

Pornografía, abyección y representación: historia de o y sex pictures

RodríguezAhumada, Johanna Fernanda

Pornografía, abyección y representación: historia de o y sex pictures

Calle14: revista de investigación en el campo del arte, vol. 17, núm. 31, 2022

Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279069104006>

DOI: <https://doi.org/10.14483/21450706.18694>

This work is licensed under a Creative Commons Atribution-NonCommercial-Noderivs 4.0 Unported License



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.

Pornografía, abyección y representación: historia de o y sex pictures

Johanna Fernanda Rodríguez Ahumada
Universidad Católica de Colombia, Colombia
jfrodriguez@ucatolica.edu.co

DOI: <https://doi.org/10.14483/21450706.18694>
Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279069104006>

Recepción: 08 Abril 2021
Aprobación: 17 Julio 2021

RESUMEN:

La pornografía y el erotismo han tenido, a lo largo de la historia, umbrales confusos. No obstante, existen características comunes a estos fenómenos que problematizan el espacio de la corporalidad y que generan nuevas estéticas abjetas, cuyo objetivo es rasgar la pantalla de nuestras mediaciones. Dos propuestas son los objetos centrales de esta investigación: la novela Historia de O (1954) de la escritora francesa Pauline Réage, y la serie fotográfica Sex Pictures (1992) de la artista estadounidense Cindy Sherman.

PALABRAS CLAVE: Abyección, erotismo, monstruosidad, pornografía, transgresión.

ABSTRACT:

Pornography and eroticism have had, throughout history, confusing thresholds. However, there are common characteristics to these phenomena that problematize the space of corporeality and generate new aesthetics around the abject, whose objective is to tear the screen of our mediations. Two proposals are the central objects of this research: the novel Story of O (1954) by French writer Pauline Réage, and the photographic series Sex Pictures (1992) by American artist Cindy Sherman.

KEYWORDS: Abjection, eroticism, monstrosity, pornography, transgression.

RÉSUMÉ:

La pornographie et l'érotisme ont eu, tout au long de l'histoire, des seuils déroutants. Cependant, il y a des caractéristiques communes à ces phénomènes qui problématisent l'espace de la corporeité et qui génèrent une nouvelle esthétique de l'abject, dont l'objectif est de déchirer l'écran de nos médiations. Deux propositions sont les objets centraux de cette recherche : le roman Histoire d'O (1954) de l'écrivaine française Pauline Réage, et la série photographique Sex Pictures (1992) de l'artiste américaine Cindy Sherman.

MOTS CLÉS: Abjection, érotisme, monstruosité, pornographie, transgression.

RESUMO:

A pornografia e o erotismo têm apresentado, ao longo da história limiares confusos. Não obstante, existem características comuns a estes fenômenos que problematizam o espaço da corporalidade e que geram novas estéticas abjetas, cujo objetivo é rasgar a tela de nossas mediações. Duas propostas são os objetos centrais desta investigação: a novela História de O (1954) da escritora francesa Pauline Réage e a série fotográfica Sex Pictures (1992) da artista estadunidense Cindy Sherman.

PALAVRAS-CHAVE: Abjeção, erotismo, monstruosidade, pornografia, transgressão.

Lo abyecto es una cualidad que en primera instancia trasgrede y perturba todo orden; a su vez, este orden es configurado por un determinado modo de ver que rige en las sociedades los comportamientos, los valores y las representaciones. Según John Berger (1972), en un lugar las personas observan la realidad que les rodea, en otro se encuentra esa realidad observando a las personas desde distintos ángulos, situación de la que también se toma conciencia. A través de este régimen de visión se construye el modo de ver, la forma en que se elaboran las imágenes de las cosas del entorno, por tanto toda imagen, todo texto, posee un componente de subjetividad del individuo que la produce (pág. 42). Sin embargo, el componente de subjetividad presente en las representaciones, se hace manifiesto en “el uso y las convenciones que (...) no se han superado de ninguna manera” (pág. 45 y pág. 47). Es así que en el marco de su época histórica y de su cultura, la sociedad dispone

sus propias formas de representación del mundo. Hilvana sistemas de valores y normativas que separan lo correcto de lo incorrecto, el bien del mal y lo normal de lo anormal, lo monstruoso de lo divino.

Lo monstruoso, perteneciente a la anormalidad, es un concepto que en primera instancia trasgredе la ley. Esta noción, en principio, define al monstruo desde su existencia y su forma, como un elemento que violа las leyes de la naturaleza. El monstruo humano combina lo imposible y lo prohibido. “Las cosas son así, pero podrían ser de otra manera”; esto insinúan los “monstruos” al traspasar las normas de la naturaleza asociadas a lo físico, lo social o lo psicológico. A partir de allí surge aquello que podríamos llamar como “antiestética”. La antiestética es un concepto que altera la identidad, el sistema y el orden, que no respeta los límites y las reglas, en el que la subjetividad es perturbada, en el que el significado se derrumba y en el que se subvierten las relaciones objeto-sujeto. Lo abyecto, como antiestética, es aquello que afecta a la fragilidad de nuestras fronteras. Lo abyecto es antiestético, no como una afirmación más de la negación de la representación como tal, sino una crítica que desestructura el orden de las representaciones a fin de reinscribirlas y dotarlas de nuevos sentidos.

LA ABYECCIÓN GRADUAL: PAULINE RÉAGE E HISTORIA DE O

Historia de O se publicó en Francia por primera vez en 1954, bajo el seudónimo de Pauline Réage. Su autora se mantuvo durante muchos años completamente anónima, siendo el objeto de muchas especulaciones. En esa fantasía erótico/pornográfica, una muchacha de nombre O es trasladada por su amante René, con los ojos vendados, a un castillo, donde se convierte en esclava y objeto sexual de un grupo de hombres. Es azotada, encadenada y violada, y gradualmente le van ensanchando el ano para que se acomode mejor a las inclinaciones sexuales de sus Maestros. Absolutamente todo se hace con su consentimiento: ella consiente por medio del amor que tiene por René. Pero el proceso al que René le pide que se someta cambia sus sentimientos hacia él, como si empezara a descubrir la fuerza bruta masculina, el cariz de la feroz virilidad, y, cuando el propio René la entrega a un hombre mayor y más poderoso llamado Sir Stephen, O descubre que su amor también ha emigrado. La tortura y la sumisión se intensifican entonces hasta el punto de que sus nalgas son marcadas por una señal especial de sir Stephen, el cual además le agujerea los labios de la vagina para luego insertar los anillos con su sello.

Historia de O se sitúa en el París del siglo XX y ofrece frecuentes referencias a nombres de lugares reales y temas sobre moda (que ayudan a situar la narración temporalmente). Los tres personajes principales—O, René y Sir Stephen—, están anclados en el mundo del trabajo y de O incluso se sabe su profesión (fotógrafa de moda). Esto no quiere decir que sus obligaciones profesionales obstaculicen en modo alguno el funcionamiento de la narración exclusivamente en un contexto sexual. El trabajo de O, en particular, parece ser muy flexible como para permitir un largo mes de ausencias, y al final desaparece completamente del horizonte narrativo de la historia. Esto es congruente con lo que Susan Sontag (1969) define como la naturaleza “total” y “económica” del mundo ficcional pornográfico: “el universo propuesto por la imaginación pornográfica es un universo total. Tiene el poder de ingerir, metamorfosearse y traducir todas las inquietudes que se introducen en ella, reduciendo todo a una transacción negociable del imperativo erótico” (pág. 66). Sin embargo, la fantasía sadomasoquista (SM) se distingue de la pornografía ordinaria por la rigidez y complejidad de las normas que rigen la interacción sexual: mientras que en la pornografía ordinaria el principio dominante es, como Sontag observa, la óptima multiplicación del intercambio sexual, en la fantasía sadomasoquista el objetivo final es no sólo una existencia totalmente sexualizada, sino también una existencia totalmente regimentada¹. En *Historia de O*, esto se logra mediante el encerramiento, y como Sontag y Kaja Silverman refieren, Réage sigue en esta tradición sadeana. Roissy, el castillo a donde René lleva a O para su sometimiento, con su propio sistema de clases que van desde maestros, ayudantes y mujeres esclavas (y su extensión en Samois y, en menor medida, en los apartamentos de Sir Stephen y O), forma una sociedad cerrada con reglamentos, costumbres y valores para sí mismos. El recinto es una condición indispensable no

sólo para la “absoluta regimentación física y mental de las actividades”, sino también para “el sentido que esto conlleva” (Silverman, 1984, pág. 333). Aunque no se puede negar que Roissy representa, como señala Silverman, el privilegio masculino, aún dentro del propio mundo de ficción, circunscribe un sistema social y un grado de abyección, en la medida en que sus normas y modos de interacción han sido prescritas en la sociedad externa, aun cuando ellos se representen de forma simbólica. O, aunque protagonista sexual es a la final, retomando a Berger, un ser que posee las secuelas de su mentor y que se estructura como una reinvención del autor (1972, pág. 56). Siguiendo a la teórica Susanne Kappeler (1986), en los modelos de representación de la pornografía, el sujeto tiene voz y el objeto carece de ella, y “las relaciones sociales son relaciones entre sujetos” (pág. 50), más no entre objetos. Por su parte, el rol del sujeto, tanto autor como espectador, anota Kappeler, significa poder, acción, libertad, mientras que el rol del objeto significa subyugación y opresión. El público se involucra en el juego de dominación, desde su rol de consumidor, y el autor desde su posición de hacedor de la representación. Para Laura Mulvey (1999), la mujer se toma a sí misma como un espectáculo, como un objeto de la mirada, un objeto de uso. “El voyeur que lleva la mujer dentro de sí es masculino” (pág. 9). En *Historia de O* hay una clara alineación de la brecha maestro-esclavo a lo largo de la línea de división de género que ha sido eminentemente relacionada con la pornografía. Para Susan Griffin (1982), en el texto y Kaja Silverman, *Historia de O* es una fantasía masculina, aunque fundamentalmente hablada a través de una mujer. Griffin considera que el texto refleja “la cultura pornográfica de la negación del yo de la mujer” (188), de hecho, en “emblema de la cultura pornográfica” (pág. 199). Griffin considera que el proceso al que O se somete en el curso de la trama es una auto-alienación y una aniquilación progresiva en lo físico y lo espiritual. A su vez, Griffin condena al sadomasoquismo en general, por provocar el divorcio del cuerpo y la conciencia, a través de lo que refleja la cultura masculina en su intento de dividir la cultura y conquistar la naturaleza, simbolizada por la mujer que es “animalizada y separada de la cultura de poder” (pág. 191). De acuerdo con su formulación, entonces, el SM es por definición una práctica misógina y está dirigida contra el yo de la mujer: “*Histoire d’O* es más que la historia de O. Es la historia de un sujeto femenino —de la territorialización y la inscripción del cuerpo cuya involuntaria internalización de un correspondiente grupo de deseos facilita su compleja explotación” (Griffin, 1982, pág. 346). Por otra parte, Silverman ofrece una interesante interpretación de las normas y prácticas a las que está sometida O. Ella agrupa éstas prácticas en tres tipos de operaciones: territorialización, es decir, la división del cuerpo de O en zonas funcionales “en términos de significado fálico” (Silverman, 1984, pág. 336); la colonización, en tanto su sometimiento a una red de normas y prohibiciones que median en su relación con su cuerpo, excluyéndola de la producción de sentido (a través de la imposición de su silencio), y estableciendo su sometimiento al fallo y a la enunciante mirada del sujeto masculino; y por último, la inscripción, que refiere a las marcas de los azotes sobre el cuerpo de O como significantes en la imposición del poder, como un referente masoquista. La letra “O” puede representar muchas cosas además de su anonimato (que, por cierto, es un rasgo de la mujer en la poesía provenzal). ¿ “O” representa a Ofelia en Hamlet que murió por amor, o por Ofelia en Los infortunios de la virtud de Sade? “O” evoca el contorno circular de algunas partes anatómicas como el ano o la vagina. La O representa, además, los orificios de su cuerpo, cuya propiedad ya no se puede reclamar desde que se ha convertido en la propiedad común de sus “huéspedes-dueños”. El último capítulo de *Historia de O* revela todo un escenario que se conjuga: O bajo el plumaje de lechuza, se convierte en “un búho real, sorda al lenguaje humano y mudo” (Réage 1962, pág. 198), mientras que la cabeza redonda y los ojos redondos de la lechuza, junto con la forma circular de la presente luna, llenan la escena (Réage 1962, pág. 197). O es atada mediante cadenas circulares en sus tobillos y muñecas, lleva el anillo de hierro como símbolo de la esclavitud en su tercer dedo, y finalmente, adquiere el “disco de los labios inferiores” (Réage, 1962, pág. 140). Como refiere la feminista Andrea Dworkin (1974), O podría ser un “cero, el vacío y eso lo dice todo” (108). O es un nombre aparentemente dado por la designación de la palabra Ouvert (apertura) y durante la primera noche que ella está en Roissy, recibe por parte de los hombres este discurso.

Estás aquí para servir tus maestros.... dejarás de hacer lo que estés haciendo y te dispondrás para lo que realmente es tú primera y única obligación: darte. Tus manos no son tuyas, ni tus senos, y por sobretodo, ninguno de los orificios, que podemos explorar o penetrar a voluntad.... has perdido todo derecho a la privacidad o a la ocultación... nunca debes mirar a ninguno de nosotros a la cara. Si el traje que usamos... deja expuesto nuestro sexo, esto no es por conveniencia... sino por el bien de la insolencia, por lo que tus ojos se dirigirán allí y no a otra parte, para que puedas aprender que allí está tu amo (Réage, 1962, págs. 15-16).

O está a punto de perder toda subjetividad, la posibilidad de utilizar su cuerpo para la acción. En segundo lugar, ella se la viola continuamente incluso cuando no estuviera siendo literalmente usada; la principal transgresión de su propia frontera se produce al tener que estar siempre disponible y abierta. En tercer lugar, sus maestros deben ser reconocidos por ella en una forma indirecta, en actitud de sumisión. El pene simboliza o representa su deseo. Gayle Rubin (1975) provee una teoría más general sobre el falo como símbolo y mediación del deseo del hombre, apoyándose en la teoría psicoanalítica lacaniana: "El falo es un conjunto de significados conferido al pene... El falo es, podríamos pues decir, un rasgo distintivo que diferencia al "castrado" del "no castrado". La teoría del complejo de castración equivale a hacer desempeñar al órgano masculino un papel dominante, esta vez como símbolo. La presencia o ausencia del falo conlleva las diferencias entre dos situaciones sociales: "hombre" y "mujer". Sin embargo, el falo es algo más que un rasgo que distingue los sexos: es la encarnación del status masculino, al cual acceden los hombres y que tiene ciertos derechos inherentes —entre ellos—, el derecho a una mujer" (págs.182-183)

Así pues, la subjetividad de O se expresa a través del poder que los Maestros ejercen sobre ella. De hecho, lo que hacen ellos es "más por su iluminación que por su placer", pues incluso usándola no la necesitan. Por el contrario, sus actos expresan un control racional, una violación racional por medio de la cual ellos objetivan sus intenciones. Cada acto tiene un objetivo o propósito que afirma el dominio.

Por otra parte, O es un componente necesario para mantener la relación dialéctica entre maestro-esclavo, desde una postura de auto-sumisión. La constatación de que René está dispuesto a renunciar a ella por Sir Stephen, hunde a O en la desesperación, porque ella sólo puede existir si René la reconoce. Sin O, la relación dialéctica es imposible. De esta manera, es evidente que O tiene claro que no puede emanciparse y es allí donde surge la culpa como aspecto regulador de la sumisión. La más profunda culpabilidad de O no se debe, sin embargo, a su deseo a ser reconocida por René o Sir Stephen, sino de la posibilidad de que ella caiga en la tentación de actuar bajo sus propios deseos. O se niega a masturbarse delante de Sir Stephen porque su profunda vergüenza está conectada a este flagrante acto de autonomía, aquel que dice "yo no me puedo satisfacer a mí misma". No obstante, O siempre ha deseado poseer mujeres, disponer de ellas, ella nunca se ha dado a sí misma prioridad en el placer, en poseer a otros. En simultánea, O está siendo castigada por dos aspectos de su subjetividad, el deseo de ser reconocida y el deseo de ser agente, de ser Maestra y no esclava. ¿La mezcla de sometimiento y apropiación, cotidiano y convencional con una extrema experiencia de tortura y mutilación sufrida en nombre del amor intenso y la dependencia, reduce a O a una postura de amor romántico? ¿Un arquetipo de feminidad derivado del estatus patriarcal? En agosto de 1994, la portada del *New Yorker* anunciaba el desenmascaramiento de la autora de la novela, en lo que sería la noticia literaria más formidable del año. En las páginas interiores se incluía una fotografía de una anciana frágil pero bastante atractiva a la entrada de las oficinas editoriales de Gallimard (donde había trabajado como redactora y traductora durante la mayor parte de su vida). Era Dominique Aury (Pauline Réage), la autora de *Historia de O* a quien en realidad nadie había desenmascarado, sino que sencillamente había decidido, por fin, a sus ochenta y seis años, contarla todo. No es que nadie estuviese al tanto de la verdad (en efecto, entre los que la conocían se contaba incluso un ex ministro de Justicia, según el artículo), pero los rumores sobre la autoría se fueron proliferando y, sorprendentemente, todos los candidatos eran varones. Que alguien hubiese podido escribir un libro así no resultaba demasiado controvertido en los medios parisinos; que ese alguien fuese una mujer, en cambio, sí debió suscitar incredulidad. Réage era una mujer enamorada; según su autora, *Historia de O* fue escrita originalmente con la finalidad de deslumbrar y retener a su amante Jean Paulhan, editor de una importante revista literaria y apasionado, según sabía Réage, de la obra de Sade. El empeño del propio Paulhan

permitió la publicación de la novela. Paulhan era una especie de hacedor de reyes que fue, por ejemplo, el primero en publicar los polémicos textos del poeta vanguardista Antonin Artaud. El libro surgió, pues, de la oscuridad, del anonimato, de la pasión, del secreto, de un espacio íntimo y literario. Su trama se imbricaba en un caso de la vida real: Pauline Réage escribió su fantasía en noches solitarias y provista sólo de un lápiz y un cuaderno, examinando los rincones más oscuros de su alma con la esperanza de atar a su amante. ¿Es posible que la autora no haga sino reflejar, desde la posición de la víctima, las inquietudes y deseos sadeanos de su amante Paulhan? Hay una manera de interpretar *Historia de O*, justo la que Jean Paulhan, el importante editor francés y aduladísimo amante de Réage, hace en una nota a la novela; a saber, que el libro muestra a una mujer que reconoce el hecho de que realmente le gusta ser sometida al dominio de los hombres. "Tienen que ser incesantemente alimentadas, incesantemente lavadas y abrumadas, incesantemente zurradas" (Réage 15). ¿Es realmente abyecto el evidente sadomasoquismo referente en la novela o la concepción que tuvo Paulhan de la mujer? Este sentimiento perverso demuestra una vez más el abismo que separa al sádico del masoquista. El prólogo de Paulhan repite, con facilidad sospechosa, la exhortación que hace Nietzsche a su supuesto lector varón:

Nos complacemos en la mujer como quizá la más exquisita, delicada y etérea clase de criatura. ¡Qué gusto es encontrar criaturas que sólo tienen en la cabeza bailes, tonterías y finuras! Ellas han sido siempre la delicia de toda alma varonil tensa y profunda! Sin embargo, incluso estas gracias sólo se encuentran en las mujeres mientras son mantenidas en orden por hombres varoniles. (Nietzsche, 2003, pág. 96).

Paulhan no puede por menos que señalar el fanatismo y la feroz intensidad de la novela. La mezcla de sometimiento común, cotidiano y convencional con una fantástica experiencia de tortura y mutilación sufrida en nombre del amor intenso, pareciera desembocar en la turbación de Paulhan frente a esta extrema declaración de pasión, reduciendo la difícil prueba de O a una trivial postura antifeminista. En la novela se observar que las fantasías de Réage no eran sólo sadomasoquistas, sino además poligámicas y bisexuales. La interesante concepción de Réage, permite que el texto muestre otro ángulo de la estructura de la representación explicada anteriormente desde Kappeler: la culminación de la dialéctica entre O (objeto) y René (sujeto), se produce en el momento en que O ha sucumbido y ya no puede reconocer a René, y él ha agotado las posibilidades de violar sus fronteras. Con el objetivo de analizar lo anterior, recurriremos a Lacan para observar las implicaciones de la mirada en O, René y Sir Stephen, y su valor en el sistema de representación. Lacan, en el Seminario XI habla sobre el poder de la mirada. La mirada no está plasmada en un sujeto en absoluto, al menos no en una primera instancia. Lacan hace una distinción entre la vista y la mirada. Ver tiene relación a la función ocular, mientras que "la mirada" a la lectura que ello implica. Podría entonces pensarse que la visión es el vehículo de la mirada. Para Lacan, la mirada preexiste en el sujeto, quien "ve a todos lados," pero reconoce que este a su vez no es más que una "mancha" en "el espectáculo del mundo" (Lacan, 1964, pág.73). Lacan reta la transparencia del sujeto. Su argumentación de la mirada se retrata, especialmente, en la famosa anécdota de la lata de sardinas: a flote en el mar y brillando en el sol está la lata; cerca está el joven Lacan en el bote de pesca "al nivel del punto de luz, del campo de visión, el punto en el que todo lo que me mira es encontrado" (pág. 95).

Así pues, visto como ella o él lo ve, en el cuadro que él o ella enmarca, el sujeto lacaniano se fija en una doble posición, y esto lleva a Lacan a superponer sobre el cono habitual de la visión que emana del sujeto, otro cono que emana del objeto, en el campo visual. Esto es lo que Lacan entiende por mirada. René ya no tiene injerencia en O y esto se da mediante la aparición de Sir Stephen, el hombre de más edad al que René da a O. El cono de la mirada cambia de cuadro. O, ya no se dirige a René, porque René está fuera de la sobreposición de conos al dar a O en intercambio, al dar a O a Sir Stephen. Sir Stephen está ahora en el lugar que estaba René. O entonces se da cuenta de que ella es un objeto producto del esfuerzo de René para ganar el prestigio de Sir Stephen, el cual es más importante para René que lo que ella pudo haber sido. Sin embargo, Sir Stephen es la autoridad no sólo para O, sino también para René. Él es la persona en cuyos ojos René quiere ser reconocido y es entonces, cuando los conos de visión, que en la anécdota de la lata de sardinas

se estructuraban en la dirección sujeto-objeto, ahora se contemplan en una triada. La entrada de Sir Stephen sugiere una reinterpretación de la historia hasta ese momento: un cambio de O, como objeto unitario, a René comprendido como un segundo objeto que busca su reconocimiento. Ahora se ve que René siempre ha estado bajo la influencia del hombre de edad más poderoso. Es así que la relación de dominación no se basa únicamente en los objetos femeninos y los Sujetos masculinos en relación dialéctica, sino que también es perpetuado en el quiebre y modificación de la misma. Por esta razón, ese efecto flexible en la estructura de representación, muestra una brecha en el análisis de Silverman, en tanto que ella se apoya en la hipótesis de un discurso de pornografía ordinaria para hablar de una subyugación de hombre a mujer, abarcando tanto a los actores masculinos (sujetos) de la historia y al texto mismo como un producto discursivo. La confusión de estos dos niveles por parte de Silverman, permite concluir que el efecto de la representación de la pornografía es análogo al proceso de construcción representado en el texto mismo. Esto puede entenderse, según la posición de Silverman, como una negación del estatus especial de autoría femenina de pornografía o erotismo, y el hecho de ver a la pornografía como un espacio intrínsecamente opresivo, donde las mujeres son subyugadas por los hombres y por ende los roles estén fijos.

EL HORROR: CINDY SHERMAN Y SEX PICTURES

Desde un punto de vista psicoanalítico y siguiendo a Julia Kristeva (2004), lo abyecto, presente en la llamada pornografía, puede ser definido como un estado que antecede a la formación del objeto ante el cual o en oposición al cual se reconoce el sujeto. Lo abyecto representa los primeros esfuerzos del futuro sujeto para diferenciarse de la entidad materna, de la ley. "El advenimiento de una identidad propia demanda una ley que mutile" (pág. 75) y la náusea, el desagrado, el horror son los signos de la represión primaria, de la expulsión radical que instaura al yo y lo sitúa como un sujeto en el sistema simbólico. Julia Kristeva refiere lo siguiente:

No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que se vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto. El traidor, el mentiroso, el criminal con la conciencia limpia, el violador desvergonzado, el asesino que pretende salvar... Todo crimen, porque señala la fragilidad de la ley, es abyecto, pero el crimen premeditado, la muerte solapada, la venganza hipócrita lo son aun más porque aumentan esta exhibición de la fragilidad legal. (pág. 11)

En algunas tendencias de la teoría psicoanalítica contemporánea hay un claro interés por el trauma. El trauma es el efecto de un evento que irrumpre en la conciencia de un individuo de manera abrupta y que amenaza su bienestar. Hay varias maneras de pensar sobre este hecho. Sería importante referirse aquí al psicoanálisis, concretamente a la discusión lacaniana sobre la mirada, componente importante en la abyección, y su relación con el arte contemporáneo.

Siguiendo el análisis de la mirada que aparece en el Seminario XI de Lacan, también desarrollada en el análisis de *Historia de O*, es importante referirse aquí a un espacio que se sitúa entre el objeto y el sujeto, en la yuxtaposición de conos en el campo visual y que Lacan denomina como pantalla. La pantalla son las mediaciones, las convenciones del arte, los esquemas de representación o los códigos de la cultura, son las formas en la que la mirada, en un principio aterradora, y con fuerza, según Lacan, se pacifica por efecto de la pantalla. Esta pantalla permite que aun cuando la mirada pueda atrapar al sujeto, el sujeto pueda domesticarla. En la contemplación estética, según Lacan, todo arte aspira a una domesticación de la mirada, es decir, a conjurar el agrado y no el terror. Claramente esta disertación no identifica obras que conjuran el terror, tales como aquellas que han sido llamadas pornográficas.

Se podría entonces sugerir que los productos pornográfico/eróticos, e incluso gran parte del arte contemporáneo, se niega a este viejo mandato de pacificar la mirada. Todas estas producciones culturales van en contra de cualquier agrado y por ende, se podría decir que van en contra de cualquier regulación. Es como si el arte quisiera que la mirada brille, el objeto se posicione, en toda la gloria (o el horror) de su deseo

pulsátil o, al menos, evocar este estado sublime. Para ello, se mueve, no sólo para atacar a la imagen, sino para desgarrar la pantalla, o para sugerir que ya está desgarrada. Este es el foco de la mayoría del arte postmoderno de la década de 1990, que se registra más claramente en la serie fotográfica *Sex Pictures* (1992) de la fotógrafa estadounidense Cindy Sherman (Figura 1).



Figura 1: *Untitled #250*. Cindy Sherman. 1992. 127 x 190.5 cm. Derechos: © Cindy Sherman. Cortesía: the artist and Metro Pictures, New York. Chromogenic color print. Google Arts & Culture, 27 de marzo de 2020.



Figura 2: *Untitled #264*. Cindy Sherman. 1992. 149.9 x 190.5 cm. Derechos: © Cindy Sherman. Cortesía: the artist and Metro Pictures, New York. Chromogenic color print. Google Arts & Culture, 30 de marzo de 2020.

Sherman dio paso a la obscenidad de lo llamado pornográfico. Usando maniquíes anatómicamente detallados, implantes, prótesis y partes de cuerpo de los catálogos médicos, construyó muñecos, algunos híbridos y otros fragmentados. Sherman ordena los maniquíes en poses que imitan aquellas que han sido

vistas en las revistas o películas pornográficas. A su vez, combina diferentes partes de maniquíes y las configura en imágenes de fuerte contenido abyecto, tales como, *Untitled# 250* (Figura 1) y *Untitled #264* (Figura 2).

Las fotografías de Sherman como *Untitled #264* se pueden analizar retomando la metáfora de la lata de sardinas de Lacan. Aquí, el maniquí (femenino) enfoca su mirada directamente al observador de la obra, e invita a adentrarse en la imagen. El espectador se encuentra en el campo de visión de este objeto que literalmente lo mira y se reconoce en su observador y este último en su objeto observado. Sus pechos, su vagina, su máscara de dominación, la actitud toda “en ofrecimiento” de ambas fotografías, remite a las prácticas sadomasoquistas de sumisión y a la pornografía ordinaria de revistas y películas, cuya protagonista en la mayoría de los casos es una mujer.

Como ya se ha sugerido antes, para la teórica Susanne Kappeler existen tres figuras principales dentro de la estructura de la representación pornográfica: el sujeto (autor), el objeto (la mujer) y el sujeto (espectador, lector, público). Este sujeto (autor y espectador) dice Kappeler, es el género masculino que moldea la objetivización; es así que “la mujer es el objeto de intercambio” (1986, pág. 25). La pornografía generalmente protagonizada por mujeres y fabricada por hombres, de acuerdo al sistema de representación que describe Kappeler, fundamenta la insistencia del feminismo radical a catalogarla como peligrosa por su inequidad en las relaciones entre hombres y mujeres. Igualmente, Sherman creó estas obras aparentemente en respuesta a varias cuestiones, algunas relacionadas con el debate sobre lo llamado pornográfico/erótico. Ella posiblemente quería responder a la serie de obras fotográficas y escultóricas de Jeff Koons, en el año 1990, que representan a Koons y a su entonces esposa, la Cicciolina, en poses sexuales (Figura 3).



Figura 3: *llona on Top (Rosa Background)*. Óleo sobre lienzo. 243.8 x 365.8 cm.
© Jeff Koons. Edition of 1 plus AP. 1990. jeffkoons.com 23 de Abril de 2020

En *Untitled #263* (Figura 4, a continuación), Sherman amplía el proyecto feminista de equidad de géneros para hacer que el cuerpo, en partes fragmentadas, produzca un espacio de manifestación del sexo mutante que se cuelga en lo abyecto. Si bien se observa desde “fuera” de la fotografía como un teatro del deseo pervertido, al interior de la imagen, dos cabezas de maniquí están a la expectativa. Uno de los maniquíes esconde su mirada del espectador, la otra parte (claramente masculina) enfrenta al mismo tiempo. Sin embargo, y aunque a primera vista haya un ser híbrido que no está en pleno acto sexual, sino en un acto de aparente exhibicionismo, cada parte del cuerpo está siendo silenciosamente penetrada o en vías de penetrar: el órgano femenino está siendo penetrado por un tampón y el órgano masculino penetra un anillo (Figura 4).



Figura 4: *Untitled #263*. Cindy Sherman. 1992. 101.6 x 152.4 cm. Derechos:

© Cindy Sherman. Cortesía: the artist and Metro Pictures, New York.

Chromogenic color print. Google Arts & Culture, 30 de marzo de 2020.

Otro punto interesante de la fotografía #263 es la producción de la mirada masculina, concentrada en sí misma dentro de la imagen y como un objeto (cabezas de maniquí cercenadas y ubicadas a los costados, una de ellas posiblemente femenina). Hombre maniquí y mujer maniquí están ahora en la imagen y ocupando el mismo espacio. Mulvey estudia el cine de Hollywood de los años 30, 40 y 50, desde la hipótesis de que la diferencia sexual queda marcada a través de la mirada y la representación binaria activo/pasivo, sujeto/objeto. Para Mulvey, la narrativa del cine de Hollywood (dominante, masculino) inscribe al personaje femenino como objeto de deseo, soporte del deseo masculino (1999, pág.11)

El protagonista hombre, portador de la mirada, es el elemento activo del filme: el sujeto de la narración es el centro de la historia que desencadena los acontecimientos, de tal forma que, para obtener la gratificación simbólica propia del cine, el espectador se debe identificar con él. La obra de Sherman, entonces, puede tener como efecto la producción de un sujeto que complica la idea de proyección de la mirada descrita por Mulvey y sin duda esto es experimentado por los sujetos no normativos (mujeres). Así, para combinar la concavidad y la convexidad en una confusión de partes sexuales, Sherman hace uso del espacio ilusorio de la fotografía para fusionar hombres y mujeres (fusionar imaginarios, actitudes, cuerpos), y convertirlos en un repugnante y amputado objeto porno/erótico. Los cuerpos están reducidos a orificios prominentes (*Untitled #264*), y aún, en el grotesco jardín de las delicias que las imágenes proyectan, existe la promesa de la felicidad climática. Este maniquí de *Untitled #264* se muestra complaciente, con sus órganos sexuales dispuestos, sus pechos erectos y su cuello dirigido al sujeto espectador. Cabe anotar que la ubicación y toma de la fotografía provee una visión aérea del maniquí cercenado y con su rostro cubierto —su identidad escondida—. Esta disposición permite ubicarnos sobre sus partes fragmentadas, casi haciéndonos cómplices del posible acto sexual. Evidentemente, la “evidencia” (veracidad) que provee la fotografía es lo que da poder a estas imágenes. Sin embargo, Sex Pictures son manifiestamente artificiales. Como en la mayoría de sus obras, los trucos son evidentes, revelan todas las manipulaciones de la imagen. En *Untitled # 250* (Figura 1, pág.17), el aspecto grotesco de este maniquí y las chocantes violaciones de sus partes plásticas, resulta en imágenes horriblemente divertidas, que, aunque se familiarizan con la pornografía común, no se identifican en su totalidad por su sonora monstruosidad. Su rostro, que evidentemente no se relacionaría con el aspecto de una mujer protagonista de cine porno, inquieta, perturba, pero a la vez llama a lo grotesco. La invocación de lo

grotesco en Sherman se aproxima a la discusión que la escritora María Russo (1986), hace de lo carnavalesco, definido por “cuestiones de la exposición corporal y la contención, el disfraz y la mascarada de género, la abyeción y la marginalidad, la parodia y el exceso” (pág. 214). Russo continúa:

Es como si el cuerpo político-carnavalesco hubiera ingerido el cuerpo entero de la alta cultura y, en su estado hinchado e irreprimible, diera a conocer todo tipo de recombinación, inversión, burla y degradación. Las implicaciones políticas de esta heterogeneidad son obvias; establece el carnaval, aparte de lo meramente reactivo y oposicional; el carnaval y lo carnavalesco sugieren una redistribución de la cultura, el conocimiento y el placer (pág. 215).

En Sherman, hay una clara inversión del capital de baja cultura, mayormente retratado en la pornografía y la degradación, y el capital simbólico que los valores como “la belleza”, “lo puro” o en mayor medida, “lo erótico” ha generado en los ámbitos de la alta cultura. El horror y lo monstruoso en su sentido más amplio significa, en primer lugar, lo extraño, incluso lo repugnante. El cuerpo es el principal sitio de lo abyecto. Sherman evoca esas condiciones extremas en algunas escenas teñidas con líquidos sexuales, decadencia y deshumanización, como en *Untitled #257* (Figura 5).

Tales imágenes, y en especial la #257, tienden hacia una representación del cuerpo vuelto al revés, el sujeto literalmente abyecto. Pero es también la condición de lo externo convertido en interno, de la invasión del sujeto como imagen por la mirada del objeto. En este punto, algunas imágenes van más allá de lo abyecto, que es a menudo vinculado no sólo hacia lo informe, sino también hacia lo obsceno, donde la mirada del objeto se presenta como si no hubiera marco de representación para contenerlo. Lo “obsceno” sugiere una forma de entender la agresión a través de lo visual, tan evidente en el arte contemporáneo, en tanto tiene lugar en la ruptura de la pantalla. El sujeto se inunda con una mirada imposible de contener, en tanto la abyeción rompe la posibilidad de que esta sea domesticada. En *Sex Pictures*, Sherman da a lo repugnante un horrible rostro propio. En esta serie como en algunas siguientes, ella no es la protagonista en las fotografías.

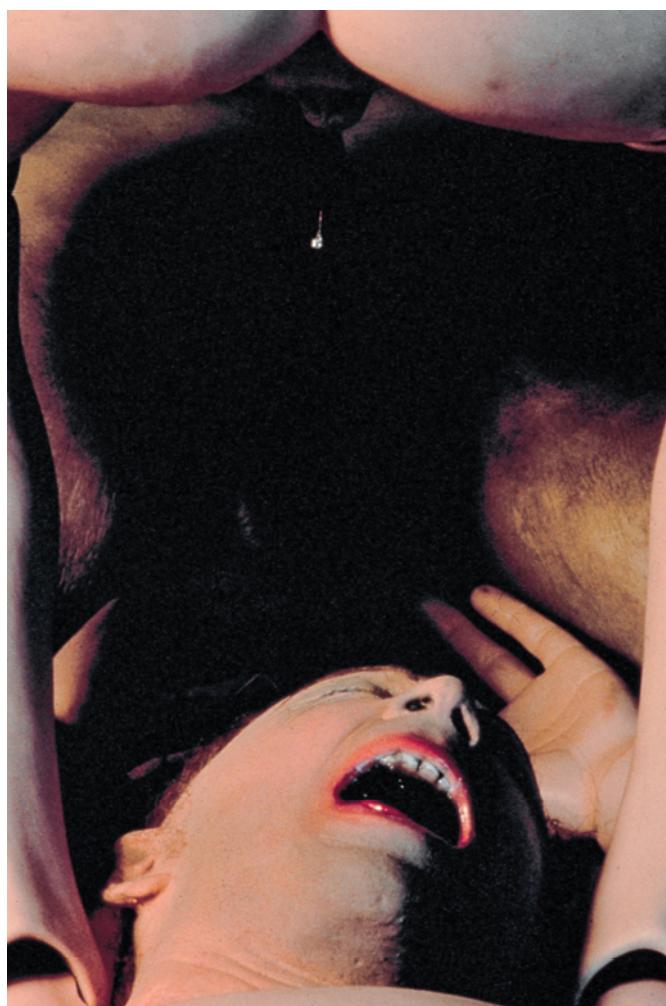


Figura 5: Untitled #257. Cindy Sherman. 1992. 176 x 117,5 cm. Derechos: © Cindy Sherman. Cortesía: the artist and Metro Pictures, New York. Chromogenic color print. Google Arts & Culture, 6 de marzo de 2020.

El sujeto (autor) en esta serie está, de alguna forma, ausente: Sherman está fuera del cuadro y no hay más seres humanos presentes, como en los filmes porno. ¿Cómo se podría interpretar esto? Se podría interpretar ese deseo de Sherman por incluir maniquíes y no a ella misma o a otra persona, como un paso a la propia deshumanización de la llamada pornografía: el acto sexual ha sido delegado, en un sentido, a los maniquíes quienes en su literal exhibicionismo son en sí mismos humanizados al ser asociados a una actividad humana como las relaciones sexuales. Los procesos de deshumanización están íntimamente relacionados con los sistemas de dominación y poder. Los sistemas autoritarios de poder (masculinidad=dominación) contienen procesos de deshumanización de las personas al ser dominadas, como sucede es el sadomasoquismo. Sherman es la productora de imágenes sexuales que, en otro contexto como el cine porno, serían reconocidas como un trabajo realizado por autores masculinos (Mulvey 1999, pág.12). No sería raro entonces preguntarse como lo hace Kappeler a este respecto: ¿y si, por el contrario, la mujer es la constructora de las representaciones, sería posible que el cambio de género en la producción resultara en imágenes positivas y diferentes con respecto a la mujer? Las preguntas sobre la especificidad de productos culturales hechos por mujeres, nunca habían sido propuestas a los hombres, puesto que, se tomaba —y se toma aún— la experiencia y la mirada del hombre como la totalidad del universo de lo humano. Sin embargo, es posible pensar aquí, que la intención de Sherman no es repetir las poses sexuales de las revistas o videos pornográficos, sino que toma estas representaciones y las altera para mostrarlas en una forma de burla (o crítica). El hecho de que estas

imágenes fueran hechas por una mujer y que las imágenes que se exhiben se hacen en el contexto del mundo del arte, ¿podría permitir al espectador proyectar sus propios deseos para la subversión de la mirada y la imagen de “la mujer como objeto sexual”? El efecto de la masculinidad, o en alguna medida el significado del falo, se hace presente en el modo en que Sherman realiza la toma de fotografías en *Sex Pictures*. Obsérvese que las fotografías que retratan maniquíes femeninos son aquellas configuradas en un formato horizontal, mientras que aquellas que muestran maniquíes masculinos están tomadas en posición vertical. Rosalind Krauss (1999) propone una discusión referente a la fetichización de lo vertical. Krauss menciona el uso de metáforas psicoanalíticas de lo vertical (el falo, el fetiche, la fase del espejo lacaniano), así como la dependencia de la verticalidad en la historia del arte visual (lo pictórico en el eje vertical, y la representación de la visión desde la posición de un sujeto de pie). Krauss a su vez afirma que, como Jackson Pollock, Sherman perturba esta verticalidad (*Untitled #263*), utilizando la cámara en un ángulo bajo y de forma horizontal, en las fotografías. Aunque en algunas de sus series anteriores, Sherman hace énfasis en romper con la verticalidad, en *Sex Pictures* pareciera que perpetúa las diferencias, en tanto preserva la verticalidad y la horizontalidad en hombre y mujer respectivamente. Otro aspecto que acompaña el artificio en las fotografías de la serie *Sex Pictures* está en la luz natural (o artificial) y brillante. Esta luz difusa a veces adopta la forma abrupta de aquellas luminarias que destacan pedacitos de cuerpo artificial y órganos que aparecen en una opaca e indiferenciada oscuridad, o en otras ocasiones, el uso de una iluminación desde atrás hace que en la figura se vea una aureola centelleante alrededor de los restos invisibles del rostro. Y es la propia fragmentación de ese “punto” de vista que impide esa invisible e inlocalizable mirada que es el sitio de la coherencia, el sentido y la unidad. El deseo se basa en términos de una transgresión contra la forma. Así pues, estas ayudas para lo informe (los maniquíes, la artificialidad, las luces, los implantes, entre otros) han operado desde hace mucho tiempo en el trabajo de Sherman para atacar el buen funcionamiento de lo que Laura Mulvey llama la semiótica del fetiche: “Cindy Sherman traza el abismo o el laberinto que abruma el cuerpo desfetichizado, privado de la semiótica del fetiche, reducido a ser” indecible “y carente de importancia.”(1999, pág.12).

Este retorno a lo reprimido comprende una relación parojoal: por un lado, hay un reconocimiento que es desconocimiento, la conservación de lo que se suprime y la supresión de lo que se conserva. Lo reprimido en la abyección ocurre entonces en dos momentos simultáneos: el levantamiento de lo que está reprimido, en tanto la representación accede a la conciencia y el “reconocimiento” de lo inconsciente por parte del sujeto.

ENTRE LA PORNOGRAFÍA, LA ABYECCIÓN Y LA REPRESENTACIÓN

Para Sherman como para Réage, y muchos otros artistas e intelectuales, el cuerpo es el lugar central de las ideas y las imágenes. Sin embargo, el significado que atribuimos a su representación como fragmentado, deteriorado, imperfecto y artificial es drásticamente diferente de épocas anteriores. Las representaciones del cuerpo humano como fragmentado, mutilado y fetichista, denotan una visión esencialmente posmoderna de pérdida, crisis y desintegración; Sherman y Réage son emblemas del tratamiento posmoderno del fragmento. Aunque Sherman ha utilizado constantemente específicos medios artísticos, cinematográficos y populares, como marcos de referencia, y Réage se ha influenciado de toda esa fuerte carga de literatura erótica francesa, las dos han reutilizado y apropiado estas influencias y productos de forma insidiosa, transgresora, con humor y matices muy teatrales. Aunque ambas propuestas no pueden interpretarse como una crítica social de intensidad mordaz, su reto a la concepción de géneros establecidos, ya sea de la cultura popular, los medios de comunicación, la historia del arte o la literatura, apunta a una vena satírica y transgresora que busca el trauma como asentamiento. Sherman, a través de su exploración de agudas yuxtaposiciones, transformaciones e influencias de la pornografía, logra una parodia de la construcción del mito y el arquetipo en todos los géneros. Sherman dispone los maniquíes en una intención ciertamente intimidante: la fragmentación, las máscaras, los objetos fetichistas, las poses sexuales, en el imaginario colectivo se ven como una vía que cuestiona, burla y desestabiliza los imaginarios, mientras que Réage retoma en todo su esplendor la dominación, la objetivación

y la sodomía en pro de hacer que resuene en nuestras mentes una valiente prueba de amor romántico. Anatomías paradójicas, inciertas, corporalidades desreguladas, ubicadas en los límites de la estructura interna y externa del ser humano; lo abyecto desestructura la configuración de lo simbólico y lo formal; los cuerpos explícitos serán, entonces, una anatomía maldita que pide a gritos ser azotada y ultrajada por amor en *Historia de O* y cercenada en *Sex Pictures*. Estos textos llevan a pensar de qué manera el sujeto se construye a partir de su relación con otros sujetos incorporados (quienes, no obstante, se ven simplemente como "ímagenes"). El mismo "hecho" de que nuestra visión sea incorporada (que Sherman involucra de manera explícita con sus maniquíes mirándonos y mirándose entre ellos en *Sex Pictures* y Rèage con el juego Sujeto/objeto/Objeto/sujeto del que somos testigos en Historia de O), no implica sólo nuestra coherencia y autosuficiencia, sino nuestra confianza en el otro, y señala las particularidades de cómo el circuito de las identificaciones intersubjetivas y repudios tienen lugar. Los esquemas de representación se ven trastocados tanto en *Historia de O* como en *Sex Pictures* de la siguiente manera: el sujeto ya no es el mismo que se encuentra fuera de la imagen o como autor de la misma (hombre); él (o ella) está dentro de la foto y ocupa los lugares antes conferidos a un objeto inerme (mujer) que coexiste en la posibilidad de convertirse en Sujeto u objeto. René pasa de ser Sujeto, poseedor de O, a convertirse en objeto cuando su sumisión es ofrecida a Sir Stephen. Por otra parte, "O desempeñaría una doble función: para Jacqueline [también amante de Sir Stephen] sería el amante que mantiene a la mujer que ama y, de cara a la gente, sería su garantía de moralidad." (Rèage, 1962, 73) Sherman, aunque no está presente en la fotografía, como en series anteriores, sus maniquíes manifiestan no solo poses sexuales, sino la posibilidad de que ambos sexos estén presentes, de forma híbrida y deshumanizada. La deshumanización es una forma de dominación que se profiere sobre los significados de un cuerpo sin subjetividad. Historia de O evidentemente es una historia de deshumanización, en el sentido explicado anteriormente, pero que muestra paralelamente que no solo la mujer es objeto de dominación, sino que el hombre puede ser objetivado por un otro sujeto (Sir Stephen). O es más importante de lo que se cree, pues O mantiene la dialéctica necesaria para el desenvolvimiento de la estructura representativa. Su amor, que algunos podrían denominar como un "cáncer romántico", por los vejámenes a los que es sometida, es una sumisión voluntaria que da cuenta no solo de un placer masculino sino de uno igualmente importante, un placer femenino. Como una forma de representación, las fantasías masoquistas femeninas mantienen la tensión y, por tanto, no se puede razonablemente decir que "fomentan" la objetivación que representan. Esto, por supuesto, no quiere decir que se tiene que estar de acuerdo con defender el masoquismo como una forma de resistencia, pero sí reconocer que obras como *Historia de O* no deben ser consideradas como cómplices en la construcción patriarcal de la feminidad, ya que, mezclado con el veneno, ellas ya contienen una dosis de antídoto. Es un lector que se apoya en su propia historia y contexto, para condenar, hastiarse o absolver el contenido de una propuesta. En este sentido, la obra es abierta, plural, exige del/de la observador/a un posicionamiento, le invita a un distanciamiento, provoca un desplazamiento imaginario o real por el que la obra es recomuesta en función de las referencias y asociaciones propias del/de la observador/a. Sólo a partir de ahí es posible la transgresión.

REFERENCIAS

- Berger, John. *Modos de ver*; traductor Justo G. Beramendi. Barcelona: G. Gili, 2000.
- Deleuze, G. (2001) *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*. (Agoff, I. Trad.). Buenos Aires, Argentina: Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1967).
- Deleuze, G. (1967). *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel, Léopold von Sacher-Masoch, La vénus à la fourrure*. París: Minuit, 1990.
- Dworkin, Andrea. "Woman as Victim: "Story of O". *Feminist Studies*. Vol. 2, No. 1 (1974); p. 107-111.
- Griffin, Susan. "Sadomasochism and the erosion of the self: a critical reading of Story of O". Linden, Robin R. et al. *Against Sadomasochism*. Palo Alto: Frog In the Well, 1982.

- Kappeler, Susanne. *The Pornography of Representation*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- Kauffman, Linda. *Malas y Perversos: fantasías en la cultura y el arte contemporáneos*; traducción de Manuel Talens. Madrid: Cátedra, Universitat de Valencia, 2000.
- Krauss, Rosalind. *Bachelors*. Cambridge: MIT, 1999.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la Perversión*. México: Siglo XXI, 2004.
- Lacan, Jacques. *Escritos; traducción de Tomás Segovia; revisada con la colaboración del autor y de Juan David Nasio*. Edición: 9a. ed. México: Siglo Veintiuno Editores, 1981.
- Mulvey, Laura. "A Phantasmagoria of the Female Body: The World of Cindy Sherman," *New Left Review*, no. 188 (July/August 1991).
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Film Theory and Criticism :Introductory Readings*. New York: Oxford UP, 1999.
- Réage, Pauline. *Historia de O*; traducción de Ramón Couverture. México: Baal Editores, 1962.
- Rubin, Gayle. "The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of sex". *Toward an Anthropology of Women*. New York: Monthly Review Press, 1975. pp. 157-210.
- Sherman, Cindy. *Sex Pictures*. 1992. Fotografía.
- Silverman, Kaja. "Histoire d'O: The construction of a female subject". Vance, S, Carole Pleasure and Danger. Boston: Routledge & Keagan Paul, 1984
- Sontag, Susan. "La imagen pornográfica". Estilos Radicales. Nueva York: Muchnik Editores, 1969
- St. Jorre, Jhon. "The Unmasking of O". *The New Yorker* (Agosto-1994).

NOTAS

- 1 Aquí es importante referir la lógica del sadismo y el contrato masoquista, recurriendo a la lectura que Gilles Deleuze hizo de *La Venus de las pieles*, en su libro Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel, de 1967. En el siguiente párrafo Deleuze anota: "Es injusto no leer a Masoch mientras que Sade es objeto de estudios sumamente profundos inspirados a la vez en la crítica literaria y en la interpretación psicoanalítica, y que contribuyen también a renovarlas. No sería menos injusto leer a Mosoch intentando hallar en él un simple complemento de Sade, una suerte de prueba o de verificación según la cual el sadismo devendría cabalmente masoquismo, sin perjuicio de que a su vez el masoquismo desembocaría en un sadismo. De hecho, el genio de Sade y el genio de Masoch son completamente dispares (Deleuze, 2001, pág.134). Para Deleuze, el sádico se retrae de todo contrato, tomando como víctima a cualquiera. Esta indiferencia del sádico respecto de la víctima [masoquista] resulta un punto fundamental. Por su parte, el masoquista obedece un contrato que "no expresa solamente la necesidad del consentimiento de la víctima, sino el don de persuasión, el esfuerzo pedagógico y jurídico mediante el cual la víctima erige a su verdugo" (Deleuze, 1990, pág. 67) (Mi traducción).