haneke, el *Anticristo* de Lars von Trier, *Crash* de David Cronenberg o *Titane* de Julia Ducournau, entre otras. Si bien, han sido señaladas, son películas que se siguen transmitiendo, que se siguen defendiendo desde el lugar de la interpretación y de que son actores haciendo su trabajo, es decir, actuar escenas ficcionales para ser consumidos como entretenimiento, que no buscan ser un medio pedagógico para la sexualidad y que a pesar de la polémica que puedan generar siguen siendo parte de la esfera del arte ya se trasgresor, erótico, del *body horror* o cualquier etiqueta asignada para que pueda seguir siendo vista.



Figura 30. [de izquierda a derecha] poster de “Crash” (1996) de David Cronenberg, y “Titane” de Julia Ducournau (2021).

En el caso de la película *Crash*, el tema sexual se centra en la premisa de ser un grupo de personas que se excitan y tienen orgasmos a partir de un acontecimiento violento como lo es un choque de auto, algo que podría decirse que no tiene que ver con la sexualidad, es representado como un elemento de esta.

Incluso Williams (n.d) hace un análisis sobre los géneros del cuerpo para hablar del sexo y el exceso en donde explica que la pornografía, el horror y el melodrama son parte de este sistema de excesos. Estos tres géneros comparten rasgos en los que el cuerpo queda atrapado en una sensación o emoción intensa gracias al espectáculo creado con el cuerpo: en la pornografía se ve representado con el orgasmo, en el cine de horror se encuentra la violencia y el terror y en el melodrama a través del llanto. Otra característica es el éxtasis y la convulsión y espasmo del cuerpo debido al placer provocado ya sea por un componente sexual, de terror o de tristeza. El sonido también es excesivo, en la pornografía se encuentran gritos de placer, en el terror de miedo y en el melodrama sollozos incontrolables de angustia.

El éxito de estos géneros depende de las sensaciones que el público es capaz de adoptar a través de la pantalla, “parece una cuestión autoevidente de respuesta corporal apropiada” (p. 4). Por ello cada género tiene un público específico al que es dirigido, la

pornografía es caracterizada por tener en su mayoría espectadores masculinos activos y puede entenderse como sádica, mientras que el género de horror dirigido a adolescentes se podría considerar sadomasoquista y finalmente el melodrama dirigido a mujeres pasivas, masoquista. En estos géneros la mujer siempre es colocada como víctima que disfruta de su sufrimiento.

Por otro lado, a estos géneros se les separa por la estética que contiene y la sobrecarga de emociones y sensaciones que transmiten, sin embargo los tres comparten el cuerpo femenino como principal entretenimiento para el placer, el miedo y el horror, ya que es la mujer la que siempre se presenta como la víctima perfecta para recibir una tortura.

El *performance* ha sido de las producciones más atacadas y donde parece que el posporno se ha hecho de un lugar, pero siempre existe la pregunta sobre ¿cuál es el fin de estos espectáculos en dónde se pone en juego el cuerpo? El artista se presenta como la obra de arte, puede impresionar de manera inmediata porque no toma distancia del espectador, incluso en ocasiones lo hace parte de la creación artística. Entre algunos de sus principales exponentes se encuentra Hermann Nitsch quien “ponía en valor la liturgia orgiástica y dionisiaca-chamánica de los actos de culto donde se mezclaban la libinidosidad, el sacrificio, lo carnal, acabando con lienzos pintados de sangre animal” (Muro, 2017). Lo que causó que existieran juicios legales debido al asesinato de animales que eran utilizados junto a cuerpos humanos desnudos como parte de su arte.

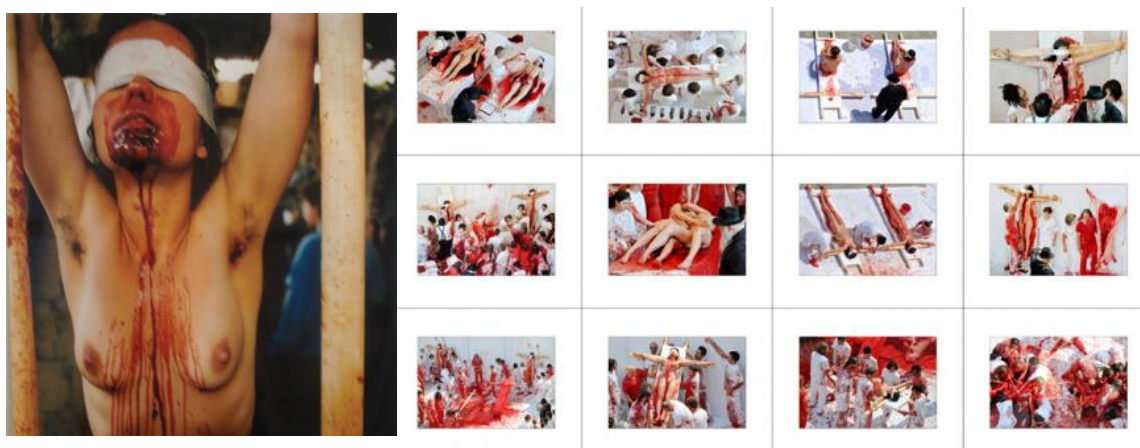


Figura 31. [de izquierda a derecha] “96 aktion” (1996) y “Under my skin” (2010), de Hermann Nitsch.

Vito Aconcci artista y poeta estadounidense utilizaba la violencia, el sexo, el dolor para construir sus obras y escandalizar a la sociedad de esos años “es famoso por masturbarse en el subsuelo de una galería mientras susurraba contenido erótico y los asistentes podían escucharlo en la planta calle” (Muro, 2017).



Figura 32. [de izquierda a derecha] “Seedbed” (1972) de Vito Aconcci y “Plank piece I-II” (1998), de Charles Ray.

Entre las artistas destacan Yoko Ono y Valie Export quienes exponían sus cuerpos desnudos como forma de protesta contra una sociedad machista que hacía del cuerpo femenino un tabú.



Figura 33. [de izquierda a derecha] “Cut piece” (1964) de Yoko Ono y “Tap and Touch Cinema” (1968), de Valie Export.

Por último, referiremos a Marina Abramović, una artista serbia que ha sido reconocida por sus *performance* con su expareja Ulay, en su extensa obra el cuerpo, el dolor y la resistencia son los principales factores para explorar los límites del cuerpo y el poder de la mente, con acciones alrededor del dolor, el sufrimiento y la automutilación. Su obra *Ritmo 10* “Se basaba en un juego de bebida que hacían los campesinos rusos y yugoslavos: extendían los dedos sobre una tabla o sobre una mesa y daban cuchilladas rápidas a los espacios entre sus dedos. Cada vez que fallaban y se cortaban, debían beber un trago. Cuanto más ebrios se ponían, era más probable que se apuñalaran a sí mismos. Al igual que la ruleta rusa, es un juego de valentía y de imprudencia y de desesperanza y de oscuridad” (Abramovic, 2020, pp. 143-144).



Figura 34. *Performance* “Ritmo 10” de Marina Abramovic.

Para Abramović la relación del artista con la audiencia es primordial por lo que llevó a cabo uno de sus *performance* más conocidos *Ritmo 0* en donde ella se posiciona como objeto ante el público quienes se encontraban con una mesa con 72 objetos y que habían recibido la instrucción de utilizarlas sobre el cuerpo de la artista de la forma en la que desearan durante las 6 horas que duraría el evento.

“Durante las primeras tres horas, no ocurrió mucho, el público se mostró tímido conmigo. Simplemente me paré ahí, mirando hacia la distancia, sin ver nada ni a nadie; en ocasiones, alguien me entregaba una rosa, o me colgaba el chal sobre mis hombros o me besaba... Fue muy interesante: en la mayoría de los casos, las mujeres en la galería les decían a los hombres qué hacerme en vez de hacerlo ellas mismas (aunque más tarde, cuando alguien me ensartó un alfiler, una mujer me limpió las lágrimas). Casi todos eran miembros normales del establishment italiano del arte y sus esposas. Pienso que, al final, la razón por la que no me violaron fue porque sus esposas también estaban ahí... Conforme la velada se convertía en madrugada, en la sala emergió cierto aire a sexualidad. ...Al cabo de tres horas, un hombre cortó mi blusa con las tijeras y me la quitó... Todo se fue volviendo más intenso. Un par de personas me cargaron y me pasearon. Me pusieron sobre la mesa, me abrieron

las piernas y clavaron el cuchillo en la mesa cerca de mi entrepierna. Alguien me clavó unos alfileres. Alguien más derramó un vaso de agua sobre mi cabeza. Alguien me hizo un corte en el cuello y me chupó la sangre. Aún tengo la cicatriz...Un hombre, un hombre muy pequeño, simplemente se me acercó mucho y me respiró profundamente. Ese hombre me hizo sentir temor. Nadie más, nada más lo hizo. Pero él sí. Después de un rato, metió la bala en la pistola y la colocó en mi mano derecha. Movié la pistola hacia mi cuello y tocó el gatillo.” (Abramovic, 2020 pp. 165-169).



Figura 35. *Performance “Ritmo 0” de Marina Abramovic.*

Las obras de Marina fueron, son y seguirán siendo tema de discusión, porque rebasa no sólo los límites sobre la manera en la que ha utilizado su cuerpo como un recurso en su obra, sino también para pensar la relación entre el artista y espectador y de lo que es capaz de hacer este último al verse inmerso en la obra.

Si bien estas distintas expresiones artísticas han sido presentadas como arte y puestas en discusión por los temas que representan, por la magnitud de violencia que expresan o por el tono sexual que contienen, todas se han colocado en ese lugar sagrado llamado museo, han estado en el ojo de una esfera específica de personas “conocedoras de arte”, de elites que se pueden permitir el acceso a la obras y que al no extenderse a las masas, en pocas ocasiones se cuestiona su función ética o si es apta para el público o no, ni si su consumo y contemplación de estas pueden causar perversiones o actos violentos.

En cambio, algunas representaciones, como en este caso que son señaladas como pornográficas, se les tacha de exageración, ficción o inapropiadas y se le exige que se apeguen a la realidad, pero esta discusión sobre las representaciones que son capaces de imitar la vida real ha estado en tema de discusión desde hace muchos años. Wilde (2014) ya planteaba en su texto *La decadencia de la mentira* un debate sobre el arte, para él exigirle belleza a las representaciones para ser apegadas a la realidad implicaba un sacrificio de la mentira, la fantasía y la imaginación del humano para transformar la realidad porque para él el arte en sí mismo ya era una forma de exceso.

“Lo que deveras nos enseña el Arte es la falta de plan en la Naturaleza, su curiosa tosquedad, su extraordinaria monotonía y su carácter absolutamente imperfecto... Cuando contemplo un paisaje no puedo evitar ver sus defectos. Sin embargo, es una suerte para nosotros que la Naturaleza sea tan imperfecta porque de lo contrario no tendríamos arte... si la Naturaleza hubiera sido más cómoda, la humanidad nunca habría inventado la arquitectura...” (pp. 6-7)

Crear implica que el arte pueda lograr existir fuera de las reglas y parámetros, de lo ya conocido en la realidad para convertirlo en algo más que pueda causar impresión tanto a la vida como a la naturaleza misma, para Wilde es la vida la que imita al arte más de lo que el arte imita a la vida, porque es en el arte donde se encuentra lo no común, el arte nos emociona, es el arte que nos hace imaginar “Ningún gran artista ve las cosas como son. Si lo hiciera dejaría de ser artista” (p. 58). Es decir, no basta con recrear la realidad de manera precisa, porque esta no provocaría nada, es por el arte que nos permitimos tener una mirada distinta de las cosas “...la gente ve la niebla no porque haya niebla, sino porque los poetas y los pintores han demostrado el misterioso encanto de tales efectos” (p. 52). En caso de que todo se redujera a una imitación, esta se reproducirá hasta el hartazgo, por ello llega un momento en que la búsqueda y representaciones de lo bello no son suficientes, que nos parece aburrido e insípido, como lo que ya exponía el filósofo Byung-Chul Han en *La salvación de lo bello* (2023), donde menciona que vivimos en una época de “lo pulido, lo liso, lo impecable” y de un exceso de positividad, ya que estas virtudes no dañan, no existe la alteridad y por lo tanto no hay una resistencia, es fácil amoldarse. Mientras que por otro lado, retoma a Gadamer quien plantea que la negatividad es importante para el arte, abre una herida y por lo tanto sacude al espectador, lo conmueve y cuestiona, derrumba su comodidad. Por el contrario, lo bello se acaba con la satisfacción del gusto como una clase de anestesia que no permite el surgimiento de algo más “Hoy no solo se vuelve pulido lo bello, también lo

feo. Lo feo pierde la negatividad de lo diabólico, de lo siniestro o de lo terrible, y se lo satina convirtiéndolo en una fórmula de consumo y disfrute.” (p. 23)

Por eso cuando los psicoanalistas hablan acerca de la sexualidad, del cuerpo, la desnudez, de lo público y lo privado, del arte y la sublimación, lo sepan o no parten de una presuposición acerca de la estética y esta estética viene acompañada de prejuicios, valores, una carga social y política. Esto es un obstáculo para que los psicoanalistas puedan considerar el tema de la pornografía y todos sus avatares que le son derivados. En el caso del clasicismo, que parece ser la estética que se tiene presente al hablar de arte, se busca a través de normas y parámetros, la idea de la mimesis: el arte debe de copiar y embellecer la realidad, mejorarla para que de esta forma pueda construirse una sociedad del bien formada por sujetos que consumen representaciones correctas y sanas. Cuando los psicoanalistas hablan de la familia, la unión o el amor también parten de ese presupuesto estético sobre la armonía y simetría en donde todo tiene que tener un balance; o cuando se piensa en una sexualidad excesiva y “sin control” se parte de un argumento acerca de la moderación y lo sutil y que solo así es posible alcanzar la belleza o un valor. “En términos generales, la sexualidad normal se caracteriza por una actitud controlada, equilibrada y razonable (si no racional) y por la falta de obsesión, compulsión y angustia” (Lampis, 2022, p. 483)

En el caso de la pornografía (en cualquiera de sus representaciones) parece que no puede ser parte de una producción artística porque pertenece a lo deforme, a la exageración, a lo feo y grotesco y para que estas representaciones no interrumpan o perturben la armonía y comodidad establecida del arte tiene que ser una cuestión sublime, protegida, intocable e irrompible, convirtiéndose en un elemento exclusivo de contemplación que conserva la finitud (museificación). Por ello en esta tesis el arte se piensa desde una estética de lo grotesco en donde lo obsceno o lo perverso tiene otra perspectiva, en donde no existe una visión adecuada o inadecuada de la realidad.

Parece que cuando los psicoanalistas hablan de sublimación creen saber de manera precisa qué es el arte, sin preguntarse ¿a qué producciones estéticas se les categoriza artísticas? y ¿por qué?, ¿cualquier expresión artística es sublimatoria? ¿cómo se liga la sublimación, el arte y la estética? Para algunos autores, la pornografía es ese proceso de

sublimación que permite que las personas descarguen sus pulsiones sexuales de forma segura sin salir a dañar a alguien, ya que a través de la fantasía les es posible la satisfacción.

“Lo porno engendra a menudo un mundo artificial, donde las pulsiones están dirigidas hacia objetos irreales...De este punto de vista, la pornografía puede ciertamente representar el papel de una compensación: lo que no podemos hacer en la realidad, lo hacemos a través de la pornografía” (Barzani, 2016 p.79-81)

Pero no obstante, la pornografía es tachada de no ser la manera correcta de sublimar al no ser considerada como una fuente artística y parece ser que lo que se busca todo el tiempo con el arte es purgar o educar a través de él, porque solo de esta manera surgen vías adecuadas para los sujetos.

CONCLUSIONES

Si bien la sexualidad en la teoría psicoanalítica es de suma importancia, el psicoanálisis puede caer en el riesgo de presuponer una especie de profilaxis sexual, sobre qué vida sexual deberían de procurar los individuos para no caer en el vicio, la patología, en el onanismo que los empuja a perder el vínculo social con el otro, guiados por los valores estéticos.

Estos presupuestos se pueden encontrar en las normas establecidas en el clasicismo, donde se busca la belleza, el equilibrio, la exactitud y la perfección porque de esta manera y a través de una sublimación “adecuada”, se puede embellecer la realidad y así se logren individuos con virtudes que construyan una sociedad del bien. Sin embargo, se olvida que a lo sublime le deja de interesar el alcance de la belleza y se centra en el deseo, el desborde de las emociones, de la intensidad que algo pueda transmitir al ser y que este pueda trascender, no porque sea equivalente a la perfección, sino porque supera los límites que le harán dar cuenta de su existencia.

Así mismo, parece que en ocasiones el psicoanálisis piensa que a la naturaleza, a la realidad hay que estilizarla y embellecerla y que por eso es necesario que existan representaciones adecuadas para no perturbar el ser. Guiándose por una estética clasicista en donde estas representaciones se enaltecen, idealizan y se enfocan en su uso como medio de moralización de la sociedad. Mientras que para el arte sublime esas representaciones al ser construidas son artificiales y no logra representar la oscuridad de la vida con sus dolores, desgracias, injusticias y violencias. Por ello, en esta tesis se recupera lo grotesco, que si bien en sus inicios no pertenecía a una estética del arte, buscaba representar el espacio que se construía entre la vida, la comunidad y lo carnavalesco, que no era exclusivo de una élite, ni algo que se le permitía utilizar a algunos cuantos, porque era pensado por y para el pueblo. Por ello el cuerpo y la sexualidad dejan de ser parte de lo privado y lo oculto, para pasar a la mirada de las masas, lo cual parece que es lo que molesta de lo pornográfico que ese conocimiento o no conocimiento sea accesible a cualquiera y que esa persona tenga el poder de fantasear, replicar, inventar y disfrutar de su cuerpo y sexualidad de formas que en la actualidad siguen siendo reprimidas o motivo de escándalo como la violencia, lo asqueroso, lo feo o lo explícito.

Sin embargo, cabe aclarar que esta no es la única de pensar el cuerpo o la sexualidad, existen otras como la propuesta de Batis (2003) en su libro *Estética de lo obsceno*, en donde retoma a Guido Almansi para “colocar a lo obsceno como centro de una meditación estética debe equivaler, digo yo, a cambiar la resolución de lo obsceno con el resto, a resolver el aura de indecencia y complicidad que la hipocresía les ha acumulado alrededor, en suma, a negarlo como obsceno y devolverle plena ciudadanía en el mundo de lo expresable, con la dignidad que le corresponde por derecho de naturaleza...” (pp. 26-27) ya que para él, en el mundo literario, ha existido un problema y resistencia al querer incluir escenas de sexo, donde este problema estilístico se ha señalado por no encontrar una forma adecuada o suficientemente poética para poder escribir dichas escenas, ya que el escritor no puede mantener una distancia de eso que relata, por lo que estará obligado a excitarse y querrá vivir lo escrito “La gente considera la presencia o ausencia de referencias sexuales en un libro o en una pintura cuestión de buen o mal gusto, o una alternativa moral, nunca un problema estético” (p. 33).

Esto también lo aborda Sontag (2011) en *La imaginación pornográfica*, en donde explica que existen tres pornografías: como elemento social, como fenómeno psicológico y como género literario. Pero es en el segundo fenómeno donde parece que existe una idea unánime donde se le juzga como una interrupción nefasta para el desarrollo de una sexualidad normal “Según este punto de vista, la pornografía no es más que la representación de las fantasías de la vida sexual infantil, filtradas por la conciencia más experta y menos inocente del adolescente masturbador, para que las compren los denominados adultos... La pornografía se convierte en una patología colectiva, en la enfermedad de toda una cultura acerca de cuyas causas existe un consenso casi general.” (p. 216)

También considera que la fantasía se reduce a algo infantil, y se pregunta “¿Dónde termina la fantasía, condenada por las normas psiquiátricas más que por las artísticas, y dónde empieza la imaginación?” (p. 223). Explica que en la ciencia ficción las naves espaciales, planetas inexistentes o que imaginamos cómo podrían ser, la vida de otros seres inexistentes es sólo eso ficción, algo con lo que juega lo pornográfico de igual manera cuando están “...groseramente exagerados el tamaño de los órganos, el número y la duración de los orgasmos la variedad y viabilidad de las potencias sexuales, y la magnitud de la energía sexual” (p. 224). Y que además, específicamente en la literatura, el hecho de que el lector se

excite no es un defecto, porque caeríamos en el error de pensar que es fácil provocar tal excitación sexual por un libro, sería pensar el sexo de forma mecánica.

Idea que está muy presente en algunos de los presupuestos psicoanalíticos, en donde se afirma que un exceso de pornografía convierte a la persona en una máquina programada sexual, en dónde se aparta de la realidad, de otros, de su imaginación, de su salud e higiene sexual teniendo como consecuencia el exilio de una sociedad por obrar mal y donde en un futuro no le será posible disfrutar de su cuerpo y el de otros. Sin embargo, como se ha recalcado a lo largo de la tesis, estos presupuestos están guiados por una estética, por ello se siguen separado distintos materiales y representaciones entre buenas y malas, permitidas y prohibidas, porque mientras algunas son dignas de admiración y que son puestas en escenarios como museos, ante la mirada de profesionales que pueden diferenciar entre lo ficcional y lo real, otras son perseguidas por llegar a la mirada de las masas, no de unos cuantos sino de todos, de fácil acceso y al no haber un control de ello se corre el riesgo de que alguien pueda salirse de las normas, puedan ejercer el mal y la violencia. Lo que originaría que se desarrollen protocolos para proteger a seres indefensos como mujeres e infantes, para que no se ven envueltos ni seducidos por ello, para que cuiden no sólo de sus mentes sino de sus cuerpos. Y si bien, esto ha sido un debate desde hace siglos como se ha explicado, no podemos negar que la pornografía, en cualquiera de su representaciones ha cumplido con distintas funciones dentro de la sociedad sin ser planeadas, la pornografía ha logrado combatir el moralismo, la ética, los lugares y la censura y siempre logra abrirse paso ya sea a través de una pintura, de un relato, de un video o de un espectáculo y que próximamente parece empezar a colarse en el mundo de la inteligencia artificial, ¿qué pasará cuando el argumento de proteger los cuerpos de violencias, explotación y exhibición se vea remplazado por esta tecnología que puede crear infinidad de posibilidades de forma virtual? y ¿qué podrá explicar el psicoanálisis ante estas nuevas tecnologías que están surgiendo? Sin acudir al espanto, la moralidad o las buenas y correctas formas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abramovic, M. (2020). *Derribando muros* (S. González, Trans.). Malpaso.
- Arcand, B. (1993). *Antropología de la pornografía. El jaguar y el oso hormiguero*. Ediciones Nueva Visión.
- Aretino, P. (2021). *Sonetos lujuriosos* (L. A. d. Cuenca & A. J. Sáez, Trans.). REINO DE CORDELIA S.L.
- Arias, L. M. (2001). Consideraciones en torno al fantasma. *Trama y fondo: revista de cultura*, no. 10 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2248391>
- Bajtin, M. (2024). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. [Kindle Android version]. Retrieved from Amazon.com
- Barzani, C. A. (Ed.). (2015). *Actualidad de erotismo y pornografía*. Topía Editorial.
- Batis, H. (2003). *Estética de lo obscuro y otras exploraciones pornotópicas*. Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura.
- Bayer, R. (2014). *Historia de la estética*. Fondo de Cultura Económica.
- Bonoris, B. J. (2016). La invención lacaniana del concepto del goce. *Revista Affectio Societatis*, Vol. 13 (No. 25), pp. 119-144. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/affectiosocietatis/article/view/324983/20782556>
- Bonoris, B. (2019). Capítulo 3. En *El nacimiento del sujeto del inconsciente*. (pp.109-140). Letra Viva.
- Calvo, M. (2016). *Francis Bacon*. Historia Arte. Retrieved April 3, 2025, from <https://historia-arte.com/artistas/francis-bacon>
- Calvo, M. (2017). *Éxtasis de Santa Teresa - Gian Lorenzo Bernini*. Historia Arte. Retrieved March 14, 2024, from <https://historia-arte.com/obras/extasis-de-santa-teresa>
- Calvo, M. (2021). *Éxtasis de la beata Ludovica Albertoni - Gian Lorenzo Bernini*. Historia Arte. Retrieved March 14, 2024, from <https://historia-arte.com/obras/extasis-de-la-beata-ludovica-albertoni>

- Cobo, R. (2020). *Pornografía: el placer del poder*. Ediciones B.
- Chamizo, O. (2009). Cuerpo. En *Pasajes Psicoanalíticos. Clínica freudiana 1*. (pp. 72-81). Siglo XXI editores.
- Chamizo, O. (2009). Pulsión. En *Pasajes Psicoanalíticos. Clínica freudiana 1*. Siglo XXI editores (pp. 38-54)..
- Chemama, R. (1998). Sexuación. En *Diccionario del psicoanálisis: Diccionario actual de los significantes, conceptos y matemas del psicoanálisis*. Amorrortu Editores. (pp. 396-400).
- Claramonte (2009). *Lo que puede un cuerpo. Ensayos de estética modal, militarismo y pornografía*. CENDEAC.
- Debray, R. (2001). «El medio es el mensaje». El estérter del método. En *Introducción a la mediología*. Paidós (pp. 65-77).
- Despentes, V. (2007). *Teoría King Kong*. Melusina
- Fernández, T. & Tamaro, E. (2004). «*Biografía de Francis Bacon*». Barcelona, España: Editorial Biografías y Vidas. Disponible en https://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/bacon_pintor.htm [página consultada el 3 de abril de 2025].
- Fischer, A., Arriola, I., Leija, L., & Montejo, E. (2022, May 1). ¿Cómo eran los murales eróticos de Pompeya y qué significan? National Geographic en Español. Retrieved March 8, 2024, from <https://www.ngenespanol.com/el-mundo/como-eran-los-murales-eroticos-en-pompeya/>
- Foucault, M. (1996). *Historia de la sexualidad 1- la voluntad de saber*. Siglo XXI.
- Freud, S. (1905). Tres ensayos de teoría sexual y otras obras. En *Obras completas* (Vol. VII, pp. 109-210). Amorrortu.
- _____ (1908a). El creador literario y el fantaseo. En *Obras completas* (Vol. IX, pp. 123-136) Amorrortu.
- _____ (1908b). Las fantasías histéricas y su relación con la bisexualidad. En *Obras completas* (Vol. IX, pp. 137-148) Amorrortu.

_____ (1908c). La moral sexual “cultural” y la nerviosidad moderna. En *Obras completas* (Vol. IX, pp. 159-181). Amorrortu.

_____ (1908d). Sobre las teorías sexuales infantiles. En *Obras completas* (Vol. IX, pp. 183-202) Amorrortu.

_____ (1910a). Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci. En *Obras completas* (Vol. XI pp. 53- 127). Amorrortu.

_____ (1912a). Sobre la más generalizada degradación de la vida amorosa (Contribuciones a la psicología del amor, II). En *Obras completas* (Vol. XI pp. 169- 183). Amorrortu.

_____ (1912b). Consejos al médico sobre el tratamiento psicoanalítico. En *Obras completas* (Vol. XII pp. 107- 119). Amorrortu.

_____ (1915a). Pulsiones y destinos de pulsión. En *Obras completas* (Vol. XIV, pp. 105-134). Amorrortu.

_____ (1916-17a). 20a conferencia. La vida sexual de los seres humanos. En *Obras completas* (Vol. XVI, pp. 277-291). Amorrortu.

_____ (1927a). Fetichismo. En *Obras completas* (Vol. XXI, pp. 141-152). Amorrortu.

_____ (1942a). Personajes psicopáticos en el escenario. En *Obras completas* (Vol. VII, pp. 273-282). Amorrortu.

Gallego, R. (2023). Diálogo entre el psicoanálisis relacional y la sexología. *Clínica e Investigación Relacional*, 17 (2): 519-527. Recuperado de <https://www.psicoterapiarelacional.es/CeIRREVISTA-On-line/CeIR-Buscador-Valore-y-comente-los-trabajos-publicados/ID/1008/Dialogo-entre-el-psicoanalisis-relacional-y-la-sexologia-Ricardo-Gallego-Luis>

García, J. E. (2016). La mujer y la pornografía: consideraciones desde el psicoanálisis. *REVISTA DE PSICOLOGÍA -GEPU-*, 7(1), pp.192-208. <https://revistadepsicologiagepu.es.tl/La-Mujer-y-la-Pornograf%EDa-d--Consideraciones-desde-el-Psicoan%Elisis.htm>

- Gubern, R. (2005). *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Anagrama.
- Han, B.-C. (2023). *La salvación de lo bello* (A. Ciria, Trans.). Herder Editorial.
- Hernández, N. (2022). La museificación de la obra de arte y de la ciudad. Un ensayo sobre la figura del Museo en el pensamiento de Giorgio Agamben y Guy Debord. *Valenciana*, 15(29), pp. 315-345. <https://doi.org/10.15174/rv.v14i29.622>
- Hugo, V. (n.d.) Prefacio. En *Cromwell* (pp. 1-24). <https://es.scribd.com/document/690958714/1-VICTOR-HUGO-Cromwell-Prefacio-Docx>
- Juárez, E. (2015). La masturbación: un abordaje desde el psicoanálisis y el dispositivo de la sexualidad. *Uaricha, Revista De Psicología*, 12(28), pp. 98-108. https://www.revistauaricha.umich.mx/ojs_uaricha/index.php/urp/article/view/34
- Kayser, W. (2015). *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura* (J. A. García Román, Trans.). Antonio Machado Libros.
- Kendrick, W. (2022). *El museo secreto. La pornografía en la cultura moderna* [Kindle Android version]. Retrieved from Amazon.com
- Lampis, M. (2022). Hacia una semiótica del eros. El aspecto terminológico. Enciclopedias y diccionarios especializados. *Signa*, (31), 479-501. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/hacia-una-semiotica-del-eros-el-aspecto-terminologico-enciclopedias-y-diccionarios-especializados-1160536/>
- Laplanche, J., & Pontalis, J.-B. (1996). Sexualidad. En *Diccionario de psicoanálisis* (pp. 401-404). Paidós
- Laplanche, J., & Pontalis, J.-B. (1996). Sublimación. En *Diccionario de psicoanálisis* (pp. 415-417). Paidós
- Laplanche, J., & Pontalis, J.-B. (2012). *Fantasía Originaria, Fantasía de los Orígenes, Orígenes de la Fantasía*. Gedisa editorial.
- Lawrence, H.D. (2021). *Pornografía y obscenidad*. Libros del Zorzal
- Leader, D. (2024). *Nunca es solo sexo*. Editorial Sexto Piso

Masotta, O. (2003). El psicoanálisis ante la pornografía. *Virtualia*, 2(7), 1-18. <https://www.revistavirtualia.com/articulos/689/destacados/el-psicoanalisis-ante-la-pornografia>

Milano, L. (2014). *Usina posporno. Disidencia sexual, arte y autogestión de la pospornografía*.

Muñoz, P. (2020). Paradojas del goce y del cuerpo. *Revista Universitaria de Psicoanálisis*, (No. 20), pp.15-23. <https://www.redalyc.org/journal/3691/369166429037/html/>

Muro, S. (2017). *Donde el artista se convierte obra de arte: hitos de la performance*. Kalós Revista Cultural. Retrieved April 3, 2025, from <http://www.revistakalos.com/historia-performance/>

Naparstek, F. (2009). La masturbación como adicción primordial: la toxicidad del síntoma. *Anuario de investigaciones*, 16, 143-146. Recuperado de https://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-16862009000100052&lng=es&tlng=es.

Ons, S. (2018). *El cuerpo pornográfico. Marcas y adicciones*. Paidós.

Ogien, R. (2005). *Pensar la pornografía*. Paidós.

Pirela, F. (2025). *Clasicismo*. Enciclopedia Humanidades. Recuperado el 4 de marzo de 2025 de <https://humanidades.com/clasicismo/>.

Prada, N. (2010). ¿Qué decimos las feministas sobre la pornografía? Los orígenes de un debate. *La manzana de la discordia*, 5(1), 45-80. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8892986>

Quignard, P. (2023). *El sexo y el espanto* [Kindle Android version]. Retrieved from Amazon.com

Quiroga, O. (2023). El fantasma como escritura: consistencia lógica, consistencia del cuerpo. *Revista Pathos - Dossier*, Vol. 5, pp. 39-46. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/pathos/article/view/43277/43410>

- Ramos, C. (2017). *Márgenes de la representación: cine porno, política sexual y perspectiva feminista*. ACADEMIA. Retrived February 20, 2024 from https://www.academia.edu/36163603/M%C3%A1rgenes_de_la_representaci%C3%B3n_cine_porno_pol%C3%ADtica_sexual_y_perspectiva_feminista
- Ritvo, J. (2023). El fantasma: confusiones y aclaraciones. *Revista Pathos - Dossier*, Vol. 5, pp. 31-38. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/pathos/article/view/43280/43418>
- Roudinesco, É., & Plon, M. (2008). Sexualidad. En *Diccionario de psicoanálisis*. Paidós. (pp. 1012-1013)
- Romero, D. G, (2009). EQUIS EQUIS EQUIS Pensar la pornografía. *El Artista*, (6), pp. 102-117.
- Ruiz de Vergara, E. (2024). Clasicismo: génesis y estructura de una idea romántica. *Tópicos: Revista de Filosofía*, (68), pp. 279-317. <https://revistas.up.edu.mx/topicos/article/view/2483/2521>
- Saint Girons, B. (2015). *Lo sublime* (J. A. Méndez, Trans.). Antonio Machado Libros.
- Soto, J. (2016). ¿Nada está prohibido? Pornografía y transparencia. En *Psicologías sociales aplicadas* (1.^a ed.). Universidad Autónoma Metropolitana. <https://casadelibrosabiertos.uam.mx/gpd-psicologias-sociales-aplicadas.html>
- Sontag, S. (2011). La imaginación pornográfica. En *Estilos radicales*. DEBOLS!LLO (pp.214 -248)
- Tello, I. (2019, November 29). *Pornomiseria*. El Universal. Retrieved April 3, 2024, from <https://www.eluniversal.com.mx/opinion/irene-tello-arista/pornomiseria/>
- Thomson, P. (2020). *Lo grotesco*. UNAM, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial.
- Torres, D.J. (2014). *Pornoterrorismo*. Txalaparta
- Wilde, O. (2014). *La decadencia de la mentira: un comentario* (J. Fernández de Castro, Trans.). Acantilado.

Williams, L. (n.d.). *Cuerpos Fílmicos: género, sexo y exceso*. Scribd. Retrieved Agosto 10, 2024, from <https://es.scribd.com/document/437273265/Williams-Linda-Cuerpos-filmicos-Genero-sexo-y-exceso-pdf>

Yehya, N. (2022). Pornografía [Kindle Android version]. Retrieved from Amazon.com