

2020

Pornografía y género la seducción como intercambio simbólico

Federico Vargas Quintero
Universidad de La Salle, Bogotá

Follow this and additional works at: https://ciencia.lasalle.edu.co/filosofia_letras



Part of the [Philosophy Commons](#)

Citación recomendada

Vargas Quintero, F. (2020). Pornografía y género la seducción como intercambio simbólico. Retrieved from https://ciencia.lasalle.edu.co/filosofia_letras/128

This Trabajo de grado - Pregrado is brought to you for free and open access by the Facultad de Filosofía y Humanidades at Ciencia Unisalle. It has been accepted for inclusion in Filosofía y Letras by an authorized administrator of Ciencia Unisalle. For more information, please contact ciencia@lasalle.edu.co.

**PORNOGRAFÍA Y GÉNERO: LA SEDUCCIÓN COMO INTERCAMBIO
SIMBÓLICO**

FEDERICO VARGAS QUINTERO

DIRECTOR: MANUEL DARIO PALACIO MUÑOZ

TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE PROFESIONAL EN

FILOSOFÍA Y LETRAS

UNIVERSIDAD DE LA SALLE

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

BOGOTÁ

2020

A mi hermana Luisa, por su infinita comprensión y ayuda...

Tabla de contenido

Introducción.....	4
1. Capítulo: Hacia la seducción: el género como intercambio simbólico	6
1.1 La pornografía como ausencia de seducción	7
1.2 La seducción como intercambio simbólico.....	13
1.3 La seducción como performatividad de género.....	17
2. Capítulo: Pornografía y género como fuentes de intercambio simbólico en la seducción..	7
2.1 La simbología de lo pornográfico en <i>Love</i> (2015).....	23
2.2 Seducción e intercambio simbólico en <i>Love</i> (2015)	28
2.3 La seducción como performatividad de género en <i>Love</i> (2015)	34
3. Conclusiones	38
4. Referencias bibliográficas.....	41

Introducción

El problema general de esta investigación es la cuestión del consumo libidinal (consumo que no tiene otra pretensión que la descarga en el placer individual) y su crítica. En el escenario de las imágenes de pornografía se obtiene el objeto directo de pensamiento por el cual se puede mostrar que el placer y el sexo no son más que objetos de consumo y descarga libidinal. El desacuerdo con esta visión, nos invita a plantear otros marcos de comprensión alternativos, más heterogéneos y más amplios, que no reduzcan la sexualidad al mero estándar. Es por esto que, en este contexto, se piensa el intercambio simbólico y la seducción como alternativas que permiten pensar el sexo y el género, más allá de las configuraciones hegemónicas y binarias, en que se presenta el placer y la ligazón libidinal en la sociedad contemporánea.

Desde el punto de vista de la investigación acerca del tema de la seducción, según las fuentes consultadas, los énfasis que estos estudios hacen, al parecer, responden a tres tipos de relaciones. La primera, parte de la búsqueda documental sobre el tema de la pornografía, en cuyo caso, las investigaciones responden a que el cine pornográfico, mediante el uso de técnicas sofisticadas del cine, con su escenificación del placer en los primeros planos genitales (Gubern, 2005) ilustra la banalización de los cuerpos y, específicamente la cosificación del cuerpo femenino, siendo esto, blanco de críticas por parte de investigaciones que van desde los estudios sobre feminismo y la teoría de género (Aresti, 2012, p. 59) (Martínez, 2009, p. 60). Asimismo, otras investigaciones se concentran en plantear la relación entre pornografía y censura, desde donde se pone en pugna la cuestión de la legalidad del contenido pornográfico (Ogien, R, 2005) (Glanzt, M, 2008).

La segunda corresponde a la cuestión del intercambio simbólico, dichas investigaciones tienen como punto común partir de nociones que, principalmente, se basan en estudios antropológicos y sociológicos, desde donde las sociedades premodernas o arcaicas configuran formas de intercambio, diferentes a las presentes en la sociedad contemporánea, donde el flujo de valores trasciende lo económico y hay una puesta en escena de valores simbólicos que organizan la sociedad en la adquisición de status, honor y jerarquía (Herrera, 2003, p. 97) (Bernal, 2014) (Von Werder, 2015).

La tercera asume la apuesta de nuevas configuraciones del género, que parten de concepciones que trascienden la configuración binaria del sexo y contemplan un horizonte inexplorado en lo relativo a la búsqueda de nuevas masculinidades desde el punto de vista de la seducción, como el entendimiento del género en tiempos del sida (Parrini, R, 2007) (Llamas, R, 2018).

En este contexto, la presente monografía realiza un análisis comprensivo *De la seducción* (1991) partiendo del cine pornográfico (Gubern 2005), y la relación que existe entre intercambio simbólico (Baudrillard, 1980) y performatividad de género (Butler, 2002). Una vez establecido este panorama conceptual el lector encuentra el despliegue de estos elementos en el análisis de la película *Love* (2015) de Gaspar Noé.

Invitado, amablemente, el estimado lector a contemplar con ojos críticos esta propuesta teórica.

1. Capítulo: Hacia la seducción: el género como intercambio simbólico

El presente capítulo hace un análisis comprensivo *De la seducción* (1991) a partir del concepto de cine pornográfico (Gubern, 2005) y el intercambio simbólico (Baudrillard, 1979) en relación con Butler (2007). En la primera parte de este capítulo, se elabora una lectura de la pornografía como un cine ausente de seducción, al realizar una caracterización técnica de los principales encuadres cinematográficos utilizados en esta narrativa visual. Esta comprensión de lo pornográfico permite hacer evidente la correspondencia que tiene con la lógica del signo en Jean Baudrillard. En la segunda parte, se examina cómo el intercambio simbólico es el medio por el cual se manifiesta la seducción, esta precisión, permite develar cómo el orden de la feminidad se encuentra al interior de la fuerza de la seducción. Asimismo, se logra comprender la naturaleza del intercambio simbólico por medio de la regla de la ambivalencia y la reversibilidad. En la tercera parte, se realiza una relación entre el concepto de performatividad de género y seducción, allí se presentan los elementos comunes entre ambos conceptos, siendo el orden de lo simbólico y lo femenino, componentes esenciales para presentar una lectura de la performatividad de género en términos de la seducción. Por último, este capítulo tiene como finalidad sentar las bases conceptuales sobre las cuales se analizará la seducción de Baudrillard (2011) en *Love* (2015)

1.1 La pornografía ¹ como ausencia de seducción

El cine pornográfico determina lo sexual, principalmente, a partir de la aproximación explícita que hace a lo anatómico. Esta aproximación se realiza desde el punto de vista técnico en los planos cinematográficos que evidencian la sobreexposición del coito en los primeros y primerísimos planos. Pese a que estos no son los únicos recursos cinematográficos utilizados en la pornografía², la visión que aquí se crítica es la constancia en su uso. Sin embargo, el uso de estos planos es lo que permite que se identifique a la pornografía como una especie de *documental fisiológico*.³ Es tan próxima la relación entre pornografía y documental fisiológico, “que en la jerga profesional americana al primer plano de los genitales en acción se le denomina *medical shot* (o plano clínico, en España)” (Gubern, 2005, 27). Vale la pena aclarar que la pornografía carece de la mirada académica y científica que posee el documental fisiológico, porque la producción de cada film, se proyecta con propósitos ampliamente diferentes. Si bien el propósito del documental fisiológico es el estudio científico del cuerpo humano, la pornografía tiene como finalidad la escenificación del placer sexual en lo puramente anatómico. Es allí, en lo fisiológico, donde la pornografía y el documental, tienen su punto de convergencia al compartir el uso común de algunos planos cinematográficos. En

¹ Se toma el concepto de pornografía a través del subgénero hardcore (o porno duro) ya que este representa las imágenes más fuertes y explícitas de sexo centrándose especialmente en el encuadre genital de los actores en escena. Asimismo, desde este momento, me referiré al cine porno duro – y por razones puramente estilísticas- desde los términos siguientes: “lo pornográfico”, “cine pornográfico” o simplemente como “pornografía”. El contexto de discusión sobre el cual se toma este referente, es el material pornográfico realizado en Estados Unidos en la década de los 80’s.

² Las cintas pornográficas se componen de recursos técnicos muy diversos, porque es posible contemplar en estas películas planos generales, americanos, etc. Sin embargo, el recurso más utilizado es el primer plano del coito, ya que es a partir de este que se evidencia la visión anatómica del placer. Es tanto así, que estos planos permiten hacer insertos, es decir, suplantarse con escenas procedentes de otras películas o rodados con otros actores (Gubern, 2007, p. 30)

³ Catalogar al cine porno duro como documental fisiológico no constituye una exageración. El cine porno duro es, antes que nada, un documental fisiológico sobre la felación, el cunnilingus, el coito y la eyaculación (...) El cine porno duro constituye, por tanto, una categoría peculiar del *cinéma-verité* focalizado sobre las intimidades de la anatomía y la fisiología sexual, excluidas del cine tradicional (Gubern, 2007. p. 27)

todo caso, si se partiera exclusivamente de la correspondencia entre encuadres cinematográficos sin atender al contexto en el que se presentan, a saber, si es académico o de entretenimiento, es procedente concluir que ambas cintas reducen lo corporal a una representación parcializada y determinada. Es la aproximación del detalle sobre el cuerpo humano, lo que hace perder de vista al cuerpo mismo en su conjunto, para pasar a suplantarlo en el acercamiento a una sola de sus partes.

Reina la alucinación del detalle – la ciencia ya nos ha acostumbrado a esta microscopía, a este exceso de lo real con su detalle microscópico, a este voyerismo de la exactitud, del primer plano de las estructuras invisibles de la célula, a esta noción de una verdad inexorable que ya no se mide en absoluto con el juego de las apariencias y que sólo puede revelar la sofisticación del aparato técnico. Fin del secreto. (Baudrillard, 2011, p. 35)

La mirada Baudrillardiana de la pornografía no resulta distante de la relación que se hace aquí con el documental fisiológico, porque es precisamente esa mirada científica del primer plano la que está presente en la pornografía al exponer con detalle la fisiología del placer.⁴ Esta suerte de sinécdoque visual está presente en la pornografía en el constante uso del *medical shot* – descuartizamiento cinematográfico de la corporalidad, si se quiere- que oculta el rostro y anatomiza el placer en su concepción biológica. En este exceso del detalle es donde radica lo obsceno de lo pornográfico, visto desde la perspectiva Baudrillardiana

La obscenidad quema y consume a su objeto. Visto muy de cerca, se ve lo que no se había visto nunca- su sexo, usted nunca lo había visto funcionar, ni tan de cerca, ni tampoco en general, afortunadamente para usted. Todo es demasiado real, demasiado cercano para ser verdad. Y eso es lo fascinante, el exceso de realidad, la hiperrealidad de la cosa (Baudrillard, 2011, p. 33)

⁴Tanto está presente esta mirada científica en lo pornográfico que, el mismo Baudrillard (2011), analiza el caso de una práctica bastante popular en Japón donde los espectadores observan, por vía de una sonda con cámara, el detalle del interior de la cavidad vaginal, suscitando esto los más variados comentarios de quienes asisten a la exposición en vivo de estas imágenes. “Nada lubrico: un acto extremadamente grave e infantil, una fascinación completa hacia el espejo del órgano femenino como la de narciso a su propia imagen” (Baudrillard, 2011, p. 36).

Es esta obscenidad lo que no permite imaginar otra cosa, sino solo lo expuesto allí de forma clínica. Los sonidos que acompañan la imagen amplían el espectro de reducción del placer con los gemidos (principalmente femeninos) (Gubern, 2005, pp. 34-35) y el choque constante de las pelvis.

Algunas películas no son más que efecto sonoro visceral sobre el primer plano del coito: el cuerpo incluso ha desaparecido, dispersado en objetos parciales exorbitantes. Cualquier cara es inconveniente, pues quiebra la obscenidad y reestablece el sentido allí donde todo apunta a su abolición con el exceso de sexo y el vértigo de la nulidad (Baudrillard, 2011, p. 38)

El contenido del guion de la cinta pornográfica puede variar de forma monotemática, según Gubern, desde los *remakes* de películas de Hollywood (2005, p. 23) (E.T porno, entre muchos otros) pasando por la introducción lujuriosa de clichés estereotipados (la enfermera y el paciente, por mencionar solo alguno) hasta la eliminación completa de los relatos en los llamados *loops* y *stag movies*⁵ (Gubern, 2005, p.10).

Ahora bien, lo realmente espectacular de las imágenes expuestas en el cine pornográfico no radica en lo evidente que está puesto ahí en el *film*, sino en las lógicas sociales que reproduce y pone en escena. El porno a diferencia de otro tipo de cintas representa lo sexual y el placer como *un algo* que debe ser detentado, obtenido o poseído; es decir, pone en escena una lógica del placer individual análoga a la del mercado. Representa, así pues, la necesidad de adquisición de la mayor cantidad de capital, en este caso, de tipo sexual. Baudrillard asegura que la pornografía trae tras de sí un imperativo de gasto y flujo análoga a la de los intercambios económicos.

⁵En estas cintas primitivas, conservadas como tesoros en los infiernos de algunas cinematecas (como se demostró en la retrospectiva del Festival de Avignon de Julio de 1986), se formalizaron los cortometrajes llamados en la jerga profesional posterior *loops* (en 16mm) y *stag movies* que contenían una sola secuencia de acción sexual sin argumento (2005, pp. 9-10). Este tipo de cortometrajes de porno duro son uno de los elementos de reflexión que han servido para establecer una mirada crítica de la pornografía en esta investigación.

Esta obligación de liquidez, de flujo de circulación acelerada de lo psíquico, de lo sexual y de los cuerpos es la réplica exacta de la que rige el valor de cambio: es necesario que el capital circule, que no tenga un punto fijo, que la cadena de inversiones y reinversiones sea incesante, que el valor irradie sin tregua – esto es la forma actual de la realidad del valor, y de la sexualidad, el *modelo* sexual es su modo de aparición en los cuerpos (2011, p.42)

En lo pornográfico el placer debe ser detentado y gastado de forma que atestigüe la mayor cantidad de satisfacción, los movimientos maquínicos y animales de los actores, los gemidos y las segregaciones seminales en los cuerpos, representan ese imperativo social que indica que se debe detentar y derrochar placer a toda costa.

«Tienes un sexo, y debes encontrar su buen uso»

«Tienes un inconsciente y “ello” tiene que hablar»

«Tienes un cuerpo y hay que gozar de él»

«Tienes una libido y hay que gastarla», etc. (Baudrillard, 2011, p. 42)

Así pues, el cine pornográfico lleva tras de sí el sello de la lógica del signo que rige a los objetos de consumo en el mercado. Detengámonos brevemente en la cuestión del signo para saber cómo piensa Baudrillard esta lógica en la pornografía. En *la génesis de las necesidades* (1976) Baudrillard toma de la lingüística la concepción del signo como un elemento mediador entre sujeto y objeto (sujeto – [signo]- objeto). El signo marca la diferencia entre sujeto y objeto, porque distingue lo que percibe el sujeto, (la imagen acústica, el significante) y el objeto (el significado), a la par que sirve como medio entre uno y otro. Ahora bien, esta configuración aplicada en términos económicos parte de la equivalencia de la configuración del signo (a saber: significado/significante), con el trabajo y el salario, donde el trabajo es conceptualizado como significado y el salario como significante de ese trabajo⁶. (Baudrillard,

⁶ Sin embargo, en términos de la lógica del signo no es el trabajo físico (o de trafago) el que da el status, sino los trabajos realizados por la nobleza, quienes son encargados de instituir las leyes en la sociedad y que Veblen denomina la clase ociosa. En este sentido, no es sí mismo el trabajo lo que proporciona estos valores de status, sino la pertenencia a una clase específica lo que jerarquiza las sociedades. No obstante, para

1976, p.8). Baudrillard piensa que la lógica del consumo opera bajo la dinámica de la acumulación de esos signos, que se traducen en la mayoría de los casos en la acumulación de objetos, que evidencian el status social y la jerarquía de un sujeto sobre otro. En suma, y más radicalmente aun, Baudrillard afirma que los sujetos, vistos desde la lógica del signo, no son más que los objetos que poseen. Dicho en otras palabras: el sujeto es el mismo objeto.

Es en este sentido que afirmamos que la pornografía opera bajo la lógica del signo, porque escenifica la acumulación de signos del sexo que muestran el placer individual, a la par que ilustran la diferencia con respecto a quien no detenta esos signos energéticos que culminan en la descarga imperativa de lo libidinal. Asimismo, en la pornografía como en la lógica del consumo, si un objeto es perdido o arrebatado, este es inmediatamente reemplazable por cualquier otro⁷, se escenifica una sexualidad cuyo término no es la vinculación social entre los seres, sino incluso, la abolición de la relación.

El objeto-signo no está ya dado ni cambiado: esta apropiado, detentado y manipulado por los sujetos individuales, como signo, es decir como diferencia cifrada. Es él el objeto de consumo y sigue siendo relación social abolida, «reificada» en un código (Baudrillard, 1979, p. 54)

“Aceptar la metáfora de los objetos de consumo como signos es admitir que ellos establecen una relación en la que los sentidos son intercambiables, no apenas entre objetos,

profundizar sobre este tema, se sugiere al lector la lectura de *la teoría de la clase ociosa* (2014) del economista Thorstein Veblen.

⁷ Esta idea resulta interesante en términos técnicos del cine, porque este remplazo se ve representando en la post- producción de las cintas de pornografía cuando se utilizan planos de archivo o insertos de *medical shots* procedentes de otras películas cuyo fin que es prolongar la duración de la cinta cuando los actores no han funcionado lo suficientemente bien en escena (Gubern, 2007. P. 30) Lo que significa que, en últimas, no importan las personas en escena, sino el plano mismo de la cópula.

sino también entre objetos y sujetos” (Moreira, 2019, p. 176)⁸ La lógica del consumo (o del signo, que es lo mismo) en Baudrillard no implica la relación abstracta entre objetos de consumo, porque esta encarna algo más que el objeto intercambiable, representa la relación social subyacente entre los sujetos y, marca su distinción definitiva por medio del signo. Así pues, esta lógica en la pornografía designa una diferencia entre los individuos y no su común-
unión. De manera que refleja más bien un estatus de placer, de dominio y de posesión respecto a las carencias de los otros. El autor francés, utiliza el término “reificación” para así plantear que lo sexual y el placer ha sido cosificado, transformando los cuerpos en un objeto más del mercado, misma comprensión que se ve escenificada en el intercambio económico y la prostitución.

Aun así, explicado lo anterior, queda pendiente resolver la cuestión que sugiere el título de este apartado y que podemos retomar por vía de la siguiente pregunta: ¿Por qué se plantea a la pornografía como ausencia de seducción? Si bien he explicado algunas de las características del cine pornográfico, esto no responde al planteamiento que he realizado, pero sí abona un terreno fértil de reflexión para analizar lo pornográfico desde la lógica del signo, ya que en estas imágenes se escenifica la individualización del placer y la reificación de las relaciones sociales. Y son, justamente, estos elementos presentes en la pornografía lo que hacen que ella carezca de seducción, porque es la pobreza narrativa del porno lo que no seduce. Lo que seduce tiene un componente que, si bien tiene en cuenta lo sexual, incluye en su conjunción elementos que permiten superar esa visión homogénea y determinada del placer. La seducción hace de lo sexual un símbolo en cuanto que representa el vínculo social que da sentido al

⁸ La traducción es propia y el original dice: “Aceitar a metáfora dos objetos de consumo como signos é admitir que eles estabeleçam uma relação na qual os sentidos são intercambiáveis não apenas entre objetos, mas também entre os objetos e os sujeitos.”

encuentro, cómo cuando se manifiesta en forma de cariño y amor, mas no en términos exclusivos de rendimiento y productividad. Lo que seduce es la institución de la relación y el fondo enigmático y ambivalente del vínculo entre los seres unidos allí, sus implicaciones, sus emociones y sentimientos que amplifican el reduccionismo exacerbado del primer plano genital. Así, la seducción se manifiesta mediante el entramado ambivalente del intercambio simbólico y no por la lógica del signo. Por esto es importante analizar la relación entre seducción e intercambio simbólico ya que este define el medio por el cual se presenta la seducción.

1.2 La seducción como intercambio simbólico

En el libro *El intercambio simbólico y la muerte* (1980) Baudrillard asegura que no existe intercambio simbólico a nivel de las formaciones sociales modernas, porque el estatuto predominante en estas sociedades está afincado en la lógica del intercambio económico y el signo. El intercambio simbólico, por su parte, encuentra lugar en la configuración social de las sociedades primitivas y se instituye por medio de la lógica de la ambivalencia (Baudrillard, 1979). Según Baudrillard y, de acuerdo a lo argumentado por Bernal (2014), el intercambio simbólico está basado en la regla de la ambivalencia, la fuerza de la seducción y el principio de reversibilidad: dar, recibir y devolver.

La regla de la ambivalencia se fundamenta en que la naturaleza del intercambio no es únicamente una, como en el caso del intercambio económico: acceder a la mercancía, sino que, allí, figura más de una valencia: su valor simbólico. El valor simbólico pone en circulación el flujo de elementos fundamentales para las personas que figuran como parte del intercambio (Bernal, 2014, p.14). Es algo así como poner en escena el honor y la palabra sobre

el pago de una deuda, allí hay más que un valor económico. El principio de reversibilidad se fundamenta en la necesidad de devolver, es decir, en saldar el pago de la deuda y retribuir con un gesto igual o adicional. Por ello, el principio de reversibilidad contiene al de reciprocidad, en el sentido de la eventual respuesta al signo.

Esta concepción del intercambio simbólico surge de la reflexión que Baudrillard hace en el libro *Crítica a la economía política del signo* (1979) donde toma como referente de estudios a la cultura de los pueblos originarios de las islas Trobriandesas – hoy parte de Papúa Nueva Guinea -donde destaca que sus formas de intercambio no están ligados a la mera transacción de objetos, sino a la transferencia de elementos fundamentales como el honor y el prestigio de los participantes, como también lo sostiene la interpretación que hace Bernal (2014). Esto permite aclarar, tal cual como menciona Werder (2015), que lo económico y lo simbólico se destruyen, porque el intercambio simbólico determina relaciones y compromisos sociales, más no solamente una simple transacción de bienes.

En las sociedades primitivas quien recibe un don se encuentra imperativamente obligado de devolver un contra-don; la obligación del dar, recibir y devolver permite mostrar que sus transacciones pueden tomar la forma de exterminación y de muerte. En otras palabras, consentir un regalo es aceptar un desafío que se debe saber devolver, dado que la contra – prestación tiene igual o mayor a la recibida. Bajo estas condiciones, las culturas [pueblos originarios] (...) no solo se organizan a través del intercambio simbólico, sino que terminan por recrear el orden de lo femenino y la fuerza de la seducción (Bernal, 2014, p. 14)

En el intercambio simbólico está presente el reconocimiento de la persona, de ese otro, con el cual se pactó una relación, diferencia marcada con el intercambio económico: las organizaciones bancarias no tienen un rostro determinado, sino que más bien promulgan el anonimato de su propia figura. En el intercambio simbólico hay otro a quien debo responder, con el que está en juego mi honor y la obligación de reversibilidad. Este carácter simbólico

del intercambio es lo que marca su unión con lo femenino y con la fuerza de la seducción. Para Baudrillard el orden de lo femenino es el mismo orden de la seducción, porque este representa el dominio sobre el “universo simbólico mientras que el poder solo representa el dominio del universo real” (Baudrillard, 2007, p15). La fuerza de la seducción es de un orden femenino, porque su universo es el de lo simbólico y, por ello, se encuentra ceñida a la regla de la ambivalencia. En este sentido, la feminidad de la seducción no se escenifica en términos de un género⁹, sino que se presenta en la forma de indistinción y ambivalencia, tal cual como interpreta Bernal (2014) de Baudrillard.

Mientras que, el orden de lo masculino remite a sociedades que construyen un universo en el que se interpreta el deseo, se controla los impulsos, se administra la libido, y se desbarata las apariencias para encontrar la verdad y el sentido de los signos; sociedades en las que prevalece el principio de producción [no son seductoras]. (Bernal, 2014, p. 14)

El orden de lo masculino encuentra su reflejo en la lógica del signo y su escenificación es claramente visible en la pornografía, porque allí se busca desbaratar las apariencias para evidenciarlas bajo el primer plano de lo corporal, allí no hay indistinción del signo, sino la afirmación de su diferencia marcada por la anatomía. Lo masculino, en estos términos, está asociado a lo productivo, a la pulsión de liquidez económica que impulsa el deseo en el flujo, la acumulación y el derroche de signos de placer nunca ambivalentes, sino unidireccionales, individuales y referenciales. Por el contrario, la seducción y el intercambio simbólico se encuentran definidos por el orden de lo femenino, en la puesta en escena de la ambivalencia.

Respecto a las relaciones sociales, la seducción se da bajo la forma del ritual y la oposición a las configuraciones binarias. La feminidad del intercambio simbólico configura los signos,

⁹ Respecto a la correspondencia entre seducción y género, se hablará ampliamente en el tercer apartado de esta investigación titulado “La seducción como performatividad de género”. Asimismo, la correspondencia entre seducción y feminidad quedará más clara en el apartado, ya que este suministra elementos suficientes al matizar las diferencias entre sexo y género femenino y la feminidad como puesta en escena de seducción

no en términos distintivos, sino seductores, complementarios. El intercambio simbólico muestra que “los dualismos humano -inhumano, alma -cuerpo, bueno-malo, masculino-femenino, enfermedad-salud, vida-muerte, no se oponen, sino que, coexisten y participan del mismo espacio.” (Bernal, 2014, p. 14). En este sentido, la feminidad de la seducción opera como una fuerza que anula las composiciones duales o binarias, en términos de su complementariedad e indistinción.

Volviendo al tema de lo pornográfico, las relaciones que se escenifican en estas cintas no encarnan lo simbólico, sino más bien la abolición de la relación social, como mencionábamos en el apartado anterior. Lo pornográfico se ocupa de instaurar un orden del signo, de lo individual y no lo colectivo, restringiendo la mirada de la relación sobre el otro en lo puro sexual, en lo anatómico y lo específico del plano. En términos de Baudrillard, en la pornografía no se hace evidente la fuerza de la seducción porque no está presente el orden del símbolo ni de lo femenino. Para que la narrativa de lo pornográfico seduzca debe encarnar ese pacto entre los protagonistas que se presentan en escena y no solo mostrar alucinadamente el detalle de lo genital. En otras palabras, si la pornografía complementa su pobreza narrativa, podría encarnar la seducción en tanto que opere en términos de lo simbólico.

Permanecemos incomprensivos y vagamente compasivos ante esas culturas para las cuales el acto sexual no es una finalidad en sí, para los que la sexualidad no tiene esa seriedad mortal de una energía que hay que liberar, de una eyaculación forzada, de una producción a toda costa (...) Culturas que preservan largos procesos de seducción y sensualidad, en los que la sexualidad es un servicio entre otros, un largo proceso de dones y contra-dones, no siendo el acto amoroso sino el término eventual de esa reciprocidad ineludible. (Baudrillard, 2011, p. 41)

La sociedad contemporánea ha engranado las dinámicas del capital en el marco mismo de la sexual, como un torrente, como un flujo de bienes que hay que gastar a toda costa con el fin de manifestar un estatus de placer sobre el otro, más no encarnar lo simbólico en la

reversibilidad del don, en el dar, el recibir y el devolver. Es sin más el acto amoroso o emotivo en el que se encarna la simbología de lo sexual, esa reciprocidad acompasada en el estrecho vínculo que se sella en el intercambio.

Para apelar a la contundencia del título de este apartado, la seducción se plantea como intercambio simbólico, porque su dominio es el universo de lo simbólico, tal cual como lo menciona Baudrillard (2011) y, este intercambio es el que permite que las relaciones de seducción figuren como un juego de símbolos que se instauran por medio del desafío y el secreto. Asimismo, en este juego de símbolos y de intercambio simbólico, podría estar presente en la configuración de la performatividad de género, porque, como veremos, su configuración no es necesariamente binaria.

1.3 La seducción como performatividad de género

La seducción en Baudrillard opera bajo la lógica del intercambio simbólico y es el carácter de su feminidad lo que hace que los signos oscilen de un lado a otro en ambivalencia. De acuerdo a Baudrillard (2011), y según lo comenta Bernal (2014), los términos masculino y femenino, más que declarar un sexo y un género, en una configuración binaria o dual, se entienden “en (...) un universo donde lo femenino no es lo que se oponen a lo masculino, sino lo que *seduce* a lo masculino” (Baudrillard, 2011, p. 15). La feminidad de la seducción, desde Baudrillard, supera la comprensión de la configuración binaria del sexo y, más bien, se entiende como fuerza seductora que hace que el género se configure en la puesta en escena de su performatividad. Dicho de otro modo, lo femenino en términos de seducción no constituye ni al género masculino ni al femenino, sino que es el puente que permite que se escenifiquen en la puesta en escena de su propia configuración. Detengámonos un poco en esta cuestión.

Lo femenino y lo masculino entendido en términos biológicos de sexo corresponden a las propiedades constitutivas de las mujeres y los hombres, respectivamente. -Sin embargo, esta valoración biológica se queda corta cuando se plantea en términos de la configuración del género, porque el género no depende de la constitución biológica de los cuerpos para poder manifestarse, tal cual como lo asegura Butler (2007). El sexo, continua Butler es una categoría rígida marcada por la diferencia sexuada y anatómica de los cuerpos, pero el género sobrepasa esa lectura biológica y se construye culturalmente. “Por esta razón [el género] no es el resultado del sexo ni tampoco es tan aparentemente rígido como el sexo” (Butler2007, p. 54). Para la pensadora estadounidense el género puede teorizarse con total independencia del sexo, porque el género no depende de él, ni está condicionado u obligado a replegarse en la constitución del mismo en la identidad o la orientación sexual.

Pese a que el género puede teorizarse con independencia del sexo, Butler (2007) cuestiona, incluso, la configuración objetivo- biológica presente en lo sexual. La filósofa norteamericana, observa que el sexo es una categoría *prediscursiva* que el aparato de construcción cultural¹⁰ crea o produce (Butler, 2007, p. 67). Esta observación resulta interesante, porque permite plantear que el sexo es una construcción cultural al igual que el género. Dicho en otras palabras, invierte el orden de la siguiente forma: no es el género el que se determina por lo sexual, sino que es el género mediante el aparato de construcción cultural quien constituye al sexo. Este punto es bastante agudo, detengámonos un poco a cuestionar lo que dice la filósofa: ¿Es realmente el aparato de construcción cultural el que determina el sexo? ¿Si es verdad, cómo llega a constituirlo? ¿No es, acaso, la diferencia sexual de los cuerpos estudiada por la

¹⁰ El aparato de construcción cultural para Butler, son todos aquellos mecanismos de poder que instituyen el marco jurídico y legislativo en las sociedades. En esta formulación, se puede ver ampliamente la influencia de Foucault en el pensamiento de la filósofa, ya que su perspectiva esta cimentada en la teoría del poder planteada por el pensador francés.

biología lo que permite tener un referente objetivo sobre la sexualidad? Butler responde de esta manera:

Podemos hacer referencia a un sexo «dado» o a un género «dado» sin aclarar primero ¿cómo se dan uno y otro y a través de qué medios? ¿Y al fin y al cabo qué es el «sexo»? ¿Es natural, anatómico, cromosómico hormonal, y cómo puede una crítica feminista apreciar los discursos científicos que intentan establecer tales «hechos»? ¿Tiene el sexo una historia? ¿Tiene cada sexo una historia distinta, o varias historias? ¿Existe una historia de cómo se determinó la dualidad del sexo, una genealogía que presente las opciones binarias como una construcción variable? ¿Acaso los hechos aparentemente naturales del sexo tienen lugar discursivamente mediante diferentes discursos científicos supeditados a otros intereses políticos y sociales? (Butler, 2007, p.55)

Responder al calibre de estos interrogantes requeriría un libro completo para dar luces claras sobre este asunto, por lo cual solo aportaré un par de comentarios que pueden ayudar a entender el abordaje que da la filósofa sobre el tema, y que más que responder, buscan cuestionar críticamente la postura que se tiene frente al sexo. Es posible leer en los cuestionamientos de Butler una rudeza crítica frente a lo que tradicionalmente se entiende por sexo y género; sin embargo, sus planteamientos no deberían ser leídos de manera que se entiendan como argumentos que busquen la desacreditación del conocimiento científico. Si bien, lo que debería leerse en su posición es el esfuerzo teórico por querer comprender de fondo el entramado siempre complejo del sexo, especialmente en la época contemporánea. Butler, más que querer afirmar la negación de lo biológico en el sexo, busca develar cómo el horizonte del lenguaje está presente en los cuerpos, en cómo los denominamos y en cómo se asumen posturas ideológicas y de género respecto a dichas concepciones.

Asimismo, es en la relación entre lenguaje y cuerpo donde se fundamenta la performatividad de género, porque el lenguaje no es una realidad aislada de lo corporal, el lenguaje lo designa y, a partir de su enunciación reiterada y referencial, se crean las normativas sobre las cuales los cuerpos son producidos. En el libro *Cuerpos que importan*

(2002) Butler plantea la performatividad de género cómo una “práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra” (Butler, 2002 p.18) Afirmar que el género es performativo significa asegurar que es producido culturalmente por medio de un discurso social de poder que organiza los cuerpos que rige. Esta lectura es tomada de la comprensión que hace la filósofa de la teoría del poder de Foucault, en la que, se establece que son los poderes institucionales (poderes formales) los que consolidan las formas legítimas y de reconocimiento de los sujetos, mediante el uso de normativas culturales y legislativas (Butler, 2002, p.18). El reconocimiento y el aparecer de los cuerpos se ve determinado por estos discursos de poder que establecen la normalidad y anormalidad en las sociedades. En este sentido, asumir una postura de género implica tomar una acción política respecto a los discursos culturales de poder que instituyen su configuración. El género, por tanto, no es una realidad externa a los sujetos, ni mucho menos una relación auto referida o tautológica, sino que se constituye en un aparecer y un actuar en el mundo.

Ahora bien, hasta el momento he hablado sobre la teoría de género de Butler y, a través de esta aproximación, se ha podido entender como el género no depende del sexo para constituirse; asimismo, se ha podido entender como la performatividad de género se manifiesta como una apuesta política que, si bien puede producir ruptura, también puede ser un elemento acorde a los discursos culturales y/o hegemónicos de poder. No obstante, no ha quedado claro cuál es la relación que hay entre performatividad de género y seducción. La relación que se plantea aquí, es que seducción y performatividad de género pueden configurarse por medio del orden del intercambio simbólico. El intercambio simbólico y la seducción es regido por el orden lo femenino - femenino entiéndase aquí no en términos de sexo ni género - sino como una fuerza seductora. Esta feminidad de la seducción hace posible

que los polos sexuales oscilen de un lado a otro. Dicho de otra manera, la seducción escenifica la configuración binaria del sexo en una apuesta ambivalente. Esta apuesta ambivalente para nada es la afirmación de ninguno de los polos, sino la suspensión y la indeterminación de los signos binarios del sexo en un juego de seducción. Visto de esta manera, seducción y performatividad de género comparten un elemento común en su configuración, pues ninguna de las dos depende del sexo para escenificarse. Más aún, la apuesta de esta investigación consiste en afirmar que la performatividad de género en su proceso de configuración está íntimamente ligada a la seducción y la indeterminación.

Para que haya sexo hace falta que los signos repitan al ser biológico. Aquí los signos se separan, mejor dicho, ya no hay sexo, y de lo que los travestis están enamorados es de este juego de signos, lo que les ha apasionado es *seducir a los mismos signos*. En ellos todo es maquillaje, teatro, seducción. Parecen obsesionados por los juegos de sexo, pero sobre todo lo están por el juego, y si su vida parece más imbuida en el sexo que la nuestra, es porque hacen del sexo un juego total, gestual, ritual, una invocación exaltada, pero irónica (Baudrillard, 20017, p. 19 -20)

La puesta en marcha de la performatividad de género es, antes que nada, una práctica, es decir, una actuación, una escenificación que al igual que la seducción no depende del sexo para fundarse. La performatividad de género entendida en términos de seducción no busca definirse por medio de un género determinado, bien sea este masculino, femenino o cualquiera de las actuales configuraciones de género que existen, sino más bien una puesta en escena ceñida por la ambivalencia del intercambio simbólico. Si la performatividad de género tiene como finalidad determinar o afincar el género en una configuración dual o binaria esta pierde su carácter de seducción, porque al manifestarse un género dado, cualquiera que este fuese, los signos binarios de la sexualidad quedarían manifiestos. Esta configuración binaria del género implicaría caer en la coartada dual del sexo. Por esta razón, es posible que la performatividad de género se manifieste como despliegue del sexo. Si bien dentro del horizonte de las

libertades individuales es posible en tanto que así lo decida el sujeto. Lo que se anula aquí es la seducción que podría estar presente en el horizonte de dicha performatividad. En otras palabras, la performatividad de género, entendida en términos de seducción, no busca definirse mediante ningún tipo de identidad, sino que se escenifica como una apuesta indeterminada de fluctuación de signos. La seducción es en este sentido:

Más que nada estrategia de desplazamiento (*se-ducere*: llevar aparte, desviar de su vía), de desviación de la verdad del sexo: jugar no es gozar. Ahí hay una especie de soberanía de la seducción, que es una pasión y un juego del orden del signo, y es quien gana a largo plazo porque es un orden reversible e indeterminado. (Baudrillard, 2007, p. 27)

Ahora bien, esta reflexión nos lleva a pensar lo siguiente: ¿Puede que la performatividad de género, entendida en términos de seducción, puede pasar a ser absorbida por la lógica del signo? Es posible que aquí la fuerza femenina del intercambio simbólico se vea limitada en un aspecto concreto y, es que las relaciones sociales escenificadas de un género ambivalente sean absorbidas por las dinámicas de consumo. El reto consistirá en pensar críticamente para afrontar esta coartada del signo. Finalmente, la pornografía permite pensar cómo opera el consumo libidinal, cuyo único propósito es la descarga en el placer individual, esta concepción del signo permite oponer su lógica a la del intercambio simbólico. El intercambio simbólico, por su parte, encarna una dinámica diferente a la del signo pues prima lo colectivo sobre lo individual, lo que permite pensar, en contraste, en una visión más heterogénea de las relaciones sociales y la sexualidad. Asimismo, esta visión del intercambio simbólico permite hacer evidente la apuesta según la cual la sexualidad ni el género son una cuestión determinada, tal cual como se evidencia en las imágenes de pornografía, sino que se proyectan a una dimensión performativa cuyo seno es la indeterminación de las apariencias en la seducción.

2. Capítulo: Pornografía y género como fuentes de intercambio simbólico en la seducción

Este capítulo hace un análisis comprensivo de la seducción a partir del cine pornográfico (Gubern, 2005), el intercambio simbólico (Baudrillard, 1979) y su relación con la performatividad de género (Butler, 2002) presentes en la película *Love* (2015)¹¹ del cineasta Gaspar Noé¹². Para entender el despliegue del concepto de la seducción en *Love* (2015), en primer lugar, se cuestiona los posibles caracteres seductores de la pornografía en la estética del *film*. Dicho esto, en segundo lugar, se propone una lectura de la seducción desde del intercambio simbólico presente en el vínculo amoroso entre Murphy y Electra. En tercer lugar, se plantea una comprensión de los roles de los personajes principales de la película con el fin de plantear una lectura de la performatividad de género entendida en términos de seducción. Por último, este análisis permite hacer evidentes elementos complejos de la teoría de la seducción en Baudrillard, a la par que aporta horizontes de comprensión alternativos a la sexualidad y el género en la sociedad contemporánea.

2.1 La simbología de lo pornográfico en *Love* (2015)

¹¹ *Love* (2015) es el cuarto largometraje del cineasta de origen argentino Gaspar Noé. La película muestra la historia de Murphy, un estudiante de cine radicado en París, y Electra, una estudiante de arte con la que emprende una relación bastante pasional. En el curso de su relación y, en su búsqueda mutua por alcanzar nuevas experiencias sexuales, la pareja tiene amoríos con Omi, vecina del apartamento de Murphy. En un encuentro casual entre Murphy y Omi ella resulta embarazada. Este hecho significa la ruptura de la relación entre Murphy y Electra. Una mañana Murphy recibe una llamada de la madre de Electra en la que es informado de la desaparición de su exnovia y su posible intención de suicidio. La película gira en torno a la reconstrucción de la relación hasta el momento presente de la vida de Murphy.

¹² Gaspar Noé es un cineasta de origen argentino reconocido mundialmente por ser el director de la película *Irreversible* (2002), film protagonizado por Monica Belluci y Vicent Cassel. El cine de Gaspar Noé se caracteriza por poner en escena imágenes de violencia y sexo explícito. Sin embargo, su propósito, más allá de capturar la atención del espectador mediante el uso de imágenes fuertes, busca reflexionar sobre dos misterios fundamentales del ser humano: la vida y la muerte. Gaspar Noé encarna la vida en la puesta en escena del sexo explícito y en el complejo entramado de las relaciones amorosas; y la muerte, en el sentido profundo que implica abandonar este mundo, hilando con esto el asesinato y la violencia, en la mayoría de los casos.

Love (2015) utiliza elementos del cine pornográfico en el manejo de los planos cinematográficos. Esto está presente en los encuadres utilizados en las escenas de amor y acción sexual, ya que escenifican el cuerpo en su desnudez, sin olvidar el contexto emotivo a retratar. De esta manera, *Love* (2015) presenta una combinación entre lo explícito de lo sexual al utilizar recursos cinematográficos propios de la pornografía, como en el uso del primer plano genital, sin perder de vista la función que tiene en el desarrollo de la trama y el impacto resultante en el universo simbólico de cada personaje. Esta combinación planteada por Gaspar Noe, permite evidenciar la singularidad de su cine a propósito de las intrincadas relaciones entre pornografía y seducción. Así pues, en *Love* (2015) cada elemento tiene un propósito, incluido los elementos pornográficos, que permiten develar una simbología específica en cada escena. Dos de los elementos más importantes de esta simbología se hacen visibles en la estética del color utilizada en los fotogramas y el encuadre en los planos cinematográficos. Empecemos por hablar de la simbología del color blanco y los encuadres utilizados.



Plano americano de Electra y Murphy. El color predominante es el blanco y este está presente tanto en la iluminación como en las sábanas. *Love* (2015)

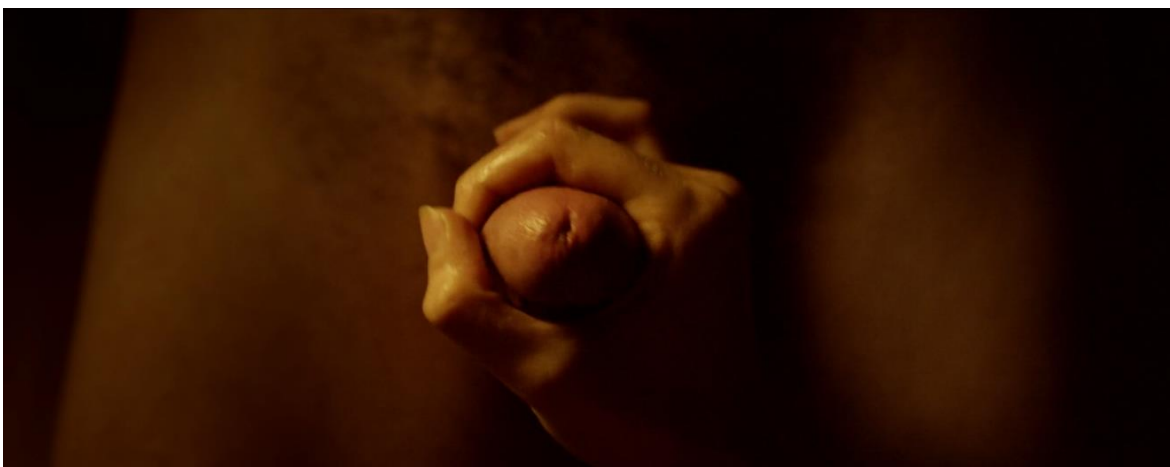
El color blanco hace presencia en la película en contextos donde se retrata, principalmente, la inocencia y la neutralidad de las emociones. La primera escena de la película muestra los

cuerpos desnudos de los personajes centrales de la historia en un performance masturbatorio. El color predominante a lo largo de este performance es el color blanco, porque se encuentra presente en la iluminación del espacio y las sabanas de la cama. El color blanco es puesto en esta escena con el propósito de simbolizar la neutralidad de los sentimientos, porque es la apertura de la película, nada se ha revelado con el blanco en términos emotivos, sino solo el performance señalado antes. El blanco permite que la apertura a la historia no esté condicionada por ningún antecedente emotivo en términos del color, ya que este se presenta como un lienzo limpio que se irá llenando de rojos, amarillos y verdes, que darán contenido emocional a los contextos retratados en la historia de Electra y Murphy.

El plano americano utilizado en la escena posibilita tener una visión de amplitud del espacio, de manera que es posible ver los cuerpos en su conjunto, figurando de manera especial la gestualidad de los rostros. La gestualidad escenificada que, a todas estas, se logra con el enfoque del plano americano, permite intuir que hay algún sentimiento que une a los personajes, pero que aún permanece en incógnita, gracias al registro lumínico proporcionado por el blanco. La evidencia de la genitalidad, pese a que ocupa un lugar central en la escena, se ve complementado por la composición del encuadre, el color y el sonido. La canción de fondo es la tercera parte de *Gymnopédies*¹³ de Erik Satie y es acompañada con los pasivos e inocentes gemidos de los personajes. En este orden, es posible ver que hay una composición artística al momento de retratar la acción sexual en la imagen, donde la evidencia de lo genital es un recurso “más” en el conjunto de los elementos narrativos presentes en la confección de la escena. Por tal motivo, hay una riqueza narrativa en términos de la técnica cinematográfica.

¹³ La intención de la canción no es azarosa respecto al retrato de la inocencia en la escena, porque el término *gymnopédies* significa literalmente “la fiesta de los niños desnudos”. Este término se acuñó para darle nombre a los rituales religiosos que hacían los espartanos en honor a Leto y sus hijos. Este matiz de fondo permite darle una dimensión diferente a esta escena, una cuestión ritual.

Ahora bien, analizado esto, vale la pena cuestionar el lugar que ocupa la pornografía en la narrativa de *Love* (2015) y en qué técnicas se hace presente. Este lugar se hace más que evidente en el retrato que Gaspar Noé hace de la sexualidad respecto a la presentación de lo genital en pantalla; sin embargo, es posible ver que, a pesar de esto, hay una composición artística de la imagen, lo que permite apreciarla como un conjunto de elementos sonoros y lumínicos que permiten interpretar una simbología de las emociones en ella. Asimismo, en términos cinematográficos se encuentra que no hay un abuso del primer plano genital.



Primer Plano genital del pene de Murphy siendo acariciado por su compañera Electra. La paleta de colores seleccionada para la escena es una escala de amarillos y naranjas que presentan un contexto cálido y ameno

La función narrativa del primer plano genital en *Love* (2015) es representar los momentos donde la acción sexual tiene como propósito evidenciar el placer puramente corporal. Como vimos en el capítulo anterior, el zoom clínico a los genitales aísla, momentáneamente, la perspectiva del cuerpo en su conjunto y evidencia el órgano en si mismo, desarticulado del resto. Una suerte de despersonalización del placer encarnado en lo genital mismo. Una suerte de tautología de lo genital, donde lo genital se corresponde únicamente consigo mismo y no como parte de un organismo compuesto. Huelga decir, que el uso de este recurso en *Love* (2015) apenas se presenta como ocasional en la trama de la película. Sin embargo, su uso se

presenta en momentos del *film* donde las escenas representan la carga de una energía libidinal que hay que detentar y respectivamente derrochar. Misma comprensión de la lógica del signo de Baudrillard (1979) donde el placer es escenificado como un valor jerárquico que opone su significación a la consolidación de la relación social presente en lo sexual.

De la misma manera, Gaspar Noé ubica la estética del primer plano genital como un recurso que evidencia una fractura en la relación, un quiebre, una grieta que se acentúa en la configuración de la acción sexual. Es por esto que el primer plano genital aparece en los momentos en que los protagonistas están en un punto álgido de su relación. Los primeros planos que aparecen en *Love* (2015) figuran justo en el momento cuando Murphy y Electra confiesan que han sido infieles¹⁴. Luego de la confesión, el placer corporal se torna en el centro de la relación y se instaura como una forma de resarcir el daño causado por el engaño mutuo. Lo sexual se presenta como válvula de escape de las represiones emocionales de la pareja, atada a la fractura generada por la infidelidad. Visto de esta manera, el recurso del primer plano genital en sí mismo es infructífero, no proporciona más elementos de comprensión, sino lo evidente ahí en la identidad de la imagen. Sin embargo, el primer plano genital tomando en consideración con el hilo argumental de la película, resulta orgánico y útil al momento de evidenciar, justamente, la ruptura, la lógica del signo y la reificación.

En este orden de ideas, la simbología de lo pornográfico en *Love* (2015) se ilustra en la forma en como los cuerpos y las relaciones sexuales son presentados. Así, lo pornográfico aparece bajo dos formas distintas de acuerdo al encuadre técnico utilizado. La primera aparece en la forma de un primer o primerísimo primer plano de lo genital, en cuyo caso la

¹⁴ La confesión de infidelidad es representada después del encuentro casual de Murphy con una asistente a una fiesta a la que iba con Electra. En el momento de confrontación, Electra revela había sido infiel con su exnovio Noe. Vale la pena aclarar que estos hechos son completamente anteriores a la infidelidad de Murphy con Omi, ya que ese suceso marca su ruptura definitiva.

significación del plano dentro del film representa la lógica del signo en Baudrillard. En la segunda, la imagen se presenta en la visualización del cuerpo humano en su conjunto por medio de planos americanos, cenitales, generales, etc., que permiten tener una visión general del cuerpo, incluida allí la genitalidad, en cuyo caso ponemos en duda su matiz pornográfico.

En el primer caso, no cabe duda que, dichos planos, representan el carácter de la pornografía que es ausente de seducción, porque el primer plano en sí mismo no seduce, desarticula la realidad compuesta del cuerpo y escenifica la reificación de las relaciones sociales mediante la lógica del signo. En el segundo caso, interpreto dos horizontes de comprensión de la imagen, uno seduce y el otro es ausente de seducción. El horizonte ausente de seducción se manifiesta en lo correspondiente a la evidencia de la comprensión binaria del sexo, en tanto que se presenta de manera visible en la imagen, esta determinación presenta la concepción del signo biológico de los cuerpos. Desde esta perspectiva, lo pornográfico se presenta como una determinación que impide el flujo indeterminado de los signos en el intercambio simbólico y la seducción. Ahora, el horizonte seductor de la imagen está, no en el horizonte de la evidencia binaria de los sexos, pero si en la escenificación constitutiva de las relaciones amorosas como producto del flujo ambivalente que gravita entre lo sexual y lo reproductivo. Es justo este último elemento el que nos permite asegurar que en *Love* (2015) está presente la seducción en la lógica del intercambio simbólico, cómo un elemento que constituye la relación amorosa en la ambivalencia de la reproducción y el placer sexual.

2.2 Seducción e intercambio simbólico en *Love* (2015)

El medio por el cual opera la seducción es el intercambio simbólico. Este intercambio funciona según la regla de la ambivalencia y se manifiesta en la indeterminación de los signos.

En el capítulo anterior, se mostró que la seducción, vista en perspectiva del intercambio simbólico, representa la complementariedad de los signos duales; negro y blanco, masculino y femenino¹⁵, en este sentido, no son opuestos, sino que son absorbidos por el orden de lo femenino en la puesta en escena de su ambivalencia.

Love (2015) retrata el universo simbólico de la relación entre Murphy y Electra y esta, si bien se enmarca en la dinámica del placer corporal de lo sexual, reúne elementos que trascienden esa dimensión, porque lo sexual se gesta en las intenciones reproductivas de lo sexual en el proyecto de la pareja de conformar una familia. Esta intención permite entender lo sexual en términos de reproducción y no solo como una cortada de la satisfacción del placer corporal. En este sentido, la dualidad de los signos amor¹⁶- sexo pasan a escenificar una lógica que, vista en términos de seducción, desvanece la frontera entre uno y otro signo. Sexo y amor dejan de ser interpretados desde una lógica binaria de oposiciones, porque son absorbidos, indeterminados por el orden femenino de la seducción. Dicho en otras palabras, sexo y amor mutan, se fusionan, son seducidos en una órbita donde lo simbólico conjuga lo libidinal con lo sentimental.

Love (2015) pone en escena la ambivalencia seductora con el uso de amarillos y rojos en la composición de la imagen. Empecemos por hablar del rojo.

¹⁵ Estos elementos, a saber, la configuración binaria del sexo y el género en términos de lo masculino y lo femenino, se estudiarán con mayor amplitud en el apartado siguiente.

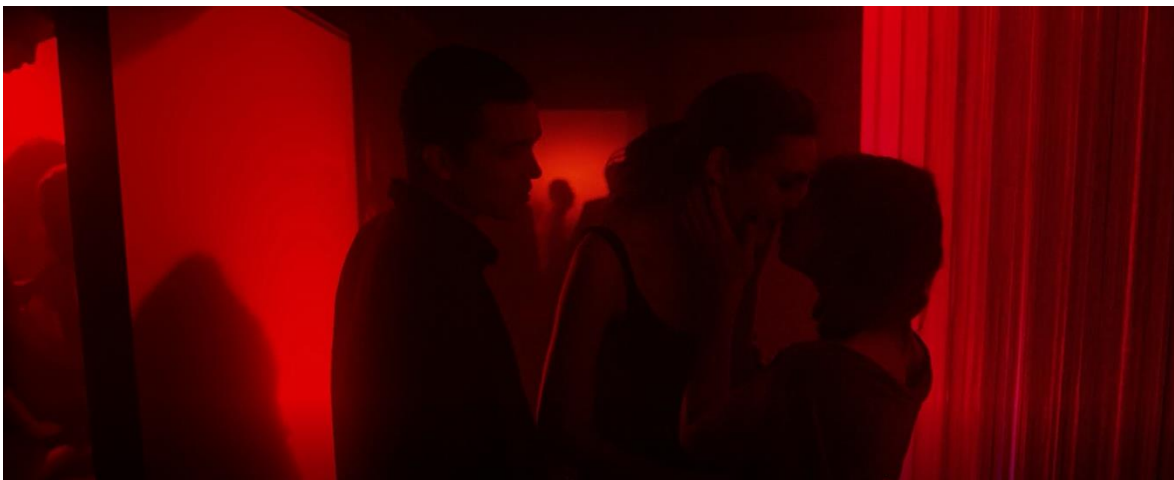
¹⁶ El amor es justo el tema central de *Love* (2015) y Gaspar Noé desarrolla las intrincadas relaciones entre los afectos y los instintos teniendo como vehículo este sentimiento. Es esta mezcla ambigua lo que el director pone en escena como una interrogante y que al igual que el cineasta argentino queremos dejar abierta al lector de esta investigación. Primero, porque queremos acercar al lector a la película con el fin de que saque sus propias conclusiones y dos, porque este concepto no es el centro de esta investigación a pesar de que lo simbólico pasa, al parecer, por ese sentimiento. Sin duda, en otro espacio investigativo profundizaremos sobre esta cuestión, seguramente acogiendo las lecturas de grandes autores como Platón, Spinoza y Bauman.



Plano cenital con corte al medio. La luz presente en la escena se configura con el blanco, el rojo se está presente, en el fondo, con el color de las sabanas.

El rojo es, quizás, el color más utilizado a lo largo de la filmografía de Gaspar Noé y en *Love* (2015) es protagonista en las escenas donde figura la pasión y la sensualidad. En la imagen anterior, se puede ver que la escena se compone de una mezcla entre blancos y rojos. El blanco se muestra en la iluminación que viene de izquierda a derecha, pasando por resaltar el rostro de Electra que, en este caso, ocupa el centro del cuadro; inmediatamente después, Murphy, es iluminado con los rezagos de la luz que deja Electra y, en el medio, una sombra dibuja la silueta de los cuerpos en su unión. La luz blanca contrasta con el rojo de las sabanas, evitando que el rojo sature la imagen. El plano medio corto permite ver el abrazo de los personajes, a la par que se acompaña con los gestos de placer de ambos. El paisaje sonoro es tomado de la canción *Is there anybody out there* de la banda de rock británica *Pink Floyd*, que con sonidos amplios permite dotar de profundidad a la acción. Esta composición de la imagen permite evidenciar el horizonte libidinal de las pasiones, a la par que permite contemplar los sentimientos subyacentes al instinto. Sin embargo, cuando el rojo tiene protagonismo en la

iluminación, se pierde de vista la sobriedad de la imagen y la saturación en combinación con el negro, presenta escenarios puramente libidinales e instintivos.



Plano medio de Murphy y Electra ingresando a un bar de fiestas de sexo.

El transito del rojo al amarillo en *Love* (2015) marca el paso del instinto al compromiso de instituir una familia. El amarillo utilizado en los fotogramas revela simbólicamente ese proceso.



Plano medio corto e iluminación blanca, hay casi una saturación en el uso de Amarillo presente en la ropa de Electra y las sabanas.

Esta transición es visible si se contempla a la película como conjunto, porque si se hace abstracción del contexto y se analiza la parte por el todo, el sentido ambivalente de lo sexual representado en el placer y los deseos de instituir una familia, no harían sentido en la interpretación hecha en esta investigación. Este fondo anímico y simbólico con el que se juega en la imagen, a través del color y la técnica del cine son vitales para comprender el detalle de la relación pornografía-sedución, porque es precisamente en la diferencia del empleo de lo técnico, donde radica lo que es seductor de lo que no lo es, en el horizonte de nuestra apuesta comprensiva. La función de lo sexual en lo reproductivo se conecta con el movimiento del intercambio simbólico, porque “el intercambio simbólico para Baudrillard, (...) nunca una simple transacción de bienes. El intercambio simbólico determina relaciones y compromiso sociales, su significado es fundamentalmente social, los sujetos están involucrados” (Werder, 2015, p. 94). La pasión sexual, si bien hace parte del entramado amoroso entre Murphy y Electra, trasciende lo corporal al encarnar el compromiso social de constituir una familia, al desear tener un hijo. Estos deseos de constitución de compromisos se acentúan con el uso del amarillo en la paleta de colores, especialmente, dibujados en los atuendos de Electra.¹⁷

Estos deseos de conformar una familia por parte de Murphy y Electra figuran como un elemento central en el desarrollo del argumento. Para interpretar el horizonte de comprensión de la ruptura definitiva de la pareja por vía del intercambio simbólico es necesario detenernos en el principio de la reversibilidad. El intercambio simbólico funciona mediante esta regla en el flujo de dones y contra-dones que se impone como una forma constitutiva de las relaciones.

¹⁷ Esta asociación es evidente en *Love* (2015) porque el amarillo está presente en los fotogramas donde se escenifica el compromiso de la pareja, principalmente, en los atuendos de Electra. En el último fotograma es más que evidente esta relación, vemos que las sabanas y la totalidad del atuendo de Electra es amarillo, y esta percepción se ubica justo en el momento del argumento donde se plasman los deseos de la pareja por concebir un hijo. Asimismo, de acuerdo a Vélez (2019) la paleta de colores amarillos se vincula directamente con los rojos, ya que evidencian calidez, solo que con un matiz emotivo menos intenso

En las sociedades primitivas [sociedades donde predomina el intercambio simbólico] quien recibe un don se encuentra imperativamente obligado de devolver un contra-don; la obligación del dar, recibir y devolver permite mostrar que sus transacciones pueden tomar un acto de exterminación y de muerte. En otras palabras, consentir un regalo es aceptar un desafío que se debe devolver, dado que la contra-prestación tiene que ser igual o mayor a la recibida” (Bernal, 2014, p. 13)

El desafío de conformar una familia es lo que está en juego en la relación de Murphy y Electra al momento de pensar en tener un hijo. El flujo de dones y contra-dones que figura en la relación se hace patente en la intención de ambos; sin embargo, este pacto tácito se aniquila cuando la contra- prestación es la ruptura del pacto por parte de Murphy, a propósito del embarazo de Omi, lo que genera la destrucción de la relación. No obstante, el flujo de dones y contra-dones no se detiene en la aniquilación de la relación, porque en este flujo de valores simbólicos está en juego el desafío, tanto así que como parte de esta contraprestación está en juego la vida de Electra y su apuesta de muerte.

La seducción es inmediatamente reversible, su reversibilidad proviene del desafío que implica y del secreto en el que se sume [es] un derroche de gracia y de violencia, una pasión instantánea (...) que puede agotarse en ese mismo proceso de desafío y de muerte (Baudrillard, 2011, p.79)

Este flujo de signos y el rompimiento del pacto termina configurando el suicidio de Electra y se le presenta a Murphy en la forma del secreto, él no sabe de manera directa que la muerte de Electra fue por su causa, pero en secreto conoce que su muerte se instaura como desafío que, en este caso concatena con el suicidio de Electra. En el intercambio simbólico está en juego la vida y no solo él un flujo de bienes de consumo, es, pues, la apuesta de un todo simbólico en el que la vida está en juego en apuesta, inclusive, por la muerte. Esta configuración de lo simbólico en *Love* (2015) permite reconocer que el horizonte sexual-pasional figura solo como una cara de lo que hay detrás de la relación, un horizonte complejo de compromisos, pactos, deseos y anhelos que en su puesta en escena está en vilo la vida misma.

2.3 La seducción como performatividad de género en *Love* (2015)

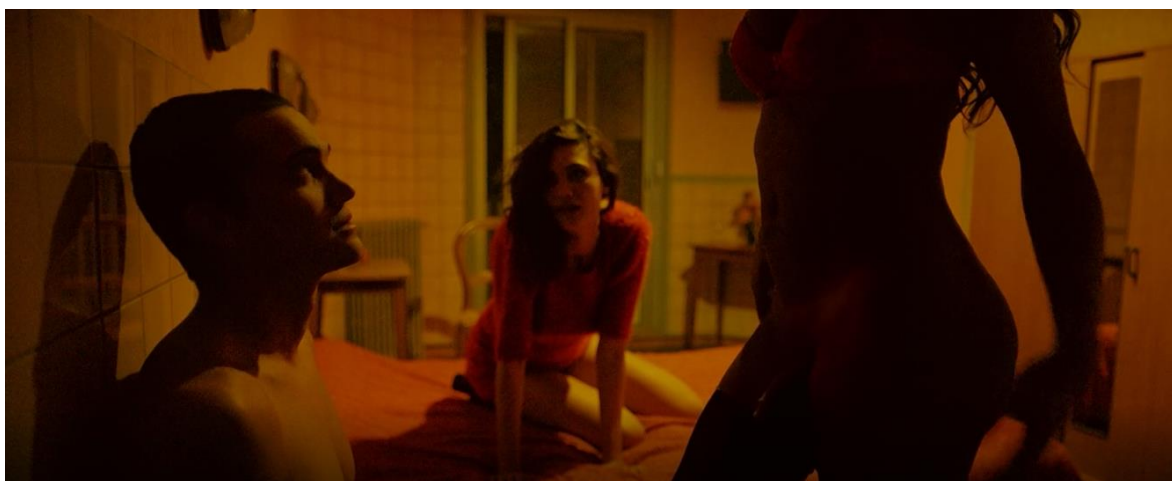
Si bien a lo largo de *Love* (2015) la forma de lo anatómico está presente en la mayoría de los cuadros, hay momentos donde la diferencia binaria de los cuerpos aparece como difusa, difuminada en una seducción de signos que hace que la comprensión de los roles de género, saber: lo masculino y lo femenino, en Electra y Murphy, desaparezca para pasar a escenificar una performatividad que anula esta configuración dual. Esta comprensión de los signos en una configuración seductora se presenta en los momentos donde la pareja explora su sexualidad de forma no develada, en una diferencia inexistente y ambivalente.



Plano cenital con corte americano. Murphy y Electra en la escena.

En el fotograma anterior, es posible ver como los signos anatómicos son desviados de su verdad, es decir, son seducidos. La posición de los cuerpos permite contemplar como la indeterminación de la sexualidad propiamente dicha escenifica solo un momento íntimo de la pareja. No obstante, en el resto de la película, es posible encontrar que la performatividad género en la figura de los personajes se escenifica como una puesta en escena causal de su naturaleza anatómica. Esta configuración de género en su correspondencia con lo biológico se

presenta en momento de la película donde se pone en boga el vínculo amoroso en términos de relaciones de propiedad. En el momento donde Murphy llevado a la comisaría de policía por golpear Noe, el exnovio de Electra, al salir afirma estar en lo correcto al enunciar: “Hice lo correcto, protegí a mi mujer” entendiendo a Electra como un objeto de su propiedad, en cuyo caso debía defenderla. Asimismo, en función de romper esta configuración hegemónica, representada, principalmente en el papel de Murphy, la pareja intenta romper esos discursos culturales que determinan el género. Esto es evidente en la apuesta de la pareja al intentar experimentar sexualmente con un transexual.



Plano medio corto, Murphy y un sujeto transexual.

La performatividad de género, entendida en términos de Butler (2002), es entendida como la practica reiterativa y referencial de un discurso que produce los efectos que nombra. Estos discursos, en general son manifestados, mediante dinámicas de poder que instituyen culturalmente la forma en cómo debe aparecer el género. Las formas hegemónicas dominantes de la masculinidad, por lo menos en la cultura de occidente, plantean una performatividad de lo masculino que se aterroriza con la emergencia de un falo que no es el propio, se entiende aquí, de paso, que la masculinidad, hegemónicamente hablando, se identifica a si mismo a

partir de un sexo biológico. En *Love* (2015), desde el punto específico de la parte del film que se está analizando, constituye una apuesta por deconstruir el género en el intento por romper esas dinámicas del discurso dominante en la configuración, especialmente de la masculinidad. De acuerdo a Gubern (2005) la pornografía termina por reivindicar estos esquemas hegemónicos de género, tanto así, que la pornografía producida en los años ochenta estaba destinada principalmente a público masculino heterosexual. Asimismo, continua Gubern (2005), parte de este mercado del sexo entiende la homosexualidad femenina como parte corriente del contenido destinado a público masculino heterosexual. De la misma manera, por lo menos en la cultura de occidente, los discursos hegemónicos de género esta construidos desde un discurso masculino abiertamente patriarcal. Por tanto, romper con los esquemas de la masculinidad en nuestra cultura se presenta como un reto que, en *Love* (2015), tiene su espacio, a pesar que el género en el resto de las escenas se configure de la manera corriente como se figura en la sociedad occidental.

En suma, la apuesta de una performatividad entendida en términos de seducción, se presenta como una demanda en nuestra cultura occidente. Sin embargo, parte de estos retos merecen ser pensados en propuestas cuyo fin dejen abierta la posibilidad de entender el sexo y género de una manera más abierta, amplia y heterogénea que nos permita sin dificultad explorar el deseo más allá de las barreras hegemónicas que se presentan en nuestra cultura.

Finalmente, el recorrido por la estética del cine de *Love* (2015) posibilitó desplegar con mayor claridad el horizonte conceptual del primer capítulo. El paso por la simbología de lo pornográfico permitió, evidenciar conceptual y técnicamente, las razones por las cuales lo pornográfico no seduce. El horizonte técnico del cine, logra sentar con claridad la cuestión por la cual cierto tipo de cine no seduce. El análisis de relación amorosa entre Murphy y Electra,

permitió llenar de contenido el concepto del intercambio simbólico para hacerlo más claro y evidente, acercándolo a la realidad contemporánea. Y, seguido de esto, la cuestión de la performatividad de género en *Love* 2015, permitió contemplar la superación de las configuraciones duales a nivel del sexo y el género, nociones que se hacen evidentes en la seducción en varios planos que se presentan a lo largo de la película. En suma, este análisis permitió jugar con elementos del cine y la filosofía para conectar aspectos fundamentales de la teoría de la seducción para así matizar conceptos complejos de la teoría Baudrillard en un aspecto más cercano y cotidiano por medio de la narrativa visual del séptimo arte.

3. Conclusiones

A lo largo de los capítulos que componen esta monografía se buscó analizar los alcances de el concepto de seducción y el intercambio simbólico en relación con la performatividad de género. Al trabajar estos conceptos, se alinearon las perspectivas teóricas de Baudrillard y Butler con la narrativa cinematográfica de Gaspar Noé en *Love* (2015). Este despliegue de conceptos buscó avivar la relación, de por si estrecha, entre cine y filosofía; logrando, de paso, dinamizar elementos complejos de la seducción y el género a la luz de su comprensión en la estética del buen llamado séptimo arte.

Haber iniciado esta investigación reflexionando sobre la pornografía de entrada dio la apertura al diálogo filosófico sobre lo cinematográfico, al mismo tiempo, que se cuestionaba la lógica del consumo y su ausencia de seducción. La comprensión de la simbología de lo pornográfico desde *Love* (2015) sirvió como puente para entender con mayor claridad que lo pornográfico no seduce, pero que la seducción pasa por lo pornográfico, lo bordea, pero no es absorbido por su fuerza.

El paso por el intercambio simbólico posibilitó superar la configuración de un mundo entendido en términos binarios, sobrepasar las fronteras del ser y el no ser, para pasar a la incertidumbre siempre presente en el universo de las apariencias. Asimismo, haber entendido la regla de la reversibilidad permitió contemplar el entramado profundo que tienen las relaciones sociales cuando se configura el mundo a través de lo simbólico. *Love*

(2015) sirvió de ventana para observar esas dinámicas presentes en lo simbólico, acercando esta noción premoderna o arcaica, al presente de nuestra sociedad contemporánea.

Pensar en el intercambio simbólico dio acceso al planteamiento de la performatividad de género en términos de seducción, una apuesta que, en últimas, se arriesga por pensar un sexo y un género seducidos, dispuestos a sobrepasar las fronteras binarias de un mundo que ha codificado el deseo en la configuración de una identidad, pero nunca un intermedio, una apertura más coherente y heterogénea que posibilite entender el entramado siempre complejo de nuestro aparecer en el mundo y que, para nosotros, puede dinamizarse desde la seducción.

El horizonte de esta investigación deja en entredicho temas que ameritan ser pensados de forma imperativa en nuestra sociedad contemporánea. Una de estas cuestiones tiene que ver con la educación. Después de entender, desde la perspectiva de Butler, que los discursos sociales de poder configuran el género ¿De qué forma debería orientarse a las nuevas generaciones sobre el género y su aparición en los cuerpos? ¿Cómo enseñar a pensar críticamente sobre estos discursos sociales de poder? Quizás, una aproximación al género desde la seducción y el intercambio simbólico permita plantear un horizonte de comprensión del cuerpo más amplio, siendo esta la oportunidad perfecta, para poder gestar escenarios diversos donde la construcción de la identidad y el deseo no sean una apuesta coactiva, sino orientadora, que, a su vez permita trazar un horizonte de una sexualidad un género más diversos heterogéneos, sobre todo, para con aquellos que por ser *diferentes* son excluidos y considerados totalmente otros.

Asimismo, la cuestión de la diferencia, deja en entredicho la reflexión sobre las formas en como el sistema de consumo ha absorbido la andrógino y lo *queer* bajo la excusa de la inclusión jugando con la seducción de los signos, piénsese en las campañas publicitarias que hacen escenografía de esto, y que ponen en vilo las críticas hechas al consumo desde la seducción. ¿Cómo responder a esta seducción de la lógica del signo? Quizás, la idea consista en apostar por una alternativa verdaderamente incluyente que conserve la forma del intercambio simbólico en respuesta a la consolidación de un tejido social que transversalice todas las clases sociales, teniendo cuidado de no parodiar e inclusive revictimizar a las minorías en una puesta escena de erotización de lo distinto.

Por último, esta monografía quiso servir de fuente de alimento intelectual para todo aquel que, con curiosidad o no, se acercó a este trabajo con el propósito de interrogar e interrogarse a sí mismo. Espero este trabajo sirva para ello.

4. Referencias bibliográficas

- Aresti, L (2012) “Pornografía hardcore: espejo siniestro del patriarcado”. Revista de la Realidad Mexicana. Azcapotzalco
- Baudrillard, J (2011). “De la seducción”. Madrid: Ed Catedra
- Baudrillard, J (1980). “El intercambio simbólico y la muerte” Monte Ávila Editores.
- Baudrillard, J (1979) “Crítica a la economía política del signo” Siglo XXI Editores
- Baudrillard, J (1976) “La génesis de las necesidades”. Barcelona. Editorial Anagrama
- Bernal (2014) “Aproximación a la noción de mujer-objeto. Consideraciones entre las teorías feministas y la teoría del intercambio simbólico de Jean Baudrillard” Colegio Mayor Nuestra Señora del Rosario Bogotá, I – 2014
- Butler, J (2002) “Cuerpos que importan” Argentina. Ed Paidós
- Butler, J (2007). “El género en disputa”. Barcelona: Ed Paidós
- Glantz, M (2008) “La pornografía y los Savaranola de la censura” Debate Feminista, Vol. 37 (ABRIL 2008), pp. 139-148
- Gubern, R (2005). “La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas”. Barcelona: Ed Anagrama
- Herrera, M (2003) “Relación social y teoría de las formas en Michel Maffesoli”. Centro de Investigaciones Sociológicas URL: <https://www.jstor.org/stable/40184452>

- Martínez, A (2009) “La pornografía a debate. Notas sobre sexualidad e identidad de género en los argumentos feministas” Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades
- Moreira, R (2019) O processo de produção de sentidos no universo do consumo: uma abordagem discursiva. Galaxia (São Paulo, online), ISSN 1982-2553, n. 42, set-dez, 2019, p. 176-188. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25532019339057>
- Llamas, R (1994) “La reconstrucción del cuerpo homosexual en tiempos de SIDA” Revista Española de Investigaciones Sociológicas, No. 68, Monográfico sobre: Perspectivas en Sociología del Cuerpo (Oct. - Dec., 1994), pp. 141-171
- Owen, R (2005) “Pensar la pornografía.” Barcelona. Ed Paidós
- Parrini, R (2007) “Seducción, masculinidad y cuerpo: a manera de epílogo”. Colegio de Mexico. URL: <https://www.jstor.org/stable/j.ctv4w3vbr.9>
- Veblen, T (2014) “Teoría de la clase ociosa”. Alianza Editorial
- Vélez (2019) “El lenguaje del color. Aplicación de la semiótica del color cinematográfico en las aulas” 313 – 327 <http://dx.doi.org/10.7203/eari.10.14145>
- Von Werder (2015) "Simulacro, violencia e intercambio simbólico en Sueños digitales, de Edmundo Paz Soldán” Taller de Letras N° 56 89-97, 2015

Referencial fílmicas

- Noé, G (2015) Love. [cinta cinematográfica]Francia. Les cinemas de la zone

Referencias sonoras

- Pink Floyd (1979) Is there anybody out there. En The Wall. [CD]Reino Unido. Harvest records
- Erik Satie (1888) Gymnopédies. Paris, Francia

