

ALGUNAS PALABRAS SOBRE LA TESINA

La enunciación de Cristal

Aproximación a la mirada pornográfica.

Introducción

Cuando alrededor de 1844 los primeros daguerrotipos ocuparon un espacio discursivo caracterizado por cuerpos desnudos organizados para una toma que los congelaría hacia una eternidad antes impensable, su acotación tomó el nombre de pornografía (visual)²

Desde entonces, lo valorativo y lo comparativo respecto del discurso «erótico»³, domina los abordajes a la pornografía. En este sentido, la elección de un objeto de estudio como el que define la pornografía audiovisual videográfica (motivo heterosexual) desde un enfoque semiótico implica, en principio, desplazarse de este eje de lo valorativo. La propuesta inicial de este trabajo, entonces, era partir de un enfoque que permitiera dar cuenta de la especificidad del espacio discursivo de la pornografía y sus estrategias: de *su mirada*.

Una tarea de delimitación tal, lejos de descansar en un mero esfuerzo clasificatorio, había de procurar el ser un análisis de la manera en la que el sentido se construye y circula en este campo de lo discursivo. De algún modo, se trataba de la tarea de «romper el juguete y destripar la máquina»⁴.

Aquí, centraré mi atención en la presentación de aquellos rasgos específicamente caracterizadores de este fenómeno de género al que la sociedad organiza y acota como cine porno⁵, y que fueran condensados en el momento de la realización de la tesina en el título: La enunciación de cristal.

El borde como recurso.

Es dominante en la pornografía el papel del *recurso al borde*, el que se instrumenta en la forma de ciertos juegos permanentes de oposiciones entre los términos que la determinan, y que definen una estructura en tensión. Señalemos, en primer lugar, la condición por la que permanece asociada a lo “transgresor” en virtud de la representación y exhibición de actos de naturaleza



sexual en forma explícita, que la colocan como a un discurso que, acompañando a una moral social establecida, se sitúa como discurso de infracción.

En segundo lugar, se trata de un discurso que se mantiene entre dos grandes 'vertientes' enunciativas⁶: la del *régimen del discurso* y la del *régimen de la historia*. Este aspecto merece ampliar el desarrollo, y digamos en principio que establece fuertes consecuencias discursivas.

Así como se dice que las películas son fragmentos de vida a las que les han quitado los momentos aburridos, habría en este terreno que añadir, que también les han quitado las secuencias sexuales. Las películas pornográficas recuperarían una suerte de *somos los fragmentos de películas (por eso de vida sin momentos aburridos), los que fueran evitados (convocatoria al lugar de la infracción) en las películas "estándar" o convencionales.*

"Secuencias diegéticas" y "secuencias del acto"

Las películas pornográficas suelen presentar una clara separación entre las secuencias del desarrollo de los actos sexuales y las secuencias del desarrollo de acciones más ligadas a la construcción del relato ficcional, donde los *actantes*⁷ no se relacionan sexualmente. Llamamos a las primeras, "secuencias del acto" y a las segundas "secuencias diegéticas". Las llamamos así, no porque las secuencias de los actos sexuales sean menos diegéticas, o menos narrativas en un sentido estricto, sino porque los procedimientos y funciones de ambas definen clases de secuencia substancialmente diferentes respecto del modo de construir a ese relato.

Las secuencias diegéticas tienen la tarea de construir la ficción del relato pornográfico. Trabajan como eslabones construyendo e instituyendo el efecto de ficcionalización; esto es, incorporando el desarrollo de una historia de ficción, que se enuncia a sí misma como tal (como ficción) y que será diferente en función del texto o género modalizador al que remita. Llamamos modalización al tipo de relación que las secuencias diegéticas establecen al asociarse a otro texto, dominante-

mente audiovisual, pero no exclusiva-mente, el que suele ser muy conocido y ficcional. Se asocian a éste mediante la presencia de signos muy característicos del mismo: el título, los personajes y sus caracterizaciones, la historia, ciertos objetos, etc. En tanto que también recuperan ciertas características genéricas, las que funcionan como modalizadoras del texto pornográfico: van a definir la estructura narrativa, el modo del film pornográfico y el “clima” diegético que tendrán las secuencias del acto. El espacio de lo pornográfico se define entonces, en la relación que propone con cada texto modalizador.

En las secuencias diegéticas las acciones que van realizando los actantes movilizan la narración: dos jóvenes bailarinas ven un asesinato. Al ser vistas por los homicidas deben huir, huyen, etc. Domina aquello que Todorov definiera, como a los dos principios del relato, *la relación de sucesión y transformación*⁸, articulado con la construcción de un espacio diegético / ficcional, que, como en el caso de las películas “estándar”, domina el modelo de enunciación “transparente”, y el régimen de la historia, en el sentido de que las instancias enunciativas permanecen como disueltas, veladas, procurando el efecto enunciativo por el cual, pareciera que lo que se ve se estuviera contando solo⁹.

Dice Christian Metz, respecto del régimen de la historia vinculado al cine como la institución del ir al cine a ver una película de ficción¹⁰: «Dicho en términos de Émile Benveniste, la película tradicional se presenta como historia, no como discurso. Sin embargo es discurso, si hacemos referencia a las intenciones del cineasta, a las influencias que ejerce en el público, etc.; aun así, lo típico de este discurso, y hasta el mismo principio de su eficacia como discurso, consiste precisamente en que borra los rasgos de enunciación y se disfraza de historia. Como sabemos, el tiempo de la historia siempre es lo «consumado»¹¹

En las “secuencias del acto” no ocurre igual. En ellas se suele tomar distancia del texto modalizador, tanto en lo que hace a la historia como en el modelo de construcción, desviando o disolviendo lo ficcional. Fundamentalmente, ellas van a garantizar un efecto pornografizante. Esto tiene que ver con lo que se podría decir, es la diferencia más evidente respecto de las secuencias diegéticas, y es que las “secuencias del acto” son pornográficas y las “secuencias diegéticas” pudieran no serlo, por ejemplo, en el ‘marco’ de un film de otro género. Esta suerte de evidencia reside en parte, en que en las secuencias del acto se muestra el desarrollo de actos de tipo sexual explícitamente, en tanto que en las otras no, pero no es la única diferencia.

En las “secuencias del acto” parece suspenderse la narración o el desarrollo de la historia de ficción que se relata, para pasar a un régimen donde lo dominante es la descripción detallada y pormenorizada de los actantes y de las partes de los cuerpos que participan de la acción sexual. En este sentido, en las “secuencias del acto” domina lo descriptivo, en tanto que en las “secuencias diegéticas” lo narrativo. Esta diferenciación se hace potencialmente clara por la oposición: la presencia de ambas modalidades, en general acotadas como “dicotómicas”, aquí, como regularidades en el espacio de un mismo campo discursivo, la pornografía.

En las “secuencias del acto”, que se presentan tras relativamente breves secuencias diegéticas, la imagen trabaja en un cierto orden u organización que no las subordina a ser soporte del relato, como sí ocurre en las secuencias diegéticas. En la ‘porno-grafía’ el rey no es el relato, es la imagen como recuperación del cuerpo del otro, que trabajando desde la indicialidad, y en la suspensión de la vectorización del eje temporal definen que las secuencias del acto se tornen fuertemente descriptivas. Así mismo, en las secuencias del acto la enunciación se construye como conjunto de marcas evidenciadas. En este sentido, el uso de distintos procedimientos por los cuales se trabaja en el “ir” al detalle¹²: buscarlo y subrayar esta búsqueda como hallazgo y como efecto de una elección, patentiza una enunciación “opaca”, donde lo dominante es el régimen del discurso.

Decíamos entonces, que esta oposición entre los dos grandes tipos de regímenes enunciativos del *discurso* y de la *historia*, se articulan como presencias en trance permanente: lo sexual (secuencias del acto) y la ficción (secuencias diegéticas). Relación entre las secuencias sexuales (donde la enunciación se evidencia para establecer esta transparencia no ficcional, documentalizante, que señaláramos, donde la imagen posee un papel predominantemente indicial), con las secuencias diegéticas, donde lo ficcional envuelve y desenvuelve a este sexual representado.

Ficcionalización que opera en dos grandes direcciones: la de la creación de una diégesis que depende de esa presencia de lo sexual, y la de una modalidad opuesta al régimen del discurso, el de la historia, donde la imagen cede su lugar más fuertemente indicial, para retomar ese lugar subordinado a la historia.¹³

. Esta situación de roce y de diferencia, hila en el texto un juego de borde, donde lo que se instaura permanentemente es la carencia, el peligro al desgrane o al derrumbe de una estructura en juego oscilante.

«Ni la cultura ni su destrucción son eróticos- dice Barthes- es la fisura entre una y otra la que se vuelve erótica».¹⁴

Instauración de la carencia. Por otra parte, parte de la estrategia de la pornografía, en oposición a la del erotismo, es la de proponer una totalidad perceptiva vinculada a lo sexual, que se expresa fundamentalmente en la construcción de un enunciario capaz de verlo casi todo, de conocerlo casi todo, en casi todas las formas, en casi todos los ángulos, en casi todos los modos. Un sujeto textual al que se pone en permanente conflicto entre la completud y la carencia, entre el todo y la falta. Una figura enunciativa también definida por el borde, como si se tratase de una silueta de arena que anhela ver cómo el niño la arma, pero que al intentar incorporarse se despega de la arena, y deja de ser esa silueta para dejar un vacío.

A este juego del mostrar lo sexual desde múltiples modalidades, los motivos que aparecen con regularidad recuperan el lugar de la transgresión moral: violaciones, engaños, vejaciones, espías, sexo llamado “plural”, onanismo, etc. Ahora, y aunque pudiera pensarse como a una verdad de Perogrullo, hay más de un motivo excluidos. Hemos señalado fundamentalmente a dos: la homosexualidad y la presencia de mujeres “indispuestas” o con su período menstrual, al momento de la representación de la escena sexual. En ambas exclusiones se define una “naturalización”, una verosimilización, de los tipos de sexualidades representados e incluidos. Su no inclusión supone la instancia de la prohibición. Las relaciones gay y el sangrado femenino se mantienen como signos de una sexualidad no sólo no heterosexual, sino que, además, permiten percibir en la oposición la entrada rotunda de los límites de la moral, y en tanto de la moral, de la cultura.

«Otras prohibiciones asociadas a la sexualidad no nos parecen menos reductibles que el incesto al horror sin forma de la violencia. Es el caso de la prohibición que recae sobre la sangre menstrual y sobre la sangre del parto. Estos líquidos son considerados manifestaciones de la violencia interna. Por sí misma, ya la sangre es signo de violencia.»¹⁵

Dos figuras que se colocan más próximas «al horror y a la repulsión», como si tratase del límite y la carencia en sí mismas y sin retorno, encontrarse ante la muerte definitiva, que al juego de las destituciones relativas.

Camila Bejarano Petersen¹

¹ Tesina dirigida por el Prof. Raúl Barreiros, presentada en octubre de 2001, para la obtención del Título de Lic. en Investigación y Planificación Audiovisual. Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Comunicación Audiovisual. *Camila Bejarano Petersen: cbp@topmail.com.ar*

² La pornografía como acotación genérica inicial, puede detectarse en la escritura. Como antecedentes lejanos del género podemos señalar una larga tradición desde la oralidad, que convive en la actualidad: las canciones populares picarescas, así como los chistes del mismo tono, los conocidos por el nombre de chistes “verdes”. Otro antecedente, uno de tipo audiovisual ‘no mediatizado’, lo constituyen las representaciones satíricas de teatro, también prohibidas y censuradas, donde se representaban escenas ligadas a los reyes, castillos, cortesanas, con un fuerte tono de burla y excedidos en detalles de orden sexual.

³ Este lugar de la recurrente comparación entre la pornografía y el erotismo, se entiende por la presencia de la sexualidad como motivo caracterizador de ambos campos genéricos.

⁴ Christian Metz, *Psicoanálisis y cine, el significante imaginario*, Ed. Gustavo Gilli, Barcelona, 1979.

⁵ Cabe recordar que el trabajo realizado acotó el dispositivo videográfico.

⁶ Por enunciación «se entiende al efecto de sentido de los procesos de semiotización por los que en un texto se construye una cierta situación comunicacional, a través de distintos dispositivos o rasgos» Steimberg, Oscar, “Semiótica de los medios masivos”, Ed. ATUEL Bs. As., (Ed 1993); 2ª Ed. 1998.

⁷ Barthes, Roland; Todorov, Tzevan; y otros, *Análisis estructural del relato*, Ed. Coyoacán. S.A., Colección Diálogo Abierto, México DF, 1997.

⁸ Op. Cit. 1997.

⁹ Evidentemente se trata de un efecto de tipo discursivo y no de algo posible, todo discurso es proferido por alguien y deja marcas en el texto que lo remiten. Sobre este tema ver, Metz, Christian, *Cuatro pasos por las nubes, en La enunciación impersonal o la cita del film (L'Énonciation impersonnelle, ou le site du film)*, Méridien-Klincksieck, París, , 1990.

¹⁰ Del cine, en el sentido de “(...) «películas”, a secas, en el sentido de la palabra hoy más difundido -, de una de esas películas que la industria del cine se encarga de producir”. Metz, Christian, *Psicoanálisis y cine, El significante imaginario*, Ed. Gustavo Gilli, Barcelona, 1979

¹¹ *Ibid.*

¹² Señalemos sintéticamente al marcado que establece un tema musical que recorta la secuencia, el rallentado, los zoom ópticos y manuales, los paneos y movimientos de cámara que construyen un record o montaje no clásico, en el sentido de que el efecto de “continuidad” es permanentemente disuelto, como marcas de la enunciación que operan en la construcción de las secuencias del acto, en oposición a la transparencia que caracteriza las secuencias diegéticas.

¹³ «El régimen de la “historia” llega tan lejos que, según ciertos análisis, la imagen, considerada como instancia constitutiva del cine, se desvanece detrás de la intriga urdida por ella misma, y el cine es sólo en teoría arte de las imágenes». Metz, Christian, Op. Cit. 1979.

¹⁴ Barthes, Roland, *El placer del texto*, Ed. Siglo XXI, México D.F., 1980. Pág. 13

¹⁵ Bataille, Georges, *El erotismo*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1997.