

Pensar lo masculino: una perspectiva cinematográfica



Considering the masculine: a
cinematographic perspective



Josué David Sánchez Hernández
helidasdavid@gmail.com

Josué David Sánchez
Hernández

Matemático por la Facultad de Ciencias de la UNAM. Es docente de nivel medio y superior desde hace más de 10 años. Ha publicado textos de Matemáticas para Grupo Editorial Mx. Actualmente es profesor de asignatura en el Colegio de Ciencias y Humanidades plantel Naucalpan, en el cual está a cargo del ciclo de conferencias Matemáticas y Psicoanálisis.

Lo post-eyaculatorio o el mal amor

En la cinta *Romance X* (1999), la directora Catherine Breillat capturó una faceta del desencanto amoroso pocas veces explotado: el *mal amor* es equiparable a un infierno y sólo necesitamos un par de escenas para tener la certeza de que ya se está en él. Y aunque un final inesperado le permite a la protagonista evadirse de este infierno, su argumento nos servirá para elaborar un planteamiento sobre lo

Resumen:

La ciencia médica detalla que la fisiología de la eyaculación se apoya en dos fases: una le abre paso, mientras que la otra es su clausura. Juntas integran un mecanismo que no sobrepasa los sesenta segundos. En ese sentido, ¿debemos considerar a la eyaculación solamente como la historia de un instante? En este texto elaboramos una lectura de dos filmes para problematizar acerca de estas fases o estadios, pero abordados desde una perspectiva que explora la constitución psíquica del sujeto masculino del deseo. En el primero de estos filmes, a partir de un sedimento de experiencias que llevan al personaje principal hacia una conducta sexual inhibitoria, cuestionamos la idea del fin sexual como un fenómeno de la potencia fálica y de acentuación de la vida erótica. En el segundo, se propone una lectura de la castración en un sujeto masculino en el que, al mecanismo de la amenaza freudiana, se suma también el de la percepción. Esta lectura se da dentro del marco de la disparidad de los goces masculino y femenino, pero recalando que, aunque el primero es un hecho de palabras, también comparte algo con el registro de lo real.

Palabras clave: masculinidad, eyaculación, castración, género.

Abstract:

In medical science, the physiology of ejaculation is bolstered upon two phases: the first clears the way, and the second involves closure. Together, they constitute a mechanism that, at the most, lasts sixty seconds. As such, should we consider ejaculation as the mere story of a moment? In this text, we take on a reading of two films in order to problematize these phases or stages, while adopting a perspective that explores the psychic constitution of the masculine subject of desire.

In the first of these films, given that the dregs of certain experiences lead the main character toward inhibited sexual conduct, we question the idea of the sexual end as a phenomenon of phallic potency that accentuates erotic life. Meanwhile, the second film espouses a reading of masculine-subject castration in which, on top of the Freudian threat mechanism, we also have the perception mechanism. This reading takes place within a framework of disparate masculine and feminine pleasures while highlighting that masculine pleasure is true in words, but also partakes in the register of the real.

Keywords: masculinity, ejaculation, castration, gender.



post-eyaculatorio como una fase crucial en el universo de la sexualidad masculina, para ello se hará una relectura de la trama y las características de sus personajes. A continuación, se narra la trama del filme.

Marie (protagonista) es una joven profesora *enganchada* desde hace algunos meses en una relación que está llegando a su fin. A partir del momento de quiebre, se sentirá presa de un amor incomprensible, pues el objeto de su deseo, Paul (a quien vemos en numerosas tomas marcado por un signo, por una blancura que lo ciñe y lo cierra sobre sí mismo, como si de una cárcel imaginaria se tratara) le niega en lo sucesivo cualquier tipo de aproximación sexual.

En lo que a su perspectiva se refiere, Paul, como una especie de Adonis en el mundo del modelaje, cree haber agotado ya las fuentes de su deseo y, aunque en numerosas ocasiones atribuye a la torpeza de Marie, y al hecho de que ésta haya decidido instalarse de tiempo completo en su vida, la responsabilidad de que su excitación se vea continuamente estropeada; también se puede percibir, de manera indirecta, que el verdadero reproche de Paul recae más bien en este rasgo distintivo de la excitación masculina que la pone incluso fuera del dominio del propio sujeto. Nos referimos a la erección del pene como sede de una excitación autónoma.

Monique Schneider, en su *Genealogía de lo masculino* (2003), da cuenta de esto último cuando aclara que la erección quizá deba ser entendida como un fenómeno de la impotencia en

la medida que los centros de control de este complicado mecanismo no dependen exclusivamente de la voluntad del hombre. En el filme cuesta trabajo atribuirle al personaje algún tipo de afección fisiológica. Paul tiene erecciones, pero aun así prevalece en él una constante negativa cuyo trasfondo sólo se sugiere, pero no se desvela ni en la respuesta que da a Marie cuando ésta le recrimina un notorio desinterés:

—¿Te parece lógico que duerma con un tipo que ni siquiera me toca?

[...]

—Si lo hiciera [follarla]... te despreciaría. ¡No podría amarte más!

El por qué Paul *la despreciaría* queda en suspenso como una pregunta para el espectador. Lo cierto es que esta oscura razón es muy clara para Marie (sin que la comparta), quien en otro momento de la película confesará a uno de sus amantes el odio experimentado hacia los tipos que *se la follan*.

La manera en que esta realidad influirá en Marie, le permite a la cineasta francesa dar rienda suelta a su particular visión de la feminidad fundada en un indicio frecuentemente explotado en sus filmes: para el hombre la mujer es el sujeto de la repugnancia, el sujeto del asco que inspira “ser lo más feo que hay”. Sin embargo, dejando de lado la perspectiva de Breillat, la explicación para la *inhibición* de Paul podría no residir en la naturaleza o en las acciones del otro femenino, sino en el hecho de que *Paul es un hombre*; en eso que el acto sexual sólo

La erección quizá deba ser entendida como un fenómeno de la impotencia en la medida que los centros de control de este complicado mecanismo no dependen exclusivamente de la voluntad del hombre.

acarrea para él y parece estar fuera de la vista de Marie.

En ese sentido ¿qué clase de negativa es la de Paul? Pues en toda la cinta sólo accede a un encuentro carnal cuya incipiente consecuencia es preñar a Marie. Esta negación, ¿recae en el *partenaire*? En esta realización fílmica, donde los papeles de la seducción han sido claramente revertidos, Paul ciertamente camina en sentido contrario al de un Onán aunque, al no fundar enteramente su conducta en preceptos morales religiosos, también le imita, pero a otro nivel (uno pulsional).

En la urdimbre de Breillat, Paul se ve impelido a preñar a Marie justo cuando ella le hace sentir su desdén, una apuesta frecuentemente exitosa de cara al anquilosamiento del neurótico. Al no optar por el *coitus interruptus*, este personaje masculino honra a Marie, pero a costa de su propia deshonra; pues basta recordar la exigencia de la joven protagonista a ese respecto:

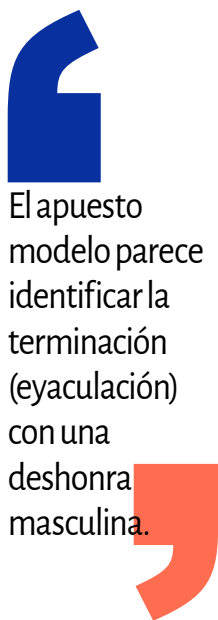
—Un hombre que no puede amarme físicamente es un pozo de desgracia... un abismo de sufrimiento. [...] al no hacerlo, ¡Paul me deshonra!

Desmenucemos en qué podría consistir esa deshonra.

La negativa ante la eyaculación

Aunque la trama se desarrolle en otra dirección, el Paul de *Romance X* sirve como referencia para extraer ciertos rasgos que configuran una faceta de la masculinidad afín a los propósitos de este texto.

En primer lugar, este *otro Paul* (llamemos así a nuestra propuesta) se presenta aquí como

El apuesto modelo parece identificar la terminación (eyaculación) con una deshonra masculina.

un hombre con la capacidad de liberar a Marie del suplicio de Tántalo —«*eso que se siente cuando el tipo que te puede coger, no lo hace*»— pero únicamente a costa de pagar con un tipo muy particular de deshonra. En cierta escena, después de negarle a Marie la oportunidad de continuar con una *felatio*, Paul le pregunta a la joven maestra si siente molestia ante el hecho de que él *nunca termine*. El apuesto modelo parece identificar la *terminación* (eyaculación) con una deshonra masculina respecto de la cual pronto tomará distancia por estar asociada a su lugar nativo: la pérdida. Tal como lo apunta Bataille (2008) en uno de sus célebres ensayos:

... lo que para el hombre tiene el mayor sentido, lo que más fuertemente lo seduce, el momento extremo de la vida, en razón de su carácter costoso es definido como un sinsentido: es una trampa, un momento que no debería acaecer. (p.88).

La consecuencia directa de ello es del completo dominio para cualquiera que observe detenidamente la cinta, porque en ésta vemos cómo una huella blanca cubrirá el universo del joven protagonista. Vivirá inmerso en una blancura que emana de él, pero incapaz de llegar a formar parte esencial de los objetos que reviste. De esto da constancia un insignificante detalle de índole proyectivo: el vestido blanco de Marie es prácticamente el mismo a lo largo de toda la película.

Nada ha cambiado en Marie, pero, al mismo tiempo, algo se ha interpuesto entre Paul y eso que era su punto de fijeza en el deseo. Para él es como si la fuerza para causar el deseo se hubiera desmontado de su objeto. No obstante,

nuestro personaje femenino conserva aún su perfección de objeto del deseo; salvo que dicha perfección se vela al ser cubierta por una mancha blanca.

El protagonista ya no puede seguir queriendo de ella *ese algo más, ese plus* que caracteriza al objeto instaurador de la falta, según el psicoanálisis, pues la mancha refleja el desencanto en posibilidad y éste ha tomado una residencia definitiva en Paul. De ahí la impotencia constitutiva de su compañera frente a un desencanto no provocado, pero sufrido.

Entonces, ¿qué le ha sucedido a Paul? O de manera concreta: ¿qué le ha sucedido a su deseo?, al menos en lo referente a Marie, ya que como apunta Lacan el deseo es el deseo del otro. ¿Qué mecanismo pasamos por alto, en cuanto a la satisfacción del deseo sexual se refiere, si al final de cuentas el deseo de Paul se estanca de un modo que parece sólo involucrarlo a él, porque, en el fondo, éste no le niega directamente el placer a su mujer, sino que, en primer lugar, se niega a sí mismo una parte de él?

En segundo lugar, la verdadera deshonra para el caso de Marie podría no residir exclusivamente en el hecho de *no ser tocada*, sino en lo que se desprende de ello. Recordémoslo: Paul, a partir de cierto momento en la relación, se *niega a terminar*. Para evitar cierto género de deshonra vinculado a la eyaculación, la posición frente a la masculinidad tomada por Paul consiste en negarle a Marie la posibilidad de ejercer su papel tradicional, según el cual, ella debería experimentar una compasión asociada al derrumbe sensitivo y subjetivo empujado por el orgasmo en el hombre.

En *De la seducción*, Jean Baudrillard apunta hacia cierto poder femenino que históricamente ha mantenido un *bajo perfil* y gracias al cual no es enteramente correcto decir que la

privación-expoliación del goce femenino tiene motivaciones exclusivamente exógenas. Por el contrario, podría ser la mujer misma quien ha desplazado ese goce para no perder la estabilidad propia del que seduce sin ser seducido (2011, p.24). De cierto modo, a quien le sobreviene el orgasmo más pronto pierde en el juego de la seducción, como si no fuera el goce, sino el no-goce la auténtica estrategia; pues tal como lo apunta el ensayista: "... el goce puede tener una intensidad superior en su ausencia o en su negación" (*ibid.*, p. 24).

Por ello, pese a la creencia ordinaria, Paul se comporta como un auténtico seductor, pero a través de cierto mecanismo precautorio cuya operación lo aleja de las figuras tradicionales de seducción como el Don Juan o el Juan de



Para evitar cierto género de **deshonra vinculado a la eyaculación**, la posición frente a la masculinidad tomada por Paul **consiste en negarle a Marie la posibilidad de ejercer su papel tradicional**, según el cual, ella debería experimentar una **compasión asociada al derrumbe sensitivo y subjetivo empujado por el orgasmo en el hombre**.

Kierkegaard, en los cuales vemos una clara intencionalidad hacia el objeto exterior. En cambio, en Paul, la estrategia del no-goce más que una elección bien o mal intencionada es una sin-salida: no quiere atrapar más a Marie en su relación, la quiere lejos. Algo hay en el *terminar* que paulatinamente lo ha alejado de la verdad, o más bien de lo que, hasta ese momento, es su verdad sobre la sexualidad.

En última instancia, la temática introducida por un personaje como Paul en la cinta de *Romance X* es la de lo post-eyaculatorio. El vestuario y la escenografía monocromática se conjugan en un ensamble evocativo de la figura seminal, de la huella cuasi-neurótica que imprime el semen al mundo de la sexualidad genital tras el descubrimiento de lo que aquí llamaremos *el secreto penoso de la masculinidad*, el cual se cimenta en los siguientes tres registros empíricos:

1. La erección, en tanto aparece como independiente de la voluntad del sujeto, “marca como en puntillado la línea de recorte que será la de la castración” (Laplanche, 2003, p. 37);
2. cuando el pene está erecto no se le tiene, en realidad es cuando está ausente y
3. la eyaculación puede ser fuente de un vivo desencanto.

Vemos como una in-negable precipitación de experiencias acompañada a Paul a partir de cierto momento. El reconocimiento del desencanto le viene especialmente después de hacer patente su estadio post-eyaculatorio: un abrupto

despertar en mitad de aquel sueño histórico en el cual se sostienen todas las potencias fundadoras, la constatación de “no haber salido nunca del mismo apuro que lo reduce, como hombre, a gozar solo y a encerrarse en la combinación de placer y conquista” (Baudrillard, *op. cit.*, p. 24). En ese estadio Paul alcanza a expresar con sus renunciaciones el desacuerdo frente a la hipótesis de que “el amante se desposee para reencontrarse y desaparecer en y a través del ser amado” (Milmaniene, 2016, p. 22). Para él esa disolución de la subjetividad, prometida por las pasiones alienantes del amor, no está ni cerca de ser un ideal recíproco, pero sí el fallo de un único sexo.

Para la directora del filme, es indudable que algún rasgo distingue a Marie del resto de las mujeres: Paul *no había soportado tanto tiempo con otra*. Claramente el protagonista ha alcanzado el orgasmo antes y en numerosas ocasiones, pero paralelamente a su relación con Marie, algo no simbolizado ha emergido para inhibir esa función: eso cristalizado en el juego ritual de las *terminaciones* repetitivas propias de la sexualidad masculina y que da lugar a un síntoma post-eyaculatorio. Todo lo masculino toma su referente de un axioma que no cesa de escribirse, y en esa escritura es el falo imaginario lo que ineludiblemente se coloca como el objeto caído. Ese parece ser el drama de Paul: la constatación de que no hay un yo sexual fuerte.

Sorprende cómo en la cinta el personaje citado decide no solo no dejar a Marie, y con ello desplazar a su objeto de deseo, sino además quedarse con ella y preñarla. Lejos de lo que Breillat haya querido expresar al presentarnos de ese modo la historia —probablemente mostrar al embarazo como la última violencia proferida a la mujer por parte de un hombre incapaz de superar racionalmente el conflicto entre dos seres con necesidades distintas—, Marie sirve a Paul de pretexto para repensar la idoneidad del acto sexual: no hay en ella un aporte afectivo que no sea equiparable al del resto de las mujeres, salvo su coincidencia temporal con la emergencia de una certeza producida a partir de una especie de acumulación, de una repetitividad en la experiencia de una pérdida real y contundente.

La anterior es una experiencia más palpable que la falta articulada a través del lenguaje. Una certeza vinculada al modo intermitente en que se presenta la sexualidad masculina y a la que se debe el hecho de que Paul opte por el matrimonio y la paternidad: esas versiones desencantadas de la locura erótica que, al ser acogidas por la sociedad, se despojan de su contenido negativo. Si el erotismo puede llegar a un tránsito fecundo—como lo apunta Levinas en *Totalidad e infinito* (2016)—, si puede dirigirse hacia un porvenir que no es un posible de los amantes, hacia *un tercero* de la comunidad erótica, entonces para Paul la paternidad se insinúa como una evasión coital, una mala salida, por cierto, en plena condición de desequilibrio.

El desconcierto que suscita el *para qué* de un hijo en la cinta, se vuelve el resultado de la interrogante planteada por el personaje tras

corroborar la inadecuación radical de sí mismo: ¿para qué el deseo?, ¿para qué esta extravagancia cuyo resultado deviene en futilidad, en ingratitud, no del otro, sino de los propios mecanismos que constituyen a Paul como sujeto deseante? Y ante este sinsentido sólo queda su absurda confirmación: visibilizar cómo la eyaculación es a partir de cierto momento la versión desencantada del sexo, *la traición de la propia sustancia*.

Lo pre-eyaculatorio o morir en el acto

Emiliano Rocha Minter, en su filme *Tenemos la carne* (2016), presenta un personaje bizarro y apocalíptico que lleva hasta las últimas consecuencias la libertad de su pensamiento. Amancebado con la “*perra soledad*”, Mariano ha creado para sí un submundo normado por el desvarío y lo pulsional. Alquimista en tiempos de “*una sociedad podrida*”—entiéndase esto como una sociedad que flota sobre sus fermentos sexuales—, se las arregla para satisfacer en lo mínimo sus necesidades orgánicas, intercambiando con un exterior incierto un raro combustible que él mismo fabrica en un laboratorio montado improvisadamente en su cueva citadina.

Cierto día, su universo se ve alterado por la incursión de una joven pareja de hermanos vagabundos que, en busca de un refugio, accidentalmente dan con esta cueva. En lo sucesivo, el personaje principal, valiéndose del carácter seductor de sus pensamientos corrompidos por la soledad, inducirá a la joven hermana a cometer incesto. Llegado el momento, sin saber con precisión cuántos días han convivido estos tres labradores en su propio espacio subterráneo, Mariano no puede sino contemplar cómo su deseo—un deseo radical, fundador de



un submundo sin prohibiciones— se concreta a través de los jóvenes cuerpos que se solazan sobre el piso. Mientras el deseo de los hermanos se confunde con el del extraño seductor, éste último se masturba acompasadamente al tiempo que recita la letra de una canción, cual si se tratara de un poema.

Un poco después, justo cuando se autoproclama en un verso definitivo como *El último romántico*, Mariano pierde la vida al sucederle la eyaculación. Mas dicha muerte, para alegría de Fauna y Lucio—seres *re-formados* a imagen y semejanza del padre-maestro—, se trata en realidad de una especie de prorrogación indefinida de la vida, cuyo plazo (nos muestra la cinta) se vence gracias al deseo cuasi-incestuoso y necrófilo que Fauna experimenta hacia el cuerpo en descomposición de Mariano, haciendo posible que éste último resucite días después.

Respecto al insólito acontecimiento con que cierra esta breve sinopsis, el espectador minucioso está obligado a cuestionar la trama al menos en dos aspectos. Primero, acerca de cuál es el sentido de esta transición implicada en la eyaculación. Y segundo, cuál sería la propuesta de lectura más acorde para un renacimiento, cuya ocurrencia tiene por finalidad llevar al personaje a una posterior y total desaparición; cerca del final de la película vemos cómo éste se entrega a los asistentes de su onomástico con el propósito de ser devorado.

Responder a lo anterior, quizá exija (además de releer) reescribir la trama de modo que podamos preguntar si, en efecto, es viable ver en este filme un correlato del sentimiento de desaparición asociado al universo del deseo en la esfera de lo masculino por vía de la eyaculación, y si es éste el mismo afecto al que en el fondo se opusiera el Paul de *Romance X* precisamente por hacer del amor, un *mal amor*.

Sin duda, este afecto no sólo está relacionado, sino que se ve superado gracias a la

siguiente rearticulación: En *Tenemos la carne*, sólo la eyaculación de Mariano es protagónica y hasta cierto punto fundante; sobre todo si aceptamos un paralelismo—quizá fuera de las intenciones de Rocha Minter, de cuyo trabajo él mismo se ha distanciado declarado que su cinta bien podría haber estado en el MTV—entre la terna de la cinta y la terna del mito cristiano del Edén.

La soledad de un único sexo caído

La manipulación de ciertos elementos como el espacio cerrado y hasta cierto punto ptolemaico, y el tiempo fílmico que puede ser a su vez tan apocalíptico como primitivo, adquieren una fuerza cohesiva que nos acerca metafóricamente a la imagen del Jardín perdido. ¿Cuántos días le llevó a Adán y a Eva perder el Paraíso? O en el caso de *Tenemos la carne*, ¿cuánto tiempo le toma a Fauna y a Mariano seducir al joven hermano? Es casi imposible establecerlo.

Hecho este acercamiento, quizá la siguiente pregunta sea más afortunada: ¿Por qué únicamente la eyaculación de Mariano tiene la cualidad de acarrear la muerte, y no así la de su hijo-discípulo, Lucio? Probablemente esto último se deba a que el personaje de Mariano no sólo es un hombre en sentido genérico. Mariano es una suerte de combinación entre el Dios del monoteísmo y un demiurgo sexual que ejemplifica y, en cierto modo, absorbe para sí toda la degradación catapultada desde un proyecto sexual cuya característica es la supresión/inhabilitación del otro, pero también a la que conduce una carne infame y al mismo tiempo divinizada, porque, como apunta la película, la carne es en el fondo el único *Espíritu*—en consecuencia, la eyaculación fungirá

como vía de acceso para tocar la cáscara de dicho Espíritu.

A esta opinión contribuye el siguiente hecho: en la escena incestuosa a la que hemos hecho alusión, Mariano permanece siempre de pie (la posición onanista por excelencia) acentuando de paso, cómo la vertical es por mucho la posición propia de aquel que copula sin una compañera, y con certeza la posición del Dios único. Asimismo, Mariano está más cerca de la figura de un *padre reordenador* en comparación con la del maestro, pues desde un principio su deseo descarta el *ethos pederasta* que lo llevaría a copular con Fauna y así prescindir de cualquier intermediación del hermano.

Como padre sin compañera, más bien por una imposibilidad y no por una especie de pérdida sustituible (pues Dios no pudo haber perdido nada), éste opta por embelesar a la hija y empujarla a que convenza al hermano de cometer el incesto. Así, un deseo nace a costa de la ruina de otro, pero sin que el primero quede completamente exento, pues la vivencia transicional posibilitada por la eyaculación conducirá a Mariano hacia un ideal de máxima destrucción. Una evocación quizá, de la muerte en cien pedazos documentada por Bataille en *Las lágrimas de eros* (2007, p. 247).

La voluptuosa destrucción de sí mismo es la elección final de este demiurgo quien, hasta antes de la incursión de los hermanos, se había mantenido como un seductor frustrado, incapaz de convertirse en un sujeto deseante en toda la extensión de la palabra. Esta condición previa se ilustra mejor si le atribuimos al extraño combustible fabricado por Mariano, el papel de sustancia residual e inanimada con la cual comercializa en una sociedad al parecer

¿No podría ser el misterio de la reencarnación un intento nostálgico de la divinidad por experimentar en la carne lo que en ella ya fue el principio de la muerte?

agotada o estragada sexualmente. Y es hasta la aparición/invención de una pareja de semejantes (hecho inédito, tanto en el paraíso subterráneo como en el celeste) que la función de su eyaculación da un salto crucial: de ser sólo la satisfacción de una necesidad fisiológica, cristaliza en un deseo real; no la superación de una ausencia práctica, pero sí el acercamiento a la instauración de una falta constitutiva.

Si retomamos la historia del *Antiguo relato*, pero traducida al código de los esquemas del deseo, sería interesante saber hasta qué punto la suerte de Mariano ha sido o no mejor a la del Dios judeocristiano, pues la invención de una pareja vasalla —cuya finalidad sea satisfacer los impulsos del señorío vertical— sólo parece haber confirmado, en ambos casos, la imposibilidad de un amor más allá de la unicidad. ¿Qué repercusiones tendrá el destino sufrido por este principio paterno fundador sobre la masculinidad misma? Posiblemente se trate de la ausencia de unidad entre la vida afectiva y sexual del hombre, eso por lo que el ser deseado no va de la mano del ser amado, pues el papel jugado por la *falta* en la cinta operará en un doble sentido: naturalmente como incompletud lógica, pero también como fallo heredado por el vehículo de la identificación de la criatura con el principio fundador masculino.

¿No podría ser el misterio de la reencarnación un intento nostálgico de la divinidad por experimentar en la carne lo que en ella ya fue el principio de la muerte? ¿Sería muy descabellado pensar la muerte como una consecuencia, no del pecado del hombre, sino por el

antecedente de un deseo ancestral, parasitario y lógicamente imposible? Más adelante intentaremos responder a ello, por ahora baste con decir que *Tenemos la carne* ofrece un claro ejemplo de lo que aquí queremos convertir en tema central: cómo la eyaculación puede insertarse en el desencuentro del deseo por el otro.

Para ilustrar lo anterior, pensemos en la relación alienante que Mariano inscribe en Lucio a un nivel que, por ser tan enigmático, tan difícil de articular, terminará por fantasmaticarse. En semejanza al demiurgo de la tradición gnóstica, Mariano, al querer empujar a su discípulo hacia una degradación asociada a la concupiscencia, termina, en cambio, por ejemplificar en la propia persona la devastación implícita en la realización de un deseo genuino.

Apoyándonos en el código edípico, el padre continúa como el agente conductor de la castración, pero curiosamente llevando la

operación sobre sí mismo. Desde la perspectiva de Lucio la actuación del padre-maestro sólo hace evidente el entrelazamiento de la muerte con la eyaculación, cuya superación viene a poner en entredicho la idea de satisfacción como fin último y su interpretación como rasgo positivo y de acentuación de la vida, pues Mariano expresa su desdén ante ésta última al apostar por una desaparición de la cual ya no hay vuelta. De este modo, en el imaginario de Lucio vemos cómo el aspecto energético que recubre la amenaza dirigida a la integridad narcisista es lo que hace de fantasma, de temor filtrado bajo la imagen de una evacuación tan intensa que pudiera comprometer el nivel energético básico del joven (Laplanche, 2003, p. 71).

Pese al estado jovial y renovado de Mariano tras su resurgimiento en la película (cuyo parecido con el fin del periodo refractario en el hombre es innegable) es pertinente preguntarnos lo siguiente: ¿Por qué Mariano no opta más por el deseo? ¿Renuncia a caer nuevamente en el señuelo de su fantasma o lo lleva hasta sus últimas consecuencias? ¿Por qué anticipa la aniquilación al tiempo del deseo, si en todo caso su muerte ya ha sido revertida en una ocasión por el deseo del otro, el de Fauna? Y con su desaparición, Mariano, como padre-seducor ¿hereda, inscribe, funda algo a sus seres *tentados*, algo que precisamente falta al guion de la película? Mi posición es que sí.

Vivir en lo blanco

Lo inscrito en la joven pareja sin duda compete a sus posiciones dispares frente al goce y a la función que cumple la castración: para uno será endeble mientras que para el otro terminante.

La violenta locura, la espantosa voracidad y los gritos obscenos que caracterizan los



posteriores arrebatos sexuales de Fauna contrastan con la sobriedad, con la excesiva cautela y la opaca participación de Lucio. Durante sus encuentros sexuales, éste únicamente se limita a penetrar cadenciosamente a su compañera, una cadencia que sin la impresión de cierta fuerza la veríamos ahogada en su propia futilidad, en su reserva cuasi autista.

Aquí la participación masculina, como parangón del polo activo, corresponde a los trazos de un deseo habitado por la angustia, deseo que, como tal, sugiere más bien un fenómeno de la impotencia. Por supuesto, la angustia de Lucio está ligada a una amenaza de castración que en la cinta se presenta bajo una modalidad especial: no se orquesta desde el padre-rival con la finalidad de llevar a la renuncia al hijo, no es bajo la figura freudiana del “*esto no, porque es mío*” con que el padre delimita su lugar como *el otro* en el deseo de la madre, pero sí bajo aquella que proclama un: “¡Nada tengo! Y tú, como hombrecito, nada tendrás”.

Del testimonio sexual de Mariano se extrae que si la ley castra, lo hace porque aparentemente *ella misma ya está castrada*—Mariano no es el padre de la horda, no es ese sujeto exento de la función fálica que Lacan nos propone en sus fórmulas de sexuación— y no obstante, puede llevar a quienes se encuentran bajo su yugo a un desmembramiento posibilitado por la condición del cuerpo como apéndice del pene, y no lo inverso. De este modo, *Tenemos la carne* termina por adjuntar al vehículo de la *amenaza*, el de la *percepción* en la castración masculina (Laplanche, 2003, p. 91).

En contraste, en el filme se obvia cómo, en efecto, el orgasmo femenino es el único logro en el terreno sexual. Algo en el goce de Fauna no hace límite como en el caso de su *partenaire*, puesto que el de ella se localiza tanto dentro como fuera del cuerpo. Cada estallido en ella implica que una buena parte de éste ocurre



fuera de la ley y, por ende, le permite escapar a las amenazas de orden imaginario propias de la posición masculina.

En cambio, el de Lucio es, a primera vista, un placer genital tan inmanente como destructivo. Y decimos a primera vista, porque la ampliación de esta perspectiva posibilitada por los afectos mostrados en Paul, Mariano y Lucio, sugiere que pese a ser el placer masculino exclusivamente genital, carece paradójicamente de un órgano.

Por ello, tras su iniciación sexual, nuestro joven personaje parece haber sido herido por una imagen de degradación amalgamada a lo eyaculatorio y que compete a la fijación de la muerte con la realización del deseo en Mariano. Pese a eso, en Lucio—como sujeto masculino derivado— la degradación es *menor* y seguramente la experimenta como algo que le angustia, como eso que también es el límite de lo abstracto: como una muerte, pero *sin serlo*.

Expresado en términos aritméticos, la eyaculación de Lucio es el derrumbe del demiurgo *menos* la muerte, pues el joven personaje es de algún modo, parafraseando a Volpi (2018), un Ámfortas en el sexo, el héroe que morirá posteriormente porque no puede morir a causa de su orgasmo.

Lo que en efecto hace de Mariano no sólo el último, sino el único romántico, es el hecho de que él es el demiurgo que muere a causa de la propia eyaculación. Tal vez porque en él se cumpla lo que Bataille rescató en su lectura de Chazal respecto a la voluptuosidad, a saber, que es lo más cercano a la experiencia conjunta del nacimiento y la muerte (2008, *Op. Cit.*, p. 93).

Ante esta exclusividad, Lucio, y después cada sujeto masculino, experimenta roces con algo del orden del real cada vez que eyacula. Por un lado, como imposibilidad de muerte, por otro, como absoluta imposibilidad de sostenerse en la posición deseante; pero también, en un grado más profundo, este encuentro compete a lo imposible en tanto es ahí donde queda enmarcada la impotencia del lenguaje, pues justamente el momento más impetuoso deviene en el más ilegible, como si no poder simbolizar el punto de *capitón* de la sexualidad masculina implicara para el sujeto *sentir fuera del lenguaje*. Probablemente, por esta razón la descarga de Lucio (personaje taciturno) no es relatada en el filme, pues ésta es la eyaculación anónima, impotente, a la que sólo el cine porno tratará de atribuirle un valor al presentarla como espectacular.

Por último, no debe soslayarse un hecho crucial: la jovialidad del demiurgo tras su muerte transicional. Una levedad, una ligereza define al Mariano resucitado en la cinta. Tal estado le vale su conversión en un festejo, el del onomástico, que en el fondo es una re-vuelta en el tiempo cíclico (aquí habría que interpretarlo como *eso* a lo que se vuelve en el *culmen* de la sexualidad). ¿Qué carga se suprime para desatar esa sensación de levedad? La del deseo.

El demiurgo optará por la desaparición total, mientras que en Lucio lo refractario cesará y lo hará recomenzar en esa lucha del deseante que no acaba en satisfacción momentánea, sino en una irrupción fallida que, a cada intento, reitera la futilidad de su participación en el sexo. El demiurgo deja de existir, mientras que

Lucio cae en un vacío simbólico y permanece estancado como un Sísifo en el desierto blanco de lo real.

¿Hasta dónde ese blanco se diluirá en las bajamares del tiempo refractario de Lucio? O peor aún, ¿cuándo se desbordará para teñir finalmente el universo psíquico del sujeto, justo como le sobreviene al Paul de *Romance X*? Por desgracia, la respuesta ya no se puede recoger ni releer de la trama de ambas cintas. Nos bastará con recalcar el papel protagónico que juega el goce masculino en relación a un mecanismo de máxima expresión inconsciente que, como tal, adopta tintes ilegibles pese a estar sujeta a la repetitividad: la eyaculación.

Referencias bibliográficas

- Bataille, G. (2008). *La felicidad, el erotismo y la literatura: ensayos 1944-1961*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Bataille, G. (2007). *Las lágrimas de eros*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Baudrillard, J. (2011). *De la seducción*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Laplanche, J. (2003). *Castración. Simbolizaciones. Problemáticas II*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Levinas, E. (2002). *Totalidad e Infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Sígueme.
- Milmaniene, J. (2016). *El sexo, el amor y la muerte: el eterno anhelo del goce*. Buenos Aires: Biblos.
- Schneider, M. (2003). *Genealogía de lo masculino*. Buenos Aires: Paidós.
- Volpi, J. (2018). *En busca de Klinsor*. Ciudad de México: Debolsillo.

