

Cuerpos inconfesados **Sobre la desnudez en tres películas de Jorge Polaco**

AUTOR

Augusto Ricardo

E-mail: ac.ricardo@hotmail.com

Facultad de Arte, UNICEN

Resumen

De acuerdo con Foucault, la confesión religiosa ha sido el procedimiento modelo para las criterios con que el hombre occidental ha ido en busca de la verdad. Sea en el ámbito social, legal o científico, la verdad se consigue mediante una extracción: sea la verdad que se confiesa en la Iglesia, sea la verdad que se consigue en la tortura, sea la verdad que se le arrebató al silencio de la naturaleza. Podemos preguntarnos, entonces, ¿qué verdad confiesa un cuerpo desnudo? ¿Qué verdad oculta el cuerpo vestido y qué ocurre con ella cuando se le arrancan sus vestiduras?

Tres films del director argentino Jorge Polaco podrían servir de punto de partida para responder estos interrogantes. En Diapasón (1986), en Kindergarten (1989) y en La dama regresa (1996) asistimos a una representación muy particular no sólo de los cuerpos desnudos, sino de la manera en que se desnudan y son desnudados.

Los cuerpos de Polaco han sido relacionados con una estética de lo feo, de lo horrible, de lo marginal. Cuerpos viejos, fofos, decadentes. Pero la verdad de esos cuerpos no se encuentra en el juicio estético. No es la fealdad o la belleza de los cuerpos lo que queda revelado en su desnudez, sino su monstruosidad: cuando se quita la ropa nunca aparece lo que esperamos, el cuerpo natural y despojado de todo artificio, sino lo corrompido, lo incontrolable, lo vacío. Existe algo inquietante en los cuerpos desnudos, un ligero temblor en palabras de Agamben, que consiste en que un cuerpo nunca termina de estar desnudo. El acontecimiento de la desnudez nunca ocurre, al menos completamente. Siempre hay un algo que permanece todavía oculto, todavía sin decirse, todavía mentiroso. No es la fealdad lo que caracteriza la desnudez de Polaco, sino la falta de nobleza, la falta de gracia. Un cuerpo que se rebela como pura funcionalidad; un

erotismo que exhibe la cifra de su corrupción; una naturaleza, en palabras de Adorno, que sólo se revela al alienarse y por eso sólo se revela alienada.

La desnudez de Polaco no es un velo que se quita, sino un Acontecimiento que viene a trastocar y perturbar aquello a lo que estamos acostumbrados. Y se ubica en el límite entre lo humano y lo monstruoso. Límite que no separa, sino que más bien funciona como un umbral, un degradé, donde lo monstruoso no es lo Otro, sino lo Mismo puesto de espaldas:

Todos los personajes de Polaco están encerrados y sometidos. Sus cuerpos están

encerrados. Y el desnudarse nada tiene que ver con el placer: sólo desnudan su encierro.

“Soy un violador de la naturaleza, de Boncha. Todo lo que toco se vuelve monstruoso.” llega a decir Ignacio en Diapasón.

¿Qué queda cuando el cuerpo se desnuda? No lo que debería. No el cuerpo. Sino un signo inconfesado, despojado del artificio que lo hacía inteligible al ocultarlo.

Los cuerpos desnudos de Polaco aparecen sin nobleza, incontrolables, corruptos.

Palabras clave: Polaco; Desnudez; Cuerpo; Poder.

CUERPOS INCONFESADOS¹

Sobre la desnudez en tres películas de Jorge Polaco.

1.

Estoy desnudo, desnuda. Dice él, dice ella. *Estoy desnudo, desnuda.* No estoy desnudo, desnuda, para poder hacer esto o aquello, para experimentar esto o lo otro, para entregarme a esto o a lo otro, sino que estoy desnudo, desnuda, simplemente, absolutamente. Estoy desnudo, desnuda, y nada más. Mi desnudez es un punto final. *Estoy desnudo, estoy desnuda* quiere decir, por lo demás, *soy: desnudo, desnuda, soy absolutamente:* mi desnudez es la totalidad de lo que soy, sin agregados, sin fantasmas, sin impuestos. Nada más allá de la superficie de la piel que funcione como referencia. Mi desnudez no necesita de un código, no quiere ser entendida por referencia a algo más, no es una cifra a decodificar. Mi desnudez no es simbólica, es empírica. Ningún artilugio, ninguna pose, ningún valor agregado: sus límites son mis límites. Desnudo, desnuda, no puedo ser más que mi desnudez. Por eso, *estoy desnudo, estoy desnuda, dicen, soy sólo esta desnudez, sí, pero de manera total: nada de mí existe fuera de esta desnudez. Soy sólo esto, pero completamente esto.*

Estoy desnudo, desnuda, dicen, también las ansias del otro, del que desnuda, del que participa en mi desnudez. “El otro mira mi cuerpo en su desnudez, lo hace nacer, lo esculpe (...) lo ve como yo no lo veré nunca. El Otro detenta un secreto: el secreto de lo que soy.” escribe Sarte en *El Ser y la Nada*. *Desnudo, desnuda* me siento sobrepasado, atravesada por una desnudez que tengo que alcanzar. No como si quitara aquello que me ocultaba, sino como si la desnudez viniera a tomar posesión de mi cuerpo. La desnudez se hace presente antes de que pueda decir *mi desnudez*. No estoy contenido, contenida, en esta desnudez. Desnudo, desnuda, me veo siempre como desde fuera, desde lejos. No se trata de que la desnudez me exprese, me revele: se trata, más bien, de sentir que la desnudez proviene de afuera, más allá de mí mismo. No soy yo diciendo, guiando, el estar desnudo, desnuda. *No poseo mi desnudez. No me pertenece.* Siento, más bien, que me adecuo a los parámetros que exige una desnudez genérica, neutral, imposible. Percibo la fuerza arrolladora e insaciable que me quiere desnudo, desnuda. Quiero decir, los términos que configuran la propia desnudez, se hallan, desde el inicio, fuera de uno mismo, más allá de uno mismo, en una sociabilidad que no tiene un solo autor y que pone en jaque la propia noción de autor. No soy el creador de mi desnudez.

¹ Este trabajo ha sido realizado en el marco de la Beca de Estímulo a las Vocaciones Científicas (Beca EVC-CIN), convocatoria 2015.

Estoy desnudo, desnuda, dicen “no miento”. Como una plegaria, como un ruego, la desnudez no es falsa ni verdadera: no puede mentir. La desnudez, cuando aparece, es soberana. Es imposible atender a otras cosas. Hay emergencia en la desnudez.

Finalmente, estar desnudo no es un estado. No es una forma de ser. Es un acontecimiento. Es decir, la desnudez no se trata simplemente de no estar vestido. Para estar desnudo, es preciso que algo del estar vestido permanezca. Se necesita haber estado vestido. Debe poder percibirse el rastro del vestido que se ha quitado. *Estoy desnudo, desnuda* es ser des-vestido, ser des-vestida. Estoy desnudo en la medida en que permanezco en ese des-vestimiento. Estoy desnudo, desnuda, si permanezco ligado a una situación en la que estoy vestido, vestida. Por eso un cuerpo parece siempre estar menos que desnudo o más: la desnudez es infinita nunca justa: “*nunca puede saciar la mirada a la que se ofrece y que continúa buscándola con avidez*” escribe Agamben.

¿Es la desnudez el límite del cuerpo? ¿No se puede ir más allá? ¿Es ese límite una última palabra? ¿Es el cuerpo desnudo una verdad? No lo sabemos. Pero intuimos el método: de la misma manera que sólo puedo estar desnudo si permanezco ligado al vestido, no es posible decir la verdad sino en la medida en que permanezco ligado, ligada, a la posibilidad de mentir.

Las condiciones de la desnudez quizá nos permitan pensar la relación entre el cuerpo y su verdad, es decir, entre el cuerpo y el marco de inteligibilidad que lo conforma, que lo vuelve visible y le permite decir “esto soy”. Marco que, además, propone la visibilidad de unos cuerpos y condena a otros a la invisibilidad. Visible e invisible quizá sean las coordenadas para entender lo humano y lo monstruoso.

Entonces, hacia dónde buscar la verdad del cuerpo. ¿En su llana desnudez? ¿O en la actitud con que elige presentarse? O será, más bien, ¿en el devenir de su desvestirse?

2.

Este trabajo propone un recorrido por los cuerpos desnudos de tres films del director argentino Jorge Polaco: *Diapasón* (1986), *Kindergarten* (1989) y *La dama regresa* (1996) a partir de algunas lecturas de Agamben acerca de la desnudez paradisíaca, de Foucault acerca del dispositivo de la confesión y de Jean Luc-Nancy acerca del cuerpo en su relación con el mundo y lo inmundo. Como fantasma que sobrevuela el texto, se podrán percibir algunas apropiaciones de Derrida y sus seminarios sobre la Bestia y el Soberano.

Veremos que en el despliegue de esa “exhibición de la anatomía subversiva”, que en palabras de Jorge Sala define al cine de Polaco y lo enmarca dentro de una “estética de la fealdad carnavalizada” (Sala: 2011), se presentan ciertos procedimientos que señalan un concepto del cuerpo que va de la falsedad del vestido a la desnudez de la carne: el cuerpo no existe como tal, ni vestido ni desnudo: sólo aparece como resistencia a los dispositivos de verificación de la verdad (Preciado: 2008).

Jorge Sala entiende que los cuerpos feos, viejos y enfermos de Polaco representan una profanación, ya que invierten los valores estéticos de la cultura “oficial”. Pero veremos que si bien existe una profanación de esos valores, una carnavalización, los profanados no son sólo los valores estéticos de la belleza y la desnudez, sino los rituales, los gestos que la conforman.

Ahí donde el cine oficial inmoviliza, ralentiza la desnudez para cargarla de erotismo; Polaco la llena de movimiento, de desmesura, de rabia, de impulsos. Ahí donde el cine oficial compone personajes con la vestimenta y los desviste cuidadosamente, Polaco elige descomponer a los personajes con su vestuario: en su cine vestirse implica siempre algún tipo de falsedad, un imposible “ser-otro”; y des-vestirse implica siempre violencia, arrebató, ejercicio de un poder que no viene a desvelar una identidad oculta, sino a domesticarla en un otro estilizado y normalizado.

Polaco no sólo realiza una exhibición de lo horroroso, sino que despliega un interrogante acerca de la visibilidad de ese horror al desnudo. ¿Qué cosa es la identidad sino la imagen plástica de una idea? ¿Y qué le sucede a esa idea cuando se vuelve visible lo que estaba oculto, guardado? A la bella desnudez paradisíaca, erótica y razonada, Polaco la traveste, la invierte para interrogarse acerca de la verdad del cuerpo desnudo. La desnudez como puesta en tensión de la identidad:

“ Gran parte de sus películas tratan sobre la identidad. ¿Existe una explicación?
_ Vos lo percibiste. Hay muchos que no lo perciben ni por casualidad. O piensan que mi obra es una oda a la asquerosidad, a lo malo o a lo feo. Toda esa gente que piensa en esos términos, ¿qué pensará realmente cuando piensa a solas, si es que piensa?”²

² Entrevista realizada por Carlos Algeri para la revista de Arte contemporáneo “El gran Otro”.

Cuando sus personajes se desnudan, sus cuerpos parecen callar en medio del dolor, de la humillación, del placer. No dicen nada hasta el punto que su mudez parece traspasar la pantalla. Polaco desnuda hasta llegar, no al cuerpo, no al ser, sino a la carne muda.

“Mis películas salen de las entrañas” responde en otra entrevista.³

Los cuerpos desnudos de Polaco, antes que ser feos, viejos, enfermos, locos, son cuerpos que resisten, que prefieren guardarse como secreto, como enigma antes que identificarse con aquellos dispositivos que buscan racionalizarlo.

En sus películas, la desnudez suele tener la forma de la pesadilla. Y es posible que, como afirmaba Goya, el sueño de la razón esconda monstruos.

Pero vayamos de a poco.

3.

La técnica cinematográfica es *situacionista*⁴ por definición. No hay cuerpo filmado que no esté situado, es decir, que no esté en acción. Esa acción puede no ser otra cosa que el puro pasaje de tiempo, que la pura duración en términos de Deleuze. Además, el cuerpo que registra la cámara no es cualquier cuerpo, sino un cuerpo particular, siempre individual. Como afirmaba Sartre, se trata de éste cuerpo y no de otro, aquel y no cualquiera, siempre en esta determinada situación y nunca en abstracto.

La técnica cinematográfica individualiza, es decir, atribuye siempre un gesto. El cuerpo cinematográfico no es nunca un cuerpo, sino el cuerpo en acto de cumplir este o aquel gesto: “Los cuerpos siempre en la partida, en la inminencia de un movimiento, de una caída, de una separación, de una dislocación” escribe Jean-Luc Nancy (Nancy: 2003).

En general, la economía aristotélica que impregna gran parte del cine industrial, propone el gesto de la desnudez bajo la lógica de la catarsis: estimular los sentidos sólo para curarnos, para purgarnos. Sólo se desnudan los cuerpos para escenas que se cargan con erotismo, voluptuosidad o tragedia. Hay poco lugar para la desnudez llana.

Esa misma economía aristotélica es la que convierte a la desnudez en una verdad revelada: una escena erótica es, en general, un desvelamiento: de los vestidos, de los sentimientos, del deseo. La desnudez revela, desvela, descubre un cuerpo que suele aparecer vulnerable. Por eso se la trata con cuidado. Se la ajusta a los ritos sociales que se juzgan adecuados para no revelar más de la cuenta. Una forma adecuada de quitarse la ropa, así como tiempos prudenciales e intensidades convenidas, guían el juicio que el espectador hace sobre

³ Disponible en el blog La nave de los sueños.

⁴ En el sentido de la internacional situacionista y Guy Debord.

el personaje y la situación. Se trata entonces, de cuidar qué dice la desnudez, cuando se la hace decir algo.

Por eso el cine industrial busca, en las escenas de desnudez, la complicidad del espectador: ya que es una verdad la que ha de revelarse, se necesita un clima de intimidad, de confesión.

El cine, o más bien su técnica, parecen, al mismo tiempo, quitar todos los velos sobre aquello en que se posa. No puede haber espacio para lo falso en un primer plano del rostro o en una espalda desnuda. Como quería Bazin, la cámara parece dejar que la realidad se revele por sí sola, se descubra. Pero no debemos confundir la verdad del plano con la verdad del objeto: así funciona la ideología.

Pero en esa búsqueda racional de lo íntimo, de lo vital, que convierte a la desnudez no en un simple hecho fortuito sino en un desvelamiento de otro hecho más original, más significativo y que ya no podría ocultar nada; en esa búsqueda, o más bien, por esa búsqueda, la desnudez calla más de lo que dice. Se trata, quizá, de que obligada a decir algo, no puede más que callar todo lo otro.

4.

*“¿Cómo explicás que en tu cine atrapás mundos que no son tuyos, mundos que son de otros?
_Por eso duele tanto.”*

Autoentrevista de Jorge Polaco para el diario La Nación

Jorge Sala señala que durante la posdictadura “el cine hegemónico tendería a la utilización recurrente de la transparencia enunciativa como mecanismo de soporte de un exacerbado realismo testimonial.” (Sala: 2011) El objetivo principal que motivó esa elección fue el desarrollo de un discurso sin fisuras ni ambigüedades sobre el pasado.

Y es entre la transparencia y la ambigüedad donde Jorge Polaco se ubica estética y políticamente.

Tanto en *Diapasón* como en *Kindergarten*, Polaco presenta una puesta en escena realista casi hasta lo visceral. Pero su realismo es extraño. Más que al servicio de una transparencia, de un discurso coherente, está al servicio de las fisuras y las discontinuidades. Ninguna de sus películas se narra de una manera lineal. Sus films son más bien retratos de los personajes a través de una multiplicidad de fragmentos. No hay nexo causal entre las escenas. Difícil distinguir qué ocurre en el pasado y qué en el presente. El montaje nos lleva de una situación a otra completamente distinta sin explicaciones. Lejos de un montaje o una puesta

de cámara transparente (Polaco es un especialista en los movimientos de cámara y los planos secuencia), que vuelvan invisibles la técnica, Polaco parece afirmar que el único discurso posible sobre el pasado y el presente es aquel que se presenta fragmentario y con fisuras. No hay un pasado que se continúe en el presente, sino, más bien, una multiplicidad de pasados que no cesan de irrumpir e interrumpir un presente para nada sólido.

El ejemplo paradigmático es el disparo que se oye en la primera escena de *Diapasón* y que se repetirá cada vez que los personajes salen fuera de la casa donde viven. El disparo se oye cuando Ignacio viaja en tren y se asoma por la ventana: observa el fusilamiento de un joven desnudo al costado de la vía. Ignacio parece sorprenderse pero no alterarse demasiado. En seguida, continúa su rutina de viaje. Pero esa rutina está marcada por un gesto fundamental: se quita la camisa y queda con el torso desnudo. Se afeita y se arregla. Leitmotiv de muchas de sus películas: los personajes se visten, maquillan, arreglan, afeitan, se pasan el hilo dental. También acomodan los muebles, ordenan. Como si la única manera de escapar de una realidad amenazadora fuera la higienización del propio cuerpo y del espacio: Ignacio busca convencerse de que su desnudez no es la del subversivo, sino que es limpia, sana: fruto ortopédico del cuidado de sí.

Lo que nos lleva al otro lado de la cuestión: lo político en relación al cuerpo. Para Jorge Sala, lo político en los films de los 80 pasa, como mencionamos, por una reconstrucción del pasado reciente acorde a las demandas del presente alfonsinista. Pero directores como Polaco –y Acha– buscan “la demarcación de nuevos territorios de emergencia de conflictos, como son las conductas socialmente aceptadas, la sexualidad, el cuerpo y, más ampliamente, el deseo.” (Sala: 2011)

A diferencia de los directores rebeldes de décadas anteriores, quienes también tematizan la sexualidad o la marginalidad pero lo hacen para dar cuenta de un proyecto mayor que sería la lucha de clases (Sala: 2011), Polaco prefiere encerrar lo político dentro de casonas burguesas, marcando un adentro y un afuera, un mundo y un in-mundo, un presente y un pasado, que no pueden, al mismo tiempo, separarse. Lo que ya no tiene lugar es la continuidad. La única relación posible, en los films de Polaco, es la irrupción de uno en el otro, del otro en el uno, la discontinuidad. Y es el cuerpo donde esas tensiones que atraviesan a los personajes y a la realidad encuentran terreno para desplegarse.

No existe para Polaco una totalidad del pasado y una totalidad del presente, una totalidad del afuera y del adentro, una del mundo y otra de lo in-mundo, sino fragmentos que afectan a otros fragmentos en una dialéctica sin síntesis: ese es el sentido del montaje de sus films.

En *La dama regresa*, una mujer (Isabel Sarli) regresa a su pueblo de origen luego de muchos años. Se ha convertido en una mujer adinerada. Si bien nunca se explicita cómo forjó su fortuna, el relato sugiere que la hizo utilizando su cuerpo: sea como la propia Sarli en películas eróticas, en la industria del sexo o la calle. Los vecinos, entre burlas y odio, le gritan puta y le piden que muestre las tetas.

El municipio está prácticamente quebrado y el espacio público está marcado por constantes marchas y manifestaciones. Algo huele mal en la ciudad. Pero no es la conflictividad social lo que preocupa sino un criadero de chanchos que está arruinando una gran inversión que realizó el municipio. Los chanchos andan de aquí para allá, irrumpen constantemente en la vida pública del pueblo. Su olor, su presencia, vuelven cada vez más inhabitable el lugar.

Pero inhabitable no es sólo el espacio público, sino el privado. La idea de mundo trae consigo lo in-mundo como su desecho, como un sobrante que funciona, al mismo tiempo, como aquello de lo cual el mundo se separa para definirse como mundo. Así como sólo un humano puede ser inhumano (un león o un terremoto pueden causar todo tipo de daños sin ser tildados de in-humanos), una estrella o una nebulosa no son in-mundas: sólo aquello que pertenece al mundo puede ser in-mundo, es decir, sólo aquellos humanos que pertenecen lo suficiente a la especie humana como para poder ser culpables de algo pueden ser tildados de inhumanos. Lo in-mundo, lo inhumano, está atravesado por la culpa. Lo que pertenece al mundo, lo humano se vuelve así, inocente: ser humano, ser parte del mundo, es ser inocente, o más bien, no ser culpable como lo es el otro, que ya no es digno de su nombre, de su humanidad.

Pero Polaco no es un burgués neoliberal. Por eso mezcla: todo el mundo es también in-mundo, porque lo in-mundo es la tentación del mundo. Los personajes conviven con sus propios desechos. Son perturbados por sus desechos. Los desean, los anhelan, los reprimen. Los deshechos importan, no dejan de importar, no dejan de ser algo de lo que hay que ocuparse.

El vestuario estrafalario de *Kindergarten* convive con la desnudez humillada de la locura. La correcta apariencia de Ignacio en *Diapasón*, convive con los momentos en que éste se afeita, se pasa el hilo dental, se saca los callos, los granos: el mundo se fabrica sobre las ruinas de lo in-mundo. Pero esas ruinas invisibilizadas son, como todo documento de la civilización (parafraseando a Benjamin), como todo cuerpo civilizado en este caso, una evidencia de la barbarie: la estilización del cuerpo (para volverlo viable, inteligible, mundo) requiere el ejercicio de una violencia que ubica a la civilización más cerca de la barbarie de lo

que ella cree. Así tambalea, también, la idea de sí misma que tiene la civilización, al pensar que la barbarie es cosa del pasado. Por eso Benjamin habla de documento (civilizado) y evidencia (de la barbarie). Es evidencia porque sigue siendo presente: lo inmundo nunca se acaba, no hay fin para la estilización del cuerpo.

En *Kindergarten*, el padre de Lía (personaje interpretado por Graciela Borges) está muerto y embalsamado. Y ella lo saca a pasear todas las tardes por el jardín. Vida y muerte. Pasado y presente. Testimonios de un mundo que no deja de segregar cuerpos in-mundos, cuerpos-muertos, cuerpos-inhumanos, para sobrevivir.

El adentro y el afuera atraviesan a los cuerpos, los acechan, como la cámara misma. Polaco presiona a sus personajes, los persigue con la cámara, los obliga a moverse de acá para allá sin poder nunca cambiar sus movimientos.

En la insistencia de lo que aparece sin descanso atravesando las arquitecturas que deberían protegernos: puertas, ventanas, muros, persianas, se revela lo que nos acecha. La tentación no puede estar nunca en uno u otro lado: está en el “entre”, es siempre ubicua. Un fantasma es aquel que ya no está pero es sobre todo aquel que no abandona jamás su morada.

La desnudez in-munda de Polaco acecha a la desnudez erótica como un fantasma: “Kindergarten tiene un erotismo que no erotiza” nos dice el director.⁵

5.

De acuerdo con Agamben, la desnudez no existe. Es más, nunca existió. “Antes de la caída, Adán y Eva no estaban desnudos, estaban cubiertos por un vestido de gracia” (Agamben: 2014).

El pecado, así, no viene a revelarles que están desnudos, a abrirles los ojos, sino a despojarlos de ese vestido de gracia que los cubría. Por eso Agamben dice que toda desnudez es negativa: antes que una liberación del cuerpo, es una “privación del vestido de gracia”. La desnudez, en Occidente, está marcada por lo teológico: no hay, para nosotros, desnudez sin pecado. Sin pecado no hay desnudez, sólo ausencia de vestido.

“A través del pecado –continúa Agamben– el hombre pierde la gloria de Dios, y en su naturaleza ahora se hace visible un cuerpo sin gloria: el desnudo de la pura corporeidad, el desnudamiento de la pura funcionalidad, un cuerpo al que le falta toda nobleza.”

“Por qué te pintás tanto? -le pregunta Ignacio a Boncha en *Diapasón*- Vos sabes que tu cara sin pintura tendría una nobleza...” Y luego le recuerda que cuando eran niños, las que se pintaban eran las prostitutas: cuerpos que hacen gala de su pura funcionalidad, de su falta de

⁵ Entrevista realizada por Claudio Minghetti para la revista Fierro. Septiembre de 1989.

nobleza. El cuerpo de la prostituta no es lo contrario al cuerpo de Boncha, sino lo que lo amenaza con el poder de la tentación.

Pero el mismo Agamben señala una contradicción: si existía ese vestido de gracia, el pecado preexiste al pecado mismo, es decir, existía como posibilidad. Pues si hay necesidad del vestido de gracia, es porque “a la beata e inocente desnudez paradisiaca le preexistía otra desnudez”, es decir, esa corporeidad desnuda (en palabras de Peterson) que el pecado, al quitar el vestido de gracia, deja aparecer en toda su potencia.

La desnudez, entonces, es un problema no del cuerpo en relación a la naturaleza, sino en relación a la gracia.

Pero sobre todo, la desnudez era el fantasma que acechaba a los cuerpos del Edén.

6.

¿Qué significa estar vestido con un vestido de gracia?

En definitiva, lo mismo que simplemente estar vestido: una constitución. El vestido, antes que expresarnos, nos constituye, señala Barthes (2015). Nos convierte en la imagen en la que queremos creer.

Es mediante ese vestido de gracia que Adán está signado por la inmortalidad y la inocencia. Dios lo marca con ese vestido para hacer visible aquello hacia lo cual lo ha destinado. El vestido le confiere su dignidad y también la hace visible, es decir, lo representa y a la vez autoriza. Lo vuelve humano, lo vuelve mundo. Lo define, y al definirlo, lo separa. Lo separa de las bestias, lo separa de los dioses, lo separa de la tierra. Nada de eso será Adán. Cómo, entonces, no comprender su angustia. Cómo no pecar en esa situación.

En la segunda escena de *Kindergarten*, Polaco presenta un baile anacrónico donde todos lucen vestidos de época, en especial Lía, que baila como una reina. Y aunque ríe muy divertida, ni ella ni nadie parecen gozar. Más bien, cada uno parece cumplir su rol amable pero desesperadamente. Luego, a lo largo del film, cada vez que ella se desnude, será humillada y ofendida. La desnudez será siempre ocasión de angustia. Cada vez que se desvista no sabrá cómo cumplir con su rol, qué hacer.

Pero también el vestido de gracia tiene un tercer aspecto: “recubre lo que, en la naturaleza abandonada a la gloria de Dios y entregada a sí misma, se presenta como posibilidad de degeneración de la naturaleza humana en aquello que la Escritura llama ‘carne’”, es decir, que la desnudez no es el cuerpo sin ropa, sino el volver visible la corrupción y el envejecimiento del cuerpo. (Agamben: 2014)

Es así que el vestido no sólo nos constituye, sino que también es lo que permite convertirnos en signos, es decir, ser inteligibles para los otros: “La consagración del disfraz (lo que acaba por desmentirlo a fuerza de haberlo logrado) es la integración pictórica, el pasaje del cuerpo hacia una escritura de conjunto”. (Barthes: 2015) Vestido correctamente, el sujeto se difumina en su acceso a una proporción, a una combinación que pre-existe al sujeto: al querer formar parte del cuadro, se deben aceptar las leyes del cuadro, las relaciones de poder del cuadro.⁶

Cuando en esa parábola del amo y el esclavo que es *Diapasón*, donde Boncha se libera una vez que deja de temer a la muerte y así puede apartarse de Ignacio, su vestuario cambia y se vuelve anacrónico. Usa vestidos de gala, de otras épocas. Al mismo tiempo, cual parricida freudiano, ella se convierte en la capataz de un laboratorio donde se examinan hombres desnudos.

7.

Existe algo incontrolable en la desnudez de Polaco. Como el viejo en el hospicio de *Kindergarten*, la vieja mucama de *Diapasón*, la mujer vedette del intendente en *La dama regresa*, los cuerpos desnudos corren sin control, se mueven por todo el espacio, se tocan obscenamente, sin distinción entre lo privado y lo público. Son cuerpos en crisis, histéricos, violentos. La desnudez de Polaco es desesperada: sus personajes se desnudan y son tratados como culpables de algo. Aunque, como en Kafka, no saben bien de qué ni por qué. Viven su desnudez como si fueran simplemente víctimas de un fantasma que los posee. Desnudos, ellos, ellas, se sienten inocentes. Aunque, como en Kafka, no saben bien de qué. Ni por qué.⁷

Si seguimos a San Agustín, la desnudez paradisiaca se relacionaba con el control de la libido, es decir, que Adán y Eva tenían un perfecto control de la voluntad sobre las partes sexuales. Así, la desnudez que aparece con el pecado, es el símbolo de la corrupción del hombre en la medida en que significa lo incontrolable de los genitales.

En conclusión, quitado el vestido de gracia del que hablaba Agamben, no hace su aparición una naturaleza previa a la gracia, sino una naturaleza corrompida que resulta de la

⁶ Por eso la desnudez referida al vestido y el cuerpo referido a la gracia, son también, un problema político que articula lo in-mundo con lo inhumano: cómo articular una posición-identidad coherente cuando la propia coherencia se logra mediante la producción, exclusión y rechazo de “los espectros abyectos que amenazan esas mismas posiciones del sujeto.” (Butler:2002)

⁷ Y pocas cosas nos hacen sentir más culpables que no poder expresar (poner en palabras, dar a entender a otro) nuestra inocencia. Inocencia que, por lo demás, sea quizá inexpresable. Por eso la culpa es siempre individual y la palabra, siempre maldita.

pérdida de la gracia: “Desnudez y naturaleza son, como tales, imposibles: existe sólo la puesta al desnudo, existe sólo la naturaleza corrompida.”.

La naturaleza corrompida, la desnudez imposible, es lo que se empeña en mostrarnos Polaco.

“Soy un violador de la naturaleza, de Boncha. Todo lo que toco se vuelve monstruoso.” llega a decir Ignacio en *Diapasón*.

Es el pecado el que origina a la desnudez y ya no hay vuelta atrás. Sólo queda la nostalgia de aquella desnudez sin vergüenza, inocente, que no podemos conocer.

Ahora bien, Polaco desnuda a sus personajes en más de una ocasión. Los desnuda mucho, podríamos decir. Y entre todas las sensaciones que podríamos identificar, no se encuentra la vergüenza. Sus desnudos no son vergonzosos. Sus personajes no sienten vergüenza cuando se desnudan. Podemos concluir que sus personajes no sienten vergüenza porque no se consideran inocentes ni culpables. Su desnudez, más bien, es dudosa.

Polaco desnuda a sus personajes no para hallar su naturaleza escondida bajo sus ropas, sino para volver perceptible la alienación de esa naturaleza.

No se trata de la fealdad de Boncha, se trata del sometimiento de Boncha. Lo percibimos en su cuerpo: desnuda, no vemos su alma, vemos su monstruosidad.

8.

Sartre considera que el deseo es una estrategia para hacer aparecer en el cuerpo del otro “la carne”. Lo que impide esta encarnación del cuerpo no son tanto los vestidos y el maquillaje que a menudo lo cubren, sino el hecho de que el cuerpo del otro está siempre en situación, es decir, está ya siempre en acto de cumplir este o aquel gesto, este o aquel movimiento dirigido a un fin. “Nada está menos ‘en carne’ que una bailarina, aunque esté desnuda.” leemos en *El ser y la nada* (Sartre: 2013). El deseo se convierte no el intento de desnudar al cuerpo sus vestidos, sino de sus movimientos. Ese movimiento, esa situación, revela una conciencia. Una libertad. El cuerpo en situación está investido de gracia. Es libre. El deseo, entonces, busca apoderarse del otro, someterlo para hacer aparecer la carne, para inmovilizarlo. En definitiva, para apoderarse de la situación y despojarla de la conciencia del otro.

Ignacio es un ejemplo claro del sádico sartriano, que busca reducir al otro a objeto. Porque es “es contra este vestido de gracia que se dirige la estrategia del sádico. La especial encarnación que este busca realizar es “lo obsceno”, pero lo obsceno no es más que la ausencia de gracia, o más bien, cuando la gracia se ve obstaculizada: “cuando el cuerpo

adopta posturas que lo despojan por completo de sus actos y muestran al desnudo la inercia de la carne".

Por eso el sádico, Ignacio, trata por todos los medios de hacer aparecer la carne, de hacer asumir al cuerpo del otro, por la fuerza, posturas impropias y posiciones tales que revelen su obscenidad, es decir, la pérdida irreparable de toda gracia.

Lo interesante es que Polaco nos presenta un Ignacio que cree que así está ayudando a Boncha a revelar su verdad, a vivir de acuerdo a ella. A ser la expresión más pura de una verdad que habita en su interior.

Ignacio hace de Boncha un objeto creyendo que ha encontrado realmente, a través de la crueldad, su secreto. Busca en su carne lo más íntimo, que debería revelarle lo que Sartre llama el "ser del Otro". Pero sólo encuentra una desnudez muda, una desnudez resistente.

"Provocar con el desnudo es lo que hace cualquier publicidad de vaqueros en horario de protección al menor. Lo mío es mostrar el desnudo sin provocación alguna. Y esa verdad me expone aunque no pretenda nada siniestro" afirma Polaco en una entrevista al diario La Nación.

9.

De acuerdo con Foucault, Occidente ha desarrollado una "scientia sexual" que utiliza el mecanismo de la confesión (de la confesión de "la verdad" de sí, de nuestros actos, de nuestros deseos, de nuestros placeres) como procedimiento para descubrir la verdad del sexo (Foucault: 2013).

Judith Butler aplica esta dinámica al estudio del género, entendiéndolo como un conjunto de normas que nos permiten ser inteligibles para los otros y que resume en esta exigencia: que haya coherencia entre sexo, género, práctica sexual y deseo: "Coherencia y continuidad de la persona no son rasgos lógicos o analíticos de la calidad de la persona sino, más bien, normas de inteligibilidad socialmente instauradas y mantenidas" (Butler: 2007).

El dispositivo de la confesión implica una verdad que debemos extraer de nosotros mismos; es decir, que pueda englobar y dar cuenta correctamente de nuestros actos, deseos, placeres, anatomía, práctica, y que además pueda justificarlos y ordenarlos bajo la órbita de un sentido verdadero.

Por eso, la tecnología de la confesión sexual ya no busca, como sí lo hace la confesión religiosa, "extraer" la verdad, ya sea por la persuasión o por la tortura. Sino más bien "descifrar" la verdad a partir de la fabricación de una intimidad confesional, de una interioridad. Al establecer un discurso sobre la intimidad, performa la misma intimidad que

dice expresar. Así, la verdad del sexo se articula en toda una red de simbologías y significados a la que poder remitir el “discurso cifrado” de la introspección.⁸

Epstein menciona que el cinematógrafo puede atribuirle a los seres espíritu o materia. Puede espiritualizar una planta, darle rostro, interioridad. Y puede materializar a una persona, reducirlo a sus puros gestos, a su pura mecánica, a su pura objetividad. Polaco no busca ni lo uno ni lo otro. Ni extraer una verdad del alma que sea representada por el cuerpo. Ni descifrar en el cuerpo una verdad acerca del alma. Sus planos secuencia, sus encuadres, su puesta en escena hiperrealista (que de tan realista llega a ser surrealista), consiguen hacernos chocar contra la evidencia: materia y espíritu son intercambiables entre sí. Boncha rechaza someterse a Ignacio pero hay una parte de ella que goza con eso. Sarli fue humillada y ahora quiere ser ella quien humille. Lía ama a Manuel (el otro protagonista de *Kindergarten*, interpretado por Arturo Puig) y quiere que su hijo la quiera, pero ella lo odia. Todas estas tensiones se reflejan unas a otras en el momento en que aparece la desnudez. Nada más alejado del conocimiento que nuestro cuerpo desnudo.

Foucault hace de la sexualidad un componente clave del autoconocimiento. Aquí rige la "voluntad de saber" característica del dispositivo de la sexualidad. Foucault dirá incluso que la “ciencia sexuales” construye un saber, un discurso, en torno a la verdad del sexo y la verdad de sí, como un modo de organizar y producir nuestros cuerpos y nuestras identidades.

Polaco, quizá, piense que el modo de organizar y producir nuestros cuerpos no obedece a una voluntad, sino a una inercia. Para desnudarse, es necesario oponerse. ¿A qué? A esa falsa desnudez industrial, atenuada, photoshopeada, que sólo existe en la pantalla, abstracta y fantasmática. Pero que funciona como patrón para juzgar la otra desnudez, la real, la concreta, la tremenda. La desnudez de Polaco atenta contra la idea de realidad del cuerpo, es decir, contra la idea, el ideal de la desnudez.

Jorge Polaco es una especie de terrorista del cuerpo idealizado.

⁸ “A diferencia de las tecnologías aplicadas sobre cuerpos dóciles y mudos, la tecnología de la confesión, según lo demuestra Foucault, sólo pudo haber surgido a partir de involucrar un sujeto que habla y que enuncia un discurso; mientras que el sujeto al que se aplicaban las tecnologías disciplinarias en la episteme clásica, era pues un sujeto sin discurso, mudo y dócil. De este modo, se pasa de un hombre-máquina, modelado y forjado por un régimen disciplinario estrictamente correctivo, a un sujeto que habla, que posee una interioridad, un sí mismo, y cuya finalidad es terapéutica. A partir de allí, se crean las condiciones para una técnica del autoconocimiento basada en la introspección, en el autoexamen, facilitadas así por las tecnologías de la confesión.” afirma, fatal, Sergio Albano.

10.

*“Vivimos a través de todo tipo de imposibilidades.
¿Qué pasa con esas imposibilidades, con esos límites,
cuando nos quedamos solos con la obra?
Pasa que no nos reconocemos con la obra, ni alrededor de la obra.
No nos reconocemos, porque no tenemos una identidad clara,
ni siquiera una toma de conciencia a partir de la utilidad.”*
Jorge Polaco en una entrevista para la revista El gran Otro.

¿Por qué tanto énfasis en la verdad del sexo? Porque la verdad del sexo es, para Occidente, la verdad del cuerpo desnudo: “La desnudez es el des-vestirse del sexo.”⁹ escribe Diego Singer, y no del vestido, ni del maquillaje, ni de la gracia.¹⁰ Hay desnudez cuando hay sexo desvestido.

Y si bien los personajes de Polaco no siempre se desnudan para tener sexo, la manera en que esos cuerpos desnudos ocupan el espacio, construyen la situación, “se espacian” diría Nancy, implica una sexualización de toda la situación.

Pero hablamos aquí no de una sexualización erótica, sino de una sexualidad monstruosa, fantasmática.

La desnudez se presenta como el punto de partida, como la ocasión para el despliegue de un poder que busca la carne hasta las últimas consecuencias. O al menos así lo entiende Polaco:

“hace más de cincuenta años un poeta argentino decía que aspiraba a un arte con cerebro y con sexo, un arte de carne y hueso. No creo aspirar a otra cosa, ni provocar por eso ninguna perversión. Sucede que la sexualidad todavía aparece a veces como el eterno pecado y se transforma en el objeto de ciertas miradas que, sin saberlo, pervierten aquello que ven”¹¹.

La verdad de los cuerpos de Polaco es su ausencia de misterio, su silencio. El cuerpo no dice nada. Pura carne y hueso. Pura funcionalidad. Puro automatismo que lo acerca al cuerpo sin órganos deleuziano.

Polaco utiliza la técnica cinematográfica para obligar a la realidad de los cuerpos a decir algo que no pueden decir. Es la pesadilla de Bazin. Por eso es que todos están locos: se desvisten a una desnudez tartamuda, torpe, pesada.

Los cuerpos de Polaco son monstruosos no tanto por su estética, sino porque permanecen más allá o más acá de la ley: el monstruo, como el soberano, como la bestia, es

⁹ Extraído de su blog “Aquí está la rosa, baila aquí”.

¹⁰ “El rostro, por su parte, posee la facultad de ocultarse a sí mismo aún durante su exhibición permanente” continúa.

¹¹ Entrevista realizada por Claudio Minghetti para la revista Fierro. Septiembre de 1989.

siempre aquel que puede saltar por encima de la ley de los hombres. Al resistir la soberanía de los otros, como Boncha, pero al rechazar la soberanía sobre sí mismos (porque el problema es siempre la relación de dominación) se convierten en monstruos ideales, perfectas plataformas para desplegar una quema de brujas, un standard.

Por eso la locura infinita de Polaco. Sus cuerpos desnudos son cuerpos que resisten toda indagación: rechazan dar un testimonio en el marco del sometimiento que le proponen, que le imponen.

Por eso la fealdad. Por eso la vejez. Por eso la enfermedad. No son la verdad de los seres. No confiesan una verdad que obedezca a los trazos de una interioridad herida.

Se trata, más bien, de cuerpos-pantallas que, como una tela blanca, se dejan iluminar por la mirada del ansia, por la conciencia que espera respuestas.

Y la respuesta obliga a cerrar los ojos: desnudos, todos somos un poco monstruosos, un poco incoherentes. Lo erótico es el límite de lo humano: más allá, acecha el monstruo de aquella desnudez abstracta y ficticia que busca devorarnos.

Bibliografía

- Entrevista de Carlos Algeri a Jorge Polaco en la revista el Gran Otro. Disponible en:
<http://elgranotro.com.ar/index.php/jorge-polaco-si-el-artista-no-tiene-lugar-se-muere/>
- Entrevista a Jorge Polaco para el sitio de cine "La nave de los sueños", Julio del 2012.
Disponible en: <http://lanavedelossuenos.blogspot.com.ar/2012/07/entrevista-jorge-polaco.html>
- Auto-entrevista de Jorge Polaco para el diario La Nación, Septiembre de 2012. Disponible en:
<http://www.lanacion.com.ar/1510232-jorge-polaco-uno-vive-de-prestado>
- Entrevista realizada por Claudio Minghetti a Jorge Polaco para la revista Fierro. Septiembre de 1989. Disponible en:
<http://claudiominghetti.blogspot.com.ar/2010/11/jorge-polaco-dixit-kindergarten-21-anos.html>
- Entrevista de Claudio Minghetti a Jorge Polaco para el diario La Nación, Junio de 1996.
Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/175380-el-cine-un-camino-a-la-locura>
- SINGER, Diego (2011). *Masturbaciones*. Disponible en:
<http://aquiastalarosa.blogspot.com.ar/2011/04/masturbaciones.html>
- AGAMBEN, Giorgio (2011), *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- BUTLER, Judith (2002), *Cuerpos que importan*. Barcelona: Paidós.
- BUTLER, Judith (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*.
Barcelona: Paidós.
- DERRIDA, Jacques (2011), *Seminario La bestia y el soberano*. Buenos Aires: Manantial.
- FOUCAULT, Michel (2013), *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.
- NANCY, Jean-Luc (2003), *Corpus*. Madrid: Arena Libros.
- PRECIADO, Beatriz (2008), *Testo Yonqui*. Madrid: Paidós.
- SALA, Jorge. *La experimentación radical y las nuevas fronteras de la política en el cine de la postdictadura*, en LUSNICH, Ana Laura y PIEDRAS, Pablo (Ed) (2011), *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería.
- SARTRE, Jean Paul (2013), *El ser y la nada. Ensayo de ontología y fenomenología*. Buenos Aires: Losada.

Filmografía

- Diapasón* (1986). Dir: Jorge Polaco.
- Kindergarten* (1989). Dir: Jorge Polaco.
- La dama regresa* (1996). Dir: Jorge Polaco.