



El uso de los cuerpos: piel,
desnudez y personaje. Caso
literario: novelística pornográfica
de Hernán Hoyos

Diana Carolina Gutiérrez Ramírez

✉ muy_caro@yahoo.es

id <https://orcid.org/0000-0003-2880-496X>

Introducción

El objetivo de la investigación en curso presentada en este capítulo es identificar la representación de la piel, la desnudez y el tipo de personaje que se gesta en la narrativa pornográfica; particularmente, considerando la forma en que tales artilugios de la ficcionalidad se emplean en la novelística del escritor colombiano Hernán Hoyos. De acuerdo con el carácter exploratorio del trabajo, la pregunta planteada es: ¿de qué manera se articulan piel/desnudez/personaje en el tejido narrativo porno para sustentar la representación del goce sexual?

A este cuestionamiento inicial responden: primero, el planteamiento teórico a partir de los aportes que ha desarrollado Paul Ricoeur sobre la interpretación textual y la identidad narrativa; segundo, la disciplina psicoanalítica y sus postulados sobre la constitución del yo corporal y lo ficcional como sostén de ese proceso, a partir de la obra de Jacques Lacan. Por último, las contribuciones teóricas sobre la operatividad de la piel de Jean-Luc Nancy y Didier Anzieu; así como la desnudez de la misma desarrolladas por Giorgio Agamben.

La novedad de esta investigación se basa en la integración de los postulados derivados de diferentes disciplinas que, al articularse en función de la narrativa pornográfica de Hoyos, permiten proponer una nueva senda para el (re)conocimiento de una literatura marginalizada tradicionalmente por la ciencia literaria y, sobre todo, un ambicioso ejercicio hermenéutico a partir del recorrido analítico que aquí se plantea. Así pues, en la primera parte se explica qué tipo de narrativa es la pornográfica, cómo se ambienta su acontecer y qué tipo de seres transitan en el argumento de sus historias. Este primer tramo versa sobre la conducta de los personajes y cómo solventa la arquitectura del hilo narrativo y el universo diegético de la obra.

En la segunda parte se reflexiona sobre la dimensión corporal de ese cuerpo gramatical que se gestiona en la labor narrativa del porno. Allí se debate la imagen fragmentada del cuerpo como forma *sine qua non* de la maquinación fantasiosa del cuerpo que goza en el relato porno.

Consecuente a esta discusión se plantea que la piel funge como territorio limítrofe de la multiplicidad de sensaciones que se describen pero, al tiempo, hace parte del fluido dialógico de los cuerpos que gozan. En el último tramo del capítulo se discuten las repercusiones de la descripción del cuerpo desnudo como un acontecimiento inacabado cuya presencia es transitiva, eventualidad analizada como una de las paradojas de la desnudez en el tejido narrativo del porno.

La obra de Hoyos en Cali

Desde 1962 a 1995 se publicaron en la ciudad de Cali crónicas, reportajes, novelas, entrevistas y cuentos pornográficos del escritor Hernán Hoyos (1929). Circularon intensamente en ediciones de más de diez mil ejemplares que se agotaron rápidamente. También fueron reeditadas durante las décadas siguientes en diversos talleres tipográficos de la ciudad que, merced al éxito de ventas, lograron convertirse en editoriales, como la popular Ediciones Exclusivas.

En ese sentido, 32 publicaciones catapultaron al escritor caleño como primer y único artista interesado en el devenir sexual del suroccidente colombiano. Sus relatos muestran un marcado interés por dar cuenta de las prácticas, rituales, espacios e imaginarios sexuales de la sociedad de la época. Su particular versión de la vida popular y sexual recreó y construyó una batería ambulante de proyecciones sobre lo *deseable* y el *goce sexual*. Asimismo, contribuyó a lo que algunos autores denominan la *soma estética*: un enfoque somático de la experiencia estética que siempre está socioculturalmente condicionado (Shusterman, 2005, p. 339).

La obra de Hernán Hoyos es una verdadera enciclopedia sexual. Es un documental pornográfico de la sociedad caleña de la época que tiene funciones pedagógicas e informativas: en las novelas se alude aleatoriamente a los métodos anticonceptivos (Hoyos, 1978), la virginidad (1972a), el aborto (1975a), la homosexualidad femenina (1977) y masculina (1975b). También sobre la fisiología genital (1979), las prácticas

heterosexuales de sexo oral (1974a) y anal (1974b), la disfunción eréctil (1976), la masturbación (1972), entre otros.

La puntillosa descripción del cuerpo, la acuciosa referencialidad al deseo, las lógicas de seducción que imperan en esos formatos y el lugar que ocupa el lector en libros –en los que no se lee sino que se ve–; convierten la obra del escritor colombiano en un pretexto para comprender el fenómeno literario desde derroteros discursivos escasamente estudiados. Allí no solo se promocionan nuevos imaginarios sobre la sexualidad, sino que se consolida un andamiaje sobre el goce.

De igual manera, se ha señalado con solvante insistencia que la pornografía establece un régimen de visibilidad exacerbado, en el terreno de la imagen o la palabra y que bajo condiciones de repetición se presenta inmediata, sin elipsis, ni mediaciones o metáforas. También se ha dicho que son las omisiones, los puntos ciegos y los interludios los que vienen a construir una discursividad exclusiva del porno (Giménez Gatto, 2011, p. 81). Urge, por ello, comprender que la narración pornográfica no es argumental sino fisiológica; además, está puntuada por las etapas de la respuesta sexual –inquietud, excitación, orgasmo y resolución– en cuya retórica se aplica la elipsis y la hipérbole, episódicamente.

Por su parte, el placer narrativizado instauration tipificaciones pornogramáticas (Barthes, 1981, p. 183) en las que cuerpo y escritura se funden produciendo una muy evidente tensión en el ensamblaje: deseo descrito/personajes/corporalidad presentada. Así, un análisis que avizora el porno desde estos horizontes desprecia la figuración del porno como una textualidad descerebrada y obvia; por lo tanto, recupera las variantes discursivas atópicas y volátiles que en la narrativa pornográfica se despliegan.

Slavoj Žižek (2013) ha indicado que el antagonismo más difícil de sostener en la pornografía es el que presenta la “unidad de los opuestos” en su forma más radical: la externalización total de la más íntima experiencia del placer y la suspensión frágil y temporal de la barrera que separa lo

íntimo-privado de lo público (p. 182). En efecto, tal revelación contradictoria del porno cristaliza su incapacidad para la duración debido, en gran parte, a que la suspensión del pudor y la puesta en marcha del placer ajeno congelan el habitual fluir narrativo y dan entrada a la pornoesfera, es decir, al universo diegético (mundo interno creado por la obra) propio del porno. En ese universo diegético la soberanía del exceso corporal marca el ritmo, la presencia de los personajes y la figuración de la escena pero, al tiempo, es coartada por su carácter episódico.

Así entonces, identificar la conducta de los personajes que participan en la pornoesfera esclarece sutilezas relacionadas con la participación de sujetos que ambientan, propulsan o direccionan el evento pornogramático. El personaje, entendido como una unidad semántica, es retomado aquí a partir de una de las cuatro categorizaciones según la versión contenida en el *Nuevo diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* (Ducrot y Schaeffer, 1998). Allí los autores indican que el personaje puede ser delimitado como representación lingüística de una persona, como una expresión de una psicología tácita, de un sujeto dotado de ciertos atributos o puntos de vista de los sucesos.

El devenir práctico de la narrativa porno convoca y ensaya a un personaje que debe estar dotado de cierta capacidad actancial que, principalmente, destaca por cierto dinamismo y densidad. Estos atributos, en efecto, otorgan relieve y brío a la narración. De hecho, la externalización de lo más íntimo en vías al placer, trasluce en los personajes una amalgama de comportamientos camaleónicos, iridiscencia perpetua de perfiles no esquemáticos. Esto es, una amplia gama de clarososcuros en cuyos atisbos se filtran todo tipo de comportamientos concupiscentes y lascivos en los que el momento umbral (paso de lo privado a lo íntimo) se escapa y resulta indeleble. Por tal razón, se despliega un paisaje diegético, un telón de fondo de personajes confinados y reducidos a su accionar; ellos mismos esperan de su "sí mismo" operar en tanto el abanico de posibilidades sexuales a las cuales están expuestos. El universo exterior descrito remite inequívocamente a los personajes, de los que constituye una especie de prolongación.

Los personajes presentados en la narrativa porno se incrustan en el medio ambiente de su universo, a partir de lo cual se cristalizan dos condiciones: cada personaje está presto al contexto en vigencia; presente qué lugar del tablero ocupa y se administra audazmente dentro de él. Por ello, sus andares (o ausencias) están signadas por lógicas contextuales, ambientales o de mobiliario. De esta primera condición deviene una segunda en la que se esclarece una natural inclinación a identificar y viabilizar situaciones para el encuentro sexual; como consecuencia, prevalece un constante flujo dialéctico (en el sentido dialógico) del personaje con espacios, temporalidades y cadencias de la cotidianidad que le viene en suerte.

Es por eso que resulta nocivo comprender al existente/personaje porno por fuera del perímetro en que se instala y, por lo tanto, las acciones que despliega. Refiriéndose a narrativas en que los personajes se comprenden a partir de la lógica de sus acciones, Angélica Tornero ha explicado que en estos textos no interesa el personaje, sino la acción que realiza porque el significado no se construye a partir de un elemento; al contrario, de una lógica de sucesión o de una narrativa: alguien hace algo con cierto propósito.

Lo que determina la función, explica la autora, no es un personaje con características particulares, sino las acciones que alguien realiza. Dicho de otro modo, la interacción de un sujeto y un objeto (Tornero, 2011, p. 66). Como se prevé, esta dialéctica entre personaje y acción impide establecer una identidad en los personajes en tanto visos morales o aspectos psicológicos particulares que develen densidad y hondura en su carácter. Interesa más la estructura y la acción en detrimento de quien la realiza pues, efectivamente, corresponde no asimilar al personaje porno como un ente que transita en el relato consciente, dispuesto y en contacto con el entramado existencial que le gobierna.

De allí que la identidad de los personajes descubierta en este modelo de narrativa es uno cercano a un engranaje de cualidades exteriores, tales como edad, sexo, aspectos exteriores, situación y rasgos particulares, que

Vladimir Propp (1999) define como “atributos” en la *Morfología del cuento*. Tal definición, conviene destacar, se aleja de cualquier tipo de acento sustancialista de la identidad del personaje, en la medida que alienta la comprensión de existencias noveladas que se bosquejan en sus relieves. Es la superficie de estos perfiles la que les da tono y puntúa, finalmente, la identificación de cada quien. Asimismo, se desglosa de estos atributos exteriores una taxonomía complementaria que contribuye a engrosar la comprensión del personaje: los aspectos y denominación, las formas particulares de aparición y, por último, la habitación.

Ahora bien, siguiendo el horizonte de análisis que plantea el formalista ruso, la primera rúbrica (los aspectos y denominación) corresponde en el porno a las características físicas y rasgos altamente individualizantes que otorgan distinción a cada personaje. En efecto, en este tipo de narración se recalcan con puntual insistencia señales físicas que procuran identificar epidérmicamente al personaje. La presentación desde el exterior –presente en la epopeya primitiva o en el Antiguo Testamento– es perfectamente sostenible debido a que en estas narraciones son las hazañas y las aventuras del personaje las que ocupan escenario y, en definitiva, no el personaje por sí mismo.

Interesa concretamente a la novela porno el despliegue de retratos lógicos en cuanto a tamaño, volumen, densidad, elasticidad de músculos y órganos que construyen fotogramas del universo exterior de cada personaje. Tal compendio genera un armazón identificatorio que, al cabo, no indica su finalidad sustancial. Dicho de otro modo: aun cuando cada personaje participe en su propia recreación, no implica una identificación per se consigo mismo; él, ciertamente, no se parece a sí mismo, sino que cada personaje se parece a la acción que desempeña. De hecho, que un personaje se parezca a sí mismo es pura coincidencia o, más bien, el efecto implicado en la economía identitaria de los personajes en su interrelación con los otros.

Predominan a lo largo del relato posiciones múltiples y dispersas del personaje; así como variaciones en torno a una invariante, pues su

acontecer novelado se encuentra en consonancia con el hilo narrativo. Allí se evidencia que, pese a las aparentes fluctuaciones y avatares del personaje, la superficie de su carácter permanece inalterable porque se ciñe a una historia que va más allá de su propio “sí mismo”. Hay un acontecer: el hilo narrativo que le trasciende y condiciona.

Desplegadas, entonces, estas esferas de acción no se contraponen a una idea de identidad de los personajes, ni a una pérdida de esta; en cambio, suponen un entramado semántico de los sujetos que se integran a la historia. En efecto, el personaje permanecerá siempre igual pese a las vicisitudes que pudiese experimentar; su carácter no será trastocado pues siempre deviene persuasivo o persuadido pese, incluso, a que un eventual clima de moralidad amenace su personificación a lo largo de la historia. Aún más: no solo los personajes se sostendrán invariables, sino que la configuración de la novela porno traza cierta estabilidad como necesidad de su influjo cronológico.

En este relato triunfa la predictibilidad, vecina incomoda de la concordancia. En general, la trama de estas narraciones no presenta giros argumentales notables en que las personificaciones se alteren, crezcan o se modulen; de tal manera, restando importancia a la historia o sumando inteligibilidad a la misma. Tan razón es elaborada por Ercole Lissardi (2017) cuando anuncia que la pornografía es un tipo de discurso cuyo único objetivo consiste en la representación del acto sexual humano.

No le interesa, expresa el autor, ningún otro aspecto de la experiencia humana, por más peculiaridades psicológicas de los seres allí implicados, ni el contexto social, ni la lectura política o metafísica que pueda hacerse de la relación. Tiene como objetivo la exhibición tan detallada, como sea técnicamente posible, de la cópula humana (p. 197). En la narrativa porno no solo los personajes mismos contribuyen a ese propósito señalado por Lissardi; a su vez, la sintaxis, la retórica, el contexto, las acciones y los personajes se integran para dar sentido al argumento narrativo y aislar cualquier elemento disonante a esta labor.

Las formas particulares de aparición, como segunda condición, permiten avizorar detalles, modos y peculiaridades del comportamiento que configuran y confirman la presencia del personaje en el ambiente dado. Los signos de su existencia –muletillas, ademanes y muecas– se convierten en convenciones y lugares comunes del personaje, que lo vuelven inequívoco dentro del relato para los otros personajes y para el lector. De hecho, como señalan Bourneuf y Ouellet (1975), “[c]ada personaje de novela, según su manera de ser y de actuar ante otro u otros, nos informa tanto sobre sí mismo. Toda conducta es una respuesta dada a la imagen proyectada por otro” (p. 217).

Ciertamente su singularidad está en perpetuo engranaje con lo que distingue al otro; uno que deviene pantalla y a través del cual se posibilita el despliegue operativo de signos, semiurgia pornográfica, donde cada personaje influye recíprocamente a otros y se da a conocer gracias a ellos. La imagen que proyecta, es decir, el relieve que recubre la batería de acciones que es cada personaje, está directamente vinculada con las diferentes reacciones que provoca en el tejido narrativo. Su fisicalidad, por ello, revela alguna parte de sí mismo y descubre, generalmente, el deseo del otro.

Por último, la habitación bosqueja la manera de estar de cada personaje; así como la existencia corporal en dialéctica con el espacio. Pero también momento de tensión por la expectativa que alberga cada personaje en tanto posibilidad del encuentro sexual. Habitar un espacio entraña la inquietud de habitar el cuerpo que a su vez comparte el lugar habitado. De esta manera, se desglosa la manera de existir que se ha impuesto a cada cual; los reveses, las salidas, las entradas y las formas en las que se dispone el reposo, advierten una temporalidad que caduca y otra que se inaugura. Entonces, habitar indica la temporalidad a la que se ciñe cada personaje, momento de disposición o repliegue en sus funciones encomendadas.

Intrínseco al devenir de los personajes que despliega este tipo de narración es, como se apuntaba arriba, la inestabilidad temporal congénita que el género aplica a las acciones que envuelven a sus personajes. La

acción desenfadada y la suspensión, los episodios de aletargamiento y los de aceleramiento que se suceden y alternan a lo largo del relato, diseñan una coreografía temporal que impone, en definitiva, un estado de contingencia. Tal modo en que se suceden los eventos, es decir, las acciones de los personajes, otorga una cierta circularidad al entramado temporal en que se encausa la narración. Al mismo tiempo, está conectado con el devenir identitario del personaje, es decir, con una identidad narrativa en términos de Paul Ricoeur cuyo rasgo distintivo del porno remite de modo inequívoco a la corporalidad de los personajes.

Es necesario señalar que la categoría *identidad* es entendida por este autor desde su variante práctica. Decir identidad de un personaje equivale a preguntar ¿quién hizo qué? y ¿quién agenció tal acción? Efectivamente, al plantear una respuesta se acude al nombre o las características físicas o comportamentales del personaje que, a su vez, está soportado por la narración de la vida de esa personificación. Así pues, siguiendo a Ricoeur (2009), la respuesta por la identidad es narrativa (p. 997), de modo que la identidad narrativa del personaje permite acercarse a él por medio de la reconfiguración del tiempo. En otras palabras, el reconocimiento del personaje a pesar del azar y las contingencias pues su condición corporal se asimila en el relato porno como cualidad existencial entre su “sí mismo” y su universo diegético.

La dimensión corporal explora las acciones que son imitadas por medio del lenguaje. En la realidad pornogramática, ese cuerpo gramatical en el que las acciones ordenan y articulan el deseo –bajo la condicionalidad cárnica–, posibilita entrever la labor narrativa en un sistema organizado. De hecho, Terry Eagleton (2006) atribuye a Friedrich Nietzsche la idea de que: “el sujeto es un mero engaño gramatical, una ficción conveniente para sostener la acción” (p. 313). De tal manera que compete entender la identidad misma de la narración porno no en tanto retrato o perfil, recuadro humano, sino, sobre todo, como sistema narrativo en el que la experiencia corporal de sus personajes orienta y da ritmo al hilo narrativo. Es decir, una identidad realizada en la medida que su sucesión vital ficcional se efectúa.

Para el psicoanálisis, la configuración de lo corporal en el ser humano connota una distinción particular. Esta distinción apela a una corporalidad que se construye (y no) de forma natural. El infante, siguiendo lo propuesto por Jacques Lacan (2009), nace como un organismo y una serie de dinámicas van convirtiendo al niño en sujeto, a saber, la intermediación con los otros, la inscripción a un lenguaje y, en general, en lo que ha venido a denominarse como la *fase del espejo*. Dicha etapa es entendida como el periodo en que el infante reconoce su imagen en el espejo, anticipa imaginariamente su cuerpo como una totalidad y constituye la base imaginaria del yo (p. 99). El niño, al experimentar regocijo por reconocer su imagen, asume su cuerpo como completo; esta imagen especular deviene soporte donde se articulan referentes anteriormente contenidos como parciales. Por ese camino se comprende que la vida sensible –y su apropiación perceptiva– generan y dan sentido al espacio psíquico inconsciente.

Al tiempo que esta conformación del sujeto se está llevando a cabo, se genera la relación con el otro que, al articularse, se establece también el vínculo con sus fantasmas. Esta operación resulta de capital importancia en la medida que no solo el cuerpo se construye por y desde la *imago*; además, es capturado por el entramado del lenguaje y por la función significante. Es decir, esta imagen del cuerpo resulta, a su vez, producto imaginario del “otro” y por ello copartícipe de su operación estructural: de allí el carácter ortopédico de esta imagen. Por su parte, el momento especular se entiende como la entrada al mundo *simbólico*; es el vínculo con el significante el que permite el ordenamiento de la imagen (reflejada) con la unicidad corporal y posibilita el ingreso del sujeto al lenguaje.

En el apartado “La tópic de lo imaginario” en el *Seminario 1*, Lacan (1981) explica: “La situación del sujeto [...] está caracterizada esencialmente por su lugar en el mundo simbólico; dicho de otro modo, en el mundo de la palabra. De ese lugar depende que el sujeto tenga o no derecho a llamarse Pedro” (p. 130). A partir de la experiencia psicoanalítica se distinguen tres registros sobre lo *corporal*. El registro de lo *real* que se remite a una corporalidad que en tanto organismo (del discurso médico: mucosas, órganos, carne y demás), que es el momento inicial del sujeto.

El segundo registro, el *imaginario*, concibe al cuerpo como una *Gestalt*: como una totalidad que agrupa lo originariamente fragmentado a través de la imagen reflejada en el espejo, y en la que se configura el cuerpo humano en tanto contorno, límite y ropaje. Por último, el *simbólico*, está relacionado con el lenguaje y comporta una cierta vaciedad en la que se filtran todo tipo de demandas al permanecer sin contenido y presentarse como figura topológica. Dicho registro de lo corporal está presto a inscripciones exteriores, como por ejemplo, las marcas significantes que lo devienen erógeno.

Así, comprender el cuerpo como un efecto, como un incidente del significante, en el que lo viviente no asegura ni equivale a la corporalidad, sino un camino en el que convergen realidades alternas y externas para constituir lo corporal. Esta constitución, sin embargo, lo remite al vaivén de configurar, a partir de una ficción, una cristalización del sujeto como real.

Interesa no perder de vista que el cuerpo fragmentado concierne a una etapa temprana de la configuración del yo en la que el sujeto aún carece de una imagen completa de sí mismo y, además, está singularizado por su impotencia motriz. La ilusión de percibirse como un todo, completo y articulado, sucede desde una imagen fragmentada del cuerpo que, a través de una maquinación fantasiosa, emprende su labor de integración de las partes. Esta fragmentación del cuerpo es un rasgo que comparte con la pornografía. Allí la labor narrativa trocea el cuerpo al punto de la irreconocibilidad de esa *Gestalt*, forma más constituyente que constituida, a la que alude el psicoanalista francés en "El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica" (Lacan, 2009, pp. 99-105).

En el evento pornográfico se asiste a la desintegración de esa totalidad alcanzada otrora por el sujeto, en que la matriz simbólica del yo, en algún momento, se modula y objetiva en la dialéctica de identificación que emprende con el otro. De modo inverso, el encuentro con el otro en la pornografía supone no solo cierta desarticulación corporal, sino un extravío de ese cuerpo con una identidad. En ese sentido, son algunas

partes corporales las que develan las intenciones, los impulsos de un yo desconfigurado que entra en diálogo con otra u otras corporalidades igual de troceadas. Queda claro, por ello, que todo el cuerpo no interesa por igual sino en cuanto a las funciones que encarna cada órgano y parte corporal.

En cada personaje prevalece una “conciencia” suprema de sí mismo como fraccionado, cuya experimentación sexual se resuelve en órganos fijados por una valoración operativa del placer que deviene, finalmente, en invisibilidades o zonas grises de un cuerpo figurado desde la vaguedad. Por eso la narrativa porno parece remitirse a esa fase prematura de la configuración del sujeto en que la función de la *imago* no ha establecido aún una relación del organismo con su realidad generando una forma *ortopédica* de su realidad. Aunque ambas posturas, la psicoanalítica y la pornográfica, se refieren a un cuerpo anatómico –organismo en un momento incipiente en la construcción del sujeto en la primera postura–, ciertamente el porno mantiene al cuerpo en su pura fisiología, no lo trasciende a su carácter sintomático y, por lo tanto, no le otorga psique.

Este cuerpo, que parece no significar más allá de su realidad material, figura en la narrativa del escritor pornográfico Hernán Hoyos mediante la silueta cárnica de sus personajes, de esa fauna mitológica del relato. Es un cuerpo que se cristaliza venal, permeable al mundo sensitivo por el que transita; singularizado, de tal manera, por la visibilidad. Todos le ven, y él ve a su vez; su acontecer en el mundo al que se ciñe no está signado únicamente por presentarse en escena, sino por la afectividad que recubre su figuración. También su campo de visión como esfera envuelve la mirada del otro, le instiga a hacer parte de su propia experiencia visual que, en el porno, corresponde a una dinámica exhibicionistas. Siguiendo “La mirada. El fantasma”:

De lo que se trata, habíamos dicho, es de hacer aparecer en el campo del Otro la mirada que falta en el Otro. Pero, ¿de qué modo? Ubicándose al final del anillo de la pulsión escópica, cuyos momentos

recordábamos, son: ver, verse y hacerse ver. El exhibicionista se da a ver. Esto quiere decir que se ofrece como mirada para que el Otro lo vea, y de este modo le devuelve la mirada en la que él mismo se ha transformado. (D'Angelo, Marchilli y Carbajal, 1986, p. 128)

El cuerpo exhibicionista es aquel que se da a ver, signado por otros que *invariablemente* están prestos a involucrarse en el tren de miradas que supone la narración porno. Sin embargo, los ritmos en que se desarrollan estos regímenes de *voyeur* están contemplados bajo los perímetros que delimitan el propio acaecer narrativo. A saber: que un personaje espere ser visto, que otro angustiosamente mire, que alguna acaricie con su mirada el cuerpo de aquél, que él siga con su mirada el caminar de aquella; pone en manifiesto que la mirada se convierte en un recurso retórico –de la espera, del deseo y de la misma fabulación pornográfica– esgrimida como líneas de sentido en este tipo de trama:

Sonreía a Daniel y lo miraba fijamente. Daniel la observó con indiferencia al principio [...] Maduras señoras, a pesar de ir del brazo de sus maridos, también lanzaban vistazos a Daniel [...] Fray Anselmo camina con soltura y ante el paso de las muchachas de faldas cortas, sus ojos giran detrás de las gafas oscuras y siguen a las rollizas piernas color canela y a las redondas y levantadas nalgas. (Hoyos, 1972b, p. 191)

La condición de posibilidad de este cuerpo “abierto” se sustenta en que ontológicamente es vista y después oído, tacto, olfato y gusto; es decir, sinuosidad, aristas, aroma, tibieza y morbilidad: espacio propicio para la fruición; pura superficie. El sentido “común” presentado en esta narrativa resulta poroso y se presta a la minucia microbiológica desplegada en el cuerpo del otro y el propio. El cuerpo empieza donde está el otro y allí termina. La señal leve resulta, de hecho, indicio inequívoco de la vitalidad corporal, de la posibilidad del otro como goce. En *Filosofía de la carne*, Michel Henry (2001) se ha referido a un “cuerpo trascendental” en los siguientes términos:

Somos remitidos ineluctablemente desde un cuerpo sensible mundano, objeto del mundo a un cuerpo de orden completamente distinto: un cuerpo trascendental provisto de los poderes fundamentales del ver, el sentir, el tocar, el oír, el mover, el moverse y definido por ellos. Cuerpo “trascendental” en cuanto condición de posibilidad de un cuerpo sentido mundano. (p. 146)

Este cuerpo en el relato porno, sin embargo, no se revela como punto nodal de la experiencia o no indica, ni siquiera únicamente, punto de encuentro con el otro. En cambio, se encumbra como desencadenante de momentos de sentido del goce sexual cuya descripción atiende a la superficie corporal y a la plétora de sensaciones que le reviste a aquella. Es un momento de sentido que se disuelve en la finalidad de cada acción del personaje y que cristaliza, de tal manera, la arquitectura misma de la trama.

Al ubicarse como movilizador de la trama narrativa, el cuerpo está compuesto por una variedad de poderes a través de los cuales se articulan los horizontes y despliegues de escenarios y paisajes en el relato. Tal situación indica que, si bien este cuerpo “trascendental” percibe lo sentido y es a su vez sintiente, resulta, asimismo, condensador de experiencias sensitivas fuera de sí porque sus apetitos y movimientos redirigen y orientan los recorridos de su tránsito en la narración. Dato no menor en la medida que indica que lo sintiente de este cuerpo desplaza una instancia, acoge a otra y modela los espacios y las temporalidades. Es decir, espacialmente discrimina la alineación de la narración por los relieves que comportan la insinuación o el aplazamiento corporal del encuentro sexual.

El cuerpo, entonces, remite a una cadencia que singulariza la prontitud de los plazos dispuestos para el placer, manifestado en la presencia de un cuerpo que es potencia y está saturado de posibilidades. A su vez, el cuerpo del otro que figura en el porno como posibilidad latente –e incesante–, sobreviene sesgado por diversas intencionalidades. Allí el cuerpo es núcleo del indicio que insiste en otro cuerpo receptor: el otro no es su cuerpo sino

el resumen de su capacidad de respuesta, la forma y precisión en la que su cuerpo articula la demanda de quien le inquiera. En cierto momento de la novela *El Tumbalocas* (1972b) de Hoyos, un profesor intenta seducir a un estudiante:

- Pórtate bien conmigo y verás cómo pasás el año – susurró Benítez.

[...]

Benítez miró a Daniel con sus ojillos negros centelleantes. Se arrodilló enseguida sin decir palabra y metió a su boca el pitón de Daniel. Comenzó a chupar desesperadamente y a la vez se llevó la mano izquierda a su bragueta y extrajo su miembro completamente erecto [...] El rostro de Daniel se alteró y su pene se dilató. (p. 22)

Por consiguiente, la sensualidad que reviste el cuerpo pornográfico no debería reducirse a solo textura. La presencia del cuerpo sentido que trasciende su cuerpo y el del otro se modula de forma fulgurante al discurrir del relato. Además, subvierte su condición de elemental impresión, pues su existencia no está garantizada por su fisicalidad, sino que la efectuación inmanente de la carne es aquello que lo mantiene partícipe de la acción en el retrato porno. De igual manera, los movimientos del cuerpo regentan un cumplimiento que expone la tonalidad afectiva que se traduce en el otro.

De allí que ningún movimiento, o sutil guiño, sea inerte; toda inclinación corporal se inserta en un capo de significación y diferimiento. Todo cuerpo ambulante es primeramente receptor susceptible a permearse por la carga de sentido que le proponga otro cuerpo. Asimismo, toda manifestación del cuerpo carece de ambigüedad y todo aquello ínfimo deviene señal ostensible. En la novela de Hoyos (1972b) se narra:

La rubia echó una mirada a Daniel sin descuidar su juego. Daniel, con las piernas abiertas, su negro cabello alborotado, su camisa desabrochada que descubría los remolinos de pelo en su pecho curtido, esbozó una sonrisa tranquila. Los ojos grises de la niña rubia lo miraron de nuevo despidiendo chispitas. (p. 49)

Cuestionándose por la realidad de la carne, Michel Henry (2001) en su ya mencionado texto explica que lo propio de toda carne concebible es vaciarse de su sustancia en la exterioridad de un “afuera”, con el mismo carácter que el “mío”: el cuerpo del otro es la desrealización de una carne en el aparecer del mundo y por él (p. 200). Por eso los movimientos son el desarrollo del ordenamiento intencional, y como evidencia de una disposición, resulta vulnerable de fundar significaciones amparadas en la carne viva que la convoquen y se presten a ella.

Remitirse a la carne, buscarla y concretar el momento sexual supone la materialización de intencionalidades corporales que, apreciadas conjuntamente, develan el carácter impalpable desde el cual se disponen las lógicas del cuerpo. Los movimientos, en efecto, clarifican el exceso de sentido que supone un cuerpo: de allí que un cuerpo no deje de moverse; su estatismo es una acción de espera, señal precisa de una significación. Jean-Luc Nancy (2007) explica sobre este particular:

El cuerpo, la piel: todo el resto es literatura anatómica, fisiológica y médica. Músculos, tendones, nervios y huesos, humores, glándulas y órganos son ficciones cognitivas. Son formalismos funcionales. Más la verdad, es la piel. Está en la piel, hace piel: auténtica extensión expuesta, completamente orientada al afuera al mismo tiempo que envoltorio del adentro [...] la piel toca y se hace tocar. (p. 32)

Si el cuerpo expone al otro al tiempo es expuesto y moviliza todo aquello que se agita en su interioridad. Por tanto, el cuerpo es arquitectura del alma en que la piel funge umbral, territorio limítrofe y línea palmaria de intercambio de la multiplicidad de sensaciones: en la piel se entrelazan y mudan las impresiones convirtiéndose, posteriormente, en estímulos que se reúnen en el cuerpo como forma de conciencia. En el “Prefacio a la Piel” (2016), Nancy advierte que la piel garantiza que el cuerpo que esté allí, todo entero en ella. Asimismo, es el cuerpo y, en consecuencia, su alma (p. 35).

Así entonces, la piel como envoltura del cuerpo presume una cierta operatividad que revela su existencia. Ya no solo como contención, límite y

protección del cuerpo, sino como catalizador en que se estructuran, agravan o caducan las experiencias corporales y al entreverarse en ella modulan una sinergia de sentidos. Sin embargo, la piel desnuda indica solamente ausencia del vestido, o suspensión de elementos vestimentarios. Como es sabido, en el orden simbólico la piel comporta el vestido de la carne. Prevalece pues la impresión de que el cuerpo que se desnuda en el porno no está nunca enteramente desnudo.

La desnudez allí es un acontecimiento que no logra su forma cumplida; es una imagen que escapa, un encuadre o ligero detalle, que permita comprender al otro en su completud física; el otro, en tanto desnudo, jamás termina de acontecer. No obstante, es el otro un cuerpo que también está en situación, enmascarado por sinuosos movimientos que en el relato porno aparece como contingencia de la desnudez. La paradoja inquietante del porno es que nada estará más cubierto que un cuerpo que empieza a desnudarse. Así, la pura visibilidad del cuerpo, su desnudez, revela el carácter incognoscible del mismo.

Didier Anzieu (2002) en sus investigaciones, especialmente en la propuesta sobre las funciones del Yo-piel, explica que el cuerpo aparece en primer lugar como un concepto operatorio que precisa el apoyo del "Yo" en la piel. Además, se estructura en un interfaz enriquecedor de las nociones de "frontera", "límite" y "continente" en una perspectiva psicoanalítica. La piel, más que un órgano, es entendida por el autor como un conjunto de órganos diferentes: "su complejidad anatómica, filosófica y cultural anticipa, en el plano del organismo, la complejidad del Yo en el plano psíquico. De todos los órganos de los sentidos es el más vital" (p. 14).

En efecto, en el relato porno la piel –su roce y su contemplación– se traduce como el pasaje a lo más cercano e íntimo; se trasluce como faz de un profundo ilimitado que subyace dentro del cuerpo. Su descripción, por eso, delata la riqueza de texturas en que se aventura el traspaso de un afuera, que es movimiento e insinuación, y un adentro, cuyo umbral es ella misma.

La piel es uno de los órganos capitales del relato porno; allí no solo no se desprecia su descripción, sino que se redirige en múltiples sentidos; asimismo, se apela a ella en calidad configurativa de la sensualidad, también como condición de salubridad, como indicativo de vergüenza o pudor. En efecto, la descripción de este órgano guarda estrecha relación con una función más profunda: caracteriza y retrata al libertino, a la corrupta, la inocente o el disoluto. Además, redundante en que lo son en “sí”, es decir, sobreviene al rubor de la piel o la inexistencia de esta una naturalidad de lo perverso que es congénita a la apariencia epidérmica.

Así, la piel anuncia el máximo de obscenidad o el más categórico decoro. La capacidad demostrativa del lenguaje descansa en la consideración de acelerar la realidad cargándola de procacidad, de prontitud o desambiguación sobre la posibilidad sexual. Entonces, hace parte de un fluido dialéctico, es decir, un proceso reactivo entre los cuerpos que circulan en la pornografía. En Hoyos (1972b) se percibe la riqueza de texturas de la piel como forma *sine qua non* para presentar a sus personajes, desde aquellos más profanos, como se decía líneas atrás, hasta los más castos:

Fray Anselmo es un fraile buen mozo: tiene una palidez mate, un rostro de facciones regulares y pómulos salientes, y una boca roja, fresca, sobre la incipiente chivera. Su cabeza enseña una gran tonsura, más grande que lo reglamentario y sus negros y lustrosos cabellos enmarcan una frente tersa. (p. 191)

Más adelante se describe a una feligresa menesterosa: “Llega una adolescente. Es morena, bonita, espigada. Después del ‘Yo pecador’, la muchachita suelta con embarazo, vacilante, una simpática picardía: ‘Acúsame padre...que mi novio...me toca’” (p. 194). Por último, un encuentro sexual entre una jovencita de clase alta de la ciudad y a quien se presenta como un lascivo:

La chiquilla puso un dedo sobre la boca de Daniel [...] Daniel bajó las manos y desabrochó un botón de la blusita. Sandra no tenía sostén y los pequeños y blancos senos tocados por los duros y rosados pezones aparecieron. (p. 57)

La pantalla corporal retratada en la pornografía no solo clarifica y recuerda la prematura fase fragmentaria del cuerpo en la teoría psicoanalítica, sino que posibilita entrever la piel como vestimenta secundaria y no como irrupción de la desnudez. Esta condición permite pensar la piel como porosidad de sentido y a la pornografía como tejido narrativo en el cual se administra el cuerpo como uno de los múltiples significantes del tejido narrativo.

Rostros, cabellos, torsos y, finalmente, las zonas erógenas por excelencia –vulvas, vaginas, orificios anales y el pene, al que se le reserva la condición de mera herramienta a partir de la descripción pormenorizada de su tamaño, dureza y ángulo de erección– gozan en el relato porno de distintas funciones ilustrativas de esa acción en cadena, como se configura la descripción del placer. En *El profesor corrompido* (1978) la voz narrativa se recrea en la descripción minuciosa de las zonas erógenas de dos mujeres: “Las vulvas de ambas estaban hinchadas, rojas. Pero mientras la de Berta, joven en el ajetreo sáfico, aparecía irritada únicamente, la de Amarilis tenía los labios brotados como una coliflor, por largos años de brutal roce con otras vulvas” (p. 21). Ítem más, en *Sonrisa de diablo* (1973), Fausto (personaje principal y alter ego de Hernán Hoyos) describe así la aproximación a su amante Zafiro:

Desesperado levanté los muslos de la chiquilla, abrí sus piernas y mi lengua empezó a recorrer el estrecho corredor entre culo y vulva. [...] Delicadísimo gusto salobre con algo de sardinas frescas acabó de enloquecerme y entonces mis dedos anhelantes separaron las dos nalgas en busca del huequecito. Separaban, y separaban difícilmente las apretadas y tiernas tapas, hasta que [a]pareció en el fondo el dulce orificio fruncido de bordes rugosos. (p. 84)

El carácter identitario de los personajes conlleva ciertos desplazamientos descriptivos en su figuración narrativa. Primero, se verbalizan sus perfiles sociales: edades, cualidades físicas y acentos regionales, así como uno que otro comportamiento singular. Después, se desciende en mérito del

imperativo sexual, al rostro, cabello, torso y extremidades. Finalmente, hay un *zoom* en las zonas erógenas, siendo las que ponen cara e identidad reconocible y recordable al personaje a lo largo de la labor narrativa. Si la cara es el espejo del alma, vaginas y culos son el espejo del personaje, pues ellos –como las personas mismas– son identificables por características distintivas hiperbolizadas en los relatos, en razón del cuerpo porno. A Berta y Amarilis se les identifica y recuerda por la textura (irritada y de coliflor) de sus respectivas vulvas. Análogamente de Zafiro se predica que su culo:

[i]Estaba vivo!

[i]Tenía alma!

[i]Era culo y corazón al mismo tiempo! (p. 85).

Ante la premisa de un cuerpo cargado de sentido y valoraciones, Jean Baudrillard (2007) señala cómo en el siglo pasado el cuerpo adquirió el status de objeto de salvación en la medida que suplantó al alma en su histórica y bien conocida función moral e ideológica, pues se intensificó la consideración de que cada quien era su cuerpo. Esta “prórroga religiosa” que recae sobre el cuerpo, y le confirió una variante trascendental, posibilitó al mismo tiempo que se disipara gradualmente la antigua bifurcación cuerpo/alma y se comprendiera la corporalidad a partir de enfoques menos limitados a una consideración superflua de lo material.

Acierta el autor en *La sociedad de consumo*. Sus mitos, sus estructuras, cuando indica que analizar lo corpóreo propicia reflexiones sobre los instrumentos, los usos y, en general, la organización social a la que se remite dicha corporalidad. De hecho, en el despliegue que realiza en el capítulo sobre “El objeto más bello de todos: el cuerpo”, este último no existe sin el mercado; es más, se torna inherente a él como valor desde el plano simbólico. El autor advierte además que subyace una reapropiación del cuerpo en línea *capitalista*: así prevalece no solo una evidente intención instrumental del mismo; además, el cuerpo se erige como patrimonio en el espectro social cuya rentabilidad (o falta de esta) repercute en el estatus social.

De lo anterior se deduce la inclinación narcisista, el culto al cuerpo que deviene no solo de la sacralización del mismo, sino valor exponencial pues, entendido como fenómeno de rito social, su valor se inserta en un mercado que lee sus lógicas aspiracionales. De allí que la belleza se relacione cabalmente con el éxito social; “imperativo absoluto” señala el autor, ya que se erige como forma idealizada del capital. Ciertamente en la eventualidad del cuerpo opera la lógica valor/signo pues allí se intercambian y suceden valores y modalidades concretas de uso y función.

Contiguo a esta eventualidad se ubica el imperativo erótico como extensión en el que las lógicas sobre lo deseable se interrelacionan con lo estético e instauran y se insertan en procesos de rentabilidad en el mercado. De esta manera, Baudrillard considera que al instaurarse la sexualidad como una estructura de intercambio total y simbólico, se genera primeramente una significación realista y espectacular de esta y, como extensión, se individualiza la sexualidad a nivel de propiedad privada.

Ahora bien, rastreando el tipo de reapropiación corporal que se lleva a cabo en algunas revistas, en el apartado “Las claves secretas de tu cuerpo”, el autor señala dos temas relevantes. El primero deriva de la consideración en la que cada personaje habita un traje o un cuerpo; esto es, qué indicadores se deben articular a una explicación que sustente elementos de la apariencia de los personajes que construyen su identidad en la trama del evento literario.

Así, los personajes habitan un cuerpo en calidad de traje. Si el traje deviene elemento secundario de la apariencia, algunas narraciones han construido la identidad de sus personajes a partir de consideraciones estilísticas que, al final, vienen a dar puntadas claves de la composición y el carácter de los representables. El otro tema relevante es de qué forma se retrata la piel en la labor narrativa y, sobre todo, en discursos en los que se despliegan valoraciones sobre lo deseable. También de qué forma y a partir de qué instrumentos narrativos se representa la piel en tanto vestimenta, referencia al estatus social o momento del goce.

Estos horizontes de lectura podrían dar señales sobre la estética de los personajes en la narración literaria y, por ello mismo, comprender la manera en que este discurso ha desplegado al cuerpo como objeto funcional de consumos dirigidos. Lo relevante es de qué forma se presenta el cuerpo como propiedad transitiva en el espacio literario, es decir, si el tipo de escritura del relato pornográfico instaura una coreografía en que los cuerpos simulan una tecnología de lo viviente y lo inorgánico, es decir, la piel –la vulnerabilidad que supone– y sus movimientos como revestimiento del cuerpo. Por eso, entonces, lo vivo y lo inorgánico entran en una zona de indiferencia creadora en que ambas esferas se yuxtaponen y se modulan creando momentos de sentido.

Refiriéndose al movimiento, Jean-Luc Nancy (2007) ha expresado que los cuerpos no tienen sentido más-allá-del-sentido [*outré-sens*] y son un exceso [*outrance*] de sentido. Así, un cuerpo parece cobrar sentido solamente cuando está muerto, paralizado; el cuerpo no deja de moverse y la muerte paraliza el movimiento que suelta prenda y renuncia a moverse: el cuerpo es lo movido del alma (p. 20).

Este cuerpo que figura en el porno no es el cuerpo de la metafísica occidental cuyo presupuesto indicaba la animalidad del ser humano. Tampoco es el cuerpo edénico, paradigma de haber estado perdido y luego haberse encontrado, sino que refiere a un cuerpo vinculado desde el gozo consigo mismo y con los otros. De allí que, reflexionando sobre el nivel de apropiación que desarrolla el cuerpo porno en coreografía con otros, convenga preguntarse qué niveles de apropiación corporal existen en el gesto pornográfico y comprender, también, qué puede un cuerpo cuando toda acción ha devenido imposible para sí mismo y con los demás.

En *Homo sacer, El uso de los cuerpos* (2017) el último volumen de la extensa obra de Giorgio Agamben, el autor se propone, a partir de la noción de “uso”, pensar los cuerpos por fuera del prototipo de la efectualidad que pretendía hacer de toda materia una esencia y del cuerpo humano la “habitación” de un alma. Interesa del planteamiento de Agamben que

entiende el cuerpo como el tercer género: cuando la forma-de-vida y la vida vegetativa coinciden. Se genera de esta manera un nuevo horizonte para comprender el cuerpo como medialidad o pura exposición.

La consideración de la forma-de-vida como un constante fluir y acción verbal que al articularse en el devenir se produce, conlleva en el supuesto de Giorgio Agamben a la preminencia ontológica de un sujeto procesual en que la forma precede lo vital. De allí que la manera de vivir y de ser no está en relación de dependencia al sujeto y, sin embargo, está íntimamente relacionada con él. Por eso, la forma deviene sentido de sí; producción figurativa de la individualidad. La reconstrucción etimológica del término manifiesta su trasegar: mano, emanación y modo. Tal camino devela que su presente continuo configura el ritmo, la completitud entre la propiedad y el ser. En esa misma línea la relación *bios* y *zoé* supone la necesidad de neutralizar la relación dicotómica para que la forma-de-vida se convierta en algo pensable a partir del estar juntos del *bios* y *zoé*.

Interesa de la apuesta de Agamben, la reflexión relativa a la vida como conjunto de hechos y acontecimientos y, por otro lado, cómo la vida es vivida. El autor manifiesta la necesidad de que *bios* y *zoé* se condensen a partir del cuestionamiento de los teóricos franciscanos sobre la escisión aristotélica: la vida superior está siempre formada, es decir, es inseparable a una forma. Tal explicación proviene de la reunión de la jerarquía vegetativa, sensitiva e intelectual que da paso a la consideración de una forma de la corporeidad.

Sin perder de vista la discusión sobre el acontecimiento y la vida a través de la cual se vive, Agamben articula la discusión narrativa del fenómeno vital, es decir, a cómo describir la forma-de-vida. En efecto, el hecho paradigmático es la acción extravagante que trasluce la generalidad del acaecer biográfico. Esta senda posibilita comprender la hipérbole de la acción desde una dimensión estética cuyo horizonte vislumbra un campo ético; cada cual se redescubre a partir de sus acciones, atributos y selecciones, como sujeto. Esas inclinaciones, por último, revelan y conducen

al sujeto: el cuerpo no solo se afecta por la forma y por la atracción a ella, sino que, a su vez, la inclinación soslaya al cuerpo. Asunto capital en la medida que propulsa la cuestión de que cómo se es lo que se es cristaliza afectaciones del sujeto.

De todas formas, lo relevante aquí es la discusión sobre el postulado de la doctrina fenomenológica del “cuerpo propio”; su carácter decididamente inapropiable y cuya situación se revela en el uso. Dicho uso se funda en el acto mismo de las cosas y como un *inapropiable*. En palabras de Agamben (2017), esto quiere decir:

Cuanto más se afirma el carácter originario de la “propiedad” del cuerpo y de lo vivido, más fuerte y originaria se manifiesta en ella la injerencia de una “impropiedad”, como si el cuerpo propio proyectase siempre una sombra llevada, que en ningún caso puede separarse de él. (p. 109)

De allí que se entienda a este *uso* como un campo de tensión entre la apropiación y la expropiación. Debido a esto el autor insiste en que habitar supone la oscilación incesante entre una patria y un exilio. Así las cosas, el uso no vendría a ser una actividad sino una forma-de-vida. En la pornografía, efectivamente, pareciese que se trata de la apropiación del cuerpo del otro y de sí mismo. Sin embargo, al ser mi cuerpo la cosa más propia y, precisamente, aquella que más resulta inapropiable; la intimidad, en tanto uso de sí mismo –y mi relación con mi inapropiable, forma de no conocimiento–, indica un momento de sentido pues subyace el imperativo no confeso de compartir al antojo de cada quien, lo inapropiable de cada uno.

Si lo común en la pornografía es el develamiento y el uso de los cuerpos, ciertamente el momento del coito –comprendido como la relación con lo inapropiable– significa un momento político democratizador pues supone una administración y homogenización de los cuerpos. Es decir, una reapropiación y acondicionamiento que se articula desde la no propiedad de lo propio, hacia la imposibilidad corporal del otro. De allí que, en

Desnudez (2011), Agamben señale que el desnudo es precisamente aquel acontecimiento que no alcanza nunca su forma cumplida. Una forma que no se deja asir integralmente en su acaecer y por ello nunca puede saciar la mirada a la que se ofrece y que continúa buscándola con avidez (p. 97).

Entonces, teniendo como finalidad rastrear los intersticios de concepciones contemporáneas sobre el cuerpo desnudo y su contrario; el autor se remite a las raíces teológicas del desnudo en el relato del "Génesis" para señalar, inicialmente, que el cuerpo nunca estuvo desnudo, sino cubierto sobrenaturalmente de gracia. En esa línea, los argumentos del teólogo Erik Peterson complementan la discusión al proponer: "la desnudez es algo de lo que nos percatamos, mientras que la ausencia de vestidos pasa inadvertida" (Agamben, 2011, p. 43). Así se da un giro al cuerpo que se encuentra desnudo y al que se le percibe en desnudez. Semejante aseveración está en clara sintonía con la línea de sentido que se configuró para comprender al pecado como "vergüenza", "caída" y "descubrimiento del cuerpo".

En un segundo momento, y aun siguiendo la propuesta de Peterson, Agamben discute la supuesta preexistencia de una desnudez anterior al pecado pues el cuerpo estaba ya recubierto de gracia. De esta forma, se abre el debate naturaleza humana/gracia que viene a entenderse como cuestión central en el problema de la desnudez, es decir, el pecado no ha introducido el mal al mundo, sino que lo ha revelado. El cuerpo estaba cubierto de gracia para que no se develara su estatuto de franca desnudez y la desnudez pertenece al tiempo y a la forma, no al ser.

El filósofo italiano presenta la desnudez como asunto inasible que, en tanto acontecimiento, no termina de suceder por la volatilidad de su naturaleza. De allí que esta corporalidad pornográfica resulte particular en cada individuo y sea compartida parcialmente entre ellos. Por consiguiente, se trata de una desnudez natural y la que en ellos es casi congénita. Lo cierto es que su desnudez, es decir el cuerno propio y el ajeno, es siempre un lugar extraño, inhabitable e inapropiable sobre el que, en definitiva, no

se consigue ejercer ningún control siendo los gestos y los movimientos mero disfraz de esa corporalidad. El uso integral e ilimitado de los cuerpos no implica el control absoluto, ni del cuerpo propio o el de los otros, sino que es *solo* un intento de apropiarse por medio de la seducción o la fuerza de lo inapropiable de cada quien, de lo más íntimo y lo más inaccesible: de su desnudez, condición política de la intimidad.

Retomando las reflexiones de San Agustín en *De civitate* sobre la naturaleza (desnudez) y gracia (vestido) y la naturaleza edénica como posibilidad que precede a la acción según Pelagio; Agamben señala que la libido, a la que entiende como la rebelión de la carne contra el espíritu, viene a ser la imposibilidad de controlar la voluntad de las partes sexuales. Por tal motivo, la sustracción de la gracia como develamiento de la desnudez palmaria es lo que coloca al descubierto la naturaleza original, pecaminosa, de la cual la desnudez habitual es solo una expresión.

Este punto resulta de capital importancia ya que no solo cuestiona algunos supuestos teológicos; además, amplía la discusión a la posibilidad de diferentes versiones sobre la situación del cuerpo desnudo. Jean-Paul Sartre, citado por el autor para continuar con esa persistencia contemporánea de las categorías teológicas en la comprensión de la *desnudez*; ubica al deseo como el intento de desnudar el cuerpo para develarlo en pura carne (Agamben, 2011, p. 108). El cuerpo del *otro* siempre está en situación, en perenne devenir, articulado a la experiencia propia; carne en tanto circunstancia, pero cuerpo como evento azaroso de la existencia.

Ahora bien, dejando de lado la comprensión de la *desnudez* ya no como un estado, sino como un acontecimiento difícil de retener; el cuerpo desnudo exhibe su condición intersticial y revela también la ajena. Así pues, en el cuerpo desnudo de la novela hoyoseana se trastoca su condición de vida natural y figura narrativamente como forma-de-vida. Es decir, como una suerte de presencia transitiva que, aunque no cumple su totalidad expositiva a razón de lo fragmentario de su descripción, irrumpe como lo

vital íntimo, como el rescoldo de lo humano en este tipo de relato. Por eso el cuerpo pornográfico funge como adverbio, esto es, como un cuerpo que complementa, modifica y altera a los otros y que, en definitiva, contiene los rasgos y el carácter inapropiable que aquél contiene.

De esta manera se avizora un cuerpo pornográfico inasible a su propia desnudez y a la del otro; un cuerpo que en definitiva está direccionado hacia el goce de estar en contacto consigo mismo, pero, sobre todo, con los otros. De esta manera, el cuerpo del porno es un inapropiable configurado para el goce; un ser que es solo su desnuda existencia; un personaje cuya corporalidad es forma parcial y permanece inseparable a esta parcialidad a lo largo de la trama narrativa. La novela porno ambienta las posibilidades de “vestir” la vida a través de un uso que dista de la apropiación o la pertenencia de los cuerpos, y que configura un uso corporal como gesto ambivalente entre lo privativo y lo inapropiable.

Conclusiones

A partir de la pregunta de investigación, ¿de qué manera se articulan en el tejido narrativo porno piel/desnudez/personaje para sustentar la representación del goce sexual?, el desarrollo del trabajo permite construir una hipótesis tentativa, a saber, que los tres componentes (piel, desnudez y personajes) están orquestados e inevitablemente relacionados a través de la función descriptiva del goce, llevado a cabo en el argumento narrativo de los relatos de Hoyos. Aunque esta hipótesis debe seguir siendo sometida a prueba a la luz de las nuevas investigaciones que, sobre la narrativa pornográfica, se están realizando actualmente; los hallazgos de este trabajo son sugerentes y abren nuevos caminos para futuras investigaciones. Tales hallazgos se resumen a continuación.

Los personajes de la pornografía –a los que se entiende como una unidad semántica– se les reduce a su accionar; son sus atributos exteriores los que caracterizan su universo diegético. La comprensión del personaje pasa por los estadios de su aspecto y denominación, su forma particular

de aparición y su habitación. En efecto, la insistencia en las señales físicas identifica epidérmicamente al personaje, al punto de generarse una exterioridad amplificadas en que sus hazañas y aventuras son más significativas y sustanciales que el personaje en sí mismo. Prevalece en el relato una inestabilidad temporal en las acciones de los personajes; se suceden primero las acciones desenfrenadas, lujuriosas y desenfadadas, para luego alternarse con episodios de suspensión y aletargamiento del deseo; ambos ritmos se suceden a lo largo del relato generando un estado de contingencia. Esa circularidad en el entramado temporal está implicada en la identidad del personaje, cuyo rasgo distintivo es la practicidad de su devenir. Por ello, en estos relatos la identidad es narrativa, corporal y práctica; es la que orienta y da ritmo al hilo narrativo.

El cuerpo de esta narrativa es ciertamente un efecto del significante; lo viviente no asegura la corporalidad, sino que es su proceso constitutivo, su ensamblaje y la ilusión de percibir el cuerpo como una totalidad articulada emprende en la narrativa porno; asimismo, se sustenta en la disciplina psicoanalítica la labor de integración de las partes corporales. De igual forma, el encuentro con el otro en el porno supone cierta desarticulación corporal; un extravío del cuerpo con su identidad pues en esta narrativa son algunas partes corporales las que importan y ameritan verbalización y representación.

Por esa vía, la corporalidad está sumida en su realidad material y, en términos de labor narrativa, concretamente desde su silueta cárnica. Por eso la piel funge como umbral, como territorio limítrofe en la interrelación de cuerpos en donde todo es ostensible. La piel como envoltura de los cuerpos funciona como catalizador en que se estructuran, agravan o caducan las experiencias generando momentos de sentido. La desnudez no solo indica ausencia de vestido; desde el orden simbólico, la piel comporta el vestido de la carne.

Así, el cuerpo que se desnuda en el porno no está nunca enteramente desnudo, ni termina de acontecer en cuanto a la representación de su

totalidad, pues la suya es una realidad troceada. Su presencia transtiva, que no cumple su totalidad expositiva a razón de lo fragmentario de su descripción, vislumbra un cuerpo inasible a su propia desnudez y a la del otro. Es de esta manera que la desnudez es un inapropiable configurado para el goce. En virtud del imperativo sexual de la narrativa de Hoyos, predomina un *zoom* de las zonas erógenas de los personajes, siendo estas las que ponen cara e identidad reconocible y recordable a cada ser a lo largo de la narración. Finalmente, los personajes son identificables sobre todo por características íntimas distintivas e hiperbolizadas a causa del goce sexual que se sustenta en la diégesis pornográfica.

Referencias

- Agamben, G. (2011). *Desnudez*. Adriana Hidalgo Editora.
- (2017). *El uso de los cuerpos. Homo sacer, IV, 2*. Pre-Textos.
- Anzieu, D. (2002). *El Yo-piel*. Biblioteca Nueva.
- Barthes, R. (1981). *Le grain de la voix*. Seuil.
- Baudrillard, J. (2007). El objeto más bello de todos: el cuerpo. En *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras* (pp. 155-183). Siglo XXI.
- Bourneuf, R. y Ouellet, R. (1975). *La novela*. Editorial Ariel.
- D'Angelo, R., Marchilli, A. y Carbajal, E. (1986). *Una introducción a Lacan*. Lugar Editorial.
- Ducrot, O. y Schaeffer, J.-M. (1998). *Nuevo diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Siglo XXI editores.
- Eagleton, T. (2006). *La estética como ideología*. Trotta.
- Giménez Gatto, F. (2011). Parapornografía o la puesta en escena del deseo. En R. del Llano y L. Molatore (eds.), *Los nuevos círculos del nuevo infierno* (pp. 69 - 83). Universidad Autónoma de Querétaro.
- Henry, M. (2001). *Encarnación. Una filosofía de la carne*. Sígueme.
- Hoyos, H. (1970). *Las muchachas pobres*. Ediciones Exclusivas.
- (1972a). *La colegiala*. Ediciones Exclusivas .
- (1972b). *El Tumbalocas*. Ediciones Exclusivas.
- (1975a). *La reina y el mariposo*. Ediciones Exclusivas.
- (1975b). *Magola la prostituta*. Ediciones Exclusivas.
- (1976). *Aventuras de un impotente*. Ediciones Exclusivas.
- (1977). *Ofelia la voluptuosa*. Ediciones Exclusivas.
- (1979). *El profesor corrompido*. Ediciones Exclusivas.

- Lacan, J. (1981). *El seminario de Jacques Lacan, Libro 1*. Paidós.
- (2009). *Escritos 1. Siglo XXI*.
- Lissardi, E. (2017). El cuerpo pornográfico. En F. Giménez y A. Díaz, *Pornologías* (pp. 197 - 218). México: La Cifra Editorial.
- Nancy, J.-L. (2007). *58 indicios sobre el cuerpo*. La Cebra.
- (2016). *Dar piel*. Transhumante.
- Propp, V. (1999). *Morfología del cuento*. Colofón.
- Ricoeur, P. (2009). *Tiempo y narración III*. Siglo XXI.
- Shusterman, R. (2005). Somaesthetics and burke's Sublime. *British journal of aesthetics*, 323-341.
- Tornero, A. (2011). *El personaje literario. Historia y borradura. Consideraciones teórico-metodológicas para el estudio de la identidad de los personajes en las obras literarias*. Universidad Autónoma del Estado de Morelos.
- Zizek, S. (2013). *El acoso de las fantasías*. Siglo XXI editores.