



La visibilidad del monarca

De la construcción de lo explícito a la enunciación pornográfica

Escribe CAMILA BEJARANO PETERSEN

La acotación pornográfica: construir la infracción

Desde que la célebre frase de un letrado sentenciara "sé lo que es cuando la veo"¹, se ha considerado que la pornografía propone un régimen de estrategias tan poderosas en la demarcación de sus confines que no sería posible hallar a un sólo espectador que, desprevenido, viese un filme pornográfico sin reconocer a la clase de film que ha convocado a su mirada, a su contacto. No obstante, dicho veredicto de 'obviedad' fue seguido por un enorme esfuerzo de señalamiento, construcción de un dispositivo de marcaje que constituye hoy el régimen de ostensión de la escena pornográfica. Observemos, al respecto, el espacio del video club familiar donde la pornografía arma su blasón en una posición de acceso «condicionado».

Recordemos que Oscar Traversa introduce una consideración particular acerca del conjunto de fenómenos metadiscursivos que toman por su objeto a los films, fenómenos que generalmente han sido considerados como "periféricos" o secundarios respecto de lo específicamente fílmico, a los que el autor define de modo provocativo como al tercer momento del cine: el "filme no fílmico": "No filmes en sí mismos: son variantes que van desde el heraldo anunciador hasta el fantasma", añade: "(...) la institución cinematográfica debe engendrar taxonomías que hagan posible el reconocimien-

to de la diversidad"². En tal sentido, nombres, imágenes, textos que acompañan al cuerpo del filme, lugar en las estanterías -que lo dan a ver como estando oculto-, operan en el caso de la pornografía en el camino de sustraer (retirar de otros lugares) la atención sobre lo que allí, y por efecto del señalamiento mismo, se anuncia como reservado. La seducción obscena hace jugar la promesa de *dar escena* a aquello que de otro modo permanecería oculto, fuera del ejercicio de las miradas. Un *secreto*, develamiento de un enigma cuyo acceso promete además de un saber, la entrada a un campo de cierta infracción.

Con relación a "El reglamento de policía para los liceos (1809)" Foucault observa que en el enunciado que prohíbe a los niños hacerse agujeros en los bolsillos de los pantalones (por razones de un obvio pasadizo a territorios que serían oscuros), el señalamiento de la prohibición al tiempo que define claramente unos límites (aquello que no debería ser o hacerse) explicita por el mismo gesto los modos de su posible acceso³: potencia de la escena de negación, la prohibición que delinea los prohibidos, a su vez los ilumina y coloca lo oculto en la posición de lo deseable. En otros términos, en el lugar de una falta y de un secreto que la sostiene.

El mercado porno

El lugar del nombre en la pornografía opera a través del juego de metonimias que lo construyen como a un objeto siempre por nombrar: objeto en

Licenciada en Investigación y Planificación Audiovisual, Universidad de La Plata. Docente de la Cátedra Semiótica de los Medios de la FBA-UNLP. Investigadora de la Facultad de Bellas Artes. Se ha especializado en el estudio semiótico del cuerpo en los medios audiovisuales. Es autora de *Registros de la mirada. La enunciación que se exhibe* (2003), y aguarda edición *El cuerpo en la voz y la voz del cuerpo: dos narraciones* (2004)

que nos ocupa, la pornografía, qué es lo que el nombre anuncia. En principio indica que los films pornográficos muestran un tipo de actividad que, si bien puede ser convocada por otros géneros, en el caso de la pornografía se presentará de una manera que le pertenece y que, justamente, fija la acotación del género: mostrar *explícitamente* las actividades sexuales de sus protagonistas. Por tanto, una operación clave en la configuración de esta sexualidad que caracteriza a lo pornográfico es la de establecer una rigurosa separación entre lo sexual y toda otra esfera de la actividad humana, y hacerlo en la medida en que ese relato se postula sobre una promesa central: estimular otra sexualidad, la del espectador. Es decir, que en principio, lo pornográfico es justamente ese intenso trabajo de centralización, de focalización, sobre lo sexual.

Pornografía y grado cero

Los metadisursos acerca de la pornografía revelan una dimensión polémica que parece difícil de evitar, que se vincula con la puesta en escena de la tensión entre las prácticas del cuerpo y la dimensión público / privado a la que la figura del autor-crítico debería someterse en cada caso. La polémica se organiza fundando una relación de lo que serían dos discursos opuestos y contradictorios, oposición definida por el cine erótico de un lado y el cine pornográfico del otro⁹. No obstante, y más allá de la dimensión polémica, entre las insistencias de los metadisursos acerca de lo pornográfico, abordajes que recorren el género ya para cuestionarlo, defenderlo, analizarlo, es posible detectar una coincidencia: la de señalar el supuesto carácter despojado o demasiado despojado de la mostración sexual que devendría, por lo que se considera como una poderosa o excesiva 'carencia del velos', en pornográfica. Este postulado dominante sobre la presentación sexual pornográfica como una suerte de «grado cero» del sexo; sexo 'sin' ley, 'sin' cultura, se apoya, según lo considero, sobre tres registros característicos de la configuración pornográfica: asertividad realista, inmotivación diegética, escena exhibicionista. Propongo la figura de los velos, arriba citada, y de su carencia para dar lugar a algunas observaciones que parten del principio de que la mera presencia de los cuerpos y las

prácticas sexuales no es condición suficiente para la acotación pornográfica y, en tal sentido, que la noción de lo "explícito" merece algunas consideraciones.

La ponderación crítica

Georges-Albert Astre, en una cita que recupera Rodolfo Kuhn, sostiene que "El porno suprime generalmente la imaginación, no hace intervenir al intelecto, y usando su total realismo, priva a Eros de sus justificaciones nobles, jugando con el voyeurismo e incitando al placer solitario"¹⁰. Propongo esta cita porque en ella detecto una síntesis de los pasos habituales en la argumentación convocada al momento de valorar negativamente a la pornografía, posición dominante que es generalmente seguida por una descripción elogiosa del cine erótico, o como en el caso de Kuhn, del cine de Armando Bo. Kuhn, que parte de considerar al cine pornográfico básicamente como un mal cine, procura desplazar la condición pornográfica desde la cual se había pensado al cine de Bo. Refiriendo a la película *Fiebre*, (Armando Bo, 1970) Kuhn observa: "Seguramente en muchos espectadores habrá identificación con el personaje de Isabel [Sarli]. Seguramente la escena producirá excitación en muchos. Pero más allá de esto: ¿quién puede negar que estamos tal vez frente al único film realmente surrealista de la Argentina? (...). Por éste y muchos más motivos que veremos es demencial llamar "pornográfico" al cine de Armando. Además, la pornografía no deja lugar a la imaginación. El cine de Bo, sí."¹¹ La operación por la que Kuhn requiere construir la diferencia entre el cine pornográfico y el cine de Bo, se despliega como parte de la estrategia por jerarquizar a este último. Por una parte porque sostiene que "Durante años, Armando fue un personaje minimizado a quien nadie tomaba en serio. Hacía "cine menor" para consumo de un público "poco culto" ¹² es decir, por su acotación a un género "bajo" como el pornográfico; pero, por otra parte, Kuhn debe diferenciarlos porque en su horizonte el género pornográfico es tan malo que ni siquiera es peligroso: "nada más inocuo e imbécil que el cine pornográfico".¹³

En "Elogio de la pornografía" de Claudio Uriarte, una crítica favorable que basa parte de su defensa en criticar negativamente al cine

fuga. Esta tarea de los desplazamientos sobre el eje de las sustituciones, trabaja en la puesta en escena de una evasión, de modo que lo que se supone oculto y de cuidado adquiere un estatuto eufemístico, amplificado. El primer nombre que es convocado por evasión es el de "porno": en los carteles de los videoclubes familiares se inscriben como "condicionadas" y, si el cartel se omite, podremos ver tres sugestivas XXX rojas en las tapas de los casetes que está cuando tal vez no está SEX o que se suman. La superposición y la redundancia de marcas no es un inconveniente, por el contrario, como se dice cuando se desea estimular los esfuerzos cooperativos: "todo suma". Así, otra entrada que trabaja la acotación pornográfica bajo palabra de Ley, es la de la leyenda: «Material prohibido para menores de 18 años». En este caso, la restricción recupera la figura de un límite cuya trasgresión habilitaría ciertas consecuencias del lado de la sanción legal.

Con relación al nivel discursivo que establece el tipo de organización espacial en los videoclubes, hace sólo un tiempo atrás las cajas de las películas «condicionadas» eran separadas de las otras, las no-pornográficas: una puerta, un lugar alejado tras una estantería, lejos de las infantiles, una caja roja, respecto de la dominante en negro, que advertía desde la cima. Si bien este tipo de organización se mantiene aún, los niveles de segregación son menores⁴. Las películas pornográficas comparten el mismo gran espacio, respetando o introduciendo este sendero de marcas que señalamos, la presencia de paratextos de condicionamiento. De preferencia ubicadas en un rincón, y en los estantes últimos y más altos, habitualmente enmarcadas por las eróticas, en otros casos -en muy pocos casos-, y si atendemos a que la foto de tapa manifiesta una escena categórica, las películas se presentan como cajas sin foto de tapa.

Estas modalidades del señalamiento que hemos distinguido, como extraer la imagen de tapa, dan cuenta de la preocupación con la que se demarca a los filmes pornográficos y se funda así a un "resto" no condicionado. Este gesto, desde luego, no parte de un temor al contagio entre videocasetes pero puede ser pesando en virtud de la consideración por la cual, como describía Freud acerca de la operatoria del tabú: "todo aquello que orienta las ideas del sujeto hacia lo prohibido, esto es, todo lo que provoca un contacto puramente mental o abstracto con ella, queda tan prohibido

como el contacto material directo"⁵. Es decir, que la pornografía pone en escena, en un metanivel, la tensión entre el espacio público y el privado, nociones a las que Francis Barrer, siguiendo a Foucault, define como siendo precisamente modernas y altamente vinculadas a la concepción actual de la corporeidad⁶. Este nivel de observación nos permite atender a una escena pública en la que se actúa una cierta prohibición sobre el material pornográfico, escenificación de lo 'tabú'. Se exhibe el ejercicio de lo que se auto-designa como modalidad de una trasgresión, se caracteriza de este modo al género del lado borde y se lo ordena hacia una "debida" restricción al ámbito de lo privado.

Estrategias / promesa

La pornografía audiovisual es un género. Es decir, que puede ser entendido como una *clase de texto* que, a partir del conjunto de regularidades que ostenta, organiza su circulación social construyendo un «horizonte de expectativas» relativamente estable. Ahora bien, como ya se ha manifestado, para establecer dicha previsibilidad las operaciones metadiscursivas son esenciales puesto que marcan a los films y restringen el ámbito de su competencia con el fin de gestionar el contacto con potenciales fruidores. De este modo, los usuarios del video club pueden obviar la tarea de ver toda la película para saber de 'qué tratará' o qué será lo que encontrarán, al menos en lo esencial. ¿Pero qué sería lo esencial? Nos referimos a la presencia necesaria de ciertos rasgos que se inscriben como el resultado de elecciones precisas entre múltiples posibles. Es decir, que cada género como horizonte de expectativas, establece dicha perspectiva a través de garantizar que ciertos fenómenos tendrán lugar y que ciertos fenómenos serán excluidos. Esta tarea de acotación implica, por una parte regularidades en la configuración de los films, pero también el acompañamiento de juegos metadiscursivos diversos⁷. En este sentido, el nombre del género opera architextualmente cada vez que nombra a un film y lo coloca de su lado⁸; es decir que recupera un saber social previo que la "etiqueta" asienta en términos de recuperar las restricciones que dan cuenta de lo singular del género, "lo esencial". En el caso

de los actos sexuales; esto es que evitan a lo 'meramente' sexual. En este sentido es que, al proponer la figura del *velo* o de su carencia, no refiero sólo a la relación entre lo que está en el campo visual y se oculta (la tensión entre ver-no ver), sino que pretendo dar cuenta de la construcción de una cierta distancia respecto de lo sexual, lo que podríamos llamar como operaciones de descentramiento, aspecto al que refiere la idea de Khun de "dejar lugar a la imaginación". En este sentido, la recurrencia narrativa del cine erótico a motivos tales como las diferencias culturales, las sugerencias políticas, el relieve otorgado a la manifestación artística de una ruptura, o bien, como en *El imperio de los sentidos*¹⁸ en que la confluencia de varios de estos modalizadores articula la mostración sexual con la problemática del riesgo mortal que se padece cuando ciertas formas del "desenfreno sexual" capturan la totalidad de la esfera vital de los sujetos¹⁹, operan en cada caso, en tanto que *modalizadores de la distancia*, de este velo.

Ahora bien, el efecto de inmotivación que produce (a) lo pornográfico asociado a la construcción de una diégesis debilitada, puede ser considerado como una operación "realista", en el sentido de gestionar un *plus* de veracidad según las observaciones de Roland Barthes. Barthes señala con relación al surgimiento del nuevo verosímil del realismo literario que su procedimiento privilegiado de la introducción de series de detalles de valor transformador muy debilitado (=funciones catalíticas) instituía el «efecto de realidad» otorgado por la lectura de un muy riguroso respeto referencial. Dicho efecto era posible porque, puesto en perspectiva respecto de la tradición anterior (el verosímil 'abandonado') la introducción de grandes tramos descriptivos pesaba como meras intromisiones superfluas e innecesarias, o bien, como desvíos cargados de "verdad".²⁰

La pregunta que abre este apartado, "¿Cancelar la diégesis o abrir otra escena?", puede ser respondida del modo siguiente: no obstante la mostración explícita descrita por los metadisursos en tanto que característica de los films pornográficos, se sostenga como originada por un fuerte deseo "exhibicionista" -deseo en principio otorgado por cierta previsibilidad del «*contrato de lectura*» del género²¹ - es importante atender a que dicha mostración está por entero modali-

zada. Lo es aún, o lo es más bien en ese decirse "no motivada" más que por el centramiento en la exhibición de los actos de naturaleza sexual que se realizan. Esto es así porque esa *inmotivación diegética*²² habilita, en principio, la presencia de un actante privilegiado: el dispositivo, un acto "para las cámaras".

Dispositivo e indicialidad autenticante

Una condición fundamental para la operación que permite construir la "ilusión referencial" de esta suerte de «grado de cero» del sexo pornográfico se despliega en el carácter autenticante del signo audiovisual en tanto que signo de funcionamiento icónico indicial que encabalgala la eficaz *impresión de realidad* de la enunciación filmica. En el caso del cine documental, como en el pornográfico, el privilegio del estatuto autenticante del dispositivo audiovisual potencia la lectura indicial, es decir, la idea de un contacto necesario, acaecido, entre la imagen y el impregnante (el objeto). Esta focalización sobre la dimensión indicial se apoya tanto en el saber lateral sobre el procedimiento de obtención de imágenes del dispositivo audiovisual, «*arche*», como a partir de instrumentar lo que en términos de Verón serían operadores de la "neutralización de la ficción" que todo discurso es.²³ En este sentido, la estrategia característica del cine documental es operar en el repliegue neto del estatuto ficcional del film -construir la lectura de que los acontecimientos documentados han sido capturados con una intervención mínima, la necesaria para su registro-, mientras que en el caso de la pornografía la construcción de lo explícito asociado a lo sexual auténtico²⁴ requiere de la ficción, pero no como un indicador que trabaja en ausencia, es decir sobre el eje de las relaciones paradigmáticas, sino como una tensión construida por contigüidades. Ficción y "no - ficción" operan en el mismo espacio; en tal sentido, es posible decir que la pornografía es un género pionero en esto de jugar con los límites entre lo ficcional y lo documental, y por tanto, de explorar en las posibilidades y restricciones del dispositivo y del lenguaje.

Esta dimensión característica de la pornografía audiovisual, este poner a jugar en el mismo espacio discursivo tanto al régimen enunciativo convocante de un efecto de "transparencia no ficcional" como al efecto de "lo ficcional", se inscribe a partir de la presencia de dos tipos de

erótico ("el erotismo es la pornografía de los hipócritas") y en sostener que la especificidad de lo pornográfico no admite que se lo juzgue con los criterios otorgados a lo erótico, cine predominantemente asociado al campo del arte ("Ya que si la pornografía no es Arte, por qué discutirla con los parámetros del Arte?"). Ahora bien, como señaláramos, también en los metadiscursos que expresan un juicio "favorable" se detecta una coincidencia con respecto a los "negativos", la que resplandece al momento de recortar al discurso pornográfico como a un discurso de "total realismo", un discurso "sin mediación", como puede verse en este fragmento del argumento de Uriarte: "La pornografía no puede aspirar a ser Arte, puesto que su misma singularidad, novedad e inclasificabilidad radican en que termina con toda mediación: su propósito es excitar sexualmente al espectador por medio de una exhibición de cuerpos en intercambios sexuales, y su cumplimiento implica una *intervención inéditamente directa en el sexo* y en el inconsciente del espectador (...)" [el subrayado es nuestro].¹⁴

Recuperar estas citas permite detectar cierta condición aparentemente paradójica por la que la crítica –crítica en el sentido de Genette de función metatextual por excelencia¹⁵– termina –o empieza– por instaurar a lo pornográfico como a una suerte de «grado cero» del sexo, como si allí no hubiera sexualidad –en el sentido foucaultiano de su puesta discursiva–, sino sólo sexo. Lo atractivo y conflictivo de estos enfoques es que al negar la más de las veces que lo sexual deba ser presentado de ese modo llamado como "crudo", "sin justificaciones nobles", despojado, repetido, maquinal, etc., lo reconocen y lo colocan en el mismo movimiento como al modo más original, en el sentido de un posible estado de base: puro sexo. Esta situación es curiosa y permite observar el modo en que la «transparencia realista» domina con contundencia el campo de la enunciación pornográfica estableciendo una figura de autoridad asertiva, certificación de "un" existente en los modos de presentar lo sexual. Refuerzo la idea: el punto al que conduce mi tarea es que, a fuerza de repetir e hiperbolizar que lo característico de la pornografía es el carácter "explícito" de su sexo sin discutir el propio estatuto de la categoría «explícito», me parece que se ha olvidado una cuestión clave: que esta

"intervención inéditamente directa en el sexo" no es tan directa, ni es sin mediación –¿Hipérbola muerta?–.¹⁶ Por tanto, la cuestión de atender que la pornografía ha alcanzado el estatuto verosímil del existente sexual verdadero, implica justamente detectar que ese carácter de garante de un existente, restricción que lo funda como discurso autorizado, se instrumenta en el modo de construirse como discurso que escapa de las normas y restricciones que impone la cultura, de allí que la noción de lo "no convencional" del sexo pornográfico puesto en contacto con las nociones peircianas de ícono, índice, símbolo, adquiera su potencia en la negación que lo funda como a un discurso 'directo' sobre su objeto.¹⁷ La metáfora sería: un discurso que hace retroceder al símbolo para instaurar con todo su peso al valor indicial. Pero se trata de una metáfora, sería bueno desmantelarla: lo pornográfico de un discurso es el efecto de sentido producido por un tipo particular de enunciación –modos específicos de construcción de los cuerpos, sus relaciones espacio-temporales, sus distancias...– y no el resultado de la presentación de un 'referente' (sólo puro sexo) que sería capturado en su estado más primitivo.

¿Cancelar la diégesis o abrir otra escena?

Observemos que esta perspectiva de un sexo a secas 'en' la pornografía se apoya, en principio, sobre dos supuestos de recíproca conveniencia. Por una parte, a través de la focalización en la idea por la cual la mostración de los actos de naturaleza sexual se considera como siendo «explícita»; y por otra parte, en que dicha inscripción de lo sexual en el relato se considera como "no justificada". Con relación a lo primero, observemos que lo explícito no se encuentra: se produce. Es el efecto por el que se construye «el sexo» como el objeto central, diferente de lo no sexual, como un sexo ocupado en ser 'plenamente' mostrado. Con relación al carácter no justificado de la intervención sexual –esto que citáramos ante la ausencia de "justificaciones nobles"–, notemos que esta consideración se sostiene desde un verosímil narrativo de lo que sería la buena mostración sexual –caso del llamado erótico–, y supone la introducción de un motivo que opere definiendo razones de una demora, que revistan de un "más allá" a lo sexual

gía de la pornografía, Nueva Visión, Bs.As.

2 Es en "Cine: el significante negado" donde Traversa propone dicha noción para "denominar globalmente el universo heterogéneo de producciones significantes que se intercambian socialmente a propósito de los films". Este gesto teórico me parece central en tanto considera a los fenómenos «meta-discursivos» como constituyentes del funcionamiento de la institución cinematográfica, y se aparta de la perspectiva que los considera como fenómenos 'parasitarios'. (Traversa, 1984: 39-43).

3 Foucault, M. (1976), *Historia de la sexualidad, La Voluntad de Saber, Tomo I*, Siglo XXI, México, [25 a ed. cast.1998].

4 Un caso, es el del videoclub de La Plata, VideoManía, que hasta finales de los '90 ostentaba una propia que separaba las películas pornográficas del resto.

5 Freud, S. (1913), "Totem y Tabú", en *Sigmund Freud, Obras Completas*, Bs.As. Amorrortu, [1992].

6 Barker, F. (1984), *Cuerpo y temblor. Un ensayo sobre la sujeción*, Per Abbat, Bs. As.

7 Steimberg (1993), [1998], *Semiótica de los medios masivos*, Bs As, ATUEL.

8 Genette, Gerard, 1989, *Palimpsestos*. Madrid, Ed. Taurus.

9 Es interesante observar que en las permanentes convocatorias de esta relación de opuestos que serían el cine erótico respecto del cine pornográfico y viceversa, lejos de fundar una relación que implique la mera negación de uno por sobre el otro, o, en el caso del cine pornográfico cuya promesa se organiza fuertemente en torno a la escena de un discurso de ruptura respecto de la norma social de la representación sexual, esta polémica lejos de actuar sólo 'negativamente' (como censura) trabaja a favor de potenciar esta condición de lo que en términos de Foucault serían los "discursos de infracción". Como desarrollaremos en este lugar, ese beneficio de la polémica se trabaja en niveles diferentes. La idea es que más que opuestos contradictorios se trataría de opuestos que se requieren en la complementariedad que fundan como opuestos.

10 Tomamos esta cita y las que siguen del libro de Rodolfo Kuhn, *Armando Bo o la pornografía ingenua*, Rodolfo Kuhn manifiesta que este libro sobre Armando Bo y la pornografía ingenua, fue realizado en el año 1977 por pedido de la editorial que finalmente lo publicaría en el año 1984. Kuhn, Rodolfo, 1984, *Armando Bo, el cine, la pornografía ingenua y otras reflexiones*, Corregidor, Barcelona. Pág. 18.

11 Kuhn, Rodolfo Op. Cit., págs. 16-17.

12 Kuhn, Rodolfo Op. Cit., pág. 11.

13 Kuhn, Rodolfo Op. Cit. Págs. 16-17.

14 Uriarte, Claudio, 1994, "Elogio de la pornografía" en Revista El Amante cine, Bs. As., Año3, N°29, Julio de 1994. pág. 16.

15 Genette, Gerard, Op. Cit 1989.

16 El juego se establece con referencia a Nietzsche, y la noción de metáforas muertas, de allí en este caso sugerir la de *hipérboles muertas*.

17 Peirce, Charles Sanders, 1932, *La ciencia de la semiótica*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, [1994].

18 *Ai no corrida, (El imperio de los sentidos)*, Dir. Nagisa Oshima, Japón, 1976.

19 Es decir, construye la idea del "desenfreno", del límite moral y mortal.

20 "Este nuevo verosímil [del realismo literario]", -dice Barthes- "es muy diferente del antiguo, pues no es ni el respeto por las «leyes del género», ni siquiera su máscara, sino que procede de

la intención de alterar la naturaleza tripartita del signo para hacer de la notación el puro encuentro de un objeto y de su expresión." (Barthes, 1968, [1970], 101).

21 Tomamos la noción de Verón, Eliseo, 1985, "El análisis del "contrato de lectura" un nuevo método para los estudios del posicionamiento de los soportes de los media".

22 Podemos definir esta inmotivación diegética como la presencia de modalizadores de la distancia que tematizan la ausencia de otros campos de interés que no sean lo sexual.

23 Verón, Eliseo, 1983, *Il est là, je le vois, il me parle, en Communications N°38, Enonciation et cinema*, París. [Trad. al español, Sergio Moyinedo, inédita]

24 En este sentido, tanto en los films como en los paratextos de la pornografía, las alusiones al carácter verdadero de lo que se dará a ver están sostenidas en lo que se presenta como parte del *contrato de lectura* del género e implica el reconocimiento de las condiciones de producción del dispositivo en tanto que posibilidades de asertividad.

25 Para Gubern la cuestión del estatuto documental de la pornografía es tal, que propone denominarlo *documental fisiológica*, no obstante, advierte "Todo esto hace que el género bascule peculiarmente entre la ficción y la no ficción, entre la escenificación y el documento". Gubern, R. (1989), *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Madrid, Akal.

26 Si bien la cuestión de la escena documental en la pornografía fue descrita en general, Bill Nicholls describe la articulación entre dos tipos de segmentos, unos ocupados en construir lo documental (de estatus probatorio) otros narrativos ficcionales. Nicholls, Bill, (1991), *La representación de la realidad*, Ed. Paidós, Barcelona, [1997]. En este sentido, nos interesa considerar el valor "funcional" en tanto que estrategias del relato, donde cada segmento, (nosotros hablaremos de secuencia) introduce lógicas distintas.

27 De modo general se define por "diégesis" al mundo de ficción construido por un relato.

28 Esta noción es compleja. Sólo digamos aquí, que refiere a acontecimientos de cuya existencia el filme no se asume como un creador, como sí es el caso de la diegésis que se apoya en una estructura de veracidad formulada en términos del verosímil. Lo extra-filmico implica que el film se posiciona como un mero testigo (un tercero) con la capacidad de "capturar" registrar hechos y cuyo acontecer se postula en contacto con ese otro metadiscurso global "mundo histórico", que introduce la posibilidad de la contrastación.

29 Una modalidad característica de los films pornográficos es la operatoria de la cita, alusión o versión de un texto ficcional previo reconocido. Ese procedimiento funciona modalizando al relato pornográfico, establece una guía narrativa, un hilo de acciones que se habrán de seguir y que reenvía a la historia de ese otro texto. Por eso, de acuerdo al texto modalizador al que se ha asociado se convoca a un género ficcional: Road movie, ciencia ficción, thriller político, acción, serie televisiva, etc. "The Crazy Adams Family" a "Los locos Adams", "Girls in Black" (Mujeres de negro), que recupera al film "Man in Black" (Hombres de negro), etc., operan como versiones pornográficas de los textos no pornográficos.

30 Partimos de la definición que de dichas categorías propone Oscar Steimberg en Steimberg Op.cit, (1993), [1998].

31 Sobre este tema puede verse: Bejarano Petersen, Camila, *La enunciación de cristal. Aproximación a la mirada pornográfica*. Tesis de grado, La Plata, 2001, inédita.

32 Sobre este tema puede verse: Bejarano Petersen, Camila, *Registros de la mirada. La enunciación que se exhibe*, presentada en las XI Jornadas de Jóvenes Investigadores de la AUMG y

secuencias típicas, organizadas según operatorias específicas que las identifican, a las que hemos llamado atendiendo al tipo de escena que proponen en la configuración del relato, y recuperando observaciones previas de Roman Gubern primero²⁵, y de Bill Nichols después²⁶, como «secuencias asertivas» y «secuencias diégticas»²⁷. Las primeras, las «asertivas», focalizan la construcción de una escena en que domina el efecto documental, en el sentido de que la inscripción de los acontecimientos desarrollados se enuncia en términos de existentes extra-filmicos²⁸, a su vez, estas secuencias se dedican por completo a la exposición de las acciones sexuales. Las segundas instituyen lo ficcional del relato en tanto que lo desarrollado se señala como invención, y se organizan en torno a ciertos procedimientos y reemisiones del cine narrativo ficcional, de allí «diegticas».²⁹ Estas secuencias últimas se cuidan muy bien de no avanzar sobre la mostración sexual y operarán en términos narrativos como secuencias bisagras que dan lugar a la atmósfera particular que participará de las secuencias asertivas.

Un aspecto de partida que articula la posibilidad de segregación que nuestra tarea de análisis propone, inicia cuando los filmes instrumentan la diferenciación entre lo sexual y lo no-sexual como resultado de la organización, de las estrategias de lenguaje, y no sólo de la presencia o exclusión de los genitales y sus acciones. Advertimos que en cada caso, ya en el desarrollo de los actos de tipo sexual o en la realización de actos donde el intercambio corporal prescinde de la mostración de los genitales, intervienen estrategias de lenguaje y esferas temáticas específicas, diferentes en cada caso, que permiten la articulación de una enunciación característica a cada conjunto o secuencia.³⁰ Es clave que insistamos en el hecho de que la mera mostración del cuerpo desnudo no explica la construcción de lo que hemos señalado como el efecto documental en un caso, o el ficcional en otro. Es la presencia de procedimientos que establecen juegos de reemisión a otros discursos particulares lo que en cada caso permiten hacer sentido en tales vías. Asimismo, «lo pornográfico» es el campo de efectos que se construye en la totalidad del filme, que hace intervenir de modo fuerte el juego de bordes y oposiciones. En el camino de la lectura del filme como totalidad, ambas modalidades enunciativas devuelven una situación compleja, en la que la

pornografía convoca a la ficción no sólo como telón de fondo o *aggiornamento* de las escenas de actos sexuales, sino más efectivamente para recortar la esfera de lo sexual de lo no sexual y para oponer procedimientos narrativo/diegticos a procedimientos descriptivo/asertivos.

Sólo hemos desarrollado aquí algunos de los procedimientos que trabajan en la configuración de una escena global exhibicionista cuya asertividad realista se liga a la inmotivación diegtica. Podríamos continuar pensando el modo en que el *detallado* vehicula un modo y un poder para dar a ver los cuerpos³¹, la manera en la que la mirada de la actante femenina en momentos selectos habilita en un «golpe de vista» otro espacio y junto con éste a la figura de un otro extradiegtico³², o el tipo de articulación entre la vía sonora, el ejercicio de acciones y la configuración de los cuerpos³³. Considero que los alcances de estas observaciones definen una perspectiva por la que es posible anteponer al intento de definir lo pornográfico a través de categorías clausuradas en su pregunta por sí mismas, la consideración por la cual lo que la pornografía tematiza en torno a las prácticas sexuales que revela, es un régimen de la mirada, un poder de visibilidad. Poder que no sólo se ejerce en el dar a ver lo que no se podría, esto es por desvío respecto de la norma, sino de darlo a ver en una posición de asimetría vital: la fuente dadora, enunciatario, sabe más, sabe bien y puede dar a ver lo que sabe, puede interesar a un «blanco» de ese saber. El enunciatario textual es capturado por una enunciación que lo privilegia, «focalización espectacular», la que a su vez lo clausura en una complementariedad que podríamos arriesgar definir como fuertemente gnoseológica. De este modo, no se trataría solamente de una escena exhibicionista porque *exhibe que exhibe* lo desnudo, el cuerpo y los actos de una sexualidad, sino también exhibicionista de su estrategia, la que se instituye en el juego del poder de *revelar*, de dar a ver, de poner en escena a objetos fuente del placer, los cuerpos actuantes, organizados en torno a una puesta que privilegia siempre el ser vistos, privilegio asumido como una potencia, de allí a *la visibilidad del monarca*. 

1 Arcand, B. (1991), *El jaguar y el oso hormiguero*, *Antropolo-*