aesthethika©
International Journal on Subjectivity, Politics and the Arts
Revista Internacional sobre Subjetividad, Política y Arte
Vol. 21, (2), Septiembre 2025, Septiembre 2025 – Marzo 2026, 47-51

El estatuto actual de las perversiones "Trois Quarts", de Carolina Saquel

Nicolas Robert*

Aix-Marseille Université

Recibido: 25/4/2025 – Aprobado: 25/7/2025

Resumen:

Este artículo es una transcripción de la presentación del autor en la III Bienal de Cine y Psicoanálisis, que tuvo lugar en Aix-Marseille Université en abril de 2025. A partir de la exhibición del cortometraje Trois Quarts, de la cineasta chileno-francesa Carolina Saquel, el autor promueve una interlocución con su realizadora introduciendo consideraciones estéticas y conceptuales. En particular, destaca el valor del film, que al evocar la obra de Krafft-Ebing, permite poner en valor las investigaciones actuales sobre las perversiones.

Palabras clave: Trois quarts, perversión, cine, imagen, fetiche.

Abstract:

Trois Quarts, by Carolina Saquel: the current status of perversions.

This article is a transcript of the author's presentation at the 3rd Biennial Conference on Film and Psychoanalysis, which took place at Aix-Marseille University in March 2025. Based on the screening of the short film "Trois Quarts" by Chilean-French filmmaker Carolina Saquel, the author engages in a dialogue with the filmmaker, introducing aesthetic and conceptual considerations. In particular, he highlights the film's value, arguing that by evoking the work of Richard von Krafft-Ebing, it sheds light on current research into sexual perversions.

Keywords: Trois quarts, perversion, cinema, image, fetish.

Quisiera comenzar agradeciendo cálidamente a Michèle Benhaïm y a Juan Jorge Michel Fariña por hacer posible mi participación en la organización de esta bienal, pero también por la tenacidad con que mantienen este espacio donde el cine y el psicoanálisis pueden encontrarse, interactuar y dialogar.

También quiero agradecerte, Carolina. Es una alegría especial estar aquí hoy contigo. Una alegría intelectual, pero también emocional y cordial, porque tus producciones y reflexiones han puesto en práctica mi propia investigación y mis preguntas. Esta película, la primera de un proyecto a largo plazo, me parece valiosa para reflexionar y contribuir a la investigación sobre la perversión; una investigación necesaria porque está cada vez más socavada.

Antes de comenzar, quisiera, a modo de *adelanto*, mostrarles que el vínculo entre el cine y la perversión no es (solo) una cuestión de representación. Con el arte no se trata únicamente de mostrar al público lo que sería la perversión, es decir, de convertirse en un medio, un medio para representar un objeto que le sería completamente ajeno, *heterogéneo*. Se trata más bien, o también, de revelar un vínculo, digamos, más íntimo, más estructural, entre el cine y las

* nicolas.ROBERT@univ-amu.fr

Los autores/as conservan los derechos de autor © y permiten la publicación a Aesthethika, bajo licencia CC BY-SA / Reconocimiento - Reconocimiento-CompartirIgual 4.0 Internacional. La adopción de esta licencia permite copiar, redistribuir, comunicar públicamente la obra, reconociendo los créditos de la misma, y construir sobre el material publicado, debiendo otorgar el crédito apropiado a través de un enlace a la licencia e indicando si se realizaron cambios.

producciones de quienes podríamos llamar «los maestros de las superficies». Así, Lacan señaló que:

> *Lo que el perverso escenifica en su fantasía se presenta en un aspecto clínicamente obvio, concretamente como una secuencia cinematográfica, un film. Es decir, una secuencia recortada del desarrollo del drama –¿decimos un rush? No estoy seguro del término–, como esos tráiler que se hacen para despertar nuestro apetito y hacer que volvamos la semana que viene a ver la película de la que se extraen las pocas imágenes que se nos proyectan. Lo seductor de ellos es que están desconectados de la cadena, rompiendo con el tema.*[i]

Carolina y yo nos conocimos hace varios años durante las reuniones organizadas por Derek Humphreys, psicoanalista y profesor de la Universidad de París Cité. Estos seminarios interdisciplinarios reunieron a clínicos, filósofos, artistas y docentes-investigadores para reflexionar conjuntamente sobre las formas contemporáneas de sufrimiento, exclusión y lo deshumanizante, y, en última instancia, para cuestionar los límites del lazo social.

Durante uno de estos encuentros, presenté una obra sobre Pierre Klossowski, en torno a la representación del gesto suspendido, con la hipótesis de que este gesto pretendía representar un solecismo, un error gramatical, para dramatizar la experiencia de la intensidad, la diferencia y un más allá del lenguaje. Fue en esta ocasión que descubrí una de tus películas, Carolina. Esta película –donde vemos numerosas patas y cascos de caballos pateando, golpeando el suelo, galopando– me hizo pensar inmediatamente en un pasaje del libro *Mil Mesetas*, de Gilles Deleuze y Félix Guattari, que aborda el devenir-múltiple del devenir-manada. Lo que extraje es que el devenir-animal es siempre un devenir-manada, un devenir-múltiple, y que este devenir-múltiple fue una experiencia del más allá de la creencia imaginaria en (la unidad organizada de) la identidad, pero también una experiencia de afecto, quizá de ansiedad, debo añadir.

Al respecto, Deleuze y Guattari, considerando el afecto como un devenir impersonal, escriben: «Pues el afecto no es un sentimiento personal, ni un carácter; es la efectuación de un poder de manada, que eleva y hace vacilar al Yo».[ii] Este vínculo no es insignificante y una de las hipótesis que persigo es precisamente que la perversión es el deseo de denunciar la apariencia y la creencia en la identidad y que para ello se presenta como un dispositivo que intenta generar una experiencia como vacilación del yo. Lacan, en su lectura de *El balcón de Genet*, durante su *Seminario sobre Las formaciones del inconsciente*, muestra así que el perverso no se limita a jugar con las figuras del poder: a través de sus simulacros, denuncia su facticidad y revela la comedia de las apariencias. Luego especifica que el obispo, el juez y el general son solo funciones esencialmente significativas. Pierre Klossowski, un lector riguroso de Sade, nos enseña que el perverso intenta así expropiar el lenguaje, denunciar sus efectos y, finalmente, podríamos decir, desentrañar la articulación entre la imagen y el nombre, entre lo simbólico y lo imaginario, que fundamentó la creencia en la identidad. De este modo, aspira a una disolución del yo que revelaría un devenir múltiple, una salida de las identidades, donde, como nos dice Lacan en la lección del 16 de noviembre de 1976, «las identificaciones cristalizan».

Así que yo disponía de estas hipótesis, y luego Carolina presentó su trabajo. Hablamos, en particular, de *Psychopathia Sexualis* de Krafft-Ebing, publicada en 1886, donde ya aparece la figura del cortador de trenzas, una figura que Carolina me había dicho que quería explorar a través de un film. Krafft-Ebing, para quienes no lo sepan, fue un psiquiatra de principios del siglo XX que dedicó varias páginas de su tratado a temas fetichistas, a personas que impulsadas por un deseo compulsivo de cortar el pelo a mujeres jóvenes, casi siempre por sorpresa y en la

vía pública. Esta extraña y perversa figura también aparece en el libro *Anomalías y perversiones sexuales* del médico Magnus Hirschfeld.

En cualquier caso, creo que podemos plantear la hipótesis de que este corte de la trenza es particularmente impactante, ya que se presenta como la violencia no tanto de una apropiación sino más bien de una desposesión. Este corte implica una crítica violenta a la idea de que el cuerpo supondría una propiedad privada. Pierre Klossowski, en *Sade, mi vecino*, nos recuerda que el escándalo sadiano no reside en la crueldad, sino en la desposesión radical del sujeto de su propio cuerpo, más precisamente en la revelación de que el cuerpo, como unidad organizada a imagen del yo y que nos pertenecería, es un efecto de la anudamiento entre el lenguaje y la imagen. Escribe:

> *El lenguaje institucional me enseñó que este cuerpo en el que estoy era mío. El mayor crimen que puedo cometer no es tanto arrebatarle mi cuerpo a otro, sino disociar mi cuerpo de este «yo mismo», instituido por el lenguaje. Por reciprocidad, lo que gano al tener un cuerpo, lo pierdo inmediatamente en relación con otro, cuyo cuerpo no me pertenece. La representación de tener un cuerpo de una condición distinta al propio es claramente específica de la perversión: aunque el perverso siente la alteridad del cuerpo extraño, lo que mejor siente es el cuerpo de otro como suyo; y al que es, de manera normativa e institucional, suyo, como verdaderamente ajeno a sí mismo, es decir, ajeno a esta función insubordinada que lo define.*[iii] *»*

Si el cortador de trenzas es una de las grandes figuras en la historia de las llamadas "aberraciones sexuales" y nos enseña, quizás, de forma bastante sutil, una de las coordenadas de la perversión, es evidente que este fetichismo, que atravesó la psiquiatría en los siglos XIX y principios del XX, ha desaparecido gradualmente tanto de las clasificaciones modernas como del imaginario colectivo: demasiado "obsoleto", demasiado "vergonzoso", demasiado "barroco", quizás. Así que aquí va mi primera pregunta, Carolina: *¿Qué te atrajo de esta figura del cortador, y del cortado? ¿Qué te llevó a ocuparte de este tema tan particular y olvidado? ¿Puedes contarnos cómo conociste a esta figura y por qué quisiste darle una voz o una imagen?*

***

Intentaré ser más breve, menos introductorio, al formular mis siguientes preguntas. Hay otro elemento en tu película, Carolina, que me impactó especialmente: la presencia múltiple, insistente y polimórfica de la imagen. Por supuesto, tu película es una composición de imágenes en movimiento, como cualquier película. Pero aquí, algo parece estar en juego de forma diferente, más allá, que al menos excede esta única dimensión, digamos, «técnica». Esta película que *muestra*, me parece, no es solo una película *hecha* de imágenes, sino que está atravesada por la imagen como objeto, lo que abre una reflexión sobre la imagen misma, sobre su naturaleza, sobre lo que fija, sobre lo que evoca, lo que oculta y revela. En primer lugar, está la cuestión de la trenza como fetiche, que ya he mencionado. Ahora bien, el fetiche, tanto en Freud como en Lacan, es una cuestión de imagen. Una imagen fija, comparable a una memoria-pantalla, nos dice Lacan en su conferencia del 30 de enero de 1957, durante su seminario sobre las relaciones objetales. Una imagen que no se contenta con representar, sino que actúa como pantalla, que vela y devela al mismo tiempo, participando así en un movimiento muy particular, una extraña negación, un «rechazo sombrío»[iv], nos dice Lacan; Un rechazo que ve doble[v]. Una negación que consiste en un movimiento lógicamente primario de afirmación, de reconocimiento. Un «Lo sé bien, pero aún así»[vi], dice Mannoni. Así, el fetiche, como una imagen congelada, participa en una negación de lo que el lenguaje produce.

Lacan dice sobre este tema –y creo que esto no estará exento de conexión con otros elementos de la película–:

> *Este algo que se indica en el sentido de una relación estructurante fundamental de la historia del sujeto en el nivel de la perversión, se mantiene, se contiene al mismo tiempo, pero en forma de un signo puro. ¿Y qué es, además de todo lo que encontramos en el nivel de la perversión? Ahora imaginen lo que saben, por ejemplo, del fetiche, este fetiche que se les dice que es explicable por este más allá nunca visto, ¡y con razón! Es el pene de la madre fálica, y que el sujeto vincula a una situación en la que, por así decirlo, el niño, en su observación, se ha detenido, al menos en su memoria, en el borde del vestido de la madre, donde observamos una especie de coincidencia notable entre la estructura de lo que podemos llamar la memoriapantalla, es decir, el momento en que se detiene la cadena de la memoria.*[vii]

Así que, como decía, esta película, como un conjunto de imágenes en movimiento, aborda el fetiche como una imagen congelada en un momento en que la memoria monocronológica de la historia se ve socavada. Pero esta no es la única relación entre tu película y la imagen. También está la presencia de estas fotografías, tomadas por la mujer recortada, que se presentan como otras tantas imágenes congeladas que interrumpen el flujo discursivo de la película. ¿Qué hacen ahí? Probablemente no sean las mismas imágenes que el perverso evoca... El fetiche como imagen congelada es respondido –¿quizás?– por fotografías que interrumpen el movimiento de las imágenes que conforman la historia. En resumen, establecen otro régimen de imagen; a menos que no sean las fotografías las que respondan al fetiche, sino lo contrario. Su película podría, por lo tanto, percibirse no solo como una película sobre la perversión, sino también como una película sobre la relación con las imágenes y sus diferentes regímenes. Este vínculo entre la perversión y la imagen no es insignificante, ya que Lacan, en su enseñanza, insiste repetidamente en la centralidad de la imagen en los montajes perversos e incluso en su origen. En este sentido, afirma: «Aquí abordamos cómo se forma lo que podríamos llamar el molde de la perversión, es decir, esta valorización de la imagen (...) El valor de la dimensión imaginaria parece prevalecer siempre que se trata de perversión.[viii]

Llegados a este punto, querida Carolina, me gustaría hacerte otra pregunta: *¿Nos puedes decir algunas palabras sobre cómo pensaste en la presencia de la imagen en tu película? ¿Qué papel desempeñan estas fotografías? ¿Qué querías revelar o representar a través de ellas?*

***

Finalmente, hay otra escena que me parece muy importante en tu película. Se trata, obviamente, del momento mismo del corte de la trenza. Este momento, que podría parecer el clímax de la historia, no se muestra. Si bien la trenza, a lo largo de la película, es vista, designada, acariciada, manipulada; si es objeto de una inversión perceptible, casi de una veneración silenciosa, el acto mismo de cortar, este punto de inflexión, permanece fuera de la pantalla. No es tanto la trenza o la cola lo que es irrepresentable o innombrable –está ahí, regresa, insiste, está en todas partes–, sino el momento mismo de su desaparición. Lo que se evacua de la imagen, más bien se elude, no es este objeto, sino el instante de su pérdida, que lo hace insistir aún más, revelando su otra naturaleza. Esto introduce algo esencial, creo. En primer lugar, el tiempo de la narración parece quedar al margen, o más bien frustrado. Hay un antes y un después del corte, pero no un durante el corte. Este momento no existe como tal. El espectador no asiste al *momento* del acto, no lo ve, es asumido, reconstruido. Es precisamente esta falta, este vacío, lo que estructura la película como un enigma. Este *momento* histórico revela así el *momento* del acto como un momento presente, fuera del tiempo narrativo, fuera

de la memoria, las imágenes y los recuerdos. Esta elección de puesta en escena no deja de tener consecuencias. Nos invita a reflexionar sobre la representabilidad del acto, sobre lo que se puede o no mostrar, sobre la relación entre la realidad del acto y el orden de la imagen y el lenguaje. Carolina, me gustaría hacerte otra pregunta: *¿Por qué esta decisión de no representar el momento del corte?*

Aún tengo mucho que decir y muchas preguntas que hacerte, Carolina, ya que tu obra sigue interesándome, pero debo limitarme y haré una última observación. Tu película también pone el dedo en la llaga: la relación entre el fetiche y el objeto comercial.

Tu película muestra el cuidado que este cortador de trenzas pone al objeto que toma. Clasifica, empaqueta, organiza y conserva, pero lo que dice es que lo que conserva es precisamente lo que podría venderse con la condición de que entre en circulación, es decir, entre en un mercado o en una lógica de intercambio. Esta escena nos invita a pensar que puede haber una "tensión" entre la perversión y el capitalismo; en cualquier caso, una diferencia notable que muchos olvidan al querer hacer de nuestra era una era de perversión generalizada. Esta diferencia se basa en la observación lacaniana fundamental de que el capitalismo excluye la castración, es decir, niega cualquier límite al deseo, todo lo imposible. Exige que todo sea intercambiable y valorizable. La perversión, por su parte, reniega de la castración, y más precisamente de la castración del Otro: no consiste, por lo tanto, en un gesto que rechace radicalmente la falta en el Otro, sino que actúa como si el Otro la tuviera. El *como* si, aquí, es esencial porque la desmentida perversa se constituye como un gesto que no cede ante nada, ni ante la posesión, ni ante la falta.

---

[i] Lacan, J. (1958-1959). El Seminario Libro VI: El deseo y su interpretación. Ediciones de la Martinière. 2013. p.517.

[ii] Deleuze, G. y Guattari, F. (1980). Mil Mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia. Les éditions de minuit, pág. 322.

[iii] Klossowski, P. (1967). *Sade, mi vecino*, precedido por *El filósofo canalla*. París: Seuil. pp. 46-47.

[iv] "Proposición de octubre de 1967 sobre el analista escolar", Otros escritos, París; Seuil, 2001, págs. 243-259.

[v] Agradezco a la estudiante de doctorado Fanny Gourdin por escuchar esto durante una presentación que hice para el seminario. del Laboratorio de Psicología Clínica, Psicopatología y Psicoanálisis de Aix-Marseille Unuversité.

[vi] Mannoni, O., (1969). Lo sé, pero aun así. En *Claves para la imaginación o la otra escena*. Seuil.

[vii] Lacan, J. (1956-1957). Libro del Seminario IV: La relación de objeto. Seuil. 1994. p. 119.

[viii] Ibid. pág. 120.