

Poética del cuerpo: la plasticidad cinematográfica (a propósito de *El amor es el diablo*)¹

Iván Ruiz

El cuerpo, sede de los sentidos, se abre a la percepción erótica de una manera singular, alojando los puros gestos que lo sostienen en vida, y dejando de lado aquellos que tienen como fin la reproducción sexual. Los movimientos de este cuerpo en el espacio del arte, los trazos que sus miembros dibujan sobre la superficie, la voz y la mirada que los identifica y, fundamentalmente, la impronta que dejan sobre otros u otros, configuran toda una poética (como la del pintor inglés Francis Bacon). El cine, por su parte, cuenta del mismo modo con una poética de la visualidad, organizando los fotogramas filmicos con un ritmo determinado, disponiendo a sus personajes en un espacio, eligiendo una fotografía específica, entre otros elementos. Estas líneas tomarán como objeto de reflexión la comparación del recorrido del cuerpo en el film para llegar a esa poética manifestada precisamente como una poética del cuerpo.

The body, headquarters of the senses, opens to erotic perception in a peculiar way, lodging pure gestures that maintain it in life, and leaving aside those that have sexual reproduction as a purpose. The movements of this body in art space, the lines that the limbs draw on the surface, the voice and the look that identify them and, fundamentally, the impression that they leave on another or others, form a poetics (like that of the English painter Francis Bacon). Film tells in the same way with a poetics of colorfulness, organizing the film stills with an established rhythm, arranging its characters in a space, choosing a specific photograph among other elements. These lines will take as an object of reflection the comparison of the journey of the body in film to arrive at this poetics manifested precisely as a poetics of the body.

¹ Una primera versión de este escrito se presentó en forma de ponencia en el III Congreso Internacional de Poesía y Poética, celebrado del 21 al 30 de octubre de 2002, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Puebla.

[...] *sólo el sufrimiento revela la entera significación del ser amado.*

El erotismo, Georges Bataille

El problema de la separación [de los amantes] es el problema de la muerte entre los vivos.

La separación de los amantes, Igor Caruso

PREÁMBULO

La escritura de esta especie de ensayo responde a diversos intereses. El más inmediato consiste en ampliar la noción de “poética”² a la reflexión de las manifestaciones diversas surgidas en el marco del arte y, específicamente, a la noción de “cuerpo representado”. Por esta razón, incorporo el estudio del cuerpo en dos discursos del arte: el cine y la pintura. Tomo como (pre)texto un film que convoca estas dos dimensiones, y que sugiere, además, lo que más adelante llamaré “poética del cuerpo”. Esta noción nos conducirá, debido a la naturaleza del relato fílmico, a otro problema más complejo, como lo es la separación de los amantes, tópico que igualmente caracteriza al cuerpo sensible. El ensayo está dividido en tres secciones y una conclusión que, más que un cierre, constituye una apertura hacia una nueva reflexión del cuerpo como instancia retórica. Antes de comenzar el escrito, debido a las connotaciones múltiples del objeto de estudio, me vi en la necesidad de abrir un paréntesis para explicar a mi entender la noción de cuerpo.

La primera parte, entonces, es una presentación general sobre el tema, mientras que la segunda trata de ordenar, de manera sumamente primaria, los distintos niveles en que el cuerpo puede ser

2 De un tema que ya contiene toda una complejidad teórica –el terreno de la poética–, he querido desviar un poco la atención del estudio de la poesía hacia la meditación de otro objeto sensible que merece igual atención, y que, de hecho, es de cierta manera soporte de ésta: el cuerpo. Podemos aseverar que en toda poesía hay una voz y una mirada que sostienen a la expresión poética, y que ambos están revestidos de una forma, de un cuerpo formado estrictamente por palabras. Por otro lado, el cuerpo que a mí me interesa destacar en estas líneas es otro, el cual definiré en el transcurso de la escritura.

objeto de estudio. Antes de concluir, presento un análisis de dos fotogramas del film *El amor es el diablo*, basado en la vida del pintor Francis Bacon, en los que el cuerpo prefigura, con su trazo por el espacio, una dimensión plástica. En esta, a partir de los tópicos propios de los amantes, se hace pertinente abrir una reflexión sobre la identidad, la pasión, el amor y la muerte.

(CÓMO HABLAR DEL CUERPO)

Si bien las reflexiones que trato de mostrar en estas líneas toman como objeto de estudio al “cuerpo”, debemos tener en cuenta que éste, debido a su naturaleza fronteriza, llega a ser tema de preocupación de diversas áreas de conocimiento, las cuales, en el mayor de los casos, no guardan relación teórica alguna. Por esta razón, es preciso definir y contextualizar lo que entenderé por este concepto a lo largo del análisis.

Estamos de acuerdo en que toda teorización requiere de una serie de procesos entre el analista y su objeto de estudio, siendo uno de los principales la abstracción. En este sentido, es factible pensar que cuando nos referimos al cuerpo, éste no es más que una abstracción, la cual podemos exteriorizar mediante una construcción del lenguaje. Entonces, debo dejar en claro, al referirme al cuerpo, que estoy teniendo en cuenta cómo dicho concepto está sustentado en un soporte lingüístico, que hace posible su observación y análisis. Ahora bien, el cuerpo que analizaré, además de ser un constructo lingüístico, se vuelve propiamente una representación inscrita en el terreno del arte (de ahí que se pueda sustentar una suerte de poética del cuerpo). Luego, esta representación, si bien imita la forma humana del cuerpo “real”, no deja de ser exclusivamente un simulacro.

I. ACERCA DE LO QUE NOS OCUPA

El cuerpo, uno y múltiple, figurativo y abstracto, lujurioso y absteminante, se forma y se deforma con el imaginario de cada época, manifestando así un universo de posibilidades perceptuales, semejante a un juego de posiciones que obliga al observador a focalizar las partes por el todo o, al revés, el todo por la parte.

Independiente a toda una serie de estéticas del cuerpo –las cuales pueden constatarse en la iconografía corporal de la historia del arte–, el cuerpo es, ante todo, cuerpo que traiciona y cuerpo que traza, en su deambular por un espacio, una suerte de *poética*. Esta afirmación, que sostendré en las siguientes líneas, está sustentada en otra que es básica: el cuerpo –campo pluridisciplinario de reflexión– está sostenido por una voz³ y una mirada que lo representa, lo identifica; es decir, lo reviste con una forma.

El problema consiste en analizar, desde el horizonte de la representación del arte, las formas que puede adoptar un cuerpo, ya que, si bien no tenemos ningún problema cuando la representación es análoga a la anatomía de un cuerpo armónico, no sabemos qué ocurre cuando nos enfrentamos con la imagen de un cuerpo “en conflicto” con su propia constitución, en el cual sus articulaciones básicas, gestos faciales y los propios movimientos se encuentran descompuestos, inarticulados e hiperbolizados. Vemos, entonces, que el cuerpo rebasa los horizontes de la representación propiamente geométrica a la que se sometía con la estética griega, en la que los cuerpos, de una perfección casi matemática, eran propiamente una abstracción de la naturaleza ideal que conectaba, forzosamente, a lo divino.

Antes de seguir caracterizando a este cuerpo en conflicto, y retomando mis primeras consideraciones, quiero postular que el cuerpo traiciona cuando se manifiesta de modo independiente a nuestra racionalidad, la cual trata de sofocar su libido, proponiéndonos así una retórica, una forma coherente de exteriorizarse y apelar a otros cuerpos; de dirigir y seducir al otro. En otras palabras, sugiriendo su propia *poética*, porque, a pesar de cualquier intento de abstracción teórica, lo que tenemos frente a nosotros es un cuerpo vivido, que, al mismo tiempo que siente (percibe), identifica frustraciones y placeres, los cuales exterioriza con su gesto, con su forma de estar en el mundo, con su hacer discursivo. El problema radica,

3 “Podríamos definir la voz como la modulación individual del habla entendiendo que en esta modulación toma forma su disposición pasional. La voz es una manera de procesar la sustancia fónica para introducir en el mensaje el signo de una presencia deseante”. (Dorra, 1993-94, 272).

entonces, en el de un cuerpo sumamente significativo que, para hacerse factible a la observación, se sujeta a una representación en cierta forma engañosa, en donde se esconde parte esencial de la dimensión doble, humana-animal, que lo sustenta. Estas observaciones han partido de un acercamiento a la obra de un artista plástico; sin embargo, pueden hacerse extensivas a este universo de las estructuras sensibles que habitan y sustentan a la literatura, el cine, la fotografía, la propia danza, el teatro, entre otros discursos. Ahora bien, el problema que plantearé es doble, y tiene como eje fundante la representación del cuerpo en conflicto con sus propias articulaciones, y referidas a su(s) posibles poética(s).

Los lienzos del pintor Francis Bacon –considerado como uno de los artistas británicos más importante de la posguerra– poseen, de entrada, una concepción sobre el cuerpo; una concepción ciertamente grotesca que engloba y define su propia poética, la cual está sustentada en una manera particular de ver al mundo, al arte, y de verse, a sí mismo, como productor de sentido. Artista ciertamente difícil que encara a la forma humana bajo un aspecto visceral. Sus cuerpos trazados en dípticos o trípticos son sólo eso: trazos inconclusos de algo que remite a una forma humana, pero que no la afirma, sino que la niega en la representación plástica. Este cuerpo mutilado por la soledad o el deseo mismo ocupa un espacio (marginal) en el universo de las significaciones; un espacio plástico heterogéneo que fue albergado por otro discurso no tan ajeno a él. Los lienzos y la vida de Francis Bacon fueron traspuestos al discurso cinematográfico en el film *El amor es el diablo*. Las líneas que continúan esta reflexión tratarán de encontrar –si existe– la dimensión plástica⁴ en el cine, que alberga y nutre la poética del cuerpo *baconiano* de una significación particular⁵.

4 Entiendo por dimensión plástica no sólo la presencia tácita de elementos pictóricos en el cine –tal como la iluminación en claroscuro tomada de la pintura de Rembrandt–, sino, específicamente, todas aquellas operaciones de un nivel meta discursivo, por medio de las cuales resulta factible reconocer en la imagen fílmica, tanto una transposición de códigos plásticos (un préstamo), como una resemantización de lo plástico en el cine.

5 Específicamente, en este relato cinematográfico el cuerpo es doble: tenemos al que proviene de la iconografía de la pintura de Bacon, así como a su cuerpo “real”

II. POÉTICA DEL CUERPO

La noción de “poética” pareciera exclusiva al ámbito de la teoría literaria y, propiamente, al estudio de la poesía; sin embargo, es pertinente ampliar su referente a otros objetos que igualmente ponen en escena, en distintos grados, a la subjetividad que proviene de la percepción y el acercamiento con toda obra de arte. La idea de una poética como principio organizador, con todo el carácter pleno de la expresión poética, puede conducirnos a configurar una *poética del cuerpo*, concibiendo a ésta como una gran estructura virtual y sensible que se ocupe de la corporalidad y de los procesos figurativos e icónicos que se manifiestan en los espacios, tanto del arte como de la vida cotidiana.

El objeto de la poética, como lo señalara Aristóteles (1973, 77), es el arte poética en sí misma, y, en general, la reflexión de todas las demás cosas relacionadas con el estudio metódico del arte. La poética es al arte lo que la poética literaria es a la literatura en un ámbito restringido. Buscar lo que hace *ser* a cada una de estas manifestaciones sensibles, implica distintos procesos de abstracción que puedan dar cuenta de las significaciones ahí vertidas, sostenidas de forma invariable, por una voz, una mirada y un cuerpo.

De manera general, a manera de un apunte que puede profundizarse más adelante, podemos considerar que la reflexión sobre el cuerpo puede implicar, desde mi perspectiva, dos niveles que pueden observarse claramente en la relación que nosotros mismos guardamos con él: *cuerpo representado y cuerpo vivido*.

El primer rubro –el cuerpo como representación– hace las veces de un pivote entre la percepción del cuerpo y la vivencia del mismo. Un examen minucioso a través de la iconografía del cuerpo en la historia del arte puede dar detalles sobre la concepción particular de cada tendencia o grupo de artistas visuales en los periodos históricos. Por ejemplo, tomemos la estética corporal en el arte medieval. En los espacios visuales, las categorías de lo esbelto *vs* lo robusto, o de la altura *vs* lo pequeño, no dan cuenta cabal de las

y al de su amante, George Dyer; ya que hay que tener en cuenta que se trata de un film biográfico.

implicaciones de la representación corporal en este periodo artístico, ya que, más bien, habría que pensarlas –en el sentido que Teresa del Conde les atribuye en *Imágenes del cuerpo*– como “un concepto estético que prescindió de la normatividad corporal para expresar espiritualidad” (1992, 194).

En un segundo nivel, y aquí es donde deseo detenerme, tenemos al cuerpo vivenciado, al cuerpo percibido que registra y permite la fuga de sensaciones. Este cuerpo es sede de los sentidos, pero, además, en una cierta dimensión *batailleana*, es una instancia sumamente erótica en cuanto permite la entrada, literal o contemplativa, del otro o de lo otro. El erotismo, desde esta perspectiva, tiene como punto de anclaje al gusto, pero se trata de un gusto estrictamente sensible y perceptivo, a la vez vago, sugerente, inasible; un erotismo de la mirada, del *voyeur*, del que se sabe visto, y que gusta darse en espectáculo en ese juego donde la inocencia y la perversión son difíciles de distinguir de forma separada. Eric Landowski diría que “para descubrirme o reconocerme en mi estatus de sujeto-que-se-conoce, es necesario que mi mirada pase por la de quien me mira.” (2001, 9).

Los lienzos de Bacon y las imágenes cinematográficas que toman como pretexto al cuerpo propio del artista plástico y al de su amante, muestran y ratifican estos niveles: el del cuerpo representado y percibido. Con todo, es la fuerza, la vehemencia de la pasión ahí vertida, los encuentros casi animales entre ellos dos, que reflexionar sobre estos cuerpos nos obliga a establecernos en el campo de lo sagrado, lo que para Bataille constituye el erotismo de los cuerpos⁶.

6 En su texto clásico sobre el erotismo, Bataille distingue tres formas sucesivas de éste: el erotismo de los cuerpos, de los corazones y, en último lugar, el erotismo sagrado. Si bien todos desembocan en el campo de *lo sagrado* [que él define como la continuidad del ser revelada a quienes prestan atención, en un rito solemne, a la muerte de un ser discontinuo (1997, 27)], cada uno tiene particularidades que los distinguen. (p. 20). En este sentido, cuando yo ubico la relación corporal de Bacon y Dyer dentro del erotismo de los cuerpos, y no propiamente como un erotismo sagrado, estoy haciendo hincapié en que, finalmente, se pone en juego en el relato, antes que nada, el sacrificio del amante-prostituto ante el amado idealizado, y, para Bataille, lo que el acto de amor y el sacrificio revelan es *la carne* (1997, 97). Si, en

Este puro mostrar al cuerpo de manera fascinante en la imagen fílmica (con todas las implicaciones técnicas del discurso cinematográfico), tiene, como soporte, una poética perversa que proviene de la literatura erótica y sádica. Según Juan García Ponce, en un ensayo sobre la obra de Pierre Klossowski, ésta se destaca como aspecto esencial para ilustrar el puente que se tiende entre el erotismo y la pornografía⁷: “la sexualidad deviene perversa apenas se desvía de la reproducción y se convierte en un fin en sí misma. Entonces, la representación de la sexualidad se hace pornográfica: aloja los puros gestos del cuerpo que le da vida, que la expresa.” (2001, 22).

III. EL ITINERARIO DE LOS AMANTES (EL ANÁLISIS Y SUS IMPLICACIONES)

“El amor es el diablo” presenta, seguramente, la concepción más amplia que engloba este viaje hacia lo profundo por los infiernos de la pasión, sumiendo a los cuerpos en la lujuria, la desesperación, el goce y la propia *alteridad*, la cual, en sentido etimológico, consiste en hacer que uno se vuelva otro, en hacer desaparecer al uno por medio de la fuerza del otro.

El film (a partir de ahora nuestro objeto de estudio) es propiamente un recorte en la vida de Francis Bacon. Basado en la biografía de Daniel Farson, *The gilded gutter life of Francis Bacon*, la cinta explora siete años en la vida de este pintor (de 1964 a 1971). El acontecimiento primordial de este tiempo fue su relación amorosa con George Dyer, un delincuente atractivo a los ojos de Bacon, y a quien promueve como su acompañante, modelo y amante.

La cinta es un relato circular que engloba esta relación homoerótica, sustentado en dos grandes programas narrativos: la secuencia del ascenso y la de la caída. Ahí se manifiestan, de igual

última instancia, el relato propone el rito de la degradación y la muerte de uno de ellos y, por ende, la revelación de lo sagrado, en ese ritual casi pagano que sugieren algunas secuencias, el punto que permite llegar a tal acontecimiento es la voluptuosidad de la carne de Dyer, que seduce desde el primer momento a Francis Bacon.

7 Bataille, por su parte, habla también de una caracterización del erotismo, según la cual la diferencia que separa a éste de la actividad sexual simple es una “búsqueda psicológica independiente del fin natural dado en la reproducción y del cuidado que dar a los hijos” (1997, 15).

modo, uniones, disyunciones y múltiples procesos emocionales entre los dos actores del relato: Francis Bacon y George Dyer. La perspectiva del film no otorga primacía específica a alguna de las miradas de los actores involucrados; ambos, por distintos recursos, como la narración en *off* o la mirada emplazada en la cámara, dan cuenta de la relación que guardan en su entorno de acción. Lo que más llama la atención es la presencia de un tercero, de un observador que registra, valora y que da a conocer los hechos pasionales. Esta tercera presencia, a veces localizada claramente en los movimientos de la cámara, postula con su óptica la dimensión plástica del relato. El recurso principal para hacer emerger tal dimensión consiste en el uso inestable de la lente de la cámara, que distorsiona las imágenes, confiriéndoles esa atmósfera de irrealidad, sordidez y delirio propia de la poética pictórica de Bacon. A este recurso de la lente se le suman otros ópticos cuando se alude al cuerpo: el barrido, la detención momentánea de la imagen y la superposición de planos; todo lo cual, aunado a la música atonal de Ryuichi Sakamoto, exacerba el efecto de alucinación.

Un primer fotograma que analizamos (ver imagen 1, página 119), extraído de la secuencia que he denominado “de los cuerpos”, no sólo alberga la dimensión plástica del cuerpo *baconiano*, sino que, por medio de distintas iteraciones a lo largo del desarrollo del relato, va trazando la isotopía central del film. A ésta la podemos definir como *el eje de la destrucción* o de *la desintegración humana*, pues cruza y da forma a los programas del ascenso y la caída. La imagen extraída de esta secuencia pone en escena dos cuerpos masculinos (Bacon y Dyer), recostados sobre un colchón en un fondo negro. Si bien podemos analizar este fotograma por separado, no podemos dejar de lado que forma parte de la secuencia de los cuerpos. En el transcurso de la escena, de aproximadamente diez segundos, se postula toda una poética de la corporalidad, cuyo mecanismo es estrictamente la inscripción y las convulsiones del cuerpo desnudo en el espacio, y, en un segundo nivel, la reafirmación del sí mismo en el cuerpo del otro.

Identificamos una riña latente entre los dos sujetos sobre el colchón, alternativamente uno sobre el otro, que nos remite, contex-

tualizándolo con otras secuencias del film, a la *petit mort* o “pequeña muerte” de la que habla Bataille. Son cuerpos dispuestos a entregarse y desaparecer efímeramente en el ritual de la pasión, además, son corporalidades abiertas al vacío que nos remite el fondo negro de la imagen, como si éste representara, en última instancia, el color de la muerte. La relación entre la negritud de la escena y los cuerpos ahí manifestados sugiere, también, un encubrimiento paulatino de la oscuridad que avanza sobre el deseo, anulándolo y así celebrándolo. Estas operaciones están afirmadas por la presencia de ese observador que detiene la imagen, que nos la muestra desde un punto de vista ambiguo y sórdido, recurriendo a efectos específicos del discurso cinematográfico. En esta secuencia, el recurso esencial utilizado es el barrido, que propicia una disminución en la velocidad con que los cuerpos se mueven, y que inscribe una reflexión específica del *tempo* en el relato, propia de las detenciones y aceleraciones de la imagen cinematográfica en los momentos en que se alude a la cópula sexual entre Francis Bacon y sus amantes, específicamente con George Dyer.

Esta imagen, como he mencionado, traza parte del sentido subyacente en todo el relato, el cual tiene como eje central la destrucción. Éste se hace patente a partir de las múltiples fracturas entre los dos actores, quienes, incluso en el momento de la comunión sexual, sientan como base de su relación el sadomasoquismo y la violencia corporal, por otro lado, temas fundantes de la pintura de Francis Bacon.

Se presenta como segunda imagen un fotograma que captura dos tomas de George Dyer (ver imagen 2, página 119); éstas sugieren metafóricamente el lugar que este personaje ocupa en la vida de Francis Bacon. Como ya se ha dicho, una secuencia central es el programa narrativo del ascenso que lleva a cabo Bacon, manifestado en el relato con su llegada triunfal al *Grand Palais de París*, celebrado como el mayor artista inglés desde Turner. En contraparte, tenemos la caída, literal y metafórica de Dyer, el desventurado prostituto de lujo, quien frente a la ostentosa vida de “elite” del pintor, se consume paulatinamente en una trayectoria delirante al vacío con tóxicos y alcohol. Nos queda frente a estos

dos grandes programas narrativos –unidos por la relación homoerótica de los dos actores– un universo de tensiones, de luchas y de cuerpos en conflicto; un universo de desintegraciones, afirmaciones y celebraciones de la mismidad frente a la otredad.

Tales conflictos vertidos sobre los lienzos del pintor, según los cuales el amante objeto de placer se transforma en objeto de aburrimento, manifiestan toda una poética alucinante del cuerpo, como si éste, en su pura condición de materialidad, sólo sirviera para exhibirse y darse al otro, salvaje, libidinosamente, pero no como un sujeto con valor afectivo. De ahí que el conflicto central del amante-prostituto sea el no-reconocimiento de sí mismo como sujeto y como pareja afectiva frente al círculo de amigos y frente al propio Bacon.

Pura corporalidad, pura sexualidad y puro sufrimiento le espera al sensitivo cuerpo de Dyer, quien, en estas dos imágenes de extraña belleza, remite al dolor de no saberse reconocido como constituyente del otro [imagen 2]. La imagen de la izquierda, una postura análoga a la de “El pensador”, de Rodin, y, la de la derecha, un cuerpo semioscuro que mira de forma mística al más allá, representan ese cuerpo que, después del rito sexual cercano a uno de inmolación pagana, no encuentra ninguna clase de conjunción con su mundo, y todo esto lo conduce, agravado por el proceso de deterioro anímico, al autodesprecio y al suicidio, acciones que marcan la cúspide metafórica de su caída al vacío. Tales acciones *tensivas* o emocionantes de los amantes pueden ser explicadas bajo la luz de la isotopía de la destrucción, lo cual reserva nuevas connotaciones al término. Propongo, a partir del análisis primario de estas imágenes, pensar un recorrido más profundo del suicidio. Esto surge a partir de una lectura más detenida del propio film para restituirle al relato global esa dimensión afectiva de la que puede parecer carente.

El itinerario que se reconoce es evocativo y circular. Da comienzo y da fin con esa gran tensión entre el ascenso de Bacon como uno de los artistas plásticos más importantes del arte contemporáneo y el suicidio de Dyer. De esta manera, el resto del relato da cuenta de todos los programas narrativos por los que se llegó a la ejecución del tal acto. Estos incluyen, primordialmente,

una serie menor de conjunciones entre los dos actores (los momentos de la cópula sexual) y una gran cantidad de disyunciones o fracturas emocionales entre ambos, y que conducen, invariablemente, a la supremacía de uno sobre el otro y a la aparente desaparición de lo afectivo frente a lo propiamente carnal o pasional. Esta lectura es posible. Sin embargo, toda la tensión que he descrito no tendría sentido frente a tal interpretación que consideraría a uno fuerte y a otro débil proclive a rendirse ante el poderío del primero. El suicidio, uno de los puntos clave, guarda toda la fuerza y todo el ímpetu de la evocación en el relato. Si miramos en profundidad (en intensidad más que en extensión), veríamos que el suicido, en este texto, no es un acto de cobardía, sino de grandeza. Presenciamos en esta relación homoerótica un choque de fuerzas que genera la tensión entre un pintor embriagado en el universo plástico y en la carne masculina, y, a su lado un ladrón que no encuentra un lugar en el mundo. Ambos se necesitan, pero se hacen daño, por lo cual el suicidio es una forma de sacrificio que los conduce a reafirmarse —en la acepción más completa del término— como *amantes*. La caída y destrucción final, entonces, es una forma de amor. Uno se va y otro se queda. Quien parte por medio del suicidio perpetúa, con su gesto, su presencia amorosa en el otro; lo marca con su impronta. Mientras tanto, el que permanece —y se reconoce como el motivo de la muerte del otro— celebra su dominio, pero no deja de sentir esa carencia del amado, aunque acepta que ese acto destructivo era, hasta cierto punto, pertinente. Esta tensión, más que derivar en un relato de la destrucción, puede concebirse, en términos mayores, como *leitmotiv* de un relato de amor.

UNA POSIBLE CONCLUSIÓN (OTRA APERTURA)

Este itinerario de tensiones, que prefigura un cuerpo metafórico al relato, así como los propios cuerpos representados en él, engendran toda una axiología que podemos caracterizar como negativa. La destrucción del amante, el suicidio, la dependencia material del prostituto, el tributo de sometimiento a la “voluntad superior del artista” y el trayecto de la caída son todos procesos de degradación. Sin embargo, la extraordinaria paradoja que engendra la lec-

tura del relato en conjunto desemboca en la subversión inmediata de valores convencionales. La poética del film, revertida de contradicciones, postula y remite, esencialmente, al pensamiento del pintor Francis Bacon. Según él, la belleza está ligada íntimamente a la muerte, pero constituye, al mismo tiempo, el vértice de la creación artística. El cuerpo del amante en esta línea de tensiones sólo puede servir como aquella corporalidad sacrificada que permita –como enuncia la propia voz en *off* de Dyer– que “la sangre corra y fertilice la tierra a fin de renovar el poder del rey”.

En fin, esta poética del cuerpo, muy singular con respecto a cualquier otra manifestada en el campo del arte, escenifica claramente una dimensión plástica construida a partir de la óptica en el cine. Del mismo modo, nos ha situado frente a un problema de mayor extensión e intensidad: pensar al cuerpo como una instancia retórica erotizada⁸, que al convocar al otro, lo seduce, lo altera, lo celebra, lo pone en conflicto, y, finalmente –por razones de diversa índole–, lo separa de sí mismo, conduciéndolo, en el marco de este itinerario pasional, a la muerte y, simultáneamente, al acto de reafirmación del amor.

Si se quiere pasar de un cambio del nivel del arte a la vida cotidiana, se podría decir que tal es el peso crucial como amantes: se adquiere conciencia de que al afirmarnos en otro cuerpo, estamos trazando nuestra propia muerte. Igor Caruso indicaría que “estudiar la separación amorosa significa estudiar la presencia de la muerte en nuestra vida.” (2001, 6).

BIBLIOGRAFÍA

Aristóteles

1973 *Obras*, trad. del griego, estudio preliminar, preámbulos y notas de Francisco de P. Samaranch. Madrid: Aguilar.

8 “*La retórica erotizada*: La verdadera retórica es una psicagogia: exige un saber total, desinteresado, general [...] Este saber ‘sinóptico’ tiene por objeto la correspondencia o la interacción que liga las especies de almas y las especies de discursos. La retórica platónica descarta lo escrito y busca la interlocución personal, la *adhominitio*; el modo fundamental del discurso es el diálogo entre el maestro y el discípulo, unidos por el amor inspirado. *Pensar en común*, tal podría ser la divisa de la dialéctica. La retórica es un diálogo de amor” (Barthes, 1997, 92).

Barthes, Roland

1997 *La aventura semiológica*, trad. de Ramón Alcalde, 2ª reimpresión, España: Paidós

Bataille, George

1997 *El erotismo*, trad. de Vicens & Sarazin, México: Tusquets.

Caruso, Igor

2001 *La separación de los amantes*, trad. de Suárez & Tanco, 23ª edición, México: Siglo XXI

Dorra, Raúl

1993-4 “Poética de la voz”, en *Morphé*, 9-10, años 5-6, México: Universidad Autónoma de Puebla, pp. 265-287.

García Ponce, Juan

2001 *Teología y pornografía. Pierre Klossowski en su obra: una descripción*, 1ª reimpresión, México: Era

Landowski, Eric

2001 “Sabor del otro”, trad. de Raúl Dorra, en *Tópicos del Seminario* 5, enero-junio. México: BUAP, pp. 9-38.

Pérez-Rincón, H. (comp.)

1992 *Imágenes del cuerpo*. México: Fondo de Cultura Económica (Cuadernos de la gaceta, 79).

Filmografía citada

El amor es el diablo (*Love is the devil*)

Inglatera, 1998, Dir. John Maybury

Iconografía

Fotogramas de *El amor es el diablo*. Tomados del libro del soundtrack *Love is the devil*. Music composed, performed and produced by Ryuichi Sakamoto, BBC Films, BFI, Asphodel.

PALABRAS CLAVE DEL ARTÍCULO Y DATOS DEL AUTOR

pintura - cine - poética - erotismo - cuerpo

Iván Ruiz

Seminario de Estudios de la Significación

Universidad Autónoma de Puebla

3 Oriente 212, altos, Puebla, cp 72000

Tel. (01 222) 29 55 02

e mail: soldadero@yahoo.com



Imagen 1



Imagen 2