

# Banda aparte. Formas de ver

## (Ediciones de la Mirada)

Título:

Desrealización y angustia en el video pornográfico

Autor/es:

Vera Selma, Juan Manuel

Citar como:

Vera Selma, JM. (2000). Desrealización y angustia en el video pornográfico. Banda aparte. (19):56-62.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42465>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:

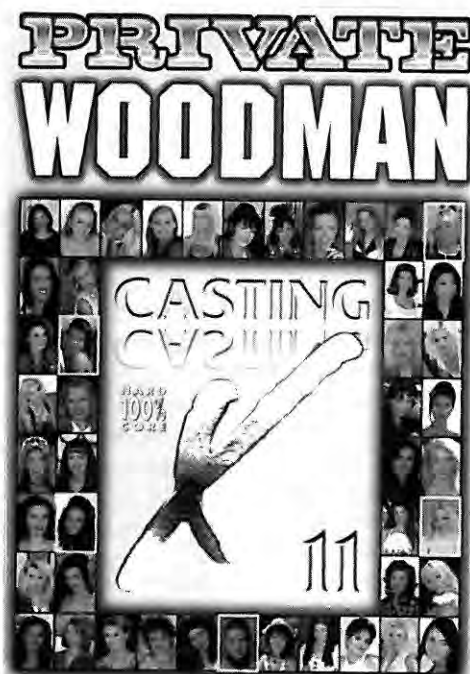


# DESREALIZACIÓN Y ANGUSTIA EN EL VÍDEO PORNOGRÁFICO

## LO PORNOGRÁFICO COMO ACTIVIDAD Y COMO MIRADA

Un aproximación a los entresijos del cine pornográfico sorprende, de entrada, por la distancia que media entre una producción masiva que pone en circulación un negocio que, huelga decirlo, resulta astronómico, y el silencio como nota dominante en el ámbito de una posible reflexión sobre tal fenómeno. Dicho brevemente: apenas se escribe acerca de este cine<sup>1</sup>. Las razones, por obvias, pueden pasar desapercibidas, pero a poco que nos interroguemos acerca de ellas comprobaremos la realidad del problema: la dificultad para ubicar un emplazamiento teórico capaz de explicar satisfactoriamente lo pornográfico. Desde la perspectiva cinematográfica, este género, fuertemente codificado y apenas evolucionado, asociado a un modo de producción de bajo presupuesto y limitado en sus pretensiones estéticas y narrativas, apenas suscita un vago interés, en beneficio de un "cine con mayúsculas" a menudo más próximo del porno de lo que suele pensarse. Y ese carácter de *subproducto* se mantiene cuando examinamos el cine porno, y dentro de éste especialmente el que utiliza el soporte videográfico para su comercialización fuera del circuito de las salas de exhibición, como *mercancía*: confinado a circuitos marginales, llega a parecer un producto de consumo restringido. En uno y otro caso, la figura del destinatario-consumidor que está en juego es la de alguien instado a realizar su afición, que se supone perversa, clandestinamente. Pero la realidad es bien distinta. Porque si algo se mueve y circula en la pornografía no son los cuerpos desnudos entrega-

dos a un frenesí sistemático, ni un deseo que se halla ausente, ni siquiera ese dinero fruto del negocio que mueve, sino la pornografía misma como estilo dominante de mirada. Dominante en el sentido de que excede el terreno convencionalmente asociado a su práctica y se convierte en mirada que impregna otros discursos, incluso (de ahí su ubicuidad) algunos en apariencia alejados del pornográfico. Mirada que no se detiene en la escena sexual sino que se prolonga más allá de ella, alcanzando el espacio de la escena cotidiana, produciendo un verdadero *modo de estar* que termina por aniquilar esa mirada en lo que de operación visual e intelectual suponía. Tanto es así, que lo que parecía un desinterés justificado por la escasa importancia del asunto se revela de pronto como repertorio de *tácticas discursivas*, algunas de ellas nada inocentes, con que limitar supuestamente el alcance de lo pornográfico: el silencio avergonzado de quienes se creen en el deber de pedir permiso para hablar de su interés por este tipo de cine, así como su reducción a producto comercializable (inofensivo por tanto: no existe contradicción entre ser propietario de una sala X y participar en el rito cristiano dominical), no son sino velos con que la mojigatería o el cinismo tratan de cubrir la realidad. Por no contar con las reivindicaciones constantes por parte de dife-



rentes actividades que reclaman el reconocimiento de su profesionalidad, inscribiendo así lo pornográfico en la esfera del *trabajo*. El caso de las actrices que configuran el *star system* de este género es paradigmático, más si tenemos en cuenta las condiciones, relativas a la limitación de posturas, prácticas o incluso *partenaires*, que algunas imponen en sus contratos, tal vez (somos mal pensados) con la intención de promocionar en mayor medida su estatuto profesional.

Con todo, el silencio que trata de imponerse en torno al fenómeno pornográfico no es absoluto. Así, la presunta marginalidad a que es sometido el cine porno ha sido vista, por un lado, como "*claro modelo reducido de los desplazamientos de la Censura en las sociedades liberales del capitalismo avanzado*: de

1. Con la excepción de publicaciones periódicas como *Hot Video*, cuyo objeto no es el análisis sino, como su nombre permite deducir, la promoción de novedades videográficas y en general de la industria del sexo, en consonancia con la operación de promoción global que caracteriza a dicha industria y que más adelante comentaremos.

reprimir pura y simplemente la producción a establecer cortapisas en la distribución-exhibición<sup>2</sup>; por otro, como estrategia de ocultación de un hecho: lo pornográfico como un registro y una dimensión que pueden influir en la totalidad de las prácticas y las representaciones, constituyéndose en instrumento de control social que refleja el alcance globalizador de la industria del sexo<sup>3</sup>. Ha llegado a ponerse de relieve, incluso, la vinculación entre el cine pornográfico y el documental etnográfico al considerarse ambos ventanas referenciales al "mundo histórico de las prácticas culturales y los cuerpos físicos"<sup>4</sup>, esto es, por su competencia para construir una representación realista de la realidad sustentada sobre un proyecto de dominación ideológica.

## LA REALIDAD ES FICCIÓN

El panorama crítico, pues, con ser exiguo, ofrece puntos de vista suficientes para establecer un diálogo en torno a un objeto que se muestra, a la vista de lo expuesto, huidizo. Una vez más, se impone el análisis de casos concretos como vía para mostrar la posible operatividad de ese diálogo. Con ese fin hemos elegido detenernos sobre la serie de la prestigiosa (al menos en el "restringido" universo del porno) productora Private titulada *Castling X*, cuya publicidad en los estuches de los videocassettes se inicia así: "Una original colección de vídeos en la que Pierre Woodman te lleva detrás de las cámaras y te muestra los secretos de sus castings y actuaciones entre bastidores". Basta contemplar la cinta (no podemos llamar a este producto *filme*<sup>5</sup>) para comprobar la inexactitud de tales promesas. En primer lugar, si cabe buscar la originalidad anunciada no es en lo representado, repertorio de imágenes que muestran el rodaje de escenas sexuales pertenecientes, por añadidura, a otras realizaciones comercializadas por la propia productora, o el interrogatorio-exhibición de las presuntas candidatas al puesto de actriz porno. La originalidad, si la hay, reside en los mecanismos de presentación del producto como tal, haciendo actual una vieja premisa: "Hablar, pues, del reaccionarismo del porno es hacerlo de su "temática" que entra en contradicción (o mejor: queda rezagada) con respecto a su dispositivo signifiante"<sup>6</sup>. En nuestro caso, si por originalidad puede entenderse la complejidad (si no estructural sí al menos numérica) de las estrategias enunciativas utilizadas, *Castling X* es un, ante todo, producto inscrito a la perfección en el régimen del capitalismo a través de una red de operaciones que tiene por objeto la rentabilización de productos preexistentes y la constante autopromoción. Estrategia, pues, de mercado, que utiliza la tecnología audiovisual para su eficaz difusión al tiempo que desdeña las posibilidades discursivas de dicha tecnología. Y sin embargo el componente audiovisual (esto es, el contenido de la cinta) realizará, justamente desde la pobreza que lo caracteriza, un recorrido que conducirá al mismo punto donde desemboca la estrategia misma que lo utiliza como instrumento: la producción de un estado de recepción pasiva<sup>7</sup>, el atrofiamiento de los mecanismos deseantes, la aceptación

2. Company, Juan Miguel, "El dispositivo pornográfico: bases para un análisis", *Contracampo* nº 5, septiembre 1979, p. 13.

3. Baudry, Patrick, *La pornographie et ses images*, Paris, Armand Colin, 1997, pp. 75-77.

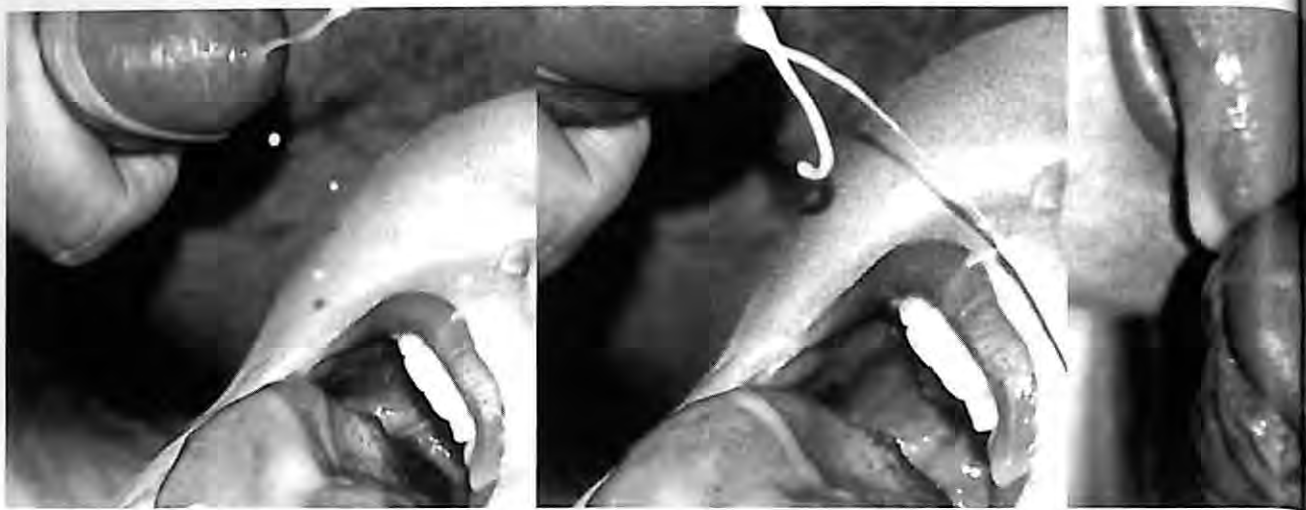
4. Nichols, Bill, *La representación de la realidad*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 260. (Edición original en inglés: 1991).

5. Obsérvese de paso cómo la denominación que parece más pertinente viene a designar de forma metonímica el contenido de lo visualizado, supeditándolo a la materialidad del soporte de su visualización: la cinta o videocassette.

6. Company, *art. cit.*, p. 18.

7. A menos que consideremos "actividad" la posibilidad de manipulación de la imagen por parte del espectador, ya sea a través del mando a distancia o de cualquiera de los medios de acceso a esa manipulación que, en última instancia, no deja de ser igualmente compulsiva.





automática de lo que tan pronto adopta la forma de bienes de consumo como de imágenes electrónicas, de mensajes como de objetos, doble estatuto que se suple con exactitud en la cinta porno. Con lo que nos hallamos, de nuevo, ante la cuestión de la desintegración de la mirada, su deriva hacia la mera *visualización*, operación donde el componente intelectual, consustancial a aquélla, ha sido eliminado.

Según lo dicho, dos estrategias, la capitalista o de mercado (inscrita en el mundo de las prácticas) y la audiovisual (inscrita en el mundo de la representación), verán coincidir sus respectivas andaduras en la consecución de un efecto único. De la primera ya hemos hablado, y se resume en un continuo ejercicio de promoción: de la profesión de actriz porno, de determinados productos del sello *Private*, de la producción global del mismo: del sexo industrializado, en suma. En cuanto a la estrategia audiovisual, aquello que la configurará como respaldo de la otra, a la vez que como amenaza para la misma, no es sino aquello que excede la segunda promesa explicitada en la publicidad del estuche de la cinta porno, a saber: una promesa de *realismo* o, si se quiere, de *verdad*. Porque si la separación entre realidad y ficción se supone condición previa para el disfrute de estas imágenes que nos van a desvelar la realidad de la ficción, lo cierto es que ambas se van a reenviar mutuamente de forma constante hasta el punto de neutralizarse, de tornar inoperativa su distinción. Paradoja ésta la de un discurso que subraya, publicitándola, su condición realista, a la par que desvela su indiferencia por la realidad, esa realidad que, a fuerza de ser presentada *en abismo* como la sucesiva realidad de una realidad que resulta ser ficción, termina por perderse de vista: la realidad de la escena sexual se desvela como ficción gracias a la realidad del rodaje que a su vez resbala hacia la ficción gracias a la realidad de la filmación (el rodaje del rodaje). Tenemos como ejemplo las imágenes del *casting*, cuyo grado de realismo las sitúa en un plano diferente de las imágenes de los rodajes: aquí se trata de mostrar la realidad de la ficción mientras que en el *casting* (entrevista-exhibición de la aspiran-

te) se nos muestra (tal es la promesa) la realidad sin supuesta mediación. Se trata, en estos momentos de la cinta, de la promoción (siquiera sea en el imaginario masculino) de la profesión de actriz porno, al menos cuando se ejerce en el seno del gratificante universo *Private*: las jóvenes entrevistadas son interpeladas a propósito de sus aficiones y experiencias sexuales, en un diálogo donde se explicitan las excelencias del oficio (sueldos elevados, compañeros de reparto de sólida reputación y experiencia, cumplimiento de las más ocultas fantasías...). Se trata, también, del tiempo presuntamente destinado a la construcción, *in praesentia*, del objeto del deseo, ese cuerpo cuya otredad (la *realidad* de la aspirante a actriz) constituye la fuente de una excitación todavía mayor que la de un interés a la vez imaginario (la posesión, si no sexual sí al menos visual, de esta "inocente" criatura) y documental (la mostración de su quehacer profesional, a la manera en que se muestra el funcionamiento de una cafetera, un lavaplatos o un equipo de alta fidelidad: poses de la modelo, atenta a las ordenes que le dirige Woodman, como la de girar el rostro y mirar a la cámara al tiempo que, a cuatro patas sobre una cama, enseña su palpitante sexo). Pierre Woodman interroga a la candidata combinando procedimientos canónicos de la entrevista con otros que ponen en peligro su efecto de verdad: por un lado, la intervención de una traductora invisible en el encuadre que, necesaria o no, cumple la función de reforzar una verosimilitud (relativa a la variada nacionalidad de las candidatas) que, como se verá, apenas va a sostenerse; por otro, las continuas intromisiones del propio Woodman dentro del encuadre con el pretexto de organizar las poses de la modelo en un segundo momento del *casting* o momento de *exhibición*, que sucede al momento de la *entrevista*, pero también sin más objeto que el de dirigir alguna burla, preferentemente obscena, a una cámara que, encuadrándolo, desvela su posición y con ella la condición cuando menos sospechosa (si no ficticia) del *casting*. Resumiendo: se sugiere a través de elementos suficientes el estatuto ficticio de lo que se suponía las



imágenes más realistas de la cinta. Decimos bien: se sugiere. Pues la presencia burlona de Woodman ante el objetivo juega a explotar la ambigüedad entre el gesto espontáneo, por tanto *verdadero*, y la ironía más distanciada. Pero la sugerencia dejará paso a la evidencia, merced a un elemento común al cine pornográfico y a la práctica del *casting*: la repetición. En efecto, la sombra de otredad antes mencionada, proyectada sobre estas muchachas que jugaban<sup>8</sup> a ser inocentes, desaparece por completo cuando se comprueba que todas las escenas del *casting* son de mujeres que confiesan verbal y gestualmente su disponibilidad sexual, certificada por su presencia en el *casting mismo*. Dicho de otro modo: no hay diferencia entre estas muchachas, por más que sus nombres, sus nacionalidades<sup>9</sup> y a veces también sus rostros<sup>10</sup> hagan pensar lo contrario.

### LA FICCIÓN ES REALIDAD

En el otro extremo las imágenes de los rodajes. A diferencia de las imágenes del *casting*, aquí es necesaria la explicitación del dispositivo que descorre el velo de la ficción mostrándola como realidad. Con ello, la representación se complejiza un grado más, aunque siempre evidenciando los sucesivos planos de la presunta realidad representada: una cámara en continuo movimiento (en contraste con el estatismo y la frontalidad dominantes en las escenas de las entrevistas) da cuenta desde fuera del encuadre de la actividad de los actores tanto como de la de un Woodman que, provisto de su propia cámara, registra la actuación de aquéllos. Y es en este punto donde un detalle llama nuestra atención: en la mayoría de los casos la labor de Woodman no consiste en *filmar* la escena sino en *fotografiarla*, con lo que la actuación de los participantes (no puede hablarse de personajes donde la trama narrativa carece de desarrollo) deviene auténtica sucesión de *poses*. Al instante comprendemos la jugada. Se trata de vídeos que recogen materiales filmados durante *sesiones fotográficas* destinadas a las produc-

ciones gráficas (revistas) del poderoso grupo *Private*, con lo que se consuma una triple operación: la producción de una nueva cinta (que añade un título, o mejor un número, a la serie "*Casting X*"), el reciclado de un material ya utilizado (cuya producción se rentabiliza así, como mínimo, por segunda vez) y la promoción de las revistas a las que pertenecen las escenas fotografiadas (y ahora sabemos que también filmadas). Consumidas como irónico material de derribo o como documento con valor "histórico", estas imágenes disfrutarán (es un hecho) de la alborozada aceptación por parte de los coleccionistas, para quienes lo determinante va a ser, una vez más, la visualización de esa escena que, a fuerza de repetirse, consigue despegar de su inicial condición excitante hasta convertirse en auténtico *narcótico*. Por otro lado, y en auxilio de este efecto, la presencia en la imagen del propio Woodman va a introducir, de nuevo, la discordia. En algunas ocasiones notablemente rejuvenecido (así como ciertas actrices entrevistadas en las imágenes precedentes) respecto a la secuencia de la entrevista a la actriz que ahora protagoniza la serie de escenas (lo cual introduce el signo definitivo de la falsedad del *casting*), el veterano director aviva desde el interior del encuadre la paradójica relación entre realidad y ficción: sus idas y venidas corrigiendo las posturas de los actores o los

8. Pues de un juego, aceptado por el espectador, se trata: el simulacro de una inocencia que como tal atrae y como simulacro distancia.

9. Lejos de constituir un eje diferenciador, la costumbre de incidir en la nacionalidad de la actriz no sirve sino para reforzar el mensaje según el cual *todas* las mujeres, en *todos* los lugares, desean lo mismo. El mundo en su conjunto puede devenir *en cualquier momento* espacio de la escena sexual.

10. Sólo cuando no han sido alcanzados por un diseño que, en ciertas ocasiones, se impone como imagen de marca. Otro tanto podría decirse de los cuerpos: seleccionados de acuerdo con parámetros muy determinados (juventud casi adolescente, belleza), forzosamente terminan por resultar parecidos, situación que persiste en los casos en que sufren alguna modificación, fruto de la cirugía y por lo general limitada al incremento de ciertas zonas (pechos, labios, pómulos) o a la imposición de ciertos colores (prolífica utilización de lentes de contacto azules en los ojos de las actrices).

elementos de la puesta en escena (como esa iluminación insuficiente que le lleva a ordenar a un actor la contención de su inminente eyaculación), o incluso reponiendo los carretes (a menudo mostrados en un primer plano) en su cámara fotográfica, refuerzan el sentido realista de la escena filmada, ésta que registra su actividad como fotógrafo, a la vez que precisan la ubicación de la escena fotografiada en el registro de la ficción; por su parte, la interacción hombre-cámara que muestran las imágenes da paso a la identificación, más que con lo que pudiera llamarse *punto de vista*, con ese *ojo* que recorre el cuerpo estático de los participantes en la escena sexual, lo que añade un grado de artificiosidad al conjunto que acentúa el contraste con la "realidad" de las imágenes del *casting*, realidad que, como hemos visto, se desmiente a sí misma en esta misma escena que la afirma; por último, y en connivencia con esta realidad que ironiza sobre su propia cualidad de tal, las sempiternas burlas a la cámara por parte de Woodman completan la rima iniciada atrás (durante el *casting*), envolviendo el antes y el ahora con esta actitud que patentiza tanto una profesionalidad como una rutina y, en ambos casos, un absoluto distanciamiento respecto al discurso propio, quizás porque verdaderamente no es vivido sino como *mer-*

*cancia* en el espacio de un mercado global. Con esta actitud del director, así como con este trayecto del material filmado, trayecto sin lugar de llegada, en cada uno de cuyos puntos se repite la misma metáfora (la de la neutralización entre realidad y ficción), llegamos al, esta vez sí, cumplimiento de la tercera de las promesas formuladas por la publicidad de *Casting X*: hacer ver la realidad mostrando el artificio de lo anteriormente presentado como realidad. Promesa cuyo cumplimiento, como es fácil deducir, no supone en modo alguno una invitación a la reflexión filosófica sino antes bien una posición discursiva que (como la del propio Woodman) se traduce en total ironía. Como la que se adivina en el gesto profesional (una actividad sexual que requiere especialización gimnástica antes que interpretativa), a veces espontáneo (el actor que retira algo, quizás un pelo, que había quedado adherido a su miembro y amenazaba estropear su primer plano, o esa actriz que, sonriendo mientras es sodomizada, reprende divertida a su compañero por acariciarle el pubis mientras el director cambia de carrete) de los participantes en la escena sexual. Así, el mismo destino reservado al *realismo* como estrategia enunciativa alcanza a la *realidad* que dicha estrategia pretendía legitimar mediante su discurso: la indiferencia.



## SUJETO, CUERPO, FANTASMA

Porque de *indiferencia*, a fin de cuentas, se trata. Indiferencia como actitud de total distanciamiento o desimplicación, pero también como ausencia de ese Otro que es sentido como fuente de dolor. Al neutralizarse realidad y ficción, deja de ser operativa su distinción en la relación con el propio cuerpo y con el mundo, que junto con la relación con los otros seres humanos constituyen, según Freud, las fuentes del sufrimiento<sup>11</sup>. La imagen del cuerpo en el espejo facilita al sujeto su yo y le es necesaria para soportar el propio cuerpo y para constituirse en sujeto significativo. El mundo da unidad a lo que no soy yo y constituye el espacio donde se muestra el semblante del Otro. Cuerpo y mundo instauran el lugar de la afirmación en la realidad pero también del enfrentamiento con la dimensión hostil de la misma, aquélla que amenaza nuestra integridad. De ahí que de la puesta en entredicho de esa realidad pueda obtenerse una cierta compensación, si bien al precio de la desintegración del sujeto. Tal es la metamorfosis que se desarrolla en el consumidor de las imágenes pornográficas. De sujeto deseante, emplazamiento de una mirada, a ojo visualizador, *espectador* en su doble condición de destinatario de una exhibición y de no-participante en la experiencia mostrada por dicha exhibición: "El sentido profundo del efecto genital en el porno, de esa gratificante contemplación del falo erecto, no es más que la angustia de castración patentizada en el sujeto-espectador. Castración cuya denegación se transmuta en una operación fetichista neutralizadora de sexo mismo como tal objetivo y punto de referencia... El espectador es el auténtico "impedido" del espectáculo"<sup>12</sup>. El cuerpo de la actriz porno ha atravesado sucesivos estadios de artificialización hasta ocupar su condición de imagen videográfica, vale decir *virtual*, a menudo *abstracta*, tal es el efecto de ese emblemático primer plano de los genitales en su actividad, la sustitución del mundo por el cuerpo en el espacio del encuadre, a la que sucede la desrealización del cuerpo mismo en esa imagen que lo reduce a carne y lo torna irreconocible, situándolo en la frontera de lo *extraño*<sup>13</sup>. Por su parte, el dispositivo anunciador ha subrayado la posibilidad de una desrealización absoluta de lo representado. Ambos factores, junto con la inexistencia de un relato allí donde la satisfacción del deseo es inmediata (las escenas sexuales muestran a sus participantes entregados *profesionalmente* a la actividad corporal *desde el primer momento*), sitúan lo pornográfico en un régimen de la relación con el cuerpo que provoca una nueva forma de (in)existencia con el Otro, del cual se prescindirá al suprimirse la distancia tensional que animaba esa relación<sup>14</sup>, distancia tensional que resulta de



la irreductibilidad de la diferencia sexual (deseo del Otro) en el ámbito de la experiencia cotidiana (no de la visualizada) de la realidad. La neutralización entre realidad y ficción que consume el video pornográfico trata de solucionar la diferencia sexual al eliminar los signos de ese Otro del espacio de la representación. Lo que queda es un deseo agotado, una retirada total de la libido de su objeto, con la consiguiente desaparición de la excitación que originaba placer en la medida en que venía a desestabilizar un equilibrio<sup>15</sup>. Se instaura, de este modo, una contigüidad entre la representación pornográfica,

entendida en su sentido amplio que desborda la esfera de la escena sexual, representación cuya nota dominante es la indiferencia (también ésta en el doble sentido apuntado atrás), y las prácticas cotidianas o mundo de la experiencia. Por un lado, imágenes y prácticas se mantienen distanciadas (la nula verosimilitud de la escena sexual no plantea problemas de identificación) para que las primeras puedan ilustrar fantasmáticamente el imaginario colectivo<sup>16</sup>. Por otro, esa contigüidad afianza una mentalidad constituida por prácticas fantasmáticas sostenidas sobre una tecnología que favorece su visualización<sup>17</sup>.

Pero el fantasma es irrealizable. Dicho de otro modo: *no descansa*. Producción imaginaria de la que dispone el sujeto, se desplaza hacia el registro de lo simbólico o realidad cotidiana como intento de velar lo imposible de soportar, imposible que el psicoanálisis define como lo *real* y que no es sino esa diferencia sexual que patentiza la existencia del Otro. La realidad contiene lo soportable (aquello a lo que el sujeto se acomoda) pero también un *resto* imposible de soportar que constituye lo real, lo que subsiste fuera de la simbolización, lo que no puede representarse y reaparece fuera del sentido<sup>18</sup>. El fantasma, a su vez, también contiene un resto de real. Pretender ignorarlo (el desdén es una forma de ignorancia), como pretende la imagen pornográfica, supone dañar en uno de sus lados la cobertura fantasmática que cubre la

11. Freud, Sigmund, "El malestar en la cultura", en *Obras Completas*, vol. 17, Barcelona, Orbis/Biblioteca Nueva, 1988. (Edición original en alemán: 1929).

12. Company, *art. cit.*, p. 17.

13. *Ibid.*, p. 14.

14. Baudry, *op. cit.*, pp. 90 y siguientes.

15. Freud, Sigmund, "Más allá del principio del placer", en *Obras Completas*, vol. 13, Barcelona, Orbis/Biblioteca Nueva, 1988. (Edición original en alemán: 1919-1920).

16. Baudry, *op. cit.*, p. 35.

17. *Ibid.*, p. 97.

18. AA.VV., *Lo imposible de soportar en la vida cotidiana y en la experiencia psicoanalítica*, Documento de Trabajo para las IX Jornadas del Campo Freudiano en España, Barcelona, 14 y 15 marzo 1992.



angustia, propiciar el retorno mudo de lo real que produce esa angustia suscitada por el deseo del Otro<sup>19</sup>. Sólo en lo imaginario del fantasma puede parecer posible la relación sexual con el Otro<sup>20</sup>. Desterrado el Otro y debilitado el fantasma (convertido falsamente en prescindible), el principio del placer desvela su fragilidad, el fundamento inconsistente sobre el que se edifica toda situación de satisfacción. La inconsistencia fantasmática demuestra que lo consustancial de la experiencia no es en modo alguno la inercia del goce, lo que en términos freudianos se traduciría en esa *pulsión de muerte* que trabaja más allá del principio del placer<sup>21</sup> y que constituye lo más sólido (pese a su irrepresentabilidad, a su fuga del sentido, o precisamente por eso) de la existencia humana: "Eso [la satisfacción] está del lado de la inercia del goce. Y no hay cosa que más deteste la experiencia que ser depósito de esa inercia, inercia de muchas caras, la peor de ellas la satisfacción y la conformidad, el todo da igual, o el todo es igual. No-todo es igual para cualquiera, y no todo es igual para cada uno. El problema que rige la experiencia no es el del principio del placer sino su fracaso, ese resto que hace excepción: no

*todo es igual. El significante es no-todo por su propia estructura, y no todo es significante*"<sup>22</sup>.

¿Adónde nos lleva todo esto? A la adscripción del desarrollo de lo pornográfico a un mundo donde el peso de la existencia ha devenido insostenible como consecuencia del fracaso o el debilitamiento de los mecanismos de simbolización, cuya misión era gestionar lo real, tornarlo soportable. La ausencia de intercambio con el Otro acelera esa desintegración, ya se trate del Otro psicoanalítico (formación inconsciente) o del ideológico (construcción cultural) sobre el cual, decíamos al principio, se intenta introducir una experiencia de dominación<sup>23</sup>. En uno y otro caso, esa ausencia obstruye los canales de circulación del deseo y sitúa ese ojo que es el pornoespectador frente a su propia angustia. Si alguna evolución se ha operado en este tipo de cine, es la que da cuenta del proceso que acabamos de describir, la misma que hace del cine pornográfico el lugar donde se escenifica el naufragio del cuerpo postmoderno entre dos modelos extremos: el cuerpo pleno del spot televisivo y el cuerpo despedazado del cine de terror, cuyas versiones pornográficas las constituyen el cuerpo *performativo*, de cuyo funcionamiento mecánico (como cuerpo y como signo) se obtiene un efecto apaciguador, y el cuerpo *orificial*<sup>24</sup>, cuerpo sufriente expuesto a la visualización inatenta pero fija que escruta los fragmentos abstractos, desvinculados, de carne a que ha quedado reducido el sujeto. Visualización que naufraga, ella también, entre el aburrimiento ante aquello en lo que no se cree y el horror ante lo que no se puede explicar.

JUAN MANUEL VERA SELMA

19. Miller, Jacques-Alain, *Dos dimensiones clínicas: síntoma y fantasma*, Buenos Aires, Manantial, 1983.

20. *Lo imposible de soportar...*, documento citado, p. 19.

21. Freud, "Más allá del principio del placer", *op. cit.*

22. *Lo imposible de soportar...*, documento citado, pp. 54-55.

23. Nichols, *op. cit.*, pp 257-287. Conviene no perder de vista el hecho de que, si bien la teoría más rigurosa y exhaustiva acerca del Otro se da en el terreno del psicoanálisis, su formulación no se agota en esta disciplina. O dicho de otra forma: que la existencia constituye un peso lo afirma la existencia misma mucho antes que el psicoanálisis.

24. Para un estudio de ambos conceptos, véase Baudry, *op. cit.*

