

La enunciación de cristal

Aproximación a la mirada pornográfica.

Tesis de:

Camila Bejarano Petersen.

Director de Tesis:

Raúl Barreiros.

ÍNDICE

	Página.
1. Prólogo	6
1.1 Apuntes de intención	6
1.2 Hojas sueltas	7
2. Introducción	9
Primera Parte	12
3. Encuadre teórico:	13
3.1. Delimitación del objeto	21
3.2. .Caminos bifurcados	22
Segunda Parte	26
4. El discurso pornográfico	27
4.1. Los films pornográficos	28
4.2. El lugar de lo prohibido	30
4.3. Desnudez y transgresión	32
4.4. La complejidad del objeto	33
4.5. El <i>cepo</i> victoriano.	35
4.6. Análisis de dos metadiscursos: las promociones y los diseños de los boxes de las películas: la promesa del género.	41
4.7. El placer de ver	49
Tercera Parte	52
5. Etimologías / Etiologías.	53
5.1. Algunas miradas sobre la pornografía.	53
5.2. Una aproximación etimológica a la pornografía	57
5.2.1. Del Diccionario	57

5.3. La pornografía y su delimitación a un campo social del desempeño semiótico	59
5.3.1. Del nombre	59
5.3.2. .La pornografía como práctica ordenada al ámbito de lo privado	60
5.4. Pornográfico, pornografía y la condición pornografizante	62
5.5. El deseo marcado	64
5.5.1. Del canto popular a la Internet	66
5.5.2. Del dispositivo en la pornografía	68
5.5.3. “Nuestros Pícaros Abuelos”	69
5.6. El gris del oro de ningún dios	70
5.6.1. Del arte, lo erótico y lo pornográfico	72
5.6.2. Dionisio- Dionisio y la caricia de Eros	74
5.7. La mirada Baudrillard	76
5.7.1. Seducción y producción, o el fin de la seducción.	76
Cuarta Parte	79
6. El modelo clasificatorio de la pornografía	80
6.1. De topos y grafías	80
6.2. Hard y Soft: grados de mostración	81
6.3. Clasificación basada en la presentación de regularidades de tres tipos	82
6.4. El espacio del heterosexual pornográfico: primeras aproximaciones	90
6.5. La pertenencia lésbica al espacio heterosexual y una cierta exclusión de la ‘homosexualidad’ en la figura masculina	92
6.5.1. El masculino y el femenino heterosexual	93
Quinta Parte	96
7. El gesto Porno	97
7.1. . El relato en la pornografía	97
7.1.1. “Secuencias diegéticas” y “secuencias del acto”.	99
7.1.2. Secuencias diegéticas	99

7.1.3. Secuencias del acto	102
7.2. El detalle como sustancia	105
7.2.1. El estatuto del detalle	106
7.2.2. Procedimientos del detallar	109
7.2.3. Descripción y detalle	111
7.3. Historia y discurso, el caso de los films pornográficos	117
7.4. Figura y figuración de los actantes	120
7.4.1. El cuerpo en pose	123
7.4.2. Los cuerpos en cuestión	124
7.4.3. Los cuerpos en las secuencias del acto	126
7.5. Modos de figuración del placer	127
7.5.1. De los lugares del deseo	127
7.5.2. Virilidad, virilidad	128
7.5.3. Femenino, femenil	129
7.6. Dos modos del relato	132
7.6.1. Modo de la versión	133
7.6.2. Modo de la sugerencia, el desarrollo y la extensión	136
Sexta Parte	139
8. De lo Temático:	140
8.1. Los motivos y los actantes	141
8.2. El tipo del actante masculino y el tipo de actante femenino	148
8.3. El verosímil de la pornografía	154
8.4. Del poder como tema en la pornografía	156
8.5. Unas ausencias, unos silencios	160
Séptima Parte	162
9. La Enunciación de Cristal	163
9.1. A través de la cerradura mágica	163
9.2. Hallar el secreto	164

9.3. Sexo explícito en una historia. Una historia en sexo explícito	168
Comentarios Finales	171
Filmografía	174
Bibliografía	175

1. Prólogo

1.1. Apuntes de intención.

Empiezo por suponer que al mundo quizá le gustan las caretas, que las noches tal vez no son oscuras y que la vida puede o no ser tan gloriosa. Un salto después, intento recordar los motivos por los me revelo incómoda ante los comentarios, ante la reprobación generalizada, tanta unicidad me genera sospechas, (como a tantos otros) y entiendo, se basa en toda una serie de supuestos y sentidos comunes, que se reproducen una y otra vez, que tapan las grietas, que se cuelan para aumentar el humo, ocultar las otras caras del objeto. Entonces recuerdo el vértigo, la ausencia y el margen. Me pregunto por los gestos tras la cortina del espeso gris, por la tristeza del espeso gris, por el labio mordido que algo grita, que algo quiere, que en algo existe. Asombrosa adolescencia que apedrea unas vidrieras, porque devuelven imágenes claras, armoniosas aún en sus conflictos. Entonces recuerdo unas hojitas en la reja.

1.2 **Hojas sueltas.**

«Las tardes de invierno en Neuquén son muy cortas. Y podrían ser tristes, porque los árboles casi no hacen sombra, y sus ramas esqueléticas no te protegen de un sol tímido, y los amigos se van a sus casas temprano, y los juegos del barrio se reducen a una rayuela corta, antes de la hora del té. Una tarde así, sin lluvia, pero gris, con vientos arremolinados, de esos sin fuegos, porque la luna ha salido y ya tiene ganas de acomodarse en la barda, unas hojas de colores, se enredaron entre los hierros de la reja. Hojas sueltas, que intentaban seguir su camino calle abajo. Pero esas hojas no nos llamaron la atención, los chicos del barrio, estábamos acostumbrados a ver hojas, papeles, plásticos, y hasta unos yuyos redondeados, como los que habíamos visto en alguna película de vaqueros, en los veranos, a la interminable hora de la siesta. Pero uno de nosotros tomó alguna de esas hojas, y gritando convocó al resto. Todos turulatos contemplamos las figuras en la hoja. Nudos humanos, zonas repetidas en nuestros chistes, pero no vistas antes, menos así. Y manos, y bocas, y luego empezamos a reír, buscamos las otras hojas, y luego, porque estaba mal y además teníamos que ir a tomar el té, dejamos a las hojitas de colores, en el medio de la calle, para que el viento se las llevaras, en círculos bien redondos».

«A las cosas aún no *dichas* (aún cuando fuesen corrientes fuera de la escritura) adhiere un peso inmenso que debe levantar inicialmente quien quiera decirlas primero: hay que creer que su tarea es doble y que a la dificultad siempre considerable de decir las cosas, debe agregar en cierto modo la de decir su exclusión de los otros decires»

Christian Metz

2. Introducción

El siguiente trabajo tiene como propósito establecer una aproximación a la delimitación del género pornográfico audiovisual, con la restricción al motivo heterosexual. Dicha delimitación lejos de descansar en un mero esfuerzo clasificatorio, ha de procurar 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 trata de la tarea de «romper el juguete y destripar la máquina¹». Ir en el paso inverso: de productos (los discursos) a los procesos que operaron en su construcción². En la **Primera Parte** se expondrá en detalle esta posición teórica y se expondrán los criterios propuestos para la delimitación del objeto de nuestro trabajo. En la **Segunda Parte** se abordarán los metadiscursos de las promociones de las videopelículas y de los box (cajas) de las películas. Se presentarán unas primeras características del género, entre ellas «la promesa» que se enuncia como dominante. A su vez, vinculado a ésta, se desarrollarán brevemente algunas miradas sobre el lugar de la prohibición ligada a lo sexual en nuestra sociedad. En la **Tercera Parte** se dedica al análisis etimológico de la voz pornografía y a un breve recorrido etiológico del fenómeno conocido como pornografía. En la **Cuarta Parte** se presenta un modelo que propone describir a lo criterios clasificatorios que operan en la organización de la oferta de las películas pornográficas, modelo que se establece a partir de delimitar los motivos sexuales dominantes, donde el heterosexual que es el que nos competará particularmente, es sólo uno de entre los muchos existentes. En la **Quinta Parte** se abordarán cuatro grandes temas: análisis de los rasgos del relato en la pornografía y sobre los procedimientos retóricos que operan en su organización, entre ellos el trabajo de ir a las partes

¹ Christian Metz, *Psicoanálisis y cine, el significante imaginario*, Ed. Gustavo Gilli, Barcelona, 1979.

² Verón, Eliseo, *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Ed. Gedisa, Bs.As. 1998.

de los cuerpos, la presencia de la ficción modalizando -procedimientos de alusión de otros textos reconocidos- y lo documental autentificando. Se abordará la figuración de los cuerpos femeninos y masculinos, y el papel de los mismos en la organización de los relatos. La figuración del placer, entendiendo esto, como la manera en la que los films representan la obtención de placer vinculado a la práctica sexual. En la **Sexta Parte** se trabajará sobre el verosímil pornográfico. A través de la descripción de aquellos motivos más recurrentes en el espacio de los films se intentará dar cuenta del campo temático. En la **Séptima Parte**, recuperando las descripciones de los capítulos anteriores, se abordará el tipo de situación comunicacional que establecen los films en la relación que proponen entre los sujetos textuales del relato.

Agradecimientos:

Ya que este trabajo tiene de algún modo el carácter de síntesis y cierre al mismo tiempo de una época de mi vida y de mi formación, se me permitirá extenderme, quizás más de lo conveniente, en palabras de agradecimiento. Es que esta parte es, de algún modo, el espacio adecuado para dibujar un imaginario repaso del recorrido de lo que hasta aquí soy. Por eso, este lugar es el apropiado para dejar un profundo agradecimiento hacia quienes fueron, y para quienes fui ocupando en el rompecabezas del camino, lugares próximos, lejanos u opuestos, compartidos o peleados, pero que es, sin dudas, en ese trazo de las relaciones que ahora somos, las que nos forjaron, o bien, las que participaron de esto que nos perfila.

Quiero agradecer especialmente a Raúl Barreiros, el tutor de esta tesis, gracias a quien he podido iniciar este recorrido por la semiótica, y de quien he aprendido cosas y mundos a los que, también por su enseñanza, tal vez más adelante pueda colocar entre signos de pregunta, construirles otras escaleras u horizontes.

Agradezco a los docentes con los que discutí, porque hicieron posible ese espacio de la diferencia. También a quienes entre tanto mar dejaron un barquito cerca y abrigan esperanzas, o arco iris. Agradezco a mis amigos, por la compañía, el disenso, los mates a morir, las risas hasta llorar, las pálidas hasta colorear. También a Daniela Koldobsky por su escucha y sus miradas sobre este trabajo.

Quiero compartir este espacio de los agradecimientos con mi mamá, mis hermanos Mariano, Carolina. Con mis familias “de adopte”: Raúl, Alicia y Martín; Eliseo, Graciela y Alejandro. También, quiero compartirlo con Pablo, por todo el amarillo.

Finalmente, dedico este pequeño trabajo y el gran esfuerzo, a mi papá. Por la música que viene de lejos.

PRIMERA PARTE

3. Encuadre Teórico:

Su mirada sobre el mundo, como región discursiva productora de sentidos, atraviesa mercados, dispositivos, lenguas, recorre las ciudades, los lugares, las habitaciones. Y mucho se ha dicho y se dice sobre ella. Sin embargo tal de diversidad de discursos no amenaza en su gesto, con descubrir las pieles que puedan dar cuenta del cuerpo presente que la pornografía construye, ni con hacer latente su horizonte, el acuerdo de partes que instaura. Así, la mayoría de los discursos sobre *la pornografía*, la recorren respecto a temáticas vinculadas a lo moral, lo religioso, la violencia, el orden establecido y dominante, que en las reglas del discurso, para unos enfoques subvierte y en otros mantiene. Discursos que en su mayoría se detienen en el deber ser moral o no de su existencia. Si bien estos discursos forman parte del fenómeno discursivo al que llamamos pornografía (en el sentido de que forman parte de sus condiciones de productivas³), dejan en parte, sin respuesta a la pregunta por el objeto⁴: ¿cuál este «mundo» que la pornografía construye?, ¿cómo lo articula?, ¿cómo construye sus estrategias discursivas de borde, de abismo?, ¿cómo establece su delimitación

³ Verón, Eliseo, *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Ed. Gedisa, Bs.As. 1998. Todo discurso está determinado en el momento de su generación, ya sea en producción o en reconocimiento, por otros discursos que funcionan restringiendo las posibles lecturas. Esto quiere decir, que todo discurso está necesariamente atravesado por lo social. Un discurso forma parte de las condiciones de producción de un discurso (posterior producido), sólo cuando éste anterior ha dejado sus “huellas” sobre el nuevo discurso, “huellas” que el trabajo del analista vuelva marcas, las que designan unas operaciones discursivas. Si bien, en las condiciones productivas de un discurso, se encuentran otros discursos, señala Verón, las condiciones de producción de un discurso, no son sólo discursos. A estas condiciones llama extra-discursivas.

⁴ Nos referimos al concepto de Objeto, inmediato y dinámico, articulado entre la teoría del signo triádico de Pierce y la teoría de la semiosis social de Eliseo Verón, y no a un más allá al cual accederíamos. En Pierce, el signo es concebido por la tri-relación de tres soportes del proceso semiótico, estos es, tres “subjects” que operan de manera diferente y que por tanto no son reductibles en categorías menores. Pierce define al signo entonces, como la articulación entre un signo primero o Representamen, se pone en el lugar de algo, en alguno o alguno de sus aspectos, y que mantiene con un signo segundo, su Objeto una relación triádica tal, que es capaz de determinar un signo Tercero, Interpretante, para que este asuma la misma relación triádica con respecto al llamado Objeto, que la mantenida entre el Signo (Representamen) y el Objeto. El Objeto o fundamento, señala Pierce, es aquello de lo que el signo (=discurso, para nosotros) dice algo más. Esto quiere decir, que el discurso-signo de su objeto, lo es sólo en la medida en la que lo recorta en algo, es decir construye su Objeto directo, respecto de una totalidad de saberes ya en algún punto reconocidos, sociales, el Objeto dinámico. Pierce, Charles Sanders, *La ciencia de la semiótica*, Ed. Nueva Visión, Bs.As., 1994.

respecto de otros discursos en su manera de abordar lo sexual, es decir, cómo construye su efecto “pornografizante”⁵?, ¿cómo se inscriben las marcas interdiscursivas, de los discursos que excluye o incluye de su espacio, discursos controversiales o partidarios, que sobre ella se enuncian.?, y en este sentido, ¿cuál es el *objeto* que construye?, ¿cómo es que sigue tan vivo, un género por el que tanta gente clama muerte ?.

En este trabajo, se intentará una introducción a estas preguntas, aproximación que parte de una hipótesis inicial y fundante: la pornografía aprovecha la instancia de esos discursos críticos sobre ella, espacio social del reconocimiento, para investir los poderes de una cierta ruptura, puntos de quiebre, donde el goce inicia su paso, se perfila.

Así, ese lugar aparentemente paradójico se presenta como un discurso sobre la sexualidad donde no habría prohibiciones, (aunque evidentemente todo discurso supone la puesta en juego de permisos y restricciones) pero que es él mismo el prohibido, no pasa de ser un juego de palabras, que se vuelve humo, cuando se reconoce, a la prohibición, como un elemento fundante de la condición pornográfica: hace posible que el acceso a su materia, se imagine como a la entrada lateral y oculta al jardín-paraíso, entrada imaginada como la siempre negada.

La cuestión ha de ser, el análisis acerca de la manera en la que la pornografía pretende construir esta aventura deliberada de presentarse como más allá de cualquier normativa o ley de orden social. Estrategia que elabora en la construcción de un tejido, cuyas especificidades

⁵ Este concepto se desarrollará más adelante, en la Tercera Parte de este trabajo, Pág. 52.

intentaremos delimitar. Entonces, la propuesta se desliza hacia el análisis⁶ de género, tomando las categorías propuestas por Oscar Steimberg para su abordaje, categorías organizadas en niveles de rasgos retóricos, temáticos y enunciativos⁷. Entendiendo como género, al conjunto de discursos que comparten ciertas características constitutivas que se mantienen como regularidades, en un tiempo y espacio, construyendo un campo de previsibilidad de sentidos; previsibilidad que se supone tanto en las instancias del reconocimiento, como en las de producción, y que constituye parte del diálogo que los géneros establecen con la sociedad en la que se producen⁸. Este diálogo, con la sociedad que los produce, en el caso del género, ha de entenderse como el análisis de un discurso que hace sistema en sincronía, ya que es condición del género, la de acotar su espacio discursivo a un tipo de dispositivo, lenguaje y campo de prácticas sociales⁹. En este sentido, la existencia de un género, supone la existencia simultánea de fenómenos metadiscursivos¹⁰, que operan delimitando o extendiendo el campo de pertinencia del mismo. En el caso de las relaciones

⁶ Toda tarea de análisis, o toda construcción de una lectura, como efecto de sentido, se establece en reconocimiento y en ese mismo movimiento, se establece como instancia de producción. Sin embargo, no es la misma situación la productiva que la analítica. Verón señala, que el analista, cuando toma su discurso-objeto, y construye respecto de él un discurso otro, éste, no será Interpretante de las condiciones de producción de ese *discurso-objeto*, es de decir, no mantiene una relación productiva, y por tanto se coloca solo como *su Signo*. Verón E, Op Cit. (1998).

⁷ Por Nivel Retórico, se entiende, aquella dimensión esencial a todo acto de significación, que se asocia con la organización del texto, de modo tal que compromete y constituye una unidad discursiva que puede de tal modo hacer patente una ciertas características de su configuración que le son propias. Por Nivel Temático, se entiende a toda dimensión que en un texto refiere a acciones y situaciones según un esquema de representabilidad históricamente elaborados y relacionados, es decir, ya instalados en lo social. El contenido específico del texto se diferencia del tema, por trascender este último a la obra, y suponer una cierta circunscripción cultural. Así mismo lo motivos, se diferencian del tema, porque si bien también supone una cierta trascendencia del texto, y es a través de ellos que se puede abordar al tema, los motivos son reconocibles en el fragmento, mientras que el tema, sólo lo es en la totalidad de la obra. Por Nivel Enunciativo, se entiende al efecto de sentido de los procesos de semiotización por los que un texto se construye una cierta situación comunicacional, a través de distintos dispositivos o rasgos. La definición de esa situación puede incluir la relación entre un “emisor” y un “receptor” textuales, es decir, implícitos pero no necesariamente personalizables. Steimberg, Oscar, “Semiótica de los medios masivos”, Ed. ATUEL Bs. As., { Ed 1993}; 2ª Ed. 1998.

⁸ “Por el lado de la institucionalización los géneros se comunican con la sociedad en la que se producen”, Todorov, Tzevan, *Los géneros del discurso*. Ed. Monte Ávila, Barcelona, 1997.

⁹ Steimberg, O. Op. Cit. 1998, Págs.41-92

¹⁰ *Ibíd.*

transgénicas¹¹ (géneros que pasan de un dispositivo o lenguaje a otro), alguna o algunas de las relaciones entre los niveles de rasgos, y los rasgos mismos, han de presentar transformaciones, pero éstas no invalidan la posibilidad de asociar a ese instante del género ‘puro’, aunque la organización diferente suponga un campo de prácticas sociales también variable. Evidentemente, la misma condición de red, en la que los discursos se producen, convoca a permanentes *transposiciones*, y prácticas de ‘mixturamiento’, siendo no obstante, casi siempre posible, reconocer algún grupo de rasgos dominantes, aún en la multiplicidad. Es decir, que ciertos rasgos se mantienen y operan como lazos de sentido que permiten relacionar al Discurso producido con un espacio particular e identificable.

Por otra parte, estos fenómenos metadiscursivos en permanencia, se ocupan de dar continuidad a un género, aún cuando este presente cambios. Es decir, que toman a su cargo el trabajo de continuidad, o en otros casos, de hacer patente la relación transgénica.

El estilo, como “modo de hacer”, es también reconocible a partir del análisis de sus rasgos invariantes retóricos, temáticos y enunciativos, pero el estilo a diferencia del género, no supone para su existencia (competencia significativa activa) la restricción a un espacio de prácticas sociales o juegos del lenguaje, el análisis del reconocimiento del estilo, ha de hacerse mediante un abordaje en diacronía, debido al carácter *centrífugo* de los estilos que permite hallarlos en distintas épocas, soportes, lenguajes¹².

Este deseo de abordar el análisis de unos discursos, sobre la base de la teoría de los géneros y de los estilos, se presenta coherente, con la concepción semiótica, que funda nuestro acuerdo teórico, metodológico y ético, en tanto y en cuanto, el análisis de género y el

¹¹ *Ibíd.*

¹² *Ibíd.*

análisis de las condiciones de producción del sentido, se instauran sobre a hipótesis instituyente de lo social como la instancia productora de los sentidos.

Es decir, que este diálogo al que el analista desea acceder desde el espacio de la teoría de los discursos, parte de una apuesta fundante: la de considerar a todo fenómeno discursivo, como fenómeno social, y a todo fenómeno social como discursivo. Es decir, lo discursivo, como siempre funcionando en la cadena de pertenencias¹³, respecto de otros discursos que constituyen el espacio social, que posee siempre al menos una dimensión significativa.

La teoría de los discursos sociales de Verón¹⁴, se funda sobre la concepción triádica del signo, Frege y en Pierce con mayor proximidad, y en ese mismo movimiento instaura dos presencias que la concepción binaria del signo¹⁵ deja sin parte en su concepción de los modos de operar la producción del sentido: una, la de todo fenómeno social como la instancia productora del sentido¹⁶, esto, sobre la base primera de considerar a los tres “soportes” del proceso semiótico, como signos, y como tales, perteneciendo a otra red de relaciones de sentidos en parte conocidos, socializados. Y otra, la de la materialidad del sentido. Ambas presencias, como conceptos fundantes de la teoría del análisis de los discursos, inhiben cualquier intento de oponer un análisis del discurso, bien a sus condiciones “internas”, bien, a sus condiciones “externas”. Ya que al pensar al sentido como sólo construido desde la intertextualidad, en el sentido de que la presencia mediadora y constructora que opera en la relación entre el Representamen y el Interpretante en la

¹³ Aún cuando se trate de relaciones en virtud de ausencias. En verdad, todo análisis de un discurso, parte de la necesidad delimitante: que el mismo, presente unas ciertas características, únicas o de relaciones particulares a su espacio, diferencia que instaura la ausencia y la pertenencia, como un juego bordes y contactos permanentes.

¹⁴ Verón, Eliseo. Op. Cit. 1998.

¹⁵ Herencia de la lingüística saussureana primero, y de los posteriores intentos de teorías funcionalistas. Sobre este tema ver Verón E. Op cit. 1998. Especialmente Cap.2, Terceridades.

¹⁶ Noción que no aparecía o lo hacía contradictoriamente, en al teoría lingüística, dada la adscripción a una cierta naturaleza inmanente del los ‘signos’ y sus ‘significados’, establecida por la relación binaria y lineal entre el significado y el significante. Un análisis sobre este tema, en Verón, E. . Op. Cit. 1998. Cap. III.

construcción del Objeto, nos coloca siempre ‘en contacto’ con la red semiótica, es decir que no es posible pensar la producción de discursiva sino a partir de otros discursos. Esto es que «el discurso del sujeto es el discurso del Otro»¹⁷.

El sentido no viene dado de manera natural ni se localiza “dentro” de los discursos, o se coloca desde el exterior en unas materias, sino que los discursos, como cristalizaciones de sentido o “configuraciones espacio temporales de sentido”¹⁸ pueden dar cuenta de una materialidad que los constituye y de su relación con otros discursos. El analista de los discursos sociales, plantea su abordaje analítico como la tarea de abordar un discurso¹⁹ a partir de relacionar unas “marcas” que se inscriben en su superficie textual con las “marcas” de otros discursos, es decir hacer “huella” o volver “huellas” a esas “marcas”²⁰. Es decir, que la tarea es de alguna manera, la de la reconstrucción parcial de la red de la semiosis, entendiendo que al permanecer “marcas” de las condiciones productivas de los textos, como restricciones de producción o de reconocimiento, el discurso no puede pensarse como sólo textual, o como sólo social, entendiendo que él recupera una cierta mirada sobre el mundo, que es a su vez las miradas de otros discursos, que han formado parte de las condiciones de su producción.

De tal modo, que estas relaciones entre discursos, implican, en el caso de los géneros, una estabilización en la modalidad de la representación, ciertas características que se presentan como invariantes, y que operan como parte de las condiciones de producción, es

¹⁷ Verón, Eliseo. Op. Cit. 1998. Pág. 37.

¹⁸ Verón, Eliseo. Op. Cit. 1998.

¹⁹ Tomamos por discurso, a una configuración espacio temporal de sentido que al ser recortada de la red de la semiosis (red social e infinita), puede ser abordada por el analista, cuya tarea será dar cuenta de los lazos entre las “marcas” del discurso y sus condiciones productivas, volver “huellas” las “marcas”. Verón Eliseo, Op. Cit. 1998.

²⁰ Eliseo, Verón. Op. Cit. 1998.

decir, como ciertas restricciones de sentido. Dice sobre los géneros, Oscar Steimberg «el carácter de institución relativamente estable– de los géneros, que pueden definirse como clases de textos u objetos culturales, discriminables en todo lenguaje o soporte mediático, que presentan diferencias sistemáticas entre sí y que en su recurrencia histórica instituyen condiciones de previsibilidad en distintas áreas de desempeño semiótico e intercambio social»²¹. Los géneros se establecen mediante las relaciones que constituyen entre otros grupos de textos, relaciones que se fundan en principio en la diferencia (respecto de otros tipos de grupos de textos) y que operan como claves posibles hacia un marco de lectura de unos textos respecto de otros. Este ‘marco’ o “condiciones de previsibilidad”, ha sido definido por Eliseo Verón como un “contrato”, un acuerdo entre partes, acerca de los márgenes entre los cuales un determinado discurso, acomodado en un determinado género, ha de construir un texto, del cual, el fruidor, ha de esperar unas determinadas propuestas. Es claro que este acuerdo, esta previsibilidad, no se presenta bajo la inercia de una rigidez mortuoria, que implicaría la no renovación de las reglas o de las invariantes del género. Los géneros, viven en el espacio social que los produce y convocan al gesto de vida, al movimiento, en la transformación de los rasgos en alguno de sus niveles, en la innovación que se presenta con una cierta flexibilidad. En este sentido, Steimberg entiende que un texto «que produce rupturas en los tres niveles sobre la base del mantenimiento de indicadores habituales del género», ha de considerarse como a un antigénero, como desvío, y no como introducción de unas novedades en el género²².

²¹ Respecto del lugar de la cultura: «Aunque muchos de ellos [los géneros] insistan en una larga duración histórica (como el canto y la comedia), los géneros no suelen ser, salvo en los casos de algunos *géneros primarios o formas simples*, como es el caso de la adivinanza, universales; en este sentido debe entenderse, también, su condición de expectativas y restricciones culturales (dan cuenta de las diferencias entre culturas). Steimberg, Oscar. Op. Cit. 1998. Pág.41

²² Steimberg, Oscar. Op. Cit. 1998. Pág.78-79.

Entendemos que la elección del trabajo sobre el análisis de las características de género, se apoya en la necesidad de definir el objeto en su complejidad constitutiva, atravesada por lo social. Atravesamiento cuya reconstrucción se apoya en la acción vital de descubrir²³ al objeto en el mismo acto en el que el analista lo recubre de los sentidos que el *objeto discurso* construye. Dado que la condición de ser social, está incluida no sólo en la noción de discurso, con la doble hipótesis: «todo fenómeno social es discursivo y todo fenómeno discursivo es social»²⁴, el descubrir al objeto, se plantea en función de esta hipótesis fundante sobre la construcción del sentido, como sólo posible por la relación intertextual, que constituye la red semiótica por la que los discursos establecen entre sí relaciones que imprimen sus marcas en los *textos* (paquete de materias significantes), estableciendo esta red de la semiosis. Esas “marcas”, como ‘restos’ de otros discursos, hacen posible el anclaje de sentido, y dan lugar a la entrada analítica, sobre las gramáticas ideológicas. Identificando “lo ideológico” como el nivel discursivo siempre presente en un discurso producido²⁵. «Una gramática de lo ideológico representará por consiguiente, todo lo que, en un tipo de discurso, depende de sus relaciones con los mecanismos de base de la sociedad donde fue producido.»²⁶.

De este modo la noción semiótica es coherente con la concepción de análisis de género, que supone la inscripción regulada de un grupo de textos, en el marco de una sociedad²⁷.

²³ Al decir descubrir, no proponemos una mirada que se imponga como la reveladora de una substancia primera u original, sino que convocamos a esta imagen antes enunciada de despojar al discurso producido de su integridad textual como fenómeno relativamente concluido, para describir los procedimientos que le dieron lugar a su construcción.

²⁴ Verón, Eliseo, Op. Cit.

²⁵ Verón, Op. Cit. 1998.

²⁶ Ibid. Pág. 135.

²⁷ Andrew Tudor, “Genre”, en Grant, Bary K., Film Genre Reader ii, University of Texas Press, Austin, 1995.Pp.3-10. Texto traducido por la cátedra de Teoría del lenguaje Audiovisual, de I UNLP.

Es claro, que tal distinción entre *texto* y *social*, sólo se establece a modo de simplificar el abordaje, aunque también convenga, al situar el análisis en las gramáticas de producción.

Para concluir, diremos que nuestro deseo metodológico se extiende sobre una concepción de lo social, que comprende su existencia como una totalidad “laminada,(...), formada por una multitud de planos distintos y entrelazados”²⁸, en el sentido en que lo enunciara Roland Barthes, «a la manera de las capas de la cebolla», donde los discursos, los géneros, que se nutren (como las cebollas) de la tierra que los hace y ver crecer, tienen entre sus capa, en el conjunto, una cierta mirada del mundo. La pornografía propone su mirada. En este trabajo esperamos aproximarnos a ella, expandirnos con ella. Intentaremos acercarnos a los decires que la ocupan, los que inversamente ha “desterrado”, extrañado de los “decires” de otros discursos.

3.1. **Delimitación del objeto.**

Parte de objeto ha sido presentado, pero restan condiciones. Siendo tan vasto el espacio de la producción que aborda la pornografía, a saber, condición transgenérica, transpositiva, diversos dispositivos que construyen su apuesta discursiva, sus espacios sociales de distribución y exhibición, amplitud de su extensión espacio-cultural que ocupa tanto oriente como occidente, o en cuanto una existencia temporal de larga lata y futuro pródigo, así como por la gran cantidad de productos pornográficos que se distribuyen a nivel mundial, y que por cierto incluye accesorios sexuales, que también pueden considerarse en su nivel

²⁸ Lévi-Strauss, Claude, *Elogio de la antropología*, Ed. Caldén , Bs. As. 1976. Trad. Carlos Rafael Giordano.

significante como discursos. Se convierte en una necesidad primordial el recorte, aunque su abordaje plantee una multiplicidad de entradas posibles. Decidiendo como objeto para este trabajo películas pornográficas, producidas en Occidente, en el período que recorre desde 1991 a 1998, que se presentan metadiscursivamente²⁹ como heterosexual (motivo): películas donde el motivo dominante se presenta sobre relaciones de tipo heterosexual, soporte videográfico, disponibles en video clubes “familiares”, sin distinción del soporte en que fueran originalmente producidas. El hecho de no introducir como recorte al dispositivo de producción original, no implica perder de vista, la presencia de los elementos que podrían aparecer como rasgos diferenciadores entre una condición de producción y otras.

El criterio de selección, en el espacio de esa delimitación, se forjó en una suerte de selección azarosa, donde se privilegiara el reconocimiento de los rasgos invariantes, como una aproximación a la localización del espacio discursivo, socialmente reconocido como pornografía o, en otro nivel de la especificidad nominal, las llamadas «películas condicionadas».

3.2. **Caminos bifurcados.**

La selección realizada sobre films accesibles en video clubes familiares, no supone ignorar la existencia de productos audiovisuales pornográficos que se distribuyen en video clubes especializados en pornografía (y sus áreas afines, como la venta de accesorios), o mediante las revistas de ‘intercambio’ de parejas, donde los videos son realizados

²⁹ Gerard Genette define a estos textos como paratextos, incluyen, título, epígrafes, subtítulos, etc. Genette, Gerard, *Palimpsestos*, Ed. Tauro, Madrid, 1989.

‘caseramente’ por los usuarios, es decir, que el conocimiento de las condiciones materiales de su producción no remiten a la tarea de tipo “industrial” o profesional, sino a una propuesta que establece condiciones diferentes.

Por otra parte, tampoco invalida la posible existencia, del circuito paralelo, tal vez atravesado por la ilegalidad, cuya inclusión impondría tal vez no sólo una extensión del objeto hacia el ámbito del psicoanálisis y las ciencias jurídicas, sino que además colocaría al trabajo en el campo de la investigación policial, un terreno quizás apasionante, pero distanciado ampliamente del objetivo que se persigue (delimitación de género como espacio regulador de prácticas sociales³⁰). También quedan por fuera del campo de análisis los otros campos temático posibles en la clasificación convencional que se practica sobre las películas pornográficas, como es el caso de la pornografía sado-masoquista, zoofílica, interracial, gay, lésbica, o productos sobre pornografía infantil. Su análisis particular, quedará como una pregunta pendiente, un sentido quizá exigido.

En esta misma dirección delimitante no se incluirán especificaciones respecto de los films exhibidos en las salas de cine condicionadas, por la necesidad antes mencionada de delimitar el campo, y por reconocer una zona dentro del género pornográfico, donde las características del dispositivo y de las condiciones de circulación comportan unas ciertas características particulares de esos lugares, cuya función, organización y sentido requerirían una investigación cualitativamente diferente.

No está de más mencionar que en un primer momento, el abordaje se había pensado sobre films nacionales. Pero a medida que la tarea avanzó, se observó que en los video clubes, sólo ocasionalmente había películas pornográficas nacionales. Aparentemente, al

³⁰ Steimberg, Oscar. Op. Cit. 1998.

decir de los propietarios, se debe, en principio, a que el público demanda películas con una realización de ‘mayor calidad’ que la que encuentran en las producciones nacionales, por lo que la demanda es cuantitativamente ínfima respecto de las producciones extranjeras. Sin embargo expresar esta actitud esquiva del público local sobre las producciones nacionales, sólo en términos de «calidad», o variedad, supone un problema de delimitación conceptual bastante importante. Como primer punto, ¿con qué criterio se define la calidad? , y metodológicamente, ¿no es la definición de la calidad o no-calidad como condición para un “espectador”, un fenómeno que se aborda en reconocimiento, es decir según los efectos, y supone por ende, una metodología de estudio particular que procure abordar las gramáticas de poder?. Recordemos que «un efecto determinado de sentido jamás es deducible del análisis de un discurso en producción»³¹. Esto es, que el lugar de la producción y el lugar de reconocimiento son cualitativamente diferentes, y requieren por ende, modelos de análisis diferente. En términos de Verón: «Volvamos a la distinción, ya introducida, entre producción y reconocimiento. Ambos conceptos designan, recordémoslo, los dos puntos de vista desde los cuales se puede abordar cualquier conjunto discursivo: sea que lo consideremos en relación con las reglas capaces de dar cuenta de su generación, sea en relación con las reglas que nos permiten comprender sus efectos de sentido. Estas reglas conciernen, respectivamente, a la gramática de producción y las gramáticas de reconocimiento del conjunto discursivo en cuestión»³².

Por otra parte, aún acotando el campo, y reduciendo el concepto a lo más convencional sobre lo que se pudiera considerar calidad, implicaría un ‘achataamiento’ considerable

³¹ Verón, Eliseo, Op. Cit. 1998. Pág. 189

³² *Ibíd.*

respecto de las múltiples dimensiones que constituyen a los fenómenos de sentido. Y este aparente rechazo del fruidor local, lo sería ³³.

³³ Tal vez, podamos preguntarnos, cómo funciona la cercanía de un referente histórico-social, al momento de articular el goce con los films pornográficos.

SEGUNDA PARTE

4. El discurso pornográfico.

«Goce viendo las imágenes más excitantes del cine porno».

De la promoción del film pornográfico *Bonanza*.

La pornografía, huele a cadalso; con su trama esquiva entre la ceremonia y el verdugo, lo ritual y el filo social. Su carácter de prohibida podría ser puesto en duda. Lo que parece ser cierto, es ese lugar reservado en la base de la pirámide platónica. La pornografía, como la materia, linda con la nada, y permanece opuesta y lejana a lo bello, lo bueno, lo Uno. Un género convenido como “bajo”³⁴. Sus alas parecen ser de plomo, su andar “fatigoso”, discurso que nada en lo terrenal, más o menos humano, más o menos mundano. Pero esta condición “obscura”, que la vincula con lo prohibido, no destruye ni a su existencia, ni a su capacidad de seguir ensayando su propia proscripción, es muy por el contrario, una condición base para su existencia y aptitud.

Sobre esta condición, (la de procurarse el lugar del discurso de y en lo prohibido, la de construirse siempre como mostrando más de lo negado, más de lo oculto), a la que llamaremos «andamio», el discurso pornográfico organiza su puesta y apuesta de sentidos. Organización que atraviesa al discurso, y que desarrollaremos en los tres conjuntos de rasgos invariantes propuestos para el análisis de género por Steimberg, los que fueran mencionados anteriormente, a saber: rasgos retóricos, temáticos y enunciativos³⁵.

³⁴ Más adelante, en el desarrollo etiológico se recuperan unas ciertas críticas sobre la pornografía, donde indican este lugar en lo “bajo”. Ver Tercera Parte, Ver Pág. 52. y siguientes.

³⁵ Steimberg, Oscar, Op. Cit. 1998.

En esta segunda parte daremos un primer nivel de descripción de las películas pornográficas y analizaremos el lugar que la condición de lo prohibido supone como parte de su estrategia discursiva. Tomaremos algunos enfoques teóricos, no semióticos, que consideramos interesantes para hacer un breve recorrido sobre temas tales como sexualidad, prohibición y sociedad. También trabajaremos sobre algunas promociones de películas pornográficas y los boxes (envases o cajas de los casetes), que en su lugar de metadiscursos recuperan a la figura de una cierta promesa del género.

4.1 **Los Films pornográficos.**

Las películas pornográficas son películas donde uno de los rasgos más sobresalientes y que todas comparten, es el de presentar a hombres y mujeres practicando actos de naturaleza sexual, o como suele decirse, “manteniendo relaciones sexuales”. En ciertos metadiscursos intramediáticos (avances de películas antes de la película) o los extramediáticos³⁶, (por ej. presentación hecha en las tapas de los box de los videos), hablan de este rasgo compartido, como de la mostración de «sexo explícito». Esta forma explícita que las películas pornográficas publicitan, las diferencia no sólo de otros films donde lo sexual no es presentado como lo más relevante de su espacio -como ocurre con las películas “convencionales” o «estándar»-. Las diferencia también de films donde lo sexual es igualmente señalado como algo de notable valor, pero que en su modalidad de representación, construyen un “acto

³⁶ «Por supuesto, tanto en los géneros literarios como en los pictóricos y los de las “artes combinadas” son los títulos los primeros elementos metadiscursivos, en la medida en que por sus rasgos conceptuales y retóricos constituyen la primera acotación de género de la obra a la que se refieren. Lo mismo ocurre con los otros dispositivos de lo que Gerard Genette denomina “paratexto”(entre los que se encuentran los títulos, los subtítulos, los epígrafes, las ilustraciones, etc.) . Pero tanto en estos soportes genéricos como en el área de los lenguajes masivos las acotaciones metadiscursivas son intra y extramediales. Steimberg, Oscar, Op. Cit. 1998. Pág. 64.

sexual” más velado o sugerido. Nos referimos a las películas eróticas, o bien, en el espacio pornográfico, a las conocidas como soft core, o porno soft, que tendrían de porno ese lugar privilegiado de lo sexual, y de soft: el hecho de construir una mostración mucho menor respecto de lo pornográfico. Es decir, no sexo explícito, sino algo así como “sexo implícito”. En las películas de este género, esta condición de mostración menor, es en parte propiciada por el hecho de que las partes del cuerpo que repetidamente muestran, sean zonas que tienen una buena presencia en otros discursos: pechos, traseros, espaldas, torsos. Sus presencias no “hacen ruido”, en el sentido de irrupción, que otras presencias parecen hacer. Determinadas representaciones del cuerpo parecen ser más habituales y aceptadas socialmente que otras. En la pornografía propiamente dicha, o en la «porno hard», «hard core», -para nosotros de ahora en adelante sólo pornografía- no ocurre lo mismo. Estos hombres y mujeres, los actantes de los films pornográficos, para construir escenas de «sexo explícito», son presentados predominantemente desvestidos. O bien, dejando puntualmente desnudas las zona genitales que participan de la acción: penes, vaginas, pechos, traseros, testículos. Pero la modalidad de mostración, de estas partes (partes respecto del todo cuerpo), es también particular: buscan mostrarlas en detalle. Y a ese primer nivel del detallado que constituyen las partes respecto del cuerpo, le sigue un segundo nivel de detallado, los detalles de los detalles. Esto es, que a las zonas del cuerpo socialmente reconocidas como erógenas que participan de la acción (sexual), se las muestra en primer un plano (ocupando todo el cuadro de la pantalla) sin que vestimenta alguna las cubra: en detalle y desnudas. Y a su vez, estos detalles desnudos son mostrados más detalladamente. De modo tal que del pene como todo, se pasa a mostrar su extremo particularizado, de la vagina general el orificio vaginal, del trasero en general al esfínter anal en detalle, de los pechos los pezones pasan a tomar la totalidad del cuadro, etc³⁷.

³⁷ Hay que señalar que este detallado juega en distancias y cercanías permanentes que devuelven el contexto al

Este uso del detallado para construir una mirada sobre las zonas erógenas o sexuales desnudas, como partes privilegiadas del cuerpo, es un rasgo que comparten las películas pornográficas y que se presenta regularmente. Dicha regularidad supone una mirada sobre el cuerpo que se profesa como la pornográfica. Es decir, que esta ostentación de la pornografía respecto de una mostración explícita, o manifiesta «del sexo», en oposición a otros discursos (incluso del porno soft), sitúa a los films pornográficos como los discursos que toman a su cargo esa tarea.

4.2 **El lugar de lo prohibido.**

Tal vez parezca una obviedad decir que en nuestra sociedad el desnudo es un modalidad prohibida y evitada, a excepción de determinados circunstancias de las que ya hablaremos³⁸. Las normas de convivencia, el pudor y las buenas costumbres, etc., procuran, con menor o mayor resultado, regular unas ciertas conductas sociales. Las personas en las playas o piletas de natación, llevan mallas (por pequeñas o grandes que estas sean), y las personas que no deseen hacerlo, las que quieran estar sin prenda alguna, pueden hacerlo sin mayores inconvenientes en playas nudistas o espacios señalados como los correctos para tal tipo de práctica. Incluso, en dichos espacios la prohibición es inversa, no pueden colocarse vestimenta alguna. La ley³⁹ y las “fuerzas del orden público” sancionan y encarcelan por

detalle. Más adelante, en la Quinta Parte, se desarrollara el tipo de operación que se presenta en la construcción de este procedimiento. Ver Pág. 99 y siguientes.

³⁸ Nos referimos a las modalidades eróticas y artísticas de la representación del cuerpo desnudo. Ver Tercera Parte, Pág. 52.

³⁹ Actualmente las mediadas a tomar sobre las infracciones a la moral debidas a la ostentación del cuerpo desnudo o de acciones “impúdicas”, está en el campo de competencia de los códigos provinciales, y no del código penal.

exhibición obscena, atentado al pudor y demás “figuras” legales a quien, por ejemplo, con sus genitales desnudos circule por la vía pública; y sanciona también a quienes mantengan relaciones de tipo sexual en ámbitos señalados como públicos. En nuestra sociedad, la desnudez (de los órganos y las prácticas sexuales (‘concretas’), son mayormente ordenadas al ámbito de lo privado.

La pornografía, que se presenta ostentando la representación que hace de cuerpos, partes y detalles desnudos, está manifestando al mismo tiempo (y por esa modalidad de la representación que construye), su lugar de infracción. Como discurso que transgrede dos leyes o convenciones: mostrar los cuerpos desnudos en sus detalles y mostrarlos realizando prácticas sexuales. En el caso de la pornografía heterosexual, tal vez decir que transgrede una ley sea demasiado fuerte, lo que hace es transgredir solo ese pasaje a lo mostrado, no es así para la paidofilia, que es ilegal “en sí”⁴⁰. La pornografía heterosexual, como se verá, delimita como ámbito de desempeño social el espacio privado, y en este sentido, no es tanto que rompa con la ley, (no es ya perseguida), sino que transgrede ciertas convenciones acerca de los ‘buenos’ modos de representar a lo sexual. Es en este sentido que decimos, que la pornografía juega a ser prohibida. Requiere de ese lugar de la prohibición para construirse e instituirse como un discurso de infracción. Buscar pensar las razones que puedan dar cuenta de que lo es en mayor o en menor medida, supone el riesgo de perder de vista que lo que la pornografía recupera y proclama como suyo, es ese lugar de unos decires ‘prohibidos’, que ella pone en juego discursivamente, y que son cardinales para que pueda definirse como pornografía.

⁴⁰ Tal vez se diferencie más sustancialmente de las otras pornografías, en cuanto que a su denominación de pornografía le sigue infantil: pornografía infantil.

4.3. Desnudez y transgresión.

Con la desnudez y la trasgresión ocurre algo próximo en el modo de operar el sentido. Y es que sólo en la instauración de un orden es que puede pensarse a la ruptura. Si no hay prohibición no hay trasgresión que la destituya.

«Las transgresiones, aún multiplicadas, no pueden acabar con la prohibición, *como si la prohibición fuera únicamente el medio de hacer caer una gloriosa maldición sobre lo rechazado por ella.*»

Esta última frase contiene una verdad primera: la prohibición fundamentada en el pavor, no nos propone solamente que la observemos. Nunca falta su contrapartida. Derribar una barrera es en sí mismo algo muy atractivo; la acción prohibida toma un sentido que no tenía antes de que un terror, que nos aleja de ella, la envolviese en una aureola de gloria.»⁴¹

Del mismo modo en el que trabajan la prohibición y la transgresión, si no hubiera partes del cuerpo ocultas, no podría pensarse a la desnudez. Ambos sentidos se construyen en la oposición que establecen con un estado de las cosas que se presenta como su orden “natural” y conveniente, sin “desvío”.

Si decimos que cualquier parte del cuerpo sin ropa, es decir, que no esté cubierta por prenda alguna, ha de ser definida como estando desnuda, tendríamos que generalmente la cara está desnuda, las manos están desnudas, los brazos están desnudos. Esta ausencia de velos o de bloqueo a la mirada, no es generalmente señalada como tal. Y aún más, en el caso del rostro, cuando se presenta enmascarado, cuando parece “evitar” ser mirado, es cuándo llama a la

⁴¹ Bataille, Georges, *El Erotismo*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1997. Pág. 52. Las cursivas son del autor.

atención. Pero la desnudez a la que se suele señalar como tal, y que la pornografía recupera, es la vinculada a la ausencia de prendas en unos lugares particulares, los genitales, donde los velos debieran estar para evitar que ellos sean vistos. **Está desnudo lo que debiera estar cubierto.**

La norma y la transgresión, lo vestido (convención) y lo desnudo (otra convención) , son categorías donde el juego no es de exclusión. No es que las presencias de unas (ley, convención) cancele la presencia de los otros (transgresión, desnudez), sino que es la presencia de unos la que habilita a los otros y les da sentido.

4.4 La complejidad del objeto.

Señala Georges Bataille que en ciertas manifestaciones recuperadas del hombre mal llamado “primitivo”, ya parecían interesarse por dos grandes cuestiones: la muerte y el sexo. Dice también, que en ambos espacios, habría operado la figura de la prohibición en alguna forma. «Así pues, tenemos ya elementos para pensar que, ya desde el origen, la libertad sexual debió ser afectada por algún límite, al que hemos de dar el nombre de prohibición, sin que con ello podamos decir nada de los casos en que se aplicaba. A lo sumo podemos creer que ese límite lo determinó el tiempo de trabajo. La única verdadera razón que tenemos para admitir la muy antigua existencia de una prohibición como ésta es el hecho de que en todas las épocas, como en todos los lugares –en la medida en que tenemos información al

respecto-, el hombre se define por una conducta sexual sometida a reglas, a restricciones definidas»⁴²

Bataille sostiene a su vez, que la prohibición y el temor - horror asociado a ella, no son suficiente límite como para su total acatamiento como límite, sino que por el contrario, sería en el seno mismo de la prohibición donde la fascinación por la transgresión, el deseo de un más allá (decimos nosotros), habría de conocer su sentido.

«Nada contiene al libertinaje», escribe Sade, « (...)y la manera verdadera de extender y de multiplicar los deseos propios es querer imponerles limitaciones».⁴³

Y dice Bataille respecto de la muerte: «La prohibición no previene necesariamente al deseo; en presencia del cadáver, el horror es inmediato, nunca falla, y por decirlo así, es imposible resistirse a él»⁴⁴.

Otros autores, desde diversas disciplinas y teorías, señalan el lugar original, fundante, vital de la prohibición en el campo de lo sexual. Freud, Lévi Strauss, el pensamiento religioso, etc. Parecería que una larga tradición se yergue, histórica y discursivamente. Tal vez conflictivamente, tal vez dejando a las claras la opacidad del lenguaje. Quizá dando cuenta de que el Objeto que “sexo” y “muerte” (o desorden, violencia) construyen como signos, sea el de una relación infinitamente contradictoria y en principio, o al menos diremos que la también larga tradición intelectual que ha procurado abordarlos (a veces por separados, y otras, Bataille por ejemplo, como partes de una misma articulación), dan cuenta de un espacio al que se ha querido conocer, destituir por una nueva mirada, o reconocer. La prohibición ligada a lo sexual, bajo formas distintas y explicadas desde distintos lugares, y

⁴² Bataille, Georges, Op. Cit. 1997. Cap. III Pág. 53-54.

⁴³ Bataille, Georges, Op. Cit. 1997. Cap. II .

⁴⁴ Ibíd.

en distintos niveles, supondría un lugar elucidario para el análisis de la relación entre lo sexual y lo social.

En el campo específico de la pornografía, el lugar social de la prohibición ligada a lo sexual, como veremos más adelante, opera de modo en que lo señalado como indebido: una cierta mirada y modo de representación de la sexualidad, se construye en el discurso como un acceso permitido a algo indebido.

4.5 **Del cepe Victoriano.**

El análisis de las relaciones entre sexualidad, sociedad y moral, ¿y orden contra un desorden?, impone necesariamente a la investigación, una amplitud temática múltiple y encadenada, cuyo desarrollo superaría tal vez, el número de ediciones expurgadas y no expurgadas, de “La filosofía en el tocador”, del Marqués de Sade. Sin embargo, decir que estas relaciones se manifiestan de manera conflictiva, no supone un hallazgo, sino que más bien, viene a retomar en parte, las ideas convencionales sobre el tema. Entre ellas, se reconoce la de una suerte de cepe instituido, cuya existencia supondría un silencio impuesto, una condena, la prohibición al hablar, al ver, al poder, al saber de unos ciertos aspectos que habrían de permanecer siempre ocultos respecto de lo sexual. Sólo conoceríamos las mínimas imposiciones permitidas o sin vedar. Mientras que “el sexo siempre permanecería lejano, a descubrir, a develar”. Se podría decir que esta hipótesis descansa en una especie de mal entendido instrumentado, dice Michel Foucault:

«Los discursos sobre el sexo -discursos específicos, diferentes a la vez por su forma y objeto- no han cesado de proliferar: una fermentación discursiva que se aceleró desde el

siglo XVIII. No pienso tanto en la multiplicación probable de discursos “ilícitos”, discursos de infracción que, con crudeza, nombran el sexo de manera de insulto o irrisión a los nuevos pudores; lo estricto de las reglas de buenas maneras verosímilmente condujo, como contraefecto, a una valoración e intensificación del habla indecente. Pero lo esencial es la multiplicación de discursos sobre el sexo en el campo de ejercicio del poder mismo: incitación institucional a hablar del sexo, y cada vez más; obstinación de las instancias del poder en oír hablar más del sexo y en hacerlo hablar acerca del modo de articulación explícita y el detalle infinitamente acumulado»⁴⁵

La puntuación temporal establecida por Foucault, se opone a las convenciones que se apuntalan en la hipótesis de una historia de la sexualidad que sólo habría conocido la censura a partir de la época Victoriana, siglos XVII y XVIII. En un proceso de cercamiento que recluyera a toda actividad sexual al ámbito de la sexualidad ‘natural’ y reproductiva, al espacio de la habitación marital; proceso de censura, que se vería debilitado paulatinamente, “revolución sexual” mediante, hasta este aparente destape mediático de hoy. Foucault propone pensar algo diferente a lo que se ha dado en llamar “la edad de represión sexual en el siglo XVII”, y formula un análisis crítico disociante⁴⁶ sobre la manera de circulación del sexo en esta Edad Moderna. Foucault entiende que esta incitación a los discursos poniendo al sexo de relieve y como el secreto, estuvo fuertemente vinculada a la construcción de lo que llama “el dispositivo de sexualidad”, donde la extensa presencia de discursos, incluso en

⁴⁵ Foucault Michel, “*Historia de la sexualidad, Tomo I, La voluntad de saber*”, Ed.. Siglo XXI, México, 1998. Pág. 26.

⁴⁶ Se aplica el concepto de lo disociante, como extrato de método genealógico: El sentido histórico (genealógico) implica tres usos que se oponen uno a uno a las tres modalidades platónicas de la historia. **UNO**: uso paródico y destructivo de la realidad, que se opone al tema de la historia-reminiscencia o reconocimiento. **DOS**: uso *disociativo* y destructor de la identidad, que *se opone* a la historia-continuidad o tradición. **TRES**: uso sacrificial y destructor de la verdad que se opone a la historia-conocimiento. Foucault, Michel; “*Nietzsche, la genealogía de la historia*”, Ed. Pre-Textos, Valencia, 1992. Pág.63.

aparición contradictorios entre sí, provenientes de múltiples disciplinas, no trabajaron en pos a una prohibición al hablar o saber sobre el sexo, sino como una estrategia necesaria para el nuevo mecanismo de poder del estado moderno, que a diferencia del poder del soberano en la Edad Media, no fundaba su derecho sobre la muerte sino sobre la vida. El “dispositivo de sexualidad” se habría constituido en uno de los más intensos mecanismos de control sobre la vida para el ejercicio de lo que llama el “bio-poder”. La lógica de este nuevo mecanismo no sería la del silencio impuesto, sino la de la puesta en discurso del sexo. No una censura, sino una “nueva economía de las pulsiones y lo cuerpos” donde se colocaría como central “la voluntad” y la insistencia para saber más sobre el sexo. .

«Al crear ese elemento imaginario llamado “el sexo”, el dispositivo de sexualidad suscitó uno de sus más esenciales principios internos de funcionamiento: el deseo del sexo – deseo de tenerlo, deseo de acceder a él, de descubrirlo, de liberarlo, de articularlo como discurso, de formularlo como verdad. Constituyó al sexo mismo como deseable. Y esa deseabilidad del sexo nos fija a cada uno de nosotros a la orden de conocerlo, de sacar a la luz su ley y su poder; esa deseabilidad nos hace creer que afirmamos contra todo poder los derechos de nuestro sexo, cuando que en realidad nos ata al dispositivo de sexualidad que ha hecho subir desde el fondo de nosotros mismos, como un espejismo en el que creemos reconocernos, el brillo negro del sexo»⁴⁷

Esta mirada que Foucault propone, nos vale a los fines de abrir el espacio a los modos de lectura respecto de la problemática de lo sexual en esta sociedad occidental⁴⁸. Y

⁴⁷ Foucault, Op. Cit. 1998. Pág 190.

⁴⁸ En este sentido, Foucault, opone la concepción erótica de la sexualidad, en Oriente, respecto del control que se ejerce en Occidente mediante el dispositivo de la sexualidad que actúa sobre la prohibición. Hay que señalar, que aunque en relación al modo de organizar sus sexualidades existan diferencias en ambos grandes grupos sociales, no hay por qué suponer que uno sea mejor que otro para todos. En ambas modalidades opera la prohibición, en el caso del "ars amatoria hindú", uno de los principios de su organización e la necesidad de que las relaciones entre

permite dar cuenta del modo de pensar un proceso concerniente a toda práctica social, a saber: el de la relación delimitadora de los permisos y prohibiciones, relación siempre presente en el espacio de los discursos. Relación que no es la de aparición y desaparición, sino de los desplazamientos convocados por mecanismos (para Foucault, de poder) o prácticas sociales, discursos que actúan dejando sus marcas en los nuevos discursos y articulando bases operatorias diferentes, y efectos de sentido diferentes.

Lo que recuperamos aquí de la crítica foucaultiana, es lo que compete a la mirada que propone de la lectura de los procesos de sentido como de articulación y desplazamientos, donde la relación de los discursos opera a la manera de una red. No nos detendremos en la concepción del poder que Foucault⁴⁹ elabora y que manifiesta en virtud del “dispositivo de la sexualidad”, ya que supone un nivel de análisis diferente del que nos ocupa. Por otra parte, también recuperamos su noción respecto al lugar de la prohibición ligada a lo sexual, que “fascinando”, convoca a seguir hablando, a seguir buscando un orden más allá, el secreto.

Lo interesante, desde nuestra perspectiva, es que la estrategia de la pornografía se opone al secreto rigurosamente guardado y funda su promesa en la ostentación de su lugar de prohibida. El simulacro⁵⁰ que construye, como juego discursivo, es el de una zona periférica que apedrea los valores instituidos. Notable providencia (como destino y fatalidad), para quien se apodera de la tentadora manzana XXX del árbol del bien y del mal.

las parejas de un matrimonio varíen, para evitar el cansancio, y la consecuente disolución de la pareja, o el adulterio.

⁴⁹ Aún reconociendo que sobre ella se constituye en gran medida su teoría de los dispositivos, dispositivos y tal vez, sea su propio efecto de sentido discursivo el de una suerte de no-salida como relación-efecto final. En este sentido dice Marshall Berman sobre Foucault «Foucault reserva su desprecio más feroz para las personas que imaginan que la humanidad moderna tiene posibilidades de ser libre», en Marshall Berman en: *Todo lo sólido de desvanece en el aire, la experiencia de la modernidad.*, Ed. SXXI Bs.As. 1991 Pág.24

⁵⁰ Simulacro no por que sea una simulación, o una falsedad lo que crea o reconstruye. Simulacro en el sentido de operación que tiende a unos fines.

El auténtico escudo protector de la pornografía es su etiqueta inquietante en la invitación y amenaza de ser. No es como en otros casos la forma prolongada de la muralla, la censura, la prohibición sobre el hablar. Podría decirse que el estandarte de la pornografía es una cerradura que se enciende al cerrar la puerta: es la existencia de una puerta que niega el acceso la que hace valiosa la visión que deja ver la cerradura. Ese cerrar es otro abrir, dar lugar a ese lado tan próximo al placer, el que germina sobre la prohibición misma. La muralla separa y da sentido a los dos mundos.

De modo que la pornografía restituye, en apariencia, la prohibición social de representar lo sexual en su mayor extensión posible. La apariencia residiría en que es un discurso más sobre la sexualidad humana. Pero en verdad, el lugar de la prohibición, de la sanción, estaría dada por el hecho de que toma lo sexual bajo una modalidad no legitimada⁵¹ por (casi) ninguna disciplina (ni médica, ni artística, ni científica, etc.). No sólo eso, sino que además compromete la regencia moral de valores establecidos vinculados a lo sexual, a lo social. Se puede señalar, como ejemplo a esta “violación” el que presenta una película del año 1980, “*Taboo*” (Tabú, Dir. Kirdy Stevens), donde desde el título se propone esta presencia de la norma, y luego de la transgresión, cuando en la puesta en acto de una relación incestuosa entre una madre y su hijo⁵². En esta película, se representa a la manera de los relatos mitológicos, la cuestión de la prohibición del incesto. Cuestión que atravesaría por completo cualquier mención sobre lo sexual, dado su reconocimiento como condición fundante del orden de lo simbólico y social. Dice Claude Lévi-Strauss:

⁵¹ Esto se desarrolla en más detalle en la Tercera Parte Pág. 52.

⁵² Es interesante mencionar el hecho de que en el film, la relación incestuosa se hace posible narrativamente, causalmente, ante la ausencia de la figura paterna.

(la prohibición del incesto) “ Constituye el movimiento fundamental gracias al cual, por el cual, pero sobre todo en el cual, se cumple el pasaje de la naturaleza a la cultura. En este sentido pertenece a la naturaleza, ya que es una condición general de la cultura y, por lo tanto no debe causar asombro comprobar que tiene el carácter formal de la naturaleza, vale decir, la universalidad. Pero también en cierto sentido es ya cultura, pues actúa e impone su regla en el seno de fenómenos que no dependen en principio de ella.(...) La prohibición del incesto es el proceso por el cual la naturaleza se supera a sí misma (...)”⁵³ .

Se ha dicho que en “*Taboo*”, se representa la prohibición del incesto, y se ha vinculado con la manera mitológica de abordar el tema por otras comunidades, sin embargo al relato pornográfico le cabe una diferencia tangencial respecto de éstos, ya que ante la presencia de la violación a la prohibición, la sombra de la maldición o de la desventura eterna (figuras del mito), sólo pasan como una nubecita algo gris⁵⁴, que luego se desplaza a un detalle de encaje, ya que, generalmente, no hay en el relato ningún castigo a los infractores, y por el contrario, la película termina con una promesa de bienestar futuro. Esta ausencia de castigo (moral), no puede pensarse como una diferencia mínima, ya que se reduciría un rasgo de extremada importancia, al momento de intentar establecer el diálogo o entredicho que la pornografía mantiene con la sociedad. Diálogo que se apoya quizás, en una

⁵³ Lévi-Strauss, Calude, *El problema del incesto*, en *Las estructuras elementales del parentesco*, Ed. Paidós, Barcelona, 1991.

Para Bataille, la prohibición del incesto es un particularidad respecto de las posibles formas de al prohibición. Para él, lo clave es la de búsqueda de un orden que se oponga al horror del desorden, de una violencia total, la que impone la muerte. Considera que las formas que la humanidad tome para ese intento de oponer a esa violencia, un orden, es decir, las prohibiciones, es particular. Lo invariante es que esa violencia requiere un orden que se le contraponga. Bataille George, OP Cit. 1997.

⁵⁴ En ocasiones, la desventura viene más bien ligada en el entrecruzamiento que se establece entre el plano de la ficción, y el plano de la realidad. Donde las vidas de los actores, se presentan cubiertas por el mal designio, el mal final, el sufrimiento., las drogas y la relación fatal entre el exceso y el deceso. Este enlace, ha de presentarse como la impronta de censura moral impuesta o puesta como cerramiento de la ficción. En la revista *Rolling Stones*, Año 2, Nº 24 , en una nota sobre las estrellas de la pornografía («The porno stars life»), la vida e las estrellas se representa como más bien estrellada y entre el humo que se filtra por las letras, el autor expresa claramente, la idea de que la vida de las “actrices porno”, es malditamente maldita.

necesidad que halle su moderación (en su doble acepción de intermediaria y atenuante) en la apuesta viva que permite la existencia del género.

Apuesta viva, es apenas sinónimo de infracción, pero es latencia.

Que parte del contenido específico de la pornografía sea la sexualidad, las reglas sociales de su puesta en práctica (convenciones sobre lo normal y lo patológico, restricción al espacio privado), sumada a la importancia aparentemente crucial que la prohibición de una forma que por explícita y pública de sexualidad representaría para la formación de la vida social, no son apenas unos datos para dar claridad a la cuestión de la complejidad del entretejido “más próximo” que atraviesa a la pornografía como discurso. Estas razones socializadas y ese lugar particularmente central que la sociedad occidental ha dado y da a lo sexual, trabajan en la pornografía como el recupero de un espacio incendiado de deseos ‘originales’, de fugas hacia la muerte, de tareas formuladas con una heterogeneidad estética que hace difícil las delimitaciones. Donde el incesto, como la prohibición, recuerda una y otra vez, la ‘oscura’ vinculación entre lo prohibido y el goce.

4.6. Análisis de dos metadiscursos: las promociones y los diseños de los boxes de las películas: la promesa del género.

Los avances publicitarios, “trailers”, o “colas” de las películas en general, son metadiscursos que tienen como estrategia discursiva la de construir “un gancho retórico” que haga lo suficientemente atractiva a esa película como para convocar a potenciales fruidores. Dicha convocatoria tiene que ver con esta característica de intercambio económico que implica la modalidad de alquiler de los videos, que para ser adquiridos se debe pagar una

suma de dinero determinada a cambio. Entonces, para difundir las cualidades de los films que publicitan, las promociones presentan una serie de momentos de la misma, “los mejores”, los más intensos, los que puedan dar cuenta de lo que la película promete “dar” a quien la vea. Es en este lugar de condensación de las características del film en particular y fundamentalmente del género, que analizaremos algunas promociones de películas pornográficas.

La primera regularidad en la organización de las promociones de películas pornográficas, es que presentan tanto a la situación de tipo diegética⁵⁵ que narra el film como a las partes de secuencias de las acciones de tipo sexual que se van a desarrollar en él.

La presentación de la historia que va a contar la película se trabaja dando a través de una breve introducción a los protagonistas, al género modalizador⁵⁶ (acción, ‘drama’, etc.), exposición del conflicto y desarrollo de la historia. Este desarrollo de la historia se realiza en grados diferentes y puede estar a cargo de una voz off que acompaña a las imágenes y que funciona anclando⁵⁷ el sentido, a veces redundantemente. Otras, como en el caso de “*Climax*”, la voz en off que es en idioma inglés y que acompaña a casi todo el desarrollo de la promoción sólo es traducida en los sub-títulos en algunos enunciados, por lo que una buena parte de lo dicho permanece ininteligible para un fruidor no bilingüe. Esta dificultad inicial de idioma no permite un fuerte anclaje; aunque por otra parte, los textos de los

⁵⁵ Diégesis es el espacio discursivo construido por la ficción.

⁵⁶ Más adelante se explicará con claridad este concepto de texto modalizador. Baste por ahora con señalar que se trata de la asociación que la película pornográfica establece con un género “convencional”, a partir generalmente, de la asociación que establece con un texto anterior producido, del cual recupera ciertas características. Ver Quinta Parte Pág. 96.

⁵⁷ Anclaje y relevo en el sentido propuesto por Roland Barthes. Cuando un enunciado o texto de tipo lingüístico acompaña a una imagen, (en este caso imagen en movimiento), puede relacionarse con ya sea fijando y delimitando el sentido de ésta, o bien, expandiendo, incorporando sentidos que no están presentes en la imagen. Al primer tipo de procedimiento lo llama de anclaje y al segundo de relevo.

subtitulados dan unas informaciones que no están en las imágenes y producen un efecto de relevo. En la promoción de la película “*Bonanza*”, una voz off en castellano relata la historia, indica cuál es la protagonista y su conflicto, mientras las imágenes muestran lo que la voz relata: imágenes de la protagonista y otros actantes⁵⁸ femeninos, junto con los actantes masculinos relacionándose sexualmente. La voz off dice a modo de presentación: «es la historia de una mujer insatisfecha (...) nada la detendrá en la búsqueda» La muestran con dos hombres: «sumérjase en este torrente de lujuria gozando como ellos en este acto de doble penetración». Y en sincronía muestran en detalle el coito anal y vaginal en la actante femenina. Otros pasajes de la voz off indican una cierta proposición e invitación al enunciatario: «disfrute esta maravilla del cine porno»; «Goce viendo las imágenes más excitantes del cine porno». En el caso de esta promoción, el desarrollo de la historia está a cargo de la voz en off, mientras que las imágenes son en su mayoría de desarrollo de actos de tipo sexual.

En la promoción de “*Emanuele y Yoanna*”, la voz off dice: “Una pareja muy especial: ella una bonita y joven esposa que después de una reunión de amigos, junto a su marido gustan de hacer el amor por cualquier parte de la casa”. En la imagen: el matrimonio se besa, y Emanuele comienza a desnudarse. Voz off: “Mientras la mucama se masturba”. Imagen de la mucama que los espía tras un cortinado y se masturba. Aparición del primer plano en detalle de la vagina.

Voz off: “Pero ella, insatisfecha busca a través de sus sueños al hombre que la haga gozar más. Entonces no conforme con sus nuevas aventuras buscará otro tipo de

⁵⁸ Más adelante se explicitará la razón por la cual se emplea el concepto de actante para definir el lugar de lo femenino y de lo masculino. Ver Quinta Parte, en particular Pág.

excitaciones.” Breve momento musical y presentación de un nuevo plano detalle de coito vaginal, partes del cuerpo: vagina, pene y testículos.

Voz off: “Visitando una vieja casona donde ella gozará viendo a través de una mirilla escenas de los más variados servicios” Imágenes de Emanuele espiando: una orgía donde se practica fellatio, coito vaginal y anal.

Voz off: “Usted, vivirá en este film momentos de hondo contenido erótico” acompañada por más imágenes de prácticas sexuales en plano general y en detalle: coito vaginal, anal, onanismo. Corte. En una habitación una mujer sonríe mientras es golpeada por un hombre con un látigo. Luego imagen de un hombre que espía por una cerradura perfectamente delineada, a través de ella se ve a una mujer desnudándose. Luego, primer plano de los rostros de dos mujeres cara a cara. Una es “la bella y joven esposa” y la otra es la mujer a quien el hombre golpeaba con el látigo. Se miran a los ojos y están muy próximas. Sobre la imagen del hombre espiando por la cerradura empieza voz off: «es otro video top de High Quality Films, empresa líder en video películas de exhibición condicionada».

En la promoción de “*Tight Spot*”: No hay voz off. Dos temas musicales acompañan un compendio de imágenes que van desde la mostración de situaciones próximas a los films del género conocido como “acción”; armas, persecuciones en autos, lanchas, disparos, etc. Que se combinan con imágenes de situaciones donde se realizan prácticas de tipo sexual que se muestran en plano general y en plano detalle. Sobre la mitad de la promoción, un subtítulo que se desplaza por el extremo inferior del cuadro, señala que se trata de una película de autores que ya tienen otras películas reconocidas: «de los autores de “*Erótica*” y “*Orquídea Negra*”, “*Tight Spot*”, Próximamente”.

La historia y las acciones de tipo sexual, son presentadas en las promociones con niveles de importancia equivalentes. La presencia de las partes de secuencias sexuales se

articula con los fragmentos de acciones no sexuales. En unos casos se practica un recorrido más desarrollado y explícito por la historia, mientras que en otros, como el de *“Tight Spot”*, las imágenes no son explicadas, se muestra una serie de fragmentos de situaciones acompañadas por una música que les da continuidad. De la historia se trabajan rasgos del género modalizador, en el caso de *“Tight Spot”* armas, persecuciones, golpes, que parecen indicar que se trata de una historia de acción.

Pueden verse distintas modalidades en la construcción y en la articulación de las imágenes, el sonido y los subtítulos. Incluso en el “tono” en el que son enunciadas. La voz off de *“Emanuele y Yoanna”* dice palabras pomposas lentamente y subrayando con las entonaciones, un poco a la manera de una antigua publicidad radial. En tanto que en *“Torero”* no hay voz en off. Se muestran una serie de imágenes de la película combinadas con imágenes videográficas del rodaje o “back stage” donde se muestra que la cámara con la que están filmando es de 35mm (material fílmico), y hacen evidente la diferencia de textura entre la imagen cinematográfica y la imagen videográfica. Un subtítulo informa que se trata de escenas de la película *“Torero”*. La música a base de un saxo, (música que no tiene relación con el tema musical de la película), da una relación de continuidad a las imágenes. Las secuencias se presentan en el orden cronológico en el que la historia ocurre y combinan las de la historia con las de los actos de tipo sexual.

Estos rasgos diferenciales entre unas promociones y otras, como modos de hacer, pueden dar cuenta de ciertos rasgos de estilo de autor. La promoción de *“Climax”*, *“Bonanza”*, *“Rocco never dies. The end.”*, *“Torero”*, *“Tight Spot”*, son promociones de films pornográficos que manifiestan distintos estilos, pero que en la organización mantienen las regularidades enunciadas: la de presentar la historia y las secuencias sexuales. Ambas presencias parecen dar cuenta de la promesa de la pornografía: mostrar actantes practicando

actos de tipo sexual, que serán mostrados en detalle y variedad, “sumergidos” en distintos espacios diegéticos, los que harán de cada película un espacio particular desde el cual presenciar y representar actos de tipo sexual.

Esta regularidad que supone la representación explícita de actos sexuales, y que justamente instituye lo pornografizante⁵⁹ en las películas, está vinculada a otra promesa del género, también de naturaleza sexual: excitar al fruidor. En los casos de las promociones de “*Bonanza*” y de “*Emanuele y Yoanna*”, esto se formula explícitamente:

«**Usted, vivirá** en este film momentos de hondo contenido erótico»; « **sumérjase** en este torrente de lujuria **gozando como** ellos en este acto de doble penetración»; «disfrute esta maravilla del cine porno»; «**Goce viendo** las imágenes **más excitantes** del cine porno».

En estas enunciaciones el enunciador construye a un sujeto enunciatario explícitamente. Procede utilizando deícticos⁶⁰ de persona e imperativos como promesa y como invitación a un otro: «Usted vivirá, sumérjase, goce, disfrute». Signos que asocian a las situaciones representadas en los films con sexo explícito, y con lo que el enunciatario vivirá “en carne propia”.

En otras promociones esta promesa de excitación es enunciada con la sola formulación de una presencia: la del sexo. Sexo explícito que es garantizado por la pertenencia del film al campo de lo pornográfico, pero que es permanentemente puesto en evidencia . Sexo y acción dicen en “*Rocco never dies.. The end*”. Sexo y terror, dicen en “*For ever night*”.

En el espacio de otro metadiscurso, en este caso extramediático, los boxes de las películas, lo sexual, además de la posibilidad de estar planteado en los textos escritos, está

⁵⁹ Más adelante, en La Tercera Parte se define esta noción. Ver Pág. 52.

⁶⁰ Los deícticos son marcas en el texto que dan cuenta de la presencia de los sujetos textuales de la enunciación. Aquí que indica un allá (distancia). Yo, que indica un tú, Venga, que implica una invitación a otro.

fuertemente garantizado visualmente: abundan las pequeñas fotos fijas de detalles de situaciones sexuales. Incluso, en la tapa la imagen principal suele ser de una mujer que generalmente dirige su mirada a cámara y que permanece con sus zonas genitales descubiertas. En esta imagen fotográfica de tapa son generalmente retratadas mujeres, y en los casos en los se presentan hombres, estos suelen estar vestidos u ocultar sus genitales ya sea por una vestimenta que los cubre o porque se posiciona tras el cuerpo femenino. Otro aspecto de estas fotos de tapa, es que en ellas generalmente se incluyen rasgos de la historia de ficción. En “*Torero*”, la protagonista mujer es presentada vistiendo ropas de torero, su rostro permanece levemente en sombras dejando descubiertos solamente sus pechos, los que parecen estar dirigidos a cámara.. La situación general de esta foto parece ser la de un estar posando. En un segundo plano se muestra al co -protagonista masculino que viste traje de torero, tiene la capa roja en una de sus manos, la otra permanece escondida tras su espalda. Recrea la situación de un torero que espera al toro. Ambos están en el campo de una plaza de toros.

Respecto de los textos escritos que acompañan a la película y al box, títulos de los films, sinopsis, breves enunciados, suele hacerse también esta inclusión de lo sexual. En el título de la película “*Las tortugas pinjas*”, el leve gesto que desplaza ninjas por pinjas, recupera el tono sexual. La película “*The Crazy Adams Family*” tiene este nombre en la etiqueta del casete, pero en la película el título se sustituye por “*The Anus Family*”. En la película “*Pornovisión Abierta*”, que parafrasea a la serie televisiva “*Televisión abierta*”, la sola presencia y sustitución de pornovisión por televisión está de entrada garantizando el tratamiento de lo sexual. En este último caso, el sustantivo porno – visión, opera colocando a la visión como la de lo sexual.

En el box de la película *“Perversions of the damned”* se describe en la sinopsis: «es un apasionante relato de asesinatos, lujuria y adoración por el diablo. (...) [Ella] no tiene escrúpulos, eliminando a cualquiera que se le cruce en su camino, pervirtiendo al más inocente y sumergiéndose en el sexo más morboso». En el box de *“Torero”*, la sinopsis indica rasgos del relato de ficción y rasgos de las secuencias del acto: «Una película única que agrupa elementos como coraje, tragedia y amor en una experiencia explosiva ./ Un ambicioso tratamiento visual y todas las situaciones sexuales que usted imagina y algo más» Las palabras coraje, tragedia y amor, aparecen en color rojo. Se relaciona metonímicamente con el tema de la tauromaquia, pero también con el lugar simbólico del rojo como pasión, ardor, sexo.

En la película *“Latex”*, de Michael Ninn, también se presenta en letras rojas con brillos que dan la impresión de textura de latex.

Esta presencia del rojo asociado a lo sexual, lo erótico, lo ardiente, es también una regularidad. En el logotipo de la distribuidora «Capitol Hot Video», que trabaja «video películas de exhibición condicionada»⁶¹, es un círculo rojo con las letras en blanco. Cuando aparece antes de cada película, lo hace con un fondo negro, el círculo rojo en medio del cuadro y sonidos off de roces y gemidos de mujer. El diseño de este sello podría recordar a la imagen de la cerradura, pero lo que parece ser más claro, es el lugar del rojo en su asociación con el “Hot” (caliente) y las características de las películas que distribuyen: películas calientes.

En el diseño de la presentación de la productora de películas pornográficas “Rocco Siffredi” se delinea una fuerte relación entre percepción (fundamentalmente la escópica) y la excitación. Sobre fondo negro el rostro plateado de un hombre, el hombre mira a cámara,

⁶¹ Texto de la voz off que acompaña al logotipo de la distribuidora en las películas.

tiene llamas en los ojos, ojos en llamas, lentamente las llamas ocupan todo el cuadro, y se transforman en dos efes rojas (ϕ ϕ.), que luego se relacionan con el productor de films pornográficos: Ροχχο Σιφφρεδι, προδουχιονι. Por una parte, vemos que en esta presentación se construye un personaje masculino y voyeur. Por una parte recupera la situación de un genérico fruidor delante de la pantalla: hombre de piel plateada que mira a cámara, y que permanece a oscuras, solitario. Que luego arde, y en tanto que en el espacio del género el ardor está asociado al placer sexual, arde de placer. Por otra parte, respecto de la promesa del género y del lugar de la percepción: las llamas que fluyen de los ojos del hombre operan metafóricamente, en tanto que el fuego es tomado como signo de pasión, de éxtasis, de ardor (pareja que comienza a besarse y abrazarse delante de la fogata, a llama en la fogata). Y metonímicamente, en tanto que las llamas que parten de los ojos, construyen una suerte de por aquí empieza el fuego, por aquí se percibe a la causa del inicial, y luego las llamas de los ojos se expanden a todo el cuadro a partir de los ojos: el calor y el fuego lo superan, lo exceden y lo toman por completo.

4.7. El placer de ver.

La pornografía, decíamos, recupera ese lugar de lo que la sociedad señala como prohibido y censurable en el modo de la representación de la sexualidad. La recuperación de esa marca coloca a las películas pornográficas como discursos de infracción y construye la promesa del género: mostrar lo que nadie muestra de la sexualidad, mostrarlo como nadie lo hace, y poniendo el acento en un fin central, el de excitar al fruidor. Las películas

pornográficas prometen «situaciones sexuales que usted imagina y algo más» (“*Torero*”), «Situaciones de sexo extremas» (“*Rocky X, El semental Italiano*”), invitan a sumergirse «en este torrente de lujuria gozando como ellos en este acto de doble penetración» (“*Bonanza*”); a disfrutar cada vez «esta maravilla del cine porno» invitan y prometen: «Usted, vivirá en este film momentos de hondo contenido erótico». La industria cinematográfica galardona a “*Latex*” con el premio «Hot D’or» a la mejor película norteamericana de cine condicional, y dice la crítica, «El mayor éxtasis que una película puede conseguir en el público del video para adultos». Placer, éxtasis, goce, que es focalizado en la posibilidad de ver. La pulsión escópica⁶², el deseo de ver, domina en la escena perceptiva pornográfica tanto en la figura del voyeur (que mira en la oscuridad, en la distancia, siempre necesaria), como en la figura del exhibicionista. El voyeur, aquel que goza viendo, es construido fuertemente en las promociones y textos de los boxes, así como también su “par”, el exhibicionista, quien goza al saberse visto.

El placer de ver, está fuertemente asociado por una fijación inicial que hace posible la representación mediatizada de imágenes. Fijación que de algún modo enuncia Raúl Barreiros⁶³ en su trabajo sobre la naturaleza semiótica de la imagen: «Sacar la mirada del mundo real y meterla en una imagen es como ver con un subrayado. El descubrimiento de la cámara obscura y ciertos acontecimientos que tuvieron a este invento como testigo, dan luz sobre las diferencias entre mirar lo real y mirar la imagen. Como señala Barthes: el único modo de ver una escena es no ser parte de ella. Esto puede interpretarse de dos maneras: en la pura visión,

⁶² [La pulsión escópica], propia de la búsqueda de recepción e imágenes, construye la vinculación con la percepción en el afuera del cuerpo del sujeto (toda imagen es, por definición “externa” para el percibiente, salvo, salvo en los sueños y las fantasías, o sea en las situaciones “no comunicacionales”). Fernández, José Luis, *Los lenguajes de la radio*, Ed. ATUEI, Bs.As., 1999.

⁶³ Barreiros, Raúl, *La visión: otro discurso, Problemas presemiológicos*, UNLP, 1995.

en ese acontecimiento óptico o desde el lugar del analista que supone no pertenecer al mundo del paciente y por ello ve sobre esa escena en la que no está incluido, al menos en términos de cierta relatividad»⁶⁴.

La imagen mediatizada del cuerpo, como representación que implica una distancia, supone un recorrido nuevo por las propias existencias, aún cuando el recorrido se practique en las existencias de otros. Placer, al que Barreiros describe en el espacio de un procedimiento anterior al cinematográfico con sus puntos de contacto: «Los nobles reunían en una habitación fuertemente iluminada a sus criados y estas imágenes aparecían, merced al mecanismo de la cámara oscura, en otra habitación (inversión) y allí los veían bailar y morisquetear. Sin olvidar el encanto ilusionista de cualquier truco al ojo, no se puede dejar de pensar, que aparte de lo mágico, era tentador mirar las maneras toscas del sirviente, una torpeza significativa en el baile o la silueta de alguna doncella deseada. Mirar allí, en las penumbras, sin ser visto: la imagen proyectada en la que aparecen con esa chatura delatora, ese cambio de tamaño que hace al arte, el virado del color, que descubren en esa irrealidad -tal el tecnicolor- otras tramas, otras formas en las sombras»⁶⁵.

Hay dos placeres que la pornografía audiovisual se apropia y configura en la construcción de la escena: uno ligado al saber, por una cierta posición de ventaja perceptiva y gnoseológica respecto de los actantes que por estar en la escena no pueden verse. Y el segundo, el de la imagen recreadora del cuerpo en escenificación de rituales íntimos, de actos que en principio, sólo los espejos, a veces, podrían presenciar.

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Ibid.

TERCERA PARTE

5. **E t i m o l o g í a s / E t i o l o g í a s .**

5.1 **Algunas miradas sobre la pornografía.**

Enunciaba Dalmacio Iglesias en 1919 en una conferencia sobre “Factores de la formación espiritual del pueblo”: *«Mirad un adolescente. Es casi un niño. Educado por su madre en la pureza, hace poco que recibió dentro de él á la Pureza por esencia. El bien piensa y quiere guardar siempre la inocencia, cuyo altísimo valor no conoce todavía: porque la inocencia es un valor tan grande que no es cognoscible por entero hasta que se tiene la desgracia de perderla. (...) Cual mariposa que busca en la llama el placer de la belleza y sólo encuentra la pérdida de sus alas, alarga la mano llevando en ella unas monedas. Ya es suya la novela de atrayente portada y título sugestivo. (...) Bien pronto aquello no le basta, y busca nuevos y mayores excitantes. Sus mejillas palidecen, su aplicación va menguando y sus padres no saben á qué atribuir unos cambios semejantes. Después... la eterna historia del hijo muerto prematuramente por la tisis ó el hijo calavera, convertido más tarde en mal marido, si es que no se niega al matrimonio para gozar del amor libre; y, en resumidas cuentas, esclavo del vicio, para sostener el cual no retrocederá, si á mano viene, ante el delito, para terminar en carne de hospital ó de presidio.⁶⁶»*

Es posible que hoy, tras este párrafo, el lector esboce una sonrisa. Pero basta con que recuerde la vastedad de filmes contemporáneos donde el o la protagonista terminan por morir, tras conocer el ‘exceso’ excesivamente, para que el horror de la cita no quede en un lugar demodé.

⁶⁶ Enciclopedia Universal, Europeo-Americana, Tomo XLV, Ed. Espasa Calpe, Bilbao 1921. Pág. 529.

La cita señala una condición, un modelo desde el cual se piensan los vínculos entre el ‘mensaje’ y el efecto del mismo: al representar los excesos al sujeto consumidor se le hace imposible refrenar su deseo de más y se vuelve a la naturaleza del texto porno, en su versión moralizada, la de la devastación del sujeto, la tragedia de una muerte que pudo prevenirse. Al parecer, este rasgo de la pornografía, el de representar unos excesos (en función de una normalidad, a la que se opone en función de lazos intertextuales contemporáneos al texto pornográfico) a fin de generar en su casual observador un efecto igual o mayor que la causa, supone uno de los más originales temores respecto de su tránsito incondicional por el mundo. Indudablemente, el modelo comunicacional que opera bajo esta descripción, supone una linealidad a la cual no adscribimos y cuya crítica ha sido abordada en la introducción, al situarnos bajo un modelo de signo, un modelo de construcción del sentido, que inhabilita las derivaciones lineales o unívocas de los efectos de sentido de un texto en un virtual ‘consumidor’ o de las “intenciones” de los autores, y que circunscribe su campo de competencia al análisis de las situaciones productivas de y en los textos. Es en este sentido, que del parecer anterior sólo recuperamos lo que concierne al modo de representación de la pornografía, y no a sus efectos, derivados y posibles, en los usuarios de dichos discursos; aunque, no podemos dejar de considerar que una de las grandes promesas de la pornografía se presenta como la de excitar. Así, describir cuál es el modo en el que la pornografía construye este “exceso” y esta propiedad hacia la excitación, ocupará la tarea de dar cuenta de los lazos intertextuales sobre los que opera su estrategia. Estrategia que al parecer, supone un espacio tan bien delimitado, es decir, que ostenta una condición tan clara en la modalidad de su representación, en sus rasgos invariantes, que para muchos parecería ser fácil decir con naturalidad «sé lo que es [*pornografía*] cuando la veo»⁶⁷, que intentar describirla, e incluso

⁶⁷ Arcand, Bernard, *El jaguar y el oso hormiguero, Antropología de la pornografía*, Ed. Nueva Visión, Bs.As,

definirla. Aunque tal vez, un poco con ánimos de juego, podamos decir, que esta elección tan “nativa”⁶⁸ sobre la condición de lo pornográfico, tendría lugar también en virtud de ser una respuesta rápida y airosa, tan en su aparente obviedad, y a lo mejor menos peligrosa, porque lo que parece amenazar al intentar su delimitación y descripción es que el desarrollo del relato descriptivo de la pornografía y lo que representa, haga olvidar momentáneamente cuál es el lugar del analista (“el pornógrafo”⁶⁹) y cuál, el de productor de textos pornográficos (“el pornográfico y su pornografía”) Es claro, que lo dicho es un juego de deslizamientos, y que si bien se podría tratar de una situación, al menos escabrosa, ambas delimitaciones son ciertamente posibles. Se trataría, de un problema de género, y en tanto de géneros, un problema de *topos*. El analista se coloca en un lugar metadiscursivo, intentando “salir de la red interdiscursiva”⁷⁰, violentándose a sí mismo al procurar tomar distancia de sus propios rasgos estilísticos, que operan como clases de automatismos⁷¹, toma unos discursos como objetos, y su discurso procura no ocupar el lugar de Interpretante, sino el de otro signo⁷². El productor de textos pornográficos, permanece en un lugar interdiscursivo de producción: su discurso producido es interpretante de las condiciones de producción⁷³.

1993. Pág. 26. Cita a un hombre de ley que emite esa sentencia cuando se analizan las maneras de combatir y penar a la pornografía.

⁶⁸“Nativa”, en el sentido en el que Metz define a los usuarios de los discursos, en su caso específico, del lenguaje audiovisual. Nativos, que lo reconocen pero que no pueden dar cuenta de los mecanismos con los que opera la construcción del discurso. De alguna manera se emparenta con lo que Steimberg define como definiciones “silvestres de los géneros”, como espacio que el espectador cotidiano delimita, en virtud de reconocer rasgos comunes que emparentan a un grupo de textos entre sí, pero sin poder dar cuenta de los tipos de rasgos y modos de operar el sentido. Metz, Christian. *El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico*, revista Lenguajes N° 2, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1974.. Y Steimberg, Oscar, OP. Cit. 1998.

⁶⁹ Pornógrafo como se verá, designaba en principio al analista de las actividades de las prostitutas, y no al realizador de obras obscenas.

⁷⁰ Verón, Eliseo. Op. Cit. 1998.

⁷¹ Steimberg, Oscar. *Dixist*, en la Cátedra: Semiótica de los Géneros Contemporáneos, de la UBA. 2001.

⁷² Verón, Eliseo. Op. Cit. 1998. Pág. 133

⁷³ Ibid.

Ahora bien, en las distintas definiciones de lo pornográfico y de la pornografía suele apuntarse a dos cuestiones centrales: lo supuestamente «obsceno» de sus representaciones (este «lo que veo», -y lo que escucha) y lo que presupone un objetivo imperante de las condiciones de su producción: excitar al espectador. Y no una excitación cualquiera, y tampoco una “obscenidad” cualquiera. La pornografía habría de designar el lugar de representación de una sexualidad considerada como por fuera de las «buenas costumbres y la integridad moral». Una suerte de sexualidad periférica, o marginal, a la que a ciertas disciplinas médicas suelen denominar como «sexopatías⁷⁴» (con gradaciones respecto de lo que se considera como condición ‘patológica’), y a las que las convenciones declaran como “antinaturales”.

Decir como lo hacen los diccionarios, que “es pornografía aquella producción de carácter obsceno” (teniendo en cuenta que es de común circulación el adjetivo de “pornográfico” para lo obsceno), es de algún modo una tautología, o en otras palabras, no conduce a demasiadas distinciones sobre el objeto. Sin embargo, antes de trazar cualquier desarrollo que exceda a una mera definición, un recorrido por los diccionarios en su lugar de metadisursos⁷⁵ puede ser para empezar una senda, que al estar de antemano trazada como espacio de reconocimiento social de unos sentidos cristalizados, un camino de “metáforas muertas”⁷⁶, nos permitirá dar cuenta de un tipo de reconocimiento social sobre el fenómeno que la pornografía habría de constituir.

⁷⁴ López Ibor, Juan José, y otros, *El libro de la vida sexual*. Ed. Danae, Barcelona, 1973. En el libro figuran como “desviaciones sexuales o sexopatías”. Más adelante se volverá sobre esto.

⁷⁵ Metadiscurso entendemos que es el lugar del discurso del analista, respecto de un determinado discurso, que ha sido recortado de la red de la semiosis para su análisis. En términos de Verón, el analista toma a un discurso(D1) como su objeto (O), por lo que el discurso último producido por el analista (D1’) no es e un interpretante de (D1), sino sólo su signo. Verón, Eliseo. Op Cit.1998.

⁷⁶ Friedrich Nietzsche, citado por Rorty, en Rorty, Richard, *Contingencia, ironía y solidaridad*. Ed. Paidós, Barcelona, 1991.

5. 2. Una aproximación etimológica de la pornografía:

5. 2. 1. Del diccionario.

En el Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana de Coromidas, se dice acerca de la voz pornografía:

Pornografía: derivado culto del gr. πορνογράφος ‘el que estudia la prostitución’, compuesto de πορνή ‘ramera’ y γράφειν ‘describir’. 1ª doc: Acad. 1925, no 1884; ya en P.A. de Alarcón, τ 1891, cita de Pagés. En Francia desde 1984. Deriv. Pornógrafo, pornográfico⁷⁷.

Aparentemente, el movimiento discursivo que recorrerá la palabra de origen griego, será el de este originario *estudio sobre la prostitución*, (cuya recuperación moderna inicial provendría de su mención en la obra *Deipnosophistai* del cronista Atheneus⁷⁸), a la definición de designar a unas obras y productores como pornográficos; es decir: la “obra dirigida intencionalmente a provocar la lujuria”⁷⁹, y “el que representa gráficamente asuntos obscenos”⁸⁰. Bernard Arcand, sugiere con cierta ironía, respecto de este deslizamiento (el que va desde el «tratado sobre la prostitución -el que escribe acerca de la prostitución» a «obras obscenas-productor de obras obscenas») que podría muy bien relacionarse, con que

⁷⁷ Coromidas, J., *Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana*, Vol. III, ED. Gredos, Madrid, 1954.

⁷⁸ Arcand, Bernard, Op. Cit. 1993. Pág. 135.

⁷⁹ Enciclopedia Quillet.

⁸⁰ Enciclopedia Universal, Europeo-América, Tomo XLV, Ed. Espasa Calpe, Bilbao 1921. Pág. 535

en la inicial intención de describir a la prostitución (con fines de control), el pasaje a la descripción de las prostitutas y sus actividades, fuese apenas un movimiento⁸¹. Arcand también dice, citando a Walter Kendrick, que la palabra pornografía fue retomada en el siglo XIX por la historia del arte y la antropología, para poder nombrar a toda la serie de objetos ‘obscenos’ que se descubrieron en las excavaciones de Pompeya. De allí, que su uso como “producción de obras obscenas”, fuera regularmente retomado, y que fuera ocupando hasta nuestros días esta acepción un alcance mayor que el inicial ”tratado sobre la prostitución⁸²”.

En un diccionario hogareño actual, esta palabra que hasta 1963 no figuraba en el Diccionario de la Real Academia Española, designa tanto su primera acepción (tratado sobre la pornografía) como la que hoy posee mayor circulación, «carácter obsceno de obras literarias o artísticas⁸³».

Estas definiciones de los diccionarios, se enfrentan con la dificultad de definir «lo obsceno». Lo obsceno parece tener un lugar de sentido común, de “mundo natural”. Diremos, un poco sencillamente, que sería obsceno lo que en un momento situado histórica y culturalmente, aparece como contrariando unas ciertas normas sociales respecto del deber ser ético y estético. La moral, viste sus límites en función de una serie de elementos, nunca estáticos, que se van desplazando, moviendo y transformando, y que funcionan muchas veces, bajo la figura del tabú, “la prohibición” y su pareja de sentido, la permisión. Por otra parte, este espacio de lo prohibido y este espacio de lo permitido, no podrían reconocerse sino a través de su “materialización” en los discursos. Así, este carácter de lo prohibido

⁸¹ Arcand, Bernard, Op. Cit. 1993. Como ya hemos dicho, consideramos que no se trata de un leve movimiento, sino de un complejo movimiento. De cualquier modo, Arcand realiza el comentario de un modo algo burlón. Por otra parte, es interesante notar, como en el seno de una práctica para el control, se hace posible un discurso que pretende esquivar el control, en relación a una manera de pensar el deber ser dominante. El gesto de desplazamiento, un poco a la manera de las vanguardias, es un gesto de inversión de los polos.

⁸² Arcand, Bernard, Op. Cit. (1993) Pág. 135.

⁸³ Pequeño Larousse en color, por Ramón García-Pelayo y Gross, París, 1972.

respecto de una ciertas prácticas -con un aparente propósito regulador de lo social- convive con la circulación de discursos donde algunas de esas prácticas y temas que la moralidad designa como «impropios» son retomados. Algunos parecen poseer una fuerte presencia, un lugar de insistencia. Mientras que otros, los que suponen una presencia menor, como los menos dichos, pueden ser reconstruidos desde sus ausencias materiales en una suerte de ocupación de base metonímica, donde lo que está, nombra lo ausente (relación paradigmática) y ostenta su condición de selección (respecto de un total potencial). Es decir que, no por menos dichos menos evocados.

5.3. **La pornografía y su delimitación a un campo social del desempeño semiótico.**

5.3.1. **Del nombre.**

Los géneros, en tanto tales, acotan campos sociales del desempeño semiótico⁸⁴. Y es en este sentido que el nombre que cada género recibe puede dar cuanta de esa restricción que establece en el nivel del dispositivo técnico⁸⁵; es decir, del dispositivo de emplazamiento. En el caso de la pornografía, el nombre ‘a secas’, no parece indicar nada acerca de su condición audiovisual. Y es en tanto esto ocurre que debemos especificar la delimitación del objeto a un dispositivo técnico: el audiovisual videográfico, ya que de decir sólo pornografía, la delimitación respecto de lo audiovisual y videográfico no hubiera estado para nada garantizada.

⁸⁴ Steimberg, Oscar. Op. Cit. 1998.

⁸⁵ Entendemos por dispositivo técnico, al soporte como ámbito, que establece unas ciertas restricciones y unas ciertas posibilidades en la construcción (material) de los discursos. En este sentido dispositivo técnico excede a una mera cosa tecnológica y supone unos ciertos efectos discursivos en los discursos. Sobre este tema puede verse Fernández, José Luis, Op. Cit. 1999.

Pornografía, palabra compuesta por: porno y grafía. Como se ve, como nombre del género, indica el dispositivo técnico de la escritura: grafos. Los estudios etimológicos de la palabra señalan ese lugar ‘original’ de su competencia semiótica. Por pornografía, se entendía que eran los escritos o tratados acerca de la prostitución.

La palabra pornografía sin más, no puede dar cuenta de su condición audiovisual y videográfica. Aunque en cambio, sí puede dar cuenta de la condición transgénica que la caracteriza, y que a su vez, coloca a ésta última (la audiovisual y videográfica) como un género diferente de aquel «tratado sobre la prostitución»⁸⁶.

5.3.2. **La pornografía como práctica ordenada al ámbito de lo privado.**

La acotación a campos sociales del desempeño social permite señalar otros efectos de sentido. La pornografía audiovisual y videográfica restringe su práctica de reconocimiento al ámbito de lo privado y de lo íntimo. No se proyectan películas pornográficas en los televisores que acompañan las esperas en las salas de las clínicas, tampoco se hace en bares, cafés, estaciones de ómnibus o gimnasios. Una velada familiar no es amenizada por un estreno de película “porno” y los alumnos no cuentan en la escuela a su maestra qué clase de película pornográfica más les gusta. La práctica vinculada al video pornográfico es del orden de lo privado y de lo señalado como íntimo. Los video clubes garantizan la confidencialidad de las identidades de sus clientes, y los clientes suelen exigir que se resguarde esta información.

⁸⁶ Coromidas, J., *Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana*, Vol. III, ED. Gredos, Madrid, 1954.

El señalamiento de su carácter íntimo no quiere decir que se constituya como práctica individual. No se excluyen las posibles exhibiciones que de ellas se realicen en forma grupal o compartida. Por otra parte, tampoco se excluye la posibilidad de que a algunas personas no parezca importarles y enuncien despreocupada o afectadamente, el hecho de que ven películas pornográficas. Y también es posible que en cualquiera de los lugares y momentos señalados, se puedan presentar films pornográficos. Pero estas prácticas no se constituyen como dominantes (sobre todo en lo que respecta a los lugares públicos). Esto se relaciona con lo que ya hemos trabajado acerca de la manera de operar el sentido respecto de la transgresión y lo no debido que en la pornografía se recupera como una gran apuesta, que tiene el carácter de promesa. Una promesa tentadora desde la etiqueta que es proclamada permanentemente y reconocida socialmente: «obra (films) dirigida intencionalmente a provocar la lujuria» dice el diccionario. «Usted vivirá momentos de hondo contenido pasional» dice en la promoción de la película pornográfica “*Emanuele y Yoanna*”. A diferencia de otros discursos que toman lo sexual y lo erótico como eje o motivo principal, la pornografía es considerada como una práctica sexual en sí misma. Esta consideración que la diferencia de los otros discursos, tiene lugar en virtud de una suerte de alineamiento de la organización del discurso sobre y en lo sexual. Aún en los films donde se apela a una calidad técnica mayor (por ejemplo en el box puede aparecer el dibujo de un fotograma y la leyenda «High Quality 35mm Production», que indica que fue realizada en material fílmico), o a la puesta de una historia importante, a un trabajo estético mayor, sigue primando lo sexual como valor en sí. Este es el caso de “*Latex*”, que como se mencionó obtuvo el premio de la industria cinematográfica condicional, a la mejor película. Dice en la sinopsis del box: «M. Ninn continuando el camino de SEX marca una nueva era de películas condicionadas y redefine cinematográficamente el erotismo.

Efectos especiales y una carga artística, para mostrar el sexo de una manera diferente. Sin duda estamos ante el evento visual del año, o tal vez de la década».

Por otra parte, en los videos antes de comenzar las películas, se suele publicitar un catálogo de lo que llaman «productos sexuales», cosa que colabora en la construcción de este lugar predominante de lo sexual y de lo de carácter práctico asociado a la contemplación de pornografía, aunque sin dudas, no determinable.

5.4 **Pornográfico, pornografía y la condición pornografizante.**

Debemos introducir una diferenciación para poder dar cuenta de dos tipos de relaciones: una, la que toma a la palabra pornográfico /a y la coloca como sinónimo de obsceno, impúdico, indecente inmoral. Donde la palabra funciona como adjetivo, un tipo de caracterización respecto de un determinado objeto. Es en este sentido, que se dice que una tal política implementada es pornográfica, indecente, etc. Por otra parte, nos encontramos con la palabra pornografía, que designa obras, objetos, para nosotros unos tipos de discursos. Esta diferenciación que establecemos y que en principio podría parecer, sino una verdad de perogrullo, una nimiedad, permite diferenciar áreas de competencia.

Una definición de pornografía, la de la Enciclopedia Universal, se despliega un vasto recorrido, que comienza por la definición de la palabra y luego recorre su situación respecto de la literatura, luego en historia, sociología y derecho a través de las siguientes puntuaciones: 1. Concepto; 2. Males que ocasiona; 3. Historia; 4. Formas que reviste; 5. Medios de lucha; 6. Legislaciones al respecto, de distintas naciones. Es el recorrido de una suerte plan de detección del fenómeno que trata, informaciones que revelan su peligroso

poder y un plan de lucha general, como modelo de oposición para evitar el masivo “*animacidio*, la muerte de las almas realizada con premeditación y alevosía, por el precio de unos cuantos de pesetas”⁸⁷. Todo señala productos, obras, textos, que desde distintos dispositivos o lenguajes (“formas que reviste”, dicen) sugieren una pertenencia de clase de textos, donde el sentido de lo pornográfico es explicado en función de una cierta modalidad en la representación. Lo pornográfico como lo acotado al sentido de la obscenidad respecto de lo sexual en este caso, sería difícilmente situable como un origen en la historia social; mientras que la pornografía, como materias discursivas concretas, que suponen unas particularidades en su organización, tanto en su modo de producción, distribución y consumo, (áreas de competencia social que inscriben y la inscriben), podría ser analizada no desde un recorrido por la historia de la moral, sino como el análisis sobre un espacio discursivo diferente, el que construye un modelo de representación al que llamaremos *pornografizante*.

Lo pornografizante, que define entonces a un efecto de sentido construido sobre regularidades retóricas, temáticas y enunciativas, y que caracteriza a este espacio discursivo y a sus productos, puede en principio vincularse a esta característica ya señalada anteriormente, a saber: representación explícita de actos de naturaleza sexual. Sin embargo, este trabajo será el intento por desarrollar las características de ese espacio con mayor detalle.

⁸⁷ Enciclopedia Universal, Europeo-Americana, tomo XLV, Ed. Espasa Calpe, Bilbao 1921, Pág. 529. Es muy interesante observar que se brinda un extenso listado de los textos u obras susceptibles de ser censuradas (en el momento en que el artículo está escrito, la pornografía es legalmente prohibida) o catalogadas de pornográficas, brindando, para quien los desconoce un interesante terreno de futura expedición. Es decir, el señalamiento mismo, convoca a la mirada, como ocurre cuando a niño que está jugando con su pelota contra una pared, alguien le dice, no le vayas a tirar a la ventana, si al niño no se la había ocurrido, ahora ya lo sabe..

5.5. El deseo marcado

La cuestión del origen es sumamente interesante pero su tarea no puede plantearse a la manera de puntos fijos que conduzcan linealmente al origen puro y único del género, o como una aparición a partir de la nada. Se ha de tratar más bien, como el análisis de la operación de los desplazamientos de unos sentidos, que se encontraban articulados mediante un tipo de instrumentación, hacia otra organización donde los términos recurren a un dispositivo nuevo y nuevamente competente. El desarrollo de la vida de un género, es el mapa de la complejidad social, de las luchas, del poder, un recorrido por las permutaciones de y en las ideas, y también de lo ‘precioso’ que se silencia.

La mayoría de las miradas sobre la pornografía coinciden en señalarla como a un fenómeno de naturaleza moderna, y como se ha dicho, en definir a su contenido como consistente en la representación de la sexualidad humana de manera tal, que la ostentación, su ‘exceso’ en la modalidad de representación, conducen a una lectura de sus productos, como ‘obscenos’. También indican una cierta localización en la cultura occidental, lo que de algún modo actúa en el anclaje hacia la delimitación (tan aparentemente vaga y escurridiza) de lo ‘impudente’, en el sentido de que los intertextos que funcionan en simultáneo, condicionan tanto la producción del texto ‘final’ como la mirada sobre lo que ha de considerarse como impúdico o no. Es decir, que la hipótesis sobre la condición moderna de la pornografía no indica que la misma esté dada por la aparición tardía de lo «obsceno», sino que, y como ya se especificó, indican la presencia de una modalidad discursiva diferente, la que puede pensarse en el cruce de varias circunstancias que lo permitieron o posibilitaron. En este sentido podría considerarse significativa la descripción que Michel Foucault realiza acerca de la constitución de un nuevo modelo respecto del tratamiento de lo sexual, en el

campo de un nuevo tipo de organización social (la moderna), y de unos nuevos discursos sobre lo sexual. Foucault señala como principio de los criterios modernos sobre lo sexual, la concurrencia de unos ciertos criterios respecto de la delimitación de los tipos posibles sexuales, provenientes de varias disciplinas, entre ellas la medicina⁸⁸, cuyo peso provocaría la paulatina consolidación de una geografía clasificatoria de lo ‘anormal’ y de lo ‘perverso’, respecto y a consecuencia de la legitimación de una ‘normalidad’ sexual. Vemos que hablar de desplazamientos implica comprender que al nombre de lo obsceno se le dieron unas ciertos atributos, (los cuerpos desnudos, las actividades sexuales múltiples y heteróclitas), que bajo otras enunciaciones, otras miradas, bajo otros nombres, habrían constituido una intervención diferente en el juego de lo social, es decir, una intervención desde otra posibilidad.

Delimitar lo obsceno, y restringirlo a un nuevo espacio de los sentidos, convoca a la construcción de un cierto discurso que lo contenga, y es en esta concurrencia, que lo pornográfico puede establecerse como fenómeno moderno o de «civilización»⁸⁹.

Sin embargo, no sólo puede explicarse al “origen” de la pornografía como consecuencia única de este desplazamiento de sentidos provocado por la apuesta rigurosa del control y clasificación de las sexualidades. Sería el proceso mismo de la organización llamada modernidad la convocaría a este origen. Daremos una breve mirada respecto de los que consideramos unos factores vinculados al ‘origen’ de la pornografía como género, origen que como “huellas” discursivas se extienden sobre el texto, huellas que se re-dibujan en los actuales films pornográficos.

⁸⁸ En una estructura mucho más global, de lo que M. Foucault denomina “Dispositivo de medicalización”.

⁸⁹ Enciclopedia Universal, Europeo-Americana, Tomo XLV, Ed. Espasa Calpe, Bilbao 1921. Pág. 530.

5.5.1. Del canto popular a la Internet.

Cuando los primeros daguerrotipos de desnudos, alrededor de 1844, ocuparon un lugar de interesante perspectiva económica y prepararon el terreno para la fructífera empresa de la producción, distribución y consumición de productos pornográficos, se asistía a la ejecución de un negocio que era posible por la existencia de un campo de necesidad social no sólo permeable, sino más bien, él mismo re-ejecutor del circuito. Indudablemente la práctica socio-económica de intercambio de bienes y servicios, se constituye como un valor característico de la pornografía, pero no basta para su delimitación particular, entre otras cosas, porque el carácter mercantil puede investir variados objetos de intercambio. De hecho se trata de una relación característica de múltiples fenómenos modernos⁹⁰. Por otra parte, toda actividad fundada en un objetivo puramente comercial, resuelve una serie de necesidades que se organizan sobre bases socialmente valorizadas como necesarias o imprescindibles. La tecnología, permanentemente ensaya en lo social, un camino de inserción e imprescindibilidad, cosa que con la pornografía se manifiesta de manera diferente, ya que se la comprende como a una “no-necesidad”, como a un “vicio”⁹¹, situándola en una suerte de marco marginal de los deseos, que provocaría la negativa y el temor a y por los efectos posibles de una distribución ‘popular’ y no controlada de material sobre la sexualidad humana, donde los valores instituidos parecen ser apuñalados sin castigo, donde la sexualidad aparece con las formas de una carajada incivilizada. Ese temor ha ceñido y acompañado a la pornografía. Históricamente

⁹⁰ Es difícil establecer hoy qué actividad no es atravesada por la función de ser bien de intercambio mercantil.

⁹¹ Nótese que en las siguientes definiciones de vicio se señalan lo antinatural y lo excesivo: Vicio: (Lat. *vitiu*) m. Defecto físico, imperfección, esp. la que altera algo en su esencia: ~ de conformación, de pronunciación.

2. Frondosidad excesiva y perjudicial: *los sembrados llevan mucho* ~.

3. Hábito de obrar mal, demasiado petito de una cosa, que incita a usar de ella con exceso: *el ~ de beber en demasía*.

4. Libertad excesiva, libertinaje: *vivir en el* ~. Enciclopedia Microsoft en Carta 97.

se han procurado instrumentar mecanismos de control de acuerdo a los momentos particulares de su desarrollo y del momento socio cultural. Un primer momento en que sus productos eran de distribución ilegal y reducida: libros, grabados, fotos eran en principio un gusto algo caro; a una disposición actual donde sólo algunas formas como la paidofilia se considera como ilegal, y donde sus productos son sumamente accesibles, y aparece en múltiples dispositivos. Revistas fotonoveladas, de fotos y notas, naipes con ilustraciones o fotos, libros, almanaques, discos compactos interactivos, video películas, salas de cine condicionado, Internet, (donde no sería un error decir que “todos los caminos conducen a la pornografía”), líneas telefónicas eróticas⁹², juegos de PC, artículos y complementos sexuales de todo tipo, construyen una configuración extensa en formas y en efectos discursivos.

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.

⁹² Estas “hot lines” podrían pensarse como más bien próximas a la prostitución, sin embargo comparten dos características de lo que supone lo pornográfico. El eje del se plantea en lo sexual y en la “promesa” de excitar al otro, y por otro lado, la situación comunicacional es no interpersonal o mediatizada.

5.5.2. Del dispositivo en la pornografía.

Hay que destacar, el hecho de que el desarrollo de la pornografía del modo en que hoy la consideramos, está vinculado a la posibilidad de distribución y consumo masivo, mediante la posibilidad de la reproducción técnica⁹³. En este sentido, Arcand, citando a David Foxon, señala que el primer fenómeno moderno pornográfico, en tanto que objeto reconocido como tal y de distribución relativamente masiva, lo constituye el libro de “escabrosos relatos de acrobacias sexuales” (e ilustraciones), de Pietro Bacci, conocido como “Aretino, el Divino”, entre 1492 y 1556. El libro de relatos escritos, que como se ve, ya estaba asociado al nivel de una iconografía a partir de los grabados que acompañaban el texto escrito.

«El “divino” Aretino tropezó con muchas dificultades en su azarosa vida. Fue un autor de moda, pornográfico, (...) En su obra fundamental, Ragionamenti, describe la infidelidad de las mujeres y el erotismo de que hacía gala la sociedad de su época. La obscenidad sube de tono en sus famosos Diálogos de Magdalena y Julia. Participó directamente en el escandaloso asunto de los cuadros de la villa de Lante, pintados por Giulio Romano. Las dieciséis pinturas, que retrataban otras tantas formas de realizar el acto sexual, fueron copiadas y divulgadas en grabados. Aretino había escrito un soneto a cada una de aquellas fórmulas de cópula. Cuando el escándalo y, consiguientemente, la represión se cernió sobre los autores de las obras, Aretino trató de justificar su conducta y con ello dio pie a una nueva manera de considerar la sexualidad. Alegaba que los cuadros sólo reflejaban la ejecución de determinados actos naturales y que, por consiguiente, no había por qué avergonzarse de ellos. La condición humana no puede tener una zona de luz y otra de sombras.

⁹³ Esta característica posee singular incidencia en lo que respecta al “uso” particularizado de dichos productos, esto en la medida en que se considera característico su carácter de discurso propiciador de determinados efectos en los usuarios.

Este paso a la normalidad habría de ser refrenado por el impulso que habían experimentado las ciencias. La medicina, en su intento de ahondar en el problema del hombre, tuvo que romper con un primer y sustancial tabú: la prohibición de manipular en los cadáveres. Andrés Vesalio fue uno de los pioneros de la nueva ciencia de la anatomía: escribió un volumen muy discutido, explicando, con dibujos detalladísimos, las partes del cuerpo humano.

Eran tiempos que auguraban cambios fundamentales en la sociedad. »⁹⁴.

5.5.3 **“Nuestros Pícaros Abuelos”**

Respecto al desarrollo específico de la pornografía audiovisual, si bien desconocemos momentos exactos o autores, en una video película llamada “Nuestros Pícaros Abuelos” se recuperan cortos pornográficos fílmicos de principios del S.XX. La fecha que especifican es 1910. En estos cortos y a pesar de la insipiente del lenguaje cinematográfico, ya se presenta la propuesta del detallado. De una plano general la imagen se aproxima por corte. La cámara suele estar fija, en altura normal, como continuidad al modo de puesta teatral. Del mismo modo, las situaciones se realizan como “frente a” la cámara, la que incluso se patentiza en la insistencia de los sujetos en mirar hacia cámara, en hacer evidente esa presencia del dispositivo. En estos cortos se presenta motivos tales como el voyeur, la violación, la flagelación, el “strip tease”, las escenas lésbicas, el uso de accesorios, motivos cuya presencia es también notable en los actuales films.

⁹⁴ López Ibor, Juan José, y otros, El libro de la vida sexual. Ed. Danae, Barcelona, 1973

5.6. **El gris del oro de ningún dios.**

Vinculado a la reprobación de este vínculo que la pornografía promovería entre lo comercial y lo sexual⁹⁵, este antecedente etimológico antes enunciado, entre la pornografía como tratado sobre la prostitución y pornografía como objeto de características pornografizantes, diseña un suerte de línea que aúna a ambas prácticas. En este sentido, la pornografía parece tener un extraño poder, pareciera que ver pornografía es en sí una práctica sexual, de ahí su delimitación al ámbito lo privado. Es conocido el rechazo que las parejas tienen en ver películas pornográficas por considerar que se trata casi de la entrada de un tercero en la escena particular. La pornografía tiene un lugar fuertemente sustitutivo. Como un discurso-persona. Rechazo por temor: la pareja no basta, se requiere un complemento. La excitación del otro no es por el sujeto de la pareja sino por el sujeto (representación) en la pantalla..

Por otra parte, la condena al mercantilismo de la pornografía, tiene su raíz profunda, en la condena ética y estética, de una mirada que se ejerce en la convención de sostener fines trascendentales a las cosas. Pero todas las cosas tienen fines, y lo que aquí se manifiesta como dificultad, es la aparente ruptura moral, de un discurso que no predica la sexualidad reproductiva, no desea la sexualidad vinculada al amor, no estimula la comunión del sexo y la belleza o la idea tradicional de lo bello, no supone vínculos sagrados, no se exige unos fines artísticos siempre a superar, no se apena de requerir en sus riveras las sexualidades ‘tenebrosas’, las ‘inmorales’, las ‘perversas’, no condena a los protagonistas al fuego del infierno eterno, y que para más, predica su lugar en la ruptura, en la burla, en la presencia

⁹⁵ Reprobación no es anulación, pero sí modalidad. En este sentido lo que se promueve es una especie de organización clandestina o marginal.

latente de lo prohibido acechando a lo establecido. Y por sobre todas las cosas, lo pornografizante, es la asunción que la pornografía hace de lo sexual como valor en sí mismo, lo sexual mostrado sin otra causa que la de la excitación sexual, el placer derivado de lo sexual. La siguiente cita echa luz en esta dirección:

«La pornografía en las artes gráficas y las plásticas puede decirse que es una herencia menguada por el mundo civilizado, ya que en los pueblos primitivos y en los llamados salvajes apenas se encuentran vestigios de ella, como no sea aisladamente, (...) aún en éstos es aventurado calificar de pornográficas aquellas representaciones, pues no se sabe si eran simplemente de carácter religioso, ni la parte que en ellas pudo tener el elemento mítico, como también el místico, a la manera que sucedía con e falismo. (...) Este criterio no puede aplicarse a los monumentos pornográficos propiamente tales, que son imágenes producidas con el único fin de excitar, con la desenvoltura del objeto, la libertad de ejecución, los sentidos gastados y un gusto desordenado, insensible a la eterna belleza de lo sencillo y lo verdadero. Ya Estagirita formuló la conveniente distinción entre esta clase de monumentos y la anterior, diciendo que era necesario apartar de la vista de los jóvenes todas las imágenes deshonestas, excepto las que, en el culto por de ciertas divinidades, estaban permitidas por la ley»⁹⁶.

⁹⁶ Enciclopedia Universal, Europeo-Americana, Tomo XLV, Ed. Espasa Calpe, Bilbao 1921. Pág. 530. El subrayado es nuestro.

5.6.1 Del arte, lo erótico y lo pornográfico.

En la introducción al libro «El mercado de los deseos. Una introducción a los géneros del sexo», Flavia Puppo, compiladora de los textos del libro, señala y recupera esta concepción desde un lugar posible: *«La pornografía es barata. Esa (y sólo esa) es la razón por la que no podemos confundir las fotos de Mapplethorpe con fotos pornográficas. Naturalmente, desde este punto de vista, el deseo también conoce la lucha de clases. La pornografía no sería sino el arte erótico de los pobres, y como se supone que los pobres son pobres materialmente, pero también de espíritu, la pornografía apela siempre a una imaginería ramplona y monótona: ¿cómo habría de excitarse un pobre con las complicadas y refinadísimas presentaciones sexuales de Sade, O Bataille, o Mapplethorpe, u Oshima?. Nada de eso: la pornografía verdadera (la que asusta a las madres y que todos los adolescentes ansían conocer) es barata, materialmente, formalmente, y también en sus contenidos./ Del mismo modo que la televisión ofrece imágenes pobres para un público concebido uniformemente pobre (al menos en lo que se refiere a sus actividades intelectuales), la pornografía (cuyo desarrollo, no hay que olvidarlo, es paralelo al de los géneros televisivos) ofrece imágenes pobres para un público concebido como libidinalmente pobre. (...)»⁹⁷.*

Se esperaría, ante tan tajantes afirmaciones, una descripción acerca de esa ‘pobreza estructural’ de espectador, ¿tal vez inscrita como presencias del sujeto en el texto pornográfico?. No hay tal desarrollo en la introducción de Puppo, y (...) *«el modelo específico (en tanto histórico) de construcción cultural del placer que presenta rasgos*

⁹⁷ Puppo, Flavia, El mercado de los deseos. Una introducción a los géneros del sexo, Ed. la marca, Buenos Aires, 1998. Págs. 8-9.

propios y diferenciales»⁹⁸ parece sólo ser retomado en forma de cascarillas o sedimentaciones de ‘gustos de clase’, que no pueden dar cuenta de «*los rasgos propios y diferenciales*»⁹⁹ sino a costo de comparar al discurso con unos otros, que en función ‘de su arte’, o ‘de su nivel’, parece ser los más ‘adecuados’ y / o ‘jerarquizados’¹⁰⁰.

Lo que nos interesa de la cita, es el recupero que hace de esa circulación latente de la oposición entre erotismo y pornografía, en virtud de la cual, al parecer la primera ocuparía el espacio de representación competente a lo artístico, mientras que la segunda, sería la especialidad de una informe ‘masa popular’, una suerte de producto degradado, grotesco y violento, un discurso ‘repugnante’¹⁰¹.

Sólo un gesto será suficiente para tomar una respetuosa distancia respecto del sentido común que ocupa tal lectura: erotismo y pornografía no son las formas genuinas o degradadas de una misma representación, son dos modelos de representación diferentes y cualquier análisis que quiera dar cuenta de esas diferencias, no debería propiciar un estudio jerarquizador. Eros y Dionisio. Erotismo y pornografía, es en principio la oposición entre lo en el primero se vela, se sugiere, respecto de lo que en la pornografía, se modela como evitando dar cuenta de lo que permanece oculto, decimos evitando dar cuenta y no

⁹⁸ Puppo OP Cit. (1998) Pág. 8.

⁹⁹ *Ibíd.*.

¹⁰⁰ Falvia Puppo, mantiene una mirada que se presenta, aparentemente, como crítica respecto del lugar en el que «lo popular» se inserta en la producción de los discursos, lleva en su análisis, sin embargo, parte del prejuicio que cuestiona, en tanto que, por un lado, no resigna adjetivos peyorativos hacia la pornografía, género largamente demandado por ‘la masa ampliamente consumidora’, y a la que casi sin titubeos, consigna como producto del sector social pobre; como si esto fuera fácilmente mensurable, o bien, revelando una linealidad en su análisis: «pornografía (versus erotismo) arte erótica de los pobres». Debemos decir, que quizá la autora suspendiera la reflexión acerca las características de la pornografía, a los textos compilados. Pero también creemos, que el enfoque inicial de su introducción, revela un tipo de discurso que aborda lo pornográfico para abandonarlo antes de que el agua llegue a la tinta en el papel, y despinte las palabras, porque las mismas permanecen fijas, estratificadas en sentidos comunes no vueltos sobre sí (en el sentido en que lo hace Christian Metz). Volverse, para dar al lector un camino de análisis que pueda conducir a sus apreciaciones como descripciones de un análisis y no meras afirmaciones cuyo fundamento se desconoce.

¹⁰¹ En un programa de televisión, al periodista Mariano Grondona le preguntaron qué opinaba sobre la pornografía. Expuso que la consideraba horrible. Que no tenía problema con lo sexual, pero que entendía que el sexo mostrado sin dejar zonas oculta se volvía obsceno, grotesco, y que prefería al erotismo “Café Fashion”, emitido por canal 9, en marzo del 2001..

mostrando todo, porque siempre algo permanece oculto. En este sentido, la diferencia entre la mostración erótica y la pornográfica, se coloca en el nivel de las estrategias: la primera se ocupa de insistir en la ausencia, de prolongarla; mientras la segunda evita dar cuenta de ellas, de todas las permanentes ausencias (cada presencia supone, al menos, a una ausencia), procurando la sumatoria de presencias: continuas nuevas ocupaciones del espacio, con la insistencia en lo excepcional de esas representaciones en el privilegio del detalle.

Por otra parte, que la pornografía se presente, como absteniéndose aparentemente a cualquier intento de pertenecer a un modo que en lo esteticista¹⁰² de su propuesta, adquiera un lugar próximo a lo artístico, al ideal convencional de lo bello, o una concepción de lo erótico que continúe la tradición, no supone la necesaria exclusión de obras pornográficas del campo artístico. Así como no todo texto erótico es por ser erótico, necesariamente caracterizable como artístico. Evidentemente depende de muchos otros niveles de análisis, los que exceden nuestro objeto actual.

5.6.2 **Dionisio – Dionisio y la caricia de Eros.**

Las Antesterias para los griegos, (Bacanales para los romanos) fiestas rituales o mistagógicas, se extendían durante tres primaverales días con sus noches, en los cuales, se practicaban orgías, competencias de bebida de vino, y danzas en honor al dios griego del Vino, y del Misterio: Dionisio (divinidad que los romanos llamaban Baco). Las mismas no

¹⁰² Esteticista define una actitud que se propone como la más estética o elaborada desde un común concepto de lo bello. Esteticista difiere de lo estético en virtud de que todo producto posee una estética. El uso del término diferenciador y la aclaración de que todo texto posee una estética, es retomado de Oscar Steimberg, Dixit, dictado de cátedra de Semiótica de los Géneros Contemporáneos, De la UBA, año 2001.

eran desconocidas, pero su ejercicio permanecía bajo cierto enmascaramiento. En ellas, no sólo participaban quienes querían, se solía someter sujetos que no lo deseaban por propia iniciativa. Al parecer, hubo un momento en el que en el Imperio Romano, estas festividades fueron prohibidas, constituyéndose como actividades que trasgredían la ley del Imperio, y en consecuencia su práctica comenzó a ser clandestina. El culto dionisiaco, la orgía, el exceso, parecen tener un lugar de recuperación en los films pornográficos. Porno y Dionisos parecen sucumbir ante deseos muy parecidos. Con Eros, Dios del amor, los sentidos parecen ser otros. Esta suerte de oposición entre lo dionisiaco y lo erótico, permiten dar cuenta de una regularidad, la de la oposición respecto de lo pornográfico y lo erótico.

Willi Warstat, en su libro «La belleza del mundo», decía en 1927 que «Cuando la representación erótica renuncia a idealizar y sugerir, incurre en el ámbito de la sátira, de la grosería o de la obscenidad deliberada»¹⁰³. Nuevamente la descripción de la oposición parece colocarse en el campo de las valoraciones. Eros juega en la retirada, mientras que lo porno asume, y según y al parecer, deliberadamente, el papel de relator obsceno en tanto y en cuanto renuncia al velo para mostrar los cuerpos y en ese movimiento retira, como si se trata del aura, el secreto suspendido (el de dilatar el encuentro), entonces la pornografía propondría otro deseo: el de la búsqueda.

Lo pornografizante, como modalidad, se construye bajo la única posibilidad de que existan temas y modos de representarlos, reconocidos convencionalmente como prohibidos. Es decir, que de no haber prohibición, no habría posibilidad alguna de transgresión. La ruptura lo es en función a un algo que de momento se quiebra o desmantela. La pornografía que deliberadamente se presenta como transgresora, lo es en función a una determinada modalidad de representar no sólo a los sujetos y su sexualidad, sino también a su manera de

¹⁰³ Koetzle Michael y Scheid Uwe, *Frivolidades parisinas*, Ed. Benedikt Taschen. Hamburgo, 1994. Pág. 64

ver y construir al mundo, recuperando lo que para una sociedad determinada en un momento determinado supone lo tabú, o lo vedado. De ahí que la estrategia que opera, sea la de buscar permanentes rupturas, sumatorias de infracción, aniquilamientos de lo silenciado. La pornografía procura recuperar el deseo de naturaleza transgresora que sigue a toda prohibición.

El erotismo, retirando, colocando velos que se multiplican y superponen, procura recuperar la naturaleza de un deseo que opera en y por la carencia: buscar obtener lo que no se tiene o muestra, manteniendo la promesa de entregarlo, de darlo, de mostrarlo.

Decíamos entonces unas líneas arriba, que la diferencia entre la mostración erótica y la pornográfica, se coloca en el nivel de las estrategias: la primera se ocupa de insistir en la ausencia, de prolongarla; mientras la segunda evita dar cuenta de ellas, de todas las permanentes ausencias (cada presencia supone, al menos, a una ausencia), procurando la sumatoria de presencias: continuas nuevas ocupaciones del espacio, con la insistencia en lo excepcional de esas representaciones en el privilegio del detalle

5.7. **La Mirada Baudrillard.**

5.7.1 **Seducción y producción, o el fin de la seducción.**

“La ley de la seducción es, ante todo, la de un intercambio ritual ininterrumpido, la de un envite donde la suerte nunca está echada, la del que seduce y la del que es seducido, en razón de que la línea divisoria que definiría la victoria de uno, la derrota del otro, es ilegible –y de que este desafío al otro a ser aún más seducido, o amar más de lo que yo le amo no

tiene otro límite que el de la muerte. Mientras que lo sexual tiene un fin próximo y banal: el goce, forma inmediata de satisfacción del deseo”¹⁰⁴

En principio, al recuperar esta cita, y colocarla en continuidad con la discusión acerca del tipo de régimen que construye el discurso erótico respecto del pornográfico, resultaría evidente que el tipo de procedimiento descrito por Baudrillard respecto de la seducción, sería el próximo al del erotismo, mientras que el régimen de lo sexual, sería más próximo a lo pornográfico. Ahora bien, Jean Baudrillard, en su libro “De la seducción”, sitúa a la pornografía en el campo de una estrategia discursiva que se erige en la tarea de fijación, alineamiento, exhibición de un deseo pensado como sujetado. Es decir, la pornografía como parte de un dispositivo que en sus procedimientos de figuración, construye un deseo cabalmente conocido, y como tal (como se conoce) se resuelve sin que opere duda alguna respecto de si se trata de ese o de otro. El deseo no puede ser sino de tipo sexual. Y su obtención o cierre (deseo como tensión) no podría ser sino la realización del acto sexual. Desde esta perspectiva, y colocándonos en un lugar de ortodoxia milimétrica, en el erotismo, si bien el deseo se construye en la carencia, dicha carencia se asocia a lo sexual físico. Es decir, que si bien en el erotismo la manifestación de la carencia se torna substancial, de alguna manera los signos que se ocultan son de una naturaleza sexualizada física: los íconos (un labio sobre un pezón) se sustituyen por índices (la sombra del ícono)¹⁰⁵. La organización del relato, de la dilación, opera sobre la promesa de una restitución de la ausencia, pero que ha sido a su vez fijada de antemano. Siguiendo esta línea, no sería un juego de seducción plena la del erotismo, sino una representación parcial de un tipo de juegos de la seducción, no

¹⁰⁴ Baudrillard, Jean, *De la seducción*, Ed. Cátedra, Madrid, 1987. Pág. 28

¹⁰⁵ Nótese que si bien hay films eróticos donde se alcanza un alto grado de iconicidad, donde el signo tiene una semejanza ‘asombrosa’ con lo que nombra, en esos films, la crítica establece el adjetivo de más osado, más atrevido, bordeando lo pornográfico.

del todo dispuesta a permitir que la disolución y el artificio primen en sus riberas¹⁰⁶. Al proponer esta línea de análisis, no esperamos conducir a aquello que tanto hemos cuestionado, esto es, un planteo jerarquizador acerca de una verdadera seducción en oposición a una copia falsa. La marcación propone señalar, que en ambos discursos, erótico y pornográfico, convive y se recupera la idea de un deseo humano de naturaleza plenamente sexual. En uno, la instauración de velos convoca a una cierta distancia, donde el sexo se presenta próximo a una divinidad. En otro, la sexualidad es mostrada, recordamos, como instauración de una transgresión, como si ese secreto (recuperación de la metáfora erótica: divinamente guardado), el de un sexo pleno, total, que no quería, podía o debía ser dado, es en “este” espacio, puesto al alcance, dado y registrado.

¹⁰⁶ Habría tal vez que preguntarse, si es posible que la ambigüedad como ejercicio discursivo sea plenamente posible, o si, en la condición misma de la figuración, como procedimientos de construcción de objetos identificables, las figuras; y más aún, en el campo de una sociedad donde el saber se torna válido sólo en función de su carácter definitorio y ordenador, la exclusión de la ambigüedad, esto es, de un ‘caos’ potencial, sea esencialmente su tarea. La seducción, como la amenaza, recuerda en tal caso, un juego de deslizamientos, una suerte de campo metafórico siempre potencial y necesario.

CUARTA PARTE

6. El modelo clasificatorio de la pornografía.

6.1 De topos y grafías.

Antes de abordar el análisis en el nivel del relato, es necesario presentar unas categorías previas, que conforman parte del espacio del discurso pornográfico videográfico. Nos referimos, a un sistema clasificatorio, propio de la pornografía, con distintos grados de estabilización, en el que aparecen distribuidas y delimitadas algunas de las distintas posibilidades de entrada a lo pornográfico. Estas categorías aparecen como reguladoras del campo de sentidos propuesto por cada determinada serie de películas que ostentan una nomenclatura particular, de la que deriva una oferta estipulada, y una expectativa de futura demanda: unos topos¹⁰⁷ y unas grafías que los definen.

Así como en el espacio del género reconocido como «de ficción», se organizan a su vez sub-categorías que a medida que ofrecen unas características particulares, van generando y ramificando nuevas sub-categorías¹⁰⁸, la pornografía ofrece, del mismo modo, un minucioso modelo.

¹⁰⁷ Topos en el sentido de lugar común. Los topos suponen motivos altamente convencionalizados. Segre, Cesare, *Problemas del texto literario*. Ed. Crítica, Barcelona, 1985

¹⁰⁸ Tomemos por ejemplo el siguiente recorrido (sólo se busca un modelo de explicación que resulte próximo, por tanto no hay en él otro fin, que el de ejemplificar): Ficción (macro género) > Thriller (género) > Político (sub-género).

6.2. Hard y Soft: grados de mostración.

Encontramos una primera delimitación presentada por la oposición «hard » y «soft» (“fuerte”, “duro” y “suave” “ligero”, respectivamente), que alude a los grados de explicitación de carácter sexual, que podemos hallar en una película, así como también parece indicar grados de impacto. «Hard», supone un alto grado de mostración y una “osada” propuesta tanto en el modo de mostración como en el tipo actantes y acciones y a desarrollar, y un impacto fuerte. «Soft», se coloca en sentido de gradiente respecto de lo «hard», e indica un menor grado de mostración (explicitación) y menor impacto. *Hard* y *Soft*, recuerdan la clásica oposición entre *lo pornográfico* y *lo erótico*, aunque habría que señalar que soft core y hard core, entendidos como parte de la pornografía son ambos géneros reconocidos como “bajos”, siendo lo erótico un género más reconocido como “alto” en virtud de una asociación con la preocupación artística.

En el espacio de los video clubes familiares, la organización clasificatoria suele acompañar una organización de tipo ambiental: el ámbito de las películas *hard*, pornográficas para nosotros, está delimitado claramente, ya sea por un cartel que indica el tipo de películas de las que se trata¹⁰⁹, «condicionales» y la prohibición de acceso a menores de 18 años; o bien, por estar localizadas en una zona delimitada por medios materiales: un cuartito armado en un rincón, que ostenta en su puerta un cartel de las mismas características del antes mencionado; puede también, hacerse evidente la delimitación, colocando las películas en una caja con llave, de tapa roja, sobre una mesa, en el último rincón del video

¹⁰⁹ Legalmente está regulada la presentación del cine condicional, ya sea bajo la forma de estos carteles en los videos o, en el caso de las salas de cine, la ley ordena anunciar claramente que se trata de cine condicional y que la asistencia a la sala, ha de ser posible, únicamente para personas mayores de 21 años.

club, o por estar los exhibidores de películas pornográficas separados por un biombo. Es cierto que hay lugares donde no aparece tal discriminación, donde no exista ni el cartel; pero suele tratarse de video club, donde el espacio es reducido, y la puesta algo informal.

En el caso de las películas soft, tal separación o señalamiento es menor. Dispuestas en los mostradores, en el mismo espacio y condiciones que el resto de los géneros que ofrece el video club; el sector puede exhibir un cartel que indique el tipo de películas que contiene esa zona del mostrador, como ocurre también con otros géneros. A veces, las películas eróticas son las que colocan con mayor proximidad a las películas pornográficas, como trazando una línea de continuidad.

El cine condicionado *hard* o *soft* constituye un nivel de clasificación, que puede incluso considerarse como división de dos géneros, sobre todo si lo pensamos desde nuestra clásica oposición pornográfico – erótico. Encontramos, otro nivel (que no necesariamente excluye al anterior, en la medida en que pueden establecerse cruces), que se extiende en un prolijo desarrollo clasificatorio.

6.3 Clasificación basada en la presentación de regularidades de tres tipos.

Desarrollamos tres modelos de categorizaciones en función de la “promesa” de representar unas ciertas regularidades dominantes. Estas regularidades se organizan:

I)- Según el tipo de relación sexual entre los actantes¹¹⁰, en función de las sexualidades biológicas de los mismos. En este grupo encontramos: Heterosexual; Lésbico; Gay; Transexual;

II)- Según los tipos o características particulares de los actantes (más allá de su sexualidad biológica): Obesos; Interracial; Zoofilia; Paidofilia; Pluralismo; etc.

III)- Según los procedimientos o tipos de acción sexual dominante. En este grupo se encuentran: Sexo Sadomasoquista o Disciplinaria; Sexo Anal; Sexo Oral; Sexo con accesorios.

Es necesario establecer que el concepto de “relación” (sexual, en este caso), sólo establece el concepto de vínculo que asocia a sujetos, y no propone ninguna definición acerca de una concepción teórica sobre lo sexual.

Este delineamiento de los motivos presentes en cada nivel, no es exhaustivo, y en la medida en que el género pornográfico exhibe una condición de creciente y minuciosa delimitación en la oferta de sus películas, cada nueva aparición de un film, contiene la potencial cualidad de instaurar un nuevo motivo caracterizador. Por otra parte, cada nivel de categorización o registro, no supone la necesaria exclusión de los dos restantes, y para ser

¹¹⁰Si bien, el concepto de «personaje», suele ser más conocido, tiene el inconveniente de estar frecuentemente asociado más al «ser» que al «hacer»; y el «ser» se presenta, como muy pegado a esencias o condiciones psicológicas de sujeto real. En tanto que el modelo del «actante» (propuesto por Greimas), hace hincapié en la participación, es decir en el «hacer», y da cuenta de su lugar como figura sólo del texto. Nosotros tomaremos el concepto de «actante» cuando indiquemos ciertas figuras más estabilizadas estructuralmente relacionadas con unos modos de hacer, el concepto de «agentes del relato» cuando nos refiramos específicamente a la construcción del sujeto de ficción relativo a cada texto en particular como consecuencia a su vinculación con la diegésis. Barthes, R., y otros, *Análisis Estructural del Relato*, en *Introducción al análisis estructural de los relatos*. Ed. Coyoacán, México D.F., 1997. Págs. 23 y 24.

más exactos, cada registro aparece mixturado con los restantes, en una suerte de juegos de postas, donde a cada paso, le sigue una modalidad que momentáneamente toma la delantera. Lo que define al espacio prometido por el film, es esa condición dominante de lo que indica representar y priorizar en la representación. Así, puede encontrarse en una película *hétero*, situaciones donde se representen relaciones entre personajes del mismo sexo biológico, como más adelante de explicará, con la dominante lésbica, lo que indica un cruce del mismo nivel I; así como también, puede incluir relaciones entre especificaciones en el tipo de los actantes, es decir, interracial, entre obesos, entre enanos, etc.; lo que indica un cruce con el segundo tipo de categorización, II; y puede también incluir especificaciones en las modalidades o acciones entre los actantes, es decir, sexo anal, oral, con accesorios; lo que indica un cruce con el tercer nivel. Esta modalidad de cruces permanentes, convierte al espacio pornográfico, en un campo de producción muy dinámico, donde, como se dijo, cada nuevo film, posee la potencial instauración de una delimitación.

Como decíamos, es esa condición dominante de alguno de los niveles, condición que se ostenta: “*En donde no hay muchachos*”, la que constituye cada delimitación, y supone, en virtud de las variables que los distintos cruces entre niveles hace posible, algunas relaciones que aparecen como privilegiadas, respecto de otras, también posibles, pero no tan representadas, en función del espacio dominante. Es decir, grados de pertenencia entre niveles. Así, en el espacio de las películas *hétero*, no es frecuente presenciar situaciones de *zoofilia*, y menos frecuente es, que de haberlas, no se informe de tal posibilidad en algunos de los textos que acompañan a la película (fotos en el box, texto que acompaña las

imágenes o de anclaje, sinopsis¹¹¹, etc.) . Y por el contrario, es común la representación de situaciones donde los actantes incorporan accesorios u objetos para el juego sexual.

A continuación daremos una breve presentación de los motivos caracterizadores antes expuestos. Dejaremos para el final una descripción más detallada del que nos ocupa, el «heterosexual», que será el más explorado; mientras que los restantes, en virtud de que sus particulares exceden el campo de nuestra pertinencia, serán presentados en líneas generales, en función de su propuesta nominal.

Cabe señalar, que esta delimitación propuesta entre los niveles, supone modelos de delimitación (grados diferenciados y diferenciadores de pertenencias) pero no jerarquías entre los mismos.

I)_ En el primer nivel, el espacio se delimitaba según el tipo de las relaciones de carácter sexual entre los actantes, en función de las sexualidades biológicas de los mismos. Al hablar de sexualidades biológicas, estamos haciendo referencia a las cualidades que convencionalmente circulan como modo de delimitación de lo sexual, en la oposición mujer – hombre; es decir, aquello que hace la diferencia biológica, entre lo que posee uno y el otro no¹¹². Por eso, la condición acotada de lo sexual a los órganos genitales que instauran la diferencia: donde la vagina y los pechos, definen a la figura femenina, y donde el pene, y los testículos definen a la figura masculina.

¹¹¹ La sinopsis es un texto breve, en el que se describen los acontecimientos principales y sus personajes, así como las situaciones tempo-espaciales en las que transcurre la historia. Es decir, que se trata de una síntesis argumental. Generalmente, las sinopsis presentadas en las partes traseras de los box (cajas de las películas), no respetan el principio de delineamiento de la estructura general del relato (recordemos que la sinopsis se constituye como parte del proceso de escritura del guión literario) , sino que sirven a fines más publicitarios, por lo que es común, que no indiquen el final de la historia, etc.

¹¹² Es interesante observar, que en el diccionario, tanto en la definición de mujer como en la de hombre, se llega a un lugar de cierta tautología, relación inevitable: Mujer: f. (*lat. Mulier*).Persona de sexo femenino. (SINÓN. Hembra) (...) Hombre: m. (*lat. Homo*) Ser humano de sexo masculino: *el hombre y la mujer.* (...). Pequeño Laousse en color, por Ramón García- Pelayo y Gross , 1981.

Lésbico: también reconocido en su modo abreviado, «*Lesbi /Lesbis*». Cuando las acciones sexuales dominantes son llevadas a cabo por actantes de sexo femenino. Un ejemplo tipo: “*En donde no hay muchachos*”.

Gay: a veces también conocido como *homo*. Cuando las acciones sexuales dominantes son practicas por actantes de sexo masculino. Un ejemplo tipo: “Trade Winds”

Heterosexual: también reconocido en su modo abreviado, «*Hétero*». Cuando las acciones sexuales dominantes son llevadas a cabo por actantes de sexos diferentes. Un ejemplo tipo: “*El Confesionario*”.

II)- En el segundo nivel, el espacio se delimita según los tipos de actantes, más allá de su sexualidad biológica. Evidentemente, el tipo de actante también entra en juego en los distintos motivos s de los otros niveles, involucrando matices muy diversos. Lo que toma un lugar predominante en este nivel, y hace que el tipo de actantes se constituya en rasgo privilegiado, es que la delimitación de la propuesta se ejerce en la ostentación de unas particularidades de los actantes, delimitación que no incluye o excluye necesariamente a los criterios del primer o segundo nivel. Es decir, que en una película que se presenta como Interracial, se va a presentar como condición necesaria, relaciones de tipo sexual entre actantes pertenecientes a distintas razas (representadas bajo sus rasgos sobresalientes: color de piel, rasgos faciales, etc.). Pueden presentarse relaciones de tipo heterosexual, lésbicas o gay. Pueden incluir situaciones de sexo en la modalidad sadomasoquista, o incluir accesorios. Pero lo que la categoría Interracial va a garantizar, es la participación de actantes pertenecientes a distintos grupos étnicos.

La orientación que la película puede tomar con relación a los otros niveles, toma lugar mediante otros recursos. Como ejemplo: una foto en el box, que muestre a dos jóvenes mujeres orientales relacionándose sexualmente, junto a otra foto en la que una mujer blanca practica una fellatio a un hombre de color; más un texto de anclaje en el que se dice: “en la variedad de mujeres está el sabor”¹¹³; estas informaciones nos darán una delimitación que tomará como rasgo dominante lo interracial (variedad de tipo) y que en principio, inclinará la propuesta hacia lo heterosexual o lésbico. Estas informaciones que acompañan a la película en el espacio de su distribución, también pueden funcionar en los casos en los que el video club no las organiza en función de los motivos.

Algunas categorías posibles en el espacio del nivel II:

Obesos: conocido como Fat Sex. Cuando las acciones sexuales dominantes son llevadas a cabo por actantes que presentan como particularidad, el poseer una masa corporal poco común. Pueden presentarse actantes de menor tamaño, pero estará garantizada la presencia de obesas y obesos. Un ejemplo tipo: “*Fatliners*”.

Interracial: cuando las acciones sexuales dominantes son llevadas a cabo por actantes que presentan como particularidad el pertenecer a distintos grupos étnicos.

Zoofilia: cuando las acciones sexuales dominantes son llevadas a cabo por actantes que presentan como particularidad el relacionarse sexualmente con animales. Un ejemplo tipo: “*Animal Pasión*”.

¹¹³ Este texto ha sido creado como ejemplo tipo. Es decir, que no corresponde a la leyenda inscripta en la caja de película alguna.

Paidofilia: o pedofilia. Cuando las acciones sexuales dominantes son llevadas a cabo por actantes cuya particularidad es la de ser niños, o menores que den cuenta de su condición de menores. Éste, en tanto que aborda la figura del estupro, es de carácter ilegal.

III)- En el tercer nivel, el espacio se delimita según los procedimientos o tipos de acción sexual dominante. Como ya mencionamos, y como acotamos en el desarrollo del nivel anterior, lo que hace del procedimiento o acción sexual dominante, un lugar de especificación discursiva, es el hecho de que se postule a tal procedimiento como el eje sobre el cual se delinearé el film, es decir, el lugar donde se hará hincapié, aquello que no estará ausente (y lo que casi no ha de aparecer), aquello que aparecerá matizado, pero reconocible.

Sexo Sadomasoquista: también reconocido como «*Disciplinaria*» o «*sado*». Cuando las acciones sexuales dominantes son llevadas a cabo por actantes cuya particularidad es la someter a ciertos grados de violencia física o verbal, a él o los actantes con los que sostiene una relación de tipo sexual.

Sexo Anal: cuando la modalidad sexual de los actantes, es la del coito anal.

Sexo Oral: cuando alguno de los actantes se relaciona con otro a través de la estimulación de sus distintas zonas erógenas, mediante la boca, la lengua, los dientes. Algunas figuras conocidas son la felación; el cunilinguo; el anilinguo; el mamilinguo. Esto es: contacto y estimulación de la boca, la lengua, los dientes, etc., sobre el pene, sobre la vagina, en el ano, o en los senos, respectivamente.

Sexo con accesorios u objetos: **accesorios:** cuando los actantes utilizan como parte del contacto sexual del tipo que sea, accesorios producidos especialmente para esas funciones: vibradores, prótesis de penes, de vaginas, etc. En el caso de los **Objetos**, cualquier objeto

puede ser utilizado, una característica suele repetirse, es que el objeto posea una forma similar a la del pene, es decir, la forma de un cilindro redondeado. Aunque no se trata de una condición excluyente.

Estas categorías describen los criterios básicos del modelo clasificatorio, cuando este se presenta como delimitando la oferta hacia el lugar dominante de su propuesta con relación a lo que podríamos señalar como motivos, en tanto que definen un elemento característico que va a definir (caracterizar) a cada espacio¹¹⁴. Tomamos sólo algunas como modelo ejemplo, las categorías que siguen, también participan de este nivel, pero no se procederá a su descripción. La lista no es exhaustiva, como ya se dijo, se trata de un modelo.

Otras categorías posibles tercer nivel clasificatorio: *Zoofilia, Necrofilia, Fetichismo*.

Una característica a mencionar es que los actos sexuales de coito vaginal, no aparecen especificados como espacio discursivo delimitados. Tampoco parecen estarlo la masturbación y el voyeurismo. Lo que ocurre respecto del espacio heterosexual, es que las categorías de este tercer nivel, que compromete a las modalidades, tienen en el espacio de lo heterosexual, una gran inclusión, en tanto que designan momentos en el desarrollo de las películas. Como se verá, lo heterosexual no supone delimitaciones precisas en cuanto a las prácticas de tipo sexual entre los actantes, aunque parece ser más precisa cuando se trata de las características físicas o tipo de actantes (al salir de la par hombre-mujer, o del régimen de lo heterosexual).

Hasta aquí, se han abordado las distintas categorías que pueden reconocerse en el espacio de lo pornográfico, y hemos establecido una base de criterios que puedan dar cuenta de la modalidad clasificatoria que los establece. Dicha modalidad opera sobre un tipo de

¹¹⁴ Segre, Cesare, Op. Cit. 1985.

rasgos que se proponen como dominantes en la escena que se habrá de representar. Lo dominante supone también, diversos grados de cercanía y distancia respecto de las relaciones posibles entre niveles. Estos rasgos que pueden operar como delimitantes o caracterizadores, también pueden aparecer como partes del desarrollo de un espacio cuyo motivo dominante sea otro. Hemos presentado algunos ejemplos, ahora abordaremos lo que ocurre en el espacio del heterosexual pornográfico.

6.4. El espacio del heterosexual pornográfico: primeras aproximaciones.

A partir de ahora, abordaremos específicamente el recorrido por el espacio del motivo caracterizador «heterosexual», el que ofrece la construcción de un espacio al intentaremos reconstruir. Ya no se hablará de cruces entre niveles clasificatorios, porque como ya se dijo, tanto los niveles clasificatorios, como sus categorías, indican una oferta delimitada en función del rasgo dominante que se “promete” representar. En nuestro caso lo dominante es «lo heterosexual». Como se verá, presenta elementos que son rasgos dominantes de otras categorías, pero que tienen en este espacio un lugar subordinado. Subordinación en cuanto se presentan dentro de un campo que los organizará de una manera particular, tanto en jerarquías de su estar incluidos, como en la modalidad de su articulación y tipo de relaciones.

Como mencionamos, heterosexual designa el modelo de acciones de tipo sexual, cuando las mismas son protagonizadas por actantes de sexos biológicos diferentes. «Hétero», denomina una especificación sexual, que sería la de la relación entre sujetos de sexos diferentes, una relación de opuestos sexuales: constituida por hombre-mujer / mujer-hombre.

Las modalidades de relación heterosexual entre los actantes, constituyen un amplio espectro de posibles; por una parte, en su espacio no parece existir una fijación única en cuanto a los procedimientos o tipo de acción sexual entre los actantes, (aunque sí supone una cierta estabilidad), así como tampoco se condiciona un único tipo de actantes. Besos, caricias, sexo oral (la felación, el cunilinguo, el anilinguo, el mamilinguo¹¹⁵); coito anal o sexo anal, donde generalmente la penetración se practica sobre el actante femenino; coito vaginal, puede realizarse mediante la figura del pene, de algún accesorio u objeto, o bien, de alguna otra parte del cuerpo (dedos, manos, etc.); uso de accesorios u objetos como parte de la acción: “vibradores” o consoladores, prótesis de penes, entre los accesorios más usuales; cualquier objeto que posea una forma próxima a la el pene, puede intervenir en la escena. Voyerismo, onanismo, sadomasoquismo (cadenas, esposas, cueros y tachas, constituyen algunos de los elementos más significativos, y en el tipo de actantes, la presencia del inocente al que se somete); Interracial; etc. En el caso del tipo de actante en función de su caracterización física se procede con mayor delimitación y especificación como se verá más adelante.

Si bien se espera que el rasgo heterosexual domine la escena; la complejización de la pareja a trío, o de más participantes, implica algunas variantes.

¹¹⁵ Felación: acción sexual caracterizada por la estimulación del pene con la lengua, los labios, la boca, incluida la succión. Cunilinguo: : acción sexual caracterizada por la estimulación del clítoris y la vulva con los labios y la lengua. Anilinguo: acción sexual caracterizada por la estimulación de la zona erógena glútea y anal mediante los labios y la lengua. Mamilinguo: acción sexual caracterizada por la estimulación de los pechos y pezones mediante la boca y lengua, incluida la succión, llamada “sucustrupación”. Estas definiciones fueron tomadas de: *El libro de la vida sexual*, dirigido por Juan José López Obor y colaboradores. Ed. DANAE, Barcelona, 1973. Págs. 428-429.

6.5. La pertenencia lésbica al espacio heterosexual y una cierta exclusión de la ‘homosexualidad’ en la figura masculina.

La entrada de un nuevo actante a la escena conformada por el par mujer – hombre, puede generar un momentáneo deslizamiento de la sexualidad dominante heterosexual, a una no especificada inicialmente por la condición heterosexual. Este deslizamiento, conduce en la mayoría de los films heterosexuales, en la presentación de relaciones lésbicas, es decir, relaciones de tipo sexual entre mujeres. No fueron hallados en el corpus establecido, relaciones de tipo gay, (hombre-hombre). La presencia de las primeras y la ausencia de las segundas, (no podemos suponer que no existen películas donde se presenten relaciones gays, pero esta ausencia inicial, delinea una tendencia), sitúa los límites de un heterosexual pornográfico, donde las relaciones lésbicas son pertinentes; y donde las escenas gays no lo son tanto. Tomemos dos ejemplos fílmicos:

En la película “*Subjugation*”, (Dominadas, Dir. Anthony Rainer), una mujer «A», entra a una habitación con un hombre «B», a quien apenas conoce. Al entrar en la habitación, el hombre «B», la hace girar y otro hombre «C», que se encontraba escondido, le venda los ojos. La mujer «A», besa a «C» creyendo que se trata de «B», quien la empuja a la cama. En ese momento, entra en escena otra mujer, «D», quien comienza a relacionarse sexualmente con la mujer «A». Como se ve, hay cuatro sujetos en la escena, dos mujeres («A» y «D») y dos hombres («B» y «C»). Las relaciones de tipo sexual, que se establecen son entre: hombre-mujer («A» y «B»; «A» y «C»), al inicio y al final de la secuencia, y mujer-mujer («A» y «D») en el medio. Los hombres «B» y «C», que siguen en la habitación, presencian la escena lésbica desde lugares distintos. Lo único que los relaciona es ese lugar

de espectadores, o voyeurs (en tanto que su existencia permanece oculta para la mujer «A»), y desde ese lugar, algún cruce efectivo de miradas.

En la película, “*The Tower*”, (La Torre, Dir. Pierre Woodman) una mujer y su amante (mujer-hombre) se encuentran manteniendo relaciones sexuales. La entrada del marido de la mujer, coloca en la escena a dos hombres y una mujer: esposa, marido y amante. Tras una breve conversación (la charla no toma los niveles de una discusión), acuerdan divertirse los tres. En la secuencia las relaciones siguen el siguiente esquema: esposa- amante (mujer-hombre); entrada del marido: esposa-marido y el amante observa (mujer-hombre); inclusión del amante: esposa-marido-amante (en este orden: hombre-mujer-hombre). Los hombres no mantienen ningún contacto entre ellos. Como en el ejemplo anterior, un lazo posible es el de la mirada sobre un “sujeto” de deseo en común; y la situación de actuar en relación a la mujer, pero no entre ellos de modo directo.

6.5.1. **El masculino y el femenino heterosexual.**

Los ejemplos fílmicos anteriores son representativos de lo que pasa en los otros films analizados: la inclusión de un tercero o más, en la escena mixta (hombre-mujer), conduce con frecuencia a relaciones lésbicas, y circunscribe la acción sexual masculina a lo heterosexual (hombre-mujer).

Este ceñimiento de la acción sexual masculina a lo heterosexual, se establece con frecuencia, tanto en función al contacto sexual posible con otro u otros actantes, como en función al posible origen visible del ‘estímulo erótico’. Es decir, que el lugar del placer se presenta como condicionado por la relación con la actante femenina, el diferente, y se

constituye de este modo a la figura del hombre como ‘plenamente’ heterosexual. A esta restricción, también la apuntala el hecho de que el acto de penetración anal, sea mayoritariamente practicado en las actantes femeninas.

La actividad sexual del actante masculino, además de situarse en la relación con el actante femenino, puede también recorrer el espacio del heterosexual pornográfico bajo, al menos, dos modalidades sexuales definidas por su regularidad. La ipsación o masturbación y el voyeurismo.

El actante femenino, que también recorre ambas modalidades, a diferencia de lo que puede ocurrir con los actantes masculinos, se caracteriza por establecer generalmente, con esas modalidades una condición transitoria. Es decir, que puede participar de la escena como observadora, pero de momento a otro será incluida como actante de la escena; esto es, tomará contacto directo con alguno, alguna, o algunos de los actantes; lo mismo suele ocurrir con la acción masturbatoria. En el caso del actante masculino, puede tanto ocupar ese lugar de transitoriedad, como permanecer en la modalidad del voyeur u onanista, sin tomar lugar en la acción sexual de contacto. Estos lugares obviamente lo incluyen en la escena, ya que es también generador en virtud de que su estar allí, sólo mirando o masturbándose, o ambas cosas. Está incluido en la escena, ya que ocupa el espacio de la escena que un virtual espectador observa.

Un caso especial, en el que una figura femenina no mantiene ningún contacto de tipo sexual con otras figuras femeninas e incluso tampoco con figuras masculinas, se presenta en la película “*Prisson*” (Prisión, Dir. John Love), donde una guardia cárceles, cuya caracterización apunta a la convención de un modelo bastante varonil (pelo corto;

pantalones; el clásico cigarrillo en la boca, sólo sostenido por los labios; movimientos rígidos), sólo inflige tormentos, vínculo sadomasoquista, a unas jóvenes periodistas que se encuentran presas por intentar investigar unos casos de desapariciones en la cárcel. Es un caso especial, porque coloca a la figura en una suerte de indefinición: mujer a la que se construyen signos de lo convencionalmente considerado masculino, es decir, una mujer que presenta rasgos muy convencionalizados del hombre respecto de la mujer: pelo corto, modos algo “duros”, cigarrillo en la boca que no sostiene con la mano. Utilizando un término de circulación popular, «*la machona o mari macho*». En este espacio, su función es la de violentar al otro y observar su acción y la de otros. Se trata de una figura bastante estabilizada en el espacio modalizador sadomasoquista, como es el caso citado.

QUINTA PARTE

7. El gesto Porno.

7.1 El relato en la pornografía.

Hay distintos modelos y “calidades” de la puesta de las películas pornográficas, pero lo que se presenta como regularidad es la presencia de una historia de ficción que se relata junto con la mostración de situaciones sexuales. Este rasgo, que es ciertamente incluido en las promociones y sinopsis de las películas, pero que no forma parte del criterio del sistema clasificatorio de la pornografía, no es por ello de menor importancia. Lo que deja ver esa ausencia del relato como criterio para el sistema clasificatorio, es su lugar subordinado a lo sexual, pero no excluido. En este sentido, es que puede pensarse a lo sexual como la excusa para contar la historia que de lugar a lo sexual.

La pornografía recurre a diversos modelos de organización de sus relatos. Entre ellos algunos films pornográficos lo hacen tomando el modelo clásico narrativo cinematográfico¹¹⁶. Otros, como estructuras que se vinculan con la estética fragmentaria y ‘escurridiza’ del video clip, donde la historia aparece como restos, como marcas que disuelven los que serían sus vínculos productores de sentido más evidentes, donde la exposición temporal es invertida o resuelta de modo no lineal. Películas que “esquivan” los modos habituales de leer un relato, en el sentido de que se oponen al modelo clásico fuertemente institucionalizado, que se caracteriza por una exposición clara de las relaciones causa-efecto que motivan las distintas situaciones relatadas. También, otros films, que

¹¹⁶ El modelo clásico narrativo que es el más institucionalizado, que recupera el régimen de la novela decimonónica, donde la historia y la línea de acción es clara, lineal. Donde las instancias enunciatoras permanecen más o menos “disimuladas”, donde se propone un único punto de vista, etc.

retomando la modalidad televisiva, hacen de la película una serie de momentos, al modo de bloques, en el marco de los cuales se relatan acontecimientos diferentes. Pero lo que se evidencia como rasgo de cierta regularidad, es que cada modelo de organización del relato responde a un cierto tipo de lazo intertextual, que de modo más o menos explicitado vincula al film pornográfico con un texto que generalmente es ampliamente socializado. Esta vinculación, esta remisión a un texto otro, funciona instituyendo la ficcionalización al relato pornográfico y modalizándolo.

Ahora bien, la operación modalizante, puede muy bien estar relacionada no con un texto específico, sino con el espacio de un género delimitado y reconocido socialmente. Ese género o ese texto y 'su' género, es modalizante en tanto que se inscribe en el campo discursivo predominantemente pornográfico. La pornografía recupera a éstos otros espacios más o menos estabilizados que la sociedad reconoce como unas maneras posibles de contar historias.

Esta tarea de remisión a un texto otro, podría tener lugar en virtud de una suerte economía de recursos extratextuales, (ahorrar el tener que inventar la historia, desarrollarla, etc), o bien intratextuales, (se da por sentado buena parte del texto reconocido, entonces se libera de la tarea de rehacerla en el film para que sea comprensible). En verdad, suponer algo así, sería un tanto adivinatorio ya que no hay nada en los textos que lo sugieran o indiquen. Sin embargo, esta modalidad construye una consecuencia discursiva fuerte. Así como dicen 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 en las películas "estándar" o convencionales.*

7.1.1. **“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 no se relacionan sexualmente. Llamaremos a las primeras, “secuencias del acto” y a las segundas “secuencias diegéticas”. Las llamaremos así, no porque las secuencias de los actos sexuales sean menos diegéticas, o menos narrativas en un sentido estricto, pero los procedimientos y funciones de ambas clases de secuencia son substancialmente diferentes respecto del modo de construir ese relato.

7. 1.2. **Las secuencias diegéticas.**

Las secuencias diegéticas tienen la tarea de construir la ficción del relato pornográfico. Ellas relatan la historia que va a contener, vincular y modalizar a las secuencias del acto. Las secuencias diegéticas pueden estar, generalmente lo hacen, asociadas a otro texto, predominantemente audiovisual, pero no exclusivamente¹¹⁷. Texto que suele ser muy conocido y perteneciente al campo discursivo de la práctica social 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. Dicha

¹¹⁷ En el caso del film “*Torero*”, en el box se indica que está basado en el «éxito de “Sangre y Arena», del escritor Blasco Ibáñez».

modalización opera en el sentido de que la película pornográfica ‘toma’ un film del cual recupera la historia que aquel relatara y ciertas características del género que lo contiene, y que de alguna manera definen la estructura narrativa, el modo del film pornográfico y el “clima” diegético que tendrán las secuencias del acto. Veamos el caso del film pornográfico “*Lust and Desire*” (Lujuria y Deseo, Dir.: Robert Mc Callum), que remitiría al film “road movie”, “*Telma and Louise*”. “*Lust and Desire*” cuenta la historia de dos jóvenes bailarinas de bar un nocturno, una llamada Lust (Lujuria), la otra llamada Desire (Deseo, “Lujuria y Deseo”¹¹⁸), que huyen tras ser testigos de un supuesto homicidio cometido por unos sujetos (uno de ellos novio de Lust). Recorren cierta distancia en su auto descapotable, se alejan de la ciudad. Los homicidas las encuentran, ellas los seducen, pero logran escapar. Llegan a una casa, donde se relacionan fundamentalmente sexualmente con unos granjeros. Sus perseguidores en el camino se encuentran con otra pareja de chicas, quines los seducen mostrando sus senos. Mientras se relacionan sexualmente, las muchachas les roban el auto. Finalmente, las encuentran y amigándose, porque el supuesto asesinado estaba vivo, vuelven juntos a la ciudad, dejando a los granjeros con aprendizajes nuevos sobre la sexualidad, que comienzan a practicar mientras ellas se marchan con sus perseguidores. La historia de “*Lust and Desire*” respecto de la “*Telma and Louise*” no es igual, pero recupera unos rasgos característicos importantes que desde el título se hacen presentes. También retoma de este film “convencional” de ficción, algunos rasgos del género “Road Movie”, a saber: la película “*Lust and Desire*” transcurre en un cierto recorrido por el espacio (rutas, caminos) y ciertas acciones se desarrollan en el camino; sus protagonistas están huyendo o escapando; y las escenas exteriores son significativamente mayores a las que los films pornográficos presentan.

¹¹⁸ Vemos que la marca título también se relaciona con la pareja “deseo y lujuria’ pero en el orden inverso, dando primacía a lo lujurioso, y e indicando un cierto “guiño” enunciativo, en tanto que la pareja socialmente conocida deseo y lujuria, se ve en el espacio del film invertida y corporizada.

Estas particularidades de “*Lust and Desire*”, en razón de estar asociadas al film “*Telma and Louise*”, implican que éste último opere como texto modalizador, ya que el texto pornográfico recupera y reemite a ciertas características de ese otro texto. El espacio de lo pornográfico se redefine en la relación que propone con cada texto modalizador. Esta relación con un texto modalizador particular puede ser más o menos evidenciada, y puede presentar diversos grados de ‘dependencia’ o de distancia del texto pornográfico al texto modalizador. “*Lust and Desire*” recupera unos ciertos rasgos (marcas) de “*Telma and Luise*”, pero se distancia mucho en el desarrollo de las secuencias diegéticas. Por ejemplo, las protagonistas no mueren.

Las secuencias diegéticas trabajan como eslabones del relato pornográfico, 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 reemita. Las secuencias diegéticas, entonces, van a trabajar desarrollando y garantizando en cierta medida una atmósfera, un espacio de ficción particular que va a modificar y a modalizar a las secuencias del acto. Así mismo, la organización de las secuencias diegéticas es diferente a la de las secuencias del acto. En las secuencias diegéticas las acciones que van realizando los actantes movilizan la narración: las jóvenes bailarinas Lujuria y Deseo ven un asesinato. Al ser vistas por los homicidas deben huir. Huyen. En un momento casi las atrapan, vuelven a escapar. Llegan a la granja, etc.

A su vez que domina lo diegético / ficcional, y como en las películas “estándar”, en el modo de construcción del relato domina el modelo de enunciación “transparente” en el

sentido de que las instancias enunciativas permanecen como disueltas, veladas, procurando el efecto enunciativo de que lo que se ve se está contando solo¹¹⁹.

Dice Christian Metz, respecto del régimen de la historia vinculado al cine¹²⁰: «La institución cinematográfica desborda en mucho este sector (o este aspecto) del cine directamente calificado de comercial.

¿Cuestión de «ideología»? ¿Tienen los espectadores la misma ideología que las películas que les echan, llenan las salas y así funciona el tinglado?. Desde luego. Pero también cuestión de deseo, o sea de posición simbólica. 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»¹²¹.

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

¹¹⁹ 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.

¹²⁰ 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 significativo imaginario*, Ed. Gustavo Gilli, Barcelona, 1979

¹²¹ . Ibíd.

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 las “secuencias del acto” parece dominar lo descriptivo, en tanto que en las “secuencias diegéticas” lo narrativo. Lo que hace más evidente esta diferenciación es la oposición, es la presencia de ambas modalidades como regularidades en el espacio de un mismo campo discursivo, la pornografía.

Las “secuencias del acto”, que se presentan tras relativamente breves secuencias diegéticas, trabajan en un cierto orden u organización que no las subordina a ser soporte del relato, como sí ocurre en las secuencias diegéticas. En la pornografía el rey no es el relato, es la imagen como recuperación del cuerpo del otro. Las imágenes en las secuencias del acto, como se verá, se tornan más fuertemente descriptivas.

7.1.3. **Secuencias del acto.**

En la pornografía opera una suerte de registro de borde entre lo narrativo y lo descriptivo, que se manifiesta en grados diferentes en los distintos films, y que en el nivel del

relato¹²² se vincula a la relación que se establece entre las secuencias de los actos sexuales¹²³ y las secuencias que las articulan, las diegéticas. Como hemos dicho, en las secuencias del acto se muestran explícitamente las zonas erógenas de los cuerpos de los actantes describiendo y construyendo las acciones de tipo sexual, y en tanto esta mostración ocurre, son ellas las que van a garantizar el efecto pornografizante. Ahora bien, veremos cómo la manera en la que se construye esta mostración tiene consecuencias discursivas que operan reforzando la oposición y que define un cierto efecto espacio – temporal, que depende del uso del detalle y que van más allá de la evidencia del “ruido” que produciría lo que es mostrado.

¹²² Como veremos este borde entre una propuesta de tipo narrativo y una propuesta de tipo descriptiva, se vincula a lo que más adelante abordaremos respecto de un orden ficcional y de un orden más documentativo, órdenes entendidos como estrategias enunciativas.

¹²³ Cuando nos refiramos a la secuencia de la representación del acto sexual, lo haremos como: secuencia del acto. Del acto incluye la heterogeneidad de acciones representadas y no se limita a lo coital. Elegimos delimitarla en la unidad «secuencia», por ser esta una unidad cuyo valor radica en la unidad de la acción dramática que narra, y por tanto contiene a la escena (unidad de tiempo y espacio), como unidad menor. Permitiendo que la referencia a la secuencia del acto sexual, no sea invalidada por la existencia de actos representados en una única escena.

7.2. El detalle como sustancia.

“No existe mayor obstáculo para gozar de las grandes obras de arte que nuestra repugnancia a despojarnos de costumbres y prejuicios. Un cuadro que represente un tema familiar de manera inesperada es condenado a menudo por no mejor razón que la de no parecer exacto”.

*Ernest Gombrich*¹²⁴

La ‘repugnancia’ que rodea al reconocimiento de la pornografía, evidentemente no reside en la inexactitud de su representación, ni en que el ‘cuadro’ se presenta con una fisonomía por completo desconocida, sorprendente o ignorada. Evidentemente lo que perturbaría es que la representación no se preocupa por evitar el exceso de información sobre aquello que la convención y el prejuicio reclaman mantener como en secreto, como un tesoro¹²⁵. El exceso, tiene forma de información minuciosa, continua, extendida en metraje, prolongada en geografías, en paisajes similares bajo encuadres múltiples, en detalles a los que se les imponen unas relaciones específicas.

Esta forma, como una pincelada curiosa, se encierra en una expresión simpáticamente casual, la que representa el hecho de que en el diccionario, la palabra anterior a pornografía sea *pormenorizar*. Aspecto interesante, ya que no es una cuestión menor el hecho de que del por-menor al por-menor, en la descripción detalle a detalle, resida parte de la práctica del pornógrafo y de su propuesta ‘narrativa’.

¹²⁴ Ernest Gombrich, *Historia del arte*. Ed. Alianza, Madrid, 1979.

¹²⁵ Foucault, Michel, Op. Cit. 1998.

7.2.1. El estatuto del detalle.

Hemos señalado anteriormente que en la pornografía, la construcción de la mostración de las secuencias de los actos sexuales procede en niveles de detallado.

En principio, y tal vez se trate de la proximidad del modelo clasificatorio cinematográfico, que surge como una suerte de naturalidad retomar el procedimiento descrito en la pornografía como el de detallar, y a ese tipo de plano como detalle. Los realizadores audiovisuales entienden por Plano Detalle a la captación de un objeto o parte del cuerpo, que es tomado particularmente y que ocupa la mayor parte del cuadro, y que funciona generalmente como manera de subrayar la importancia dramática de ese objeto o rasgo u acción de la parte del cuerpo. Ese procedimiento es el que parece operar en la pornografía. Pero tal vez merezca un mayor detenimiento.

Lo que está en juego, es la manera de construir la relación parte y todo. Tomaremos las categorías de análisis propuestas por Omar Calabresse¹²⁶, quien propone un análisis comparativo respecto de dos grandes procedimientos: el del detallado y el de la fragmentación. Es claro, que la presencia de ambas categorías trabajadas comparativamente se debe a que si bien ellas se definen en oposición a un todo, a su vez, es la oposición entre ellas las que las define y particulariza. Ambas definen procedimientos y efectos de sentido.

Al primero, el detalle, Calabresse lo denomina como “*práctica del asesino*”. Está vinculado a la acción del corte; es decir, al *cortar de*. Implica un exhibir particularizadamente el deslizamiento de la mirada sobre una parte del todo que antes no era apreciada. Al segundo lo llama *práctica del detective*, en tanto que se opera en la ruptura, esto es, con el *objeto roto*, el que será luego definido, explicado, por su relación con una totalidad que lo supone como

¹²⁶ Calabresse, Omar, *Detalle y fragmento*, en *La era Neobarroca*, Ed. Cátedra, signo e imagen, Madrid, 1994.

parte de, pero que opera en ausencia¹²⁷, y no en presencia, que es el caso del detalle. El detalle incluye al procedimiento por el cual es construido: se debe oponer un todo ya mostrado a la parte detallada, para que la consideración de su naturaleza de detalle exista. A su vez, esta presencia de la operación del detallar implica la presencia de marcas de una instancia enunciativa que indica el lugar donde posar la mirada para “hacer detalle”. Calabresse lo desarrolla del siguiente modo: «Hay otro mecanismo implícito en la operación de detallar, y este pronombre revela bien el modo con que se construye el *discurso* por detalles. Precisamente porque producir detalles depende de una acción explícita de un sujeto sobre un objeto y del hecho de que entero y parte estén «copresentes», el discurso por detalles prevé la aparición de marcas de la enunciación, es decir, el *yo-aquí –ahora* de la producción del discurso»¹²⁸

Por otra parte, “*práctica del detective*”, el fragmento, que como parte sin referente del todo que les dio origen, sólo puede ser explicado como “pieza de”, por un discurso histórico y no por la presencia de rasgos enunciativos en el texto. Los fragmentos, como pedazos arrancados, pueden reconstruir al todo (discurso que lo contiene), pero no pueden ocupar el lugar de una mirada que subraya, porque no hay gesto, sólo resultados. «A diferencia del detalle, el fragmento, aun perteneciendo a un entero precedente, no contempla su presencia para ser definido; más bien: el entero está *in absentia*»¹²⁹. señala el autor, y más adelante expresa que: «Por estas razones el fragmento no es introducido en el discurso dejando huellas de enunciación. El discurso mediante fragmento o en el fragmento no expresa un sujeto, un tiempo, un espacio de la enunciación (excepto cuando se examina en detalle)»¹³⁰.

¹²⁷ *Ibíd.*

¹²⁸ *Ibíd.* .Las cursivas son del autor.

¹²⁹ *Ibíd.* Las cursivas son del autor.

¹³⁰ *Ibíd.*.

Consideramos que la figura que opera en la pornografía es la del detalle. Ahora bien, cómo se lo construye en el campo de la pornografía.

En los films pornográficos y principalmente en “las secuencias del acto”, las partes de los cuerpos de los actantes aparecen de pronto como si una lupa imaginaria pasara y revelara a las zonas del cuerpo que participan de la acción de tipo sexual en toda su mayor dimensión posible. Una suerte de ostentación del lugar protagónico de esas presencias en el desarrollo de la escena. Se procede procurando una cierta contextualización previa, un plano general, de situación, un plano entero del cuerpo del actante, para pasar luego a ese signo en la pantalla, ese plano detalle, esa porción aumentada de una parte del cuerpo del actante en el film. Las partes del cuerpo en desarrollo de la acción, sobre las que se acentúa la mirada - acentuar en tanto que detallar es indicar una nueva forma de mirar lo que antes en el todo permanecía sin pormenores-, corresponden esencialmente a las zonas genitales que participan del desarrollo de la acción de tipo sexual. En la mujer se detallan: la vagina, los pechos, los labios, el ano, los dedos, y todo parte que esté participando de la acción de tipo sexual, o que lo sea posteriormente. En el hombre se detallan: el pene, los testículos, la lengua, los dedos, el semen. Evidentemente, el procedimiento anterior de contextualización, construye al todo y hace que ese reencuadre, esa reubicación de la mirada, funcione como un marcado, como un subrayado. Es en este sentido que la operación de detallar, en tanto que indicios de una selección, designan a sujeto textual, el enunciador, que opera sobre esos determinados subrayados de zonas, y en ese camino es que implica la presencia de fuertes marcas de la enunciación¹³¹. Dichas marcas proceden como ostentaciones de esa presencia.

¹³¹ *Ibíd.* Hay que señalar que si bien todo discurso supone las instancias enunciativas, cierto desarrollo de cine de ficción más institucionalizado se ha destacado por construir un discurso donde tanto el enunciador como el enunciatario parecen ser “disimulados”, Metz habla de una enunciación “transparente”, en tanto que otros

7.2.2. Procedimientos del detallar.

El paso del plano de contextualización o general, al detalle; es decir, la tarea de detallar, puede operar por corte, por zoom (acercamiento óptico), por traveling (movimiento de cámara), por fundido (enlace entre imágenes). Generalmente priman el uso del zoom, y del traveling, en la variante cámara en mano, modalidades en las que la tarea de acercarse, como un trazo aéreo, acentúa la instancia enunciativa. Otra modalidad del detallar, a la que Calabresse denomina “detalle temporal”¹³² se construye cuando la imagen se ralentiza, entonces, aún primando un plano más abierto o general, la escena se ilumina enunciativamente, esa parte (del cuerpo o de la la secuencia del acto) vale diferente, desde otro lugar. Por otra parte el uso de fundidos de planos detalles, además de suponer un juego de continuidad o fluidez, provoca en la superposición un efecto como el que componen los espejos múltiples respecto de una escena que presencian, con la ventaja de posibilitar, que distintas partes de escena puedan percibirse en conjunto y en detalle.

El procedimiento del corte, no es menos frecuente para “ir” al detalle. Como señalamos anteriormente, por corte se realizaban los detallados en los cortos pornográficos realizados alrededor de 1910. Actualmente los dispositivos técnicos y los cambios en el lenguaje audiovisual, permiten no sólo la tarea de cámara en mano, sino también la posibilidad de un detallado casi macroscópico. De cualquier modo, el detallado a partir de corte y posterior plano detalle, en tanto que hay una contextualización previa y que el juego de montaje construye la secuencia de planos como en una continuidad, donde el sonido opera como agente de esta continuidad, hacen de la llegada del detalle por corte también un detallar donde

discursos, esas presencias se hacen más ostentosas, como en el caso del detallado. Esto se desarrolla más adelante.

¹³² *Ibíd.*

la presencia enunciativa suele aparecer reforzada debido a que el corte se realiza con frecuencia “sobre el eje”, movimiento que se presenta como un tanto abrupto por la discontinuidad que lo provoca y que suma a su efecto detallante al subrayado inaugurado por la presencia de una parte ocupando todo el cuadro.

En las secuencias del acto, el sonido también opera como por detalles y detallando. En lo que respecta a la banda de la palabra o diálogos (la voz) y la banda de ruidos. Gemidos, palabras, roces, o palmadas adquieren primacía en relación con un sonido ambiente casi nulo que es generalmente ‘cubierto’ por un tema musical que dura lo que dura la secuencia. Con regularidad, el primer plano sonoro que adquieren los gemidos por sobre la música o el ambiente, pone de relieve, al igual que en los detalles de la imagen, la importancia de esa acción verbal, que además de funcionar autenticando, opera como otro índice que apunta la recuperación del cuerpo¹³³, signos que tienen la particularidad de ser comprensibles más allá de los idiomas particulares, asociados a la imagen del acto sexual se instauran como el signo del placer.

Por otra parte, la música generalmente se mantiene como música ambiental y extradiegética. Fundamentalmente detalla a la secuencia del acto en tanto que las recorta, diferencia del resto del film.

Todos estos procedimientos del detallar, no son excluyentes uno del otro, y pueden operar en conjunto:

¹³³ Nos referimos a la pulsión invocante, deseo de oír. José Luis Fernández, en su trabajo sobre los lenguajes de la radio, señala que la voz opera como recuperación del cuerpo, en tanto que es la voz de ese otro que la emite. Recuperación en virtud de que los distintos dispositivos técnicos de la comunicación mediatizada, que precedían a la radio, no tenían esa impronta (libros, pintura, periódicos). Fernández, José Luis, Op. Cit. 1999.

En la película “*For Ever Night*” (Michel Ninn), operan juegos del detallado: un tema musical que opera durante la secuencia, la imagen se ralentiza, y se fundan los planos detalles de las partes del cuerpo y objetos. Por otra parte, los gemidos y gritos de la actante femenina se presentan levemente reverberados y por sobre el tema musical. A su vez los gemidos sobre todo femeninos, aparecen reverberados.

En “*Pornovisión Abierta*” (Víctor Mayland), un motivo musical se repite en distintos bloques en las secuencias del acto. A su vez, se procede a detallar las partes de los cuerpos y objetos. En el final de la secuencia, vuelve a representarse la eyaculación en detalle y ralentizada, en una suerte de síntesis y reemisión de lo más importante del bloque. Recordamos que esta película se construye recuperando permanentes “marcas” del programa televisivo “*Televisión Abierta*”.

7.2.3. **Descripción y detalle.**

Uno de los grandes temas asociados al análisis del relato, lo constituye el del par narración – descripción. Sobre ellos, una de las problemáticas planteadas se refiere a la relativa posibilidad de percibir momentos de naturaleza diferente (momentos narrativos y momentos descriptivos), pero cuya diferencia parece no poder ser delimitada con claridad. O bien, con frecuencia la oposición parece diluirse. Esta dificultad, fuertemente patentizada en el cine, tal vez en virtud de lo que Christian Metz¹³⁴ proponía pensar respecto del estatuto de la imagen y su carácter constituyente de lo cinematográfico. Estatuto fuertemente espacial de la

¹³⁴ Metz, Christian, *Ensayos sobre la significación en el cine*. Ed. Tiempo Contemporáneo. Bs.As. 1972. Págs.35 a 40.

imagen en el sentido de que representa un “*punctum temporis*”¹³⁵ que se ha inmovilizado, y cuya percepción supone por una parte, una relación temporal más plenamente instantánea (golpe de vista), que difiere del tiempo de la narración, que de entrada requiere un tiempo que es de la lectura y el seguimiento de las acciones que es un tiempo y modo predeterminado, mientras que en la imagen se da la posibilidad de que el recorrido *por*¹³⁶ ella sea autogestionable, en el sentido de que no habría un recorrido único e impuesto, como si lo hay en una narración de acontecimientos¹³⁷.

Metz propone pensar que la diferencia entre narración y descripción, reside en el tipo de transformación que establecen, respecto de si se trata de una fuertemente temporal o predominantemente espacial. Enuncia entonces, que una de las características del relato (para Metz el relato [y narración] es lo que para nosotros es narración¹³⁸) es la transformar un tiempo en otro. Es decir, respecto del tiempo en el que la cosa narrada ocurre (tiempo del relato) en el tiempo de la obra. Del tiempo de la historia en tiempo del discurso. Mientras que la descripción supondría una suerte de suspensión del hilo temporal funcionando predominantemente una construcción de tipo espacial.¹³⁹

«En el interior del relato, el momento descriptivo se denuncia de inmediato: es el único en el que la sucesión temporal de los elementos temporales –sucesión que persiste- deja

¹³⁵ Barthes, Roland, *La cámara lúcida*, Ed. Paidós, Barcelona, 1992.

¹³⁶ Como pretendemos señalar, se puede hacer un recorrido **por** la imagen. En tanto que la percepción de acciones parece estar sujeta en un **de**, seguir la línea de las acciones.

¹³⁷ Metz, Christian Op. Cit. 1972..

¹³⁸ Si bien no es Metz quien practica una diferenciación concreta, y parece usar uno y otro término indiferentemente, nosotros hacemos tal delimitación, en virtud considerar al relato como la categoría integradora tanto de lo narrativo como de lo descriptivo. Consideramos que tal puntuación no se opone a Metz, ni desvirtúa cuestiones clave.

¹³⁹ Para dar cuenta de esta diferencia de modelos de operar, Metz propone tres ejemplos: Define tres tipos de producciones de los ejes espacial y temporal: el de la imagen «inmóvil»: (significado-espacio = significante-espacio); el de la descripción (varios «planos» parciales y sucesivos de esta extensión desértica constituyen una descripción): (significado-espacio = significante-tiempo); y el del relato [narración] (varios «planos» sucesivos de una caravana en movimiento en una extensión desértica forman una narración): (significado-tiempo = significante-tiempo) Metz, Christian. Op. Cit. 1972.

de remitir a relaciones temporales (consecutiva o de otro tipo) entre los significados correspondientes y sólo establece entre esos mismos significados órdenes de coexistencia espacial (esto es, relaciones consideradas constantes en cualquier instante del tiempo en que se las considere). Se pasa de lo narrativo a lo descriptivo a través de un *cambio de inteligibilidad*, en el sentido en que se habla de los “cambios de velocidad” para los autos. »¹⁴⁰

En el relato pornográfico el uso del detalle, principalmente en las secuencias del acto, propone una temporalización y una construcción del espacio particular, que construye ese efecto de cambio de “velocidad” entre las secuencias diegéticas y las del acto. Por una parte convoca a la suspensión (aparente) del tiempo de la acción narrativa, transformación del tiempo en espacio, debido a que las imágenes son *descripción* del acto. Pero el fuerte cruce entre lo descriptivo y lo narrativo consiste en que los detalles son al mismo tiempo la puesta en acto del acto. Es decir, que este procedimiento de la descripción construye y constituye al acontecimiento mismo. Esta irrupción de la descripción es marcada y re-marcada, no sólo por el “ruido” de lo que se describe, imágenes de actos sexuales. Sumado al estatuto del detalle, presencia que opera como subrayando y subrayado, la tarea descriptiva que se extiende en planos que desde arriba, abajo, subjetivos del actante tanto masculino como femenino, en ‘el lugar de la cámara’, múltiples y aparentemente desordenados, extienden el desarrollo de esta acción de manera manifiesta, y se opone al desarrollo de cualquier otra acción, por ejemplo de las que se desarrollan en las secuencias diegéticas.

Los detalles son predominantemente en movimiento. Van conduciendo a los distintos tipos de la acción sexual, organizan un relato donde la descripción y la narración parecen estar extremadamente entrelazadas, pero donde domina el efecto de detención de las

¹⁴⁰ Metz, Christian. Op. Cit. 1972. Pág.40.

acciones del relato, es decir, lo descriptivo. Este tejido del relato en las secuencias del acto, es, en la oposición que establece con el ‘resto’, un campo donde se hacen posibles otros ciertos cruces particulares. Como primer efecto, dicha oposición establece una acentuación que se construye a partir del detallado y de la dilación de las secuencias del desarrollo de la acción de tipo sexual respecto de las otras, o de cualquier otra acción. Al procurar el uso de los detalles una reconstrucción minuciosa de las secuencias de los actos sexuales, más que la de cualquiera de los otros acontecimientos presentados en el film, convoca, como ya se dijo, en el nivel de la estructura total del relato, a una suerte de procedimiento de intercalación de historias (las de las secuencias del acto, las del ‘resto’ del film), donde la secuencia del acto adquiere un papel dominante respecto de las otras, que en su mayoría, parecerían pasar al campo de las catálisis¹⁴¹. Pero ese lugar de catálisis, sería el de las “funciones” que pueden ser cambiadas por otras pero no reducidas a ninguna. Esto en virtud de que los films pornográficos parecen requerir de la presencia ficción: presentan regularmente momentos donde se desarrolla la historia de ficción, donde se instituye la ficcionalización. Por otra parte, es evidente que esta ‘suspensión’ que se construye en la secuencia del acto sólo es posible de ser percibida como tal en la oposición. Sólo si la secuencia del acto es precedida o continuada por un tipo de desarrollo diferente, en este caso las secuencias diegéticas, es que se oponen y en ese gesto es que el sentido circula de manera diferente en su espacio.

El otro tipo de relación que hace posible el uso del detalle, el otro lado de la bisagra, tiene que ver con que esta jerarquización entre los términos respecto de esta expansión espacio-temporal en la representación, que establece una relación particular en las

¹⁴¹Generalmente consideradas como “acciones” o (motivos en Tomashevsky), las “funciones”, son presentadas como unidades germinales de una próxima unidad o función. Son las que motorizan a la historia. Las “funciones catálisis” son funciones que podrían cambiar sin que modificara la historia. Las funciones que no pueden ser cambiadas o suprimidas sin que la historia sufra cambios, son las funciones “nudos”. Se ordenan las funciones “nudo” al “orden de la historia” y las “funciones catálisis” al “orden del discurso”. Barthes, Roland; Todorv, Tzevan; y otros, *Análisis estructural del relato*, Ed. Coyoacán DF, 1997.

secuencias del acto, entre el tiempo del relato, el tiempo de la obra o del discurso, el ‘exterior’ o real. y el tiempo de lectura¹⁴².

El tiempo de la obra es aquel que dura lo que dura la percepción del discurso, en este caso lo acotamos a la secuencia del acto, de lo contrario serían por ejemplo, las dos horas que dura “*Latex*”(Michel Ninn). El tiempo del relato es el tiempo diegético, aquel en el que transcurren los acontecimientos (dos días, veinte minutos, tres años) transformados (elipsis, inversiones, etc.). Una hora puede ser construida en tres minutos. Se construye el paso de “esa hora” mediante la presencia de marcas que lo indican (que construyen el tiempo del relato). El tiempo acotado es el de la duración del texto, o como en el caso analizado, el de la parte del texto, la secuencia del acto (tiempo del discurso). En las secuencias del acto, no suelen desarrollarse «marcas de tiempo» que den la posibilidad de situar los acontecimientos en una cronología diegética. Es decir, que el encadenamiento de detalles sigue un orden respecto de las distintas modalidades sexuales que se desarrollan, pero no instauran un tiempo del relato preciso. Sin embargo, el cruce entre el tiempo del relato y el tiempo de la obra enmarcan una relación entre la duración de la secuencia, y la proposición de un tiempo próximo a un real supuesto, es decir, a un tiempo exterior. Es un fenómeno similar al que ocurriría si una película que dura 2 horas (tiempo de la obra), cuenta una historia que transcurre en dos horas (tiempo del relato) y las acciones que relata fueran acciones que podrían durar dos horas, por ejemplo un partido de fútbol (tiempo exterior o real) y toma por tiempo de lectura (en el cine suele ser coincidente) las dos horas. De alguna manera es lo que ocurre con el film “*Sleep*” de Andy Warhol. La película dura 8hs, ‘cuenta’ la historia de un señor que duerme 8 hs. y efectivamente la acción dura esas ocho horas, verla toma 8 horas.

¹⁴² Metz, Christian, OP Cit. 1972.

En este sentido, en las secuencias del acto se construye una aproximación esquematizada si se quiere, acerca de la duración ‘real’ y estandarizada de una práctica sexual. Un “real” construido por el minucioso desarrollo de las acciones sexuales, donde pareciera no operar elipsis alguna. Aproximadamente 15 minutos dura cada secuencia del acto. 15 minutos que no se proponen como reglamentación a las infinitas extensiones posibles, pero que se presentarían como la aproximación a una media, aproximación que se presenta regularmente en los films pornográficos. Esta aproximación casi incluye las acciones de tipo sexual no coitales que conducen al coito final, los comúnmente llamados “preámbulos” sexuales¹⁴³. Más allá de si establecen una media de duración de acto sexual, lo que se pone en relevancia es que en la organización del espacio y del tiempo, el tiempo de la lectura y el tiempo del relato parecen estar en sincronía y cruzarse con un “real”, procurando un efecto de “estar pasando” próximo a lo documentativo y al “en vivo”. Las secuencias del acto proceden en esta tarea del detallado y de la multiplicidad de planos, de modo redundante, minucioso, donde domina el “no relato”, es decir, donde no parece operar la tarea de un cambio de temporalidades. El “tiempo del relato” juega a los 15 minutos de un reloj que los mide desde afuera, desde “el tiempo ‘real’”. El “tiempo del relato” y “el tiempo obra o del discurso” trabajan creando coincidencia por este efecto de dilación y de desorden. Este efecto de “documentalización”, enunciación que se legitima como no ficcional, se suma al cruce que se establece con el tiempo de lectura del discurso que es en el caso audiovisual, el de una relación par a par (entre discurso enunciado y lectura). En tal organización, las secuencias del acto se diferencian de las secuencias diegéticas porque en

¹⁴³ Para estos comúnmente llamados “preámbulos”, se sigue una concepción de lo sexual o de la práctica sexual medianamente restringida a lo coital. De algún modo esto estaría relacionado con la noción de “figuras retóricas”, donde el desvío, esto es “la figura”, es que no se remitan a una suerte de prefijación del sentido, sino que proponga otros juegos. Con esta manera de llamar a las prácticas sexuales o eróticas no coitales como preámbulos, entendemos, se da un movimiento parecido.

las primeras además de dominar un modelo descriptivo, próximo a lo documentativo, domina el régimen del discurso. En tanto que en las secuencias diegéticas domina lo narrativo, en esta tarea de la inversión temporal: el tiempo del relato no coincide con el tiempo de la obra. Articulado con esto último, en las secuencias diegéticas domina el régimen de la historia.

7.3. Historia y discurso, el caso de los films pornográficos.

Historia y discurso, la célebre distinción iniciada por Benveniste en sus estudios lingüísticos, retomada por otros en el estudio de la estructura del relato, aunque no sólo del literario o del campo lingüístico. El régimen de la historia supone un tipo de enunciación que opera construyendo un discurso que parece borrar las instancias, o las presencias que dan cuenta de su condición de enunciación. Una suerte de relato que parece no ser proferido por nadie. Este régimen es el que, al decir de Metz, domina la puesta de las películas “estándar”, o de “factura ordinaria”¹⁴⁴, donde lo que domina es la narrativización, la historia que se cuenta, y donde la enunciación se construye como “transparente” ya que el fruidor, puede jugar a estar ante la presencia de una historia que se cuenta así misma. Un discurso que procura evitar la «molesta presencia» de la mediación. El régimen del discurso, es por el contrario, el de una enunciación donde las instancias de su formulación se presentan como siendo más visibles. Donde por ejemplo, la presencia señalada del dispositivo opera instalando las figuras enunciatarias con un efecto que trabaja desviando, o doblegando esta suerte de “suspensión de

¹⁴⁴ Metz, Christian, OP Cit. 1979. Págs. 83 a 88.

la incredulidad”¹⁴⁵ que forjaría la historia narrándose a sí misma, para construir un relato donde la presencia enunciativa recupera su condición de representación, de discurso.

En la pornografía, en las secuencias del acto, las imágenes no trabajan privilegiando al relato, es decir, no operan como soportes de la historia de ficción, como si ocurre con las imágenes en las secuencias diegéticas, donde domina el régimen de la historia. .

Dice Metz al respecto: «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»¹⁴⁶

Las secuencias del acto se destituyen este «reinado» del relato, para dar paso a su valor como íconos e índices, como descripciones emanadas del objeto y arrancadas de éste. La imagen domina como soporte de lo que muestra en tanto que lo que señala importa en su lugar de representación de un ‘real’. Las secuencias del acto, que se prolongan en descripciones de las partes del cuerpo y los actantes, tomados desde lugares múltiples y diferentes, recuperan en este procedimiento un desorden de la toma “en vivo”. No es raro ver al camarógrafo reflejado en uno de los espejos de la escenografía, tampoco que la sombra de la cámara se vea en movimiento sobre el cuerpo que filma. Son convocadas permanentemente las presencias enunciativas. Éstas, funcionan autenticando ese lugar del estar ocurriendo, del estar siendo enunciado, organizado para ser mostrado. Como hemos dicho, la cámara en mano es permanentemente practicada, con la consecuente ostentación del cambio del modo de ver, y de la redefinición de lo que se ve. En las secuencias del acto se privilegia el lugar de la escena.

¹⁴⁵ Metz, Christian, Op.. Cit. 1990.

¹⁴⁶ Metz, Christian, Op. Cit. 1972. Pág.77

Los cuerpos y sus detalles se organizan para ser vistos, se muestran. Los actantes no buscan ocultarse, sino que los cuerpos se organizan para ser develados, mostrados en el detalle y la generalidad de la práctica sexual. Si un brazo de momento tapa la vagina, o la zona que participa de la acción sexual, el brazo se mueve y la desoculta. O bien, la cámara se desplaza hasta mostrar la zona. Muestran lo que han prometido mostrar: sexo explícito, al que construyen como ardiente. En las secuencias del acto los actantes “se dejan llevar” por la puesta en acto de una sexualidad que representan en la simulación del placer palmo a palmo, detalle a detalle y que ostentan como el signo del gran placer¹⁴⁷. El gesto Porno se instituye: la imagen mostrada de lo sexual es la reina, el relato, su cómplice.

¹⁴⁷ Sobre estos signos se trabajará más adelante, en “Los cuerpos en cuestión”.

7.4. **Figura y figuración de los actantes.**

«El ser amado es deseado porque otro u otros han demostrado al sujeto que es deseable: por especial que sea, el deseo amoroso se descubre por inducción. »

Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*¹⁴⁸.

«En la Poética aristotélica, - señala Barthes- la noción de personaje es secundaria y está enteramente sometida a la noción de acción: puede haber fábulas sin «caracteres», dice Aristóteles, pero no podría haber caracteres sin fábula. Este enfoque ha sido retomado por los teóricos clásicos (Vossius). Más tarde, el personaje que hasta ese momento no era más que un nombre, el agente de una acción, tomó consistencia psicológica y pasó a ser un individuo, una «persona», en una palabra, un «ser» plenamente constituido, aun cuando no hiciera nada y, desde ya, incluso antes de actuar. (...) Desde su aparición, el análisis estructural se resistió fuertemente a tratar al personaje como a una esencia, aunque más no fuera para clasificarla; como lo recuerda aquí T. Todorov, Tomachevski llegó a negar al personaje toda importancia narrativa, punto de vista que después atenúo»¹⁴⁹. Barthes continúa y desarrolla las distintas maneras de pensar al «agente del relato» o «personaje» según las distintas corrientes de trabajo sobre el análisis estructural del relato. Entre ellas, aborda el modelo actancial de Greimas, quien propone, retomando en parte el planteo de Propp «(...) describir y clasificar los

¹⁴⁸ Barthes, Roland, *Fragmentos de un discurso amoroso*. Ed. Siglo XXI., México D.F., 1999. Pág. 158.

¹⁴⁹ Barthes, R., y otros, *Op. Cit.* 1997. Pág. 22.

personajes del relato, no según lo que son, sino según lo que hace (de allí su nombre de actantes)»¹⁵⁰.

Aquí recuperamos esta definición de «actante» y el criterio que lo define como generador de una «esfera de acciones», la cual tiene consecuencias en la totalidad de la estructura del relato, aunque, sin responder a los ejes temáticos propuestos por Greimas. En este sentido, Barthes señala, en un intento de articular distintos enfoques similares al de Greimas (Todorov, Bremond), que: «La verdadera dificultad planteada por la clasificación de los personajes es la ubicación (y, por tanto, la existencia) del sujeto en toda matriz actancial, cualquiera sea su fórmula. ¿Quién es el sujeto (el héroe) de un relato? ¿Hay o no hay una clase privilegiada de actores?(...)»¹⁵¹

En la pornografía, por el lado de las secuencias deigéticas, los actantes posibles son múltiples en virtud de esta relación intertextual que señaláramos, ya sea respecto a un texto modalizador, o un género “convencional”. Lo dominante y lo que se presenta como un rasgo estable, es la definición que se establece en las secuencias del acto, respecto de los «agentes del relato» y la delimitación a una «esfera de las acciones». Los actantes se definen según el tipo de rasgos que los define sexualmente y establece dos tipos fuertes de actante: el hombre y la mujer. La circulación y especificación de la acción sexual, (acción clave o leitmotiv¹⁵² de la pornografía), depende de la relación entre ambos actantes. Por esta razón es muy importante intentar desarrollar el modo en que son construidos tanto en su femineidad como en su masculinidad, ya que es la única manera de poder definirlos actancialmente, esto es, como actores del relato.

¹⁵⁰ *Ibíd.*.

¹⁵¹ *Ibíd.*.

¹⁵² Leit Motiv: motivo principal, al cual se recurre diversas veces en el texto. Segre, Cesare, *Op. Cit.* 1985.

Los modos de representar al cuerpo suponen una condición fluctuante, estabilizada en los discursos. En las películas pornográficas, la representación del cuerpo ocupa un lugar fundamental donde la especificidad es doble emplazando ciertas invariantes del género. Por una parte convoca a unas concepciones de *figura* y procesos de figuración¹⁵³. Juego, en parte vinculado a las diferenciaciones sexuales, figura femenina y figura masculina que construye. Y por otra, en la articulación que establece entre la totalidad corporal y el detalle¹⁵⁴, donde la instrumentalización de esta relación designa la apuesta de un decir, de un enunciar, que reclama o proclama su condición de mirada pornográfica.

Partimos de los conceptos de figura y figuración propuestos por Oscar Traversa en el libro “Cuerpos de Papel”. Entendiendo por «figura» al objeto moldeado con unas ciertas características que convocan a unas ciertas entidades perceptibles. En este sentido la “figura” es pensada como sólo posible en tanto y en cuanto estabiliza y delimita unas ciertas operaciones de producción del sentido, las figuraciones. Las figuraciones son los procedimientos que definen unos efectos de sentido que determinan y organizan a la forma. Es en virtud de esa relación entre procesos de figuración y figura, en que ambas categorías se constituyen como recíprocas. Pensamos a las figuras, entonces, como estabilizaciones que en el discurso operan en función de los procedimientos que las han constituido, y que hacen posibles unos efectos de sentido determinados y particulares.

A continuación intentaremos describir cómo construyen en la pornografía a las figuras femenina y masculina.

¹⁵³ Traversa, Oscar. *Cuerpos de papel*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1997.

¹⁵⁴ Anteriormente se ha desarrollado el modo en el que opera el detalle.

7.4.1. **El cuerpo en pose.**

Unas líneas arriba, decíamos que en las secuencias del acto se privilegia el lugar de la escena. Los cuerpos y sus detalles se organizan para ser vistos, se muestran. Los actantes no buscan ocultarse, sino que los cuerpos se organizan para ser develados, mostrados en el detalle y la generalidad de la práctica sexual. Si un brazo de momento tapa la vagina, o la zona que participa de la acción sexual, el brazo se mueve y la desoculta. O bien, la cámara se desplaza hasta mostrar la zona. Son cuerpos para la pose.

“El único cuerpo sin pose es el de la enciclopedia”, enunció Roland Barthes. Esta tarea de la “no pose”, se entiende en el espacio de un género (el científico o médico, o del metadiscurso de los diccionarios) donde las condiciones de la toma, la rigidez del cuerpo, la casi total ausencia de marcas que revelen en ese cuerpo la historia, la vida, el deseo¹⁵⁵ se suponen como la manera de evitar construir en su desnudez a ese cuerpo como sexual. Ese juego de la no pose, trabajaría como el modo de corrimiento del lugar del placer para colocarlo en lugar del objeto de ciencia, objeto desprovisto de otro interés que el de ser organismo, naturaleza.

Los cuerpos de la pornografía abundan en marcas, en espacios marcados que señalan que ahí, efectivamente ahí, donde un pequeño triángulo se dibuja en la permanencia de la piel más clara, hubo una mujer, que se extendió un momento y esperó ser bronceada. O ese tatuaje de espinas, donde una inicial se deja ver, y en el hombre marcado inscribe al tiempo, la imagen indeleble en un cuerpo vivo. Cuerpo vivo, cuerpo significado, cuerpo marcado. El valor de lo desnudo recobra intensidad en esa presencia que recupera lo que ha estado oculto

¹⁵⁵ Como el discurso policial, que selecciona muy bien sus palabras y se cuida, de no ser más que una ‘descripción objetiva’ de los acontecimientos. La propuesta enunciativa es la de instalar una distancia rigurosa, ‘neutra’ y oponer lo afectivo a lo efectivo o fáctico.

(el pubis bajo el triángulo de tela), lo que sigue oculto (ese lugar de la piel que se esconde tras las tintas y el diseño del tatuaje). Construye un cuerpo de velos mínimos que se instauran. Aros, anillos, zapatos, cicatrices, uñas pintadas, ropa interior, musculosas, un lunar importante, una sombra, medias de seda y encaje, portaligas, camisas apenas desabrochadas. Esas presencias, que en muchos casos son presencias del fetiche (erótico) actual, se oponen a las presencias que recuperan el valor de lo que se ostenta desnudo, como es el detalle develado. El “ritual” de la construcción de lo desnudo, es decir, el señalamiento de que se está mostrado algo sin prendas, partes del cuerpo descubiertas, es reactualizado en las secuencias del acto en las oposiciones entre cuerpos vestidos y luego desvestidos. En este sentido, se presentan situaciones en las que participan dos actantes masculinos y una actante femenina, y donde sólo uno de los actantes utiliza preservativo, mientras que el otro no. Esa ausencia del preservativo en uno de ellos se funciona fortalecida en la presencia “simultánea” del pene cubierto. Lo mismo ocurre si se trata de dos situaciones sexuales paralelas, como en el caso del film “*The Crazy Adams Family*”(Los locos Adams), . Se muestran las secuencias del acto de los ‘niños’ Adams como ocurriendo simultáneamente, la ‘niña’ y su amigo están en una habitación, en otra el ‘niño’ con su amiga. En un caso se presenta a los coitos utilizando preservativo, mientras que en el otro se muestra la ausencia. Ausencia construida: se ha mostrado que estaba, se muestra que no está.

7. 4.2. Los cuerpos en cuestión

En las secuencias diegéticas los «agentes del relato», generan una serie de acciones diversas y más o menos definidas por el texto modalizador, o por la historia de ficción que

narran. Tienen una caracterización más o menos planteada, ocultan sus genitales y lo sexual no se muestra explícitamente. Las mujeres pueden insinuar un cuerpo bello a partir de sus ropas ajustadas, de escotes profundos, de transparencias. Generalmente se trata de mujeres jóvenes de cuerpos “esculturales”. Cuerpos esbeltos, que en las secuencias del acto muestran muslos tonificados, pechos grandes y firmes, traseros también firmes. Bocas que pueden ser carnosas y suelen estar pintadas. Cabellera generalmente larga y frondosa, o corte melenita -pocas veces pelo corto-, de colores definidos entre los rubios, el morocho, el pelirrojo. Uñas largas, pintadas. Pelvis generalmente lampiños y escaso vello. También, pero en una muy menor medida, se presentan cuerpos, que en la comparación parecen “gorditos”, quizás poco tonificados, donde se puede notar la presencia de esa famosa “piel de naranja” o celulitis. Tal vez algo mujeres no tan jóvenes, o con rasgos que se alejan de ese cuerpo femenino ‘perfecto’ que parece dominar el espacio de los films pornográficos del subgénero heterosexual. Actantes de cuerpos «infartantes», «un “cast” inigualable», auspician en los box. La pornografía recupera con regularidad en la figura femenina a la concepción social dominante por la que el cuerpo de la mujer para ser bello, sensual y atractivo sexualmente debe ser un cuerpo delgado, tonificado, un cuerpo “joven”, donde las “curvas” parecieran estar acotadas al trasero y a los pechos, sin excesos de “carne, sin flaccidez. Incluso, es posible observar en las secuencias del acto, que los cuerpos están maquillados. Cuerpos «esculturales».

Las figuras masculinas se presentan, estableciendo una mayor variedad tanto en edad, como en tipo de físico, y rasgos. Flacos, no tan flacos, barbas, bigotes, ojeras, musculosos, rubios, flácidos, pelados, altos, bajos, etc. Sin embargo, aún en esta mayor diversidad respecto de las figuras femeninas, domina en el lugar de los protagonistas la presencia de figuras masculinas jóvenes, de musculatura marcada.

7.4.3. Los cuerpos en las secuencias el acto.

En las secuencias del acto los cuerpos de los actantes, que valen fundamentalmente en su lugar de cuerpos desnudos, son descriptos y construidos en detalles que van trabajando en niveles y privilegian las zonas del cuerpo conocidas como erógenas. La mirada se posiciona sobre los cuerpos que participan de la acción de tipo sexual, con la particularidad de ser mayor el detallado y la descripción del cuerpo femenino en lugares y en frecuencia respecto de las figuras masculinas. Este protagonismo de la figura femenina, recupera el valor de su cuerpo como el que goza al mostrarse y lo construye también como el cuerpo que parece poseer más lugares para el goce. En tanto que las figuras femeninas se construyen en la descripción, acción y presencia de sus pechos, trasero, ano, vagina, piernas, labios, manos, la figura masculina parece ser delimitadas al ámbito del pene, un pene siempre erecto, y a las distintas posibilidades de actos sexuales que se establecen con la actante femenina.

En las secuencias del acto se presenta un cierto recorrido por el orden y tipo de prácticas que desarrollan. Es sumamente variable y depende en mucho del número y tipo de actantes, pero un recorrido más o menos genérico podría ser el que va desde un inicial mamilinguo, fellatio, o cunilinguo a coito vaginal, luego coito anal o coito vaginal con cambio de posición de los actantes. Luego mamilinguo, fellatio, nuevo coito. La secuencia concluye con la (o las) emisión (nes) a cámara del actante masculino. En el caso de que se trate de una secuencia del acto donde no participan actantes masculinos, no hay una acción tan concreta como la emisión masculina, que coincida con el final. Por otra parte, no se observaron en el corpus de trabajo secuencias del acto en las que participaran únicamente actantes masculinos. Así como tampoco se observó cunilinguo o coito anal en actantes masculinos. La figura

masculina procede como siendo acotada respecto de su sexualidad: al pene y la penetración del cuerpo femenino¹⁵⁶.

7.5. Modos de figuración del placer.

7.5.1 De los lugares del deseo.

El cuerpo es construido con permanentes marcas y lugares velados que señalan lo que aún permanece oculto, construyendo un cuerpo que se presenta como siempre con lugares, por pequeños que sean, a develar, a desnudar. En las películas pornográficas se recupera a una larga tradición social. Se trasmite de padres a hijos, y de los hijos a las nuevas generaciones, tradición por la que se procura dar unos ciertos nombres distintos y a su vez distintivos a las zonas erógenas, sustituyendo los nombres que los designan como «órganos sexuales». La madre o el padre que higieniza a su niño le habla del “pitito”, el “pirulín” y a su niña de la “conchita”, “potota”. Recurren a una cierta terminología que señala a ese lugar como diferente. No se habla del mismo modo del codo, o del hígado. Los actantes en las películas pornográficas no hablan en términos de vagina, pechos, testículos, ano o pene. Los nombres científicos son reemplazados por nombres considerados en oposición a los nombres científicos, como vulgares, transgresores. En algunos casos muy próximos a los nombres de los órganos en animales. Nombres que son recuperados de los chistes verdes o los agravios: «concha», el muy español «coño», «culo», «tetas», «pito». A su vez, a esos nombres se les asocian adjetivos que en unos casos indican gran tamaño, o que señalan unos signos

¹⁵⁶ Recuérdese la primera descripción realizada sobre el heterosexual pornográfico en la Cuarta Parte, donde se señala fundamentalmente la relación casi exclusiva de los actantes masculinos con los actantes femeninos.

considerados en su lugar de índices que darían cuenta del grado de excitación sexual del actante. Y en este mismo sentido es que nombran al “acto sexual”.

La pornografía construye ciertas figuras que operan como signos que han de dar cuenta de la obtención de placer de y en los actantes.

Estos signos trabajan como emplazamientos del placer que obtienen a partir de la práctica sexual que mantienen. Siendo la pornografía un discurso que promete excitar, los signos de tal estado funcionan como la garantía de que un estar ocurriendo. Como una argumentación donde se expone un antes, un entre y breve después. Prácticas sexuales que se presentan como sin fallas al momento de dar lugar a la obtención de placer.

El deseo “amoroso” de los cuerpos pornográficos se induce como cuerpos donde el placer de lo sexual se garantizaría. Cuerpos gozosos.

7.5.2. **Virilidad, virilidad.**

En las películas pornográficas se construye una fuerte asociación entre el orgasmo masculino y la eyaculación. Se construyen como coincidentes. La emisión como el índice del máximo momento de placer, se representa sobre el final de la secuencia, y es el signo que suele ponerle el final. Dicha emisión es mostrada regularmente en detalle, asignándole gran importancia¹⁵⁷. La mirada se detiene sobre la construcción de esta representación, este signo es tomado por la cámara, ya que es visible, en tanto que jamás el actante masculino lo hace en penetración. De alguna manera, virilidad como hombría y como su otra acepción, verdad,

¹⁵⁷ Incluso, se ha observado la presentación previa o final de compilados donde se muestran la serie de eyaculaciones que se dieron lugar en la película. Esto ocurre por ejemplo en “*Pornovisión Abierta*” y en “*Latex*”.

parecen confluír en los films pornográficos. La masculinidad, en el lugar del semen y de un modo de representar el punto de máximo placer, ligado a la necesidad de autenticar lo que se percibe, convoca a un *gesto viril*, cuya manifestación además prioriza la construcción de la escena y aprovecha las posibilidades del dispositivo. El signo “natural”¹⁵⁸ se coloca para ser visto. Se diegetiza el placer del orgasmo masculino, el semen se desplaza por el cuerpo femenino y a la vez que se lo extiende a la mirada de los actantes, se deja libre a la mirada del fruidor.

7.5.3. **Femenino, femenil.**

Hemos visto, cómo la exteriorización de la eyaculación masculina compone parte esencial del papel autenticante en la construcción del verosímil pornográfico. Ahora bien, cómo, se establece la presencia del orgasmo \ placer femenino, habidas cuentas de la diferencia fenoménica en la representación de su “estar pasando”. Importará recordar, que el *ver para creer*, satisface un cierto nivel de la percepción, pero que co-existen, en el discurso audiovisual, niveles de la percepción que sujetan otras contribuciones sígnicas al relato. En este sentido, la palabra unida a una serie de imágenes, restringe los sentidos, ordena una secuencia, establece unos lazos, configura un anclaje. En principio podemos señalar que las únicas evidencias surgen de la exteriorización, evidencias que instrumentan certidumbres¹⁵⁹.

¹⁵⁸ Con esto se quiere decir: que existiría una suerte de asociación arbitraria-convencional entre la eyaculación y el coito masculino. Arbitraria y convencional, en tanto que se ha establecido que puede haber orgasmo masculino sin eyaculación.

¹⁵⁹ Todo fenómeno de sentido lo es a partir de ser él mismo representación material, y por tanto asequible. Sin embargo podemos existir ciertas construcciones sígnicas más convencionalizadas que otras, y en tanto más convenientes, más claras.

Nos encontramos con tres términos ajustados o pertinentes a tres niveles de la percepción: el cuerpo femenino mostrado, lo verbal y la mirada.

El cuerpo de la actante femenina se presenta como un cuerpo fuertemente actuado. De alguna manera extiende la condición narrativa en las secuencias del acto, por cuanto se asiste a los cambios representados en la actitud de su cuerpo. Es un cuerpo que en oposición al masculino es descrito en sus cambios de estado. Es decir, que en la secuencia de acontecimientos que van desde un estado inicial levemente relajado del cuerpo, el cuerpo de la mujer va expresando una mayor tensión que acompaña la representación de un mayor “éxtasis sexual”, y luego, tras la emisión masculina vuelve a componer un cuerpo levemente relajado, próximo a la situación inicial. Una pausa mínima, un gesto distendido, una larga curva de yeso se transforma en la curva de una pluma: la mujer acentúa el cambio en su cuerpo, representa las transiciones de la curva dramática con y en su cuerpo, con más énfasis que la propuesta en los cuerpos masculinos. Éstos suelen mantener un gesto rígido y activo: en este sentido el pene se presenta con regularidad erecto desde el principio y hasta el final, y su postura corporal es más estática, restringe sus movimientos, y es, además menos descripto.

Hemos señalado que en la figura masculina se establecen como regularidades, dos signos, el pene erecto y emisión a cámara, que se presentan en principio como la expresión del deseo y del placer sexual: la excitación, el deseo y la conclusión o satisfacción de ese deseo de tipo sexual. En la figura femenina, el “signo orgánico” de la excitación y del deseo, se establece principalmente en los enunciados que hablan de ese estado de excitación. En tanto que la figura masculina suele tener poca participación verbal durante la secuencia del acto, lo verbal opera figurando la excitación de la figura femenina. En ellas los enunciados se presentan con mayor regularidad. Incluso, en las secuencias del acto donde sólo participan actantes femeninas, los diálogos suelen aparecer en mayor medida que en las situaciones

donde intervienen un actante masculino y uno femenino. La voz, no se circunscribe a palabras inteligibles, en la secuencia del acto, un papel también predominante sobre todo en el procedimiento de la descripción de excitación de la figura femenina, lo tienen los sonidos emitidos por los actantes y los cuerpos. Sonidos de naturaleza ininteligible: gritos, gemidos, proferidos por la mujer. Sonidos de golpes y roces que se “desprenden” de la acción.

Por otra parte, estos sonidos operan enmarcando a las secuencias del acto. La relajación de la situación, aparece generalmente señalada, “detallada” por la ausencia de los sonidos emitidos por los actantes.

Una característica regular, es que el orgasmo femenino no se presenta con la claridad con la que sí se presenta el masculino. Generalmente se hace coincidir la relajación del cuerpo femenino con la emisión masculina a cámara al disminuir o dejar de emitir gemidos o gritos, así como también por una detención en la continuidad de acciones, la secuencia suele concluir en la posición y modalidad en la que se encuentran los actantes al momento de la emisión masculina.

En el caso de “*Deep Throat*” (Garganta Profunda, Jerry Gerard), se representa al orgasmo femenino mediante una serie de planos donde se representan campanas, fuegos de artificio, etc. En este caso, además de un cierto componente lúdico que acompaña a todo el film, esta manera de representar al orgasmo de la protagonista, es particularmente “requerido” por el relato, ya que el conflicto principal lo supone el hecho de que la protagonista no puede tener orgasmos y la película es el recorrido que ésta realiza (una suerte de viaje iniciático) hasta su (muy festejada) obtención final.

Las miradas poseen un fuerte papel estructurante de los relatos audiovisuales. A través de las miradas se constituye la unidad, se vehicula la asociación entre planos y direccionan u

organizan el espacio y el tiempo. En las películas pornográficas también cumple la mirada con esta función, pero aparece también con un lugar fuertemente constitutivo de la figura femenina. Se presentan con regularidad dos tipos de situaciones donde la actante femenina, tras desnudarse o desnuda, sin interactuar con actante alguno (masculino o femenino) se masturba. Esta presencia funciona fuertemente en el baño y en el caso de la escena que está siendo espiada por un otro voyeur.

En estas situaciones se describe el modo en el que la actante desarrolla la acción sexual onanista, en algunos casos sin que se indique con anterioridad o posterioridad la “fuente” del ese deseo sexual que la conduce a hacerlo. La actante en estas condiciones, suele mirar a cámara, cosa que no ocurre con los actantes masculinos. Incluso el actante femenino no sólo mira a cámara, sino “incorpora” al lugar de la cámara como “partenaire”.

Por otra parte, en las secuencias del acto, se manifiesta una mirada a cámara practicada por la actante femenina. Esta mirada se sitúa casi exclusivamente en las secuencias del acto, sobre el final y de algún modo la podemos relacionar con un «nosotros» del lenguaje verbal, un «nosotros» inclusivo.¹⁶⁰, esta mirada dirigida a cámara, devela el dispositivo y construye un «tu» respecto del enunciatario, ya que no es diegetizada. Es decir, no se la hace coincidir con un actante en la escena a quien podría estar dirigida.

7.6. **Dos modos del relato.**

Hemos señalado que una característica de los films pornográficos es la presencia de un texto reconocido que es recuperado por el film y que funciona no sólo en la modalización del

¹⁶⁰ Fernández, José Luis, Op. Cit. 1999. Pág. 48.

relato, sino que también y muy fuertemente establece una guía narrativa, un hilo de acciones que se habrán de seguir. Por esta razón una descripción de las escenografías, músicas, vestuarios, etc., de los films pornográficos sería extremadamente extensa, debido a que cada film pornográfico representa un cierto espacio audiovisual de acuerdo al texto modalizador al que se ha asociado. Road movie, ciencia ficción, thriller político, acción, serie televisiva, etc. Hemos descrito unos procedimientos y rasgos que funcionan como regularidades del género, entre ellas esta característica del texto modalizador. Ahora bien, podemos señalar otro gran procedimiento que se presenta respecto de esta relación. En los films se proponen dos grandes procedimientos en las construcciones de sus relatos que tiene que ver con el grado de presencia o dependencia que el texto pornográfico establece con el texto modalizador.

7.6.1. **El Modo de la versión.**

Bajo el modo de la versión, queremos definir un tipo de relación que funciona como traducción al modo pornográfico del texto al que remite. Es decir, un determinado texto es realizado en su versión pornográfica, de modo que el texto final producido respeta y recupera rasgos bien característicos del texto al cual recupera. Un ejemplo claro lo supone el caso de «*Pornovisión Abierta*», donde ya desde el título se remite al texto que funcionará de modalizador. En este caso, el conocido programa de televisión, *Televisión Abierta*, que emitía un canal de aire nacional, Canal 2, América. La película recupera la estructura en bloques, y separadores, bien característica del programa y de la televisión en general. Incluye también publicidad de objetos y accesorios de un Sex Shop, así como también, la publicidad de la

revista de parejas Confess, que en un subtítulo que aparece con cierta regularidad, e invita a las personas que quieran ser filmadas a comunicarse con la producción, para poder realizar su fantasía de ser filmada y transmitida. Esta modalidad se propone parodiar la propuesta interactiva del programa televisivo ya que esto constituía uno de sus rasgos más significativos. En éste, se convocaba a quien quisiera a llamar y pedir su propia unidad de filmación sin que hubiera restricción previa respecto de lo que aceptaban filmar. Aparecía gente que bailaba, una señora mayor que daba discursos, etc. Una voz en off caricaturizada, la de un supuesto conductor, narraba y presentaba a los circunstanciales protagonistas, emitía comentarios, y alentaba a seguir llamando a las cámaras de *Televisión Abierta*. La película, "*Pornovisión Abierta*", que se autoproclama como la primera interactiva, recupera la instancia de esa voz off caricaturizada, que relata y conduce las distintas presentaciones en y entre bloques, haciendo hincapié en el carácter "real", no ficcionalizado, sino sólo documentado de esas representaciones. Esta supuesta instancia no argumental del film, insiste, desde el recurso que se mencionó, de las letras "al pie de la pantalla", que invitan a escribir a Confess y solicitar la presencia de las cámaras. Otro recurso que opera en este sentido, es la presencia no diegetizada de sombras de la cámara en el cuerpo que se filma, el reflejo especular de algún camarógrafo con la respectiva cámara de video semi-profesional, movimientos de cámara muy marcados, signos que instauran su presencia con cierta periodicidad, y que renueva la figura de un enunciador que no ha eliminado lo que habitualmente constituiría un error, y que aquí opera reafirmando esa "espontaneidad del en vivo", esa breve ausencia de la edición.

Otras películas que ocupan esta modalidad, "*Los Pinjapiedras*", "*Las Tortugas Pinjas*", ambas son del director argentino Víctor Mayland, por lo que podría pensarse como un rasgo de estilo personal, parodiar, que el realizador propone. Otros títulos, *Cyrano de Bergerac*, *Blanca Nieves y los siete enanitos*, "*The Tower*" que recupera al film "*Slider*". "*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.

En esta modalidad se presentan posibles graduaciones, por las que determinados films pornográficos que remiten a otro u otros textos, oscilan en la desarticulación de su estructura como totalidad. El texto pornográfico recupera la relación con ese otro texto a grandes rasgos y no construye un texto que en la carencia de esa remisión pueda contener al relato pornográfico en los términos de una solidez narrativa clásica. Presentan en cambio, grandes secuencias que se vinculan con cierta arbitrariedad, como si se tratara de “sketches”, con actuaciones que permanentemente oscilan entre lo actuado y lo “mal” actuado, un montaje “teatral”. Todo esto claro, respecto de un *raccord*¹⁶¹ narrativo clásico, el que caracteriza al cine más instituido, el que ha dominado la práctica social de “ir al cine”¹⁶². De este modo, la estructura narrativa permanentemente rodea la pérdida, en tanto que al desconocimiento de ese texto de referencia, no se presenta una fundación narrativa propia del texto pornográfico. Ahora bien, que determinados films pornográficos construyan un estructura de relato donde la función narrativa opera con menor fluidez, no retira el lugar de la modalización, aunque suprima la presencia argumental, y parezca dominar, aún más, la estrategia de borde entre la historia y el discurso.

¹⁶¹ Montaje, modelo de construcción que el lenguaje audiovisual formula como modo de construir un efecto de continuidad.

¹⁶² Metz, Christian, Op. Cit. 1972.

7.6.2. **Modo de la sugerencia, el desarrollo y la extensión.**

En el modo de la sugerencia, el desarrollo y la extensión, definimos a un tipo de estructura en la el texto pornográfico remite a otro texto sólo en virtud de unos rasgos, pero que construye una fuerte estructura narrativa más o menos autónoma respecto del texto al que remite. Es decir, que construyen un campo narrativo propio, no por bueno o conveniente, sino en el sentido de que va más allá de dicha remisión (sugerencia), rehace (desarrolla), y mantiene un relato que continúa por una extensión nueva. Otra característica es la construcción de una estructura narrativa que contiene a las secuencias del acto sexual produciendo una suerte de disolución entre las secuencias diegéticas y las secuencias del acto, en ese sentido que decíamos de hacer primar una concepción de totalidad al relato, aún en ese lugar de borde entre lo descriptivo y lo narrativo. Por otra parte, esa posibilidad de crear un campo discursivo propio, en el sentido de una cierta autonomía, instaaura una estabilización de la estructura, de modo que las remisión no es demasiado recurrente o insistente. Tomamos como ejemplo al film “*Latex*”. Un modelo paradigmático, porque propone un relato bastante fragmentario, en el sentido de que la historia se construye entre retazos, proponiendo una suerte de atmósfera onírico-futurista. En “*Latex*” el personaje principal, Málcom, tiene la facultad de ver y trasmitir, es decir materializar, como si se tratara de una señal televisiva, aquellas escenas que las personas esconden por que ellas están cargadas de culpa. Éstas, son presentadas como siempre asociadas a lo sexual. Málcom, de quien en principio sólo aparece el torso y rostro mirando a cámara, con referencia a las espaldas de unas personas que lo miran en una gran pantalla, y que remite a «*Max Headroom*», la serie televisiva, futurista, donde Málcom, una suerte de casi humano encerrado en la pantalla de un monitor, se situaba en el lugar próximo al de un gran narrador omnisciente, representante del poderío de una gran

cadena televisiva que aparece dominando no sólo los medios, sino también el curso de lo social¹⁶³. Ahora bien, Málcom, de “*Latex*”, no es él el encerrado en la televisión, o lo es de otro modo: él tiene la televisión o el “aparato audiovisual” en su cabeza, él la encierra, está atrapado por esa cualidad de ver lo que otros esconden, ese es su poder, pero también su cárcel, no puede evitarlo. Dice: «todos tenemos secretos, y especialmente sexuales», «es lo que veo cuando toco a alguien. Una película de fantasías y deseos impulsada por la culpa y la vergüenza». Este lugar de su poder y su cárcel, tan próximo a una definición de los géneros, como espacio de permisos y restricciones, sumado al eje temático diegético que establece sobre lo sexual, hacen de este film, un film donde la función metadiscursiva está muy presente: la pornografía es ese poder, pero ese poder es también su cárcel¹⁶⁴. La pornografía como las películas de Málcom, son escenas de actos prohibidos por la vergüenza, por la moral, etc.

Decíamos entonces que “*Latex*” recupera en una primera instancia sentidos propios de «*Max Headroom*», lazos que establece en la composición del protagonista, en el nombre Málcom, quien en las primeras apariciones donde ocupa el cuadro de una pantalla, y al que también veremos en grandes televisores que penden de edificios de una ciudad futurista. Respecto de esta última condición, en el film también se presentan otras remisiones. Una característica bastante reconocida de los films futuristas o de ciencia ficción que se sitúan en el futuro, tiene que ver con la idea de una cierta presencia del poder vinculado a ciertas instituciones que lo dominan todo, casi omnipotentemente, en forma de grandes corporaciones, “*Blade Runner*”, los films de “*Alien*”, “*Max Headroom*”, etc. En el caso de

¹⁶³ Lamentablemente el único recurso fuente que tenemos es nuestra memoria, ya que dicha serie fue emitida hace ya algunos años, y no fue reemitida ni trasladada al cine, por lo que caremos de información acerca del o los autores o de mayores especificidades.

¹⁶⁴ Oscar Steimberg, incluye esta concepción del género, como cárcel, en virtud de que su operación acota las posibilidades, impone unos límites. Steimberg, Oscar, Op. Cit. 1998. Pág.84-87.

"*Latex*", Málcom, aparece en la primer escena que describíamos, mediante una pantalla, sólo su torso, cuando la cámara abre el plano, Málcom está imposibilitado mediante un chaleco de fuerza, y los sujetos que lo observan visten uniformes, blancos delantales, que remiten a figuras de ciencia, o de la medicina. Málcom, internado y retenido, señala al poder médico-científico, y se señala así mismo como poseedor de un saber más competente, más espontáneo, que lo hace más libre. En otro nivel, "*Latex*" desarrolla, como habíamos mencionado, un relato no lineal, incluso de fragmentos, donde la voz en off del protagonista y de un narrador no diegetizado, funciona de anclaje necesario para la lectura. Las secuencias del acto, mantienen dicha modalidad del detalle, la música opera en ellas enmarcando y construyendo una temporalidad particular de movimientos ralentizados¹⁶⁵, de detalles, etc.

"*Latex*" construye un espacio diegético propio fuerte. La no-remisión las marcas a "*Max Headroom*", no hace peligrar en esta autonomía relativa del relato¹⁶⁶ a su propia estructura.

Participan de esta modalidad: *Contacto in Roma*, (Contacto en Roma, Dir. Mario Salieri, Italia, 1991, Thriller político); *For ever night*. (Sin traducción, la nuestra: La noche eterna), Michel Ninn, E.E.U.U., 1998. "Drama", Alusión a la "La bella y la bestia"); *Il Confessionale sex*. (El confecionario, Dir, Jenny Forti, Italia, "Drama", 1998); *Lust & Desire* (Deseo y Lujuria, Dir.: Robert Mc Callum, E.E.U.U., 1996, Road Movie. Aventuras); *Latex*. (Dir. Michel Ninn, E.E.U.U., 1995. Futurista, Alusión a "Max Headroom" (serie televisiva y film); *Prison*, (Prisión), Dir.: John Love. Francia, 1997. Thriller. *Subjugation*, (Dominadas), Guión: Anthony Rainer. Edición, 1998: Phil Walley. *TABOO* (Tabú): Dir. Kirdy Stevens, E.E.U.U, 1980. Melodrama familiar.

¹⁶⁵ Ralenti, efecto de aminoramiento e la velocidad en la que transcurre determinadas acciones.

¹⁶⁶ Decimos autonomía relativa, porque en un texto siempre se enlazan sentidos con textos preexistente, es decir, el sentido sólo es posible en al intertextualidad.

SEXTA PARTE

8. De lo Temático:

«Fueron a una soberbia propiedad del duque, situada en el Borbonesado, a celebrar las felices nupcias y dejó imaginara los lectores las orgías que allí se hicieron. La necesidad de describir otras, nos quita el placer que sentiríamos en describir ésta»

Marqués de Sade, Las 120 jornadas de Sodoma.

A continuación describiremos los motivos que se presentan en el espacio pornográfico y su articulación en la definición de la construcción de la caracterización de los actantes y del verosímil pornográfico, para proceder al análisis temático.

Oscar Steimberg señala que: «Se entiende por dimensión temática a aquella que en un texto hace referencia (Segre) a “acciones y situaciones según esquemas de representabilidad históricamente elaborados y relacionados, previos al texto”». -Y continúa- «El tema se diferencia del contenido específico y puntual de un texto por ese carácter exterior a él, ya circunscripto en la cultura, y se diferencia del motivo (en el sentido en el que suele adjudicarse a los motivos o pictóricos), entre otros aspectos, porque el motivo, si bien puede caracterizarse por una situación de exterioridad similar, sólo se relaciona con sentidos generales del texto por su inclusión en un tema, y porque el tema (inversamente a lo que

ocurre con el motivo, que es reconocible en el fragmento) sólo puede definirse en función de los sentidos del texto en su globalidad»¹⁶⁷..

8.1. Los Motivos y los actantes.

«Los motivos serían por lo tanto elementos característicos de los personajes, de la acción, o de circunstancias de la acción, con tal que sean capaces de caracterizar un texto»¹⁶⁸.

«En lo sexual está todo inventado, al menos en lo que tiene que ver con la biología. Ya la emperatriz Teodora encontró algo definitivo cuando resolvió «satisfacer todos los orificios amorosos del cuerpo humano, completamente y al mismo tiempo»¹⁶⁹. En la pornografía los motivos se organizan según dos ejes: uno que es definido según la práctica sexual que los actantes realizan, y el otro, determinado según la manera en la que se produce esta práctica sexual («circunstancias de la acción»). A su vez, ambos ejes convergen y definen a uno de los leitmotiv del discurso: las acciones de tipo sexual, o prácticas sexuales. El leitmotiv es definido, como el motivo principal o conductor de un discurso, el cual aparece diversas veces, se lo considera en un nivel de mayor complejidad que el de los núcleos temáticos o motivos, precisamente por su condición de conductor¹⁷⁰.

¹⁶⁷ Steimberg, Oscar, Op.Cit. 1998. Pág.44.

¹⁶⁸ Segre, Cesare, Op. Cit.1985.

¹⁶⁹ López Ibor, Juan José, y otros, *El libro de la vida sexual*. Ed. Danae, Barcelona, 1973 Pág.9

¹⁷⁰ “Pero la relación es también de idea a núcleo, de organismo a célula, dado que tema, asunto y Leitmotiv «son, ya no núcleos como los motivos, sino organismos complejos y diferenciados, de los cuales el motivo...es el primer germen, o célula”. Segre, Cesare. Op. Cit. 1985.

Ya hemos señalado, que en la pornografía por una parte se da una posibilidad múltiple de tipos de actantes en las secuencias diegéticas, más allá de su fisonomía o características físicas, en razón de depender de la historia, relato o género modalizador al que el film pornográfico se asocia o vincula intertextualmente. Y que la estabilización se establece en lo tocante a la a la delimitación de los actantes vinculada a las sexualidades de éstos. Habíamos señalado dos tipos fuertemente definidos: el actante masculino y el actante femenino. A su vez, estos actantes, actúan poniendo en juego a lo que se presenta como su deseo sexual y a la puesta en práctica de esa sexualidad. Estas dos grandes figuras actanciales (actante femenino, actante masculino), derivan en un diferente nivel de particularización o caracterización de acuerdo al motivo con el se relacionan.

En el caso de las actantes femeninas se construyen en principio dos tipos básicos, contruidos sobre la problematización que la actante establece entre su deseo de tipo sexual, y el modo de practicar su sexualidad, respecto de una sexualidad ‘normal’ que se trasgrediría. Se ha dicho en más de una oportunidad, que en las películas pornográficas junto con el pasaje a la mostración de sexo explícitamente, se recupera la convención de que se trata de un discurso que en la manera de abordar lo sexual, al incluir sexualidades que la sociedad ha clasificado como “anormales” o sexopatías, transgrediría un cierto orden moral social. En este sentido, el hecho de que el mismo sistema clasificatorio traiga estas delimitaciones sexuales convencionales como anclaje, esto es, «heterosexual», opera instaurando a las orgías o relaciones sexuales donde los integrantes superen la pareja, relaciones lésbicas, coitos no sólo vaginales, sino también anales, etc., como modalidades señaladas como desvío a la norma tácita de una sexualidad considerada desde el punto de vista moral occidental y católico, de dos (hombre-mujer) de coito vaginal. Desde este lugar, en la confrontación que se establece

entre una sexualidad permitida y una diferente, en las películas pornográficas se describen básicamente dos clases de actantes femeninas en función del modo en el que presentan y resuelven este conflicto inicial.

La primera caracterización, tiene dos variantes. La primera compone a una actante femenina “insatisfecha” sexualmente. Es la actante que aparece como buscando algo más allá de su sexualidad actual. Y busca porque supone saber que hay una sexualidad que le permitirá obtener un placer total, máximo. En “*Deep Throat*”, la actante habla de este tipo de placer, como del orgasmo que hace «escuchar campanas». El conflicto está dado en el film, porque ella no ha escuchado nunca esas campanas y cree que nunca lo hará. En una conversación, una amiga le dice que ella tiene que probar y buscar, que cada cual tiene sus formas de llegar al orgasmo, que no tiene que tener miedo. Finalmente, tras probar distintas variantes, un médico le ayuda a ver que ella puede acceder al orgasmo a través de su garganta, porque al parecer, ella tiene el lugar de obtención de su placer, una suerte de “punto G”, en la garganta. El orgasmo femenino se construye en este film a través de una suerte de “montaje de atracciones”¹⁷¹. Las imágenes de la protagonista practicando una *fellatio* se articulan con imágenes de campanas que suenan, fuegos de artificio que explotan, nave espacial que asciende.

Otro caso, puede ser el de la esposa que busca la manera de obtener la satisfacción que en el momento inicial del relato, no tiene. Para ello debe transgredir y quebrantar la institución matrimonial monogámica y una cierta convención acerca de la sexualidad ‘correcta’ o adecuada.

¹⁷¹ Montaje de atracciones es un de los tipos de montaje que trabajara y analizara el realizador ruso, Sergei Eisenstein. Que operaría al situar dos imágenes, que en principio no parecer tener conexión, en continuidad, y a través del lazo metonímico construir la metáfora.

La segunda variante de este tipo, compone a una actante femenina que es conducida por razones más o menos externos a ella –es engañada, forzada, “tentada”- al encuentro con modalidades sexuales particulares y que generalmente, en principio no son las que esperaba, en relación a una habitualidad sexual que se modifica. Se construye a una actante que es conducida o llevada a unas ciertas actividades sexuales. En el caso de “*Subjugation*” la actante femenina se encuentra con una modalidad lésbica, plural, y levemente sadomasoquista en la práctica sexual, a partir del encuentro con un hombre, que la engaña. Este, al venderle los ojos le impide ver que no es sólo con él con quien ella se está relacionando, sino que también participan en la escena, una mujer y otro hombre. Cuando la actante reconoce el engaño, primero intenta irse, pero seducida por el placer que parece obtener, se queda. El hombre le dice: «sabía que te gustaría», y ella contesta: «Nunca estuve tan excitada. Quiero seguir» En este caso también se construye una figura femenina donde su sexualidad parece tener un “más allá” (aquí, más allá del no que enuncia) al que descubrir. Como se ve en el tipo anterior se habla de escuchar campanas, en este caso de un deseo oculto o latente.

El motivo del “ser forzadas” a una cierta acción de tipo sexual, se presenta con ciertos grados de violencia en la narración de las actividades sexuales y de la “atmósfera” diegética. Sin embargo, lo que parece emerger cuando la situación se presenta como de mucha violencia, son ciertos rasgos de sobrerrepresentación, (fundamentalmente actuaciones exageradas) que al exponer el lugar de representación y de ficción, operan ‘aflojando’ la veracidad y su efecto de cosa ‘real’, que de otro modo se presentaría quizá como demasiado violento. En una novela de Alejo Carpentier, se enuncia en un párrafo un efecto de este orden a partir de un procedimiento de puesta en escena de una ficción en un prostíbulo: «*Pero sin embargo me quedaba –bajadas las muchas copas- como un temor de que mi sacrílega diversión con la hermanita de San Vicente de Paul (otra vez Paulette se me había ofrecido*

como colegiala inglesa, entre raquetas de tenis y fustas de equitación; otra vez, muy pintada, de buscona portuaria, con medias negras, ligas rojas y altas botas de cuero) me trajese mala suerte. (...) me tranquilizaba pensando que, en la falsa celda conventual de mi culpable antojo, no habían llevado el afán de autenticidad hasta poner un crucifijo. La Madame Ivonne, vestida de negro, collar de perlas, exquisitos modales, idioma que, según los casos y la condición del cliente, pasaba del estilo Port –Royal al estilo Bruant _muy semejante en esto a mi francés mixto de Montesquieu y Ninipeau-de-chien- sabía enténderselas con las fantasías de cada cual, viendo siempre, sin embargo, donde había que detenerse.¹⁷² ».

La segunda caracterización, corresponde al actante femenino, que se construye sin poner en conflicto ni a su deseo de tipo sexual ni a la modalidad en la que lo satisface. Se trata de un tipo de mujeres que no manifiestan en las situaciones del acto sexual diferente al “normalizado” rechazo o culpa. Ellas pueden proponerlo o realizar estas modalidades del “desvío” sin que el conflicto se origine. Es decir, que en éstas la modalidad sexual no es puesta en el lugar del conflicto. Incluso, dichas modalidades al presentarse con cierta naturalidad parecen colocarse como prácticas cotidianas.

Estas clases de actantes, pueden caracterizarse con un cierto poder respecto de los otros que participan de la historia. Podría tratarse del personaje la directora de la cárcel en el film “Prisson”. La Morticia de “Crazy Adams Family”, la protagonista de “Torero” (Dir. Joe D’Amato), las bailarinas del bar nocturno, “Lust y Desire”. Incluso en el film “Latex”, se define este tipo de caracterización diegeticamente. Málcom, que como se ha señalado, al tocar

¹⁷² Carpentier, Alejo, *El recurso del método*. Ed. Siglo XXI 1978, Pág. 14. El subrayado es nuestro.

a una persona proyecta las culpas o sueños sexuales inconfesables de ésta, no puede estar con ninguna mujer porque todas las que conoce proyectan escenas sexuales con otros hombres. Málcom no puede tolerarlo. Una voz off que relata al modo de un informe médico enuncia que era un “impotente mental”. Sólo una mujer, Kato, «quien quería ser parte del sueño y no sólo de lo que soñaba», dice la voz off, es de confianza para Málcom y ella podrá ayudarlo. Ser libre es no tener restricciones para gozar. Málcom puede hacerse libre, (representado en el film por una gran eyaculación) a partir de una figura femenina, que aparece construida como la que habría de completar a la figura masculina.

Un caso particular de caracterización vinculado en cierta medida al lugar de poder de la actante, es el que fuera definido con relación a la actante femenina que recupera ciertas marcas consideradas como masculinas, que tiene un cierto lugar de poder en la el relato porque pertenece a una institución o por la posición que se le construye respecto de los otros. Esta figura es construida con un cierto grado de indefinición, ya que se la presenta como mujer, pero con ciertas marcas de lo que podría señalarse como masculino: cigarrillo en la boca, pelo corto, modales rudos, etc. La práctica de tipo sexual que se construye, parece ser específicamente la de la visión y el sometimiento sobre otro¹⁷³.

En estas descripciones de las caracterizaciones femeninas, aparece problematizada en unas la sexualidad de las actantes a partir de la satisfacción sexual. En otras el conflicto se presenta por el encuentro de la actante con una sexualidad que “viola” la norma. Por otra parte, la segunda caracterización, construye una actante femenina donde no se problematiza, no se coloca lo sexual conflictivamente.

¹⁷³ Esta figura se presenta en “*Prisson*”.

En el caso de la caracterización masculina, en oposición a lo que ocurre con las actantes femeninas, parece no haber conflictos que se establezcan con relación al hombre insatisfecho que busca una sexualidad que le haga posible alcanzar el placer mayor, “el de las campanitas”, ni parece presentarse al actante masculino como un sujeto que no sabe qué quiere, hasta dónde quiere, cómo satisfacerse. En el caso de los actantes masculinos no se suele problematizar ni a su deseo -el objeto de su deseo aparece fuertemente designado por lo femenino- ni al modo en el que practica su sexualidad respecto del objeto de su deseo. En este sentido las actantes femeninas del segundo grupo, aquellas que no indican conflictos respecto a su sexualidad, se emparentan con las caracterizaciones hechas sobre los actantes masculinos (que no suelen presentarse como sin saber qué sexualidad los satisface, o forzados¹⁷⁴ a practicar actos de tipo sexual que en principio no quiere).

En el caso antes citado de “*Latex*”, el conflicto central se construye sobre la figura del actante masculino, Málcom. Málcom, es un “impotente mental”. Pero su impotencia, no se relaciona con que el no sabe a quién desea, ni cómo desea. Desde el principio Málcom es presentado como heterosexual, e incluso su mirada se posa sobre actantes femeninas: la serie de proyecciones que Málcom materializa, son mayoritariamente referidas a deseos ocultos o silenciados, de mujeres.

En el caso de “*Il Confessionale Sex*”, (El Confesionario, Dir. Jenny Forti), el actante masculino principal es un sacerdote, que en ocasión de asistir a una mujer moribunda, ve accidentalmente a una pareja relacionándose sexualmente en el lecho de ésta. Tras esta visión, el sacerdote decide que desea para sí aquello, aunque le estaría negado por su condición clerical. Aprovechando el poder comienza una serie de sometimientos, mujeres que se van a

¹⁷⁴ Hay un caso especial, en “*Prisson*”, donde el otro masculino es como un esclavo de la directora de la cárcel, pero en su caracterización, este “hombre” es construido más como bestia que como humano.

confesar, a unas monjas que sabe lesbianas. Y nunca somete sexualmente a hombres. En este caso el conflicto del actante está sobre todo relacionado a su caracterización, pero no hay oscilación alguna respecto de su “objeto de deseo” que será desde el principio, y tras “abandonar” a dios, la mujer. Ya desde el principio, en la secuencia de la “visión” donde él permanece oculto y la pareja copula, “su” mirada se posa con insistencia en la mujer, en su cuerpo, en los gestos de su placer.

Esto que ocurre con el actante masculino en el film “*Il Confessionale Sex*”, la especificidad de su sexualidad respecto de la figura femenina, es una regularidad de las películas pornográficas heterosexuales. La sexualidad de las figuras masculinas se construye como ligada y fijada en femenino. En tanto que la sexualidad de las figuras femeninas parece ostentar una condición más ambigua y menos estable.

8.2. **El tipo del actante masculino y el tipo de actante femenino:**

Veamos lo que ocurre en el caso de un motivo que aparece con regularidad en la pornografía, el o la onanista.

Suele verse con regularidad situaciones donde la actante femenina se presenta desnuda sin que esté interactuando con actante alguno (masculino o femenino). Esta presencia funciona fuertemente en dos motivos: la onanista y el baño.

El motivo de la onanista, cuando la actante femenina se masturba. La secuencia describe el modo en el que la actante desarrolla la acción. No necesariamente se indica con anterioridad o posterioridad la “fuente” de ese deseo sexual. Generalmente se incluye a un otro que la observa, al voyeur o mirón diegético o extradiegético. El primero resulta de su

inclusión en el relato, el segundo de su inclusión por marcas de la enunciación, como es el hecho de que la actante femenina mire a cámara mientras se masturba o desnuda.

Algo similar ocurre con el motivo del baño, que regularmente se construye sobre la figura femenina y no sobre la masculina. La actante femenina se baña, y su cuerpo se muestra en detalle. Generalmente se incluye a un voyeur que observa la escena sin ser visto. Algo muy significativo en estas secuencias, es que cuando no hay voyeur diegético construido, la actante mira a cámara. Esta mirada que devela al dispositivo, instala fundamentalmente la figura de un enunciatario a quien se está apelando o está siendo incluido.

En la película *“Pornovisión Abierta”*, una mujer se baña, y mientras lo hace se masturba. Un hombre la espía (su vecino, informa una voz off). El contacto entre ellos no es de “ida y vuelta”. La mujer no sabe que él está. Él al verla se masturba. En tanto que la actante femenina es mostrada en esta tarea masturbatoria con la particularidad de que no se explicita la fuente que ha generado su deseo de masturbarse. Se construye a una figura femenina que puede excitarse y “satisfacerse” sin que requiera del contacto visual o directo con otro. La actante mira a cámara, e incluso incluye a este lugar de la mirada, la cámara como partenaire de su práctica sexual.

En el caso del actante masculino, el cual también se articula con el motivo del baño, presenta variantes. Éste no se exhibe desnudo estando solo, masturbándose y sin explicitar la “fuente” de su acción sexual masturbatoria; así como tampoco es especialmente descrito en esta tarea. En el caso de la construcción del tipo onanista masculino, regularmente se indica que la fuente que ha generado dicha práctica ha sido la visión de una mujer en prácticas de tipo sexual. En el caso de que la actante femenina esté sola o acompañada, el onanista funciona como contraparte de la escena exhibicionista, es decir como voyeur. El voyeur

onanista generalmente se mantiene a distancia de la escena sexual, muchas veces oculto, y puede permanecer como onanista o hacerlo sólo transitoriamente para pasar de un momento a otro a ser partícipe de la relación sexual “de contacto” con la actante femenina.

En el film “*Contacto in Roma*”, (Contacto en Roma, Dir. Mario Salieri), un poderoso Director del canal televisivo organiza una escena sexual en la que una mujer, (la hija de un periodista opositor del Director), es engañada por el novio, (quien es cómplice del director) y se relaciona con varios hombres, supuestamente como la única manera de ayudar a su novio. El Director distante de la escena, es “descubierto” o incluido en la escena cuando la cámara realiza un zoom out¹⁷⁵. En ese momento se lo ve, a distancia de la escena “grupal” y en la penumbra. Como a un voyeur que también se masturba. Se indica a la percepción de la escena sexual como la fuente o “causa” de su deseo masturbatorio.

En los films pornográficos se privilegia el desarrollo de la figura femenina. No sólo porque la sexualidad femenina se establece como movediza respecto de una sexualidad masculina fijada a lo femenino, sino porque los relatos se ocupan de ella, de describirla, mostrarla, “pensarla”, como no la hacen de la figura masculina. Esta oposición se presenta tanto en las secuencias diegéticas como en las del acto. Dominantemente se pueden pensar a las actantes femeninas como caracterizaciones “redondas” o “complejas”, y a las masculinas como “planas” o “poco complejas”. La figura masculina es una figura “estilizada”: en pocos signos que hablan de ellos, se los construye.

Hemos señalado que en la tapa de los boxes de las películas pornográficas generalmente se presentan a mujeres que dejan desnuda alguna zona erógena, mayormente los

¹⁷⁵ El zoom out (movimiento óptico mediante el se pasa de un plano practicado con una distancia focal larga (plano cerrado) a una plano practicado con una distancia focal menor (cuadro más abierto).

pechos, el pubis y el trasero. Parecen en pose, su cuerpo dispuesto a ser capturado y mostrado. En tanto que la figura del hombre es menos usual en la imagen de tapa y cuando aparece suele hacerlo con los genitales cubiertos por alguna prenda o por el cuerpo de la mujer. Cuando los genitales masculinos pueden verse en las fotos más pequeñas que acompañan al box y que representan situaciones sexuales que están en la película, aparecen justamente como “foto fija” de una situación donde se está relacionando sexualmente con la mujer. La figura masculina se ordena en la acción y en la relación con la figura femenina. La figura femenina y su sexo se presenta en pose, en el lugar de contemplación posible.

Ahora bien esta construcción de la figura femenina sensual y perceptible, también es construida a nivel argumental. Cuando el relato avanza en las secuencias diegéticas, es para situar a las actantes femeninas y para construir la escena que va a contener a la secuencia del acto. Es poco usual que las secuencias diegéticas sigan el desarrollo del personaje masculino, salvo cuando este entre en contacto con el actante femenino, o cuando la situación que se presenta modificará a la realización de la secuencia del acto. O bien cuando al seguir al actante masculino se dará lugar a otra secuencia del acto. A su vez, en las películas pornográficas la historia suele tener por protagonistas a las actantes femeninas. El relato parece seguirlas a ellas, tomar el rumbo generado por su serie de funciones (tanto diegéticas como sexuales) y no tanto la serie construida por los actantes masculinos, salvo cuando el cruce se establece porque se relacionan sexualmente con las actantes femeninas protagonistas. Es un rasgo dominante, aunque se presentan también films donde el protagonista es masculino, pero cuyo protagonismo suele ser compartido con una figura femenina.

Por otra parte, los actantes masculinos son presentados como actantes que trabajan o que tienen una tarea más allá de la acción de tipo sexual: torero, periodista, boxeador, asesino,

internado en un “manicomio”, cura, etc.. Las actantes femeninas suelen ser presentadas como sin tareas, sin ocupaciones. O de tenerlas “las deja” suspendidas durante la duración del film.

La actante femenina es construida con la función central de ser el espacio que hará circular las secuencias del acto, o del intercambio sexual. En el film “*Contacto in Roma*”, todas las actantes femeninas que participan el relato valen en el lugar de intercambio sexual que hacen posible. En tanto que no todos los actantes masculinos participan de las acciones de tipo sexual y son fundamentalmente los actantes masculinos los que desempeñan tareas de un tipo no sexual. En el film “*Contacto in Roma*”, la historia cuenta la tarea de un periodista y su compañero, que van desenmascarar, y denunciar lo corrupto que es el Director del canal de televisión en el cual trabaja. Para ello van a transmitir un programa especial donde se mostrará. El Director no debe saberlo. El periodista se comunica con su esposa y le dice que debe esconderse, pero que se mantendrá en contacto. La hija del periodista ignora que su novio es un cómplice del Director. El Director irá a buscar a los periodistas y en el camino hará que las mujeres de sus empleados sean sometidas sexualmente.

Los actantes masculinos se exponen ante el poder, son perseguidos, se esconden, flagelan, denuncian, son asesinados. Mientras que las actantes femeninas valen por su sexualidad: ella intenta salvar al novio relacionándose sexualmente, a pedido de éste, con otros hombres. La esposa de un periodista en peligro intenta salvar al marido relacionándose sexualmente con los hombres que lo están persiguiendo. En el final, mientras los actantes masculinos periodistas son asesinados, las actantes femeninas son mostradas al ser violadas. El relato ‘se queda’ con ellas. Para matar el sonido de un disparo basta.

En el caso del film “*Prisson*”, se cuenta la historia de dos jóvenes periodistas que son detenidas ilegalmente cuando se presentan en una cárcel de mujeres para investigar una serie de desapariciones. Las actantes femeninas periodistas, al ser capturadas pierden su función de

periodistas. Las guardia cárceles y la directora de la cárcel las flagelan. El relato se centra en las dos periodistas y las vejaciones sexuales de las que son objeto. Ambas son asesinadas, pero eso no se muestra, se lo sugiere.

En la pornografía la historia se subordina a las secuencias del acto, y a su vez éstas se ordenan sobre y alrededor de las figuras femeninas. Esto se vincula a una suerte de ordenamiento del cuerpo femenino desnudo al lugar de lo sensual, de lo que ha de ser para contemplar, como valor en sí mismo y espacio para la circulación sexual. En tanto que el cuerpo masculino desnudo es ordenado en función de su relación con el cuerpo femenino, o bien de las prácticas sexuales que hace posible.

En la pornografía, otro gran leitmotiv lo constituye la mirada, y el juego sexual que establece con su circulación; es decir: la del par exhibicionista-voyeur. Y es en la articulación con éste leitmotiv que se definen a su vez los dos tipos de actantes ya sea como fundamentalmente exhibicionista, tipo de la actante femenina, o como fundamentalmente voyeurs, tipo del actante masculino.

«El voyeurismo que no sea sádico en exceso (no hay ninguno que no lo sea en absoluto) se apoya en una especie de ficción, más o menos justificada dentro del orden de lo real, institucionalizada a veces como en el teatro o en el strip-tease, una ficción que estipula que el objeto esté «de acuerdo» y que por lo tanto sea exhibicionista»¹⁷⁶

La actante femenina que ordena su cuerpo para una mostración convenida: mirada a cámara, cuerpo en pose, discurso que insiste en describirla, y un actante masculino construido

¹⁷⁶ Metz, Christian, Op.Cit. 1979. Pág.62

como quien goza de esa mostración, el voyeur. Entre ellos, la percepción privilegiada es la escópica, y su acción dominante respecto de esta tarea de la circulación de las miradas.

Figura femenina y su sexualidad que se torna central en los films, que parecen girar en torno a la construcción de lo femenino y a la fijación heterosexual que hace posible de la figura masculina, negación “homosexual”.

8.3. El verosímil de la pornografía.

«Sabemos que para Aristóteles lo Verosímil (*tó eikós*) se definía como el conjunto de lo que es posible a los ojos de los saben (entendiendo que este último «posible» se identifica con lo posible verdadero, con lo *posible real*). Las artes representativas –y el cine es una de ellas ya que, «realista» o «fantasioso», es siempre figurativo y casi siempre de ficción- no representan todos los posibles, sino sólo los posibles verosímiles»¹⁷⁷

Tanto el motivo del onanismo, como el del coito anal (femenino), exhibicionismo, voyeurismo, lesbianismo, la violación, del abuso o engaño, «ménage á trois», orgías, son motivos cuya gran presencia en los diversos films pornográficos parece establecerlos como “*topos*” o “*clichés*”, lugares comunes a los que se recurre regularmente. «Entre los resultados más consistentes de la estereotipación cultural, hay que computar indudablemente

¹⁷⁷ Metz, Christian, El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?, en Metz, Christian, Kristeva, Julia y otros, *Lo Verosímil*, Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970.

a los *topoz (topos)*¹⁷⁸. Esta estereotipación funciona caracterizando al texto o grupo de textos¹⁷⁹.

La pornografía, cuya mirada se centra en la representación de lo sexual, además de recuperar de alguna manera a esta suerte de simplificada guía sexual que definiera la emperatriz Teodora (quien definió lo sexual como “satisfacer todos los orificios amorosos del cuerpo humano, completamente y al mismo tiempo”), propone una manera de cubrir “orificios” que, diferente de lo específicamente orgánico, toma la forma de historias que modalizando y ficcionalizando, definen un sexo en pose. Una sexualidad en escena. Un sexo construido para ser mostrado en el espacio de un género cuya promesa al enunciatario es la de brindar una cierta excitación ante tal contemplación. Un verosímil construido en la oposición que establece con otros discursos, «su campo propio de lo decible»¹⁸⁰ funciona en la presencia fuerte y recurrente de todos estos motivos sexuales altamente estabilizados, topos del discurso. «El *topoz (topos)* constituye, pues, una estructura con una fuerte cohesión interna, y con valencias que permiten unirlo a una argumentación externa. Además, precisamente porque son argumentos instrumentalizables, los *topoz* no pueden constituir el contenido de un texto, no son *temas*. Se puede decir, por tanto, que los *topoz* son *motivos*: el *topoz* es un motivo codificado por la tradición cultural para ser aducido como argumento»

Y en tanto estabilización y construcción social, el verosímil pornográfico supone en su manera de representar a los sexual una fuerte presencia de la cultura como convención y como estabilización.

¹⁷⁸ Segre, Cesare, Op.Cit. 1985.

¹⁷⁹ Ducrot, Oswald y Todorv, Tzvetan, Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje, Ed. Siglo XXI, México DF, 1984. Pág. 257.

¹⁸⁰ Metz, Christian, Op. Cit., 1970.

«(...) es verosímil lo que es conforme a las leyes de un género establecido. En un caso como en otro (=opinión común, reglas del género) es una relación con *discursos* y con discursos *ya pronunciados* que se define lo Verosímil, que aparece así como un *efecto de corpus*: las leyes de un género se derivan de las obras anteriores de dicho género, es decir, de una serie de discursos (a menos que hayan sido explícitamente formuladas en un discurso especial: arte poética u otro similar); y la opinión común no es sino un discurso disperso puesto que en último análisis no está constituida sino por lo que dice la gente. Así pues lo verosímil es, desde un comienzo, reducción de lo posible, representa una restricción *cultural* y *arbitraria* de los posibles reales, es de lleno censura: sólo pasarán entre todos los posibles de la ficción figurativa, los que *autorizan* los discursos anteriores»¹⁸¹

8.4. **Del poder como tema en la pornografía.**

Es posible decir, que en la pornografía, lo sexual es el tema. Esta acotación temática se define tanto por la articulación del leitmotiv “relaciones de tipo sexual” entre los actantes, como por la definición de éstos acotada a su sexualidad y el tipo de circulación que hacen posible de los intercambios sexuales, como por los motivos regulares o topos, que caracterizan y organizan a este género. Ahora bien, es posible identificar otro tema relativamente abordado. Se trata de la insistencia temática donde se articula al sexo con el poder, intervención que se instrumenta a través de los siguientes motivos.

¹⁸¹ *Ibíd.*.

En el caso de “*Latex*”, el hombre que al tocar a la gente ve sus fantasías sexuales, sus culpas, es sometido por la disciplina médica, internado con un chaleco de fuerzas, cuestionado, estudiado como a un “fenómeno”. «Los médicos son todos unos boludos», dice. Y a esta capacidad de ver esas fantasías, pensamientos o culpas escondidas, la médica la llama alucinaciones, pero que en tanto “desvisten” a las personas, son consideradas como síntomas de insanía.

En “*Prisson*”, las protagonistas, dos actantes femeninas son violadas al intentar investigar para denunciar las desapariciones en una cárcel de mujeres. Como se ha señalado ambas son asesinadas y la cárcel continuará siendo como era, el lugar de abusos practicados por las autoridades sobre las “reclusas”. Aquí se articula al poder con el ejercicio de violencia física y sexual. En el caso de “*Latex*”, se presenta al poder como el ejercicio de una normativización del deber ser sexual, regida principalmente por la medicina y la psiquiatría en la imposición de una manera de pensar lo sexual y sanción al infractor como demente o enfermo.

En “*Subjugation*”, la mujer es sometida a unas prácticas sexuales que no eran las que esperaba al ser engañada. No se presenta un ejercicio de violencia física demasiado fuerte o dramatizado, pero el motivo del que engaña a la actante y le obliga a mantener una cierta práctica sexual bajo condiciones que la actante desconoce y que no son ni las que supone ni las que espera explícitamente, supone un cierto juego de las relaciones donde se sitúa al actante femenino en desventaja: al menos uno de los otros personajes sabe del engaño y el enunciatario también, porque el tipo de narración se construye habiendo dado esa información al modo de una “narrador omnisciente”. Esto es un poco como el tipo de circulación de la información que se propone en las películas de suspenso, donde el enunciatario sabe que el asesino se encuentra al pasar la puerta, y que si el personaje la

atraviesa posiblemente algo malo le ocurrirá. Pero el personaje carece de esta información. De tal modo, no sólo un personaje sabe más que el otro, se coloca al enunciatario en una situación de ventaja respecto del personaje. Se presenta el ejercicio del poder en la forma de un cierto sometimiento asociado al saber. Y, en el nivel enunciativo, la circulación de este saber construye a una asimetría, en la que se coloca al enunciatario en ventaja respecto de los actantes.

En “*Il Confessionale Sex*”, el sacerdote amparado en su lugar de autoridad como miembro de la iglesia somete a las feligresas obligándolas a realizar actos de naturaleza sexual. En una situación, aduciendo que una joven está poseída por el demonio, y teniendo la total confianza de los padres, inicia la farsa de un exorcismo. Mientras la compungida madre espera en el pasillo el sacerdote obliga a la joven a practicar actos sexuales con él y a mantener silencio en nombre de dios. Al motivo de la violación y del engaño se incorpora la vinculación a una institución, la eclesiástica.

En el caso del film “*For Ever Night*”, (film de época que mixtura al siglo XVII aproximadamente con ciertos rasgos modernos). Es la historia de un hombre condenado al mundo de las tinieblas. Sufre al ver cómo su amada en la tierra y ajena a su dolor, se relaciona sexualmente. La voz off del actante masculino dice «Un lugar de límites indefinidos reservado para el amor carnal. Para excitar el enojo del cielo, y es así, nunca termina, nunca empieza la tortura es eterna. Pues yo amaba a mi esposa más que a él [Dios]». El hombre ha sido castigado por amar a su esposa más que a Dios. Amor carnal. Se recupera a lo sexual como lugar de ruptura y trasgresión de la prohibición, en este caso en la figura del pensamiento religioso.

En la película “*Contacto in Roma*”, los periodistas preparan un trabajo audiovisual para denunciar a unos políticos y al director del canal de TV donde trabajan. Dicen:

«Vendrán los censuradores. Al director no le gusta mucho la crudeza con la que tratamos la actualidad. (...) Lo más importante es que la sociedad sólo piensa en divertirse, si la hacemos pensar exigirá al gobierno que rinda cuentas». Durante la película se muestra cómo las mujeres de éstos periodistas son sometidas sexualmente, y cómo los hombres son asesinados. El poder en manos de políticos y del Director resulta vencedor. Sobre el final del film, un periodista dice que mostrarán un video «un documento que provocará un escándalo que sacudirá a toda la clase política. Un hombre aparece y hablando a cámara dice «Es Absurdo. Esta introducción era inútil. Tal como era inútil mostrarles las imágenes del video en mano de actores de la película. ¿Saben por qué? Porque en el fondo probar eso no tiene importancia. Lo que importa es que la película les haya gustado. Yo la dirigí. Soy Mario Salieri. Ahora, vayan en paz¹⁸²». En este caso, la violencia se ejerce tanto en lo sexual sobre las actantes femeninas, y no sexualmente en los actantes masculinos. El poder se asocia al poder político y económico. Por otra parte, en esta irrupción del supuesto realizador, Salieri, que habla mirando a cámara, se construye una suerte de parábasis¹⁸³ muy expuesta, donde se presenta un momento de confusión entre el lugar de lo ‘real’ y de lo ficcional de la representación, en virtud de que esa presencia se supone como una irrupción de lo ‘real’.

Los motivos sometimiento, engaño, traición, lugar de la palabra autorizada que “arbitrariamente” designa el orden (poderío simbólico), ejercicio de violencia por poderío político o económico. El poder que construye la pornografía está fuertemente asociado a lo

¹⁸² Aquí aparece recuperada la figura que el director de thrillers Alfred Hitchcock defieniera como “Mac Guffin”. Un elemento que se presenta como enigmático y que finalmente se revela y no tenía tanta importancia, o directamente no se devela. Como la caja del film, “*Barton Fink*”, dirigida por los hermanos Cohen. Truffaut, François, *El cine según Hitchcock*”, Ed. Alianza, Bs.As. 1994.

¹⁸³ En las obras de teatro de la antigua comedia se llamaba «parábasis» al momento en el que el coro se retiraba la máscara y mirando a los espectadores hablaban a favor del director de la obra, de la importancia de que lo premiaran. También aconsejaban sobre la vida ciudadana. García López, José y Gil Fernández, Luis, *Aristófanes, Comedias*. Ed. Gredos. Madrid, 2000.

sexual, ya sea por sometimiento concreto a realizar prácticas sexuales o por el señalamiento que establece de una imposición de orden o normalidad respecto de lo sexual. En el primero se practica fundamentalmente sobre las actantes femeninas, lo segundo se recupera señalando a instituciones sociales más o menos legitimadas como las que ejercen el control y designan a la sexual correcta o normal, en nombre de la ciencia, la iglesia, o Dios.

Otra característica de los relatos, que se da con mucha regularidad, es la no-instancia de castigo para quienes infligen las normas respecto de lo sexual o actos violentos destinados a dar lugar a una práctica sexual.

Como se puede observar, la pornografía recupera dos niveles respecto del poder. El primero particular ejercido casi siempre en forma violenta o imperativa de uno sobre otro. La segunda una violencia «simbólica» ejercida por entes o instituciones vinculadas al saber y que es ejercida sobre todos, sobre las mentes.

En tanto que hay otro ejercicio del poder que la pornografía presenta y al que pareciera no proponerse “castigar” o cuestionar: el del poder de dar muerte que entes o instituciones poseen y ejercen en el espacio diegético de los films.

8.5. Unas ausencias, unos silencios.

Ahora bien, hay dos motivos que el espacio pornográfico heterosexual¹⁸⁴ retira o evita presentar con gran regularidad. Dos presencias predominantemente excluidas, donde también se

¹⁸⁴ En tanto que este un trabajo sobre la pornografía heterosexual y no se han analizado textos de los otros sub-géneros pornográficos, no podemos determinar si esta característica se presenta en ellos.

evidencia el atravesamiento de la cultura. Una ya fue enunciada, la homosexualidad masculina. Otra, la ausencia de relaciones sexuales donde la actante femenina se presente con su período menstrual. El sangrado, primer gran tabú para Freud, es de las pocas sustancias del cuerpo vinculadas a lo sexual que es retirada al no ser mostrada o aludida. Lo mismo ocurre con la homosexualidad masculina. Un caso que se podría señalar como de ruptura respecto de este verosímil de una figura masculina “plenamente heterosexual”, es de “*Pornovisión Abierta*” donde en uno de los “bloques” se muestra a un hombre asistido en una suerte de parto, y donde el bebé, un muñeco de plástico, es retirado por el ano. No es una escena específicamente gay en el sentido de que no hay mostración de relación sexual entre dos actantes masculinos, pero el ano, es en la figura del hombre heterosexual, una zona “preservada”, negada como zona sexual o erógena. En los chistes populares algo de esto se enuncia cuando se dice por ejemplo que «macho es el que probó, y no le gustó». Este caso es muy particular en tanto que se opone al verosímil dominante del espacio pornográfico heterosexual donde la figura masculina se construye delimitando mayormente su sexualidad en dos elementos: el pene y el semen. De todos modos no se puede dejar de mencionar el fuerte carácter paródico del film.

SÉPTIMA PARTE

9. La enunciación de Cristal.

⇔ *Y así es. Nunca termina. Nunca empieza. La tortura es eterna, pues yo amaba a mi esposa más que Él* ⇐

Del Film pornográfico For ever Night, de Michel Ninn.

9.1. A través de la cerradura mágica.

Oscar Steimberg define por enunciación «(...) al efecto de sentido de los procesos de semiotización por los que en un texto se *construye* una situación comunicacional, a través de dispositivos que podrán ser o no de carácter lingüístico. La definición de esa situación puede incluir la relación entre un “emisor” y un “receptor” implícitos, no necesariamente personalizables»¹⁸⁵ A estas figuras del “emisor” y del “receptor”, respecto de la enunciación, las llamamos “enunciador y enunciatario textual”. Se define entonces que lo enunciativo en un discurso, es el «diseño de una situación comunicacional, como efecto de construcción a través de dispositivos»¹⁸⁶.

A continuación abordaremos por una parte, la relación que se establece entre el efecto discursivo que opera en el modo que se establece la construcción *del sexo*, y el tipo de régimen enunciativo que domina la propuesta pornográfica audiovisual.

¹⁸⁵ Steimberg, Oscar, Op. Cit. 1998.

¹⁸⁶ Fernández, José Luis, OP.Cit. 1999.

9.2. Hallar el secreto.

Esta manera de ir al sexo en detalle y más detallado parece recuperar la convención de un sexual que habría de permanecer oculto, y al que hay que develar. En la presencia del detalle se establece una rigurosidad ‘peligrosa’: las prácticas sexuales mostradas. Una amenaza aparente: romper con la prohibición de mostrarlo todo respecto de lo sexual, volverse hacia lo que estaba oculto. Y el juego de volver el deseo de saber sobre lo sexual en signo (audiovisual). Se recupera aquello que definiera Foucault respecto de esta sociedad occidental que ha establecido una “voluntad de saber” sobre el sexo, lo ha construido como a un “secreto” al que develar:

«Lo propio de las sociedades modernas no es que hayan obligado al sexo a permanecer en la sombra, sino que ellas se hayan destinado a hablar del sexo siempre, haciéndolo valer, poniéndolo de relieve como *el secreto*»¹⁸⁷

En la pornografía, lo sexual se construye en esta práctica del detalle, del ir en más y en profundidad, como un espacio lleno de cerraduras que hay que abrir, un espacio de sentidos ocultos a develar. La pornografía recupera no sólo la convención sobre lo tabú, sino también la idea de una sexualidad que está más allá, un placer mayor que será dado. Esta articulación entre el saber y el ver que hace posible la presencia del detalle, hace al contenido específico del texto, (lo sexual más la historia que cuenta).

Hay un cierto recorrido que se establece a modo de orden general en las secuencias del acto. De un inicial momento en que los actantes se presentan vestidos, o al menos, con las

¹⁸⁷ Foucault, Michel, Op Cit.1998. Pág.47.

zonas erógenas cubiertas, se pasa a una nueva situación del descubrimiento de éstas. En los actantes masculinos regularmente se descubre el pene, siendo también regular la posibilidad de que permanezca sin descubrir otra parte del cuerpo. En las actantes femeninas regularmente el desnudo es “total”. Diremos que aún en la desnudez, algo permanece oculto. Restricción de las dimensiones y de la percepción: si se ve el frente del objeto, la parte posterior ha de permanecer oculta. Por esto, a “total” se le añaden comillas. No es posible ver los cuerpos completamente ni totalmente vestidos o desvestidos, siempre un lado permanecerá ausente, negado a la visión. Siempre incompletos.

En la pornografía el procedimiento de construcción de lo desnudo, suele operar como por partes, rara vez el cuerpo es desvestido en su totalidad en un solo movimiento. Este trazado señala a lo desnudo como hallazgo: se muestra al cuerpo vestido y luego se lo desviste. A su vez construye en las secuencias del acto una descripción de las partes del cuerpo, los cuerpos y los actantes, que desarrollándose desde múltiples y diversos lugares, encuadres, alturas, movimientos, y “puntos de vista”,¹⁸⁸ de modo minucioso, incluyen también en su espacio a permanentes juegos de espejos que reflejan las zonas de los cuerpos que dan la espalda al lugar de la cámara. Se construye así, a una mirada que parece poder dar cuenta de todos los múltiples lugares apareciendo simultáneamente. Esta propuesta se articula también con la presencia de imágenes que se funden una sobre otra y tiene consecuencias en lo enunciativo.

La mirada pornográfica que ostenta lo desnudo y descubierto de las partes sexuales en acto, trabaja también un efecto de mirada de dios, del dios porno, de la sumatoria y de la yuxtaposición que juega a mostrar todo de todos.

¹⁸⁸ Por “punto de vista” nos referimos al lugar del narrador construido por la utilización y selección de los planos. Por ejemplo, que la cámara se presente en el lugar de la mirada de un actante, de otro, de un enunciatario omnisciente, etc.

Esta construcción que coloca al placer de ver como a la percepción privilegiada, cosa que se articula con las permanentes inclusiones de miradas a través de cerraduras, pequeños espacios abiertos en las paredes para tal fin, o situaciones donde unos actantes, voyeurs, que alejados de la escena sexual la contemplan, quizás entre las sombras, recupera esta condición pornográfica del ver a distancia para participar de la escena.

A su vez, la pornografía construye a un enunciatario que se sitúa en un lugar “privilegiado” de ese ver, de percibir la actividad sexual privada casi sin restricciones, ni en materia de motivos sexuales ni en el nivel de lo perceptible.

Hay algo de omnisciencia¹⁸⁹ y de simetría¹⁹⁰ en la operación por la que el desarrollo de la circulación de la mirada es construido en la pornografía. La omnisciencia se construye en un relato como el efecto por el cual el punto de vista del narrador, la instancia enunciativa, parece ser la de un ente que todo lo sabe, todo lo muestra. El uso del detallado trabaja redescubriendo las partes de los cuerpos seleccionadas. Estos es, la representación nueva de la mirada próxima les confiere a las partes otro carácter, uno de naturaleza excepcional. Esta posibilidad de ir al detalle, de incorporar esa mirada a la escena ‘íntima’, provoca una situación comunicacional particular: el enunciatario puede mostrar unas zonas que de otro modo no se verían, los cuerpos se organizan para la mostración, las poses más complicadas se siguen a un detalle que ‘mirando a cámara’, se dirige a otro, el enunciatario.

¹⁸⁹ Genette define a esta relación de información entre los personajes de una historia y el narrador, como focalización. El efecto de omnisciencia en un relato, coincidiría con aquel que Genette señala como relato *no focalizado* o de *focalización cero*, donde el narrador dice (sabe) más que los personajes. Gaudreault, André y Jost, François, *El relato cinematográfico*, Ed. Piados, Barcelona, 1995. Págs. 137 –155.

¹⁹⁰ Por simetría definimos la situación comunicacional construida en un discurso, en la que el enunciatario y el enunciatario poseen la misma información (o desinformación). La situación inversa, donde el enunciatario tuviera más información que el enunciatario definiría una situación de complementariedad. Fernández, José Luis. Op. Cit. 1999

En “las secuencias del acto”, la información es nivelada, el enunciador y el enunciatario saben o van sabiendo los mismo respecto de la historia, relación de simetría entre ambas instancias, respecto del personaje.

Focalización y ocularización¹⁹¹ construyen una focalización espectral¹⁹²: el fruidor sabe y ve más que los personajes, relación de asimetría con los participantes de la escena. El enunciatario tiene un lugar privilegiado en la organización de la representación, como lo es el hecho de ver aún más de lo que los actantes de la escena pueden. La escena se dispone de modo que el enunciatario sea el que vea-sepa todo. «No se trata, pues, de una ausencia de focalización, reducible a una focalización cero, sino de una organización tal del relato que el espectador se encuentra en una posición privilegiada»¹⁹³.

Esta relación de un saber-ver en función a la mirada del enunciatario, suele también apuntalarse en el plano de la narración, esto es, en el plano de la diégesis. El espectador suele conocer unas informaciones o circunstancias que alguno de los actantes desconoce (generalmente el femenino), y que han conducido a la realización de la secuencia del acto, pero con razones que difieren de las que algunos suponen. Estas informaciones modifican cualitativamente la relación entre los actantes. Esto ocurre en un motivo muy recurrente, el motivo del *engaño*.

En el film “*Contacto in Roma*”, una de las actantes desconoce que su novio trabaja para un empresario poderoso y corrupto. Cuando éste le pide que ella participe de una orgía (donde ella sola estará con muchos hombres) porque de lo contrario algo le pasará, ella accede

¹⁹¹ Jost y Gaudreault proponen este término como especificación visual de la focalización: «Según este sistema, la «ocularización» caracteriza la relación entre lo que la cámara *muestra* y lo que el personaje supuestamente *ve*». Gaudreault, André y Jost, François, Op.Cit. 1995 Págs. 137-155.

¹⁹² «En lugar de privarnos de ciertas informaciones, el narrador puede, por el contrario, dar ventaja cognitiva al espectador por encima de los personajes» Gaudreault, André y Jost, François, Op.Cit. 1995 Págs. 137-155

¹⁹³ *Ibíd.*.

porque lo ama. Ella, como dijimos, desconoce que su novio es un embustero, pero es información que sí ha sido dada al enunciatario, y esto lo coloca en una doble situación: por un lado tiene la ventaja cognoscitiva que lo asocia con esta gran mirada omnisciente del enunciador, ve lo que él ve, sabe lo que él sabe, que es más que lo que otros saben. Por otra parte, el plano de la diegésis enlaza “la secuencia del acto”, le provee de un suerte de atmósfera que conduce al anclaje de unos ciertos sentidos que la representación de la secuencia no hubiera tenido, de no ser cubierta por ese clima que la ficcionalización hace posible.

Ese “clima” que pareciera recuperar algo así como “las fantasías sexuales que todos tienen” dice Málcom en el film “*Latex*”. Fantasías inconfesables, prohibidas, ‘sucias’.

Dos apropiaciones que restituyen la experiencia fantástica, de verlo ‘todo’ en un solo gesto, el del fascinante *Dios Porno*.

9.3. **Sexo explícito en una historia. Una historia en sexo explícito.**

La presencia en la pornografía de dos modalidades que se constituyen como diferentes tanto en su organización, campos y efectos discursivos, instauran un estado de tensiones permanentes. Como se señalara, en la pornografía conviven dos tipos fuertemente delimitados de secuencias¹⁹⁴. Por una parte, las secuencias diegéticas, aquellas que se ocupan de la tarea de instituir la ficción en el relato, domina lo diegético y el régimen de la historia, fuertemente narrativo, y donde el modelo de enunciación se presenta como “transparente”, en el sentido de

¹⁹⁴ El desarrollo de las secuencias diegéticas y del actos se ha realizado en la Quinta Parte Pág. 96 , y más específicamente Ver. Pág. 117.

«la “transparencia” como siendo ella misma un régimen enunciativo, activamente fabricado por el trabajo de un significante muy ocupado en simular la ausencia»¹⁹⁵, procurando el efecto enunciativo de que lo que se ve se está contando solo y de esta manera instituyendo al efecto ficcionalizante, como lo que le brindaría su estatuto de “realidad” a la ficción.. Y por otra parte, las secuencias del acto, donde es el régimen del discurso el que gobierna, debido a la ruptura de esta “transparencia” por la presencia de marcas de la enunciación, (un montaje no clásico, presencias de sombras que develan a la cámara, etc.), y una imagen que vale más como íconos e índices, como descripciones emanadas del objeto y arrancadas de éste. La imagen domina como soporte de lo que muestra en tanto que lo que señala importa en su lugar de representación de un ‘real’, que como soporte del relato. Las secuencias del acto, que se prolongan en descripciones de las partes del cuerpo y los actantes, tomados desde lugares múltiples y diferentes, recuperan en este procedimiento un desorden de la toma “en vivo”, estableciendo un espacio más fuertemente descriptivo, suspensión aparente del eje temporal narrativo. Todo esto diseña en las secuencias del acto, un efecto documentalizante definido por un régimen de «transparencia no ficcional». Esta tensión instaura un borde permanente entre presencias que se oponen y que se constituyen ambas como promesas. Cuando uno de los regímenes gobierna, el otro desde la ausencia, aguarda su aparición. Y lo que juega como vértigo además de la oposición entre modalidades, lo desconocido, es el modo¹⁹⁶ y el tiempo en que cada modalidad hará su próxima aparición. *La enunciación de cristal*, es entonces, el nombre que damos a esta enunciación pornográfica que tensa los hilos de su representación, en la inclusión de dos regímenes que juegan en la oposición y donde las figuras del encanto, los cuerpos en cuestión, son ahora y de momento, personajes de la historia a los que se ve sin

¹⁹⁵ Metz, Christian, Op. Cit. 1990.

¹⁹⁶ Respecto del modo, las secuencias diegéticas parecen estar mucho más restringidas o estandarizadas, en tanto que las secuencias diegéticas suponen un espacio de mayor posibilidad en el cambio del modo.

que ellos indiquen que saben o deseando ser observados, y ahora son actantes que se muestran, y que construyen al otro, enunciatario, como partícipe de la escena. En ese desplazamiento del lo cerrado a lo abierto e inclusivo del discurso, los actantes se construyen como partícipes que gozan de participar en la escena, unos “verdaderos” exhibicionistas que se saben vistos por unos distantes voyeurs.

«El exhibicionismo verdadero –dice Metz- lleva en sí algo triunfal y siempre bilateral, en el intercambio de fantasmas por no decir en la materialidad de las acciones: pertenece al orden del discurso, no de la historia, y se basa enteramente en el juego de las identificaciones cruzadas, en el ir y venir asumido del yo y del tú»¹⁹⁷.

La pornografía propone un juego: hasta aquí la historia, a ahora a lo “nuestro”. Es un “nuestro” construido. Mirada inclusora, movimiento de cámara evidente o su sombra en los cuerpos, el detalle que se busca y que ‘mira’ a cámara. La pornografía no ha dejado sólo una pared liberada a la visión. La caja negra se abre, las paredes “todas” se han retirado y parecen decir, usted no se preocupe, «relájese, póngase cómodo, el espectáculo comienza¹⁹⁸». Lo que la mirada busca, ese lugar que espera, porque ha sido prometido, le será revelado: el enunciatario es el rey de la escena.

¹⁹⁷ Íbid.

¹⁹⁸ Introducción del film “*Contacto in Roma*”.

Comentarios Finales

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

Roland Barthes¹⁹⁹

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. En primer lugar, esta condición por la que permanece asociada lo “transgresor”, en virtud de la representación y exhibición de actos de naturaleza sexual en forma explícita, coloca a la pornografía como a un discurso que acompaña a una moral social establecida, para situarse como discurso de infracción²⁰⁰. En segundo lugar, se trata de un discurso que se mantiene entre dos grandes vertientes enunciativas: la del régimen de la historia y la del régimen del discurso. Ambas coexisten y se articulan en dos 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

¹⁹⁹ Barthes, Roland, *El placer del texto*, ED. Siglo XXI, México D.F., 1980. Pág. 13

²⁰⁰ Decimos acompaña, y no ya transgrede. Como se desarrollara en el análisis temático, los motivos (sexuales) que aparecen en la pornografía están altamente convencionalizados, definen y otorgan vigencia al verosímil pornográfico, y en tanto esto ocurre, como motivos posibles, definen una fuerte presencia de la cultura como “regla”, regla que, se podría decir, asumen. «Pero estas variaciones [entre contenidos de un mismo género en distintos países] afectan al contenido de los verosímiles, no al status de lo Verosímil: éste reside en la existencia misma de una línea de demarcación, en el acto mismo de restricción de los posibles. Siempre y en todas partes, la obra hundida en lo Verosímil puro es la obra cerrada, que no enriquece con ningún posible suplementario «corpus» formado por las obras anteriores de la misma civilización y del mismo género: lo Verosímil es la reiteración del discurso.» Metz, Christian, Op. Cit. 1970. Pág.25.

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 historia²⁰¹. Esta situación de roce y de diferencia, hilan 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: es la fisura entre una y otra la que se vuelve erótica», señala Barthes²⁰². Instauración de la carencia: uno de los dos regímenes no está, operando así un límite al goce, y a través del surgimiento del deseo será posible construir un borde allí donde el goce no es posible. Ya que bordeando al goce se negaría la imposibilidad de acceder al goce absoluto.

Por otra parte, hemos señalado que 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 enunciatario 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

²⁰¹ «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.

²⁰² Barthes, Roland, Op. Cit. 1980. Pág. 13

si se tratase de una silueta de arena que anhela ver como 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, que , 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 definen una “naturalización”, una verosimilización, de los tipos 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.»²⁰³

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.

²⁰³ Bataille, George, Op.Cit. 1997.

Filmografía:

- * *“Contacto in Roma”*, (Contacto en Roma), Dir. Mario Salieri, Italia, 1991.
- * *“Camaleón”* (*Camaleón*), Dir, Joe D’Amato, EEUU, 1992
- * *“For ever night”* (Sin traducción oficial, una posible: La noche eterna), Michel Ninn, E.E.U.U., 1998.
- * *“Il Confessionale Sex”*. (El confecionario), Dir, Jenny Forti, Italia, 1998
- * *“Lust & Desire”* (Deseo y Lujuria), Dir.: Robert Mc Callum, E.E.U.U., 1996.
- * *“Latex”*. Michel Ninn, E.E.U.U., 1995.
- * *“Pornovisión Abierta”*. Eden Group, Dir.: Víctor Mayland, Argentina, 2000.
- * *“Prison”*, (Prisión), Dir.: John Love., Francia, 1997.
- * *“Subjugation”*, (Dominadas), Guión: Anthony Rainer, Edición: Phil Walley, Italia, 1998.
- * *“Taboo”* (Tabú): Dir. Kirdy Stevens, E.E.U.U, 1980.
- * *“The Crazy Adams Family”* (Los locos Adams), E.E.U.U., 1993.
- * *“The Tower”*. (La Torre), Dir. Pierre Woodman, E.E.U.U. 1995.
- * *“Nuestro picaros abuelos”*, Compilado de cortos pornográficos de principios del siglo XX.
- * *“Deep Throat”* (Garganta profunda) E.E.U.U, Jerry Gerard.

Bibliografía:

- Aumont, Jacques y Marie, Michel, *Análisis del film*, Ed. Piados, Barcelona, 1993.
- Arcand, Bernard, *El jaguar y el oso hormiguero, Antropología de la pornografía.*, Ed. Nueva Visión, Bs.As., 1993.
- Barthes, Roland, *Fragmentos de un discurso amoroso*, Ed. Siglo Xxi, 1984.
- Barthes, Roland, *Mitologías*, Ed. Siglo XXI, México DF, 1991.
- Barthes, Roland; Todorv, Tzevan; y otros, *Análisis estructural del relato*, Ed. Coyoacán. S.A., Colección Diálogo Abierto, Máxico DF, 1997.
- Bataille, Georges, *El erotismo*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1997.
- Baudrillard, Jean, *De la seducción*, Ed. Cátedra, Madrid, 1987.
- Bernard, Michel, *El cuerpo*, Ed. Piados, Barcelona, 1985.
- Calabresse, Omar, *La era neobarroca*, Ed. Cátedra. Madrid, 1994
- Fernández, José Luis, *Los lenguajes de la radio*, Ed. Atuel, 1999.
- Foucault, Michel, *Nistche, genealogía de la historia*, Ed. Pre-Textos Valencia,1999.
- Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad, La Voluntad de Saber, Tomo I.* Ed. Siglo XXI, México, 1998.
- Gaudreault, André. y Jost, François, *El relato cinematográfico ,cine y narratología.* Ed. Paidós Comunicación , Barcelona, 1995.
- Gombrich, Ernest H, *Historia del arte*, Ed. Alianza, Madris, 1979.
- Koetzle Michael y Scheid Uwe, *Frivolidades parisinas*, Ed. Benedikt Taschen. Hamburgo, 1994.

- Lévi-Strauss, Claude, *Elogio de la antropología*, Ed. Caldén , Bs. As. 1976. Trad. Carlos Rafael Giordano.
- Lévi- Strauss, Claude, *La estructura elemental de parentesco*,
- López Ibor, Juan José, y otros, *El libro de la vida sexual*. Ed. Danae, Barcelona, 1973.
- Metz, Christian, *El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia una cierta decadencia de un cierto verosímil?*, en *Lo Verosímil*, Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970.
- Metz, Christian, *Ensayos sobre la significación en el cine*. Ed. Tiempo Contemporáneo. Bs.As. 1972.
- Metz, Christian, *El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico* en Revista Lenguajes N° 2. Nueva Visión, Buenos Aires. 1974.
- Metz, Christian, *Psicoanálisis y cine, el significante imaginario*, Ed. Gustavo Gilli, Barcelona, 1979.
- Metz, Christian,. *Cuatro pasos por las nubes, en La enunciación impersonal o la cita del film (L'énonciation impersonnelle, ou le site du fillm*, París, Méridien-Klincksieck, 1990.
- Morris, Charles, *Fundamentos de la teoría de los signos*, Ed. Piados, Barcelona, 1985.
- Puppo, Flavia, *El mercado de los deseos. Una introducción a los géneros del sexo*, Ed. la marca, Buenos Aires, 1998.
- Ridder, A de, y Deona, W, *El arte en Grecia*, Ed. Cervantes, Barcelona, 1976.
- Segre, Cesare, *Problemas del texto literario*. Ed. Crítica, Barcelona, 1985.
- Saussure, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, Ed. Akal/Universitaria, Madrid, 1980.

- Steimberg, Oscar, *Semiótica de los medios masivos*, Ed. ATUEL, 2ª edición 1998. {1ª edición 1993}
- Todorov, Tzvetan, y Ducrot, Oswald, *Diccionario Enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Ed. Siglo XXI, México D.F., 1998.
- Todorov, Tzvetan, *Los géneros del discurso*, Ed. Monte Ávila, Barcelona, 1997
- Traversa, Oscar, *Cuerpos de papel*, Ed Gedisa, Barcelona, 1997
- Traversa, Oscar, *Cine: el significante negado*. Ed. Atuel, Bs.As. 1984.
- Tudor, Andrew , *Genre*, en Grant, Bary K., *Film Genre Reader ii*, University of Texas Press, Austin, 1995.Pp.3-10. Texto traducido por la cátedra de Teoría del Lenguaje Audiovisual, de la UNLP, Argentina.
- Verón, Eliseo, *La semiosis social, fragmentos de una teoría de la discursividad*, Ed. Gedisa, Bs.As. 1998.
- Verón, Eliseo, *Para una semiología de la operaciones translingüísticas*, en *Revista Lenguajes* Año 1, N°2, Dic. 1974.