

Cuadernos de cine

Título:

El sexo frío (Del porno y más allá)

Autor/es:

Lardeau, Yann

Citar como:

Lardeau, Y. (1983). El sexo frío (Del porno y más allá). Cuadernos de cine. (3):33-66.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42552>

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:





EL SEXO FRIO

(DEL PORNO Y MAS ALLA)

Yann Lardeau

Le sexe froid (Du porno et au dela)

Yann Lardeau

Cahiers du Cinema n° 289 junio 1978

Traducción: Alberto Villalba

El medio es el mensaje.
El mensaje es el masaje

(McLuhan)

Art Press: "El porno, iqué formidable toma de conciencia! Acordaos, en 1968, las huelgas y barricadas, los discursos y adoquines que se han necesitado para que se comience a apreciar que todo es política. La pornografía, proliferante, censurada y repetidora, va a comenzar a hacer vislumbrar que todo es sexualidad". El sexo que habla, se titulaba una película. ¿El porno nos habla aún, ha hablado jamás, un día, del sexo?.

Michel Foucault, en *La voluntad de savoir*, muestra cómo, históricamente, el dispositivo de sexualidad se estructura en torno a las técnicas de la confesión, y en particular a partir del ritual de confesión después del Concilio de Trento. "Lo importante, escribe, "es que el sexo haya sido constituido como un envite de verdad". Y también: "La verdad no pertenece al orden del poder, sino que se halla en un parentesco natural con la libertad: tantos temas tradicionales en la Filosofía, que una "historia política de la verdad" debería volver sobre ello mostrando que la verdad no es libre por naturaleza, ni el error sirve, sino que su producción está atrevesada toda por relaciones de poder. La confesión es un ejemplo de ello".

El porno, en su demagogia, se hunde por entero en este orden estratégico (político) de la problemática de la verdad y de la libertad -de una verdad por liberar que sería asimismo la de la libertad- en ese campo productor del poder y trampa de su subversión, que confiere al porno su verdadero sentido. Es esta dialéctica metafísica de la verdad y de la libertad (pero en la que siempre, en sus envites, la redobla la complicidad estratégica del saber y del poder) donde, desde su aparición, el objeto "sexo" siempre ha ocupado un lugar nodal, definiendo aquella, de hecho, el principio de realidad de éste, de manera que, fuera de ese campo, ya no hay sentido (hablando con propiedad, no existe) -es el dispositivo de sexualidad como campo de saber y de poder (donde, antaño, Sade se enfrentaba a la Iglesia) lo

que nos hace ver, incansable y repetitivamente, el porno- ese dispositivo en su realidad de código. Verdad velada por descubrir, brutalidad escondida en el silencio del secreto que es preciso restituir y liberar -desnudar: en el porno, la mujer, frenéticamente, se desviste y exhibe su sexo, y no es por casualidad si ella -y su sexo- sigue siendo aún el actor principal de ello. La mujer desnuda siempre ha sido, en nuestra sociedad, la representación alegórica de la Verdad (como se sabe que, para Freud, la voluntad de saber se muestra sobre el descubrimiento, por parte del niño, de los "misterios" de la sexualidad).

Sin embargo, esto no implica que el éxito (del todo relativo) del porno pasa esencial, sino exclusivamente, por el Cine, porque este es el modo de expresión privilegiado de la pornografía. Para ésta, es posible que el Cine aparezca como la mejor respuesta funcional y como la fuerza acabada de su representación. Si la pornografía se expone, en cuanto a sus temas, como una palabra de verdad, el uso privilegiado que hace del Cine lo instituye como operador de verdad, lo que deja entender que es mediante la imagen y su movimiento (por la observación visual) como se produce la verificación de lo enunciado (aportando el sonido un plus de información que viene a confirmar lo que la imagen informa). Esto presupone que existe una proximidad profunda, incluso una identidad, de régimen, del Cine con la pornografía, que hace que no pueda haber ahí más pornografía que la cinematográfica. Con otras palabras, la pregunta de cómo manipulan el sexo las operaciones cinematográficas? debe llevar, más que una interrogación sobre lo que deja de lado del sexo ese modo de representación, a la de lo que pone en evidencia la representación cinematográfica del sexo, de la estrategia de las operaciones del medio Cine en general. Interrogar a éste no vuelve a interrogar a la pornografía (o, más globalmente, al estatuto del sexo) en el Cine, sino a éste en sí, en cuanto permite precisamente la inscripción en él de un discurso tal.

I. EL SEXO MECANICO

El porno o la estrategia del primer plano

El principio del porno es el primer plano. Ahí se da la operación de verdad -y, por ello, las tramas son siempre pobres y los actores mediocres; no son más que accesorios, soportes de la puesta en escena del sexo que ésta, al mismo tiempo, pretende siempre evitar. Insignificancia de los actores y de la trama, cuya expresión poderosa es el primer plano. Pues, para el porno, no se trata más que de ceñirse al sexo lo más cerca, dar de ello la imagen más clara y la más cercana; la más precisa. La cámara, mediante la disposición de sus encuadres, ángulos y focales, nos muestra el sexo del hombre o de la mujer como jamás nadie los ha visto ni los verá; como, por lo demás, jamás han existido (1).

El primer plano pornográfico, en el campo restrictivo de su encuadre, explora a su representado. A lo que se dedica es a hacer el inventario exhaustivo de élli. Deñ asunto del sexo quiere ser la grabación total (y totalitaria), pretende su saturación y cuadrulado sistemático -al mismo tiempo que encierra al sexo en este espacio representativo.

El acercamiento microscópico que caracteriza al primer plano, lejos de despertar placer en el espectador, se traduce en un alejamiento de éste, su exclusión de facto, eliminando en él todo fantasma. Es porque el primer plano pornográfico rebaja al espectador a la única dimensión de lo real, bloqueando desde entonces toda asociación de ideas. Más exactamente, es el proyecto exagerado lo que está en el origen del porno, el fantasma despótico de realizar lo fantasmático que, precisamente, corta el paso a lo imaginario. Se sabe que la programación del goce es su mejor prevención (como se sabe que la locura de ese fantasma produjo -y produce aún- los buenos momentos del cine fantástico; cf. por ejemplo, La isla del Dr. Moreau, la serie de los Frankenstein). Pues el primer plano neutraliza al sexo. La violencia de éste se conjura mediante su observación en primer plano, del mismo modo que la virulencia del microbio lo es mediante su observación al microscopio; aquí y ahí, mismo proceso de objetivación, misma exterioridad del sujeto con su sujeto, misma manipulación distante donde el aumento, en

ambos casos, de la percepción ocular mediante aparatos de óptica (mediante objetivos), acercando con ello el sujeto a su objeto de observación, le separa y le protege de ello otro tanto. Lo que se rechaza con la superpotencia de la percepción ocular, es fundamentalmente el tacto, el contacto. McLuhan definió al Cine como un hot medium: "El medio "caliente" nos excluye, mientras que el medio "frío" nos incluye", escribe. "Los medios "calientes" no exigen más que una débil participación, es decir, un ligero complemento por parte de los espectadores, mientras que los medios "fríos" exigen una participación intensa" (De ojo a oído). (A la inversa, la televisión es un cool medium que coloca al espectador tanto en una relación táctil -cambio de cadenas, ajustes, etc.- como visual -esta conjunción de los dos sistemas sensoriales en la televisión toma su forma acabada hoy día en los juegos electrónicos; por tanto, es a partir de estos juegos como debe realizarse toda crítica de la televisión). Es esta caracterización profunda del medio Cine lo que restituye al porno en su aprehensión, con su objeto y más allá del mismo. Si esta propiedad es particularmente evidente en el porno, sin duda no es debido al objeto de su discurso: el sexo que es, siempre y en primer lugar, inscripción en un cuerpo (2). Exceso de calor del medio, aumento de realismo y aseptización de su sujeto, barrera ante lo imaginario y reducción del sexo a la única dimensión de lo real: todo sucede como si el porno nos dijese que el goce es imposible, como si mediante la representación del acto sexual, viniese a señalarnos la prohibición de goce (3).

Neutralización del sexo, desublimación represiva, cierto -pero ahí, en cambio, se lee todo lo imaginario de lo político y de lo científico (imaginario que preside la concepción y realización de las películas porno: la obsesión de verdad, de saber todo, que nada escape al conocimiento, agotar y saturar lo real hasta en sus intersticios, la voluntad de una vigilancia y un control permanentes y totales, panoptismo del que la cámara, en su capacidad de reproducir perfectamente lo real, es el procedimiento técnico acabado (y utilizado policialmente como tal, con fines de disuasión y neutralización de su campo de observación, en los grandes almacenes, los Bancos o el Metro).

Así como es preciso comprender el lema: "se muestra todo, se ve todo", del porno: ya como una liberación -pero que, como todas las liberaciones, jamás libera a su sujeto más que al final de su más profundo secuestro por parte del Poder y como medio de reproducción ampliado de este último. De ahí, la fascinación de los cineastas porno por los órganos genitales de la mujer: de ese vacío, de esa nada sobre la que se abren los labios de la vulva, de esa prueba de muerte, hay que desprenderse; es preciso recubrirlo de signos, de marcas, de detalles para eliminar su amenaza, para abolirlo (4).

Sexo obsceno condenado al consumo colectivo, sobre el que el espectador está colocado como individuo y que se supone es el suyo, sexo neutro dispersado en el anonimato de la multitud homosexual espectadora: sexo obsceno y neutro pues to que está objetivado. Aquí viene a mirarse toda la ideología tecnicista, la de dominar la materia, la de captar y dominar el menor detalle -la del microsaber y del microcontrol, la del orden de producción. Y también, la ideología del design- la de la adecuación perfecta del significante al significado, de la transparencia del objeto con su uso. Así, el porno no puede hablar del sexo más que en términos funcionales y asignándolo en los órganos genitales. Puesta en escena del sexo, dado que es puesta en signo: incluyendo totalmente al sexo en su encuadre reducido, el primer plano lo excluye de lo que está fuera de campo; es decir del sujeto y de su división irreductible. Esta desunión del sexo, lejos de ser el signo de su "liberación" perfila, por el contrario, el lugar de su reclusión. Disociado, aislado (autonomizado) del cuerpo mediante el primer plano, circunscrito a su materialidad genital (objetivada), puede entonces circular libremente fuera del sujeto -como la mercancía circula y se intercambia independientemente de sus productores o como el signo lingüístico, en tanto que valor, circula independientemente de los hablantes. Libre circulación de bienes, personas y mensajes en el capitalismo- esa es la liberación que lleva a cabo el primer plano, del sexo convertido en pura abstracción. El primer plano aísla, y como plano aislado define el lugar del sexo y lo encierra en esta definición. Pero el primer plano no es siempre y al mismo tiempo una fragmen-

'tación de un espacio más amplio, una disyunción o desglose de lo representado, una abstracción de su contexto, que hace posible todas las disyunciones, todas las combinaciones de su contenido con otros elementos del espacio escénico que fragmenta o incluso con otros espacios escénicos (Kulechov y el primer plano de Mosjukin, Eisenstein y el "montaje de las atracciones"). Desconexión del primer plano de su representado, disponible desde entonces para todas las conexiones: penetraciones, succiones y caricias, el porno pone en escena siempre repetitivamente la acometida de un órgano en otro, de un pene en una vagina, de una boca en un pene, de un lengua en los labios, de un pene en un ano, de una mano en un sexo, toda esta tecnología gestual que pretende señalar el lugar de lo real de la sexualidad y circunscribir en ello al sexo (con razón las relaciones sexuales representadas evocan de golpe el funcionamiento de las máquinas). Se ve realmente lo que está en la base de la escenografía del porno: el principio de la combinación repetida de órganos (de herramientas), donde pene, vagina, boca, ano, seno y mano son los términos positivos de una combinatoria cuya alternancia y agotamiento de las combinaciones se supone que nos dicen la última palabra del sexo, pero he ahí que lo presupuesto de una combinatoria es que siempre un término es conmutable por otro en una misma relación de combinación y del que, desde esta perspectiva, le es rigurosamente equivalente; por tanto, dos sexos a priori en el porno, pero siendo sustituíbles todos los términos unos por otros, de facto n sexos (o cero sexo) (5). Sexo neutralizado en la puesta en escena de sus "propias conexiones": lo que muestra el porno en la energética de su representación de las relaciones sexuales (de todos los términos sustitutivos de esta combinación), es su neutralización por ellos mismos debido a su realización espectacular. Ilustración mediante el absurdo de la declaración de Lacan: "La relación sexual no existe". Pues, ¿dónde comienza y donde termina?

Otro efecto de la fragmentación del primer plano del sexo es la ausencia del cuerpo, su exclusión (de la que se puede decir que está sistematizada en el porno) -pero éste es siempre susceptible de ser reintroducido,

puesto de nuevo en escena, simple diferencia en la repetición (y es así realmente como es utilizado en el porno, quedando, sin embargo, su representación, al menos, como virtualidad). Dicho de otro modo, el primer plano no sólo permite acometidas y separaciones con objetos parciales, sino también la acometida de un sexo en otro, de un cuerpo que es, por tanto, producto, en la escenografía porno, como cuerpo sin órganos (¿por qué la terminología de Deleuze y Guattari se aplica tan bien aquí? Cuerpo desexuado, sexo desencarnado, la identificación y la circunscripción del sexo en la positividad de los órganos genitales neutraliza no sólo al sexo, sino también al cuerpo: basta de cuerpo hendido o dividido por el sexo, basta de sexo dividido por la ambivalencia. Neutralización recíproca del cuerpo y del sexo mediante su disyunción y conjunción: muerte del deseo.



Porno y cine erótico, una diferencia indiferente

Nada de diferencia aquí entre el porno y lo erótico (y tanto peor para los estetas). Si, a diferencia del porno, que maneja esencialmente el primer plano, la película erótica (*Emmanuelle*, *Histoire d'O*, etc) se construye sobre todo a golpe de planos medios (siendo ahí el cuerpo humano y no ya el sexo la escala de referencia), el principio que actúa ahí es siempre el mismo. Pues el primer plano del porno y el plano medio de lo erótico funcionan según un mismo registro, pero sobre modos invertidos: es siempre la hiperfocalización sobre el lugar objetivo del sexo, sobre las partes genitales, lo que gobierna uno y otro "géneros" -evidente en el porno, inductora en lo erótico. El cuerpo entero de lo erótico no se representa más que para mejor presentar, (más que) para subrayar más, el espacio cerrado y limitado del sexo. Medio de la sobredelimitación de este espacio cerrado, no es más que su redoblamiento y reducción. Por consiguiente, el encuadre del cuerpo entero se reduce inmediatamente -y estratégicamente- por su reducción, por su recentramiento en primer plano sobre el sexo (que, igualmente aquí, es siempre el de la mujer). Por tanto, tenemos el mismo procedimiento metonímico en acción en lo erótico que en el porno, pero sobre el modo de su inversión simétrica. Allí, el primer plano del sexo susceptible de abrirse sobre el cuerpo. Aquí, el plano medio del cuerpo que necesariamente se vuelve a cerrar sobre el sexo. Extensión o estrechamiento del encuadre, el todo por la parte o la parte por el todo, es siempre un cuerpo que se refiere a un sexo, un sexo que se refiere a un cuerpo: una diferencia indiferente.

Debido a este doblamiento, a este reencuadre interno sobre el sexo (exclusivamente el de la mujer) con lo erótico, éste se halla siempre interceptado por una prenda de lencería, por un movimiento de muslo, por un ángulo de encuadre, etc. -siendo el presupuesto de esta puesta en escena el sugerir, velándolo, ocultándolo, el sexo de la mujer como el objeto positivo del deseo y como lugar definitivo del goce, siendo fin a la inversa el conjurar la castración, la remisión del sujeto a su propia carencia. La prenda de lencería, el movimiento

de muslo, el ángulo de toma de vistas (6) -o todo otro elemento equivalente estratégicamente- son a lo erótico lo que es el pene al porno: ¡a cada uno sus fetiches! Por tanto, es simplemente por un grado superior de refinamiento, de artificialidad, como el fetichismo de lo erótico se distingue del del porno. *Histoire d'O*: Sir Stephen hace insertar un anillo en los labios del sexo de O. Lejos de marcar de ese modo la abertura del sexo de O y su envite de muerte, el anillo, por el contrario, en su operación de verdad misma, lo cierra, lo anula en su ambivalencia y conjura su amenaza. El anillo pone así en escena (en signo) la castración para mejor negarlo, operación fetichista por excelencia. Pero este cierre del sexo de O cierra la integridad misma de su cuerpo y, cuerpo pleno e indiviso, lo erige como efigie fálica para el espectador -y, como tal, O es deseable. Se vuelve a encontrar de golpe el primer plano del pene-consolador estimado por el porno: el pene-consolador es aquí el cuerpo entero de la muñeca O. El plano medio del cuerpo entero, desnudo y uno, de O es el primer plano erótico del pene-consolador. Se desprende desde entonces por qué el plano medio es el de referencia de lo erótico. Si el anillo en cierra a O sobre ella misma, no es más que la metáfora del encuadre cinematográfico (que, por otro lado, redobla) en que éste encierra a O en los límites de la unidad de su cuerpo y en la autosuficiencia de su narcisismo. O no es deseable más que en tanto no desea más que a ella misma. Se observa, por tanto, la misma marginación del espectador en el plano medio erótico que en el primer plano pornográfico.

La fragmentación del cuerpo y del sexo que preside el porno se vuelve a encontrar en lo erótico, en su nivel más sutil pero idéntico en cuanto al fondo, en el juego reglado, regulado, del vestido y del desvestido, en la alternancia, ya sea en el tiempo o en el mismo plano, del desnudo y del vestido, del maquillaje y del maquillado. El cuerpo fabricado -pero que no es más que esto- enteramente positivado y que nadie puede deshacer, no es con todos sus accesorios (ropas, joyas, cremas, afeites e incluida su propia piel) más que la repetición, dentro de la escena erótica, de lo que hace

por todos lados el dispositivo técnico del cine cuando trocea la escena en sus movimientos, ángulos y encuadres de tomas de vistas, cuando selecciona el espacio de su representación trabajando sobre la profundidad de campo, cuando disfraza colores y luces -en resumen, mediante la selectividad de su desglose y la segunda selección de rushes en el montaje: proceso de elaboración de la película, código que restituye directa e ingenuamente el porno y que tiende a anular lo erótico.

Mismo fetichismo, mismo guión -no distinción profunda del porno y de lo erótico, pura variación de grados: en el orden de los simulacros (Baudrillard), el porno tiene en su tecnologismo al robot por modelo-tipo; lo erótico, en su semiologismo, al maniquí (7). Con palabras claras, para devolver a la cara del cine erótico el cinismo de su propio discurso, el porno es el cine erótico de los innobles; el cine erótico es el porno de los nobles. (Aquí se percibe el sentido primero de la clasificación X de películas y salas, que les asigna una señal o marca vergonzosa, como antaño el hierro al rojo marcaba a las mujeres adúlteras, y mediante lo cual la buena conciencia social se lava las manos, política del avestruz que desaparecerá seguramente pronto y de modo espontáneo, por su propia necesidad, y ahí estaba, recordemos, el origen del "bello asunto" político de Emmanuelle 2.

II. EL SEXO INEXISTENTE: MAS ALLA DEL PORNO

Exteriorización, desconexión y abstracción del sexo, libre desde entonces para todas las conexiones, aislamiento e identificación del sexo con los órganos genitales, reducción de lo oculto y de lo invisible al agotamiento y saturación de lo representado -tales son los efectos del primer plano pornográfico, tal es el modo de representación del sexo en el Cine: hiperrealismo del sexo pornográfico donde toda su dimensión oculta, su profundidad que crea sentido, debe venir a reabsorberse en la distorsión de la superficie pelicular, la del cuerpo tanto como la de la película. El primer plano exhibicionista del sexo define el modo de existencia del sexo. La designación de éste en los órganos genitales define

con ello, por recurrencia, el principio de realidad. La diferencia anatómica -y detrás, biológica- del hombre y de la mujer delimita el campo de sexualidad y de sus prácticas. El sexo que induce el dispositivo de sexualidad, el primer plano lo produce. Este sexo efecto de código, profiere, en la evidencia de su demostración, la verdad existencial -de ésta, quiere ser la prueba; con otras palabras, lo verifica, lo confirma.

Aquí actúa toda la realística de la imagen cinematográfica (el hecho de que el espacio perspectivo de la representación cinematográfica se hace pasar por el duplicado de la percepción "objetiva" del espacio). Y es aquí como la película porno, en su proyecto de mostrar la realidad del sexo, se vuelve contra ella misma y fra casa. Pues todo primer plano es abstracto (es precisamente lo que demuestra el experimento de Kulechov). Es el aumento de realidad del primer plano pornográfico mismo lo que pone fin al objeto de su demostración y a su realidad: el modo de existencia del sexo. Más exactamente, restituye con ello la abstracción ideal de su ser. La física de la representación cinematográfica del sexo lo restablece en el orden metafísico de su origen. El porno no neutraliza solamente el sexo. Nos dice también, con una distorsión propia, que no existe: que no es más que un artefacto. La representación pornográfica, su objetivación mediante su focalización cinematográfica sobre el lugar material de los órganos genitales, demuestra a la inversa la inexistencia objetiva de un lugar del sexo, su atopia material -la ausencia de un referencial. Multiplicando los términos identificadores del intercambio sexual para conjurar con ello la ausencia, por su representación misma y pese a él, el porno nos dice, a fin de cuentas, que el sexo es irrepresentable, inmostrable. Lo que la conjunción del falo y de la castración (que es la única realidad del sexo) nos dice de otro modo: es una relación simbólica, el espacio de un intercambio, del que ningún término puede ser aislado, distinguido y designado (y sobre todo, en este caso, en objetos parciales o en la materialidad de una anatomía) porque está sellado en la ambivalencia y en la reversibilidad de este intercambio. Y es precisamente lo que excluye la puesta en escena cinematográfica del se-

xo, porno o erótico, que al mismo tiempo resurge casi siempre, aunque no fuese justamente más que bajo la forma de la ausencia. Pretendiendo con ello dar a ver la realidad del sexo pero anulando con ello su dimensión simbólica donde se disuelve esta realidad, el porno no puede más que simularla, reconstruirla en la proliferación de los signos de la representación para tachar del sexo el envite de no-realizado. No le queda entonces más al porno que el modelo de simulación de la sexualidad (el código) y el Cine, debido a lo realista de sus imágenes, como medio privilegiado, como modo, por excelencia, de la simulación -y, como consecuencia natural, como modo de verificación.

Prohibiendo a lo imaginario toda posibilidad de manifestación, tachando todo fantasma, reduciendo el contenido de la imagen cinematográfica a la única y exclusiva dimensión de lo real, el porno nos restituye el Cine como medio técnico de producción del artificio, de lo fingido y de lo ficticio, en la realidad misma de la configuración de su imagen. Por la claridad de su propósito en cuanto a su objeto, el porno refleja lo que le caracteriza "en presencia" del Cine en la determinación de éste último como medio de reproducción de lo real. Todo ocurre como si el porno tuviese un pleito con el Cine, cuando este último pretende restituir lo real, entregarse al fetichismo (en el sentido etimológico del vocablo).

El Cine o el arte de la prostitución

Es precisamente eso, por lo demás, lo que produce el escándalo del porno y su violencia del Cine, descalificando a este último de su atributo artístico, indicando a la vez el lugar de su crisis actual, si es que la hay (volveremos sobre ello).

Pues el Cine porno no es el sexo representado en el Cine, no es incluso simultáneamente cine y sexo. Es el Cine mismo, como medio, lo que es pornográfico. Tal es el mensaje final (e incluso único) del porno. La irrupción en primer plano del sexo sobre la pantalla cinematográfica no prostituye el Arte cinematográfico (como

se afanan en hacérselo creer, los primeros, los autores de Emmanuelle 2 y el certificado de satisfacción concedido, de común acuerdo, a esta película por la crítica liberal ilustrada que, fiel a su servilismo tradicional, no es capaz más que de repetir el discurso oficial: ¡por fin sexo en el Cine que no sea porno!"), sino que inscribe de nuevo el ser profundo del Cine como arte de la prostitución. No es el sexo mismo lo que es obsceno sino, fundamentalmente y en el sentido literal del vocablo, el Cine, ob-scenidad que cristaliza en el primer plano -y es esta obscenidad primordial, constitutiva del medio, lo que resurge y se expone en el primer plano del sexo porno (sin duda, era preciso la llegada publicitaria del sexo al Cine, el rodeo por el sexo, en la identidad con su tratamiento pornográfico, del modo de representación cinematográfico, para que puede aparecer la obscenidad congénita e innata de este último.



André Bazin: "No se muere dos veces. La fotografía, en este punto, no tiene el poder de la película. No puede representar más que a un agonizante o un cadáver, en absoluto el paso imperceptible de uno a otro. Se ha podido ver, en la primavera de 1.949, en un noticiario de cine, un alucinante documento sobre la represión anticomunista en Shanghai, "espías" rojos ejecutados con disparos de revólver en la plaza pública. A petición, en cada sesión, esos hombres estaban de nuevo vivos. El golpe de la misma bala sacudía su nuca. Ni siquiera faltaba el gesto del policía que debía repetir el gesto con su revólver encasquillado. Espectáculo insoportable no tanto en su horror objetivo como por su especie de obscenidad ontológica (subrayado por mí, Y.L.). No se conocía, antes del Cine, más que la profanación de los cadáveres y la violación de las sepulturas. Gracias a la película, se puede violar hoy día y exponer a voluntad el único de nuestros bienes inalienables. Muertos sin requiem, eternos remuertos del Cine". (Morts tous les après-midi, 1.951).

Lucidez extrema de Bazin en cuanto que aquí, más allá de la muerte como contenido, muestra el modo operatorio del Cine y el cortocircuitado que la forma misma del medio efectúa de su contenido (Bazin imagina después la "suprema perversión cinematográfica" de una ejecución: su proyección al revés) (8).

Es preciso tomar a Bazin al pie de la letra -y también pese a él: la obscenidad del Cine se basa en sus operaciones técnicas y en sus procedimientos escenográficos, con independencia del contenido sometido a esas manipulaciones. El Cine es obsceno porque es un arte obsceno. Todo su proceso de puesta en escena consiste en colocar delante los interiores de la escena, en hacer nítida y transparente nuestra relación con ésta, ahí donde no había más que confusión y opacidad. La consistencia de las variaciones de encuadres -y de su combinación con los movimientos, ángulos y focales de tomas de vistas- tiene que ver con su eficacia para desglosar y trocear el aquí y el ahora de la escena para manifestar con ello, en la sucesión de los planos de la secuencia sobre la superficie blanca de la pantalla, la profundidad

visible y secreta. Invisible y secreta porque el espacio de la escena, en la vida cotidiana como en el teatro o sobre el cuadro, se da a ver siempre en la simultaneidad de su composición de conjunto. La mirada puede verdaderamente evolucionar en ello y detenerse sobre tal elemento, la visión de conjunto no queda por ello menos copresente y sigue siendo factor de perturbación. Sobre todo, la escena no se resume en la suma de sus elementos o artículos. Además, el punto de vista sigue siendo siempre distante y distinto. El Cine rompe esta unidad primordial de la escena, destruye la fachada y su perspectiva embaucadora. Descomponiendo-recomponiendo esta escena, pone fin a lo que le violenta: su unicidad temporal y espacial y la unidad indefectible de su todo contenedor, en su cierre de su figura, su evolución propia, como efecto de su regulación interna y campo preservado del contacto del espectador. Frente a frente con esta escena y su unidad cerrada, el Cine se comporta como un operador: penetra vigorosamente ese cuerpo compacto, abre y descuartiza su carne, hace inventario, exterioriza y reagrega de nuevo su textura. Desgarrando, saturando y suturando esta realidad, ^{suprime} me la distancia del espectador al espectáculo donde se arraiga la contemplación, pero además la reflexión.

La obscenidad de las manipulaciones complementarias de desglose y montaje no proviene de una pérdida de esta escena, de una alienación de su sentido, sino de una transformación de nuestra relación con ella que lo espera consecutivamente en sí igual que cambia el estatuto del espectador -hasta el punto que no se puede preguntar si aún tiene que ver con un espectador.

En efecto, la restitución cinematográfica de la escena lo confunde con las operaciones restitutivas del medio. La realidad se vuelve inseparable de su redoblamiento espectacular, por la supresión de la distancia de las operaciones técnicas que la muestran en su ser propio. Más exactamente, estas operaciones constituyen la nueva realidad de esta escena o acontecimiento, el cual, aún cuando llega verdaderamente, no es más que su simulacro. La obscenidad se aprecia mucho más en la refacción, en la reconstrucción de la realidad, si es posible en su mismo

lugar, en cuanto la película, en el agotamiento de su grabación, es una fabricación secundaria no separable del original (pero éste no existe más que como soporte), pero ya no copia idéntica. Realidad secundaria pero co-presente, existencia derivada sobre la que la realidad primera, la escena referencial, no puede más que abatirse y agotar su sentido final, que será también el final de su sentido inicial, de su diferencia licuada y transmutada en el orden de la reproducción en serie. La obscuridad no está en el acto de representación -donde el sujeto referencial permanece perceptible en su especificidad- sino en el acto de reproducción, donde la única diferencia es la reproducibilidad del sujeto (su reportaje), no siendo distinguible éste de las operaciones técnicas que lo producen en escena como su doble inmediato. Si, en el ejemplo de Bazin, la muerte es obscena, es porque ella no tiene otra justificación más que la de su espectacularización, incluso en su llegada. Aleatoria, toda otra muerte le sustituye, incluso todo otro acontecimiento. Es cuando su realidad entera ha basculado y caído del lado de la imagen -incluso si no es por ello menos verdadera: el acontecimiento no puede ya suceder. Así, esta obscenidad de la muerte proviene menos de la desposesión del sujeto de la experiencia de la muerte que debido a que, filmada, no es comprensible más que bajo la forma dual de su reproducción masiva, en la repetición incesante de las proyecciones y en la multiplicidad de las copias. No es el espectáculo de la muerte, la invitación al público para que asista a la ejecución capital de un hombre -como antaño los suplicios- lo que es penoso, sino la denegación de la muerte, que está en la base de su espectacularización cinematográfica. Precisamente, esta muerte ya no es una. Demasiado verdadera para ser cierta; realmente se produce y, sin embargo, se repite indefinidamente a capricho de las sesiones. Eternamente representada de nuevo, eternamente proyectable, siempre sujeta a repetirse; esta muerte precisamente ya no tiene final. Su realidad, cualquiera que sea su dimensión trágica, limita con lo irreal. El redoblamiento espectacular del acto, en su contemporaneidad, pone fin a la realidad del mismo. Aunque muerta durante las proyecciones, aunque moribunda en la pantalla, la víctima ya no puede morir. Está condenada a vivir eternamente su muerte, que ha in-

mortalizado la técnica. Muerte fetichizada, sin muerte, sin vida, tampoco sin más allá.

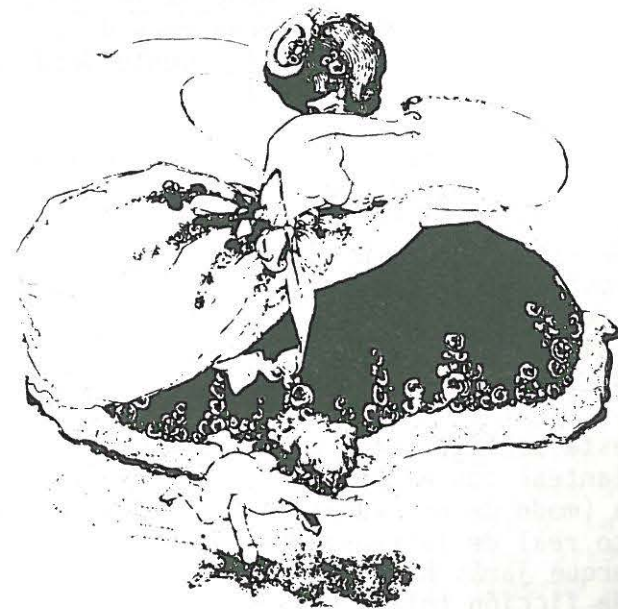
La reproducción cinematográfica de la realidad configura con ello, al mismo tiempo, el modo de producción y nuestro modo de percepción. No sólo se pone a existir sobre un modo que jamás ha sido el de su percepción directa, que pierde todo valor original, sino que nosotros mismos somos colocados en esta relación de observación y de operación -de manipulación. Nuestra mirada se vuelve localizada y selectiva. Situada en el prolongamiento de la cámara, supervisa y dirige sus operaciones, descifrando inmediatamente las informaciones transmitidas. Se ha convertido en lector de control. La definición técnica de la imagen objeto de mirada define el modo de nuestra mirada (9). La imagen no nos informa más que en la medida en que nos acomodamos y ajustamos a las operaciones técnicas que la producen. Son estas operaciones las que son el objeto primero de nuestra mirada. Producen, por tanto, simultáneamente nuestra mirada y el objeto de la misma. Realizando las operaciones de grabación de la imagen, el ojo tiene menos una relación visual con la realidad representada que una relación táctil (por lo demás, es realmente lo que significa inversamente la exterioridad inmóvil del cuerpo -espectador de las imágenes que se suceden en la pantalla). Si el espectador se halla, de golpe, manipulado él también -pero igualmente manipulador- no es tanto porque el cine le habría arrojado a la pasividad de su cuerpo inmóvilizado y porque la actividad de este último habría caído totalmente del lado de la cámara y de su elaboración de la escena (y aún menos porque él no tuviese más que mirar), que por el hecho de que el espectador no puede ver la película más que bajo la forma opuesta y paradójica de la acción y de la abolición de la distancia del agente a lo actuado, del sujeto al objeto, que la caracteriza, por lo que esta percepción visual no puede realizarse más que bajo la forma de contacto. La cámara, como prótesis sobre la que se inserta el ojo del espectador, es menos un ojo móvil y autónomo (o entonces es un ojo que toca más que ve) que una mano dotada de visión, una "mano-de ojo" (lo que confirma la "Paluche" de Jean-Pierre Beauviala). Si hay manipulación del es-

pectador, no es por falsedad de una representación o por la pérdida de una relación inmediata del hombre con el mundo (lo que sería cierto), sino porque el Cine reduce al hombre a una relación única y exclusiva de intervención y de producción, de cálculo, de prospectiva, a, que le encierra en el único estatuto de operador. En el Cine no hay más que una relación de manipulación. La relación del espectador con la película es de acción y proyección. Sigue a la cámara en su intrusión en el campo de la escena y consume esta intrusión. Las imágenes cinematográficas no son más que una larga serie de "trompe l'oeil" que ocultan el trabajo de la cámara-robot, modelando y forjando el mundo y, simultánea y complementariamente, el hombre-espectador, que no hace más que completar y prever la sucesión de las operaciones (todo el encanto de una película procede precisamente del incumplimiento de estas previsiones). La distancia del espectador con las imágenes proyectadas se abole en la vigilancia activa de la regularidad y de la adecuación de las operaciones técnicas y escenográficas, en su reconstrucción de tales operaciones. He ahí realmente el efecto paradójico de hacer visible todo. El espectador no ocupa un lugar exterior a la película más que para penetrar mejor en ella. No ve más que en la medida en que realiza y completa adecuadamente las manipulaciones cinematográficas que presiden la grabación de la escena.

Y he ahí realmente lo que hace intolerable la pornografía en el Cine, lo que explica su prohibición. Pues el porno no nos muestra más que esto: esta cirugía de los cuerpos, esta carnicería de los sexos que se expone en la pantalla hay que censurarla (o ponerla a un lado) porque en ello se exterioriza con toda inocencia esta obscenidad ontológica del Cine manos a la obra en toda película (sólo los demás géneros cinematográficos han sabido encubirla y ocultarla mediante artificios secundarios de realización tales como densidad de la intriga, decorados, interpretación de los actores, etc) -razón última de la censura de las películas pornográficas, del todo profesional y que realmente poco tiene que ver con el contenido de esas películas. Si en el porno el encuadre es rudimentario -aún más cuando, co-

mo se ha visto, el efecto de restricción del campo está incluido en el cálculo cinematográfico- los ángulos de tomas de vista son muy sofisticados y no tienen equivalente en la percepción humana. El espectador secundariza estas operaciones, aparta con la cámara los cuerpos que obstaculizan la visión, pero el precio de esta participación es la exclusión del cuerpo.

Verdaderamente se ha podido hablar del Cine pornográfico como de una regresión -visión reaccionaria y negativa de la ideología progresista que no traduce más que rechazo a ver su modo de producción real, efecto permanente de su estrabismo divergente que le ciega. Cuando más ve adelante, tanto más mira detrás de sí. Se trata menos de un retorno a los orígenes que de un retorno de los orígenes. El porno se contenta con reactualizarlos. Pues lo que ahí se resume y representa es toda la historia de la invención del Cine y de los objetivos que entonces le estaban asignados, y del ulterior descubrimiento de los procedimientos propios de la representación cinematográfica.



• Esto en razón misma del sujeto del porno: el sexo, en cuanto es metonimia del cuerpo y el porno lo objetiva y neutraliza. Sin duda, el porno nos remite a Lumière pero, aún más lejos, a Marey y Muybridge. A Lumière, por su invención del cinematógrafo y la función científica que le atribuye, debido a que el movimiento se hace pasar por tal sin ser vuelto a tomar por una realización (cinematográfica); más profundamente, a Marey, fisiólogo de profesión, y a Muybridge, cuando el uno, con su fusil cronofotográfico, y el otro, con su conjunto de aparatos fotográficos, se esfuerzan en inventar y descomponer el movimiento animal y humano. Con la necesidad y la voluntad científica de analizar el movimiento (La physiologie du mouvement de Marey, Animals in Motion y The Human Figure in Motion de Muybridge) es toda la problemática de las técnicas del cuerpo lo que está en el origen de la invención del Cine (incluido Lumière), duplicándose necesariamente esa problemática con la búsqueda de un procedimiento de observación y de grabación del movimiento que, fijándolo indeleblemente, permite su análisis.

Las tecnologías sexuales del porno restituyen este fundamento científico del Cine: "Nada es más técnico que las posturas sexuales" (Mauss -Techniques du corps-). El sexo se representa cinematográficamente desde el punto de vista de este ideal científico.

Ahora bien, este cuerpo (y su sexo) en movimiento que las imágenes cinematográficas reproducen objetivamente, al fin de su análisis fisiológico y, por tanto, liberado de sus determinaciones psíquicas y sociales, este cuerpo en movimiento ocupa, de hecho, el lugar del cuerpo inerte, del cadáver de las lecciones de anatomía tradicionales al que el Cine devuelve el movimiento vital desaparecido (10).

Si toda esta configuración primera del Cine se nos vuelve a plantear con el porno, si toda esta programática realista (modo de estimulación/modo de verificación) es el objeto real de la representación pornográfica, es sin duda porque jamás ha dejado de existir hasta en las películas de ficción total. Volviendo a las técnicas del

cuerpo, el porno recuerda el principio de abstracción que es la base de su registro. Los cuerpos en movimiento de Marey y Muybridge (donde aparecen los primeros cuerpos desnudos del Cine) no están representados en la densidad de su carne, en cuanto ésta no es más que el momento de una relación y no existe fuera de ésta. Por el contrario, su representación presupone su liberación de esa relación, su autonomización, que sola permite la observación científica, bajo la superficie protectora de la piel, de la relación interna de la osamenta y de los músculos del cuerpo cerrado sobre sí y sus movimientos, por su inscripción sobre la superficie pelicular del film (las primeras proyecciones cinematográficas se hacían conjuntamente con la presentación del descubrimiento de Roentgen de los rayos X, siendo invitado el público a experimentar sobre su cuerpo este fabuloso invento; esto es, a ver su invisible esqueleto fuera de su cuerpo -¿pura coincidencia?).

Es realmente en esto como los cuerpos cinematográficos son cadáveres ambulantes, entregados al mismo proceso de abstracción, disección y medida que el cuerpo inerte de las lecciones de anatomía. Ahora bien, ese cuerpo abstracto y arbitrario (que tiene, en el fondo, la misma transcendencia ideal y universal que aquél a partir del cual Le Corbusier concibe su Modulor), ese modelo, que lleva en sí el principio de la partición y de una disposición regulada y alternativa de sus términos, es precisamente el cuerpo lo que rige todos los encuadres del Cine y es su principio de medida, la escala convencional de referencia. De hecho, la voluntad científica de captar el cuerpo en su materialidad móvil, sobre la que se construye el Cine, no ha podido desembocar en su representación cinematográfica más que constituyéndolo como entidad metafísica.

Pese a sus intenciones, Lumière representa una ruptura en esa visión objetivista y en lo que tiene de ficticio y fingido, de fetichista. Le Gouter de Bébé, La Sortie des ouvriers de l'Usine Lumière o L'Arroseur arrosé son ya, pese a la realidad de su referente, cuadros o escenas teatrales. Méliès no hará (pero ya es mucho) más que aislar ese fondo ilusionista, esta dimensión imaginaria (que,

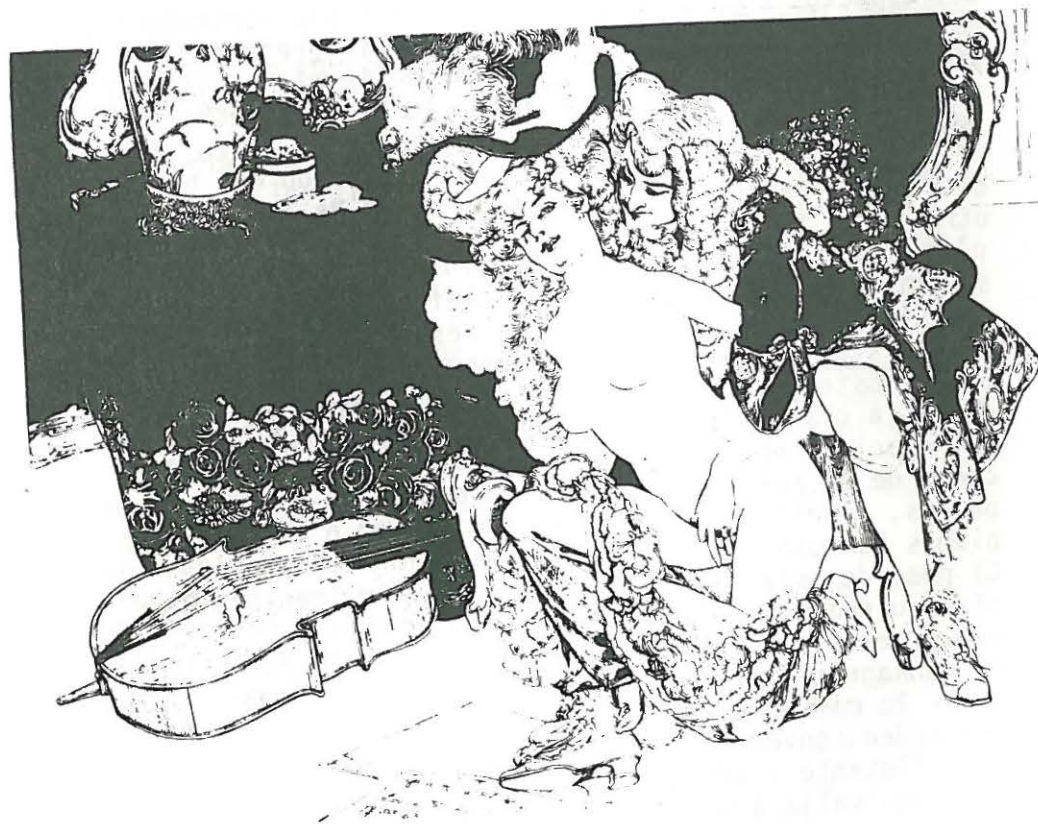
desde el comienzo, organiza la distribución de las películas de Lumière) para trabajarla sola, teatralidad de donde surgirán los trucajes y los decorados de estudio, así como los dibujos animados.

Cualesquiera sean las intenciones de los dos cineastas y la diferencia de su comprensión del Cine, ambos trabajan siempre con las dos dimensiones de lo real y lo imaginario, tanto en uno como en otro lo real no es representable más que en su repercusión en lo imaginario, incluso si Lumière acentúa más la instancia de lo real (por ejemplo, enviando por todo el mundo operadores de noticiarios de actualidades), y Méliès la instancia de lo imaginario. A decir verdad, jamás ha existido solución de continuidad entre los dos cineastas. Lumière puede enviar verdaderamente operadores a través del mundo, siempre informarán de lo nunca visto, de lo extraordinario, de lo exótico (que no es más que la capacidad técnica del aparato cinematográfico), el realismo de sus películas no estará menos dotado de efectos de ensueño. Méliès puede verdaderamente inventar el actor del Cine, los trucajes y el dibujo animado, verdaderamente puede hacer películas fantásticas, también se complacerá en reconstruir actualidades en los estudios. (Cortege du Tzar allant a Versailles)(11).

La preferencia que se dará a la ficción después de Méliès no procede sólo de su atribución de un éxito más grande entre el público (los cineastas de noticiarios de actualidades o de documentales se basarán también en la ficción), sino en cuanto a su contenido, al menos a su modo de representación -(y el Cine de ficción se orientará hacia un mayor realismo de sus intrigas, o de sus personajes y decorados). El predominio estratégico de la ficción introduce en el interior del marco de la representación, como representado, la artificialidad y lo ficticio de las operaciones del medio en su función de representante, bloqueando así la perversión fetichista donde el Cine halla su origen. La "trompe l'oeil" de la escena inscribe dentro de la escena la realidad mecánica del Cine y su naturaleza de proceso de simulación, la ficción esencial de su real, su realidad de ficción científica.

La introducción de lo fantástico (de la imagería) en el Cine parece haber sido verdaderamente el modo propio

de defensa de los cineastas contra lo que hay de intensamente perverso en el Cine, el medio de conjurar la capacidad del Cine para (re)-producir lo real y, de golpe, para poner fin a ello mediante la pérdida de la identidad de su territorio. Más tarde, el realismo consustancial a la escritura cinematográfica debía aparecer como un artificio de la ficción, como una artimaña de la narración fílmica.



III. EPILOGO

Los viejos zorros de Hollywood se complacen en repetirlo: la comedia musical, y más globalmente toda la producción de la época dorada de Hollywood, era mucho más erótica que la película erótica o porno. Es porque se articulaba sobre la Ley y su transgresión mediante el deseo, y de esta dialéctica de lo prohibido y del deseo procedía su encanto -que aún hoy día nos vale, hasta el desuso. Verdaderamente, el amor podía idealizarse ahí, y legitimarse la realización con una moral puritana (y el pensamiento crítico no se ha privado de resaltar estos aspectos complementarios de la película norteamericana). Pero, por un lado, Hollywood, en su pretensión de ser una "máquina de sueños", no producía más que lo que decía ella (y es inútil por su parte hacerla decir más), real imaginado siempre en movimiento y, por tanto, jamás realizable, ficción consciente del contenido que hacia de ello el éxito en su denegación misma de lo real; por otro lado, los procedimientos de filmación (los primeros planos borrosos -cuyo destinatario y, sobre todo, su emisor no se sabe situar-, los efectos de iluminaciones, los fundidos y pausas), en resumen, toda la logística del star system (y ahí se inscribe a fondo todo el derroche ostentatorio de las estrellas) recordaba, sin llegar a la claridad lineal del relato, un resto turbio, una opacidad residual y resistente a toda representación, de la relación amorosa, hilo tenue y oscuro, cuyas pausas, fundidos, efectos de iluminación o los primeros planos borrosos subrayaban la aparición obstaculizándola. El paso de esta línea donde lo real y lo imaginario perdían su nombre, donde ambos se enfrentaban y se identificaban, era impensable por eso mismo. Cruzar esta línea (o consagrarla a una movilidad permanente, lo que viene a ser lo mismo, pues esta movilidad significa la pérdida del orden convencional que trazaba la línea como necesidad: flotante y arbitraria, de golpe se vuelve inutilizable) equivalía a hacer real lo imaginario (a realizarlo) y proclamar la muerte de lo real por la muerte de lo imaginario. Confundidos, se volvían indefinibles. Era pronunciar, aprovechando la misma ocasión, la condena a muerte de la máquina hollywoodense.

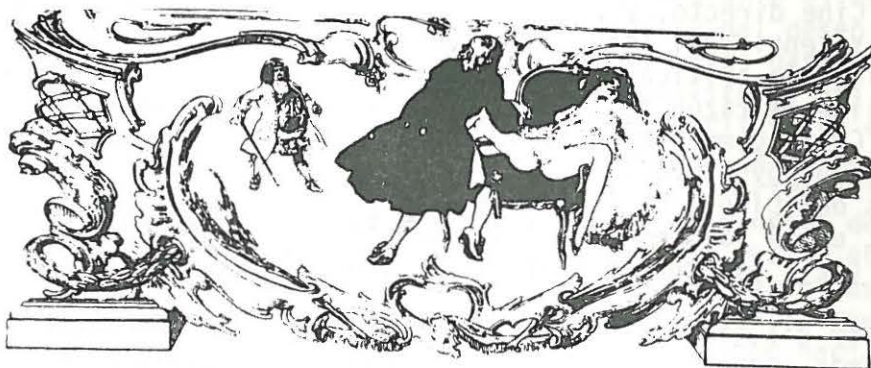
El Cine directo no ha logrado aislar esta línea de demarcación. No ha podido mostrar de ello más que la imposibilidad en determinarlo, a reserva de detenerse en las apariencias. Esta línea es la que ha cruzado ingenuamente el porno, y ahí está su violencia: haber mostrado la artificialidad de este límite y no el haber transgredido tabúes sexuales. Ha triunfado en lo que había fracasado el Cine directo, y por eso está sujeto a la violencia (o al silencio, del todo equivalente desde este punto de vista) de la crítica cinematográfica. En efecto, en él cristaliza la razón de la crisis que atraviesa actualmente el Cine, como inherente al medio Cine -y no como puro efecto coyuntural. Porque en ello se resume toda la crisis del Cine y es su género crítico (llevando, por tanto, en sí la muerte de todos los géneros, incluida la suya (12)), es preciso criticarlo, prohibirlo y encerrarlo.

Hoy día, la comedia musical ya no puede poner en escena más que los trucos de su realización -y justamente baño el ojo crítico del realismo (New York, New York). King Kong de 1976, La isla del doctor Moreau, Adios muñeca, pero además Cabaret, una gran parte de las películas actuales son remakes, y cuando no lo son, son retro. Como en el porno, esto no deja ya de repetirse. El Cine no deja de nutrirse de él mismo, de autodevorarse, como si ya no fuese capaz de ponerse él mismo en escena, más que de ser su propio objeto de representación. ¿Multiplicación de su producción, proliferación reduplicante de sus signos para conjurar su muerte (cf. las "películas-catástrofes")?

En el porno, los orígenes retornan, pero precisamente como resucitados.

En el momento en que el hard-core tenía casa propia, reactualizando el origen espectral del espectáculo cinematográfico, esta puesta en escena que lleva a cabo con toda inocencia, se la programaba además a sabiendas. En la misma época se realizó una película a partir de las fotos de Muybridge -Muybridge mejor que Muybridge. El intervalo entre cada foto donde se hallaba el movimiento ha sido colmado sobre la película, sus personajes ahora tienen vida en la pantalla. ¿Simple casualidad?

Aunque no fuese más que porque el porno plantea todas esas preguntas, no sería preciso privarse de su vuelta.



NOTAS

(1) Aquí intervienen todos los "trucos" del realismo tales como efectos sonoros, gritos, colores, máximo de profundidad de campo sin deformación sobre un espacio mínimo... Sin embargo, en su propio movimiento, en virtud de su excesiva exigencia de realismo, hay un momento en que el porno se suprime: cuando el exceso de realidad de sus imágenes, el aumento de concreción de su representación, hace caer lo representado en la abstracción más pura -y, por tanto, da fin a su objeto referencial, el sexo. Ya actualmente, ciertos planos rozan ese punto-límite. Ese momento extremo se produce cuando el porno llega a su término en virtud de su propia lógica -muy precisamente el de su autoexterminio.

(2) Dicho esto, el Cine como medio caliente afecta sobre todo al tacto en la relación del cuerpo con el exterior -con las imágenes que se muestran en la pantalla; es decir, que es la dimensión cinestésica del espectador la que es alcanzada y llevada a su grado más débil. En

esta inmovilidad, en esta inmovilización forzada del espectador, subsiste la dimensión cinestésica, incluso se vuelve dominante. La declaración de McLuhan vale sobre todo en cuando que recuerda la dimensión primera y fundamental de lo estésico sin llegar a lo estético, y que en el Cine esta dimensión se transfiere, se puede decir que integralmente, al aparato tomavistas que se se desplaza en el espacio de grabación, el desglose y la nueva unión, destruye su unidad y la recompone para la mayor fascinación del espectador, distante de estas operaciones pero realizándolas de nuevo sobre el modo del control visual. Es esta ausencia de lo estésico -o su único resto interior--lo que restituye evidentemente el porno. Este último, como por lo demás lo erótico, es un buen ejemplo, de hecho, del cortocircuitado de lo estésico por lo estético -y recíprocamente. La Neutralización del sexo y del cuerpo en la película porno se acompaña de una neutralización del espectador. En realidad, ese sexo inerte es el suyo. No es espectador más que como ser inerte. Y si hemos hablado de una pérdida del tacto, no es una pérdida de la manipulación y del contacto en tanto que tales, sino en cuanto que éstos son tomados de nuevo y colocados nuevamente por la cámara por entero (no hay otra manipulación que la que se da en el Cine -como en la TV, por lo demás- por tanto no de mensaje sino de la materialidad del acontecimiento y del cuerpo del espectador), y en cuanto esto significa la exclusión del espectador. Tradicionalmente, el Cine siempre ha sabido conciliar estos dos momentos, estésico y estético, el cuerpo espectador y el cinematográfico, por que su realismo siempre se ha reduplicado con uno imaginario. El placer estético del espectador al término de una película ("Era una bella película") procede del poder estésico de la misma -de su capacidad para incorporar al espectador que "siente" y "vive en su piel" la película; dicho de otro modo, de su poder de producción de imaginario. A decir verdad, no hay en el Cine más estésico que estético sino, de golpe, uno y otro y la con ju n c i ó n de cada uno de estos dos términos con lo real y lo imaginario, ellos mismos siempre ligados.

(3) Finalmente, el porno habla del sexo a los adultos como los cursos de educación sexual a los niños, según

el modo de la denotación (aquí en su materialidad anatómica, allí en su determinación biológica), denotación de la que se sabe que "finalmente no es más que la última de las connotaciones" (Barthes).

Más que de una prohibición de goce, se trata de una disuasión. Y, sin duda, el espectador va al porno para verse confirmar la imposibilidad de goce y conformarse a eso.

(4) A la inversa y pese a los penes en erección, nada de erectilidad, porque en toda erección se lee el desafío, la carencia, el envés irreductible del porno que debe negar para existir. Término demasiado marcado -siempre susceptible de ser castrado- el falo es irrepresentable; también, en el porno, el pene del hombre, autonomizado y objetivado por el fraccionamiento de los encuadres, está reducido siempre al estatuto de consolador (se presenta, ahí además, con frecuencia, en alternancia), ahí está su modo de existencia pornográfica.

Si, por el contrario, el porno gira siempre en torno a la mujer, es verdaderamente porque ella no posee la Marca. Pero la amenaza que constituye el sexo de la mujer por la ausencia del pene, por donde ella remite al sujeto a su propia carencia y a la irreductibilidad de su división es, también ella, conjurada por el pene-consolador -o por el agotamiento de la descripción del sexo femenino en los detalles de su anatomía, pliegues de piel, pelos... Dicho de otro modo, el porno se construye sobre la denegación de castración, y su operación de verdad es una operación fetichista (pero igual sucede con otras operaciones de verdad). No puede actuar más que en el nivel del rechazo secundario, le sigue siendo inaccesible la sexuación primaria. En ese sentido se puede decir que el porno neutraliza el sexo.

(5) Por eso, lógicamente, no hay límite para el espectáculo pornográfico -y por eso la norma es su perversión: fetichismo, homosexualidad masculina o femenina, voyeurismo, exhibicionismo, sadomasoquismo, incluso incesto- todas estas "perversiones", pequeñas o grandes, están

ahí y perfilan su norma, el modelo sobre el que se pliega la heterosexualidad "normal". Pero la perversión como norma del deseo no procede de una audacia del porno, no elimina una prohibición. Si las perversiones están representadas ahí como normalidad, es porque son otros tantos modelos de sexualidad que engendra, en serie y lógicamente, la bipartición estructural de lo Masculino y lo Femenino, y que ahí pueden actuar en alternancia unas con otras y con la sexualidad "normal" en una rigurosa equivalencia. Ahora bien, la oposición distintiva Masculino/Femenino no es específica del porno. Es el principio mismo del modo de lectura del cuerpo y de su sexuación en nuestra sociedad (se sabe que los dos términos se vuelven a unir, en la moda, en el unisex).

Sólo quedan dos grandes perversiones, casi como raras excepciones, excluidas del espectáculo pornográfico: la zoofilia y la necrofilia. No simplemente en nombre de un horror singular del espectador (si así fuese, en ese tipo de cálculo eso debería atraer al público) sino porque para la zoofilia, de la conexión de la Bestia y del Hombre (hombre o mujer, poco importa), resurge la ambivalencia, remitiendo la humanidad de la primera a la bestialidad del segundo, y porque ahí se abole el gran corte Naturaleza/Cultura y el predominio que implica de la Cultura sobre la Naturaleza; sino porque, para la necrofilia, la conexión del hombre con el cadáver reintroduce la ambivalencia fundamental del erotismo reinscribiendo con ello en el acto erótico la pulsión de muerte. Si la Bestia y la Muerte son irrepresentables en el porno, como para el falo siempre reduplicado por su castración, su ambivalencia es el principio de muerte del esquema Masculino/Femenino en su bipolaridad, el principio de la eliminación de sus dos términos y de su oposición regulada -sobre lo que precisamente se articula el porno. En el límite, la zoofilia y la necrofilia pueden verdaderamente representarse en el porno. Basta con objetivar la Bestia en el animal (reducirlo al estado de ser doméstico o de sujeto de experimentación y de saber científico), la Muerte en el cadáver (reducirla al estado del cuerpo en su sumisión al saber médico) -en resumen, encerrar esas perversiones en su denominación clínica- como el porno reduce hoy día el falo al pene-consolador, pero

la operación sigue siendo aún peligrosa. Lo simbólico, así conjurado, siempre es susceptible de resurgir y, una vez más, es lo impensable del porno.

Otro motivo de una inmostrabilidad de la muerte es que está ya ahí (como en todo trabajo fílmico), sexo congelado por su grabación óptica, sexo conservado por su inscripción sobre la película del film y que ésta no puede restituir más que dando testimonio al mismo tiempo de su desaparición actual (el film como procedimiento de conservación, memoria, cf. entre otros el film etnográfico, siendo el único problema que subsiste, desde ese punto de vista... ¿el de la conservación de los filmes?): la carne desaparecida.

(6) Particularmente interesante aquí es el ángulo de toma de vista de espalda. La mujer no es tomada de espalda más que en la medida en que, sabiéndose mirada, es susceptible de darse la vuelta y, sobre todo, ofrecerse por detrás. La toma de vista de espalda remite al sexo como su revés.

(7) A la inversa, El imperio de los sentidos (Oshima), no porno tampoco erótico, describe la imagen cíclica de un desafío amoroso cuyo final (la muerte y la castración del hombre) se inscribe como el punto de partida mismo de la película. La relación de dominación del hombre sobre su criada se ve invertida ahí (dominación del amante por su amante y querida y desaparición de lo real) para abolirse (muerte y castración -sacrificio del señor por lo que la mujer, habiéndose apropiado del falo y habiendo roto el intercambio simbólico, no reina de golpe sobre nada- es preciso entonces el retorno de lo real bajo el aspecto duro y seco de un comentario off para liquidar la generalidad del proceso, que siempre se transparenta detrás de la concreta singularidad del acontecimiento, la delimitación realista de los planos de la película, tendiendo estos últimos más bien a oponerse al envite del relato).

(8) A la inversa, alucinante error de los cineastas "políticos" o "sociales", fanáticos del mensaje. El mejor ejemplo de ello, hoy día, es sin duda L'Amour violé de

Yannick Bellon. Toda la operación de cortocircuitado, de perversión, que efectúa de un drama su representación cinematográfica y que describe claramente Bazin más arriba, se comprueba muy particularmente con esta película (y en razón misma de su materia). Realmente, el éxito de la película de Bellon se basa en esta inversión del sentido del acontecimiento mediante su retranscripción en el orden reproductivo del Cine (¿pero no estaba ahí también; en última instancia, lo que es secretamente deseado? Un acto fallido es siempre, por esencia, un acto logrado). Milagro del Cine militante donde se hunde y se pierde, trampa donde se dedica a su propio juego.

(9) Es preciso acabar con el "voyeurismo" apreciado por el contemplador del porno (en cambio, es un muy buen argumento para discriminar a las salas y las películas X -y a su público- y conjurar lo que el porno dice del Cine en general). Si la pulsión escópica tiene un sentido, es preciso entonces comprender muy exactamente que el espectador viene a mirar alguna cosa que no es jamás lo que quiere ver, señuelo donde los contempladores del porno vienen también a caer estigmatizando el "voyeurismo" de los espectadores, que actúa sin duda en otra parte además de en el porno (pues, ¿qué se va a ver yendo a ver una película?), pero está dotado ahí de una mayor imposición, en virtud de la claridad del propósito fetichista del porno. Pues verdaderamente, sobre la característica de engaño del Cine como modo de representación se elabora el objeto cinematográfico de la mirada, y en el camuflaje de las operaciones técnicas que, artificialmente, reproducen el sexo para la pantalla.

(10) "La cinematografía no es, en su esencia, un objeto de placer, un juguete de niños grandes. Siendo la reproducción absolutamente fiel de los movimientos de la Naturaleza, lleva a cabo la más asombrosa conquista que el hombre haya logrado aún sobre el olvido; aquella guarda y restituye lo que no hacía revivir (subrayado por mí, Y.L.) la simple memoria, y menos aún sus auxiliares: página escrita, dibujo, fotografía." (B. Matuszewski, La photographie animée, ce qu'elle est, ce qu'elle doit être, Paris 1.898)

(11) Godard hace decir, en sustancia, a uno de sus personajes en *La Chinoise*: "Siempre se ha dicho que Lumière hacía películas documentales, y Méliès películas de ficción. Es falso, Lumière hacía películas impresionistas y Méliès reconstruía hechos de actualidad". Hay que matizar la declaración pero sigue siendo cierta en el fondo. Lo que muestra seguidamente Lumière (cf. *L'Arrivée d'un train en gare*), es el poder de ficción del Cine. Es realmente lo que comprende Méliès, cuando se orienta hacia el Cine, pero capta asimismo en qué se basa la dimensión onírica del Cine sobre el realismo de la imagen y de su movimiento, repitiendo al revés el feliz accidente que le dió acceso al universo de los trucajes (incluso sus películas donde el cuadro se duplica interiormente con un telón teatral, o las de animación, participan de este principio).

(12) Paul Vecchiali, en *Change pas de main*, cortocircuita el género porno de su película recodificándolo en el género policíaco, pero éste se deshace en su intriga erótica. Retracción de los dos géneros mediante la copresencia de sus efectos y sus reglas, que se convierten claramente en los únicos elementos del espectáculo. Ahí está igualmente uno de los límites del porno: su extinción sobre otros géneros donde pierde todo criterio de distinción. En el caso de Vecchiali, *Change pas de main* se rodó al mismo tiempo que *Exhibition*, constituyendo el rodaje de ésta o de las secuencias de la misma el material de la intriga de aquella. ¿Autoprogramación del porno de su final?

