

ELEONORA CRÓQUER PEDRÓN

## LOS CUERPOS DE(L) GOCE Y LA IMPOSIBILIDAD DE LA POLÍTICA<sup>1</sup>

*Resumen:* Este ensayo constituye el segundo de un proyecto mayor de escritura y reescritura crítica en torno a una serie de imágenes punzantes, que van del fotograma cinematográfico al reportaje, pasando por la fotografía de estudio. La reflexión que orienta mi aproximación se concentra en el problema del cuerpo, en tanto expuesto a la mirada del otro en estado de goce, y a la imposibilidad de la política que esa exposición supone. Un primer acercamiento al problema tocó el aspecto de la imposibilidad de cara al goce entendido en términos lacanianos (satisfacción inmediata de la pulsión y consumo de los cuerpos en el gasto de su exceso). En este acercamiento segundo, y en el

---

1 Segunda escritura crítica (Diciembre de 2016): *El cuerpo: expuesto —una aproximación visual*.

El presente trabajo forma parte del devenir escritura sucesiva y superpuesta de un mismo texto, y de lo que en éste se vuelve a formular cada vez como una misma y persistente *inquietud-del-ojo*. Una pregunta, un inter-és teórico visual y vital. Desde hace aproximadamente dos años, a partir de una serie de imágenes que me ocupaba en el origen de la proposición crítica que re-presento ahora aquí, tiempo después y en un nuevo escenario, se fueron sumando aspectos, zonas de diálogo con la teoría y aristas de debate a lo que en principio era el gesto de una respuesta más bien difusa respecto de “los cuerpos de(l) goce y la imposibilidad de la política”. La primera versión de este ensayo fue presentada en las *II Jornadas de Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades (Red de Centros CLACSO – Venezuela/Fundación CELARG)*, en noviembre de 2014; y leída también en un Simposio organizado por la Dra. Nuria Girona Fibla: *Cultura y crisis. ¿Cultura en crisis?*, en la Universitat de València, España, en diciembre de ese mismo año. Esa presentación revisada se publicó en el volumen *Tiempos para pensar. Investigación social y humanística en Venezuela hoy* (t. II. Alba Carosio ed., Red de Centros CLACSO Venezuela CLACSO/CELARG, 2015). A mediados de 2015, el texto impreso constituyó el punto de partida para lo que presenté durante el evento “El cuerpo, la carne, la identidad”, organizado por el grupo de investigación filosófica USB-USAL en la Universidad Simón Bolívar de Venezuela; nueva escritura sobre la cual reescribo ahora de cara a una nueva publicación.

marco de problematización propuesto por el evento sobre “cuerpo, carne e identidad”, el trabajo se concentra en la imagen sobreexpuesta del cuerpo y en el cuerpo de la desidentificación imaginaria, cuando en estado de goce.

*Palabras clave:* cuerpo, goce, exposición, política

## THE ENJOYMENT'S BODIES AND THE IMPOSSIBILITY OF POLITICAL.

*Abstract:* This paper takes part in a large project of critic writing and rewriting which has to do with a series of stabbing images ranging from the cinematographic photogram to the report and indoor photography. The logic of my thought and my analysis is focused on the problem of the body that is exposed to the sight of the other in enjoyment as well as on the impossibility of politic to that sort of exposition. A first approach to the problem touched the impossibility of the joy understood from Lacanian terms (immediate satisfaction of the impulse and consummation of the bodies during an excess). In this second approach, and inside the proposed framework of argumentation about the “body, flesh and identity” event, the paper focuses upon the overexposed image of the body and the imaginary lack of identification of the body during the enjoyment.

*Keywords:* body, enjoyment, politic

*Nota preliminar. A la memoria de Sonia Mattalía*

Dedico esta intervención “A la memoria de” mi tutora y amiga Sonia Mattalía, porque la involucra en muchos sentidos. Por una parte, fue ella —una mujer paradójicamente vitalista y melancólica, hiperlúcida y lunática como algunos y algunas de sus colegas del latinoamericanismo crítico formado en los años de la dictadura argentina—, quien me confrontó por primera vez con la impronta que da inicio a esta *inquietud-del-ojo* alrededor de una serie de imágenes punzantes, expuesta ahora por segunda vez y en un contexto distinto. Me refiero a la secuencia de fotogramas con la que comienza aquella película imprescindible donde coinciden la devastación histórica y la subjetiva como grandes metáforas de la clausura del siglo XX: *Hiroshima, mon amour* (Alain

Resnai, 1958), con guión de la gran escritora “mujer” que fue Margueritte Duras. De esta secuencia se desprende la primera imagen de la serie sobre la cual se cifran tanto las reflexiones desplegadas aquí respecto de “la carne, el cuerpo y la identidad”, como las que se desplegaron antes, a secas, acerca de “los cuerpos de(l) goce y la imposibilidad de la política”.

Tal como se hace presente cuando en estado de goce —y me refiero al goce desde una definición lacaniana del término: satisfacción mecánica de la pulsión—, el cuerpo *expuesto* en su abandono de(l) sí, y *expuesto* además ante la mirada que su estado de arrobamiento apresa sin escapatoria, hacen al interés de este texto mío; así como lo que tal *exposición* traduce, en uno y otro sentidos: en cuanto puesto afuera de(l) sí y en tanto exhibido, mostrado en sus entrañas, despojado de todas sus veladuras imaginarias, rajado, *pathos*-logizado<sup>2</sup>. Esto es: lo que *documenta* de un des-encuentro irresoluble, una tensión, una dialéctica en suspenso entre las formas de la civilización —el *desnudo*, en lo que tiene de idealización del cuerpo, figura sublimada de lo humano— y las pulsiones “bárbaras”, que no por negadas en el origen dejan de reclamar una escucha (para sí) en *La Cultura*, precisamente allí donde se imponen como potencia de desfiguración —según nos instaron a pensar no sólo el Walter Benjamin de *Tesis de filosofía de la historia*<sup>3</sup>, sino también Sigmund Freud, su descubrimiento incuestionable del Inconsciente y la práctica psicoanalítica que fundó.

Pero se trata de una escritura “A la memoria de” Sonia Mattalía, además, porque de cara a esta escritura, tan conscientemente sudada en el *ritornello* de su girar sucesivo en torno a una misma *inquietud-del-ojo*, no dejo de recordar uno de los apuntes que ella hiciera a propósito de mi fascinación por cierta ética de la renuncia plena a cualquier función fálica del lado de lo femenino en *La Cultura*, que se continuaría en una fascinación equivalente por cierto tipo de “locura” y/o de suspensión plena de toda lógica del sentido, como lugar posible de enunciación de una “verdad” distinta en Occidente. La “verdad de una vida”, según lo que plantea el último Foucault al respecto, en su seminario de 1984 en torno a *El coraje de la verdad* —una verdad “que se manifiesta en el cuerpo visible de la existencia”<sup>4</sup>. Cercana, por cierto, a la “verdad” que

2 Cf. Didi-Huberman, G., *Venus rajada*, Madrid, editorial Losada, 2005.

3 Benjamin, W., *Tesis de filosofía de la historia*, [http://archivochile.com/Ideas\\_Autores/benjaminw/esc\\_frank\\_benjam0007.pdf](http://archivochile.com/Ideas_Autores/benjaminw/esc_frank_benjam0007.pdf) [Consultado el 26 de diciembre de 2016].

4 Gros, F., en Foucault, M., *El coraje de la verdad*, México, Fondo de Cultura Económica, 2019, p. 362.

también avistó Deleuze en el caso de Spinoza: la de “una vida que ya no se vive conforme a la necesidad, en función de medios y fines, sino conforme a una producción, una productividad, una potencia, en función de causas y efectos”<sup>5</sup>.

Me dijo Sonia Mattalía, entonces: “no se puede renunciar del *todo* a la función fálica, porque eso es incompatible con la vida”... Y es que ciertamente, más allá de una importante línea de pensamiento de vanguardia que, de Bataille a Barthes o de Barthes a Deleuze, nos mostró la fuerza liberadora del goce y sus efectos de desestabilización frente a los dispositivos biopolíticos de vigilancia y control hegemónicos en el Occidente moderno, es también Deleuze, el de *Crítica y clínica*, quien nos permitiría conjeturar en otra dirección, que de ese *no todo* rebelde y soberano capaz de desprenderse de(l) sí depende en gran medida el impulso a denunciar la *indefensión radical* del cuerpo que tal abandono arriesga en lo real de las relaciones sociales<sup>6</sup>. Es decir: sólo en la medida en que el abandono de(l) *sí no todo* es —y/o *el goce* que en este impone su intrínseca voracidad— puede producirse el resquicio de “salud” (a nivel individual y subjetivo, aunque asimismo político e histórico) que su elaboración (más o menos siempre fallida) hace “valer” entre los hombres (como lenguaje, como manifestación sensible), porque animada por una “verdad” insoslayable. “Este conjunto de textos”, expone Deleuze, “entre los cuales unos son inéditos y otros ya han sido publicados, se organiza alrededor de unos problemas determinados”. Y continúa:

El problema de *escribir*: el escritor, como dice Proust, inventa dentro de la lengua una lengua nueva, una lengua extranjera en cierta medida. Extrae nuevas estructuras gramaticales o sintácticas. Saca a la lengua de los caminos trillados, la hace *delirar*. Pero asimismo el camino de escribir tampoco es separable de un problema de *ver* y de *oír*: en efecto, cuando dentro de la lengua se crea otra lengua, el lenguaje en su totalidad tiende hacia un límite “asintáctico”, “agra-

5 Deleuze, G., *Spinoza, filosofía práctica*, Barcelona, Tusquets, 2004, p. 11. En aquella época estaba escribiendo un libro sobre la relación entre “herida subjetiva” y “representación literaria” en el caso de tres escritoras latinoamericanas del siglo XX: Clarice Lispector, Diamela Eltit y Carmen Boullosa. Ese texto terminó formulando la especificidad de un *ethos* heroico del discurso en algunas mujeres que toman la palabra para sellar el acto de su abandono de(l) sí, que es el acto de una desobediencia radical frente a La Cultura y su demanda biopolítica de edificante obediencia: *El gesto de Antígona o la escritura como responsabilidad* (Santiago de Chile, editorial Cuarto propio, 1999).

6 Deleuze., *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama, 1996.

matical”, o que comunica con su propio exterior.

El límite no está fuera del lenguaje, sino que es su afuera: se compone de visiones y de audiciones no lingüísticas, pero que solo el lenguaje hace posibles [...]

Estas visiones, estas audiciones no son un asunto privado, sino que forman los personajes de una Historia y de una geografía que se va reinventando sin cesar. El *delirio* las inventa, como procesos que arrastran las palabras de un extremo a otro del universo. Se trata de acontecimientos en los lindes del lenguaje. Pero cuando el delirio se torna estado clínico, las palabras ya no desembocan en nada, ya no se oye ni se ve nada a través de ellas, salvo una noche que ha perdido su historia, sus colores y sus cantos”<sup>7</sup>.

No demasiado distante de esta afirmación, para Jean-Luc Nancy el acto de escribir es, en sí mismo, una manera de “tocar” el cuerpo: “la escritura tiene su lugar sobre el límite. No le ocurre, pues, otra cosa a la escritura, si algo le ocurre, que *tocar*. Más precisamente, tocar el cuerpo (o, más bien, tal o cual cuerpo singular) con lo *incorporal* del sentido. Y, en consecuencia, *hacer que lo incorporal conmueva tocando de cerca*, o hacer del *sentido* un toque”<sup>8</sup>. Sin embargo, podríamos añadir, en ese litoral compartido entre la escritura y el cuerpo, el cuerpo también puede tocar la escritura; y con estruendo la toca cuando la experiencia de su propia devastación se devuelve hacia ella buscando formular para el otro un malestar en La Cultura que de otra manera no podría siquiera ser reconocido.

Si bien, afirma Nancy, la escritura del cuerpo es un “programa de la modernidad”, no pareciera haber hoy más que la urgencia de ser “resultantemente moderno”:

El motivo, basta con encender la televisión para que lo haya cada día: hay una cuarta parte o un tercio del mundo donde muy pocos cuerpos circulan (aunque sí carnes, pieles, rostros, músculos —los cuerpos están más o menos escondidos: hospitales, cementerios, fábricas, camas a veces) y en el resto del mundo, no hay más que eso, cuerpos cada vez más numerosos, el cuerpo siempre multiplicado (a menudo hambriento, derribado, asesinado, inquieto, y a veces, riente, danzarín)<sup>9</sup>.

7 *Ibid*, pp. 9-10.

8 Nancy, J.-L., *Corpus*, Madrid, Arena libros, 2003, pp. 13-14; énfasis del autor.

9 *Ibid*, p. 13.

\* \* \*

La investigación que apenas inicio desde este punto de partida difuso, intuitivo y abiertamente conmovido por las imágenes que componen la serie, no tiene tampoco un objeto definido. Podría decirse que tiene, más bien, una finalidad: la de poner a funcionar como motor de pensamiento una memoria contenida *entre* aquella sentencia que insisto en traer de nuevo a colación aquí y las imágenes a las que me acerco ahora a la luz de la referida convocatoria del grupo de investigación filosófica USB-USAL —el mismo grupo que hace unos años atrás nos reunió a propósito del problema de lo Real<sup>10</sup>. De alguna manera —una manera difusa—, como he dicho ya, desde hace un tiempo me ha interesado escribir en torno a una serie de imágenes del cuerpo en tanto que *expuesto* en estado de goce. Una serie de imágenes que me han permitido aproximarme al problema, y a sus múltiples y polimorfos relaciones con la política; así como a lo que suscita su exposición extrema fetichizada en la oscuridad de este presente de glocalidades revueltas y poderes excedidos que nos sobrepasa e interpela hoy. Este presente de su puesta en acto obscena y banal, como dispositivo de “(des)anudamiento” (y/o de “desnudamiento”) de lo humano, ante un público de “individualidades concertadas” y cada vez más voluntariamente dispuestas a servidumbres de toda laya.

El psicoanalista lacaniano Jorge Alemán traza una síntesis esclarecedora de esta época —época del capitalismo postindustrial y trans-financiero— que nos inscribe des-igualmente en La Historia, por encima de las coyunturas territoriales y subjetivas que nos singularizan. Una época necesitada no sólo de nuevos discursos libertarios, según insisten en señalar numerosos filósofos, teóricos y críticos de La Cultura, sino también de maneras distintas de reanudar una existencia (en el) Común, una vez que el Sujeto ha sido ya confrontado de manera irreversible con su soledad constitutiva y constituyente. Para Alemán, la supuesta *dispersión* de las subjetividades desasidas de las demandas y límites de lo simbólico que nos sorprende a cada momento —subjetividades

---

10 En esa ocasión presenté un trabajo que adelantaba en mucho la reflexión aquí contenida: “La interpelación ineludible de lo Real en el *in-situ* de su evidencia —Clarice Lispector / Diamela Eltit”. *Argos* (Revista de la División de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Simón Bolívar de Venezuela), n. 30, 2013.

en estado de goce y/o tomadas por el goce— sólo señala la existencia de poderes cada vez más déspotas e implacables en su explotación de los cuerpos:

La conocida aseveración de que vivimos en “la época del Otro que no existe”, de gran circulación entre los lacanianos actuales, nos parece que merece ser matizada. Con esa formulación lo que se propone indicar es que han crujido y se han tambaleado todos los “semblantes” del Padre, la autoridad, el orden simbólico y que a su vez los vínculos sociales han ingresado en un proceso de licuefacción y que entonces las reglas sociales han perdido su brújula y su consistencia. En esta pendiente descriptiva se pueden incluir muchos más aspectos, la marcada presencia del goce autoerótico del objeto técnico, el declive del aura de las instituciones y sus figuras profesionales, las distintas prácticas de goce como nuevas marcas de identidad y agrupamiento, el cinismo extendido al vínculo amoroso... en suma, todo aquello que de algún modo fue anticipado por Marx en su *Manifiesto* cuando sentenció que “todo lo sólido se iba a desvanecer en el aire”. Sin embargo, con respecto a este punto nos parece urgente realizar una salvedad. La fórmula “el Otro que no existe”, que cumple una valiosa función en la enseñanza de Lacan en lo relativo al problema del fin del análisis, no puede ser tan sencillamente asignada a una época determinada. O al menos esto exige cierta puntualización. En primer lugar señalemos que si bien acordamos con las descripciones sobre lo “líquido”, sobre el socavamiento y la erosión de las figuras simbólicas actuales del Otro, también es preciso señalar que para que esta corrosión esté ocurriendo, tal como Marx lo supo ver, tiene que existir una estructura muy potente que logre emplazar como nunca se ha hecho antes, con una potencia inusitada, a los sujetos y a los vínculos sociales. Si no fuera así, este “autismo generalizado” que se describe, terminaría dispersando a toda la trama social. Por el contrario, si a pesar de tantas desilusiones, de tanto cinismo, de tanta declinación del padre, de tanto colapso de las figuras de autoridad, el poder es más compacto que nunca es porque hay Otro que funciona regido por la Técnica y el Capital y que ha alcanzado un orden capaz de subsumir a los cuerpos y subjetividades en la forma mercancía<sup>11</sup>.

*Soledad: Común* es el significante que propone Alemán para asumir la imperiosa reinvencción de la política que nos atañe hoy —y no sólo, toca puntualizar, en relación con la Técnica y el Capital, sino con el Estado empresarial en sus variados semblantes e imposiciones post-fascistoides. Pero ella pasa

---

11 Alemán, J., *Soledad: Común*, Madrid, Clave intelectual S.L., 2012, pp. 26-27.

primero, según el autor, por “reconocer la metamorfosis actual de las condiciones de la pobreza”, de la pérdida y el desnudamiento —y/o, podríamos decir, esas nuevas formas y fórmulas de la dominación, que hallan en el goce un aliado indiscutible:

[L]a miseria no es sólo la privación de las “necesidades materiales”, como lo pensó Marx, sino estar a solas con el plus de gozar frente al eclipse de lo simbólico. Si antes la pobreza era un signo menos, una falta, actualmente, desde la perspectiva del plus de gozar y sus objetos, la pobreza es un lugar de exceso y condensación de goce, se llame a eso drogas, armas, juego, etc. En la pobreza contemporánea propia del discurso capitalista, se trata finalmente de un consumidor, incluso un consumidor excesivo que ha sido despojado de todo. Por lo tanto, no se trata ya del excluido, como esa figura que no tenía más que perder que sus propias cadenas; ahora, desde la pendiente del “plus de gozar”, siempre puede haber algo para perder<sup>12</sup>.

Más allá de esto, también para el autor la “relación de la pobreza con el exceso del plus de gozar puede dar lugar en sus derivas simbólicas a la invención de un tejido cultural propio que se articule finalmente a nuevos tipos de movimientos sociales, que si bien aún estarán marcados por esos modos de gozar, la elaboración política de los mismos puede permitir nuevas formas del vínculo social”<sup>13</sup>. Cosa que de algún modo había señalado Walter Benjamin en su breve ensayo de 1933, “Experiencia y pobreza”, desde una perspectiva distinta, cuando alertaba acerca de la vinculación entre ciertos acontecimientos en extremo devastadores del siglo XX —acontecimientos de un goce mortífero y despiadado, como lo comprendió lapidario Freud— y la emergencia de un nuevo tipo de pobreza en la Europa de entreguerras, que se traducía no en la proliferación de relatos —y/o de vínculos intersubjetivos, lugares e instancias de nominación—, sino en la mudez radical de un Sujeto “vaciado” para siempre:

[L]a cotización de la experiencia ha bajado y precisamente en una generación que de 1914 a 1918 ha tenido una de las experiencias más atroces de la historia universal. Lo cual no es quizá tan raro como parece. Entonces se pudo constatar que las gentes volvían mudas del campo de batalla. No enriquecidas, sino más pobres en

12 *Ibid*, pp. 62-63.

13 *Ibid*, p. 63.



cuanto a experiencia comunicable. Y lo que diez años después se derramó en una avalancha de libros sobre la guerra era todo menos experiencia que mana de boca a oído. No, raro no era. Porque jamás ha habido experiencias tan desmentidas como las estratégicas por la guerra de trincheras, las económicas por la inflación, las corporales por el hambre, las morales por el tirano [...] Una pobreza del todo nueva ha caído sobre el hombre al tiempo que ese enorme desarrollo de la técnica”<sup>14</sup>.

También para Benjamin, la nueva “barbarie” que tal pobreza instala entre los hombres entraña una posibilidad de cambio y emancipación, de resistencia a los dispositivos que las también nuevas tecnologías de poder despliegan sobre lo humano. “¿Adónde le lleva al bárbaro la pobreza de experiencia?”, se pregunta. “Le lleva a comenzar desde el principio; a empezar de nuevo, a pasárselas con poco; a construir desde poquísimo y sin mirar ni a diestra ni a siniestra”<sup>15</sup>.

\* \* \*

A partir de este marco de consideraciones previas, y de las que se suman a continuación, la serie de imágenes que me acompaña, imágenes fotográficas todas, componen el *corpus*, el soporte material de este trabajo. Del fotograma cinematográfico a la fotografía documental, pasando por la paisajística humana del ensayo fotográfico, el cuerpo expuesto en ellas, un cuerpo expuesto en su abandono de(l) sí ante los ojos del espectador conmocionado por la mirada que punza en su horizonte una visión insoportable, es el resquicio que elijo para pensar el problema del goce en La Cultura. Exceso rebelde de(l) placer, gasto, línea de fuga que recusa cualquier lógica mercantil; pero de igual modo estado radical de consumo del cuerpo desasido de Sujeto<sup>16</sup>. Un cuerpo frágil,

14 Benjamin, W., “Experiencia y pobreza”, 1933. En [http://archivochile.com/Ideas\\_Autores/benjaminw/esc\\_frank\\_benjam0005.pdf](http://archivochile.com/Ideas_Autores/benjaminw/esc_frank_benjam0005.pdf); (consultado el 22 de diciembre de 2016).

15 *Ibidem*.

16 Hago referencia a la diferencia entre ver y mirar, tal como la propone Georges Didi-Huberman siguiendo de cerca a Lacan, en su conocido libro *Lo que vemos, lo que nos mira* (Buenos Aires, Manantial, 1997), sobre la división que inscribe la imagen en el Sujeto justamente en el espacio de su desaparición. La esquizia entre el ojo y la mirada constituye, para Lacan, un más allá del estadio del espejo, y de la satisfacción narcisista que se desprende de ver una imagen plena allí donde había apenas un cuerpo des-articulado (Lacan, J., “De la mirada como objeto a

en consecuencia; y, cada vez de manera más contundente, presa fácil de la actuación perversa del Tirano. En este sentido, creo, la imagen del cuerpo en cuanto *expuesto* (en estado de goce), traduce cada vez una misma imposibilidad: la imposibilidad de la política —de lo social, de una vida (en el) Común. Allí, entre las imágenes punzantes que sitúo en relación de contigüidad, esa imposibilidad aparece, se hace sensible *cada vez*, como puesta en el juego de las e-videncias.

### 1. *El cuerpo: expuesto —una aproximación visual*

No es posible seguir hablando de imágenes sin hablar de cenizas. Las imágenes forman parte de eso que los pobres mortales se inventan para registrar sus estremecimientos (de deseo o de temor) y la manera como ellos también se consumen. Georges Didi-Huberman. *Arde la imagen*.

El cuerpo no es ni “significante” ni “significado”. Es expositor/expuesto: *ausgedehnt*, extensión de la fractura que es la existencia. Jean-Luc Nancy. *Corpus*.

“¿Qué significa ser contemporáneos?”, se pregunta Giorgio Agamben en la conferencia que desarrolla al respecto, a partir del conocido poema de Ósip Mandelshtam con el cual inicia su intervención acerca de lo que es el presente, para quien es capaz de saberse apenas una existencia que pulsa en la intemperie de su intrínseca exterioridad<sup>17</sup>. Cito completo el poema de Mandelshtam, dirigido a su época, desde la conciencia de un cuerpo desmembrado y padeciente. Un cuerpo que ya no puede pensarse ni como “Uno” ni como “propio”. El cuerpo de la desidentificación imaginaria y la expropiación real, que sólo el poeta, hacedor de condensaciones y desplazamientos, hacedor de imágenes, podría re-anudar:

Siglo mío, bestia mía, ¿quién sabrá  
Hundir los ojos en tus pupilas

---

minúscula” (1964), en *Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1990). Por el contrario, cuando la imagen se vuelve opaca, poco nítida, confusa, lo que el ojo percibe de su horizonte de visibilidad es la propia dimensión fantasmática de su mirada. Allí donde no vemos con claridad, lo que (no) vemos nos mira.

17 Agamben, G., “¿Qué es lo contemporáneo?”, en *Desnudez*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2011, p. 17.

Y pegar con su sangre  
Las vértebras de las dos épocas?  
El constructor de sangre a mares  
Vomita cosas terrestres.  
El vertebrador se estremece apenas  
En el umbral de los días nuevos.

Mientras vive, la creatura  
Debe deslomarse hasta el final  
Y la ola juega  
Con la invisible vertebración.  
Como el tierno cartílago de un niño  
Es el siglo recién nacido de la tierra.  
Una vez más en sacrificio, como el cordero,  
Se ofrece el sincipucio de la vida.

Para arrancar el siglo de su prisión,  
Para comenzar un mundo nuevo,  
Las rodillas de los días nudosos  
Debe unir las la flauta.  
Es el siglo, si no, el que agita la ola  
Según la tristeza humana,  
Y en la hierba respira la víbora  
Al ritmo de oro del siglo.

Otra vez se hincharán las yemas  
Y brotará el retoño verde,  
Pero tienes la vértebra quebrada,  
¡Pobre y bello siglo mío!  
Y con una sonrisa insensata  
Miras hacia atrás, cruel y débil,  
Como ágil, antaño, una bestia,  
Las huellas de sus propios pasos<sup>18</sup>.

---

18 Transcribo la versión citada por Alain Badiou en *El siglo* (Buenos Aires, Manantial, 2005, pp. 28-29), donde el filósofo le dedica un análisis exhaustivo a este poema, al cual atribuye un lugar emblemático para la comprensión de este presente del cual somos contemporáneos.

Refiriéndose al poeta ruso —poeta perseguido, castigado y atormentado (como el Walter Benjamin, de nuevo, que habló de *El ángel de la historia*)—, y al texto que éste escribiera en medio de su desolación y angustia por la percepción del tiempo-cuerpo descoyuntado de un siglo que nace con “la vértebra quebrada”, una percepción que Mandelstam *atestigua*, además, desde el *pathos* de su “verdadera vida” íntimamente des-hecha, Agamben asevera: “contemporáneo es aquel que tiene la mirada fija en su tiempo, para percibir no la luz sino la oscuridad. Todos los tiempos son, para quien experimenta la contemporaneidad, oscuros. Contemporáneo es, justamente, aquel que sabe ver esta oscuridad, y que es capaz de escribir mojado la pluma en las tinieblas del presente”<sup>19</sup>.

“Ver la oscuridad” significa, para el filósofo lector del poeta, sentirse “mirado” por la incertidumbre que se impone allí donde la imagen del mundo clara, plena, indiscutible, inconfundible... no (es) reina. Es decir: interpelado, implicado subjetivamente<sup>20</sup>. Y, asimismo, “escribir mojado la pluma en las tinieblas del presente” es escribir asumiendo la “falta-en-ser” de quien se siente a sí mismo *llamado a decir* eso sobre lo cual nada puede y nada sabe a *ciencia cierta*.

Muy cerca de esta perspectiva, afirma Georges Didi-Huberman: “Vivimos en la época de la imaginación desgarrada”<sup>21</sup>, ante la cual la imagen —pero también el texto, cierta escritura en que poesía y teoría tejen hondas concomitancias— traza el camino de una especie de constatación. La de la urgencia de una respuesta poética, una elaboración significante creadora, audaz y libertaria

19 Agamben., “¿Qué es lo...”, cit., p. 21.

20 En un texto de Jacques Alain Miller sobre la esquizia entre el ojo y la mirada tal como la desarrolló Jacques Lacan de la que hablaba en una nota anterior, el autor se refiere a la “imagen reina” como esa cargada de valor imaginario para el Sujeto; y, por ende, capaz de satisfacer plenamente su goce narcisista (“La imagen reina”, en *Elucidación de Lacan*, Buenos Aires, Paidós. La imagen reina es la que reina como Ideal del yo necesitado de llenar cualquier hendidura que delate la incompletud fundamental de su ser. Por otra parte, en su libro fundamental *La cámara lúcida*, totalmente elaborado en torno a la falta de la fotografía (que falta) de la madre muerta del autor, y desde una semiótica también tocada por la aproximación lacaniana al problema de la imagen y de lo visual, Roland Barthes distinguió el *Spectrum del Studium*. O sea: la imagen como pintura, representación de lo semejante, de lo reconocible; y la imagen, la que falta, como lugar de interpelación, vacío, señalamiento, punzón (Buenos Aires, Paidós, 1990).

21 Didi-Huberman, G., *Arde la imagen*, Oaxaca, Ediciones Serieve, 2012, p. 33.

a la oscuridad de lo contemporáneo, que sobreviene precisamente cuando la imagen “arde” —quema, abrasa y desplaza la percepción tranquilizadora de eso que trasciende al ámbito de lo visible. Así, pues, podríamos arriesgar: allí donde no reina, la imagen arde. Y arde, en el caso concreto que me interesa destacar en torno a la serie de fotografías que ahora presento desde la sesgadura de “el cuerpo, la carne y la identidad”, como arden los cuerpos fotografiados en estado de goce. Me refiero a esos cuerpos anónimos, sin rostro que los ancle en ninguna ficción de identidad y sin otro nombre que su circunstancia, como los “cuerpos de(l) goce”: esos que, desasidos del principio regulatorio del deseo y/o desasidos del límite que impone lo simbólico al “abandono de(l) sí”, aparecen como expuestos en la radicalidad de su pura existencia —una existencia en la intemperie. La serie de fotografías que presento a continuación insiste en el cuerpo gastado, consumido y usado por/en el goce de un Otro que bien puede llegar a encarnar —lo sabemos suficientemente— en la figura obscena del Tirano.

Dicho de otra manera: en las imágenes a las que me refiero —pregnantes todas ellas: “ardientes”, según el significado que le da Didi-Huberman al término—, el cuerpo representado —y, por ende, producto de un trabajo de significación, de formalización— actúa como una suerte de *documento* de la profunda “*verdad*” —“verdad” indiscutible de lo Real— que la también violencia del goce opera sobre los cuerpos en *La Cultura*, allí donde se inscriben/escriben los términos siempre precarios de su radical exterioridad. Los cuerpos gozan: se gastan, se derrochan, se consumen, padecen y se enardecen en el devenir humano de su existencia, como demostrara indiscutiblemente Bataille en su conocido texto de 1933 sobre “La noción de gasto”<sup>22</sup>. Pero, igualmente, son gozados por el Otro en/de *La Cultura*: un “Otro” que a veces asume maneras avasallantes y despóticas. En este sentido, son portadores de un saber imposible de ser soportado; textos vivos de las huellas que ese goce traza sobre su superficie. De esos cuerpos del goce en la historia de *La Cultura*, como bien señalaron Walter Benjamin (en medio del desasosiego de la persecución) y Aby Warburg (entre los torbellinos de la locura), tenemos imágenes. Imágenes que, insisto, como apunta certero Didi-Huberman, “arden”:

Es en eso, pues, en lo que la *imagen arde*. Arde con lo *real* a lo que, en algún momento, se acercó (como cuando se dice, en los juegos de adivinanza, “te estás quemando” en lugar de “casi encuentras

22 Bataille, G., “La noción de gasto” en *La parte maldita*, Barcelona, Icaria, 1987.

lo que está escondido”). Arde por el *deseo* que la anima, por la intencionalidad que la estructura, por la enunciación, e incluso por la urgencia que manifiesta (como cuando se dice “ardo por usted” o “ardo de impaciencia”). Arde por la *destrucción*, por el incendio que estuvo a punto de pulverizarla, del que escapó y del que, por consiguiente, es hoy capaz de ofrecer todavía el archivo y una imaginación posible. Arde por el *resplandor*, es decir, por la posibilidad visual abierta por su mismo ardor: verdad preciosa pero pasajera, debido a que está condenada a apagarse (como una vela que nos alumbraba pero que, al arder, se destruye a sí misma). Arde por su intempestivo *movimiento*, incapaz como es de detenerse a medio camino (o de “quemar etapas”), capaz como es de bifurcarse constantemente, de tomar bruscamente otra dirección y partir (como cuando se dice de alguien que debió irse porque “está en llamas”). Arde por su *audacia*, cuando vuelve todo retroceso, toda retirada, imposible (como cuando se dice “quemar los puentes” o “quemar las naves”). Arde por el *dolor* del que proviene y que contagia a todo aquél que se toma la molestia de abrazarlo. Por último, la imagen arde por la *memoria*, es decir, que no deja de arder, incluso cuando ya no es más que ceniza: es una forma de expresar su vocación fundamental de sobrevivir, de decir: Y sin embargo[...] Pero, para saber todo esto, para sentirlo, es preciso atreverse, es preciso acercar el rostro a la ceniza. Y soplar suavemente para que la brasa, por debajo, vuelva a producir su calor, su resplandor, su peligro. Como si, de la imagen gris, se elevara una voz: “¿No ves que estoy en llamas?”<sup>23</sup>.

## 2. *Los cuerpos del goce y la imposibilidad de la política*

El presente ensayo es producto de un doble ejercicio desquiciado de lectura y reescritura. Propongo la disposición sucesiva de una serie de imágenes heterogéneas, que bien podrían generar y sostener preguntas, dudas, zonas de incertidumbre diversas, y contradicciones, aporías, indeterminaciones varias... para una reflexión más acuciosa, una reflexión aún pendiente en torno al goce —ese exceso de indecible definición, que funciona a la vez como exceso del cuerpo y exceso de cuerpo— y a sus relaciones complejas, problemáticas y obscenas con la política. Así, pues: los desbordamientos subjetivos que supone su irrupción en el ámbito de lo social; las formas históricas, materiales, en que una y otra vez se manifiesta como malestar; los problemas

23 Didi-Huberman, *Arde la imagen...*, cit., p. 42; énfasis del autor.

epistémicos, éticos y estéticos que suscita su representación —o cualquier otro intento de captura de su sentido por la vía del significante; los asuntos económicos, mercantiles y libidinales, que involucra; y la conmoción que genera —o el goce suspendido en ella— cuando se produce sobre el cuerpo (individual y/o social) que padece su violencia cada vez —es decir, cuando encarna; cuando se materializa en la carne y el hueso de una persona histórica. Todo ello, sin perder de vista los extremos que roza su *banalización* en este presente líquido en el cual precariamente vivimos inmersos, y que parece haber encontrado en la negación de aquellos discursos y prácticas que lo pusieron en cuestión una manera de esquivar su aún hoy temible materialidad.

Una distancia significativa media entre estas imágenes. Por una parte, ellas trazan un recorrido que va desde la eclosión del pensamiento crítico post-estructuralista de las últimas décadas del siglo pasado —último momento heroico de lo moderno en Occidente, si se quiere— hasta nuestro tiempo, con el énfasis victorioso en el espectáculo que implica, y los fantasmas que libera. Por otra, se desplazan de la ficción cinematográfica al reportaje de sucesos, con lo que ello significa respecto de los grados de proximidad y distancia entre la imagen, el tipo de acontecimiento con el que dialoga, el efecto de sentido que la circunscribe y los cuerpos en cuya humanidad se inscribe, de nuevo, ese sentido.

Más allá de esto, sin embargo, la sintaxis que va proponiendo su aparecer sucesivo en el presente desarrollo abre caminos hacia indagaciones futuras. De hecho, es de entre ellas, y desde la intensa sesgadura crítica —la mía— que las reúne aquí —o desde la fe que profeso, aún, en cierto tipo de intervención “sanadora” de lo simbólico en la cultura— que la premisa fundamental de ese trabajo por venir despunta. Una premisa que no deja de reconocer sus deudas y sus diferencias tanto con el Freud de “Más allá del principio del placer”(1920), como con los Horkheimer y Adorno de *Dialéctica de la Ilustración* (1969). Sobre todo en sus expresiones más banales, allí donde el poder cifra las claves de su administración en el goce de y sobre los cuerpos, ninguna ficción de vínculo político puede consolidarse ya como tal, ni ninguna causa verdaderamente emancipatoria; y ninguna posibilidad de cambio, en consecuencia, ni ninguna narrativa de futuro que no sea la de la venganza, ni de pasado, que no sea la de la nostalgia, venir a quebrar el pulso monótono y vacío de la repetición. Un pulso incompatible con la vida humana, y con los devenires del

deseo —esa energía cifrada en una economía del gasto, del derroche que puede devenir creador— que le son propios.

Dos observaciones de inicio me acompañan. La primera de ellas, en torno a la vida humana, la formula Georges Bataille al interior de su ensayo de 1933, “La noción de gasto” —ese texto en el que se arriesga, muy cerca de Freud y de Mauss, a definir lo social como atravesado por una fuerza anti-económica, consustancial a su naturaleza, incontenible y potente, fundada no en el comportamiento controlado y controlador de la producción sino en los ritmos epilépticos e impredecibles del “abandono”, el “desbordamiento” y la “tempestad”; una economía libidinal. “La vida humana”, afirma Bataille, “distinta de su existencia jurídica, y tal como tiene lugar, de hecho, sobre un globo aislado en el espacio celeste, en cualquier momento y lugar, no puede quedar, en ningún caso, limitada a los sistemas que se le asignan en las concepciones racionales”. Y continúa:

El inmenso trabajo de abandono, de desbordamiento y de tempestad que la constituye podría ser expresado diciendo que la vida humana no comienza más que con la quiebra de tales sistemas. Al menos, lo que ella admite de orden y de ponderación no tiene sentido más que a partir del momento en que las fuerzas ordenadas y ponderadas se liberan y se pierden en fines que no pueden estar sujetos a nada sobre lo que sea posible hacer cálculos. Sólo por una insubordinación semejante, incluso, aunque sea miserable, puede la especie humana dejar de estar aislada en el esplendor incondicional de las cosas materiales. De hecho, de la forma más universal, aisladamente o en grupo, los hombres se encuentran constantemente comprometidos en procesos de gasto. La variación de las formas no entraña alteración alguna de los caracteres fundamentales de estos procesos cuyo principio es la pérdida<sup>24</sup>.

La segunda es casi una consigna que Judith Walkowitz atribuye al Michel Foucault de *Historia de la sexualidad*, en su libro imprescindible *La ciudad de las pasiones terribles*. Narraciones sobre el peligro sexual en el Londres victoriano (1995: 34): “No debemos creer que al decir sí al sexo, decimos no al poder”<sup>25</sup>.

24 Bataille, "La noción de...", cit., p. 42.

25 Walkowitz, J., *La ciudad de las pasiones terribles*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 34.



*Primera imagen*



La mano de una mujer afincándose sobre la espalda de un otro que apenas ahí, en la presión que ejercen sobre la piel los dedos crispados de esa mano, comienza a definirse como parte del cuerpo de un otro. Se trata de un fotograma de *Hiroshima, mon amour* (Alain Resnai, 1958, con guión de Margueritte Duras), extraído de la larga secuencia inicial de la película: el anónimo encuentro entre los amantes. Recordemos: los dos cuerpos distintos van emergiendo del orgasmo, van haciéndose imagen identificable, reconocible, troceados por el escorzo de la cámara, a veces más y a veces menos nítidos, próximos y distantes, al tiempo que un polvillo luminoso (radioactivo, hay que suponer) los va cubriendo y desnudando de manera acompasada.

Un doble discurso acompaña la fascinante composición de esa imagen, que se va definiendo en blancos, negros y platinos desde la mancha en la que se origina: un discurso visual (el del documento) y otro verbal (el de la elaboración poética) que, en su conjunto, la vuelven terrible. Al mismo tiempo todo: las escenas del estallido atómico en Hiroshima, los cuerpos desechos y deshechos por el estallido, el dolor lacerante de esos cuerpos, la impotencia frente a ese dolor, la imposibilidad ética de olvidarlo... Y la conmoción: efecto de la voz *en off* de una mujer, que repite la letanía de su propia y personal incapacidad de olvido: olvido de la muerte de un amante anterior, sabemos luego, asesinado por la bala del rebelde anti-colaboracionista; y de la humillación en Anvers, durante la guerra; y de Hiroshima (*mon amour*). Esa voz anuncia

el otro estallido brutal que ocurre entre las subjetividades involucradas en la relación clandestina en que se gesta este encuentro —razón de ser del relato; y la violencia de ese estallido. Conocemos el final de la película —melancólica, donde las haya: ninguno de los amantes consigue deslastrarse del significante que lo marca y determina, porque ninguno es capaz de renunciar al goce que produce allí la servidumbre respecto del objeto —la parálisis—, ni de superar el trauma en el que ese goce ancla —el solipsismo ante el horror de la catástrofe individual y colectiva. “Nada puede ya el amor allí, donde la subjetividad ha quedado arrasada, devastada por la intensidad de una pérdida enorme” —eso parece decirnos, entre otras cosas, esta película.

### *Segunda*



El cuerpo de un hombre cubierto de sal, un asalariado que cuenta el valor de su trabajo, cesta a cesta en la salina de Araya, tal como lo registra el ojo incisivo de Margot Benacerraf en su película venezolana homónima de 1958<sup>26</sup>. La sal viste y endurece la piel de este hombre anónimo de la salina de Araya, en Venezuela, que pronto abandona el primer plano para volver a integrarse a la interminable columna que viaja del agua hacia la tierra y de la tierra hacia el agua, con su cesta por cabeza, llenada y vaciada, y vuelta a llenar y a vaciar, y de nuevo con la sal extraída. Pocas imágenes de proximidad hay en la película de este anonadante enjambre humano, él mismo producto de la explotación, que va como tejiendo la red de su propia captura, entre el

26 La cercanía entre la película a cuyas secuencias pertenece esta imagen, *Araya*, y la película de la cual extraje la imagen anterior es, en sí misma, otro tipo de exceso —cara amable del gasto que se produce como sorpresa, como el milagro de un hallazgo: no sólo ambas cintas fueron mencionadas en Cannes (1959), sino que ambas fueron ensambladas por el mismo editor.

tiempo ritual de lo que sólo se llena para ser vaciado, y la mecánica desigual de las monedas arrojadas a cambio del gasto físico del minero. Los hombres de la extracción no tienen rostro, ni otra piel que la sal que los cubre, ni otra experiencia de vida que la de la precariedad.

Las monedas recibidas por el trabajo apenas pagan el pescado que extraen otros del mar; y el agua dulce llega de la ciudad eventualmente y cada tanto a suavizar la aridez aniquilante del sol en la salina. La aridez de ese desierto de sal, ese derroche de belleza, encandiladora, en el cual los hombres anónimos venden su fuerza de trabajo y gastan su aliento, termina convirtiendo lo humano en sal: una suerte de resto, de excedente social que entrega su cuerpo a la economía salvaje y descarnada de la minería —y se consume materialmente en ella, para terminar un día desplazado por la llegada, mucho más cruenta desde cierto punto de vista, de las máquinas. La imagen hermosa de esta película termina siendo desoladora, entonces; conmocionante: ninguna redención posible hay para esos cuerpos tan blancos como la piel mineral que los recubre: extraños espectros de la explotación sin redención —ni inscripción en el futuro— posible.

### *Tercera*



Una extraña Ofelia postmoderna y pornográfica (Lars von Trier, *Nymphomaniac*, 2013), atravesada por el discurso psiquiátrico, el psicoanálisis, la historia de las imágenes, la teoría crítica y la anorexia... Una Ofelia obscena, desnuda y yerta en el agua, con la rigidez propia del cuerpo des-subjetivado del “puro-goce”, “Amo” absoluto de esa materia inerte, sobre el azul sobresaturado de la “sólo-belleza” minimalista del cuerpo (en) blanco que flota, abandonado en el agua. El esquema invariable, como en todas las películas de

Lars von Trier, ese “dogma” que no deja de ser duplicación del Mandato de un Amo demasiado severo, espartano casi, “inclemente”, duplica la sentencia del Inconsciente representada en la película: “Goza tu síntoma ante mí” (para que pueda yo gozar el mío).

Durante cuatro horas de un primer y un segundo volumen, corre la cinta en la intensificación de ese estado de goce que la película exhibe, y en el que nos involucra; puro gasto excesivo y excedente al interior del cual “flota” esta imagen, como imagen de un resto material anonadante: un puro resto de lo consumido hasta más allá del límite, arrojado afuera de la subjetividad, y absolutamente vulnerado y vulnerable, despojado de cualquier voluntad de poder: esclavo. A fin de cuentas, la mujer desinhibida y tan osada, tan convencida de su “deseo” a lo largo de toda la película, termina consumida por ese goce; como Ofelia en su momento: por el goce del Otro. Allí el sujeto padece; y su padecimiento cuenta. De hecho, habría que agradecerle a Lars von Trier el señalamiento: más allá de la belleza que pueda revestirlo, o de la indiscutible intensidad que adquiere en él el problema de la vida, pulsando más y hacia más allá del límite, el padecimiento es una forma de la esclavitud humana —o, cuando menos, una de las formas capaces de crear las condiciones materiales para que esa esclavitud se produzca como “verdad” entre los cuerpos. Una película anterior de este director, *Rompiendo las olas* (1997), es aún más explícita respecto de los usos políticos de semejante estado de goce encarnado, en el marco de una comunidad desarrollada en torno a la extracción petrolera.

*Cuarta*



Una de las tres fotografías que tomara el neoyorkino Spencer Tunick en la Avenida Bolívar de Caracas, el 19 de marzo de 2006: la fotografía de un conjunto de hombres y mujeres desnudados a los pies de la estatua del Libertador en el Palacio de Justicia de la ciudad, y en el marco de las demostraciones de un poder de Estado al mismo tiempo “liberal” y “liberador”, según las declaraciones que diera en su momento el entonces Ministro del Poder Popular para la Cultura, Farruco Sesto<sup>27</sup>. En el fuera de campo de la estatua de Simón Bolívar, fuera de campo que señala también la posición privilegiada del Ojo de la cámara, una anónima masa de esclavos se arrodilla, voluntariamente desnudada. La pose no deja de tener resonancias visuales significativas con la del musulmán que ora en dirección a la Meca —ni con esa otra, que le debía tal significante a los cuerpos despojados de subjetividad de los campos de exterminio, según apunta certero Giorgio Agamben<sup>28</sup>. Al fondo, un grupo de desnudados de pie presta su espalda erguida a los oradores, como creando una

27 Cf. Cróquer, E. "Formar figuras con cuerpos vivos: Spencer Tunick y el obscuro espectáculo del desnudamiento", en Duno, L. (Coord.), *La política encarnada. Biopolítica y cultura en la Venezuela contemporánea*, Caracas, Equinoccio, 2015.

28 Agamben, G., *Lo que queda de Auschwitz*, Valencia, Pre-Textos, 2000.

enorme muralla humana, dispuesta a salvaguardar la privacidad de ese espacio de convencida entrega y obediencia plena.

Las crónicas que acompañaron la noticia de las fotografías de Tunick en Caracas, y los testimonios de quienes participaron en la acción de calle de la cual son registro, no dejan de sugerir la compleja relación entre liberación y sojuzgamiento que la envolvió; esa relación paradójica que la postmodernidad banaliza, y que los modelos llegaron a establecer con el acto de donarse a las fantasías visuales de Tunick (que, por otra parte, se realizaron sobre el cuerpo social venezolano con la venia del Estado y el apoyo de sus cuerpos represivos). Así lo expresa, por ejemplo, Ana María Hernández:

Desnudarse ante desconocidos no fue lo más difícil de la experiencia de Tunick en Caracas, sino caminar a las 5:00 am por los alrededores del sitio del encuentro, zona rojísima, hambrienta de sucesos. Entramos al verdadero punto de reunión de los participantes: la explanada muerta de tedio y desidia que media entre los edificios que anteceden las emblemáticas Torres de El Silencio. *De pronto vino a la mente un campo de concentración o una fábrica de soylent green, tan cercanos y a la vez tan ajenos a nuestros recuerdos. Incertidumbre, todo el mundo a la expectativa sin café, con hambre, con sueño.*

Vinieron los *arrieros* y nos organizaron en dos grandes grupos, y cada uno en cinco filas [...]

De pronto Tunick interrumpió nuestras conversaciones para dar sus instrucciones, entre las cuales recordó que no era el tiempo para desnudarse todavía. Venezuela al fin y al cabo, el chaleco, los gritos, vítores, abucheos de toda índole se hicieron sentir.

*A una seña, supimos que aquellos sueños repetidos donde usualmente aparecemos desnudos frente a otros se hicieron realidad: la orden de Tunick fue impartida y como si fuera lo más normal, todos prescindimos de nuestras vestimentas. Fue el momento de la sinceridad y del darse cuenta, el instante en el cual cada quien mostró sin empacho su verdadera identidad.*

Salimos, caminamos, saludamos a la prensa, llegamos al pavimento y la avenida Bolívar nos recibió despejada y bonita, *con un amanecer poético*<sup>29</sup>.

29 Hernández, A. M., "Spencer pierde la paciencia", en *El Universal* (Venezuela), 20 de marzo de 2006, pp. 3-14; énfasis mío.

*Quinta*



El estudiante desnudado, amarrado y obligado a atravesar la Plaza Rectoral de la Universidad Central de Venezuela, en Caracas, como uno de los hechos que convulsionaron la vida social del país, a principios de 2014. Un hecho en el que los cuerpos represivos del Estado —no hay Estado que no los tenga— se revelaron en su más profundamente perverso comportamiento “político”; y en el que el ímpetu de la protesta estudiantil se dejó capturar por la banalización mediática del espectáculo de su propia impotencia.

Se trata, esta vez, de una fotografía documental acerca de un episodio de violencia obsceno, verdaderamente ocurrido en el campus universitario de la primera universidad del país. Más allá de la fantasía que ella parece documentar en el *in situ*/ en acto de su realización —una fantasía sádica, pero también masoquista; y en cualquier caso escópica—, no es el suyo el registro de una ficción narrativa. Es la fotografía de un acontecimiento, que rasgó visualmente el imaginario nacional, develó el fondo perverso de la lógica del “enemigo político” y los estragos que causa en las subjetividades que la padecen, y produjo una respuesta aún más vergonzante: memoria de los frívolos devaneos de Spencer Tunick respecto del desnudamiento humano y la esclava liberación de los cuerpos. Luego del desconcertante suceso, miles de personas comenzaron a desnudarse y a deambular por distintas calles y avenidas del país. Personas relevantes de la farándula nacional también se desnudaron; y el propio Tunick tomó algunas fotografías de cuerpos desnudados con la bandera de Venezuela como rostro, única seña de identidad.

Después vino la burla despiadada de José Roberto Duque, periodista y escritor amigo del gobierno, y de sus dispositivos de poder... Y luego, el olvido.

Centro de Investigaciones Críticas y Socioculturales (CICS)  
Instituto de Altos Estudios de América Latina  
Universidad Simón Bolívar  
ecroquer@usb.ve