



De géneros: pornografía.

Autor:
Guido, Horacio, L.

Revista
Filología

1997, N°30 1/2, pp. 191-208.



Artículo



DE GÉNEROS: PORNOGRAFÍA¹

No se trata de un género prestigioso. Se lo lee a escondidas, se lo exhibe con cautela, está siempre lejos del alcance de los niños. No obstante, se trata de un segmento significativo del mercado de consumos culturales. Semiclandestino y masivo a la vez, la pornografía no es un género menor cuando de lo que se trata es de esbozar el perfil de la cultura de masas contemporánea. Analizar su funcionamiento implica, entre otras, la tarea de identificar aquellos rasgos que lo constituyen como género: o a la inversa, si se piensa a los géneros como matrices que organizan la percepción, registrar la acumulación de los *modos* a partir de los cuales trazar un límite, la línea imaginaria que delimita su territorio móvil: aquel dentro del cual el género se impone.

Se trata, en cualquier caso, de *contaminaciones*: manchas, impurezas, la “economía del parásito” (Derrida 1980). Porque no es nuestro interés el de concluir en una definición —imposible— del género sino el de seguir —o inventar— el curso posible de las transformaciones de los modos de organización de la percepción en relación con los mecanismos de construcción de los regímenes de visibilidad que propone la cultura de masas contemporánea.

De esas transformaciones y de sus vínculos con otros *géneros* (el terror y el “gore”² en particular) es de lo que hablaremos.

¹ Muchas de las hipótesis desarrolladas en este trabajo se deben a las siempre agudas observaciones y sugerencias de Daniel Link, en especial aquellas relacionadas con las categorías de análisis y los “modos” de lo pornográfico. A él, así como a los integrantes de la cátedra de Literatura del Siglo XX que leyeron los borradores y aportaron sus valiosos comentarios, mi agradecimiento.

² “Gore: ...sangre coagulada, cuajarón; ...agujerear o apuñalar (ej. con una espada)” (*Simon and Schuster's International Dictionary*): el término se aplica por extensión a un subgénero de films de terror de bajo presupuesto cuyas características más salientes son el uso explícito hiperbólico de la violencia y la mostración detallada de mutilaciones corporales.

¿DEFINICIONES?

¿De qué hablamos cuando hablamos hoy de *pornografía*? Según Walter Kendrick (1987), “la palabra [cuya primera mención de que se tenga noticia aparece registrada en el *Deipnosophistai* del cronista griego Athenaeus y es adoptada por Restif de la Bretonne en *El Pornógrafo* de 1769] ha sido retomada en el siglo XIX por la historia del arte y por la arqueología, que necesitaban un término nuevo para designar todos esos objetos obscenos que las excavaciones de Pompeya descubrían a un ritmo inquietante”. Estas representaciones obscenas adquieren a lo largo del siglo veinte rasgos particulares que permiten hablar de una cierta especificidad del porno moderno, en la cual coinciden la mayoría de los autores y que consistiría en el hecho de que se trata de un producto de consumo *masivo* que se orienta de manera exclusiva a la *estimulación sexual* del lector/espectador/consumidor. Así, pues, tanto su disponibilidad masiva (facilitada históricamente por la aparición de la imprenta), como la separación que establece entre el sexo y el resto de la experiencia humana³ permiten pensar estos textos en relación con los fenómenos propios de la modernidad. La Revolución Francesa marcó un punto de inflexión en la apropiación del género —tradicionalmente reservado a las élites—, que en ese momento cambió de manos: a partir de un uso inmediato como elemento de burla y denuncia del poder, el sexo mismo fue el que poco a poco se volvió atractivo. Correlativamente con las transformaciones de la revolución industrial, la aplicación de los principios de eficacia y especialización se extendieron al género, todo ello en un contexto en el que se redefine el lugar de lo público y de lo privado en términos de una disociación del espacio público —regido por las reglas del mercado— respecto del ámbito de lo privado y aún de lo individual.⁴ Se inicia el fenómeno global de atomización de las relaciones sociales que culmina en el siglo XX y por el cual se vincula el individuo con el mercado: en tanto consumidor, sus expectativas están puestas en la exigencia de eficacia técnica de los productos: se trata de consumidores, y la excelencia está en relación directa con la velocidad y la inmediatez del consumo: la pornografía se convierte en el *fast food* de la industria cultural. De este modo, esa “avería en la sociabilidad” (que toma cuerpo, por citar solo un ejemplo entre otros, en el

³ “...detenerse para describir (fríamente dirán algunos) el sexo en sus gestos y sus detalles como una actividad autónoma y atrayente que podía ser extraída de su contexto moral, jurídico y social”... “La innovación [del siglo XIX] consiste en poder hablar cada vez más solamente de sexo, en describirlo y en soñar con él sin tener que deshacerse de la moral, de la religión o de la legalidad...El sexo se transforma en objeto de contemplación y de disección intelectual, como una industria, como Dios, como la cultura... Ahora es pensable considerarlo con cierta distancia” (Arcand 143 y 151).

⁴ *Fanny Hill* o *Memoirs of a Woman of Pleasure* (John Cleland, Londres, 1749) describe la transformación de la prostituta en máquina, como si el sexo hubiera sido industrializado antes que todo lo demás.

reemplazo del cine por el video o la TV por cable)⁵ es la condición de posibilidad para la existencia de la pornografía actual, en un clima de “indiferencia pura”, como la define Lipovetsky,⁶ respecto de la desaparición de formas tradicionales de la sociabilidad (solo basta con mirar) que hace pensar a algunos en términos de decadencia moral (“putrefacción”)⁷ o bien a otros en términos de ampliación de los límites de la democracia en tanto acceso a una mayor libertad de expresión.⁸ En cualquier caso, de lo que se trata es de un modelo específico (en tanto histórico) de construcción cultural del placer que presenta rasgos propios y diferenciales.

LO PORNO MANCHA

Lo pornográfico aparece como una *categoría transversal* que entra en combinación con otras categorías de diferentes series estéticas: hay cuentos porno, novelas porno, fotos porno, historietas porno.⁹ Pero la aparición del elemento porno califica el producto y se convierte en dominante: lo porno mancha y, a la vez, genera un sistema de exclusiones. Lo pornográfico circula, pero no lo hace libremente; se mezcla, pero no con cualquiera.

Podemos plantear como hipótesis general la existencia de dos tipos de *restricciones combinatorias* de lo pornográfico: —unas que podrían denominarse *analíticas*— aparecen ligadas a un rasgo semántico del término: la cuestión narrativa. No hay porno sin un mínimo de narración. El rasgo narrativo parece imprescindible a la hora de marcar los límites de lo pornográfico; así como no hay pornografía sin un resto narrativo —por exiguo que sea—, por otra parte el porno narrativiza: introduce un tipo de relato: mancha.

El otro tipo de restricciones —que llamaremos *sintéticas*— apuntan a las combinaciones efectivamente existentes de lo porno con otras categorías: estas combinaciones no son libres, sino que están determinadas por el carácter contaminante

⁵ Al respecto resultan pertinentes las observaciones que hacen Schmucler y Terrero (136) en “Técnica y cultura urbana”: “...la presencia del videoclub es un mero acto mercantil que da el derecho de abandonar lo público...”.

⁶ “Dios está muerto, las grandes finalidades se extinguen, pero a todos les importa un bledo. he aquí el límite del diagnóstico de Nietzsche” (Gilles Lipovetsky 1989).

⁷ El término es de Paul Virilio. *Le pourrissement des sociétés*. Paris. Union Générale d'éditions. 1975.

⁸ “Pero tal como cabía esperar, la democracia cambia todo: mientras que las imágenes permanecen idénticas, su valor se ha dado vuelta, y la misma pornografía en la actualidad comprendida como vulgar y proletaria, grosera y despreciable, hacia hace cien años las delicias de algunos grandes burgueses de buena educación...” (Arcand 49).

⁹ “Un texto no pertenecería a ningún género. Todo texto participa de uno o varios géneros. no hay texto *sui generis*, siempre hay género y géneros, pero esta participación no es jamás una pertenencia” (Jacques Derrida. 1980).

de lo porno. Esta restricción se hace evidente al considerar ciertos productos del cine porno: por ejemplo, las versiones eróticas de cuentos infantiles o los pretendidos documentales con que el género se introdujo en el mercado norteamericano tratando de esquivar la censura.¹⁰ Se trata de casos en los que lo porno se mezcla con otros géneros, pero imponiendo sus *modos*; desplaza y domina, hasta convertirse en el amo del relato.

Aquí se plantea una cuestión que pone en evidencia el alcance de estas restricciones de que estamos hablando, en tanto remite a los límites de la pornografía como género: es la cuestión de las relaciones entre parodia y pornografía: ¿puede existir parodia de la pornografía? Susan Sontag da una respuesta categórica a esta pregunta: “la pornografía no es una forma que pueda parodiarse a sí misma... Una parodia de la pornografía, si tiene un ápice de auténtica eficacia, seguirá siendo siempre pornografía” (Sontag 61). En efecto, los modos de funcionamiento de la pornografía —a los que me referiré en detalle más adelante— determinan este carácter restrictivo en cuanto a su capacidad de exclusión y subordinación de los demás géneros, hasta el punto de neutralizar el efecto pretendidamente paródico de ciertos textos, que terminan así convirtiéndose en parte del género: los casos antes citados respecto de los cuentos infantiles o los “documentales” son pruebas de ello, aunque, claro está, no son los únicos.¹¹

En resumen, tanto el rasgo narrativo que subsiste en la pornografía de consumo masivo (no obstante su necesidad de efectividad inmediata según el modelo de estímulo-respuesta que parece venirle impuesto por las reglas del mercado) así como su dominancia sobre otras categorías con las que puede efectivamente combinarse dan cuenta de un proceso simultáneo de exclusión y contaminación: un virus que se reproduce en un medio narrativo, pero que contamina el sentido; que necesita de la narración como medio para desarrollarse pero que a la vez excluye—defrauda— la expectativa de relato y genera un mensaje de error: la mancha porno.

¹⁰ Las historias de *Blanca Nieves y los siete enanitos* y de *Caperucita Roja y el lobo* entre otros hits de la literatura infantil han dado pie a varios productores para su reescritura en clave pornográfica. Por otra parte, “la exhibición en Nueva York de *Censorship in Denmark: A New Approach* (1970) constituyó el primer reconocimiento oficial del nuevo género ... La excusa era irrefutable: no se trataba de un filme porno sino de un reportaje sobre el mercado del cine porno...” (tomado de “Soft/hard”, en *El erotismo en el cine*, incluido en la recopilación realizada por Flavia Puppo. Editorial La Marca. Buenos Aires, en prensa).

¹¹ Este efecto pretendidamente paródico ha sido usado asimismo como argumento de defensa por los editores o productores de textos y films porno en los casos de procesos judiciales por obscenidad.

PORNARTGRAFÍA

Las definiciones de lo que es considerado pornográfico no solo varían históricamente sino que además se caracterizan por la propia inespecificidad de su objeto. “Pornografía designa un argumento, no una cosa” (Kendrick 25): si cualquier cosa puede volverse pornografía, si el término cubre un rango no solo amplio sino —y sobre todo— cambiante de objetos, sucede entonces que cuando hablamos de pornografía no estamos hablando de objetos específicos sino de formas vacías. En este aspecto, la sanción social de la pornografía a través de la censura funciona como índice de tipo histórico —con todas sus contradicciones— respecto de lo que se ha considerado “pornográfico”.¹² El intento extremo que caracteriza a los censores de tratar de precisar los límites a partir de los cuales un texto o una imagen se vuelven pornográficos, vuelven sobre esta concepción que hace de la pornografía una forma vacía, en tanto cualquier cosa es potencialmente pornográfica: así es como el término no se aplica a un objeto dado sino que lo construye en función de *argumentos variables*; y también, claro, el término mismo designa un *argumento* —descalificatorio *a-priori*— contra aquello a lo que se lo aplica.

Esta ausencia de objeto específico aproxima la cuestión de la definición de lo pornográfico al problema de la definición del arte; en tanto etiqueta que se aplica a determinados productos, “es pornográfico lo que una sociedad declara como tal... la definición debe tener en cuenta el contexto de recepción: para ciertos grupos sociales el mundo moderno desde hace mucho tiempo ha caído en la obscenidad más decadente, mientras que otros jamás encuentran nada lo suficientemente audaz como para merecer verdaderamente la etiqueta de pornografía” (Arcand 28). Sin embargo, si esto es así, ¿cómo se forma ese consenso que permite, entre otras cosas, reconocer ciertos productos como pertenecientes a un género masivo, con un mercado específico, productos que, en tanto tales, deben ser fácilmente reconocibles por los consumidores potenciales? Lo que parece ser para varios autores la piedra de toque de la pornografía es la cuestión del contexto: “ya no son los cuerpos los que son obscenos, es la gratuidad de su ostentación” (Bruckner y Finkielkraut 56). Si el único objetivo de la pornografía es mostrar la sexualidad en todos sus detalles, entonces no le queda otro recurso que hablar de sexo, siempre, todo el tiempo, sin darle una forma cultural y sin otra referencia. Y es esto probablemente lo que mejor permite definirla: el sexo sin artificio. Así es como la pornografía llega a coincidir con el sentido etimológico de lo obsceno: aquello que se adelanta a la vista del espectador, aquello que se coloca directamente bajo la mirada en todos sus detalles,

¹² “Todo etnógrafo debe aprender a conocer la censura de la sociedad que estudia. simplemente porque ella es indisoluble de una declaración de principios sobre el buen orden del mundo, el estado ideal de las relaciones sociales y el sentido de la vida. La censura es la elección consciente e inevitable de una división entre el bien y el mal al que una sociedad no puede sustraerse” (Arcand 56).

como un primer plano sin fondo, descontextualizado, que desnuda lo propio del objeto.¹³ Esa eliminación de la “realidad social” en tanto contexto aspira a vaciar de significado toda representación y, al eliminar toda significación, a colocar a la pornografía —a pesar de su carácter irremediablemente narrativo— fuera del universo de los signos: utopía de un biólogo monomaniaco, forma extrema del documental.¹⁴

YENDO DE LA CAMA AL LIVING

Para encontrar los límites de lo pornográfico será necesario entonces referirse a un conjunto de *modos* propios de lo porno; modos que, en función de su aparición determinarán diferentes aspectos o grados de lo pornográfico como fenómeno de la cultura contemporánea. El primero de estos modos será un *modo de circulación* particular: clandestino, o al menos “clandestinizado” según reglas específicas de circulación económica, que hacen de lo pornográfico algo exótico, prohibido y asequible al mismo tiempo, un objeto de consumo que reúne de manera ambigua valores en tensión: lo secreto se exhibe públicamente, asociando —sobre todo en la vertiente *soft* del género— al sexo con valores de la cultura consumista.¹⁵ Y puesto que el sexo toca precisamente el margen de la moralidad pública, la pornografía rápidamente reveló ser un muy buen negocio, como cualquier otro comercio que ocupa las fronteras sociales de lo legítimo y de lo criminal. Público y privado, mercado y crimen, el secreto y la amenaza: el propio género define su lugar a partir de esta colocación limítrofe entre la diversión y el placer por un lado y el crimen y la amenaza por el otro. Se reconoce en esto algo que ya fuera señalado por la crítica como parte de la singularidad de la obra sadiana y que persiste —insiste— en la pornografía actual: el vínculo profundo —“estructural”— entre el género y el crimen.¹⁶ Y a partir de esa relación, la pornografía —como ningún otro tipo de

¹³ “Es el contexto lo que permite comprender que una imagen de mujer desnuda, golpeada y a punto de morir puede ser declarada perfectamente pornográfica mientras que la de un hombre desnudo, golpeado y maltratado hasta la muerte puede no ser ni pornográfica ni incluso erótica si el individuo en cuestión está clavado en una cruz en todas las iglesias de la cristiandad” (Arcand 32).

¹⁴ Claro que el funcionamiento del mercado parece contradecir a veces estas aspiraciones: en particular en la década del setenta la filmografía porno se apoyó tanto en la puesta en contexto como en el aumento de la dosis “narrativa” con el fin de ampliar y mantener su público. *Deep Throat*, *Devil in Miss Jones* o *Behind the Green Door*, hoy considerados “clásicos” del porno, son ejemplos de lo dicho.

¹⁵ Maurice Charney desarrolla específicamente esta cuestión de lo erótico como consumo cultural en las sociedades capitalistas avanzadas. Su vinculación con los símbolos de ascenso económico y social no es trivial: si se pudiese hablar de tabúes en el porno, habría que referirse al tratamiento por omisión de los signos de la pobreza material.

¹⁶ “No solo lo escrito por Sade es poético, sino que además Sade ha tomado todas las precauciones para que esta poesía sea intratable: la pornografía nunca podrá recuperar un mundo

discurso en la actualidad— lleva hasta sus extremos la ambigüedad y la contradicción entre ficción y no ficción: el “snuff”,¹⁷ más allá de la discusión nunca cerrada acerca del valor documental de sus imágenes, permite pensar en los modos en que se lee una imagen, en ese límite siempre ambiguo y en tensión entre el documental y el relato de ficción. Y también: cómo una película de terror —*Snuff*— fue efectivamente leída —sobre todo en los debates que generó dentro del movimiento feminista— como una variante genérica del porno.

HENRY, RETRATO DE UN ASESINO¹⁸ [¿QUÉ VES CUANDO ME VES?]

Henry y su amigo ex convicto asesinan a un vendedor de electrónicos robados y se llevan una video filmadora con la que registran sus propios crímenes. Sentados más tarde en el sillón de su departamento, miran el video del último crimen (el secuestro de una familia en su propia casa, su posterior asesinato y la violación del cadáver de la mujer): parodia de video familiar, rebobinan para ver mejor los detalles, y luego los comentan: la familia del crimen en la era del *do it yourself*. En *Henry...* se marca claramente el cruce de géneros: la variante gore de los filmes de terror (su especialidad es el descuartizamiento) y una puesta en escena de la utopía pornográfica: verse a sí mismo en la escena del crimen, construir la mirada de la ficción a partir del documento.

Este modo de circular supone, entonces, por una parte, una colocación en el límite entre lo público y lo privado: se muestra públicamente aquello más íntimo y secreto; por otra parte, este modo de circulación permite una fragmentación del público según códigos estrictos: del mismo modo que las vanguardias estéticas, la producción de pornografía supone unos tipos determinados de espectadores / consumidores, apunta a un segmento del mercado.¹⁹ Se trata de abarcar el mayor segmento de mercado posible, de satisfacer los gustos de cada grupo de consumidores: hombres y mujeres, adultos y adolescentes, heterosexuales y homosexuales, zoófilos, paidofílicos, s&m, etc.

que solo existe en proporción con su escritura, y la sociedad nunca podrá reconocer una escritura que está unida estructuralmente al crimen”. escribe Barthes en “El árbol del crimen”.

¹⁷ “En 1975 circularon en Nueva York versiones de que la policía había secuestrado algunas películas underground sudamericanas que contenían escenas de mujeres que eran asesinadas frente a la cámara en el clímax del acto sexual. Fueron llamadas películas snuff” (Williams 1989).

¹⁸ *Henry: portrait of a serial killer*. (Dir: John Mc Naughton. USA. 1986).

¹⁹ Al respecto, puede consultarse el artículo de Alberto Elena. “El infierno tan temido” (*La Barca de Medusa*. Barcelona. 1988). en el que desarrolla la tesis del cine porno como cine de tesis. que presentaría “aquello que el discurso del cine de inspiración hollywoodense silencia sistemáticamente”

Otro modo a tener en cuenta es el *modo de representación*, que implica un modo peculiar de *funcionamiento textual*. El texto pornográfico no es un texto “elusivo” —propiedad que suele atribuirse, por oposición, a lo “erótico”—: por el contrario, la pornografía dice claramente, “razona el crimen”,²⁰ lo expone a la luz cruda —esa iluminación de quirófano, plana, típica de los films porno—: en esa capacidad de *decir* se juega toda su eficacia. Habría no obstante aquí un rasgo que aparece en la construcción del relato porno acotando el alcance de ese decir; ese rasgo es el *ascetismo*. Historias escuetas, personajes escasamente determinados (salvo por la contundencia de sus cuerpos), narraciones despojadas de casi todo otro interés que no sea el de contar el acople de los cuerpos. El texto pornográfico postula así una teoría sobre el sexo que se apoya básicamente en la descripción de su funcionamiento. El relato mismo funciona como máquina: máquina que cuenta el funcionamiento de la máquina de los cuerpos en carrera hacia la superación de récords de actividad,²¹ relato en el que siempre late la amenaza de desaparición de lo humano en un devenir monstruo, y que varía según las distintas posibilidades de acople organizadas a partir de una retórica propia,²² tanto más efectiva cuanto que parece no existir, retórica que privilegia la metonimia en tanto despliega sus figuras a partir de los fragmentos del cuerpo: pieza mínima, “pornema”, en el que se descomponen los cuerpos —masculino o femenino, ya no importa, a pesar de cierto feminismo— para reconstruirlos en un objeto nuevo dotado de identidad propia: si la máquina es el resultado de una construcción, la retórica es la que establece las reglas según las que se lleva a cabo la combinación. La noción de la técnica como amenaza, concepto típicamente moderno, se desplaza por los intersticios del relato porno y lo carga de tensión.

No obstante, esta amenaza no se funda, como cabría esperar, en la existencia de algún secreto, entendido en términos de algo no dicho. Por el contrario, el relato porno no esconde sino que cuenta, exhibe y muestra, como queriendo traspasar los límites de lo visible. Pero es justamente esta mostración exacerbada la que se vuelve amenazante, en tanto pone ante nuestra mirada —lector o espectador— aquello que nunca podemos ver, y que por lo tanto era secreto aun para nosotros mismos: el trabajo genital durante la cópula, o Henry y su compinche mirándose en plena

²⁰ “Para Sade solo hay erotismo si se razona el crimen; y razonar aquí quiere decir filosofar, disertar. arregar, en una palabra. someter el crimen (término genérico que designa todas las pasiones sadianas) al sistema del lenguaje articulado” (Barthes 58).

²¹ Virilio (109) plantea la hipótesis de que los productos de la ciencia y la técnica modernas son “larvas de velocidad. esbozos abandonados de un único e irresistible proyecto o proyección de Occidente hacia un más allá técnico” en el que la máquina técnica se aproximará en “un imaginario sin fin” a través del récord, de la necesidad de batir marcas de velocidad.

²² “De hecho, el porno funda una estética que despliega todos los aspectos que convierten al sexo en una cuestión de producción. enfatizando con sus imágenes la potencia. el ajuste entre las diferentes piezas que componen la maquinaria llamada cópula” (Sánchez 1992).

actividad criminal (gozando doblemente, como actores y espectadores de sí mismos). En este sentido, el texto pornográfico funciona de manera doble: acentuando lo real hasta el hiperrealismo, con ambición documentalista, se aproxima sin embargo a la idea de trucaje cinematográfico,²³ en tanto desfamiliariza el cuerpo humano hasta convertirlo en algo siniestro: monstruo, artificio fabuloso de la ficción.²⁴

Esto nos lleva al problema central que plantea el modo de representación pornográfico, en tanto presenta una tensión permanente alrededor de la cuestión del realismo. Por una parte, se plantea que los rasgos propios del género tienen que ver con lo real de los actos mostrados, privilegiando el mostrar por sobre el narrar. El film porno cuenta lo no-dicho en un film tradicional: todo aquello que los demás films eliden²⁵ aparece contado en la misma medida en que todo lo que no es ejercicio genital queda fuera del relato; se elimina la puesta en contexto en tanto resulte superflua para lo que de verdad interesa mostrar. Así considerado, “el porno duro constituye una categoría peculiar de *cinéma-verité* focalizado sobre las intimidades de la anatomía” (Gubern 13). Esta es, a primera vista, una descripción aceptable del funcionamiento del género; no obstante, el mismo desarrollo de estas hipótesis sobre el modo de representación ponen en cuestión el carácter aparentemente documental del porno. En efecto, ese esfuerzo por señalar lo verdadero de la representación produce un exceso de realidad, y “eso es lo obsceno, lo más verdadero que lo verdadero” (Baudrillard 1989a, 56). Lo *obsceno*, “fin de toda escena”,²⁶ lleva hasta el límite la potencia de lo real y en ese viaje se vuelve hacia atrás: el porno genera un exceso de sentido y la “hipersemiotización” del cuerpo termina por *vaciarlo*:²⁷ de todo contenido, de todo significado. Este efecto de hiperrealidad constituye al género y necesita a su vez, como condición de existencia, de la gratuidad de la imagen porno y de la ausencia de contexto; si el porno elimina lo imaginario de la seducción y lo sustituye por un exceso de realidad, más real que lo real, esta

²³ “‘Filmar lo que no existe’ dicen aún hoy los especialistas anglosajones de efectos especiales” (Virilio 14).

²⁴ Resulta en este punto interesante comparar el funcionamiento del porno contemporáneo con lo que Barthes plantea en relación con Sade: “La condena legal que se hace de Sade está, pues, fundada en cierto sistema de la literatura, y ese sistema es el del realismo: postula que la literatura ‘representa’, ‘figura’, ‘imita’.... La función del discurso no es, en efecto, ‘causar miedo, vergüenza, envidia, impresión, etc.’ sino *concebir lo inconcebible*, es decir, no dejar nada fuera de la palabra y *no conceder al mundo nada inefable*...” (Barthes 72: las bastardillas no están en el original).

²⁵ Gubern (13) afirma que “el valor esencial que para su público tiene el porno duro reside en su carácter de documental fisiológico”.

²⁶ “La escena es del orden de lo visible. Pero ya no hay escena de lo obsceno, solo hay la dilatación de la visibilidad de todas las cosas hasta el éxtasis. Lo obsceno es el fin de toda escena... esta hipervisibilidad de las cosas también es la inminencia de su fin.” (Baudrillard 1989a, 57).

²⁷ “...el porno pone fin *mediante* el sexo a cualquier seducción, pero al mismo tiempo pone fin *al* sexo mediante la acumulación de signos del sexo”. (Baudrillard 1989b, 39).

hiperrealidad, al “consumir y quemar su objeto”, elimina también toda posibilidad de representación dentro del sistema del realismo. El porno se constituye así en un discurso que no puede más que dar cuenta de sí mismo, y en esto se acerca al arte: el fin de la escena es el fin de la ilusión, la imposibilidad de la mimesis por exceso de realidad.²⁸ El porno pertenece así no al orden de la verdad sino al del simulacro: “no enmascara nada en absoluto...no es una ideología, es decir, no esconde la verdad, es un simulacro, es decir, el efecto de verdad que oculta que ésta no existe” (Baudrillard 1989b, 39). El documentalismo, el hiperrealismo, la alucinación por el detalle: rasgos en apariencia contradictorios con el carácter narrativo de lo porno; no obstante, ese elemento narrativo (y argumental) permanece, aunque más no sea como resto, y en esa contradicción entre narrar y mostrar se define el estatuto específico de la pornografía.

El porno entonces no reproduce sino que es producción: hace visible (produce), materializa por la fuerza lo que es de otro orden (produce), erige lo oculto en evidencia (produce). Este modo de representar del porno carece, sin embargo, del contenido sexual de transgresión de lo obscuro tradicional. No hay perversión ni provocación violenta sino apenas “un sexo neutralizado por la tolerancia”. El porno está alucinado con fragmentos del cuerpo exasperados hasta el detalle, y en esa microscopía anatómica encuentra sus límites en la superficie de la piel. La nueva obscenidad es la de la representación que atraviesa ese límite, la que llega a las vísceras, la que perfora la superficie de la piel y derrama sangre y molleja: la obscenidad del “gore” es el más allá de la pornografía.

EL MODO DE PERCEPCIÓN

El porno introduce (es el síntoma de) una alteración importante en los regímenes de visibilidad. Exacerbación de lo visible hasta el punto en que se pierde la capacidad de reconocer aquello que la imagen muestra: la mostración del detalle del cuerpo alcanza su límite en el poro de la piel, donde lo exterior se hace interior, donde se accede a la intimidad literal del cuerpo, en las entrañas mismas. Y allí la excitación cambia de sentido; se mira otra cosa en el mismo cuerpo, se engendran otros tipos de goces ligados a las fantasías sobre el cuerpo. El porno des-organiza la percepción del cuerpo: cuerpo que pierde sus órganos y su organicidad, se fragmenta y agranda sus partes en un crecimiento desmesurado: que pierde las medidas habituales: “bigger than life”. Todo ello en medio de una escena delirante, desnarrativizada y descontextualizada, en la que a la vez que el cuerpo se fragmenta hay una mirada que lo devora.

²⁸ Nuevamente, Sade (cfr. nota 24 *supra*).

El porno, como todo género, supone —funda— modos de leer.²⁹ Hay, por un lado, una intencionalidad específica en el porno en términos de búsqueda de un efecto estimulante, que remite específicamente a sus modos de circulación. La identificación entre fragmentación del público y tipos de representación sexual lleva a igualar tipos de público y tipos de prácticas representadas, y esto supone admitir la existencia de una relación estímulo-respuesta entre la imagen porno y su público. La pornografía, que es contemporánea de lo que Deleuze denomina la “tercera edad de la imagen”, también problematiza “cómo insertarse, cómo deslizarse en ella [la imagen], ya que toda imagen se desliza ahora sobre otras imágenes, ¿a que el fondo de la imagen es desde siempre una imagen y el ojo vacío, una lente de contacto?” (Deleuze 143). La edad de la televisión (el porno de los ochenta/noventa se mira por tv) reemplaza la “función estética y noética” —que el cine conserva— por una mirada “técnica-social” que le es propia, mirada cuya perfección técnica coincide “estrictamente con la nulidad estética y noética absoluta” (Deleuze 143). El porno funciona así sobre la base de la identificación (cuanto más breve más intensa) entre el espectador y el o los personajes: un problema de eficacia técnica. Esta ilusión se basaría en la desaparición momentánea del “yo” perceptor, fundido con la situación y los actores de la pantalla: proyectado allí dentro, extraídos ellos aquí afuera, ni acá ni allá.³⁰ Pero esta imagen ¿logrará sacar de quicio al mirón? La pregunta es: ¿funciona realmente (o solamente) así la pornografía? ¿esto es la descripción de un efecto o la postulación de una utopía? Como señala Daniel Bell, “en las nuevas concepciones del espacio hay una eliminación intrínseca de la distancia ... las técnicas de las artes nuevas, principalmente el cine y la pintura moderna, tienen el efecto de anular la distancia psíquica y estética entre el espectador y la experiencia visual ... los medios visuales no invitan a la conceptualización sino a la dramatización ... y crean un seudorritual de seudoparticipación en los sucesos” (Bell 40-41). Emociones efímeras, fundadas en la pasividad; acumular signos sobre el sexo produce un efecto de riqueza que invita al ocio, es decir a la pasividad de la contemplación de un espectador aislado y encerrado, cuya función principal es la de ser *testigo*: tensión entre la mirada necesariamente distante y el deseo de confusión con lo mirado, que no hace sino poner en evidencia esa distancia insuperable.

²⁹ “Los géneros incluyen, así, modos de percepción: la novela, el drama, el folletín permiten leer la experiencia de la ciudad como una forma de ficción cultural ... El análisis de la relación entre tecnología y lenguaje percibe no la homogeneización de un mundo dislocado e interrumpido sino nuevos modos de dramatización de la vida cotidiana.” (Delfino 13).

³⁰ Cfr. el artículo de Milan Chlumsky, “Esteticidad, erotismo y pornografía”. Buenos Aires, CEFyL, 1990.

La pornografía es también un *modo de sexualizar*, es decir una moral: supone la posibilidad de un “sexo bueno” del cual él (el porno) sería su caricatura. Si esto es lo grotesco es por que en otra parte (¿dónde?) está la verdad, el sexo “puro”.³¹ Cuestión moral que aparece con toda su fuerza en los debates que, respecto del análisis de la pornografía, sostiene el movimiento feminista (en donde el tema planteó una división fuerte entre prohibicionistas —aliadas con los sectores más conservadores de la sociedad norteamericana— y antiprohibicionistas),³² debate que tuvo por consecuencia la reflexión sobre la condición masculina y sobre la masculinización de la mujer en relación con la textualidad pornográfica: “el cuerpo femenino desaparece en la inversión y el travestismo: lo que es visto en su lugar es una mujer fálica, portadora de un clitoris-falo, una mujer macho que se excita, eyacula y a la que se sodomiza ... lo que un hombre desea encontrar frente a él es otro hombre” (Dardigna 299).

La técnica no es ajena a esta modalidad del porno; más bien es su condición previa. La buena técnica sexual —la máquina genital— prevalece sobre el deseo: la estética se subordina a la moral fundada en la máquina en un juego en el que lo genital organiza y distribuye las identidades. El modo de representar, vinculado a la técnica, decide sobre los modos de sexualizar: de ahí la discusión eterna —inoperante— sobre la diferencia entre erotismo y pornografía, que funcionan como dos regímenes diferentes de sexualidad, pero organizados a partir del mismo “genitocentrismo furioso que se perpetúa a través de los dos lenguajes” (Bruckner y Finkielkraut 67). Lo que los separa es la investidura semiótica que adorna al erotismo con su retórica del rodeo, en tanto la pornografía aparece aliviada de esos mismos signos: no hay lugar para ellos en la urgencia del mostrar: el sexo es una máquina veloz, que se consume ya, instantánea: fast sex-fast food, órganos sin cuerpo en acción.

³¹ “El porno dice: hay un sexo bueno en alguna parte, puesto que yo soy su caricatura ... La pregunta es ésta: ¿hay un sexo bueno, hay sencillamente sexo en alguna parte, sexo como valor de uso ideal del cuerpo, como potencial de goce que pueda y deba ser ‘liberado’?” (Baudrillard 1989b, 39).

³² El movimiento feminista en EE.UU. y Canadá se ha dividido respecto de esta cuestión. En efecto, el debate sobre la pornografía aparece articulado alrededor de la tensión entre lo que ella implica en tanto subversión de la ideología conservadora respecto del papel de la mujer y su correlativo potencial de liberación de la sexualidad femenina y, por otra parte, lo que la pornografía misma implica como ilusión de libertad, en tanto consolida la dominación y los privilegios masculinos: dos modelos de femineidad que no terminan de ser aceptados.

MÁS ALLÁ ES MÁS ADENTRO: EL GORE

Pensar la pornografía desde el gore³³ (o viceversa) pone en evidencia un supuesto común a ambos: aquel que remite a las fantasías sobre el cuerpo y que, al apoyarse sobre un despliegue desmesurado de carne o sangre, resaltan su irrealidad en contraste con la pretensión documentalista. Simulacros de documental que acentúan esa tensión básica entre el documento como copia fiel de lo real y la ficcionalización inevitable que implica la puesta en relato. Dos filmes de la década del ochenta hicieron efectivo este cruce: *Henry, retrato de un asesino*³⁴ y *Videodrome*³⁵ son estilizaciones construidas a partir del cruce de estos géneros “bajos”, de los que no solo toman los recursos formales: también se los puede leer como reflexiones sobre el género.

(Otis) Quisiera matar a alguien.

(Henry) Dilo de nuevo.

(O) Quisiera matar a alguien. Quisiera matar a alguien. Quisiera matar a alguien.

(H) Eso es.

Henry como bildungsroman: el diálogo de los compinches, ex-convictos, convierte el deseo en una cuestión de lenguaje; basta con enunciarlo para que

³³ Una contextualización del gore como género supone hacer un poco de historia: hablar de su origen, hacia los años 60, en EE.UU., sobre todo a partir de las películas de Herschell Gordon Lewis, hoy prócer del gore, ex-profesor de literatura de la Universidad de Mississippi que pasó de las *nudies* variante soft de lo que posteriormente sería el porno y los *roughies* sexo más violencia a los filmes de terror: *Blood Feast* (1963), *Color me Blood Red* (1965) y *The Gore Gore Girls* (1972) son películas de culto absolutas para los círculos de fans del género. El recorrido de Lewis *nudies*, *roughies*, gore pone en evidencia la conexión efectiva entre ambos géneros. “Cuando la demanda de *nudies* disminuyó, Lewis y Friedman se sentaron e hicieron una lista de los posibles tópicos que podrían vender. En la lista quedó un solo tópico: gore. *Blood Feast* es un accidente de la historia. No intentamos deliberadamente establecer un nuevo género de películas; antes bien, tratábamos de escapar de uno... Eso es parte de estar en el mercado: te posicionas. No se puede interesar a todos todo el tiempo” (Entrevista y biografía de Herschell Gordon Lewis, 34). En cualquier caso, lo que queda claro es que: a) a pesar de no tratarse de films incluidos en el *mainstream* (vgr. Hollywood), tampoco se trata de películas *underground*: más bien a medio camino de ambos, relatos “socialmente poco aceptables” como para no estar incluidos en la filmografía de las majors pero lo suficientemente rentables como para autofinanciarse: b) el modo de circulación de estos films, así como su estrategia de fragmentación del público, coincide con el que señalamos para la pornografía. *Night of the Living Dead* (La noche de los muertos vivos. George Romero). *Eraserhead* (primer mediometrage de David Lynch, 1969). *The Texas Chainsaw Massacre* (Tobe Hopper, 1974) y *Basket Case* (Frank Hennenlotter, 1981) son los otros títulos principales del parnaso gore.

³⁴ *Henry, portrait of a serial killer* (Dir: John Mc Naughton, USA, 1986).

³⁵ *Videodrome* (*Cuerpos invadidos*, según la versión en español). David Cronenberg, Canadá, 1982.

acontezca: las palabras desencadenan episodios (“hagámoslo ya”, es la frase implícita en todo relato pornográfico).

Henry inicia a su amigo en el crimen y formula las reglas técnicas del crimen perfecto: el crimen perfecto es el crimen gratuito. Henry no sabe leer ni escribir, pero mira televisión: aprende en los policiales. Así es como Henry se convierte en una figura amenazante: mata al azar y sin motivo, pero este azar es el resultado de la aplicación de una técnica. “Cualquiera puede obtener un arma; no hay que matar a un chico de la universidad; hay que cambiar siempre el modus operandi; y, sobre todo, lo importante es moverse siempre —“keep moving”—, de ese modo nunca te atraparán”: no dejar huellas.

Los asesinatos de Henry suelen terminar en descuartizamientos: desaparece el cuerpo, desaparece el delito. Reacio a la práctica del sexo, su placer consiste en matar para luego poder “abrir” los cuerpos de sus víctimas. Descuartizar es, literalmente, fragmentar un cuerpo: el goce está ligado a una mirada que devora la interioridad del cuerpo. El asesinato reemplaza al coito e incluso a la violación: sexo fúnebre.

Videodrome construye un relato paranoico en el que se cuenta la lucha entre dos entidades abstractas: la New Age (la nueva era) y Videodrome. ¿Qué es videodrome? “Videodrome es solo tortura y homicidio, sin tema ni personajes, es muy real”. “La batalla por la mente de Norteamérica se realizará en la videoarena, en videodrome”. La trama es simple: el dueño de un canal de cable “sensacionalista” —Max— se entera de la existencia de videodrome, un ¿género de películas, canal de cable clandestino? que combina violaciones, torturas y asesinatos, pero con una característica adicional: se transmiten en directo y todo lo que ocurre en ellas es “real”. Sin duda inspirada en el subgénero de las películas “snuff”, es un relato sobre las transformaciones de un cuerpo: el del protagonista —que se convierte en una máquina de video viviente (“matar el antiguo cuerpo, generar la nueva carne”: carne de video)—, el de los espectadores —que se desprenden de la materialidad de sus cuerpos reales para convertirse en imagen—, el de los géneros, en su relación con la tecnología. Si el porno tradicional tiene como motivación inmediata el deseo de probar las delicias del mundo no visible del cuerpo (generalmente el femenino), aquí se trata de gozar a partir de otras fantasías: ver, en una “extensión perversa de la pornografía”,³⁶ cómo el placer se transforma en dolor. El límite ya no está en la superficie de la piel, sino que ahora hay que investigarlo por dentro.

³⁶ La expresión es de Linda Williams.

“VAS A ROMPERME EL CORAZÓN” (O ¿DE QUIÉN ES ESA NARICITA?)

Henry rechaza —a su manera, asesinando y descuartizando— todo contacto sexual; Max trata durante todo el film de acostarse con Niki, sin conseguirlo: se ha convertido en pura imagen y esa imagen lo matará. Lo adelantábamos: el género piensa el sexo desde el asesinato y el horror, y el visceramiento y la curiosidad por los interiores del cuerpo reemplazan a la pasión.

El gore se preocupa por la verosimilitud de lo que muestra, no importa cuán terrible o descabellado sea. “Reverencio la verosimilitud, la apariencia de verdad” dice Herschel G. Lewis, uno de los padres del gore, al que le gustaría filmar una película en la que pueda darse el lujo de alguien sangrando de veras ante las cámaras [“the pure luxury of somebody bleeding on the carpet... I would just let 'em bleed!”] (Entrevista a H. G. Lewis, 27). En el mismo sentido, la aparición de monstruos entre el público en los films de terror la idea del *happening* o la puesta en escena de *live shows* dedicados a experiencias gore (con bolsas para vómitos en cada butaca) remiten tanto a los modos de circulación del porno como a la pretensión realista que caracteriza sus modos de representación. Ambos géneros basan la intensidad de sus imágenes en la preeminencia que dan al *mostrar* por sobre el narrar: el gore basa su efecto en la demora, en el detenerse de la mirada sobre el objeto, que es objeto del horror y de placer a la vez.³⁷

En tanto reflexión sobre el género, *Henry*... repite esta mirada detenida sobre el horror, pero cambia el centro de interés: ya no es la víscera goteante lo que interesa, sino el plano detalle de la cara del descuartizador en el acto de serruchar, que denota el esfuerzo de su tarea; no importa el acto mismo de matar, sino la mirada fija y alucinada del cadáver de la prostituta con que se abre la película (“show people dying with their eyes open” era la divisa de Lewis; *Henry*... muestra el instante después) o el conjunto de jadeos y gritos que, deliberadamente desincronizados con la imagen, acompañan los paneos sobre las víctimas y que remiten a la escena del asesinato, librando los detalles a la imaginación del espectador. O la escena donde más claro aparece el vínculo genérico, la ya citada de Henry y Otis mirando la filmación de sus crímenes.

En todos los casos estamos frente al mismo problema del modo de representación de la pornografía: el exceso de realidad que, a fuerza de adelantarse a la mirada —a fuerza de ser *obsceno*—, consume su propio objeto y lo desrealiza, lo convierte en un otro siniestro.

³⁷ “... No tenía presupuesto... ya que no podía mostrar un alien saltando del interior del pecho de alguien (un efecto de esos hubiese costado más que toda mi película) lo que hacía en su lugar era penetrar en alguien y realmente sacarle todo afuera y acariciarlo y dejar las vísceras goteando [dig into somebody and actually pull the stuff apart and fondle it and let the viscera drip]... Aún hoy no conozco a ningún productor de cine que tenga el coraje (coraje sea quizá equivocado: quizá ¿ falta de buen gusto?) para demorarse en las tomas del modo que nosotros lo hacíamos” (Entrevista a H. G. Lewis. 28).

LOS FERROS DE PAVLOV

Si la pornografía se define por sus efectos (“excitar al espectador”), el gore no pone menor énfasis en ello. La identificación con los personajes que estimula al pornógrafo, en relación con lo que definimos como los modos de percepción del género, se piensa desde el gore como preconditionamiento para producir el horror: desde monstruos vivos en la entrada del cine o bolsas para vómitos en los asientos hasta los trucos clásicos de las películas clase B (efectos de la banda sonora, close-ups por la espalda de los actores un instante antes de la aparición de lo siniestro, etc.), todo está en función del efecto.³⁸

Videodrome analiza este funcionamiento en términos de conspiración. La sociedad es un campo de batalla (“La batalla por la mente de Norteamérica se realizará en la videoarena, en videodrome” enuncia uno de sus personajes) y el arma principal de esta batalla es la televisión: videodrome es el sexo y la muerte en directo, la culminación de la pulsión escópica que aspira a hacer real la imagen (realizar lo imaginario), pero que ante la imposibilidad de su objetivo revierte en su contrario: imaginariza lo real. Cuando todo es imagen, el cuerpo se reduce a la mirada y no quedan sino distancias. En videodrome se habla sobre sexo, pero el sexo no existe: puro efecto de discurso, no se lo muestra en absoluto; como la perversión sadiana, basta con enunciarlo para que exista. Los medios (la tv) se conciben así como parte de un gran aparato hipnótico, máquina de control social orientada a lograr una perfección técnica que la ficción organiza alrededor de la representación conjunta del sexo y la violencia.

UN PASO AL MÁS ALLÁ

La caracterización de la pornografía contemporánea intentó describir los modos en que el género lleva a cabo una construcción particular de lo visible en relación con las alteraciones en la percepción del cuerpo y la fragmentación de la imagen. Pero esta construcción se mueve, se transforma, modifica su perfil: los géneros se contaminan y cambian, estableciendo nuevas relaciones entre ellos y el estado de la sociedad en que se operan los cambios.³⁹ En este sentido es que planteamos el cruce del gore con ciertos modos específicos de la pornografía: no una mera

³⁸ “Debes colocarte en la posición de la persona que mira... [se debería pensar] en términos de la reacción de la audiencia... los directores suelen preocuparse más por la toma en sí que por el efecto sobre la pantalla” (Entrevista a H. G. Lewis, 29).

³⁹ Este planteo se hace en el mismo sentido en que Ricardo Piglia postula sus tesis acerca del cruce de elementos de la ciencia ficción y del policial (principalmente las nociones de amenaza y de delirio interpretativo) para dar lugar a un nuevo género que define como “ficción paranoica”.

continuación sino más bien una formación paralela que se articula a partir de las mismas obsesiones sobre el cuerpo. Se trata a veces de reemplazar simplemente unas piezas por otras: donde la pornografía coloca el orgasmo, el gore prefiere el asesinato. Todo ello puede ser obviamente pensado a partir de lo que Foucault denomina el "eretismo discursivo generalizado" (Foucault 1987) que, desde el siglo XVIII, no deja de producir discursos sobre el sexo: así, el crimen del gore puede ser pensado como una variante en la que el siglo XX piensa el sexo: sexo y terror, horror al sexo.

Si "la belleza es aquel grado de lo terrible que todavía podemos soportar" (Rilke), se entiende que, en cierto sentido, hasta cierto punto, la pornografía y el gore son formas que aspiran a un más allá; en tanto lo terrible que no podemos soportar, eligen colocarse más allá de toda belleza.

HORACIO L. GUIDO

Universidad Nacional de Buenos Aires

OBRAS CITADAS

- ARCAND, BERNARD. 1993. *Antropología de la pornografía. El jaguar y el oso hormiguero*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- BARTHES, ROLAND. 1969. "El árbol del crimen", en AA.VV. *El pensamiento de Sade*. Buenos Aires, Paidós.
- BAUDRILLARD, JEAN. 1989 a. *Las estrategias fatales*. Madrid, Anagrama.
- . 1989 b. *De la seducción*. Buenos Aires, REI.
- BELL, DANIEL. 1993. "Las contradicciones culturales del capitalismo", en Silvia Delfino (comp.), *La mirada oblicua. Estudios culturales y democracia*. Buenos Aires, La Marca.
- BRUCKNER Y FINKIELKRAUT. 1988. *El nuevo desorden amoroso*. Barcelona, Anagrama.
- CHARNEY, MAURICE. 1981. *Sexual Fiction*. New York, Methuen & Co..
- DARDIGNA, ANN MARIE. 1981. *Les Chateaux d'Eros*. París, Máspero.
- DELEUZE, GILLES. 1993. "Tocar la técnica", en Silvia Delfino (comp.), *La mirada oblicua. Estudios culturales y democracia*. Buenos Aires, La Marca.
- DERRIDA, JACQUES. 1980. *La ley del género*, Glyph, n° 7, París.
- Entrevista y biografía de Herschell Gordon Lewis ("Incredible strange films": entrevista a Herschell Gordon Lewis por Boyd Rice). en *Re-Search*. N° 10, New York. 1986.
- FOUCAULT, MICHEL. 1987. *Historia de la sexualidad*. Madrid, Siglo XXI. 3 vol.
- GUBERN, ROMAN. 1989. *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Madrid, Akal.
- KENDRICK, WALTER. 1987. *The Secret Museum. Pornography in Modern Culture*. Harmondsworth, Penguin Books.
- LIFOVETSKY, GILLES. 1989. *La era del vacío*. Barcelona, Anagrama.

- SÁNCHEZ, MATILDE. 1992. "Anatomía de un montaje de imágenes", en *Clarín. Cultura y Nación*, Buenos Aires, 4 de junio.
- SCHMUCLER, HÉCTOR Y PATRICIA TERRERO. 1993. "Técnica y cultura urbana", en Silvia Delfino (comp.)
- SONTAG, SUSAN. 1985. "La imaginación pornográfica", en *Estilos Radicales*. Barcelona, Muchnik.
- VIRILIO, PAUL. 1988. *Estética de la desaparición*. Barcelona, Anagrama.
- WILLIAMS, LINDA. 1989. *Hard Core Power, Pleasure and "The frenzy of the Visible"*. Berkeley, Los Angeles, University of California Press.