

Un mercado de bienes sexuales: acerca de la novelística de Viviana Lysyj

Alejandro Soifer

Facultad de Filosofía y Letras, UBA

Resumen

A través de un recorrido acerca de las significaciones y resignificaciones del erotismo y la pornografía en la literatura, analizaremos la obra novelística de la escritora argentina Viviana Lysyj. Proponiendo como eje la articulación entre mercado y bienes de intercambio sexual veremos cómo se producen los intercambios y procedimientos textuales para montar un mecanismo de simulacro del acto sexual estetizado.

Pornografía

En *Mercado de deseos*, Pascal Bruckner y Alain Finkielkraut aseveran:

La pornografía abole este principio y rechaza este cálculo; realiza así el sueño secreto del erotismo disciplinario, dejar de hacer del placer la retribución de la espera, acceder con facilidad e instantáneamente a los sexos, estar desde la entrada en el juego hasta el fin del viaje en el centro del cuerpo construir allí, desde el punto de vista de la arquitectura amorosa, un único santuario y precipitarse en él. Por qué contentarnos con disciplinar, subordinar, reducir, vayamos hasta el fin de nuestro deseo, ¡aniquilenmos lo que no sea sexo! (...) Una sexualidad que domina el cuerpo solo puede producir el fantasma de una abolición del cuerpo. El erotismo disciplinario desemboca en la pornografía pangenital en la que el cuerpo orgánico está suplantado por lo órganos sin cuerpo. (Bruckner y Finkielkraut en Puppo, 1998: 68)

Según esta interpretación y sumándole lo que analizan Andrés Barba y Javier Montes en su ensayo *La ceremonia del porno* (2007), la definición de lo pornográfico puede ser abordada también como un acto performativo que involucra una instancia de un producto compuesto por una performance real del acto sexual y un espectador que genera una “ceremonia” alrededor de ese producto. A efectos de este trabajo la pornografía será entendida tanto como superación en términos económicos del erotismo o fase superior de un erotismo disciplinario que inexorablemente culmina en la consumación del acto como fin en sí mismo y recortes orgánicos, y al mismo tiempo como “...la asociación a una “reacción lasciva”: sexualmente estimulante y por lo general seguida de la masturbación y el orgasmo en caso de contemplación privada.” (Barba y Montes, 2007: 31)

Así pensaré las novelas de Viviana Lysyj, *Piercieng* y *Tragamonedas*, dada su unidad temática y formal, como intervenciones en la construcción de un relato de sexualidad contemporánea mediada por el discurso pornográfico y reconfigurada por el mismo.

Intentaré comprobar si en dichas novelas se construye un discurso de las relaciones sexuales como relaciones sexuales pornográficas y su inscripción en un marco de alienación, donde la genitalidad adquiere la identidad de una mercancía intercambiable. Por último, manejo la hipótesis de que la sexualidad como bien privado se hace explícito y público por medio de su conversión en pura pornografía (de-velamiento, o en los términos de Linda Williams: “*On-Scene*”¹) y

1 La autora define *On/scene*: “Discussions and representations of sex that were once deemed obscene, in the literal sense of being off (ob) the public scene, have today insistently appeared in the new public/private realms of Internet and home video. The term that I have coined to describe this paradoxical state of affairs is on/scenity: the gesture by which a culture brings on to its public arena the very organs, acts, bodies and pleasures that have heretofore been designated ob/scene and kept literally off-scene. (...) On/scene is one way of signaling not just that pornographies are proliferating but that once off(ob) scene sexual scenarios have been brought onto the public sphere. On/scenity marks both the controversy and scandal of the increasingly

su inserción en el sistema de representaciones y acciones políticas que están en las tramas de las novelas. La sexualidad pornográfica adquiriría así, en última instancia, la característica de un relato que repercutirá en la cosa pública.

La pornografía en estas novelas operaría entonces como exponente de un emergente más amplio, como representación de un estado de situación de la serie social.

Las novelas de Lysyj trabajarían en el borde de lo pornográfico: con los elementos formales dispuestos de modo tal que conformarían los vasos sanguíneos de una narración pornográfica o que figurarían en forma metafórica el género pornográfico pero sin llegar a constituirse como tal o solo en algunas instancias.

No puede cerrarse las novelas a meros exponentes genéricos sino que diré que participan del género creando una copia metaforizada de diversas condiciones estructurales y de ciertas formas pornográficas. Intentaré observar lo que a mi criterio es la apropiación en la novelística de Lysyj de elementos propios del género pornográfico para construir metáforas más amplias sobre lo político, el amor y la soledad.

Formas de ver

En las novelas de Lysyj se propone un trabajo con las formas de ver: las perspectivas que cambian y, en *Tragamonedas* por ejemplo, pueden encarnar en una tortuga de balcón (que a su vez, por su condición y capacidad de esconder la cabeza en el caparazón aparece como metáfora del retraimiento hacia uno mismo, el onanismo y la aislación que más adelante serán vistos en la novela y trabajaré en detalle) que observa a la pareja tener sexo, es una mirada que no importa:

...pero el bailarín está en otra, llega tarde, se acuesta con la novia, ni se gasta en correr las cortinas para que ella no los vea desde el balcón, es que el ser tortugo es una pasaporte a la confidencialidad, no participa de la fidelidad canina pero tampoco forma parte de la traición de la mascota *voyeur*... (Lysyj, 2008: 21)

En cambio, la mirada de la novia que ve cómo su novio se le insinúa a la coreógrafa prestándole su impermeable en un día de lluvia, es una mirada escrutadora que modifica:

...se cree que ella no los ve, porque están a casi una cuadra de distancia, pero ella registra todo, se siente como una recién casada abandonada en el altar con un ramo de violetas marchitas, anota todo en su agenda mental, suma gesto tras gesto como las fotos de la evidencia para un detective aplicado... (Lysyj, 2008: 27)

La mirada de la novia reconstruye y ejerce un efecto en su conciencia que reclama convertirse en un acto performativo: exige a tal punto la disolución de su vínculo amoroso que fantasea con ser una novia abandonada. El discurso pornográfico se construye como una pura materialidad con objetivo definido de producir un efecto en el cuerpo del espectador: la excitación sexual y el orgasmo. En su dispositivo intervienen necesariamente actores y observadores.

La vista, lo que se ve y lo que no se ve, lo que ven los personajes y lo que no ven y sobre todo, quiénes ven y quiénes no ven están en la base de las mediaciones entre los personajes. La vista se desarrolla como un intermediario entre la acción y la performance, y en la novela opera sustrayendo la performance sobre el propio cuerpo: los personajes que ven están excluidos, están afuera de una conducta sexual para la que no tienen tarjeta de invitación. Su único medio de acceso es el diferido, refractado por lo que ven y a partir de eso tendrán que generar sus propias asociacio-

public representations of diverse forms of sexuality and the fact that they have become increasingly available to the public at large." Williams, 2004: 3.

nes mentales que les permitan hacer un tejido, reconstruir una textualidad en lo fragmentario que capta la retina del ojo.

Así, la novela metaforiza en las formas de mirar, lo pornográfico. La cuestión del mirar está explícita en este juego de interacción-observación que reproduce la condición de posibilidad básica del material pornográfico y por otra parte se observa en la insistencia en las formas de capturar esa situación: “Cámara al hombro” como título del capítulo o los personajes que también lo hacen explícito en sus diálogos y situaciones.

...ya sé que estás fascinado con la superdirectora, vi cómo la mirabas (...), a ver, ¿cómo la miré?, y ella pone los brazos en jarra, la miraste, no sabe qué decir, la miraste fijo, y él hace un gesto de obviedad, sí, claro, la miré, me estaba marcando los pasos... (Lysyj, 2008: 45)

En el diálogo entre el bailarín y su novia se insiste con diferentes formas verbales de VER y MIRAR, lo que encolumna la interacción entre los personajes en formas de ver. No se trata de hablar sino de mirar. Se contrapone el No hablar/Actuar con el Hablar-Pensar-Mirar/No actuar.

El mirar funciona entonces también, como una forma de protección. La pornografía tiene implícita su perfecta asepsia: no hay contacto posible entre los cuerpos de los actores y los espectadores aunque esa sea la necesidad que genera y que se ve interrumpida por la realidad que obliga al autoerotismo. Si el discurso pornográfico se erige como modelo de separación de los cuerpos ya no solo desde su fragmentariedad orgánica genital sino desde su concepción de la exclusión, en *Tragamonedas* el funcionamiento del no actuar mediado por el hablar o el pensar generan cultura como una forma de asepsia.

... y mientras tanto, afuera, a una cuadra del shopping del Abasto, hay botellas rotas en el suelo, mujeres golpeadas, habitaciones descascaradas sin calefacción, pero a ellas el cine las protege, las calma, las salva de sentirse roídas por la vida, cuando están sentadas en la isla mullida del shopping se sienten como una estatua de Lenin de diez metros de altura que nada puede derribar... (Lysyj, 2008: 68)

Dentro de la estructura de *Tragamonedas* como puesta en escena del discurso pornográfico, las formas de mirar que analicé son formas de no involucrarse y así es como la reflexión se vuelve recursiva sobre la forma en la que mirar es no actuar y por ende, no participar, dejarse llevar sedado por la languidez auoterótica pornográfica:

... qué bueno que esté la televisión así no tiene que pensar en nada, como una caja de merca, aspirás la tele y te llenás de mierda, esnifás rayos catódicos y te sentís potente cuando sos un impotente, dejó de hacer zapping, le pide la esposa pero es que él se está drogando, ella no entiende, y además si apagan la tele de qué hablan, es tan anestésica, tan plateada la pantalla, produce sensación de llenado, cubre los huecos entre la cena y el amanecer porque un polvo se acaba rápido, qué hacés con el resto de las horas... (Lysyj, 2008: 86)

Aparece en este fragmento la televisión como herramienta privilegiada de la contemplación, del voyeurismo del que está fuera de escena, *ob-scene*, que evita el contacto de los cuerpos y lo sustituye por la fragmentariedad ilimitada del *zapping*.

El cine (y en especial el cine pornográfico para los efectos de este trabajo) es como reflexiona un personaje de *Piercing*: “Cree que el cine puede dibujar un paraíso único sin mostrar el rostro exacto de lo siniestro.” (Lysyj, 2006: 111)

La diferencia está dada entre el Ver y el Tocar y queda explícita cuando la coreógrafa habla por teléfono con el xilofonista:

... *te llamo porque tengo ganas de verte*, y ella quiere preguntar: ¿verme o tocarme?, y efectivamente pregunta *¿verme o tocarme?* Y cuando pronuncia el verbo tocar evoca el placer del tacto, así que le pasea sus manos por la espalda, le sube las piernas a los hombros, le hace cosquillas en la oreja, y entonces su voz se abre como una puerta, y él se da cuenta y pone un pie en el umbral, *para mí es lo mismo: ver, tocar, hablar, cuando me gusta una mujer me gusta toda, no separo ese deseo en varios verbos diferentes...* (Lysyj, 2008: 171)

La elección que se plantea entre el ver y el tocar tiene que ver también con la forma de relación entre los personajes: una fórmula de la vista, un erotismo sexual desligado del amor, o una relación amorosa. Cuando la coreógrafa comprende que la relación que le proponen es pura y exclusivamente pornográfica, física, genital, responde: “...*te digo la verdad, prefiero masturbarme...*” (Lysyj, 2008: 172)

La novelística de Lysyj, se inscribe así en una figuración del sexo casual como una relación puramente pornográfica (está tematizado en la referencia a la película francesa *Une liaison pornographique* (1999), que se hace en *Piercing*), donde el amor como forma de lo colectivo se contrapone al autoerotismo, solitario o compartido, con un objeto sexual que no es sujeto o es zona erógena del propio cuerpo.

Mercado de bienes sexuales

La novelística de Lysyj propone los cuerpos de sus personajes como medida de consumo: el contenido, las características de los mismos, sus descripciones son sopesados por otros personajes que eligen de ese modo consumir o no y la forma de hacerlo.

Al mismo tiempo, la partición del cuerpo en fragmentos lo vuelve consumible a nivel mercancía: de una materia prima (el cuerpo entero) salen varios productos manufacturados (las zonas erógenas que entran en el juego de oferta y demanda). En *Retrocediendo al momento en una prepúber va a una clínica de muñecas y un chico atrevido le propone un beso de lengua*, segundo capítulo de *Piercing*, el pelo de una niña queda delimitado como zona erógena y al mismo tiempo, significativo del juego de intercambios sexuales-mercantiles cuando un chico le propone comprárselo:

...además la introduce en el universo de las mercancías y el dinero y en la noción de valor por el chico le dice de algún modo que ella es linda y que su pelo, como toda mercadería, tiene un precio. (Lysyj, 2006: 14)

La fragmentación del cuerpo responde a la misma lógica de venta pornográfica que ofrece genitales expuestos para el consumo² y fetichización del cuerpo humano.³ Esas partes corporales quedan subyugadas a un mercado por donde circulan en la forma de objetos de intercambio.

En el capítulo *No lo hagan sentir culpable porque con el tío no es incesto* de *Tragamonedas* un personaje accede a una satisfacción sexual de su mujer cuando baja de peso:

2 Dice Echavarren: “El porno, su desnudo público, su reducción de cualquier intercambio al coito, a partes, extrapartes, o intra partes, oblitera a la persona, oblitera el conjunto atmosférico de un sujeto.(...) Al recortar tal función fisiológica, troncada o no, oblitera el carisma de la persona, nos empobrece, nos deja desahuciados, reducidos a una forma pública, limitada, pedestre de la fantasía.” Echavarren en AA.VV., 2009, p. 55.

3 Linda Williams señala que tanto en la concepción de Fetiche de S.Freud como de K.Marx existe la idea de una creencia ilusoria en el valor exaltado de un determinado objeto fetiche (Williams, 1999, p. 104). La fetichización del cuerpo como asignación de atributos humanos a objetos (Marx) está presente en la pornografía por su lógica de fragmentación que recorta zonas genitales y les asigna ese valor exaltado. La autora lo aclara: “In the predominantly male-oriented economy of contemporary sexual pleasure, typically the woman’s body has functioned as the fetish commodity, the surplus value, of pleasure.” Williams, 1999, p. 108.

y cuando baja el abdomen la esposa lo sopesa como a un dorado o a un surubí o un pejerrey, lo cuelga de la cola, le examina las escamas, ahora sí estás lindo, y entonces le hace sexo oral y le acaricia el vientre, y él se acerca por minutos a la puerta de la vida, ella lo abre con un abrelatas y adentro encuentra algo de jugo pero no mucho... (Lysyj, 2008: 85)

El pesaje del pescado opera como metáfora de la medición del cuerpo del otro en un mercado. La elección del destino sexual está mediada por esa exterioridad y la narradora se vale del recurso de cosificar al sujeto (como un pescado, como una lata de conservas) para hacerlo funcionar en la serie de las identificaciones mercantiles.

A continuación una mujer despechada se compra un par de sandalias porque intuye que necesita un valor agregado para ser considerada:

...necesita algo en los pies, intuye que sus piernas no le interesan a la compañía, que sus pies no tienen alas para nadie, si no los cubre del color de la realeza va a sentir que alguien le rebanó el tobillo, y sale a la calle con las sandalias doradas, se refugia en la entrada de un cine, un transeúnte la mira, repara en sus tacos, en el color del calzado, sube hasta sus piernas, las mira, admirado, codicioso, piernas de bailarina, torneadas, labradas, talladas al cincel como columnas griegas, ella hace no ve y resiste la tentación de meterse en un telo cualquiera con un sujeto cualquiera... (Lysyj, 2008: 27-28)

Las sandalias doradas que restituyen a la bailarina su condición de objeto de deseo tienen el límite que pone ella de no superar ese ir y venir para dejarlo en la no-concreción y la satisfacción autoerótica de llamar la vista del otro, la atención del otro, pero desistir de concretar el acto.

...entonces entiende que las sandalias doradas son un falso pasaporte, el ilusorio cambio de identidad del deportado, la capa de pintura con que el chapista pretende limar la rajadura profunda de la corrección. (Lysyj, 2008: 28)

Los atributos externos modifican a los personajes y pueden ser pensados bajo el término anglosajón de "Enhance", cuya definición acepta una acepción de "to raise the value or price of" (Dictionary.com) es decir, subir el valor o precio de algo que también está asociado a lo externo modificando el producto para producir ese nuevo valor. Se produce una modificación del valor de uso sobre esos cuerpos para generar un mayor valor de cambio. Cito a K. Marx:

En la relación misma de intercambio entre mercancías, su valor de cambio se nos puso de manifiesto como algo por entero independiente de sus valores de uso. Si luego se hace efectivamente abstracción del valor de uso que tienen los productos del trabajo, se obtiene su valor... (Marx, 2006: 47)

En la dinámica interna de la novela, los personajes se llenan de atributos y eso los posiciona dentro de los campos sociales en los que se desplazan pero especialmente, en el marco de un campo de intercambios sexuales.

Así por ejemplo, el lugar en el campo que ostentará la madre del *bailarín fetiche de la coreógrafa en alza* se verá *enhanced* por el atributo de un perro que no solo es una mascota sino que es un "perrito rosa, malva y lila" (Lysyj, 2008: 131). Esta estética de los excesos (propia del pronó: excesos de órganos genitales, de potencia, de fluidos corporales, etc.) está escenificada en la novela por medio de los atributos que se le agregan a los personajes y la adjetivación que hace de ellos moldes vacíos, puros sustantivos comunes, que nunca asumen una forma individual, formas listas para ser llenadas:

...porque ella hace gimnasia los siete días de la semana para estar siempre lisa, bella, colagenada, lubricada, estirada, aceitada, planchada, desgrasada, vitaminizada, formateada, reciclada, remodelada, repigmentada, entonces le dice que sí y se inclina hacia delante, *bueno, dale, pásame un poquito de miel entre las piernas...* (Lysyj, 2008: 132)

Los atributos que la modifican como mujer entran en correlación sintagmática con la acción sexual referida. Pero no solo eso, sino que la misma miel actúa como un atributo extra sobre la piel del personaje que es partícipe del acto sexual.

Las características se enumeran en una sucesión de adjetivos modificadores de la exterioridad, son los componentes que constituyen el valor de cambio de estos personajes:

Lo lógica del consumo imprime en las relaciones amorosas entre los personajes la volatilidad, la inmediatez de lo superficial:

...¿y? ¿qué pasó?, y ella hace un gesto señalando su boca, *nada, nos besamos, touch and go, para variar*, así que, resignada, emprende el regreso a casa, sometida a la leyes del tiempo que no entiende... (Lysyj, 2008: 127)

Así las novelas proponen una diferenciación entre la “búsqueda del amor” como un ideal inaccesible e inabordable por una parte y el consumo de los cuerpos en la mecánica del acto sexual. En algunas escenas de la trama incluso queda explícito de manera directa:

... ahí aparecen por la puerta grande las chicas del casino de Las Vegas, con sus vestidos plateados apretándoles el cuerpo como salchichas, si hasta dan ganas de darles un mordisco, un poco de ketchup en las tetas, una rica salsa cuatro quesos en los muslos y ahí sale el plato del día, a cualquiera le dan ganas de ir al mostrador y consumirlas como una feta de jamón, señorita, usted debe ser la empleada del mes, deme por favor un combo de chica de Las Vegas con fritas y gaseosa... (Lysyj, 2008: 142)

El consumo de una mujer como si fuera un alimento es parte de la fantasía del hombre casado que personifica el fracaso del amor en matrimonio. Son formas directas de la asociación de consumo con sexualidad y en la escena que acabo de referir además se incluye el imaginario de la comida rápida, lo que por resonancias semánticas se asocia paradigmáticamente con la idea de sexo rápido. Sexo rápido entonces es lo contrario del sexo amoroso. La posibilidad del *customize* (es necesario introducir este verbo anglosajón dado que no parece haber una traducción que respete su valor original definido por Dictionary.com como: “*to modify or build according to individual or personal specifications or preference*” es decir, modificar o construir de acuerdo con preferencias individuales o personales) el objeto de preferencia sexual aparece aquí como una forma de interacción de mercado: el consumidor decide el producto de su elección y lo modifica corporalmente, con agregados, con modificaciones para ajustarlo a su preferencia personal o por el contrario, es el propio cuerpo que se pone en venta el que decide las modificaciones necesarias para adquirir mayor valor competitivo.

El cuerpo propio aparece como producto fabricado industrialmente en la reflexión de uno de los personajes de *Piercing*:

Detesta la expresión libidinosa con que las mujeres seducen en la televisión y en las revistas, una mirada que no es de ellas sino prestada de la fabricación en serie de vaginas ensambladas como tuercas y tornillos, pobres chicas que se convierten a la larga en mujeres de mirada triste, arrepentidas de haber vendido erotismo de *pop-corn* para consumo de caballeros sin imaginación. (Lysyj, 2006: 95)

El ensamble industrial normaliza en el sentido de crear productos idénticos y los personajes buscan escapar a esa igualación, adquiriendo características propias, pero siendo parte todavía de la serie de relaciones de consumo mutuo que construyen la lógica del mercado de intercambios sexuales. Los personajes buscan el amor o buscan una forma de insertarse en esa cadena de intercambios teniendo un valor agregado, algo que los convierta en productos únicos en la época de las repeticiones industriales.

Si como sostienen Adorno y Horkheimer, la industria cultural unifica al espectador, los personajes insertos dentro de estas relaciones intrapornográficas, necesitan escapar de esa igualación industrializada justamente porque son el molde en el que el espectador intentará identificarse, eso es lo que los intenta constituir como diferentes:

Ahora, los personajes felices de la pantalla son ejemplares de la misma especie que cualquiera del público, pero justamente en esta igualdad queda establecida la separación insuperable de los elementos humanos. La perfecta semejanza es la absoluta diferencia. La identidad de la especie prohíbe la identidad de los casos individuales. La industria cultural ha realizado malignamente al hombre como ser genérico. Cada uno es solo aquello en virtud de lo cual puede sustituir a cualquier otro: fungible, un ejemplar. Él mismo, en cuanto individuo, es lo absolutamente sustituible, la pura nada, y eso justamente es lo que empieza a experimentar tan pronto como, con el tiempo, llega a perder la semejanza. (Adorno y Horkheimer, 2006: 190)

La contracara de lo sustituible es lo único y esa es la forma en la que son presentados los personajes, re-llenados de atributos. Se llenan por imitación de lo que ellos mismos consumen por parte de la “industria cultural” para generar una falsa experiencia de desigualación en un contexto que los somete al mercado de igualdades sustitutivas.

Lysyj hace entrar a sus personajes en las cadenas productivas de mercaderías sexuales describiendo escenas de un sexo cosificado en el que el movimiento amoroso y sus protagonistas adquieren características de producto con destino de consumo:

... la da vuelta a su novia como un carnicero a su res, la pone en cuatro patas y termina su esforzado trabajo desde atrás, mirando con admiración las ancas expuestas en la vidriera. Él cree que esta posición libera a los hombres y las mujeres de la pesada obligación de la civilidad. Por un rato hay una vaca en un corral y atrás viene rumbeando el toro que se zambulle directo ahí y todo queda en el aroma campestre y el consumo de forraje (...)

Es de los que disfrutan pasear por las pasarelas con un trozo dorado de carne como ella. Viene y compra en la subasta de la ganadería y después exige distinción, fidelidad y un derecho único al usufructo de la mercadería. (Lysyj, 2006: 157-159)

Entonces, en *Piercing* se insiste con fuerza en la idea de personajes vaciados de esencia y el llenado de ese espacio con nombres que sean atributos especificadores pero que no dejan de mostrarlos dentro de una serie. Los personajes son mencionados por sus atributos: el púber pornógrafo, el tío, la tía, la rubia plástica, la chica verde, la mujer eureka, el señor pachuli, la portadora de nuevas siliconas, la nena, la madre, el padre, etc: “... y él le pregunta quién es exactamente ella. *Qué buena pregunta, no tengo idea de quién soy* y cuando ella le pregunta quién es él, él dice *yo solo soy un hombre que se perfuma con pachuli.*” (Lysyj, 2006: 131)

En este mercado perfectamente libre las mercancías adquieren valor por oposición y se fetichizan a través del trabajo puesto en esos cuerpos (visto como conseguir atributos que definan, modificaciones corporales, *piercings*, operaciones estéticas, llenado por imitación de lo que se ve en la TV, etc.) para convertirlos en mercancías intercambiables: en el mercado de bienes sexuales se consiguen otros especificadores y cada uno puede consumir aquello que desee: zoofilia, besos negros, sexo con prostitutas o *cunnilingus*. Las formas de la perversión sexual también adquieren atributo de mercancía.

En la novelística de Lysyj la solución a la privatización de la vida privada surge mediante la politización: la puesta en contacto de los cuerpos en el espacio de la *res pública* que serán las formas del amor (inconcluso, meta nunca alcanzada) o en su defecto, la convergencia colectiva de la lucha política en las calles.

Política y sexo

Piercing y *Tragamonedas* plantean una relación entre la política y el sexo como de una felicidad mutua retrospectiva: los años de la Revolución sexual, con el hito de Mayo de 1968 y los años de 1972 y 1973 en la Argentina como años del despertar del rock y la forma de mantener relaciones sexuales como un avatar del amor. Esos años descritos como felices se contraponen a los años de las décadas de 1980 y 1990 como años de mercantilización del sexo:

...ella no se siente cómoda cuando llegan los yuppies o los nerds, pasan los años ochenta y los noventa, y todo se vuelve mercancía aceptada y codiciada y la gente ya no tiene sangre en las venas sino ese espeso jugo de tomate al que hace referencia el famoso blues, y los hombres no son tan lindos como los chicos franceses del 68, flacos, con esos blazers y ese cabello hasta los hombros, sus tíos siempre son los mejores, intelectuales y sensuales al mismo tiempo, con sus anteojos y sus adoquines, enamorados de chicas de hot pants o minifaldas. (Lysyj, 2008: 56)

La mercantilización de todos los aspectos de la vida subsume al sexo en mero intercambio y la forma de una resistencia política aparece como un sexo con amor, una resistencia de lo reprimido:

...pero lo reprimido vuelve y vuelve, el amor reprimido vuelve y vuelve, la vocación reprimida vuelve y vuelve, el sexo reprimido vuelve y vuelve y las políticas reprimidas vuelven, se repite a sí misma como una letanía... (Lysyj, 2008: 55)

Una reflexión similar puede observarse en *Piercing* donde la narradora reflexiona:

Y aunque hoy vuelva la moda neohippie los sesenta con su fabulosa marea utópica han quedado atrás y las mariposas se han ido con el flower power y otras han quedado clavadas en los cuadros de los coleccionistas o en los libros de historia donde Hendrix rompe guitarras y los vietnamitas son quemados con napalm en nombre de la libertad de los Estados Unidos de América. (Lysyj, 2006: 28)

La politización es un recuerdo de los años sesenta en forma de cuadro inmóvil que se recupera como pasado. La vuelta en forma de moda es un sometimiento de la idea política a un mecanismo de mercado donde lo que se viste es para estos personajes la forma de ser. Así, vestirse a la moda neohippie lo que propicia es su inserción en este mercado de intercambios sexuales, en donde la vestimenta representa un factor de seducción y ya no la expresión de una forma de vivir y pensar en relación con la búsqueda de cambio político.

Lo político por el contrario, es lo que está afuera y del lado del contacto de los cuerpos, pero al mismo tiempo la narradora insiste en postular la búsqueda del amor. Amor y política serán las dos formas de escape de la mercantilización de la vida sexual.

La experiencia setentista, en *Tragamonedas*, suscita una melancolía en la coreógrafa que entiende que era época de hacer el amor y que los años del neoliberalismo trajeron la destrucción de ese paradigma con la entronización del mercado. La política se juega entonces en los espacios públicos como un afuera que necesita ser llenado de cuerpos en contacto, hermanados por el bien común y lo de adentro es la soledad de los cuerpos separados o entrando en contacto por el sexo ligero.

El capítulo *Días libidinales. 19 de Diciembre de 2001, 23 horas, estado de sitio de Tragamonedas* explicita la relación que propone la novela entre política y sexualidad. El compuesto de interferencias y barreras que incomunican a los personajes, la mediación de lo visto y el contacto de los cuerpos, se rompe con el estallido social.

... como empujados todos por una rabia que no acepta ser encajonada, la calle se convierte casi a medianoche en un evento que, si no fuera por la gravedad de la situación, podría parecerse a una fiesta. (Lysyj, 2008: 161)

El espacio de la fiesta en las calles es el espacio del reestablecimiento de los lazos sociales y vinculares que la novela muestra rotos y mediados por un modelo pornográfico de separación de cuerpos.⁴ Dice la narradora:

...los diques de contención se están rompiendo y la marea humana es una gran ola liberada, la jornada se convierte en un acto libidinal porque la sensación es que el agua rompe las compuertas del dique y se expande, y el derrame es el gran acto liberador de ese diciembre miedoso, cauteloso, rabioso, en la noche del 19 algo se quiebra, y lo que se rompe es la política armada con el marketing de la agencia de publicidad... (Lysyj, 2008: 163)

Es decir que las masas se funden en las calles, vuelve el contacto entre seres aislados, separados por el autoerotismo estimulado por la política mediada por la construcción del marketing televisivo. La venta de un producto immaculado, limpio, perfecto, expresión de la misma lógica fantástica en la que se asienta la pornografía que separa los cuerpos y comercia con la imagen de una perfección immaculada dispuesta para estimular la fantasía y despertar el autoerotismo.

... la coyuntura libidinal, la energía que nace del corset desatado, de la pérdida del pánico al precipicio (...) nadie quiere más políticos diseñados por agencias publicitarias que los lanzan al mercado como mercadería *prêt-à-porter*, ni fotos ridículas con dentaduras sonrientes armadas por asesores de imagen... (Lysyj, 2006: 165)

La ruptura, al menos momentánea y anárquica, que supuso el 19 y 20 de diciembre en la Argentina es retomada por la narradora como una ruptura del orden neoliberal y con eso lo que propone es una ruptura de la forma de vida que podría decirse, “pornográfica”:

...la ola neoliberal deja a millones de personas en el desarraigo y la soledad, y ellos no son animales, quieren por fin reconstruir el tejido social desgarrado, porque no se puede hablar del mundo sin hacer política... (Lysyj, 2008: 166)

Entendiendo al pornográfico como un discurso que animaliza por su liberación de las pulsiones. Lo contrario es la solidaridad y la ruptura de ese neoliberalismo que los hizo animales.

La pornografía, entendida como un gran mercado de bienes sexuales, con una fetichización del cuerpo para convertirlo en una mercancía intercambiable, entonces aparece como expresión estética de la política neoliberal: una condición que impone la venta de una idea de eficiencia

4 Es pertinente traer a colación a Bajtin quien dice: “...el carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes. Se oponía a toda perpetuación, a todo perfeccionamiento y reglamentación, apuntaba a un porvenir aún incompleto. (...) La alienación desaparecía provisionalmente. El hombre volvió a sí mismo y se sentía un ser humano entre sus semejantes. (...) En consecuencia, esta eliminación provisional, a la vez ideal y efectiva de las relaciones jerárquicas entre los individuos, creaba en la plaza pública un tipo particular de comunicación inconcebible en situaciones normales. Se elaboraban formas especiales del lenguaje y de los ademanes, francas y sin constricciones, que abolían toda distancia entre los individuos en comunicación, liberados de las normas corrientes de la etiqueta y las reglas de conducta.” Bajtin: 2005, pp. 15-16. Por lo expuesto, parece evidente que en las novelas de Lysyj el espacio de la manifestación pública aparece como ese lugar de carnaval que Bajtin entendía como instancias de subversión de las jerarquías y los valores. La reapropiación del espacio público para protestar funciona, en las novelas, como pequeños momentos carnavalescos.

con productos embellecidos para su venta, llenos de atributos que los modifican para hacerlos más competitivos en un mercado desregulado que vende fantasías para consumo solitario, autoerótico. La sociabilidad, el contacto con el otro, la solidaridad y el amor como modos de relacionarse aparecen liquidados por ser formas antieconómicas en la centrifugación extrema que la búsqueda del propio beneficio impone en un mercado perfectamente competitivo, liberalizado, abierto y desregulado.

La novela interpone el 19 y 20 de diciembre como puntos de quiebre de esta lógica y compara este proceso con una explosión libidinal. Los sujetos vuelven, aunque sea por dos días, aunque sea por un capítulo de la novela, a sociabilizar entre sí, mezclarse, tocarse, reestablecer puentes de comunicación y abandonar la individualidad de la autosatisfacción.

Las pequeñas rupturas invisibles del orden, son esos momentos de quiebre del circuito mercantil de los cuerpos: el amor (aunque siempre atrasado, imposible de ser alcanzado, con la contracara del matrimonio como una instancia de acostumbramiento y pérdida de todo deseo sexual) y las manifestaciones callejeras. Lo público entonces entra como una interrupción del discurso pornográfico que prevalece en la estructura de las novelas. En *Piercing* queda explícito en el intento de cortar con la lógica del mercado libre.

Interrumpir el libre tránsito de mercancías se obtiene mediante la conjunción de los cuerpos que conforman esa instancia de sociabilidad en el espacio público que es el piquete.

Al mismo tiempo, las diferencias de clases sociales sirven como elemento para estructurar la condensación pornográfica de la novela: las clases altas no entran en contacto con la realidad violenta de las clases populares en colisión con las clases medias. Los cuerpos no se tocan, se repite la tríada de actores que propone Lysyj en muchos de los capítulos de sus novelas como se ha visto anteriormente (un espectador externo/dos partícipes internos). Si en *Tragamonedas* la ruptura del orden de las relaciones pornográficas aparecía en los hechos del 19 y 20 de septiembre como el espacio de la confluencia de los cuerpos separados, unidos nuevamente en un acto colectivo, en *Piercing* se produce una construcción más compleja de ese retorno de lo político. Un embotellamiento producto de un piquete obliga a los personajes a un reencuentro comunitario.

Sin embargo, hay también espacio para una última representación pornográfica que condensa los elementos planteados en la novela y los hace confluir en una escena que se inscribe en forma directa en el imaginario porno. La vecina de clase alta es seducida por un piquetero que la lleva a tener sexo en su auto a un costado de la manifestación.

La seducción se produce por lo externo (“... y le sonrío, ella no puede creer la dentadura perfecta del sujeto...” (Lysyj, 2006: 200), donde el estado de los dientes es un atributo que marcan una pertenencia de clase en el imaginario de la chica que se refrenda cuando ella actúa siguiendo el encantamiento de esa distinción: “... y ella obedece, obedece al poder encantatorio de los dientes de él...” (Lysyj, 2006: 201)) y la escena termina con otro cliché pornográfico: los pobres saben mantener mejor sexo que los ricos: “...y ella no sabe, cree que sí, que hay altas probabilidades de que el polvo se repita, después de todo este tipo es cien veces mejor que el mariconazo rugbier de su ex novio...” (Lysyj, 2006: 202) lo que condensa el ideograma de la lucha de clases en una metáfora sexual básica, traducida en el imaginario popular como las clases subalternas devolviendo la agresión a la que son sometidos por las clases dominantes mediante la penetración sexual.

Conclusiones

La novelística de Viviana Lysyj aparece atravesada por el sexo. Pero la apropiación que del sexo se hace para construir las tramas está mediado por el discurso de lo pornográfico que en este caso significa una forma de interrelacionar a los personajes destilada por una construcción de relaciones

insertas en un mercado de bienes sexuales. Los personajes se presentan vacíos e intentando adquirir una identidad a través de la modificación de sus cuerpos. Los atributos adjetivales con que a ellos se refiere la narradora son una fuerza de trabajo puesta al servicio de la construcción de una mercadería. En otras instancias se puede observar como la forma de construcción de los capítulos aparece una metaforización de lo que Barba y Montes llaman “ceremonia del porno”: una triada de personajes en las cuáles dos de ellos se ven involucrados en una situación sexual y un tercero observa. El trabajo hecho sobre las formas de ver y mirar, la fantasía como vía de realización imaginaria de los actos que la realidad rechaza, también confluyen para la conformación de una metáfora de esa ceremonia del porno.

Entonces, las mediaciones entre los cuerpos y las fantasías aparecen como la construcción de lo pornográfico que la narradora luego relaciona, en ambas novelas, con una forma de construcción política resultado de las décadas de neoliberalismo. En este sentido la cuestión política es fundamental para sus novelas. Lo político es el núcleo alrededor del cuál giran los elementos de las novelas. Los cuerpos separados por las mediaciones de lo artificial, lo agregado, las pantallas de TV, los rumores y lo visto, los cuerpos devenidos mercancías y comercializados en un mercado de promiscuidad sexual, se contraponen con los momentos de “fiesta” política donde se rompe esa lógica de consumo de cuerpos como mera pornografía. Se instituyen unas relaciones sociales en las que los cuerpos (el cuerpo social en su conjunto) vuelven a reencontrarse, rompen el cerco masturbatorio de la no acción y conjugan palabras con el contacto.

Precisamente, los personajes están modificados a lo largo de la novela por la disposición binaria que les impone la imaginación/fantasía/palabra como forma de inacción, de mediación, sustitución y la acción directa como forma despojada de todo lo demás. Lo político constituye el momento del reencuentro de ese pasado ideal perdido y la institucionalización de una forma de intercambio que rompe con la lógica del mercado.

Finalmente entonces, Lysyj reconfigura el discurso pornográfico, adueñándose de sus clichés, marcas genéricas y situaciones; despojando en buena medida de descripciones obscenas a sus situaciones como forma de intervención política.

Sin dudas un trabajo que se puede pensar en correlación con el llamado “PG Porn”, o “Parental Guidance” Porn, que es una serie de videos humorísticos que reconstruyen escenas pornográficas (con actrices y actores reconocidos del medio) quitándoles precisamente el sexo. Quedan así entonces, escenas de narrativa breve, absurda, llena de los clichés y obviedades de un género que se articula solo para llegar a una meta muy específica y donde el cómo se llega a eso, resulta irrelevante. Mientras que la producción de los hermanos Gunn^{5*} se presenta como una humorada, la novelística de Lysyj, despojada en buena medida de obscenidad en sus situaciones de estructura pornográfica, se puede entender como una intervención política.

Bibliografía

- Adorno, T. y Horkheimer, M. 2006. *Dialéctica de la ilustración*. Sánchez, Juan José (trad.). Madrid, Trotta.
- AA.VV. 2009. *Porno y postoporno*. Montevideo, Casa Editorial HUM.
- Bajtín, M. 2005. *La cultura popular en la edad media y el renacimiento*. Forcat, Julio y César Conroy, César (versión). Madrid, Alianza.
- Barba, A. y Montes, J. 2007. *La ceremonia del porno*. Barcelona, Anagrama.
- Carrera, P. 2009. “PG Porn: el artificio de la pornografía contemporánea”, *La fuga*, otoño. Disponible en: <http://lafuga.cl/pg-porn/253>

5 James, Brian y Sean Gunn, productores de los videos.

- Freud, S. 2007. "El creador literario y el fantaseo", *Obras completas IX*. Etcheverry, José (trad.). Buenos Aires, Amorrortu.
- Lysyj, V. 2006. *Piercing*. Buenos Aires, Alfaguara.
- , 2008. *Tragamonedas*. Buenos Aires, Alfaguara.
- Marx, K. 2006. *El capital*, Tomo I, vol. 1. Scaron, Pedro (trad.). Buenos Aires, Siglo XXI.
- Puppo, F. (comp.). 1998. *Mercado de deseos*. Buenos Aires, La marca editora.
- Williams, L. 1999. *Hard Core: Power, Pleasure, and the Frenzy of the Visible*. Los Angeles, University of California Press.
- Williams, L. 2004. *Porn Studies*. Londres, Duke University Press.



CV

ALEJANDRO SOIFER SE RECIBIÓ DE PROFESOR Y LICENCIADO EN LETRAS EN LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRA, UBA.
SE DEDICA A LA DOCENCIA Y AL PERIODISMO. HA PUBLICADO NUMEROSOS ARTÍCULOS DE DIVULGACIÓN Y EL LIBRO
DE INVESTIGACIÓN PERIODÍSTICA *LOS LUBAVITCH EN LA ARGENTINA* (2010).

