



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LA LENGUA OBSCENA DE LA PORNOGRAFÍA:
DECONSTRUCCIÓN DE UNA
“SEXUALIDAD DEL ORIGEN.”

TESIS:

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN FILOSOFÍA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y
LETRAS
PRESENTA:

MARCOS ALBERTO ALEGRIA POLO



COORDINACIÓN DE
ASESORÍA

LIC. EDGAR MORALES FLORES



MÉXICO, D.F.

M. 725425





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Marcos Alberto Alegre P. L.

FECHA: 22/04/09

FIRMA: 

*Para Amanda: cómplice de la lengua.
Por haberme confiado el don de tu amor y amistad.
Por estar a mi lado a pesar de la distancia y las
dificultades.*

Gracias a todos aquellos que tuvieron la paciencia de discutir conmigo las inquietudes que dieron a luz este texto. Mucho le debo a todas esas charlas.

Gracias a Edgar Morales, que creyó en este proyecto.

Gracias a Juan Carlos Martínez, que hizo posible la transformación y anexión de los videos.

En especial, gracias a mi padre, madre y hermanos. Su constante e incondicional apoyo es algo que nunca podré retribuir.

*Se trata ante todo de poner en evidencia la
solidaridad sistemática e histórica de conceptos y de
gestos de pensamiento que muchas veces se cree
poder separar inocentemente.*

J. Derrida

Introducción	- 7 -
1. El problema	- 11 -
a. La noción de pornografía: problematización	- 12 -
b. Entre porno y erótica	- 17 -
c. Una cuestión simbólica	- 33 -
d. El programa	- 41 -
2. Erotismo trascendental	- 45 -
a. Interioridad y cultura: el modelo de Bataille	- 45 -
b. Algunos materiales	- 54 -
c. El objeto del deseo: lo sublime del trasfondo	- 66 -
d. El esquema trascendental del interior	- 73 -
3. La pornografía contrapuesta al erotismo	- 83 -
a. Exterioridad o lo hiper-visible	- 84 -
b. El simplísimo objeto de la pornografía	- 96 -
c. La mentira implícita: la simulación	- 101 -
4. El movimiento obsceno: —grafía como fractura(s)	- 115 -
a. Obscenidad, performatividad (releyendo)	- 117 -
b. El suplemento, la(s) fractura(s)	- 129 -
Conclusiones	- 143 -
Anexo	- 147 -
Bibliografía	- 151 -

Introducción

El primer capítulo de esta investigación desentraña un problema y extrae un programa. Su punto de partida es simple: ¿cómo entender la necesidad que entrelaza la noción de pornografía con una acepción peyorativa? Desde ahí se desencadena un doble movimiento. Por un lado, el movimiento que pone en cuestión lo que se entiende por el término “pornografía” y demanda una manera peculiar de pensarlo. Por otro, aquel que revela y pone en cuestión el sistema de pensamiento que le posibilita.

Ambos movimientos recorren de parte a parte la investigación, son, por así decirlo, sus directrices. El primero nos llevará de la condición simbólica o topológica del porno, hasta la —*grafía* performativa que se articula en una lengua obscena. El segundo parte de la necesidad simbólica de pensar la pornografía en articulación con el erotismo, para desplegar la compleja estructura místico-trascendental de éste y la manera en que, desde ahí, se lleva a cabo cierta lectura de la primera como simulacro. Se podría decir, en términos muy esquemáticos —y a riesgo de simplificar excesivamente el recorrido— que los capítulos 2 y 3 se abocan al segundo movimiento, mientras que los capítulos 1 y 4 al primero. Empero, es preciso tener en cuenta que un tema —aunque el término no viene bien sin cierta reserva— atraviesa y entrelaza todo el texto. Se trata de la cuestión de la marca o —*grafía*. Ésta se empieza a filtrar desde las primeras páginas como nota central del término. A lo largo de los capítulos 2 y 3 se reformula como el problema de la figuración, digamos, de la necesidad de cierta distancia o intermediario. Sin embargo, no es sino hasta el capítulo 4 donde se expone mediante la noción de suplemento. Ahí, esta noción nos permitirá pensar, de un lado, la doble función de la —*grafía* como sustituto y vicario, según se juega en el sistema que entrelaza porno y erótica. Del otro, el estatus de condición general de dicho sistema que tiene la —*grafía* performativa, tal cual se muestra en la lengua obscena.

De golpe, podría parecer que la cuestión de la *—grafía* tiene poco que ver con la pregunta original sobre la pornografía. Sin embargo, como se intentará mostrar, el carácter peyorativo de la pornografía, dependiente del binomio porno/erótica, surge de la necesidad de cierto sistema por sostener la distinción entre sustituto y vicario que dicho binomio encarna. Es preciso señalar que esta necesidad es sistemática; sostener tanto la distinción como la distribución que implica es indispensable para asegurar la organización del sistema. En esa medida, lo que se juega en ella es también una cuestión de orientación. Es decir, la posibilidad de asegurar cierto programa sobre la base de un sistema agotado.

Ahora bien, aun si esta discusión tiene, por decirlo de alguna manera, un tono estructural o sistemático, resulta imposible abstenerse de interrogar y discutir los materiales. Por ello ha sido necesario, si bien puede resultar cansado, dedicar un espacio considerable a ello. Con todo, el material aquí trabajado no representa —ni pretende hacerlo— la totalidad del espectro porno. La reflexión se ha limitado, por un lado, al porno soportado por páginas Web, excluyendo todo lo que toca a las revistas, largometrajes o videos. Esto se debe, tanto al amplio espectro de pornografía que la Web ofrece, como al papel dominante que ésta juega actualmente. Si bien es cierto que las revistas aun circulan, que los videos aun se rentan o venden, e incluso, que algunos cines XXX aun sobreviven, resulta imposible negar que el medio de circulación más importante para la pornografía, hoy en día, sea el Internet. Ahí el porno ha tenido un crecimiento exponencial. La ubicuidad virtual de la red permite tanto la actualización constante de material, como el acceso casi inmediato a cualquiera que posea una computadora y una conexión decente. Más aun, este nuevo soporte no supone una mera expansión del mercado, sino una transformación de la forma en la que se consume y produce pornografía. A diferencia de lo que sucede en el cine XXX o la tienda de

videos, en la Web no se trata sólo de ver pornografía, sino de comentarla, clasificarla, compartirla, incluso de producirla particularmente.¹ Así, la estructura unidireccional de producción-consumo se va, poco a poco, diluyendo y diseminando. En suma, lo que hoy supone el mayor volumen de pornografía, no se formula ni funciona, de la misma manera que antes. Por otro lado, al interior del espectro que ofrece la Web, se ha optado por no hacer tema, específicamente, de regiones del porno como el *snuff*, el bestialismo o la pornografía infantil. Ello responde a que dichos “géneros” demandarían la entrada de una serie de problemas que no corresponden al interés de este trabajo. Sin embargo, algo se ha dicho sobre la relación que tienen estas regiones con lo aquí desarrollado.

Todo el material citado se encuentra disponible en Internet. No obstante, con la excepción del clip *Blue-eyed brunette beauty's private hotel casting*, éste se ha reunido en cuatro DVDs adjuntos a este texto, para facilitar su consulta.²

¹ En rigor, no hace falta más que una cámara Web y una conexión para hacer y distribuir un clip.

² La ausencia de este clip responde a problemas técnicos al momento de hacer su conversión a formato DVD.

1. El problema

En otros términos, para todos los cuerpos de una sociedad lo esencial es impedir que sobre ella, sobre sus espaldas, corran flujos que no pueda codificar y a los cuales no pueda asignar una territorialidad.

G. Deleuze

No nos equivoquemos, no se trata de introducir en escena una pornografía ni reprimida, ni excluida; sería en exceso anacrónico —incluso panfletario— regresar sobre el tema de dar, por fin, una voz —o redención— a este fenómeno. ¿Qué voz podría aun necesitar cuando, por segundo, da origen a 266 sitios de Internet que atienden en su nombre a 28, 258 usuarios?³ Tampoco, es preciso apuntarlo, se trata de adjudicarnos la originalidad de interrogarle en un espacio académico o desde una perspectiva filosófica. Con todo, haría falta preguntarse sobre la *naturalidad* con la que se liga la noción de pornografía con cierto silencio: ya sea con la intención de derogarlo, ya con la de sostenerlo. Sea como sea, no es posible ignorar que la pornografía no se halla, de hecho, silenciada. La pornografía prolifera, circula, se clasifica e industrializa, en suma, se legitima. Se trata, por cierto, de una legitimidad peculiar y por lo demás, una que no se halla exenta de controversia. No obstante, no hay mejor prueba de la inclusión de nuestro fenómeno en el ámbito discursivo y el terreno público que dicha controversia; digamos, que el litigio sobre el lugar que le corresponde, sus implicaciones y el valor que es preciso adjudicarle. Partamos, mejor, de esto: de la pornografía se habla, una amplia gama de vectores problemáticos, emanados de varias disciplinas, han sido ya trazados sobre ella.

Desde aquí, enfrentados con este discurso, con cierta proliferación de la palabra y la inevitable confianza que emana de ella, se hace necesario interrogar por la manera

³ Cfr. M. A. Rebeil Corella, *Pornografía en Internet: un asunto de corresponsabilidad familiar y mediática* [en línea] <http://revistasintaxis01.blogspot.com/2008/07/pornografa-en-internet-un-asunto-de.html> [26 de enero de 2009]

En otro lugar, Marzano escribe: “Al representar a cuerpos que no son ya cuerpos sino *un conjunto de fragmentos*, individuos que no son ya sujetos sino autómatas, un deseo que no es ya un deseo sino un goce orgánico, la pornografía contribuye a borrar la idea misma de ser humano.”²⁰ La desarticulación del cuerpo en un conjunto de fragmentos es el paso entre un organismo y una cosa. Es decir, entre un todo unitario que supone un adentro ostentando fronteras específicas y un elemento simple. Este movimiento de fragmentación puede constituir el primer rasgo discursivo de la pornografía. La operación que realiza supone la des-individuación de su objeto despojándolo de todo significado y reduciéndolo a su sola materialidad.

La irrelevancia de *toda* operación racional, sentimental, emocional o volitiva como causa de la acción o inacción del organismo ajeno utilizado puede conducir al uso de un monigote de tamaño y forma humanas [...] rodando por esta pendiente de la reducción del organismo ajeno a sólo un cuerpo material ¿no está tendido, al pie de la pendiente, *un cadáver*?²¹

Olcina lo advierte perfectamente. Al fragmentar, aquí ya no el cuerpo, sino el sujeto de la acción, se emprende una reducción que termina en la indiferencia absoluta. El cadáver o el monigote refieren la irrelevancia de todo aquello que no interviene directa y explícitamente en el acto. Aquí no hay más que operatividad efectiva, todo lo demás (emociones, condiciones, motivaciones, etc.) se disuelven cuando, fragmentaria, la representación se vuelve incapaz de dar algo más allá de sí misma. Esto se debe a que, como un conjunto de fragmentos, es incapaz de generar los intersticios o pliegues necesarios para dar cuenta de lo que no es plenamente visible en la imagen. Se entiende, así, como la representación pornográfica no versa sobre una noción tan compleja como “deseo”, sino que trata meramente de un “gocce orgánico”; es decir, del aspecto material

de los significantes; para decirlo de otra manera, en lo que podría llamarse el “mercado de la significación”.

²⁰ *Op. Cit.* p. 14 cursivas mías.

²¹ E. Olcina, *No cruces las piernas. Un ensayo sobre el cine pornográfico*, Editorial Laertes, Barcelona, 1997, p. 39 cursivas del autor.

o fenoménico de este que se opondría —al menos desde esta postura y haría falta revisar también los supuestos de esta oposición— a la complejidad psicológica o simbólica del deseo. De igual forma, se entreve de qué manera “borra la idea misma de ser humano”, en la medida en que sólo da cuenta de una exterioridad corporal y, en manera alguna, de la interioridad subjetiva que supondría esta noción. Olcina concuerda en este aspecto también, para él la imagen pornográfica de hecho consiste en un punto donde no puede haber ni identidad ni subjetividad. Se trata de un punto de disolución o desestructuración donde estas nociones no pueden ya producirse.²² Dicha disolución, reduce el ‘objeto’ hasta elementos instrumentales, esto es, elementos cuya única dimensión es su funcionamiento efectivo.

En este desarrollo que va de la fragmentación a la unidimensionalidad instrumental, surgen una serie de figuras discursivas. Se puede discernir, de un lado, una retórica de la superficie. La cual toma cuerpo en la concepción “meramente material” o fragmentaria del cuerpo. El cuerpo como fragmento o “carne”, alberga una consigna de simplificación o allanamiento del discurso. En el mismo sentido va el desplazamiento de la noción de sujeto. Aquí no hay sino superficie, no hay sino lo que se ve. Si de lo que se trata es de ‘hacer superficial’ o dar visibilidad se requiere abolir todas las distancias y los puntos ciegos. Esto es, se requiere hacer explícito. Explicitar será, de esta forma, el movimiento discursivo predominante en una retórica de la superficie. Por otro lado, paralela a esta superficialidad, se da una economía instrumental que supone un axioma central: todo lo que se dice en el discurso debe estar ahí en tanto que opera efectivamente. Esto es, se debe prescindir de todo aquello que no este ahí efectuándose. Así, no puede albergarse nada que no se encuentre plenamente en funciones, que no se de todo de forma explícita ni, mucho menos, un punto vacío que describa algo que no

²² Cfr. *Op. Cit.* pp. 46, 57 y 60.

este presente. Dicho axioma instrumental confiere una dimensión determinada a la explicitación. Esta deberá homologar y agotar todos los elementos representados dejándolos cabalmente *a disposición*. Deberá, en efecto, consumirlos, es decir, dar cuenta de todo sin resistencias ni reservas; podríamos decir, sin que quede nada por decir o hacer.

Cabe mencionar, por último, que esta articulación requiere de una estrategia discursiva diferente a la del erotismo. Ya lo señaló Marzano cuando escribe que la representación pornografía “se limita a poner en escena”. En tanto que una retórica de la superficie que supone una economía instrumental, la pornografía no puede, ni desea, narrar nada. No puede, puesto que rehúsa de las articulaciones e insinuaciones necesarias para desarrollar una narrativa. No lo desea, en tanto que toda narración, como ese flujo que lleva a algo, supone siempre una resistencia general que le condiciona y algo subyacente que surge o deberá surgir de ella. Es por esto que la pornografía se limitaría a una mera “puesta en escena”, podríamos decir, a agotar a su objeto en su mera presentación.

Estos señalamientos constituyen ya un conjunto de rasgos discursivos más o menos específicos que nos permitirían hablar de un “género erótico” distinto de un “género pornográfico”. No sólo distinto, sino opuesto. Dado que los rasgos antes propuestos no sólo difieren, sino que de hecho funcionan en direcciones contradictorias. Si esto es correcto, es decir, si estos rasgos de hecho configuran dos regiones concretas de representaciones, entonces deberían describir una frontera clara en la distribución de las mismas. Volvamos a nuestras fotografías. De acuerdo a la caracterización hecha queda claro que el primer cuadro corresponde al erotismo y el segundo a la pornografía. Esto porque, según lo dicho, el tratamiento sugestivo del primero se apegaría a los rasgos discursivos de la erótica, mientras que el tratamiento mostrativo del segundo a

los del porno. Agreguemos un tercer ejemplo.²³ Esta vez se trata de una fotografía donde aparecen tres mujeres realizándose sexo oral mutuamente. Una sola luz ilumina de forma uniforme todo el plano de la acción. Si bien la pose oculta —tal vez de forma deliberada— ciertas partes clave, podemos observar sin dificultad el cuerpo desnudo de las modelos, así como el hecho de que se encuentran estimulándose mutuamente. En la parte superior, en particular, observamos plenamente los genitales de una de ellas y de qué manera otra le acaricia el clítoris. El tratamiento de la luz no da cuenta de un movimiento de resistencia. Por el contrario, nos da plena visibilidad sobre lo que se sucede en la imagen. Tampoco tenemos elementos excéntricos. Aquí todo el texto se halla desarrollado dentro de los márgenes del encuadre. Más allá, los elementos oscuros en la parte superior de la imagen, dan cuenta de un vacío que delimita perfectamente el plano de la acción. Dado que este fuerte contraste entre la cama y el suelo nos centra plenamente en las modelos, al mostrar que no hay nada aparte de ellas en juego. Con esto se comienza a dibujar un discurso explícito. Toda la acción sexual se encuentra agotada en un único plano de visibilidad uniforme. Este gesto se encuentra coronado con la representación flagrante de sexo oral en la parte superior de la imagen. Ahí no subyace nada, no hay indicios ni de situación ni de motivación. Todo se muestra en pleno ejercicio. No se trata de una sugestión, como podría argumentarse de los otros dos entrelazamientos en escena, lejos de ello, aquí podemos ver claramente los genitales y la estimulación el clítoris. Con relación al primer cuadro, en el cual la genitalidad lejos de ocupar un primer cuadro se encuentra en retracción, aquí el papel genital no sólo es central sino flagrante. De igual forma, aquí no encontramos propiamente un flujo que nos pueda llevar más allá de lo plenamente visible. En todo caso, se podría hablar de un entrelazamiento circular que cierra la acción sexual sobre sí misma al interior del

²³ Vid. Ilustración 2 en anexo.

encuadre. Estos rasgos muestran una retórica de la superficie tal como se había planteado. En tanto que lejos de realizar los distanciamientos y resistencias que se pueden apreciar en el primer cuadro con sus rasgos excéntricos, nos indican hacia una plena visibilidad concéntrica. De tal suerte que parece tratarse de una representación pornográfica.

Pero hay más. Se había planteado que el segundo cuadro —el desnudo femenino a color²⁴— mostraba rasgos explícitos y concéntricos a la manera de este en su tratamiento de la genitalidad. Sin embargo, ya en este tercer ejemplo encontramos algo de lo que el otro carecía: una genitalidad efectiva. Es decir, no sólo una genitalidad abierta y a disposición, sino una genitalidad que se ejerce sexualmente en escena. En comparación a este movimiento radicalmente explícito y funcional, esa genitalidad abierta parece mostrarse más bien sugestiva. Es cierto que se nos deja ver todo sin resistencias, pero esa genitalidad abierta no tiene, en la imagen, un funcionamiento sexual. Este se encuentra, por el contrario, más allá de la imagen, en un momento más allá de los márgenes de lo ahí visible. El movimiento excéntrico que esto esboza es secundado por el gesto. Esa mirada incitante de la modelo hacia la lente pone en juego un espectador fuera de encuadre con el cual se llevaría a cabo el ejercicio de su incitación. Esto constituye ya un elemento narrativo. Aquí la sexualidad se ejerce al momento de suponer algo más allá de la imagen, al sugerirnos una interacción subyacente con un espectador al cual se le abre la genitalidad y se le incita a entablar un juego. Así, tanto el gesto como esa genitalidad meramente abierta se articulan para llevar el texto de esta fotografía más allá de sus límites. Cosa que no sucede con el tercer ejemplo, donde encontramos un pleno ejercicio sexual y un ensimismamiento en

²⁴ Sin duda resulta interesante que la diferencia entre recurrir a un negativo de color y uno blanco y negro, pueda influir para clasificar como porno o como erótico. No obstante, como se vera al final de esta sección, la distinción no responde a las cualidades concretas ni a la composición de las imágenes. De tal forma que sería necesario interrogar, más bien, por la relación que esta oposición (b/n-color) pueda entablar con la lógica binaria que distribuye porno y erótica.

la pose de las modelos. De esta forma, este tercer cuadro no sólo da cuenta de su propio carácter pornográfico, sino que hace surgir los rasos que permitirían situar al segundo como erótico.

La redistribución que ejerce la introducción del tercer ejemplo compele a ir más lejos. Tomemos un cuarto ejemplo.²⁵ Se trata de una fotografía donde aparece una mujer siendo penetrada analmente. La modelo se encuentra postrada lateralmente con las piernas abiertas, dando plena visibilidad de la penetración y sus genitales. También se dejan ver los senos y su rostro. Su compañero se encuentra parcialmente fuera de cuadro, sólo observamos sus caderas y el pene parcialmente introducido en el ano. En este cuadro los genitales se encuentran en pleno ejercicio sexual: la penetración está ahí, sucediendo en escena.

Es posible distinguir, de entrada, varios movimientos de explicitación. La posición de la modelo, de lado y con las piernas abiertas, permite atender cabalmente a la acción. El pene, parcialmente retirado, da cuenta de sí mismo y su localización. La iluminación ambiental da visibilidad plena al ejercicio en escena. El compañero semi-ausente, del cual sólo observamos las caderas y el pene, constituye un elemento fragmentario que reduce al sujeto de la acción a un cuerpo eréctil en funcionamiento. Aquí todo gira en torno de este ejercicio sexual que es la penetración. Incluso el rostro de la modelo. El gesto que ostenta no es ninguna sugestión, sino que simplemente remite a ese ejercicio y su efectividad. Da cuenta de la penetración y reduce el papel de la modelo al de un cuerpo estremecido por ésta. Ella representa, en efecto, otro elemento fragmentario. No es sino la plena visibilidad de un cuerpo penetrado, digamos, un cuerpo que es su sólo padecimiento: el mero fenómeno de la penetración. Así, este cuadro ostenta, no sólo movimientos de explicitación como la fragmentación y la

²⁵ Vid. Ilustración 3 en anexo.

visibilidad flagrante, sino que se articula en torno de una economía instrumental al reducir a sus elementos en fragmentos efectivos. Se perfila, pues, como una representación pornográfica.

Ahora bien, si se le compara con el tercer ejemplo, del cual se dijo que también era porno, hace surgir algunas cosas. La economía instrumental que atraviesa, de principio a fin, este cuarto fotograma tiene, en aquel, un papel mucho más reducido. Allí se limita a ese fragmento de la parte superior donde se logran ver los genitales y la caricia. No representa, en realidad, un elemento predominante en la imagen. Los otros dos entrelazamientos son, de un lado, menos explícitos. Puesto que no se deja ver ni la genitalidad, ni la interacción misma. Por otro lado, esos gestos ensimismados que atienden a la estimulación difieren mucho del que aquí encontramos. Si bien es cierto que cierran la acción sobre sí misma, estos también dan cuenta de un elemento que se impone al axioma instrumental. Dado que la visibilidad de la efectividad se sacrifica en pos de la interacción y la atención en la estimulación. Mientras que en el cuadro de penetración anal, la visibilidad se sobre pone a todo, forzando, incluso, una posición más bien impráctica para dar esa visibilidad flagrante a la efectividad. De esta manera, esos gestos ensimismados que parecían cerrar la imagen sobre sí misma, dan cuenta, ahora, de un impulso implícito a la acción que le da un sentido en sí misma más allá de la imagen. Esta remisión a lo subyacente dota de una "vida interior" a la imagen. En tanto que supone un espacio que precede y condiciona la representación. Esta articulación hace que la representación explícita y funcional de la parte superior adquiera, todavía más, un papel disminuido. No sólo porque no encontramos elementos que remitan directamente a ella, sino porque le hace un plano lateral. Esto es, un elemento secundario que no ocupa el centro de la imagen, como sucede en el cuarto fotograma. Parece, más bien, que éste es ocupado por esa motivación implícita. La

comparación del tercer y cuarto ejemplo permite distinguir resistencias y distancias antes no percibidas en la tercera fotografía. Con lo cual habría que reconsiderarla como una representación erótica, en lugar de pornográfica.

Esta nueva redistribución de los materiales señala una constante. Incluso la cuarta imagen, aquella que podría (a)parecer, de acuerdo a la taxonomía sugerida, más radicalmente porno, ostenta ciertos rasgos propios y exclusivos de la erótica. Si observamos con detenimiento la imagen podemos notar detalles como el maquillaje, las uñas y los aretes de la modelo. Estos elementos sutiles dan un aire infantil a esta mujer. Esto se encuentra reforzado por las sabanas sobre las cuales posa. Son sabanas de color rosa con dibujos de corazones y la leyenda *princess* (princesa). Se trata del tipo de indumentaria que se esperaría encontrar en el cuarto de una niña o una adolescente joven. Esto, sumado a los aretes infantiles y otros detalles, dan la impresión de que el personaje que está siendo penetrado es una adolescente. Este movimiento discursivo no se apega a la estructura de visibilidad flagrante que antes se había señalado. Consiste, por el contrario, en un sutil juego de indicios que juegan un papel lateral en la imagen. Al mismo tiempo, se trata de un rasgo que no se apega al axioma instrumental. Puesto que, con todo y que atraviesa la acción al posicionarla sobre un personaje determinado, lo hace de forma pasiva. Esta sugerencia del carácter infantil no está ni desarrollada en la imagen, ni actuando directamente en la ejecución sexual. Es necesario apuntar, también, que el funcionamiento de estos indicios es completamente contextual. Dado que no se trata de una 'puesta en escena' de ese carácter infantil, sino de una sugerencia que funciona desde un contexto cultural dado. Así, éste desarrolla un movimiento excéntrico como aquel que observamos en el primero de los ejemplos. Distinguiéndose, no obstante, en que no refiere a otro elemento sugerido por la imagen como extensión de sí misma y su juego, sino a una estructura independiente que le engloba a distancia.

De tal suerte que encarna un desarrollo narrativo aun más profundo. Es decir, un flujo aun más amplio que se extiende mucho más allá de los márgenes de la fotografía. Logrando, con esto, que sea toda una estructura cultural la que debe de entrar en juego para acabar de articular esa sugerencia.

De esta forma podemos apreciar que los rasgos que se suponían antitéticos e incompatibles de hecho cohabitan en una misma representación. Estos surgen al momento de contextualizar las imágenes. Cuando, contrapuestos a otros rasgos del lenguaje, se muestran más o menos explícitos o sugerentes. A esto se debe que se den esos desplazamientos de los materiales. Esto es, que puedan ser, en un momento porno y al otro erótica, sin ninguna alteración de su contenido o articulación. Ahora bien, esto subvierte la pretensión que distinguimos en el planteamiento de Marzano. Si los materiales pueden desplazarse de un campo al otro dependiendo de su contexto, resulta imposible sostener que porno y erótica son géneros. Puesto que los rasgos discursivos que ostentan las representaciones —lejos de ser necesarios y suficientes— no bastan para determinar su carecer pornográfico o erótico. Así, ni “pornografía” ni “erotismo”, podrían entenderse como la agrupación de un conjunto concreto de representaciones. De igual forma, esto demuestra que tanto lo porno como lo erótico, no son cualidades implícitas en una representación, sino localizaciones contextuales de las mismas. Con esto queda claro que la pornografía no es sino un elemento en juego al interior de cierto contexto; sin embargo, parece que dicho juego no puede ser pensado, en tanto que al relativizarse radicalmente, la oposición parece perderse. Es necesario, pues, intentar recuperarla.

c. Una cuestión simbólica

La relativización responde al hecho de que resulta imposible sostener una “barrera infranqueable” cuando un mismo material puede pasar del porno al erotismo sin cambiar su contenido. Lejos de toda distinción dura —en el sentido anterior— aquí estamos lidiando con una frontera ampliamente permeable que no cumple con la necesidad de un límite radical que nos permita juzgar clara y distintamente un valor. El mejor ejemplo de esta permeabilidad es, probablemente, el caso del senador Norte Americano William Hays. Él presidió la comisión gubernamental que redactó el código que normó (por treinta años) a la industria del cine de su país. Dicho código proscribía, entre otras cosas, la representación de esclavitud blanca, las relaciones interraciales, la homosexualidad, el incesto, las relaciones extramatrimoniales y los ombligos. Por ridículo que parezca, según este reglamento, era contrario a la “moral nacional” mostrar en pantalla los ombligos de las actrices. Años después, cuando murió el legislador, la que fue su esposa dio a conocer su amplia colección personal de fotografías de ombligos.²⁶ ¿Cómo puede un ombligo encarnar ese rechazo y esa toma de postura que demanda Marzano ante la pornografía? O bien, ¿cómo es posible que cause la fascinación que muchos sentimos ante la pornografía? Ciertamente parece improbable, pero para Hays era los dos.

Si un ombligo puede ser, dado el contexto adecuado, porno y al mismo tiempo, ya no digamos erótica, sino una representación que no tenga nada que ver con estas categorías, queda claro que no hay una diferencia real en juego. Es más, se podría decir que no hay diferencia alguna. No obstante, esta postura simplifica la cuestión. Si bien es cierto que no podemos plantear una distinción real, esto no implica que no exista una distinción efectiva en el posicionamiento de estos fenómenos. Aquí se empieza a entrar

²⁶ Cfr. A. Barba; J. Montes, *La ceremonia del porno*, Anagrama, España, 2007, pp. 26-27

en el terreno propio de la distinción. El primer indicio es la dificultad que representa concretizar la posición relativista.

Este [el señalamiento del carácter pornográfico de la publicidad contemporánea], por cierto, es un argumento muy extendido entre quienes opinan que la pornografía va ganando puestos y visibilidad en nuestras sociedades posindustriales y tardocapitalistas —aunque uno, por ahora, no se ha encontrado la foto de una doble penetración o un *fist fucking* enmarcada en el salón de ninguna familia de clase media que conozca.²⁷

Como señalan Barba y Montes, si bien es cierto que cada día nos topamos con más imágenes “reveladoras” —desde el anuncio de desodorante, hasta el café ‘chic’, pasando por las galerías fotográficas— esto no debe tomarse como un intercambio arbitrario entre el papel de la erótica y el porno. Su ejemplo es efectivo por su impacto, pero ultimadamente inexacto. Ciertamente resulta difícil imaginar una doble penetración o un *fist fucking* como una más de las imágenes que nos topamos todos los días en la calle u otros espacios; más no imposible. No es difícil imaginar que un “artista de vanguardia” utilice una de estas imágenes en una instalación o una película.²⁸ Pero el *fist fucking* que podríamos encontrar colgado en la pared de la galería o intercalado en un ejemplar de cine de arte, no es el mismo que observamos en la intimidad de nuestra habitación en una página porno. Los espacios y las dinámicas que en ellos se desarrollan, condicionan la lectura de los materiales. No es posible observar una misma imagen, de igual forma en uno u otro espacio. Puesto que el lector no asume las mismas actitudes ni parte de los mismos presupuestos. Si resulta difícil imaginar un *fist fucking* colgado en una habitación familiar, no se debe, pues, a que sea imposible, sino a que dicha imagen se encuentra pre-interpretada por los espacios donde usualmente le encontramos; de tal forma que hacerle asumir el papel de una imagen en la habitación familiar resulta chocante. Empero, esta interpretación no le es intrínseca ni mucho

²⁷ *Op. Cit.*, p. 23

²⁸ Como de hecho sucede en *Baise- moi* (2000) un film de Virginie Despentes y Coralie Trinh Thi.

menos necesaria. La imagen en concreto está sujeta a sufrir un desplazamiento en todo momento. Pero, cuando esto sucede, la imagen debe reinterpretarse y asumir un carácter distinto. Lo que el ejemplo anterior nos brinda, simplemente, es que el *fist fuking*, en tanto que funciona en los contextos porno, no puede funcionar en los contextos de la erótica. No puede *al mismo tiempo* funcionar en la página porno y la galería.

Esta imposibilidad de intercambiar roles arbitrariamente da un nuevo giro a la discusión. El desplazamiento de los materiales revela que no hay elementos concretos que determinen el porno y la erótica, lo cual lleva a asumir que se trata de 'categorías' vacías en tanto que no están determinadas. Sin embargo, esto supone que el único 'contenido' que podemos aceptar como válido es una determinación concreta. Esto es, un límite que establezca, de forma unívoca, el principio y fin de cada uno de estos términos. Si aceptamos que esta sea la única forma de abordar estos fenómenos, entonces topamos aquí con un callejón sin salida. Puesto que la lógica que nos lleva a demandar una forma concreta a la distinción que separa y constituye, el binomio porno/erótica no puede dar cuenta de la restricción que se ha señalado. Para llevarle a término, sobre todo cuando se pretende que desemboque en la anulación de la distinción, esta lógica demanda un tránsito libre, digamos, propiamente indistinto de los materiales. La restricción apunta, pues, en una dirección distinta. Una que no parte de un 'qué' para terminar en un 'cómo distinguir', sino que tome a la distinción misma como su punto de partida. Esto señala hacia lo que Deleuze llamó 'elementos estructurales'.

Los elementos de una estructura no tienen ni designación extrínseca ni significación intrínseca [...] no tienen más que *sentido*: un sentido que es necesaria y únicamente de 'posición'. No se trata de un lugar en la extensión real ni de espacios en extensiones imaginarias sino de lugares y sitios de un espacio propiamente estructural, es decir, topológico.²⁹

²⁹ G. Deleuze, "¿Cómo reconocer el estructuralismo?" en *La isla desierta y otros textos: textos y entrevistas (1953-1974)* [versión de José Luis Pardo] Pre-textos, España, 2005, p. 227 cursivas del autor.

De acuerdo con Deleuze, un 'elemento estructural' carece tanto de una localización propia, como de una cualidad inmanente que le determine necesariamente. En lugar de ello, éste sólo ostenta un "sentido", es decir, una posición en un espacio estructural o topológico. Para entender de qué manera "sentido" no supone ni ordenamientos externos ni determinaciones intrínsecas, es preciso entender en qué consiste un espacio estructural en tanto que topológico.

En primer término, nos dice Deleuze, este debe entenderse como inextenso o bien, "pre-extensivo". Como tal, este espacio no supondría una determinación dada que condicione su configuración ni, por tanto, la de los objetos que pueda albergar. Más que de un 'espacio', tal vez podríamos hablar de un 'espaciamiento', en tanto que esto refiere una posibilidad que no constituye una condición previa —tanto en términos espacio-temporales, como jerárquicos— para sus elementos. Pre-extensivo, el espacio estructural se deberá constituir por las distancias y proximidades de los elementos que le ocupen. Esto es, se establecerá como un puro "orden de vecindad".³⁰ Dado que en él no existe un orden general y anterior que brinde ya una figuración del espacio, sino que ésta sólo surgirá como interrelación de sus ocupantes. Ahora bien, este 'orden vecinal' hace que los elementos de una estructura se establezcan como criterios locales o de posición. Ya que, si un espacio estructural se establece sólo a partir de las relaciones que sus elementos entablan entre ellos, entonces, los elementos de una estructura no son sino los sitios que se generan en la interrelación de elementos. Lo cual deviene, de un lado, en que los lugares estructurales sean siempre anteriores a las cosas reales que les ocupan y los roles que juegan. Puesto que no dependen de ninguno de estos, sino que se esbozan a partir de los contextos que les albergan. Del otro lado, esto también quiere decir que en la estructura no hay nada que se pueda plantear como significativo *en sí*

³⁰ *Loc. Cit.*

mismo; en tanto que todo lo estructural es solamente el resultado de una combinación dada de elementos. Hay que reparar en ello, pues la ‘naturaleza’ combinatoria de lo estructural es lo que delinea el “sentido”. Si lo propiamente estructural es siempre el resultado de una combinación que no depende de un ordenamiento general previo para formularse, esto implica que tratamos con un orden radicalmente interdependiente. Es decir, que todo lo que ahí se genera es el producto de la articulación de los demás elementos, los cuales a su vez son productos de los otros y cuya articulación es también solamente el producto de dichas producciones. Se entiende, así, cómo el sentido no ostenta ni significado inmanente ni determinación extrínseca, puesto que en términos estructurales no es posible plantear ni la unidad autorreferente que supondría un significado inmanente, ni la totalidad preestablecida que condiciona —y garantiza— una determinación extrínseca.

Como refiere Deleuze más adelante, el sentido es solamente la interrelación misma que se juega al interior de una estructura: “el sentido es siempre un resultado, un efecto: no solamente un efecto en el sentido de un producto, sino también un efecto óptico, un efecto de lenguaje, un efecto de posición.”³¹ Estos efectos ópticos o de posición no son solamente independientes de toda formulación identitaria, sino que son de hecho contrarios a estas. Lo son en tanto que “sentido” es la diferencia que atraviesa toda identidad sin formar parte de ella pero transformándola. Es algo así como lo que sucede cuando se posicionan dos objetos de distintas dimensiones de tal forma que (a)parezcan del mismo tamaño. Las distancias y proximidades necesarias para elaborar esta ilusión, lejos de formar parte de los objetos en cuestión, son solamente las relaciones diferenciales —en distancia y posición— que guardan el uno con respecto al otro. Sin embargo, estas se ejercen *efectivamente* en los objetos sin alterar sus

³¹ *Op. Cit.* pp. 228-229.

dimensiones pero igualando su tamaño. Lo que sucede en este caso no es una re-determinación del objeto, sino una sobredeterminación. A esto se refiere Deleuze cuando escribe: “Hay un profundo sinsentido del sentido, del cual procede el sentido mismo.”³² Con lo cual señala que todo elemento de una estructura, al ser parte de un proceso de determinación recíproca, se encuentra expuesto a ser atravesado por todos los sentidos que puedan formularse mediante la combinación de lugares. De tal forma que nunca hay *un* sentido, ni mucho menos un sentido *propio*, sino sólo una producción de sentido.

Ahora bien, desde aquí es posible reconsiderar lo que los materiales y el ejemplo de Barba y Montes nos han mostrado. Por un lado, se deja ver que los desplazamientos que observamos en los materiales corresponden al comportamiento que tiene un objeto al ocupar un lugar estructural. El que una imagen pueda pasar de caracterizarse como porno a erótica —o a la inversa—, desde diferentes contraposiciones, da cuenta tanto de esa sobredeterminación que supone la producción de sentido al interior de una estructura, como de los procesos de inter-determinación que le generan. Por otro lado, la imposibilidad de jugar ambos roles, es decir, de homologar el porno con la erótica, refiere una relación diferencial que se ejerce sobre los materiales pero que no depende de ellos. Puesto que un material en concreto puede pasar de un lado a otro pero nunca ocupar los dos espacios. De esta manera, la diferencia que media entre pornografía y erotismo sería una mera diferencia de posición. Es decir, una cuestión de sentido. La cual encarna, efectivamente, una distinción relativa. Pero aquí “relativo” ya no refiere una distinción gratuita —que no obstante, es siempre arbitraria en tanto que sentido—, sino una distinción que se da como producto de una relación de determinación recíproca. Así, “pornografía” y “erotismo” no son ni realidades concretas, ni regiones

³² *Op. Cit.* p. 229.

imaginarias, sino objetos simbólicos.³³ Esto es, localizaciones que consisten exclusivamente en relaciones diferenciales. Desde esta perspectiva, la distinción que parecía perderse con la “impermeabilidad” de la frontera, puede ser retomada como la relación de mutua determinación en el juego de los términos. Más aun, esta vía de aproximación permite enfocar precisamente aquello que nos interesa: la coherencia general que articula pornografía y erotismo, en tanto que deviene en la necesidad de un elemento contrapuesto como peyorativo.

De la elección de esta vía se desprenden varias consecuencias. La primera de ellas es que si la distinción pornografía/erotismo es relativa en el sentido antes mencionado, el horizonte donde debemos posicionar la pornografía para interrogarle será un espacio topológico. Es decir, un orden de relaciones diferenciales en el que se desarrolla una dinámica de producción de sentido sobre la base de una combinatoria de relaciones. Se habla de un “espacio topológico” y no de una “estructura” por la inmovilidad y a-historicidad que esta noción pueda implicar. Aquí no se pretende que el espacio topológico que alberga a la pornografía constituya una necesidad o condición irrecusable. Simplemente se trata del desarrollo efectivo que describen los mismos flujos de sentido que se dan en ese espacio. Sería posible hablar, también, de una “economía”, en la medida en que esta noción pueda dar cuenta de un proceso o desarrollo, históricamente *producido*.³⁴

La segunda consecuencia es que, en tanto que objetos simbólicos, pornografía y erotismo no deben confundirse ni con los entes reales que les encarnan, ni con los roles y acontecimientos que devienen de ellos. Por tanto, ya no es posible pretender una

³³ Cfr. *Op. Cit.* p. 230.

³⁴ Ciertamente la pornografía no es parte de una estructura necesaria, ésta no ha existido en todos lados ni en todas las épocas. Sería menester investigar su origen —el cual parece corresponder con el cinematógrafo o la fotografía— y la alteración de la que da cuenta. Sin embargo, esto no será posible en el espacio de este texto por rebasar su tema —sin dejar, por ello, de estar íntimamente relacionado. Quedará, pues, como una incitación para el lector.

‘valoración’ desde las ‘cualidades’ de uno u otro fenómeno, en tanto que estos fenómenos son más bien el efecto de un horizonte valorativo. Es decir, de una contraposición que está en juego antes de del surgimiento de las cualidades concretas. Como objetos simbólicos, pornografía y erotismo no pueden tomarse al margen de esa ‘virtud’ de lo erótico y esa ‘grosería’ de lo pornográfico. Puesto que son estas categorías las que les confieren una posición no sólo entre ellos, sino al interior de un andamiaje simbólico de lo sexual en general. De tal forma que esa lógica binaria —que, con todo, esta lejos de ser simplista— no debe tomarse como un prejuicio trivial o retrograda, sino como la posibilidad misma de estos fenómenos, en tanto que es la distinción distributiva que les constituye.

El problema quedaría, pues, desplegado como la necesidad de explicitar la lógica que subyace a la distribución, dar cuenta de su operatividad y reconocer los presupuestos que le sostienen.

No obstante, pronto se percibe un problema metodológico: de acuerdo a lo antes señalado, si pornografía no refiere a algo determinado, sino a una producción contextual, digamos, a aquello que en cada caso acontece pornográfico, entonces qué materiales y discursos será válido que tomemos como objeto de nuestra reflexión. Ciertamente será imposible pretender que cualquiera de los materiales de los cuales nos valgamos a continuación sea “ejemplar” de uno u otro fenómeno. Ninguno podría serlo, pero, al mismo tiempo, ninguno podría dejar de serlo del todo. Sin embargo, no hay que olvidar que habitamos una cultura y una lengua, que ésta supone una “tradicción” en la producción de sentido y, por último, que hablar de sexo es también hablar desde ella. No podemos obviar esto: existen inercias históricas que atraviesan y restringen la producción de sentido codificándola. Los códigos, en tanto que ilusión de una delimitación clara, comprometen materiales y regiones del discurso con objetos

simbólicos. Esto deviene en frecuencias y constantes que constituyen un territorio. Es decir, un ‘mecanismo’ que encausa los flujos de sentido y controla su producción. El erotismo y la pornografía son también esto. No sólo objetos simbólicos, sino también territorios concretos que pretenden encausar y delimitar los modos de producción de su sentido. Como territorios, pornografía y erotismo toman cuerpo en cierto tipo de materiales y discursos. Estos cuerpos, en tanto que efectos, encarnan la economía que les genera y —en palabras de Deleuze— “son a la vez interferencias y expresiones”.³⁵ De esta manera, nuestro análisis versará sobre materiales concretos, pero enfocándolos como productos de una economía de sentido.

d. El programa

Con base en lo anterior es posible proyectar el recorrido que será necesario realizar. Ya contamos con ciertos rastros importantes. Sabemos, de un lado, que la oposición parece articularse como la contraposición entre una estrategia supra-icónica y una icónica. Esta contraposición distribuye, además, la aproximación supra-icónica como la más apropiada y la icónica como degradada/degradante. Será preciso ensayar, pues, la posibilidad de desarrollar sobre el erotismo esta caracterización supra-icónica, sobre la pornografía la icónica y relacionarlas de esa manera.

Ahora bien, para esto, comenzaremos por intentar mostrar cómo se desarrolla y entrelaza una lógica interna del erotismo. Interrogaremos sus lugares comunes, las categorías y desplazamientos a los que recurre. Esto con la intención de explicitar la manera en que se relacionan entre ellos y la discursividad que describen. Sólo a partir de ahí, será posible interpelar dicho discurso e indagar cuál es su sentido general. Con esto, será posible aclarar la posición que asume y las fuerzas que así le posicionan.

³⁵ *Op. Cit.* p. 236.

Hipotéticamente, a partir de este desarrollo se podrá extraer cierto paradigma erótico que de forma negativa, proyectara la manera en que debe ser leída la pornografía, para asumir su carga peyorativa. Es posible adelantar —si bien hará falta probarlo—, dados los rasgos que parecía implicar la caracterización supra-icónica que este paradigma supone una articulación alrededor de un punto original, implicando la figura de una autenticidad y una verdad del sexo. A esto le llamaré, tentativamente, una “sexualidad del origen”. Por cierto que esto se encarnaría en una política de lectura peculiar; binaria, más no por ello ingenua ni simplista. Por el contrario, una bastante compleja y consciente de una problemática general de la experiencia y el discurso, que está en circulación, al menos, desde Kant. Ya que supondría una dicotomía entre espacio nouménico y fenoménico —el afuera y el adentro—, pronunciándose sobre la posibilidad de hacer experiencia más allá del carácter condicionado de la misma.

A continuación, será menester engarzar el material pornográfico en aquella mecánica. Esto supone, primero, intentar desplegar, sobre los textos pornográficos, la lógica que les opondría al erotismo y extraer sus consecuencias. Partiendo de estas, será posible problematizar su pertinencia desde la operatividad del porno. Es de esperar que dicha problematización termine por evidenciar cierto fracaso del discurso pornográfico, el cual dé razón de su valorización peyorativa. La manera en que funciona la figura de un “discurso fracasado” en pro de una “sexualidad del origen” deberá ser explicitada.

Mas, si esto es así y la pornografía se engrana como “discurso fracasado” en una “sexualidad del origen”, hará falta preguntar por la necesidad de dicho fracaso. Ya que, si la pornografía fracasa merced de este esquema, ello supone que algo muestra su incapacidad y la necesidad de su rechazo. Así, el fracaso del discurso pornográfico lleva a cabo cierta derogación. De acuerdo a lo dicho sobre la noción, es posible adelantar que eso que falla tiene que ver con el carácter gráfico. Ese exceso y redundancia que

pone a la luz algo que no se debe poner a la luz. No sólo la mancha, sino la re-iteración de esa mancha; esto es, la marca y su puesta en circulación. Circulación y trabajo de aquello que no *debería* funcionar o en todo caso, aquello cuyo funcionamiento no debe ser explícito. Pero la marca funciona, si bien de forma velada o bien, impropia —merced de cierta cuestión *de derecho*. Esto se alcanza a entrever por la malicia que viene adjunta a la noción de pornografía.³⁶ En la medida en que ésta refiere pericia, se puede anticipar que la marca permite hacer algo. Así, en la pornografía se abriría la posibilidad de aprovechar dicha capacidad. Apertura que deviene en exceso, mal uso o uso viciado, vale decir, en cierta ventaja estratégica de carácter ilícito.

De esta manera, la distribución binaria de la “sexualidad del origen” vendría a resolver un problema administrativo. Ya que, mediante la asignación del carácter peyorativo, ésta controlaría dicha ventaja estratégica. Administración o control, que no cancelación. Hace falta reparar en esto: el surgimiento del carácter peyorativo no señala la eliminación de la marca, sino la asignación de un rol que funciona al interior del sistema “sexualidad del origen”, en tanto es éste el que peyora. Así, la *—grafía* hace falta, pero aquello que le posibilita debe ser acotado por una medida; para decirlo de alguna manera, su capacidad debe ser calibrada. Es ahí donde se hace pertinente la oposición, pues ella posibilita una distinción entre su juego desmedido y el empleo correcto. ¿Pero, por qué cierta lectura del discurso y la experiencia —también, de la relación de un adentro y un afuera— requiere mantener bajo control la marca? ¿En que sentido la requiere? ¿En que sentido puede su desmesura ser una amenaza? Pues es preciso asumir que si la “sexualidad del origen” deviene de un sistema de lectura específico a este respecto, la relación ambivalente que ostenta con la *—grafía*, en su forma de entender la pornografía, dice también algo sobre ese sistema.

³⁶ Cfr. Supra, p 9 Cuando por vía de sicalipsis como sinónimo, la noción se pone en tensión con “malicia sexual”.

El último capítulo intentara dar respuesta a esto. En él se ensayará una relectura de la pornografía y su relación con la “sexualidad del origen” con vistas a exponer tanto su necesidad como —*grafía* al interior del sistema, como el riesgo que implica para él. De ser desplegada, esta ambigua legibilidad devendría, a un tiempo, la posibilidad de pensar este sistema y hacer *más de una* la forma en que se articula.

2. Erotismo trascendental

...se alcanzaba en él un momento y por eso se adhería desesperadamente y lo prolongaba, era como despertarse y conocer su verdadero nombre...

J. Cortazar

La tarea de explicitar y llevar a sus últimas consecuencias una lógica interna del erotismo no es sencilla. Supone el entrelazamiento de diversos materiales, la reconstrucción de una figura general a través de ellos y finalmente, el rastreo de las economías que le sostienen. No obstante, el erotismo ha sido, desde hace algún tiempo, un tema de reflexión filosófica. Esto significa una ventaja para nosotros, puesto que los textos emanados de dicha reflexión —los cuales han jugado, digámoslo de paso, de forma alternativa un papel descriptivo y uno prescriptivo: aunque no haya sido ésta su intención— abren la posibilidad de encontrar un modelo teórico desde el cuál enfrentarse con los materiales. Con esto, nuestra labor se vería agilizada en la medida en que dicho modelo sirviera de índice y nos permita, por así decirlo, saber qué estamos buscando. Sin embargo, dicho modelo —sobra decirlo— no podría ser sino una hipótesis; su pertinencia como esquema de la lógica que articula los materiales que llamamos eróticos deberá, pues, ser probada sobre los mismos. De esta manera, los primeros dos pasos de nuestra tarea quedarán invertidos: comenzaremos por extraer, desde cierto pensador del erotismo, una propuesta de modelo teórico para después ponerlo a prueba.

a. Interioridad y cultura: el modelo de Bataille

En este sentido cabe retomar la pista de Georges Bataille. Pocos han dedicado tanta tinta al tema del erotismo como él. Sus textos no son sólo una reflexión estimulante, sino un documento muy importante en la investigación del erotismo. En

ellos se plasman formas de pensamiento originales y complejas que —a pesar de su autor— pueden decir mucho sobre la formalización de este territorio. Uno de estos indicadores es la recurrente genealogía del erotismo que sincroniza su origen con el de la cultura.³⁷ Para Bataille, el erotismo es algo muy diferente a la mera actividad sexual. No toda actividad sexual es erótica; ni siquiera toda actividad sexual humana es, por derecho propio, ya erotismo. El erotismo surge sólo cuando la actividad sexual del hombre se diferencia de la animal. Así, este depende del llamado ‘paso del animal al hombre’, el cual consiste —al menos para Bataille— en el surgimiento del trabajo.

[El hombre] Salió de esa muda [de animal a hombre] como trabajador, provisto además del conocimiento de su propia muerte; y ahí comenzó a deslizarse desde una sexualidad sin vergüenza hacia la sexualidad vergonzosa de la que se derivó el erotismo.³⁸

Este encadenamiento ‘trabajo-conciencia de la muerte-sexualidad vergonzosa’ es central para la reflexión de nuestro autor. Las herramientas marcan el surgimiento del trabajo. En ellas encontramos el primer resto de una actitud particular del hombre ante el mundo. La herramienta, como producto, supone en principio que la actividad se entiende ya como actividad productiva. Esto es, que el hombre entiende ya su que hacer —al menos en alguna medida— como producción de objetos. Mientras que la mera actividad vital se posiciona frente al mundo como dependiente en tanto que es mero consumo, la producción de objetos implica ya cierta independencia. Dado que en la primera se limita a alimentarse de lo que el mundo le provee y lo entiende como la fuente de su existencia/vida y en la segunda se concibe a sí mismo como fuente de efectividad y sustento. Con esto, el hombre pasa de funcionar como un elemento del mundo a producir mundo —la cultura—, en la forma de alimentos (con la agricultura y

³⁷ Podemos encontrar esta genealogía en al menos dos de los textos más importantes de Bataille sobre el tema: *El erotismo* y *Las lágrimas de Eros*. Cfr. G. Bataille, *El erotismo* [versión de Antoni Vicens y Marie Pauln], Tusquets, México, 2005, 289 pp. y G. Bataille, *Las lágrimas de Eros* [versión de David Fernández], Tusquets, España, 2000, 266 pp.

³⁸ G. Bataille, *El erotismo*, p. 35

ganadería) y objetos. Por otro lado, en tanto que instrumento, la herramienta refiere también un pensamiento 'mediático'. Esto es, la producción y determinación de objetos como medios para algo. Esto constituye un paso importante, pues significa que el hombre es capaz de ir más allá de la inmediatez y actualidad para insertarse en ordenamientos causales y temporales. De tal forma que el trabajo representa un doble movimiento de producción/delimitación y distanciamiento del mundo. Esto describe, en efecto, el surgimiento de la conciencia como instancia productora de determinaciones; tanto en el sentido de constitución de objetos, físicos o mentales, como en el de concatenación de los mismos. Se entiende, pues, que el trabajo supone la conciencia y en la misma medida, la cultura; en tanto que la cultura como construcción de un entorno distinto al natural, requiere de esta instancia determinante para surgir. Ahora bien, toda cultura es una cultura y conciencia de la muerte. No sólo porque no hay cultura que no entierre a sus muertos o rinda cierto culto a los antepasados; sino porque cultura y conciencia son sobre todo un ejercicio de límites: ya de los límites necesarios para establecer una identidad —comunal o individual—, un territorio o un ordenamiento social, ya de los límites requeridos para distribuir campos de significación o efectividad (lenguaje y trabajo). Así, siendo la muerte el límite más radical por ejercerse sobre el cuerpo mismo de la conciencia —es decir, el hombre— todos estos ejercicios tienen su principio, fin y posibilidad en la muerte.³⁹

No hay que perder de vista el horror que representa la muerte —el cual tiene un papel muy importante en Bataille. Articulado con su dimensión de límite, éste da cuenta de un doble filo. Ella es, al mismo tiempo, la limitación misma —por tanto, la posibilidad de toda ordenación— y el límite-terror. Es decir, ese límite que marca tanto constitución como resquebrajamiento, aquello que es imprescindible para toda

³⁹ Sobre el papel de la muerte como límite radical y posibilidad básica de la conciencia humana Vid. J. Derrida, *Aporias. Morir—esperarse (en) «los límites de la verdad»* [versión de Cristina Peretti], Paidós, España, 130 pp. Sobre todo pp. 78-130.

construcción porque marca el punto donde ésta ya no puede sostenerse; para decirlo de otra manera, la muerte es interdicción. La muerte encarna, en su forma mas acabada, este doble sentido del límite. Sin embargo, esto no es exclusivo de ella. En rigor, todo límite tiene ese doble filo: encarna la constitución misma de algo mientras señala, como quien no quiere, el campo donde éste ya no existe.

Pongamos, de momento, el lado terrorífico del límite entre paréntesis; centrémonos en su faceta constructiva. De este lado, el límite es ordenamiento y trabajo; posibilita y distribuye procesos productivos así como ordenamientos sociales. Esto diferencia al hombre del animal. Desde el momento que trabaja y genera cultura, el hombre habita el mundo de forma distinta que los animales. La sexualidad no es la excepción. Para el animal el sexo es un acto instintivo. El macho que monta a la hembra responde una agitación que, si bien intensa, es momentánea. Se reduce a un instante en el cual, por una u otra inercia, éste es sobrellevado por el impulso de copular. El hombre, por su parte, desde el momento que trabaja y es consciente, es capaz de ir más allá de estos impulsos instantáneos e introducirlos en un cálculo. Para Bataille, esto es lo que diferencia la sexualidad humana de la animal. Mientras que el animal se ve constreñido a la mera instantaneidad, el hombre inserta al sexo en un cálculo del placer. Ya no se trata, pues, de un ciego impulso, sino de un acto voluntario que busca el placer y la voluptuosidad. Esto, se entiende, solo es posible desde la conciencia; sin embargo, el erotismo es un producto de la conciencia distinto al trabajo. En *Las lágrimas de Eros*, Bataille escribe:

Por lo demás, en profundidad, una reacción que no es justificable a primera vista, no es por ello menos lógica. En una reacción primitiva, que por otra parte no cesa de operar, la voluptuosidad es el resultado previsto del juego erótico. En cambio, el resultado del trabajo es el beneficio, la ganancia: el trabajo enriquece. Si el resultado del erotismo es considerado en la perspectiva del deseo, independientemente del posible nacimiento de un hijo, es una pérdida que, paradójicamente, responde a la expresión válida de «pequeña muerte».⁴⁰

⁴⁰ G. Bataille, *Las lágrimas de Eros*, p. 64

El trabajo constituye un cálculo de la conciencia en pos de una ganancia, ya sea en la forma de alimento, refugio, prole o cualquier especie de riqueza; en suma, el trabajo busca una adición. Así, la conciencia estructura en el trabajo una búsqueda por algo más allá de ella misma. Dado que, en tanto que pretende una adición, ésta debe volcarse hacia algo de lo que carezca para hacerse de él. El erotismo no responde a esta formulación. En rigor, este no produce ganancias. Puesto que el cálculo que encarna no responde a un elemento más allá del ámbito de la conciencia, sino a algo que existe solamente en ella: el placer. Este es simplemente un estado o afección de la conciencia, por lo que no supone ninguna adición. Es más, representa un gasto; pues hacerse de la experiencia erótica supone una inversión de tiempo, recursos y energía —esto es tan cierto para nosotros como para el hombre primitivo. La voluptuosidad y el placer que busca el erotismo son, en efecto, de entrada injustificables. No hay un fin que nos brinde una razón válida para estos estados alterados. Sin embargo, este reclamo solo es válido desde el modelo del trabajo. Como bien señala Bataille, esta ‘sin razón’ del erotismo no implica que no albergue una lógica, ni siquiera que sea algo ajeno al trabajo. Éste constituye, más bien, un extraño anverso del mismo. “Sin duda alguna, el hombre es, esencialmente, el animal que trabaja. Pero también sabe transformar el trabajo en juego. Insisto en ello con respecto al arte [...]: el juego (la diversión) humano, verdaderamente humano, fue primeramente trabajo, un trabajo que se convirtió en juego.”⁴¹ El juego es, al igual que el trabajo, necesariamente un producto de la conciencia. Para jugar se requiere establecer una serie de normas que permitan articular una actividad, dotándole de principios, fines, espacios y modos de ejercicio. En el ajedrez, por ejemplo, partimos de una caracterización y orden de las fichas; buscamos, así mismo, un fin preciso: comer al rey opuesto y evitar que el nuestro sea comido. Esto

⁴¹ *Op. Cit.*, p. 66

se desarrolla en un espacio determinado que es el tablero, el cual nos brinda un ordenamiento sobre el cual movilizar las fichas. Ciertamente, comer al rey opuesto o que el propio sea comido no implica ninguna alteración en el mundo externo; tal vez no haya algo más intrascendente para el 'estado de cosas'. Pero al interior del espacio de juego que estas normas producen esto no importa; ahí, en el interior, esto constituye un auténtico acontecimiento. Algo similar sucede con el erotismo. Si bien es cierto que el orgasmo de un individuo no le brinda ganancia objetiva alguna —ya no digamos a la comunidad en la que habita—, es de esperarse que no le pase desapercibido. Para ese individuo o, mejor dicho, *en* ese individuo el orgasmo —y la perspectiva de otro orgasmo— puede generar compulsiones, obsesiones, estados de dicha, paz e incluso depresión, cuando el orgasmo es fallido o se carece de la perspectiva de otro. El orgasmo, como el rey caído, es efectivo pero sólo dentro de un espacio de juego que le posibilite; en este caso, la interioridad del individuo generada por la conciencia.

De hecho, todo el ejercicio erótico, desde el cortejo hasta el cachondeo, pasando por la seducción, es una actividad al interior de espacios generados por la conciencia. Esto no quiere decir que sean conscientes en el sentido de actos racionalmente justificados, sino que en todo momento se encuentran condicionados y posibilitados por estructuras que surgen de la conciencia: ya sea la interioridad que posibilita la excitación y la seducción, ya el entorno social que determina los modos de cortejo y modelos de belleza que condicionan las preferencias y formas de interacción.⁴² En tanto que juego, el erotismo supone un movimiento de la conciencia sobre sí misma; podríamos decir, algo que viene de la conciencia hacia la conciencia misma, cuando se trata de actividades generadas por ella que buscan un fin en ella misma.

⁴² Aquí el verbo 'condicionar' quiere oponerse a 'determinar', en el sentido de que no se trata de que el entorno social *haga* nuestras preferencias, sino que meramente les brinda ciertas inercias.

Es conveniente recaer en la importancia que tiene el interior en este esquema de juego. No sólo un interior como 'vida interior' o como espacio de juego, si bien estas son sus formas más íntimas, sino también un interior en el sentido de reclusión que muchas veces es físico. Muchos juegos requieren de espacios físicos que les recluyan — la cancha de fútbol, el tablero en ajedrez, etc.— y el erotismo no es la excepción. De hecho, puede que en él sea algo aun más radical. El erotismo surge en un espacio social pero se desplaza a uno privado. Desde la caverna hasta el motel, las prácticas eróticas han separado sus espacios de acción del ojo público. Esto es un indicador importante, pues señala hacia el hecho de que el erotismo, si bien es un producto social de la conciencia, se aloja en sus márgenes: en el borde externo o interno, pero siempre ejerciendo cierta violencia sobre los mismos.

El amante no disgrega menos a la mujer amada que el sacrificador que agarrota al hombre o el animal inmolado. La mujer, en manos de quien la acomete, está desposeída de su ser. Pierde, *con su pudor*, esa barrera sólida que, separándola del otro, la hacía impenetrable; bruscamente *se abre* a la violencia del juego sexual desencadenado en los órganos de la reproducción, se abre a la violencia impersonal que la desborda desde fuera.⁴³

Aquí, el paréntesis impuesto al lado terrorífico del límite ya no puede contenerlo. El juego erótico, si bien consiste en un cierto discurrir ordenado y un cálculo del placer, toma, en el desarrollo de este juego, un impulso que lo desborda; haciéndolo estrellarse con el límite mismo de la humanidad y la conciencia, sobrepasándolo. Esto es lo que Bataille llamó más arriba 'pequeña muerte'. Cuando el juego erótico lleva su desarrollo hasta el punto en que el límite mismo de la humanidad entra en juego, el espacio de la subjetividad se trastoca y le sobreviene, efectivamente, una cierta muerte; es decir, una experiencia de su propio límite en tanto que más allá de él no puede existir. Bataille lo refiere al pudor, este representa esa resistencia ante lo otro que permite establecer un

⁴³ G. Bataille, *El erotismo*, pp. 95-96, cursivas mías.

individuo, cuando se juega con él, la individualidad se resquebraja abriéndose de tal forma que ya no puede sostenerse.

[En el juego erótico] Bruscamente un ser es presa de la furia. [...] Durante esos momentos, la personalidad está *muerta*; y su *muerte*, en esos momentos, deja lugar a la perra, que se aprovecha del silencio, *de la ausencia de la muerta*. La perra *goza*, y lo hace gritando, de ese silencio y de esa ausencia.⁴⁴

Se trata, en efecto, de una violencia que hace perecer al individuo. Pero —y esto es lo revelador— este punto de violencia radical es el goce extremo que busca el individuo en el juego erótico. Este fluye desde el mundo sosegado de su trabajo hacia él, extrañamente *fascinado* por el terror que implica. Para decirlo de otra manera, la conciencia va en busca de su propia destrucción. La contradicción aparente que esto implica, nos dirá Bataille, es en realidad un falso problema.

La proposición «La prohibición esta ahí para ser violada» debe tornar inteligible el hecho de que la prohibición de dar la muerte a los semejantes, aun siendo universal, no se opuso en ninguna parte a la guerra. [...] La guerra es una violencia *organizada*. Transgredir lo prohibido no es violencia animal. Es violencia, sí, pero ejercida por un ser susceptible de razón (que en esta ocasión pone su saber al servicio de la violencia). Cuando menos, la prohibición es tan sólo el umbral a partir del cual es posible dar la muerte a un semejante; colectivamente, la guerra está determinada por el franqueamiento de ese umbral.⁴⁵

El ejemplo de la guerra nos muestra la íntima relación que existe entre la organización —y, por ende, la conciencia como instancia que organiza— y su contrario: la violencia desmedida. Ahí, la prohibición de la muerte como límite radical de la organización social, muestra su doble filo al ser el horizonte desde el cual se puede suscitar la violencia desmedida. Ya el sintagma ‘violencia desmedida’ lo muestra al no poder adquirir sentido sin oponerse a la medida. Lo mismo con la violencia de la guerra y del erotismo; en tanto que transgresiones, éstas requieren el supuesto de un límite que transgredir. Así, prohibición y transgresión son movimientos complementarios, como

⁴⁴ *Op. Cit.* p. 112, cursivas del autor.

⁴⁵ *Op. Cit.* p. 68-69, cursivas del autor.

sístole y diástole de un sólo impulso o la compresión que suscita una explosión —en palabras de Bataille. Ahora bien, esto no debe llevar a pensar que la violencia mortal que nuestro autor plantea está, por así decirlo, inscrita en una organización consciente, siendo una forma más de la razón o la conciencia. La cuestión es un tanto más compleja. “Violencia mortal” es exactamente eso, una forma de la muerte y por tanto, cierta figura alterna al orden sosegado de la conciencia; pero no puede ser, ella misma, muerte, en tanto que eliminaría tanto la conciencia como el erotismo. Esta constituye, más bien, cierta faceta disminuida —como indica el nombre: ‘pequeña muerte’—, menos que la muerte, ésta es representación de la muerte; esto es, participa de ella, sin ser ella misma: remite hacia la muerte —y aquí existe siempre un riesgo— pero no es la muerte.⁴⁶

La reflexión batailliana arroja múltiples indicios sobre las figuras que habitan el erotismo. Por un lado, nos habla de la interioridad que éste debe suponer. Una interioridad que se rastrea tanto en los espacios interiores que tiende a ocupar como en la interioridad de los involucrados y los espacios de juego en los que se desarrolla. Por otro, nos habla de un doble ejercicio de limitación en él. Esto es, tanto su procedimiento de instalar y reforzar límites como su tendencia a rebalsarlos. Siguiendo en esta línea, nos habla también de un límite radical que es la muerte; para Bataille —que, con todo, no esta solo, como veremos a continuación— la consecuencia última del erotismo en este juego sobre los límites es una íntima relación con la muerte. A partir de estos señalamientos, se deduce un modelo general que entrelaza bajo la circunscripción de la conciencia, en un movimiento que tiende pero no llega, la interioridad con la muerte, deviniendo en una relación representativa mediante la “pequeña muerte”. Esquemáticamente, este podría ser representado así:

conciencia(adentro): [interioridad—pequeña muerte] — muerte (afuera).

⁴⁶ Sobre la resistencia que esta alteridad conlleva Cfr. G. Bataille, *La experiencia Interior* [versión de Fernando Savater], Taurus, España, 1989, 210 pp. Aquí el autor explora y desarrolla el atoladero que implica este límite como objeto de su búsqueda y en la misma medida, como frontera infranqueable.

b. Algunos materiales

Ahora bien, Bataille no es la última palabra sobre el erotismo, sus reflexiones representan sólo una de sus formulaciones. Sin embargo, desde ellas es posible intuir un modelo general que permitirá entrelazar obras y discursos alternos. Más o menos bataillianos, a veces coincidiendo y otras divergiendo, el esbozo de un 'erotismo de Bataille' nos permitirá movernos por una maraña de discursos y materiales dejando ver en qué puntos ostentan estructuras comunes.

Se intentará, pues, aplicar el modelo para abrir paso. Según lo dicho, la primera figura es la interioridad. La cual se manifiesta de varias formas, siendo una de ellas la reclusión física. Esta formulación literal es una constante en la escenificación de encuentros eróticos. En el quinto capítulo de *Rayuela*, por ejemplo, el acercamiento sexual entre la Maga y Oliveira es casi una casualidad suscitada por la lluvia que les impele a refugiarse en un hotel.⁴⁷ Una vez en la habitación, lo primero que hace Oliveira es checar el seguro de la puerta. Este gesto pone a la privacidad como la primera condición para el surgimiento del erotismo. Nagisa Oshima realiza un gesto similar en su film *El imperio de los sentidos*.⁴⁸ Ahí, el desarrollo gradual del juego erótico de los protagonistas es simétrico con la ocupación de espacios privados y la reclusión. Lo que comienza en un salón de té se desplaza, poco a poco, a habitaciones privadas, baños y una casa Geishas. Al final, los protagonistas se encuentran reclusos en una habitación que no abandonan siquiera para que sea aseada. Este desarrollo sincrónico de lo erótico y el interior supone la implantación de una restricción que separe a los amantes del mundo exterior, como una exigencia del acontecimiento erótico. Dicha exigencia puede encontrarse en varios materiales en distintos grados;⁴⁹ sin embargo, cabe resaltar el caso

⁴⁷ Vid. J. Cortazar, *Rayuela*, Punto de Lectura, México, 2005, p. 45

⁴⁸ *El imperio de los sentidos*, N. Oshima, 1976.

⁴⁹ Puede considerarse también el caso de *Son de mar* de Bigas Luna, donde la protagonista termina por encerrar a su pareja en un condominio abandonado en el momento más intenso de su relación erótica.

de *El último tango en París*.⁵⁰ Este film comienza con el encuentro casual de los protagonistas en un departamento que se renta. Ahí, casi sin cruzar palabra, dos completos desconocidos tienen un violento encuentro sexual. El primer acercamiento constituye ya un indicador importante. Su curiosa circunstancia nos habla de una veta erótica que se opone al ojo público. Pues al entregarse al placer sexual sin más, es decir, careciendo de toda justificación o condición previa, los protagonistas ejercen una forma del erotismo auténticamente violenta. Esto es, opuesta a formas de organización u ordenamiento sosegado. Así, el interior físico del departamento es al mismo tiempo una formulación de la interioridad de los personajes. Lo que ahí sucede no sólo se aísla físicamente del mundo exterior y la sociedad, sino que constituye un secreto. Digamos, una faceta de los protagonistas que se oculta, que difiere necesariamente de su formulación social volcada hacia fuera. Es por esto que, al término del arrebato inicial, los protagonistas establecerán un pacto para preservar lo inaugurado. Por un lado, limitarán toda su interacción a los límites de ese apartamento. Por otro, callarán todo lo referente a sí mismos: historia personal, deseos, motivaciones, incluso sus nombres. El doble movimiento de reclusión física y social, que busca preservar el ámbito de la 'vida interior' se encuentra también en *El imperio de los sentidos*. A medida que la pareja se recluye y el juego erótico se exalta, la imposición de una barrera física supone el abandono de la faceta social de los protagonistas. Sobre todo del masculino, el cual es planteado como un hombre de negocios con una amplia familia que termina por desentenderse absolutamente de ambos.

Ahora bien, el pacto que se establece en *El último tango en París* agrega una tercera dimensión interior al departamento. Mediante él, este se erige en espacio de juego. Puesto que adquiere la caracterización de un límite axiológico. En rigor, ese

⁵⁰ *El último tango en París*, B. Bertolucci, 1972

espacio interior en particular es prescindible, cualquiera puede llenar su función. Sin embargo, cuando los protagonistas acuerdan establecerlo como el único ambiente pertinente para su erotismo, lo sobredimensionan como espacio normado. El erotismo —ya lo había señalado Bataille— tiene mucho que ver con los juegos. Al igual que aquellos, este funciona al montar significados y sobredimensionar objetos.

Me había prometido a mí mismo no mirar a Maitreyi y no tocarla ni por casualidad. Pero, de pronto, sentí debajo de la mesa su pie caliente y desnudo posándose trémulo sobre el mío. El escalofrío que recorrió todo mi cuerpo me traicionó. Sin que nadie lo observara, Maitreyi se levantó el sari y yo paseé mi pierna por toda su pantorrilla, sin hacer el menor intento por resistirme a ese placer fascinante, a esa cálida sensualidad. Ella estaba pálida y tenía los labios rojos. Me miraba con sus ojos hundidos y asustadizos pero su carne me llamaba, me invitaba y tuve que clavarme las uñas en el pecho para volver en mí siquiera un instante. Creo que todos se dieron cuenta de nuestro desconcierto. Desde entonces, acariciarnos las pantorrillas por debajo de la mesa se convirtió en uno de nuestros goces cotidianos, pues esa era la única caricia que podíamos hacernos allí. Si la hubiese tocado con la mano, Maitreyi lo habría considerado un repugnante acto lúbrico e inmediatamente habría puesto en entredicho la pureza de mis sentimientos.⁵¹

En este pasaje encontramos un buen ejemplo de la dimensión lúdica del erotismo. Para la mayoría, un roce de pantorrillas es un contacto menor, alejado totalmente de aquellas caricias erógenas que nos alteran. No obstante, como lo muestra este pasaje, cuando se posiciona al interior de ciertas limitaciones, puede adquirir una sensualidad insospechada. Para este caso en particular, la interdicción de siquiera tocarse con las manos establece un límite que sobredetermina la caricia; pues le hace un contacto privilegiado y extraordinario.

El ejemplo de las pantorrillas muestra muy bien de que manera la economía del juego corresponde al erotismo. Sin embargo, es un tanto previsible y puede llevar a suponer que los juegos eróticos suponen siempre una especie de recato. En rigor, esto no es cierto, si bien es común. Los juegos eróticos sólo requieren establecer condiciones

⁵¹ M. Eliade, *Maitreyi. La noche bengalí* [versión de Joaquín Garrigós], Kairós, Barcelona, 2000, pp. 94-95.

que posibiliten hacer de una interacción dada un hecho privilegiado. De tal suerte que pueden desarrollarse de muchas maneras. Incluso de forma bastante pedestre, como lo muestra el siguiente poema de Bukowski.

I cut the middle fingernail of the middle/ finger/ right hand/ real short/ and I began rubbing along her cunt/ as she sat upright in bed/ spreading lotion over her arms/ face/ and breasts/ after bathing./ then she lit a cigarette:/ "don't let this put you off,"/ an smoked and continued to rub/ the lotion on./ I continued to rub the cunt./ "You want an apple?" I asked./ "sure, she said, "you got one?"/ but I got to her-/ she began to twist/ then she rolled on her side./ she was getting wet and open/ like a flower in the rain./ then she rolled on her stomach/ and her most beautiful ass/ looked up at me/ and I reached under and got the/ cunt again./ she reached around and got my/ cock, she rolled and twisted./ I mounted/ my face falling into the mass/ of red hair that overflowed/ from her head/ and my flattened cock entered/ into the miracle./ later we joked about the lotion/ and the cigarette and the apple./ then I went out and got some chicken/ and shrimp and french fries and buns/ and mashed potatoes and gravy and/ cole slaw, and we ate. she told me/ how good she felt and I told her/ how good I felt and we /ate the chicken and the shrimp and the/ french fries and the buns and the/ mashed potatoes and the gravy and/the cole slaw too.⁵²

En este ejemplo encontramos un erotismo que, por decirlo así, se toma a sí mismo a la ligera. No pone en escena ni goces insospechados ni circunstancias extraordinarias. Al contrario, su objeto es un acercamiento que parece común y previsible. Sin embargo, al rodearlo de una circunstancia algo cómica y articularlo en un lenguaje sencillo y directo, el autor logra darle una dimensión erótica propia. Nos interna en las pequeñas curiosidades de una pareja, en su complicidad y confianza. Con esto, la interacción genital descrita va más allá de sí misma al posicionarse como algo que sólo surge entre esos dos individuos al interior de su relación. Se trata, en efecto, de un recurso muy distinto al utilizado por Eliade, pero no del todo distante. Como aquel, este recurre al establecimiento de una limitación para sobredeterminar los hechos y hacer surgir el acontecimiento. El goce sencillo y casual del que nos habla, tiene como límite la personalidad despreocupada de los personajes que se permiten bromear sobre su intimidad.

⁵² C. Bukowski, *Like a flower in the rain*, [en línea], <http://plagiarist.com/poetry/160/> [1 de Marzo de 2009]

Así, dada su dimensión lúdica, el erotismo adquiere una multiplicidad prácticamente ilimitada. Puesto que lo único que requiere es la postulación de un espacio interior en la forma de cualquier límite. Esta faceta coextensiva de lo erótico como ejercicio de limitación y movimiento interior, describe una primera fase del erotismo; desde aquí, la apuesta erótica comenzará a ir más lejos. Bataille nos decía que este ejercicio de límites es doble, que se trata tanto de instaurarlos como de superarlos. Los diferentes juegos que describen los materiales coinciden con este señalamiento. En *El último tango en París*, por ejemplo, esa violencia inicial que es, ultimadamente consensual en la forma del pacto, termina siendo insuficiente. En cierto punto, ya no basta que la violencia ejercida contra la identidad se limite a la ausencia de nombres. Para seguir el juego, esta debe radicalizarse y ser una supresión de la autonomía. Así, el arrebato mutuo se convierte en la violación anal de la protagonista por parte de su pareja. Lo mismo en el caso de *El imperio de los sentidos*. Los retos y servidumbres que se imponen mutuamente los protagonistas deben ir cada vez más lejos y ser más violentos. En la escena donde el protagonista introduce un huevo en la vagina de su amante para después comerlo, notamos que ya no basta con poseer sexualmente el cuerpo de ella, sino que debe poseerlo sin más y tenerlo a su servicio. Más adelante encontramos un gesto similar, cuando la protagonista le impone al hombre violar a una vieja Geisha aun cuando le recuerda a su madre. Ahí, ella reclama su preeminencia por sobre la conciencia de su pareja. Este gesto no sólo versa sobre el cuerpo ahora ocupado, sino sobre la conciencia e identidad. Antes que una expropiación del cuerpo, es una expropiación del yo ajeno, digamos, una desestructuración en tanto que violenta un límite axiológico como el tabú de incesto.

Estos ejemplos interesan menos por su agresividad que por el movimiento que describen. Su importancia reside en que muestran como un espacio normado puede ser

llevado —y tiende— a una sobreproducción que le revienta. La violencia, en efecto, constituye una figuración más que adecuada para este efecto. Puesto que supone ya la apertura desgarradora, esa incapacidad para contener ciertas fuerzas cuya intensidad deviene, necesariamente, en cicatriz. Con todo, la extra-limitación patente en la violencia no es el único recurso posible. Existen otras figuras, más sutiles, sin duda, mas no por ello menos ‘violentas’. En la novela de Eliade, por ejemplo, encontramos un pasaje en el cual la protagonista pone, a manera de prueba, su brazo a disposición del narrador. Con ello busca probar hasta que punto éste es capaz de poseerla o bien, hasta que punto es ella capaz de darse; mas lo importante no es la intensidad, sino lo que más allá de ella le sucede a este brazo.

Le cogí del brazo y lo miré un instante fascinado. Aquello ya no era un brazo de mujer. Había adquirido una transparencia y un calor propios, parecía que toda la pasión se había concentrado debajo de aquella piel de un moreno mate y, junto a la pasión, toda su voluntad de triunfo. El brazo vivía por sí mismo, ya no pertenecía a la muchacha que lo había extendido en ascuas para probar su amor. Yo lo tenía entre mis manos como una ofrenda viva, desconcentrado por la intensidad con que palpitaba y lo extraño del acto que me disponía a cometer.⁵³

Atendemos a una sobredeterminación del miembro, pero ya no como en el caso de la pantorrilla, donde la única extensión de piel disponible toma el lugar del resto del cuerpo. Aquí, el brazo no es un referente, su labor no es mediar a manera de signo, entre lo que se toca y lo que no se puede tocar. De alguna manera, este brazo se hace la chica y la chica este brazo. Así, se revientan los límites propios de esta parte del cuerpo; ya no es un fragmento, una parte del todo, mediante cierta violencia sutil, éste ha resquebrajado los límites anatómicos para abarcar en sí todo el cuerpo erógeno. Esta operación, que consiste en llevar las posibilidades de la significación descubiertas en el juego, hasta el punto en que no se pueden sostener, esto es, hasta el punto en que el

⁵³ M. Eliade, *Op. Cit.*, p 96.

límite implícito a toda sustitución y a toda caracterización lúdica se cae por su propio peso, violenta también límites axiológicos: tanto la estructura del lenguaje desde la dicotomía significado-significante, como la delimitación implícita a todo espacio de juego.

De lo que va, pues, es de extra-limitarse, de sobre-pasar las barreras, digamos, de un exceso que pone en entredicho la medida en cualquier formulación: ya física, ya psíquica o bien, lingüística. En suma, se trata de una transgresión; aunque habría que cuidarse de esta palabra, pues implica una carga propia al invocar un nombre que le quiere defender. Más que una confirmación o anexión al planteamiento batailliano, el uso de esta noción debería sugerir una coincidencia; esto es, la recurrencia de una figura más que la subsunción de estos materiales al pensamiento de Bataille. La reserva es pertinente, pues en este punto lo único que se desea es rastrear aquellas figuras en las que el erotismo se siente cómodo. Esto es, las morfologías y articulaciones que tiende a asumir. Así, el uso de un esquema batailliano como base de la lectura no quiere sugerir una base teórica; este simplemente se inscribe como una más de las formas del erotismo donde encontramos lugares comunes.

Ahora bien, con esta precaución en mente, es preciso señalar que los movimientos de extra-limitación que se han señalado conllevan otro recurso importante del aparato erótico: la sugerencia de un ámbito pre-verbal. Es posible observarlo en el siguiente pasaje de *Rayuela*, donde Cortazar escenifica un particular encuentro erótico entre la Maga y Oliveira.

Una noche le clavó los dientes, le mordió el hombro hasta sacarle sangre porque él se dejaba ir de lado, un poco perdido ya, y hubo un confuso pacto *sin palabras*, Oliveira sintió como si la Maga esperara de él la muerte, algo en ella no era su yo despierto, una oscura forma reclamando una aniquilación, la lenta cuchillada boca arriba que rompe las estrellas de la noche y devuelve el espacio a las preguntas y los terrores. Sólo esa vez, excentrado como un matador mítico para quien matar es devolver al toro al mar y el mar al cielo, vejó a la Maga en una larga noche *de la que poco hablaron luego*, la hizo Pasifae, la dobló y la

usó como un adolescente, la conoció y le exigió las servidumbres de la más triste puta, la magnificó a constelación, la tuvo entre los brazos oliendo a sangre, le hizo beber el semen que corre por la boca como el desafío al Logos, le chupo la sombra del vientre y de la grupa y se la alzó hasta la cara para untarla de sí misma en esa última operación de conocimiento que sólo el hombre puede dar a la mujer, la exaspero con piel y pelo y baba y quejas, la vació hasta lo último de su fuerza magnífica, la tiro contra una almohada y una sábana y la sintió llorar de felicidad contra su cara que un nuevo cigarrillo devolvía a la noche del cuarto y del hotel.⁵⁴

Aquí se describe un encuentro erótico particular; esto es lo primero que hay que notar. No se inscribe en las relaciones usuales, en los encuentros habituales en los hoteles; según se muestra en la manera en que abre y cierra el pasaje, aquí se trata de algo más. Comenzar con el sintagma 'una noche' apunta la singularidad de la ocasión. Esto debe llamar nuestra atención, pues el narrador se encuentra, hasta este punto, dando una forma general de la manera en que se desarrollan los encuentros. Los pequeños rituales de comparar los tapizados o referir historias de crímenes son comunes a todas las noches, pero hay una noche, esa noche, en la que las cosas adquieren una dimensión única y especial. Cerrar el párrafo con el señalamiento de un retorno apunta en la misma dirección. Si lo que acaba de presentárenos es especial, si se sustrae a la normalidad de los encuentros íntimos y la relación, entonces se trata de 'otro lugar', del cual es preciso regresar.

Atendemos, pues, a un encuentro extraordinario, el cual se inaugura con un pacto sin palabras. Esto sugiere que lo que sucede en esa noche especial no pasó por la mediación del lenguaje. De hecho, esos acontecimientos no sólo no se formulan en palabras, sino que se resisten a ser abarcados por ellas. Nos dice el narrador que no volvieron a hablar de ello, que la reflexión o la lengua encontraban ahí cierto impedimento. Con esto se deja leer no sólo una relación entre la posibilidad de moverse al margen del lenguaje y el carácter extraordinario del encuentro; sino también entre la formulación pre-verbal y el desgarramiento que ahí sucede. Ya que, parte de lo que hace

⁵⁴ J. Cortazar, *Op. Cit.* p 47 cursivas mías.

especial a ese momento es el acaecimiento de una ruptura en los personajes. Al hablar de un caos que fluctúa entre las figuras de la puta, la diosa, el gurú, el verdugo, etc. este fragmento habla de una violencia que se ejerce sobre todo orden empezando por el lenguaje, pasando por la razón y culminando en el cuerpo. Así, este fragmento refiere un auténtico acontecimiento, es decir, un momento en el que algo cambia en un sentido radical.

No siempre se trata de una figura tan ambiciosa, puede ser sutil o incluso ínfima. De nuevo encontramos esta tendencia en *Maitreyi*. Ahí, la primera noche se prelude también con un silencio. Cuando ella llega a buscarlo a su cuarto no pronuncia palabra, simple y llanamente se muestra; retira la parte superior del sari en una invitación que sin mediación lingüística él acepta. De lo que siguió, el narrador nos dice: “La poseí sin saberlo, sin que haya quedado rastro alguno en mi memoria.”⁵⁵ Como en *Rayuela*, este encuentro excepcional —al menos por ser el primero— se resiste a toda intromisión del lenguaje, ya en su acontecer, ya en su inserción en la memoria. Así, parece rastrearse una complicidad entre la introducción de un elemento pre-verbal y el erotismo como punto de inflexión; es decir, como cierto roce con el afuera en esa relación representativa que supone la “pequeña muerte”.

De esta manera se abre y de cierta forma se exige, otra retórica del erotismo. Una en la que se tiende a recurrir a figuras de lo sacro. Puesto que estas traen ya, a manera de advertencia, el supuesto de que no se llega a rosar de lo que se habla. En este punto podemos hablar de una fase ‘mística’ de la apuesta erótica. Un punto donde comienza a aludir a estados de arrobamiento que superan su capacidad de poner en escena y de introducir en órdenes más o menos delimitados. Observamos esto en el pasaje antes referido de *Rayuela*. Cuando se habla de algo que ya no es el yo de la

⁵⁵ M. Eliade, *Op. Cit.* p 127.

Maga, sino algo más profundo, o a la figura —tal vez no fortuitamente batailliana— del matador mítico, así como de un llanto que corona la escena, por no hablar del “desafío al Logos”, nos introducimos en una economía que busca dar cuenta de algo que no puede bien a bien nombrar. Es decir, de algo que no puede sin más hacerse patente y reclama la multiplicación de figuras. Se intuye un gesto análogo en *El imperio de los sentidos*; la compulsión por copular, por llevar más allá los retos así como los accesos de violencia, sugieren la búsqueda mediante el erotismo de algo que no puede del todo aprehenderse. Este algo toma, la más de las veces, la forma de cierta muerte.

La muerte es un fantasma que frecuenta al erotismo. No sólo en términos teóricos, donde parece imponerse al expresar un límite radical; sino también en términos retóricos. Los ejemplos anteriores dan cuenta de esto. En el fragmento de *Rayuela* se nos habla de un deseo de muerte o aniquilación por parte de ella y se caracteriza a él como un matador. La muerte ritual que esto sugiere, se entiende, es una figura. Algo que busca sugerir lo ahí sucedido pero no referirlo fielmente. Más que muerte, lo que encontramos es a la muerte como recurso expresivo. El pacto de anonimato en *El último tango en París* funciona de la misma manera. Pone algo en escena valiéndose del fantasma de la muerte. Pues al despojar a los personajes de un nombre, se introduce la muerte sin presentarla en la forma de esta muerte simbólica que es el anonimato. Esto es importante, pues la palabra “muerte” recurre siempre a esta operación fantasmática. Ella nunca pretende dar cuenta de lo que refiere, pues se trata de la imposibilidad misma: tanto de la imposibilidad del lenguaje como de la vida. De tal forma que siempre se articula como un umbral; es decir, como aquello que abre hacia algo pero que nunca lo trae o lo abarca. El hecho de que algunas veces encontremos una muerte “real” no es un contraejemplo. La muerte del protagonista en *El imperio de los sentidos* o *El último*

tango en París importa menos por el fallecimiento del personaje que por el tono siniestro o patológico que da al resto del texto.

Ahora bien, con lo anterior se empieza a discernir tanto un ordenamiento en el discurso como una manera de expresarse. Se alcanza a notar la preferencia por ciertos términos y figuras, así como una lógica interna que les exige. A esto cabe agregar el interés que el erotismo pone en sus formas. Este 'cuidado' particular supone tanto cierta desconfianza como una necesidad.

La primera se muestra en la tendencia a evitar una formulación clara. Esto es, una forma que se limite a presentar el objeto del discurso. Los encuadres o la iluminación, que no dejan ver nítida y directamente todo, son una manifestación de esto en el cine. En el caso de la literatura, podría señalarse al uso de diferentes figuras como la metáfora o metonimia, que suponen una referencia indirecta. Sea cual sea el recurso o el soporte, lo que se exige es cierta opacidad. Es decir, una forma que suponga una resistencia al lector. Lo cual no quiere decir que no pueda insertarse una imagen donde se vean claramente los genitales o su interacción, o bien, una descripción precisa de los mismos. Estas pueden utilizarse siempre y cuando no supongan que el espectador lo ha aprehendido todo mediante ellas; dado que se debe sostener esa resistencia de algo que no puede introducirse, algo externo con lo que se relaciona indirectamente. Lo que importa no es, pues, qué es lo que vemos o leemos, sino de qué manera vemos y leemos.

Este interés en la manera de abordar los materiales supone una doble desconfianza. Por un lado, es desconfianza de las posibilidades formales. Esto es, de la posibilidad de dar forma a las distintas dimensiones de lo erótico. No hay que olvidarlo, el erotismo es multiplicación de niveles, entramado de interioridades y movimiento de remisiones. De tal suerte que la necesidad estructural de la forma de dotar de una manifestación, supone un auténtico riesgo en tanto que implica *dar* lo formulado. Por

otro lado, aunque en un desplazamiento sincrónico, se trata de una desconfianza por las dimensiones superficiales. Hacer surgir todas las implicaciones, concatenaciones y multi-dimensionalidades de lo erótico implica restarles efectivamente su calidad de pliegues. Es decir, de estratos discontinuos que se empalman, que se subvierten el uno al otro en un movimiento continuo de fuerzas. La forma, en esa manifestación que supone, tiende a dar una figura rígida y cabal que impide el dinamismo del erotismo. Así, es preciso hacer un esfuerzo formal en contra de la forma. Digamos, una formulación que no permita que se le lea de forma cerrada, sino que demande un dinamismo y un esfuerzo en su lectura. El texto debe, pues, seducir al lector. Debe brindarle algo más que lo ahí expuesto, debe incitarle a adivinar cosas y a ponerse él mismo en juego. Solamente mediante esta sacudida del lector es posible evitar —o al menos procurar evitar— una posición objetivista que fijaría tanto al lector como al texto. Cosa que, en términos prácticos, se traduce en el rechazo a lo pedestre y vulgar. Lo primero porque cierra al objeto en una única dimensión que no nos habla de sus facetas interiores. Lo segundo, porque trivializa el discurso e impone una actitud pre-codificada al lector. Frente a cualquiera de estas expresiones, el erotismo se inhibe en tanto que no es posible referir esos desarrollos lúdicos que demanda.

El esteticismo es, pues, más que un mero cuidado por la forma. Es expresión de una necesidad planteada por la misma lógica interna del erotismo: el trasfondo. Como se dejó ver más arriba, el erotismo se vale de movimientos de sobredeterminación, de extralimitación y desarrollos lúdicos que son procesos de búsqueda de estos. Nada de lo cual sería posible formular sin un elemento arquitectónico como el trasfondo. Es decir, un espacio que posibilite un más allá de lo aprehensible, de lo decible o lo visible, vale decir, de lo ya dado. Debe haber algo más allá, algo que demanda el entrelazamiento, la búsqueda y los juegos. Este más allá puede ser habitado de distintas formas, puede

incluso ser un espacio vacío, pero nunca puede suprimirse. Pues si se acepta que no hay una posibilidad más allá de lo ya delimitado, se cancela efectivamente todo posible sentido del dinamismo que demanda lo erótico.

c. El objeto del deseo: lo sublime del trasfondo

Después de recorrer estos materiales, parece claro que el modelo general extraído de la reflexión batailliana describe, efectivamente, los rasgos económicos que les atraviesan. A grades rasgos, de lo que va es de plantear el erotismo como cierta fuerza que se origina por el ejercicio de límites como determinación/condición para ir, poco a poco, pero de forma segura, acrecentándose hasta el punto en que la matriz que le genera es violentada y cede a un ímpetu que ya no comprende. Asumamos, por mor de la argumentación, que esta caracterización pueda ser sustituida por la palabra “deseo”; sin olvidar, con todo, que conservar las comillas debe poner en guardia ante el carácter estratégico y suplementario de este procedimiento. Esta sustitución artificial tiene por objeto articular la cuestión que aquí se hace necesaria con esta pregunta: ¿Supone el “deseo” erótico, según se delimitó antes, un ‘objeto del deseo’? Es decir, ¿plantea el erotismo un elemento más allá de la condición finita de la conciencia: algo que más allá del lenguaje y lo condicionado sea autorreferente y pleno?

En principio, articular este “deseo” bajo el principio rector de *un* ‘objeto del deseo’, significaría ignorar el carácter lúdico que se le ha atribuido. Pues este depende de la imposibilidad de sostener unidades nucleares cohesivas. Esto es, de la posibilidad de atravesar un elemento dado de forma contextual —vale decir, mediante normas, límites o márgenes— asignándole un significado que adquiere pero que no reside, ni depende de sí mismo. De esta manera, asumir que “deseo” refiere un movimiento fundado o condicionado por *un* ‘objeto del deseo’ cuya naturaleza o valía implícita

cifrase dicho movimiento resulta inadmisibile. Dado que el procedimiento lúdico disemina la posibilidad de un punto autorreferente que asuma el papel de determinante último y cabal del “deseo”. En todo caso, al menos desde esta coordenada, sería preciso hablar de una multiplicidad de ‘objetos del deseo’, puesto que, al no depender de ningún objeto en particular, sino de su contextualización, digamos, de la manera en que se le ponga en juego,⁵⁶ la dimensión lúdica posibilita —bajo las condiciones adecuadas— que todo objeto sea insertado en la dinámica del “deseo”. No obstante, este ‘objeto del deseo’ multiplicado y desenraizado ya no sería —como aquel otro se pretende— ‘lo que se desea’, sino simplemente ‘deseado’. El ligero matiz que este participio inserta, quisiera desplazar la lectura del sintagma ‘objeto del deseo’, lejos del postulado de un punto de condensación que clausura el “deseo”. La economía excéntrica del participio fragmenta el “objeto del deseo”, le hace, por decirlo así, soluble, pues implica la presencia constitutiva de relaciones de dependencia. De tal suerte que toda unidad no es sino en virtud de su papel de remitente, por consiguiente, el ‘objeto del deseo’ no se concretiza en un elemento individual, sino que describe un campo de flujo. Dicho de otro modo, el “deseo” no se centra, agota o concreta en un objeto, sino que atraviesa varios. Así, se estaría lidiando con una ‘serie de objetos deseados’, la cual, si es que acaso, podría articularse en un dispositivo finito que —en su conjunto— agotase al “deseo”.

Con todo, esta redistribución de un ‘objeto del deseo’ descentrado y móvil sólo sería pertinente en principio. En efecto, el desarrollo lúdico disuelve el “deseo” haciéndolo fluir, pero este flujo —por definición— no es una constante. A medida que se extiende sobre los distintos remitentes y recorre todas sus posibles combinaciones, llega un punto en el que el sistema se satura. Cuando ya no hay cause viable pueden

⁵⁶ Recuérdese las pantorrillas de Maitreyi.

pasar dos cosas: o bien el sistema se impone, el flujo se detiene y el “deseo” cesa, o bien su ímpetu es tal que rebalsa el sistema. Si sucede lo segundo, el “deseo” adquiere una fisonomía completamente distinta. Mejor dicho, deja de tener una fisonomía, pues aquí “deseo” se derrama por sobre toda *-nomía* anulándola: ya no fluye, sino que se escurre hacia todos lados sin permitir impronta alguna de dirección o sentido. Es así como se impone la segunda coordenada —la extra-limitación— sobre la posibilidad de un ‘objeto del deseo’. En el punto de escurrimiento del “deseo” ya no podemos hablar siquiera de elementos ‘deseados’, puesto que suponen, en su carácter de participantes dentro de una estructura de remisiones, una serie de relaciones de interdependencia dadas; esto es, causas precisos que darían forma y orden a los flujos. Así, incluso una noción líquida como la antes propuesta se hace inadmisibile; ya que aquí toda formulación —por maleable o excéntrica que se entienda— debe ser desechada en tanto que el ‘punto de escurrimiento’ reside, precisamente, en el resquebrajamiento de toda determinación.

De esta manera, en tanto que “deseo” se formula como puro impulso de movimiento, la posibilidad de todo ‘objeto del deseo’ se proscribe por la necesidad implícita de rechazar categóricamente toda determinación. Sin embargo, en la indeterminación fundamental que inscribe ese punto de escurrimiento se figura aun cierto ‘objeto del deseo’. Un no-‘objeto del deseo’, para ser más preciso; esto es, una especie de vacío necesario que el “deseo” debe sostener si ha de entenderse como contrario a toda determinación. Es complejo, pero puede que cierta lectura de un pasaje de Kant lo esclarezca un poco.

Pero también es una *limitación* igualmente especial de la misma razón el no poder conocer la *necesidad*, ni de lo que existe o lo que sucede, ni de o que debe suceder, sin poner una *condición* bajo la cuál ello existe o sucede o debe suceder. De esta suerte, empero, por la constante pregunta o inquisición de la condición, queda constantemente aplazada la satisfacción de la razón. Por eso ésta busca sin descanso lo incondicional-necesario y se ve obligada a admitirlo,

sin medio alguno para hacérselo concebible: harto contenta cuando puede hallar el concepto que se compadece con esa suposición.⁵⁷

Sí es posible arrancar estas líneas a la ortodoxia kantiana, podríamos discernir en ellas la explicitación de un efecto discursivo antes que un desarrollo —por lo demás complejo y problemático en su propio campo— de la filosofía moral de Kant. Este efecto supone un movimiento en dos tiempos. El primero de los cuales comienza con el complejo señalamiento de la primera frase. Por un lado, en ella se postula que en tanto que la razón se encuentra ella misma limitada, ésta tiene la necesidad de estructurar, todo aquello que conoce, bajo una condición; esto es, debe asignarle límites. Por otro lado, este postulado implica —por vía negativa— que todo aquello que no pueda ser formulado bajo una condición no puede ser conocido; es decir, no puede ser albergado por la razón. Ahora bien, de acuerdo a la estructura de este postulado, si entendemos que un espacio dado se encuentra limitado, ese límite o condición general implica que todo aquello que albergue debe, a su vez, conocer ciertos límites, por tanto, si algo no conoce límites, debe pertenecer a otro espacio. En pocas palabras, lo que se enuncia aquí es que sí se ha de pensar algo incondicionado [indeterminado, ilimitado, innombrable, etc.] este debe pensarse más allá del espacio condicionado [determinado, limitado o de los nombres]. Así, al margen de lo que se dice sobre la razón, esta frase efectúa una distribución que acarrea consecuencias precisas, por razón de los interdictos que establece. Esto se desarrolla en la segunda frase, según la cual, si se quiere asir, desde el espacio condicionado aquello que no tiene condición, dicho propósito quedará siempre insatisfecho. Puesto que al suponer espacios de posibilidad distintos, entre uno y otro término media una franja heterónoma que imposibilita su acoplamiento.

⁵⁷ I. Kant, *Fundamentación de la metafísica de las costumbres* [versión de Manuel García Morente], Ediciones Encuentro, Madrid, 2003, p 112, cursivas del autor.

Este primer movimiento, liga la figura de un movimiento irresoluble con la formulación de un elemento negativo, mediante el postulado de que sí ha de ser irresoluble, se debe a que constituye una heterodidáctica imposible entre espacios opuestos y exclusivos. Es preciso hacer, aquí, algunos señalamientos:

1. El carácter irresoluble del movimiento se encuentra directamente ligado con el postulado del elemento negativo, porque sostener dicho carácter requiere postular una resistencia.

2. De acuerdo a la lógica que está aquí en juego, para constituir una resistencia debe existir extrañamiento o alteridad.

3. Un elemento extraño supone *otro* espacio; esto es, un más allá del espacio propio del movimiento que articule la oposición según la cuál surge el extrañamiento y por tanto, se constituya la resistencia que hace irresoluble a un movimiento.

Ahora bien, el segundo movimiento de este efecto discursivo es, al mismo tiempo, más sencillo y más grave. Una sola frase lo enuncia, pero su lógica interna y sus términos deben ser cuidadosamente leídos en su articulación con el movimiento anterior. Lo primero que apunta, es que dada la caracterización hecha del movimiento y los elementos que en ella se distinguen, se deduce que este implica “lo incondicional-necesario”. Nótese el carácter contradictorio de este elemento. Si regresamos a la primer frase, al interior del espacio de la razón, la “necesidad” sólo puede surgir merced de establecer condiciones. Así, articular “necesidad” e “incondicionado” supone, en principio, referir algo que sólo podría formularse más allá de la razón; es decir, esta articulación quiere referir lo imposible. Por otro lado, si atendemos el vocabulario, notamos que esto que sólo puede ser posible en *otro* espacio que el de la razón, se perfila desde ella misma. Dado que sus términos, lo único que hacen es negar lo que en ella es posible y no, propiamente, plantear ese *otro* como posible. De tal suerte que

“incondicional-necesario” no refiere, meramente, lo externo a la razón, sino aquello que de acuerdo a la razón misma se le opone. Esto es, “incondicional-necesario” no sólo refiere su carácter imposible, sino el hecho de que esa imposibilidad es prefigurada por la razón. De tal suerte que aquello que no puede implicar, se encuentra —de alguna manera— ya introducido en sus implicaciones. Mediante este señalamiento, lo único que se está haciendo es dar el peso específico a aquello que ya se había perfilado en el movimiento anterior —a saber, que un movimiento irresoluble se sostiene por la tensión radical generada entre espacios opuestos y mutuamente excluyentes— al agregar que dicha tensión no se genera afuera de la razón, sino a su interior. Con esto, se lleva a cabo una determinada lectura de lo que esa tensión implica, donde ya no se puede leer como el punto roce entre espacios opuestos, sino como el indicador de una insuficiencia de un espacio frente a otro. Puesto que, al plantear la tensión al interior de un espacio, se supone que este implica algo de lo que no puede hacerse, por tanto, este resulta insuficiente. Sin embargo, ese algo —que para Kant es *algo* según señala el “lo” que antepone a “incondicional-necesario”— estaría en un espacio —de acuerdo a la primera frase— el cual ahora, al oponerse, aparecería suficiente. De esta manera, de “lo incondicional-necesario” deviene una operación por la cuál la capacidad plena de un espacio se impone a otro, por la evidencia que se asume encontrar en la incapacidad de este. Esta operación, que se explicita en la penúltima frase de la cita, la llamaremos sublimación.

Al reconsiderar la problemática del discurso erótico a la luz de esta operación, empiezan a surgir algunas similitudes. Primero, encontramos que lo que en Kant se caracterizó como “movimiento irresoluble” compagina con lo que aquí llamamos “deseo”. Dado que estos términos habían surgido como intentos de dar cuenta del erotismo como ejercicio permanente. Por otro lado, también se hablo de un elemento

arquitectónico que esta caracterización del erotismo suponía: el trasfondo. Ahí se dijo que todos los movimientos de sobredeterminación, la extralimitación y en general la dimensión lúdica, suponían el trasfondo en tanto que este posibilita el más allá de lo ya dado, sin él cuál el dinamismo planteado por el discurso erótico no puede desarrollarse ni sostenerse. Más arriba, esto también fue denominado indeterminación, en la medida en que dicho término pudiese articular algo que escapa lo determinado y con ello, habilita un flujo que no se detiene y deviene en escurrimiento. De tal forma que también encontramos algo similar a lo que en Kant se reconoció como “resistencia”. Ya que ésta suponía tanto un más allá como ese espacio negativo o elemento extraño que sostiene al movimiento como tal, sin dejarlo concretarse o resolverse. Así, podría transponerse la tensión radical de la que se había hablado, como el efecto según él cuál el “deseo” se ejerce buscando el trasfondo y lo único que logra es desfondar sin lograr hacerse del trasfondo, el cual se encuentra —por definición— siempre más allá. Además, se señaló que si bien el erotismo se ejerce siempre del lado de la interioridad, le sobreviene un punto en el que al escurrirse o bien cifrarse en una retórica mística, da cuenta de que el espacio que le alberga le es ultimadamente insuficiente. De tal suerte que este pequeño pasaje de Kant, permitiría comenzar a leer en las figuras del erotismo la capacidad de efectuar, a la manera de las figuras empleadas por Kant, una sublimación que oponga jerárquicamente un ámbito de lo suficiente u originario, frente a un ámbito de lo insuficiente o derivado.

Empero, existe una diferencia central entre el discurso kantiano y el erótico que no puede ser pasada por alto. Mientras que Kant articula la originariedad de su más allá mediante la introducción de un *algo* que concretiza la suficiencia, logrando así la distribución jerárquica; el erotismo mantiene su más allá radicalmente vacío. Es más, podría decirse —abusando, tal vez, un poco del lenguaje [sí es que tal cosa es

posible]— que en el erotismo no encontramos siquiera ese más allá como espacio vacío, sino como vacío sin más. Así, antes de pretender adjudicar al discurso erótico alguna especie de pretensión fundacional como la que tiene Kant en aquel pasaje, es preciso preguntar si puede erigirse en el discurso erótico una oposición entre el interior y el trasfondo que funcione como la que distribuye el espacio de lo condicionado frente al de lo incondicionado.

d. El esquema trascendental del interior

Toda interioridad conoce límites. Debe hacerlo necesariamente; puesto que si “interior” refiere una localización, entonces debe articular una localidad. Esto es, debe presuponer *un* espacio en el cuál decir que se está. *Un* espacio, es decir, un espacio entre otros, la inscripción de/en un espacio *entre* otros: he aquí la operación que atraviesa de parte a parte la noción de “interior”. Y es que “interior” es una relación, una forma específica de estar: estar *de* un lado, estar *de* este lado, estar al interior *de* algo. Por tanto, no hay interioridad sin el ejercicio de ciertos límites; pues sólo la acción e interacción de unos límites especifica, digamos, delimita y establece la relación. Así, como articulación de límites, “interior” constituye un espacio delimitado y en esa medida un espacio normado. Es decir, al mismo tiempo, una limitación y un estar en relación con unos límites. Dicho de otra manera, al entender el interior como el producto de la interacción de unos límites, se asume que esos límites son efectivos sobre lo que han producido; de tal forma que aquello que es introducido se encuentra bajo la (co)acción de esos límites.

Ahora bien, antes se había relacionado la noción de “espacio normado” con la de un “espacio de juego”. Esto respondía al señalamiento de que un espacio de juego suponía la figura de un espacio normado. Ya que los juegos proceden mediante el

postulado de una serie de normas desde las cuales se articula su posibilidad, sentido y efectividad. Dicho señalamiento puede aquí ser revertido. Diríamos, pues, que un espacio normado supone la operatividad de un espacio de juego. Esto es, que a la manera de un juego que mediante sus reglas asigna roles y caracterizaciones por lo demás impropias de los elementos sobre los que se ejerce, un espacio normado depende de la posibilidad de transfigurar aquello que comprende. Pensemos, por ejemplo, en un entorno jurídico. En particular, en el caso de un delito. Un acontecimiento dado, como el encuentro de un automóvil con un peatón, no constituye, por derecho propio, un delito. El delito acaece cuando y a condición de que este se encuentre tipificado. Es decir, que exista una norma que le abarque. Si esto sucede, entonces el mencionado encuentro puede pasar a constituirse en el delito de lesiones, imprudencia grave, asesinato, etc. En el momento en que la ley interviene y se formula el delito, lo que acaece es la implantación de una representación. Pues, bajo la ley, el delito sucede cuando un acontecimiento particular puede representar *otra cosa* desde la cuál es comprendido —en ambos sentidos— a saber, la norma jurídica que le tipifica. Pero esta comprensión es arbitraria, no tiene nada que ver con la particularidad del acontecimiento. Dado que este mismo puede, bajo otra legislación, ser representando como un mero accidente e incluso un acto de justicia.⁵⁸ De tal suerte que encontramos una operación cuya única diferencia respecto a esa en la que una figura determinada pasa a representar a la reina en el ajedrez, son las dimensiones y alcances del espacio normado en juego.

De esta operatividad lúdica de las normas, se desprende una consecuencia particularmente importante para nuestro tema. El caso del entorno jurídico es útil

⁵⁸ Los periódicos pueden darnos múltiples ejemplos de esta arbitrariedad. Mientras que en una legislación un determinado acto puede representar el delito de violación, en otra [como la legislación afgana] representa un derecho marital. Ahora bien, aquí sería preciso abrir la interrogante de si existe algo así como un “acontecimiento particular” que sea independiente de un espacio normado que le produzca. Sin embargo, en lo que respecta a los alcances de este texto, dicho problema sólo puede ser apuntado.

también en este punto. Ahí, cuando un acontecimiento no se encuentra tipificado de alguna manera, este no puede ser algo; no es ni contrario ni acorde a la ley, ni justificado ni penable: éste simplemente no existe para la ley. Con esto, se deja ver que la operatividad de todo espacio normado, implica la limitación de que en él lo único que hay es trans-figuración. Es decir, que ahí todo es en la medida en que es atravesado y trans-formado por sus límites. De tal suerte que en un espacio normado todo debe ser producto de unas normas y nada hay que pueda pensarse como autorreferente.

Encontramos, pues, en el interior, un esquema que con otras palabras, bien podría denominarse como fenoménico. En tanto que nos habla solamente de formas y figuras y nunca —por su propia constitución— de algo así como ‘lo que es figurado’. Con todo, este esquema de lo derivado no constriñe a negar lo autorreferente, simple y sencillamente le impele a desplazarse.

Pues lo que nos impulsa ineludiblemente a traspasar los límites de la experiencia y de todo fenómeno es lo *incondicionado* que la razón, necesaria y justificadamente, exige a todo lo que de condicionado hay en las cosas en sí, reclamando de esa forma la serie completa de las condiciones. Ahora bien, suponiendo que nuestro conocimiento empírico se rige por los objetos en cuanto cosas en sí, se descubre que lo incondicionado *no puede pensarse sin contradicción*; por el contrario, suponiendo que nuestra representación de las cosas, tal como nos son dadas, no se rige por estas en cuanto cosas en sí, sino que más bien esos objetos en cuanto fenómenos, se rige por nuestra forma de representación, *desaparece la contradicción*.⁵⁹

En estas líneas se enuncia una reivindicación de dicho desplazamiento. Según su lógica, aquello que impele a ir más allá de lo fenoménico —en nuestro caso, de lo figurado— es una noción fraguada a raíz del mismo carácter fenoménico. Pues al reconocer que se está lidiando con fenómenos, es decir, con elementos condicionados, se quiere dar cuenta de todas las condiciones, haciendo surgir la idea de lo incondicionado, en tanto que para dar cuenta de *todas* las condiciones se debe asumir una que a su vez no esté

⁵⁹ I. Kant, *Crítica de la razón pura* [versión de Pedro Ribas], Taurus, México, 2007, B XX, cursivas del autor.

condicionada; cosa a la cual Kant se refiere como “cosa en sí” o “noúmeno”. Si se asume que lidiamos sólo con un espacio continuo y con ello, se busca este noúmeno en el espacio fenoménico, entonces se hace imposible en tanto que implica una contradicción. Si por el contrario se asume la discontinuidad que marcan estas nociones, articulando así la acción de la razón en un espacio diferente al de las “cosas en sí”, entonces lejos de negarla, lo que se hace es afirmar su posibilidad en tanto que se resuelve la contradicción. Así, la idea de un espacio privativo de lo figurado que rechaza categóricamente toda posibilidad de lo autorreferente o nouménico —como el caso del interior— viene a resolver la imposibilidad que este mismo plantea mediante su rechazo, al suponer un espacio alternativo que resuelve la imposibilidad.

En otras palabras, lo que este argumento plantea es que al hablar de *pura* derivación, se supone un espacio de autenticidad frente al cual este es privativo, en tanto que puro. El interior lleva a cabo esta operación, cuando al entenderse como un espacio radicalmente limitado, introduce la idea de algo que lo delimita claramente, por tanto, que le es opuesto: lo ilimitado.

Podría objetarse aun que si bien la interioridad proyecta algo así como lo ilimitado o autorreferente, este fantasma es exorcizado por el discurso erótico al evitar deliberadamente dichas nociones; o bien, en un tono más interesante, que dicho exorcizo es llevado a cabo por la forma en la que éste comprende al trasfondo. Esta objeción supondría que si bien el trasfondo puede erigirse en un espacio de originariedad en virtud de la constitución del interior, el hecho de que este se encuentre comprendido, no como el espacio donde se puede plantear la totalidad, sino como la dimensión que lejos de dar cabalidad al objeto lo desfonda, entonces la oposición entre el interior y el trasfondo supone una operatividad radicalmente distinta a la que se desarrolla en Kant; incluso, que esta es plenamente contraria. Ahora bien, nótese que

aquí no se trata de que el trasfondo no hable de la originariedad, sino de que en él, dicha cuestión se lee de otra manera. Mucho más sutil, esta objeción tiene la ventaja de no querer negar el papel (pre)asignado al trasfondo desde la noción misma de “interioridad”. Cosa que, por lo demás, la propia caracterización del trasfondo no hace. Pues, en tanto que el trasfondo se erige como la instancia posibilitadora del sustraerse a la condición legaliforme de los elementos interiores, este es ya —a la manera del espacio nouménico— aquello que pudiera dar cuenta de lo que dicha condición, por definición, excluye. Dicho de otra manera, si el trasfondo se entiende como la dimensión que permite ir más allá de lo ‘ya dado’, esto es, de la figura establecida por el espacio normado, entonces éste es la instancia donde, de encontrarse, podría buscarse ‘lo que es figurado’, en la medida en que esto se entienda como lo que subyace a la figura. Así, la objeción reside en apuntar que el erotismo no encuentra en el “trasfondo” sino el acaecimiento de un escurrimiento y en manera alguna el punto de llegada último del movimiento de las figuras. Por lo cuál, aun cuando se erige en espacio de originariedad, si este demanda el escurrimiento, entonces este no postula la presentación de un origen sino su ausencia. De esta manera, aun con la intervención de un espacio de originariedad, la consecuencia última del discurso erótico, esto es, el acaecimiento de un resquebrajamiento que inhibe toda posible fundación, se sostiene. Es más, la intervención de dicho espacio le hace mucho más radical, puesto que el resquebrajamiento no sucede al margen de lo originario, sino en él mismo.

No obstante, esta lectura que se quiere trágica no deja de transmitir, disimuladamente, cierto optimismo lúcido. Digamos, una especie de esperanza desencantada que quiere garantizarse mediante el rechazo de toda garantía. Es sutil, al menos en principio, pero tiene que ver con el misticismo latente en este ‘erotismo negativo’. Esto es, con esa dignidad que se asume al pretender hablar ‘de lo que ya no

se puede hablar', con lo espectacular de la ausencia, lo profundo del misterio y el privilegio del silencio, el cual, además, es solemne y digno en sentido hermético. Incluso, o sobre todo, tendría que ver con cierta autoridad irrecusable que se imprime en aquello que se nos resiste, eso que nos interpela sin dejarse interpelar: la autoridad por excelencia.

Para rastrear esta operatividad negativa, hace falta revisar lo que supone su gran logro, a saber, el confirmar la imposibilidad del fundamento ahí donde podría, en todo caso, ser posible. De conceder a su lógica, nos veríamos obligados a admitir que al discernir el resquebrajamiento o imposibilidad del fundamento, en un cierto ámbito, este se hace irrecusable. Pero, ¿por merced de qué fuerza nos vemos obligados? ¿No es la obligación e irrecusabilidad aquello que ella misma contraviene? Además, ¿cómo puede la imposibilidad del fundamento ser confirmada, esto es, validada? Si, con todo, esto es así y la imposibilidad del fundamento se impone —ya como figura, resquebrajamiento, condición fallida, lingüística, etc.— entonces estamos frente a un acto fundacional y una totalidad cerrada. Puesto que aun cuando lo que se logra es establecer el vacío, la estructura de este logro compadece, cabalmente, con una lógica del fundamento que deviene en una totalidad cerrada. La noción del trasfondo vacío⁶⁰ está lejos de oponerse al papel de un espacio nouménico siempre que este opere como límite absoluto. Qué más da que se recurra a términos como “vacío” o “ausencia”, sí estos son utilizados como determinaciones de las cuales es imposible escapar, entonces operan como fundamento y presencia en tanto que cierran —al plantear que no hay sino juego, remisión, figura o movimiento— las posibilidades, estableciendo la necesidad última de *una* condición. La ausencia de origen no se distingue, pues, de la presencia del mismo, en tanto que sigue originando necesariamente algo que no puede escapar a su

⁶⁰ Y consecuentemente, la idea de un resquebrajamiento último y una constricción al ámbito de lo normado, lo inconcluso o lo figurado.

autoridad; aun cuando ésta resida en *decir* que no hay autoridad, o que no hay fin u origen.

De esta manera se adquiere una perspectiva muy diferente de las pretensiones del discurso erótico. Pues aquí se deja leer que toda esa construcción de un 'impulso de movimiento' ciego, sin programa posible, incluso vano y sísifico, se articula por razón de una cierta exterioridad radical que se le debe imponer como privación última. De tal suerte que este impulso que no llega, describe, al no llegar, por vía negativa, *su* propio límite. Con lo cual, sus esfuerzos siempre fallidos se erigen como "todo lo que es posible", deviniendo en una totalidad cabalmente delimitada por el vacío.

Ya sea vacío, fallo, indeterminación, insuficiencia o insatisfacción, en tanto que se imponga de manera unidireccional, este constituirá presencia; por tanto, estará en posición de fundar algo (o viceversa).

Ahora bien, a raíz de esta discusión es posible puntualizar ciertas implicaciones que atraviesan, condicionan y posicionan al erotismo:

1. El erotismo funciona sobre una cartografía que distingue entre un espacio nouménico y uno fenoménico. O bien, en otras palabras, sobre la distinción entre un afuera y un adentro que se relacionan como original y derivado respectivamente.

2. Merced de esta distribución, el erotismo supone, sin postularlo, el papel de un sexo más allá de la representación. No es sino el esbozo en negativo de sus funciones, no lo especifica ni lo concreta; sin embargo, dichas funciones juegan un papel imprescindible en la articulación de su discurso. De forma sucinta, esta funcionalidad describe un punto de autorreferencia (un "en sí"), vale decir, algo que no es sino en virtud de sí mismo, puesto que no está en la condición figurativa; por tanto, no lo atraviesan ni remisiones ni distancias, es presente consigo, necesario (sin condición previa) y verdadero.

3. Desde estos dos supuestos, el erotismo se entiende a sí mismo en un papel bastante peculiar: pertenece al espacio de lo fenoménico o derivado, pero participa, al no participar, digamos, por vía de establecer y reforzar un interdicto, de esa verdad del sexo. La lógica de esta articulación amerita explayarse, pues es en ella que el erotismo adquiere su digna legitimidad, por tanto, su papel al interior de la estructura que nos interesa. Partiendo de que existe un punto autorreferente, el cual, en tanto que tal, implica, al mismo tiempo, la positividad misma y un campo exclusivo, se deduce una máxima aporética: debe atenderse aquello que es pura presencia consigo, pero si es tal y por tanto, se sostiene este deber, entonces no puede ser atendido. Inscrito en esta aporía, perfectamente consciente de su carácter fenoménico, el erotismo no busca aprehender esa autorreferencia —en esa medida, le preserva— sino encarnar su inaprehensibilidad. Al dar cuenta, de esta manera, de la resistencia que constituye esa presencia consigo, el erotismo remite a ella, compareciendo cabalmente con su lógica. Es por virtud de esto que el erotismo adquiere su dignidad, no por ser él mismo positivo, sino por no pretender serlo, vale decir, por implicar, sin violar —por razón de cierta estrategia negativa— esa positividad.

4. Esta articulación entraña una concepción específica del lenguaje, la experiencia y sus límites. De acuerdo con ella, cada uno de estos términos refiere estructuras finitas y singulares. Éstas suponen, pues, la constricción a una economía general de la determinación que constituye cierto adentro del cual es imposible escapar. Aquí no hay, como tal, inmediatez, presencia o positividad, sino fenómeno o figura, vale decir, marca. Sin embargo, ciertas formulaciones límite, es decir, ciertas formulaciones que ponen a prueba y llevan al tope su posibilidad (como se pretende el erotismo) permitirían establecer una (no)relación con lo indeterminado. Dicha (no)relación, por virtud de la plenitud de lo indeterminado, *debería* regir y fundar,

dichas estructuras. Con esto, el erotismo circunscribe cierta formulación del fenómeno o marca que sin ser en sí positiva, se erige como la apropiada o correcta, al plegarse a cierta propedéutica del origen —ese encarnar su inaprehensibilidad— que le permite establecer la (no)relación.

Los cuatro puntos anteriores describen —si bien sólo en lo que toca a un gesto singular— una política de lectura general que propongo llamar “sexualidad del origen”. Esto en virtud de que gira en torno de un punto originario, immaculado y auténtico, que prescribe lo que es propio y ajeno —el buen y mal uso de la marca—; al tiempo que postula la necesidad de regresar, en la medida de lo posible, a él.

3. La pornografía contrapuesta al erotismo

De striptease perpetuo, si estos fantasmas a sexo abierto, si este chantaje sexual fuera verdad, sería realmente insoportable. Pero, por suerte, todo esto es demasiado evidente para ser cierto.

J. Baudrillard

Con el erotismo sobre la mesa: ¿qué decir de la pornografía? Pregunta retórica, sin duda, mas no por ello accesoria; ella representa la más *legítima* de las dudas ante el porno. O bien, al menos, la más legítima de las dudas desde el erotismo y una “sexualidad del origen”. Pues explayar la mecánica que pone al erotismo como uno de los términos de la oposición, nos indica ya hacia el papel que su contrario ha de jugar. Si el erotismo es un complejo juego de resistencias, opacidades y remisiones, vale decir, en suma, una apuesta por el trasfondo, entonces su opuesto deberá denegar estas categorías. No propiamente contravenirlas o negarlas, sino denegarlas, esto es, no conceder a lo que es solicitado:⁶¹ en este caso, a la premisa de una condición limitada que prescribe cierto funcionamiento. Así, lejos de querer llevar algo al límite de sus posibilidades, se partirá del levantamiento, por hastío o aburrimiento, de toda prohibición, limitación o frontera.

¿Puede el porno jugar el papel de esta injuria? ¿Como debe ser leído para este propósito? Dar respuesta a estas interrogantes es central en tanto que describirán la constitución del papel peyorativo del porno, así como permitirán desdoblarse las consecuencias del mismo. Para comenzar a responderlas, es preciso reparar en una estrategia de lo pornográfico que parece adecuarse muy bien a la posibilidad de esta injuria: la máxima de visibilidad. Si lo erótico apuesta por el trasfondo, esto es, por aquello que no se expresa y sobre todo, que no se puede expresar, entonces la iniciativa de funcionar sobre el registro de la visibilidad (de lo expresado) puede muy bien ser su

⁶¹ Vid. “Denegar” en *Diccionario de la lengua española* [en línea]
http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=denegar [17 de mayo de 2009]

opuesto. Así, deberemos rastrear y desarrollar esta máxima a través de los materiales pornográficos, para después ponerla a prueba como elemento antagónico del erotismo. Por lo demás, esta relación antagónica no puede ser una mera contradicción, sino que debe ser coherente con la lógica general de una “sexualidad del origen”.

a. Exterioridad o lo hiper-visible

Al observar un clip pornográfico lo que impacta no es qué se ve, sino que se ve; esto es, el hecho de su visibilidad. No es ningún secreto, de lo que se trata es de verlo todo. Este axioma, en determinado estrato, agota (porque debe hacerlo) la amplísima producción pornográfica. Comenzando por el formato de la pornografía hoy en circulación, el verbo “agotar” es apropiado. En ella, la noción misma de formato se asume agotada, digamos, desgastada o erosionada por su propia imagen. El paso del cine al video y después al Internet, ha permitido al porno abandonar la premisa de formar sus imágenes. Sobre todo en la página Web, donde ya no se impone técnicamente la necesidad de un montaje o una historia para la presentación de las mismas. No se trata de filmes, tampoco de videos, a veces ni siquiera de escenas; en este nuevo soporte, el porno ha alcanzado una fragmentación radical en lo que sólo puede llamarse secuencias. Estas unidades mínimas economizan al máximo, su extensión no supera unos cuantos minutos, sus únicos planos son aquellos que dejan ver clara y directamente la acción, prescindiendo de toda dilatación o interrupción. Son, efectivamente, retazos, meramente una sucesión de ‘cortes a’: del *close up* genital de ella a la felación, al sexo vaginal, a la expresión exacerbada, al sexo anal, etc. Estas secuencias, como acumulación de planos, ni principian, ni terminan, ni desarrollan nada. Su único propósito es presentar el acto, hacer visible el sexo prescindiendo de todo lo

accesorio.⁶² Ni siquiera se molestan en titularles, los clips se identifican más bien por descripciones, como en el caso de *Busty MILF blows and rides on a very hard cock*,⁶³ uno de estos ejemplos de expresión mínima. Nótese que en este caso se renuncia a subsumir lo que se muestra a la palabra: el lenguaje es puramente visual, no remite, no sugiere, no abarca, sólo enumera y describe. El hecho de una meticulosa indexación compadece con esta máxima de visibilidad. Todo debe estar a la vista, en *su* lugar; es por esto que las clasificaciones son extensas y varían de un sitio a otro: se trata de describir, lo más cuidadosamente posible, sin dejar nada afuera o sugerido, el cúmulo de material pornográfico que se alberga.

Ahora bien, no todo el material en circulación adquiere esta expresión mínima. Las secuencias conviven con escenas donde sí es posible distinguir cierto armado. No obstante, esto no quiere decir que se deje de aspirar a un grado cero, a una simpleza casi transparente. Tomemos, por ejemplo, el clip *Jenaveve Jolie gets her tight pussy stretched*.⁶⁴ Comienza presentándonos a la “actriz”⁶⁵, pero sin muchas pretensiones. Sólo da su nombre y declara lo que esta a punto de hacer, a saber, tomar una ducha por estar a punto de perder su virginidad. Hay algo en esta declaración que resulta demasiado artificioso. Si fuera cierto, si siquiera pretendiera ser cierto, no se sostendría; chocaría demasiado, desencajaría con todos los supuestos secretos que podrían sustentar un acto iniciático por pedestre que sea. Su forma declarativa apunta en otra dirección, una más formal, en el sentido de un agotamiento de la forma. Esto es, de un desarrollo plena y cabalmente formal que pone todo en la superficie. Ya en el décimo segundo esta

⁶² Baste con dos ejemplos: *Fuck my asian wife!* [en línea] http://www.pornhub.com/view_video.php?viewkey=1902979574 [11 de marzo de 2009]; *Sandra Romain Rough Face Fuck* [en línea] http://www.pornhub.com/view_video.php?viewkey=a8b8bc6d9678e8b9bdcc [11 de marzo de 2009]

⁶³ *Busty MILF blows and rides on a very hard cock* [en línea] http://www.pornhub.com/view_video.php?viewkey=91fea085c359b707ff5a [11 de marzo de 2009]

⁶⁴ *Jenaveve Jolie gets her tight pussy stretched* [en línea] http://www.pornhub.com/view_video.php?viewkey=a8768f5da17a94844bfb [11 de marzo de 2009]

⁶⁵ Ciertamente hay poco de actuación en un clip pornográfico, recorro al término por comodidad, de ahí que se encuentre entrecomillado.

estrategia declarativa adquiere otra dimensión con el frotamiento de la vulva por sobre la ropa y para el segundo quince ya tenemos un primer plano cerrado de la vulva desnuda siendo tocada. Que en este punto inicial el camarógrafo ya exija ver, antes que ser remitido-a, sustenta lo anterior. Pero la caricia sobre la ropa, que es más un tocamiento por lo directo, nos dice aún más. Con ésta se anula la posibilidad de la desnudez, entendiendo por ésta una especie de desvelamiento. Al prescindir de toda condición, este toque nos dice que su objeto está ya dispuesto. Ya siempre disponible, pues se encuentra, aún cubierto por la ropa, ya desplegado y abierto para la acción. Claro que esto no puede permanecer implícito mucho tiempo, en el segundo veinticuatro, la “actriz” abre para la audiencia sus labios vaginales, haciendo todo su sexo visible/disponible. De nuevo se trata de algo que sobresale por lo artificioso y es que, una vez más, no se trata sino de poner todo en la superficie. El gesto se repite a continuación, tanto con la retirada de la ropa que es más bien una cuestión práctica de mostración que una remisión, como con la apertura de las nalgas al inclinarse que posibilita una nueva visibilidad exacerbada. Gesto exacerbado tras gesto exacerbado, declaración chocante tras declaración chocante, no quisiera ser repetitivo pero el porno no puede evitarlo. Su máxima de verlo todo lo cierra en una superficialidad inescapable que supone que nada pase desapercibido; de tal forma que todo debe ser reiterado, digamos, repetido, enfatizado.

Ahorremos, pues, en lo posible. Después de un reconocimiento del cuerpo femenino, corte a: la felación. Se suceden una serie de planos de la felación, cuidando que se vea la interacción del pene con la boca. Una serie de declaraciones (pues no son propiamente diálogos) un poco demasiado directas, pero sobre todo artificiosas, acompañan la acción. Nada puede quedar sin ser visto o puesto a disposición, así, los diferentes planos dan cuenta —sin perder de vista la interacción boca-pene— de los

cuerpos de los actores, de la saliva que se derrama sobre el pene y del efecto que este tiene sobre la “actriz” al ocupar su garganta. Unos minutos después, corte a: el *cunnilingus*. Pero este corte-a no es literalmente un movimiento de edición. Se nos muestra un desplazamiento donde, con todo, nada se desplaza. En un momento donde la boca de la “actriz” se libera, profiere la orden: “*come here and lick my pussy*”, después de lo cual simplemente le toma del pene y lo guía durante unos segundos, hasta que viene el corte-a, esta vez literal. El fragmento del tránsito es interesante. Pues menos que constituir un tránsito —esto es, un paso o desarrollo— se reduce a la ocasión para poner en escena otro tocamiento; todo su “sentido” yace en dejar ver como ella lo agarra del pene, tal como lo muestra el hecho de que la cámara corte los rostros y se centre en los torsos y el agarre.

El cunnilingus es simétrico a la felación. Si acaso, más directo y artificioso, pues la anatomía femenina impone un mayor sacrificio de la posible “veracidad” o “efectividad sexual” de lo presentado en pos de la visibilidad.

Corte a: sexo vaginal. Se repiten los mismos esquemas: la vagina plenamente abierta y presentada, el pene completamente erecto, insertándose y retirándose, las declaraciones, los gemidos. Sobresale, no obstante, el hecho de que mientras el “actor” se encuentra casi siempre decapitado, la “actriz” sí tiene su cara en escena. ¿Se trata, acaso, de una remisión, digamos, de la participación de una personalidad en este acto superficial? Bien puede serlo, este riesgo nunca escapa al porno puesto que todo rostro tiene la capacidad de hacer entrar este fantasma. Sin embargo, si es que se da, esto constituye una eventualidad; la inserción del rostro de la “actriz” en el cuadro no pretende sino dar una dimensión más de visibilidad: la de su goce. Así lo muestra el sobre-esfuerzo por gesticular de parte de ella. Lejos de incitar, de darnos entrada a un plano interior, estos gestos exacerbados, demasiado artificiales, no son sino goce

fenoménico; esto es, la pura forma o representación del goce, digamos, su aparecer y su apariencia. Sin duda esto es una necesidad, puesto que el goce femenino es difícil de visualizar en otra parte del cuerpo.⁶⁶ Que sea en ella y no en él, en quien el rostro juegue un papel en este artificio tiene que ver con que se trate de porno heterosexual y otra serie de factores. Empero, es posible justificarlo simplemente porque el goce masculino tiene otro fenómeno, más aparatoso en términos visuales. Por otro lado, también es cierto que el rostro de él, cuando aparece, también está en esta clave de sobregesticulación.

Se inserta una rápida felación y de regreso al sexo vaginal. Nótese los planos cerrados sobre el pene y la vagina. La acción del zoom permite apreciar la interacción con una precisión —literalmente— espectacular. Es posible ver, sin problema, los labios siendo movidos hacia dentro y hacia fuera por la acción del pene. En otro plano, observamos rápidamente, desde abajo, en una perspectiva imposible, todos los genitales de él y de ella en acción. Una rápida felación, y regresamos al plano imposible. Esta vez completamente cerrado sobre los genitales que se dejan ver todos.

Corte a: cambio de posición; esta vez, ella se encuentra arriba de él. Tenemos, de nuevo, una visión cabal de los genitales al observar desde el trasero de ella, viendo, así, el pene entero y la vagina sobre él. Se alterna entre encuadres cerrados de los genitales y del rostro de ella. Corte a: felación. Corte a: ella arriba de él, esta vez, de frente a la cámara, dando la espalda a su compañero. De nuevo una visión espectacular; la postura que adquiere, reclinada hacia atrás y con las piernas completamente abiertas deja ver todo el pene y la vagina, abarca también los senos y el rostro de ella, incluso, se llega a

⁶⁶ Esta necesidad ha sido satisfecha por la aparición del *squirting* o eyaculación femenina. El éxito de este fenómeno da cuenta de la demanda por dar una figura propia a todo elemento. Para un ejemplo de esto Cfr. *Two blonde lesbians making each other squirt like crazy!* [en línea] <http://www.keezmovies.com/408789> [31 de julio de 2009] en particular 16:31.

observar, por la postura forzada, un poco de la piel interior de la vagina de forma intermitente.

Y así, como mera aglutinación, se van sucediendo diferentes planos de lo mismo. Las posturas cambian, se recurre una y otra vez a la felación, pero siempre en ese esfuerzo por dejar ver todo, por adquirir perspectivas cabales de los genitales, de su interacción y lubricidad.

Finalmente, él se retira y, masturbándose sobre el rostro de ella, eyacula. La posición de la cámara nos permite atender, sin reparos, a la emanación del semen hacia la boca de ella. En un gesto —de nuevo— muy forzado, la boca abierta deja ver cómo cae, precisamente en ella, para después chorrear por la cara hacia los senos. La cámara se centrará ahora en ellos, pasando de los senos cubiertos de semen al rostro manchado, al vientre y de regreso. Este es el fenómeno del goce masculino antes referido y la cámara se cuida de darnos toda una panorámica de él. Nos muestra todo, su emanación, su trayectoria, su caída, su chorreo, su mancha sobre ella. Con esto se corona todo lo antes realizado, el así llamado *money shot* —o simplemente *cum shot*— es el gran esfuerzo del porno por dar todo a la vista. Reestructura la interacción de tal forma que aquello que debería suceder adentro, lo hace afuera y dejando la mayor marca posible.

Corte a negro.

No se trata, en efecto, de una simple secuencia; hay un poco más, un mínimo de estructura, de ordenamiento —sobre todo en ese remedo de introducción y las felaciones como algo parecido a una cortinilla—, en suma, una escena. Sin embargo, esta escena no escenifica nada. Esto es, no pretende generar ilusión alguna; más que reproducir, esta imagen re-edita lo real. Se trata de una estrategia hologramática que rechaza, de entrada y sin ceremonia luctuosa, la estructura del signo. “Todo debe verse real”, entonces, primero, todo debe verse. Nada de sugerencias, velaciones, ausencias: la

máxima es una transparencia absoluta. Incluso si la estructura de una escena se impone por el soporte —como en el caso del porno de los setenta, restringido a un soporte cinematográfico— ésta debe disminuirse, generalmente por la vía de la caricatura, para dejar verlo todo; para no estorbar, por decirlo así, a la mirada del espectador.

De esta estrategia en pos de lo real, visible y transparente, devienen al menos dos consecuencias:

1) Se rechaza toda forma de interioridad y se constriñe o libera, a una exterioridad total. Esta primer consecuencia no ha escapado a la mayoría de aquellos que han dedicado tinta a la pornografía. A. Barba y J. Montes nos dicen, por ejemplo, que: “Al actor porno se le pide que *sea* lo que siempre aparenta ser, al margen de caracterizaciones y accesorios: el hombre o la mujer en trance de experimentar placer sexual”⁶⁷ Si el actor no actúa, él, en rigor, no hace nada. Nada se crea, nada se genera, no hay personaje, historia personal, motivaciones, nada. Este se limita a ser, sin hacer nada sino lo que ya es; más aún, sin siquiera “ser” en el posible sentido activo de esta palabra como ejercicio de existencia, sino en la forma más pasiva de presencia. Esto es, a la manera de un objeto, de estar ahí, más que ser, o mejor dicho, de aparentar estar ahí. Pues el actor que no actúa no es sino apariencia, no dota sus movimientos de significado, no les da trasfondos; se limita, pues, a ser materialidad insertada en una cadena: mero significante. Es más, como ya se sugirió, la distinción aquí no tiene sentido, pues no se sostiene su condición arquitectónica, dado que estamos en un *loop* reiterativo que no desplaza nada. Aquí el significado es el significante; si el actor no actúa es porque, en el porno, no se busca nada más que lo que su cuerpo, estando ahí, ya por sí mismo aparenta.

⁶⁷ A. Barba; J. Montes, *Op. Cit.* p. 114 cursivas de los autores.

Destilado hasta una apariencia pura, la "acción"⁶⁸ del porno abandona la intencionalidad para devenir pura tensión superficial. Es una consecuencia teórica, pero también práctica; los pornógrafos han reparado en ella por su cuenta. El material antes referido, en particular las secuencias, dan cuenta de una tensión uniforme que atraviesa el clip de principio a fin, sin escalar, disminuir o siquiera incrementar; se mantiene siempre, ya de antemano, una tensión máxima. Dicho de otra manera, esta tensión se deja ver en esa estrategia de los 'personajes' pre-calentados. Esto es, en la presentación de una excitación siempre ya al tope, preexistente, sostenida a todo lo largo del clip y que nunca se satisface. Y es que, cómo hacer todo real, todo visible, si se recurre a cualquier forma de preámbulo que supone premisas implícitas. Si el personaje debe excitarse, esto es, transitar de un estado alternativo cualquiera, a la excitación, ya se debe dotarle de alguna dimensión diferente a la excitación. Debe suponerse e introducirse, pues, una faceta invisible que a su vez acarrearía toda una serie de premisas no manifiestas. Inaceptable, definitivamente, si de lo que se trata es de ver y de dejar ver. Para resultar transparente, el elemento pornográfico debe ser absolutamente superficial, unidimensional. De tal forma que todo aquello que no se pueda llevar a la superficie es desechado.

Con este rechazo del trasfondo y la intencionalidad viene el rechazo al juego. Pues el juego requiere de unos límites para formularse. El límite, como se dijo antes, nunca es unívoco, refiere tanto aquello que delimita, como su otro al excluirlo. Por tanto, un límite implica siempre algo; nunca es sólo lo que se muestra, sino también lo que se oculta. Nunca es, pues, plenamente externo. Así, la exterioridad plena debe ser ilimitada. Dado que supone que todo sea externo y por tanto, que lo externo lo sea todo.

⁶⁸ Habría que cuestionar el uso de esta palabra, tal vez incluso rechazarla por completo, por razón de aquello que se postula al final de esta frase. Es factible, sin duda, pero al mismo tiempo debe considerarse que el hecho de que se nos imponga puede ser más revelador que un rechazo metodológico. De cualquier forma, el entrecorillado nos brinda margen suficiente para no posicionarse por el momento.

El juego queda, con esto, cabalmente proscrito. Puesto que todo juego se vale de resistencias y carencias para desarrollarse; sobre todo el juego erótico. Por lo mismo, en este territorio abocado a la exterioridad, no cabe plantear frontera o prohibición alguna. Bajo la premisa de que todo debe ser llevado a la superficie, cualquier elemento de esta naturaleza queda de antemano anulado. Ya que todo debe estar ya ahí, a la mano, accesible y dispuesto en un único plano: la superficie.

Por otro lado, este movimiento lleva a un abandono de la conciencia. No sólo porque la conciencia funciona, como el juego, mediante límites, sino porque supone, en tanto que facultad, algo más que lo aparente. Esto se refleja, una vez más, ya en los materiales. Los 'personajes' porno son elementos pulsionales. Esto es, el mero cuerpo de un impulso sostenido. En el porno no hay barreras que transgredir, ni personas que unir, sólo hay un movimiento permanente en pos de un impulso que no se genera ni se destruye. En otras palabras, no hay sino un hambre insaciable de sexo; no importa cómo, dónde, con quién o con qué⁶⁹, sólo importa que el sexo se ejerza.

Todo lo anterior desemboca en una anulación del sujeto. Pues al eliminar las intenciones, los juegos, la conciencia y en suma, toda forma de trasfondo e interioridad, se imposibilita la categoría de subjetividad. Todo sujeto, en tanto que centro cohesivo, supone la posibilidad de ocultar, de lo invisible. Si se niega la capacidad de plantear una alternativa a la apariencia, esto es, algo que sea y no que aparezca, entonces la subjetividad, como instancia privilegiada, se disuelve. Ya se había visto con el ejemplo del actor. Se dijo que si él actor no actúa, esto es, si no agrega algo a su mera apariencia, entonces él, en rigor, no figura. Pues él, como individualidad en el sentido duro, esto es, como elemento diferenciado, único y cerrado frente al mundo, no entra en juego; en

⁶⁹ Tal vez no haya mejor ejemplo de esto que el siguiente: *Intense machine action* [en línea] <http://www.keezmovies.com/352722> [7 de julio de 2009]

tanto que lo único que importa es lo que ya está insertado y estandarizado en el plano de la visibilidad, de lo exterior.⁷⁰

Ahora bien, la estrategia de exteriorización de lo pornográfico no sólo se ejerce sobre el sujeto imposibilitándolo, en gran medida, esta estrategia versa sobre el cuerpo. El primer movimiento destila hasta el cuerpo, esto es, hasta el elemento visible. Sólo el cuerpo importa, sólo la interacción corporal importa. Pero, al mismo tiempo, este trabajo de “purificación” transforma el cuerpo, empezando por la experiencia del mismo. “Visto de muy cerca, se ve lo que no se había visto nunca — su sexo, usted no lo ha visto nunca funcionar, ni tan de cerca, ni tampoco en general, afortunadamente para usted.”⁷¹ El porno —como ya se había señalado en el clip analizado— inaugura perspectivas imposibles, planos de visibilidad que no surgen ni al participar de un encuentro sexual, ni al observarlo en vivo.⁷² La cámara logra cosas que el ojo, encarnado en un espectador concreto, no logra. Mediante ella, el cuerpo se especifica al máximo; cada detalle, cada acoplamiento, cada centímetro de piel se hace visible. Se ve de cerca, de lejos, con detenimiento y perfectamente encuadrado, todo al mismo tiempo de tal forma que no se pierde nada. El cuerpo, efectivamente, se desdobra y se abre de una manera tal que ya no hay experiencia del cuerpo: pues la experiencia tiene capas y supone *una* perspectiva, mientras que aquí la perspectiva es absoluta, anulando la perspectiva misma. Con esto el cuerpo se desarticula, deja de ser cuerpo para convertirse en superficie. No hay unidad, cohesión o totalidad, el ‘cuerpo’ que ya no es un cuerpo, perdiendo sus pliegues y límites, se hace, uniformemente, superficie visible. Para decirlo de otra manera, el cuerpo entendido como totalidad orgánica, esto es, como

⁷⁰ Es importante distinguir entre esta imposibilidad del sujeto en la pornografía y la abolición del mismo en el erotismo. Mientras que el segundo constituye un tránsito exacerbado que culmina con una desestructuración, la primera tiene como premisa la imposibilidad del mismo. La pornografía no desestructura al sujeto, mucho menos le rebasa, ésta simplemente no le da cabida.

⁷¹ J. Baudrillard, *De la seducción* [versión de Elena Benarroch], Catedra, Madrid, 1986, p 33.

⁷² Sobre la perspectiva imposible/privilegiada vid. 20:22 en *Jenaveve Jolie gets her tight pussy stretched*.

relación consigo y cabal, se pierde en tanto que no hay relación alguna, sino mera acumulación de fragmentos. El porno lleva esto a una expresión radical cuando ni siquiera la distribución anatómica entre dentro y fuera le limita. Gracias al avance tecnológico, ahora el porno puede abarracar incluso las entrañas, en lo que se ha llamado “imágenes quirúrgicas”.⁷³

2) Al llevar a la exterioridad a plenitud y hacer todo presente, la transparencia desborda la realidad, entendiendo ésta como vivencia o experiencia. Totalmente presente, la realidad se vuelve más real que lo real; deviniendo en una imagen hiper-real.

Una imagen real nunca es, ella misma, real: es imagen *de* lo real. La imagen procede mediante sustracción. Imaginar algo es restarle una dimensión, pues en la ilusión algo debe desaparecer para dejar paso a su doble. Esta operación mediante repetición —común a toda re-presentación y todo lenguaje— supone de antemano la desaparición del original, pues solamente un espacio diferencial establece la posibilidad y el sentido de la misma. Sin esta ausencia no hay imagen posible, en tanto que no hay sino identidad indiferenciada y por consiguiente, una y la misma cosa que no puede ni necesita ser arrancada de su unidad autorreferente.

La imagen hiper-real, por su parte, procede a la inversa; en ella no hay sustracción, sino adición. Capa sobre capa de visibilidad plena que, mediante cierto artificio tecnológico, ya no requiere —por así decirlo— dejar nada a la imaginación. Las “imágenes quirúrgicas” del porno son un excelente ejemplo de este proceso por hiper-visualización. Al dejarnos ver el interior de la vagina durante la excitación, el porno se hace más real que el sexo por dotar de una manifestación propia algo que antes sólo podía ser referido. Lo que sucede aquí es que las pretensiones de lo real,

⁷³ Vid. para un ejemplo de esto *Camera films orgasm inside the vagina* [en línea] http://www.pornhub.com/view_video.php?viewkey=ce1c104dfcdb685c9b9a [12 de marzo de 2009]

formuladas bajo la noción de presencia —de estar presente y atestiguar, digamos, de vivir en carne propia—, se llevan hasta la náusea porque el artificio permite que todo sea propiamente él mismo, es decir, que adquiriera presencia (en este caso, literalmente, una carne propia) sin velaciones ni opacidades. Al colmar las expectativas y premisas de lo real, ésta se identifica con su doble: la imagen es, ahora, real por derecho propio. Ya no hay re-presentación, sino presentación acumulativa.

Se inaugura, de esta manera, un espacio propio. Más que propio, pues aquí la propiedad es absoluta hasta la fragmentación: tanto de los elementos, como del espacio. Por un lado, la propiedad exacerbada que es exterioridad plena, resulta en un espacio autónomo en tanto que autorreferente. El espacio hiper-real no requiere de referente alguno, nada lo condiciona ni lo posibilita, pues él lo abarca ya todo. De ahí proviene y se anula, la inverosimilitud del porno. El porno no requiere ser vero-símil porque encuentra en sí mismo, como expresión radical, todo lo que supone —no hay que olvidar que la premisa es precisamente esto. Por otro lado, bajo la misma lógica, los elementos se solidifican hasta convertirse en fragmentos unidimensionales. Siendo —o pretendiéndose, aquí da lo mismo— totales, estos no pueden formar parte de nada. Valen por sí mismos, funcionan por sí mismos, pues son todo en sí mismos. De tal suerte que no les puede sobrevenir alteración alguna, ni pueden encarnar un desarrollo.

Se describe, así, un doble movimiento, aditivo y reductivo a la vez. La adición acumulativa de capaz desemboca en la reducción del 'objeto' hasta una superficie uniforme. De sostenerse esta lectura, el porno supondría una aprehensión total, minuciosa y cabal de su objeto; este debería estar agotado, presente clara y distintamente en el desarrollo. ¿Es así? ¿Se sostiene esta lectura? ¿Es el caso que en el porno encontramos la pura presencia de algo? En todo caso, de ser exitoso en este

sentido, el porno debería lograr una clausura sobre sí mismo, una simplicidad máxima que devendría en una claridad trasparente.

b. El simplísimo objeto de la pornografía

Para interrogar la posibilidad de esta clausura, conviene regresar sobre el tratamiento que hace el porno de sus objetos. En particular, sobre un señalamiento que surgió ya en el clip analizado anteriormente.⁷⁴ Se trata de cierta incomodidad que se impone desde la declaración inicial, cuando la “actriz” nos dice: “voy a tomar una ducha porque estoy a punto de perder mi virginidad.”⁷⁵ Y de nuevo más adelante cuando, a manera de dar pío a la felación, con gesto exagerado proclama: “me voy a morir de hambre si no pongo algo en mi boca.”⁷⁶ Hay algo en estas frases que resulta excesivo, demasiado montado, conveniente o torpe. Sucede lo mismo con la forma en que ella abre sus labios para mostrar la piel interior de la vagina⁷⁷ o la manera en la que el *cunnilingus* se lleva a cabo de tal forma que podemos ver claramente la vulva y la lengua interactuando. Los ejemplos pueden multiplicarse y no son exclusivos de este clip. En el clip *Super anal with Sativa Rose*, por ejemplo, encontramos junto a ese tipo de frases un tanto demasiado directas, una toma cerrada del ano dilatado justo cuando se retira el pene.⁷⁸ Este tipo de tomas que buscan inaugurar nuevos planos de visibilidad son, en efecto, parte de esa estrategia de hiper-visibilidad de la que se habló antes. Sin embargo, en este caso particular,⁷⁹ la morfología peculiar que adquiere revela algo sobre la operatividad de dicha estrategia. Si se le piensa como parte de un conjunto que

⁷⁴ *Jenaveve Jolie gets her tight pussy stretched* [en línea], http://www.pornhub.com/view_video.php?viewkey=a8768f5da17a94844bfb [11 de marzo de 2009].

⁷⁵ *Op. Cit.* 00:05

⁷⁶ *Op. Cit.* 02:10

⁷⁷ *Op. Cit.* 01:17

⁷⁸ *Super anal with Sativa Rose* [en línea], <http://www.keezmovies.com/420343> [7 de julio de 2009] 15:29.

⁷⁹ El cual constituye ya un recurso plenamente codificado denominado “gaping”. Para un ejemplo de ello Vid. *Ass Fuck And Gaping Ass Hole* [en línea] <http://www.youjizz.com/videos/ass-fuck-and-gaping-ass-hole-115504.html> [31 de julio de 2009] en particular 05:52.

incluye ciertas perspectivas imposibles, la sobre gesticulación y las imágenes quirúrgicas, este plano cerrado del ano dilatado, pasa por una superficie propia más según lo exige la exterioridad. En este caso, no sería sino el intento pornográfico de dar una especificidad radical a la penetración anal, mediante la puesta en escena de un plano que da cuenta de su carácter de 'punto de inserción'.

Pensado de esta manera, lo que sucede en este cuadro es, en efecto, ese doble movimiento de acumulación y reducción del que se hablo antes. La operación consistiría, pues, en ir sumando planos de visibilidad que reducen cada elemento posible de la interacción a su expresión más simple y más propia. Un punto, por cierto, donde hablar de "expresión" se comienza a dificultar; puesto que no se sostiene la oposición entre la expresión y lo expresado, de tal suerte que atenderíamos —cuando menos en la medida de lo posible— a la interacción en sí misma. Ahora bien, esta perspectiva asume que aun cuando este doble movimiento procede mediante la inauguración de nuevos planos de visibilidad, esto es, genera nuevas formas de ver y con ello, imágenes originales y propias de la pornografía, esto no supone adición alguna. Es decir, no implica la introducción de algo nuevo o externo, al objeto de la pornografía. Cada nuevo plano no sería sino la explicitación de lo que a ese objeto le es ya propio. Para decirlo de alguna manera, aquí estaríamos frente al "simplísimo" hecho de llamar a las cosas por su nombre. Ya sea que se entienda que la presencia del objeto precede a la imagen o bien, que ésta le construye mediante su 'hacer visible', lo que subyace es que existe una coherencia propia e independiente del mismo que la imagen se limita a despejar o desarrollar. Esto es, se presupone que existe alguna forma de identidad inmediata merced de la cual se articula la imagen.

Es así como la imagen del ano dilatado hace acto de presencia. Vale decir, actúa en pos de la presencia, la hace, pero al mismo tiempo, se hace a sí mismo presente. Esto

es, deviene, al mismo tiempo, operación y resultado. Pues, al menos desde esta perspectiva, dicha imagen —en toda su crudeza— resulta imprescindible al momento de querer lograr la presencia plena del objeto —en este caso la penetración anal—, pero sólo en la medida en que la dilatación del ano se asume ya presente en la penetración anal en tanto que ésta se hace presente. Dicho de otra manera, sí se hace necesario ver la dilatación, es sólo en la medida en que ésta se asume, en sí, implícita o propia de la presencia de una penetración anal; no obstante, dicha presentación sólo es posible si se deja ver la dilatación. Toda esta lógica de la identidad se sostiene, así, sobre un acto de clausura. Una clausura de la posibilidad imaginativa, pero también una clausura problemática e interpretativa. Y es que en este juego de presentar lo presente, no se hace otra cosa que anudar, mediante cierta circularidad, un impasse que permita postular que ya no queda nada por ser imaginado o pensado. Cosa que es imprescindible para toda formulación de la presencia, en la medida en que ésta supone erigirse en “fin” o “punto autorreferente” y por consiguiente, necesita clausurar algo sobre sí misma.

Sí, por el contrario, la misma imagen es extraída al desarrollo de la estrategia general y abordada como elemento operativo, puede que el proceso en el que se engarza no resulte tan claro. Para esto será necesario congelar el cuadro un segundo, en un esfuerzo por sustraerle del trabajo de sedimentación de cierto contexto. Congelada, la imagen adquiere atributos contradictorios. De no ser por la imprescindible presencia de las manos que abren las nalgas, este cuadro sería casi un ejemplo de formalismo: la simpleza y superficialidad de la composición están al borde de lo geométrico. Así, parece adquirir una “franqueza” y “sencillez” abrumadora. Todo se formula clara y definidamente, sin rodeos o sugerencias: todo detalle se encuentra bien enfocado e iluminado. No obstante, esta articulación que quisiera devenir irrefutable en su contundencia, adquiere, por su misma intensidad, un aire grotesco. A diferencia de las

imágenes de perspectivas imposibles de penetración o sexo oral que parecen impactar por su “claridad”, este cuadro emana cierta monstruosidad. Hay algo en la apertura estática de este orificio que no se limita a desdoblar cada ángulo de un acto de inserción; se sucede un exceso, una transformación. Mejor dicho, una deformación, en principio, la deformación misma del ano, que para efectos de esta toma debe pasar de una forma cerrada a una abierta, no ya como un abrirse para cerrarse, sino como un estar — irrefutablemente— abierto. Pero aquí la deformación anatómica es secundaria, constituye el efecto de una deformación discursiva. Ya que la inserción, como acto de dilatar el ano, debe pasar por un estar ya dilatado del mismo. Así, el discurso de la inserción se deforma en tanto que para plantear la incidencia del pene sobre el orificio, debe prescindir de la misma: la dilatación sólo sucede por dicha acción, sin embargo, aquí la acción está ausente, el pene se ha retirado. De esta manera, la “franqueza” de esta imagen no resulta en una “claridad” abrumadora, sino que por razón de su mismo carácter irrefutable, desemboca en un exceso que rebasa y se diferencia de su objeto supuesto.

Encontramos, pues, una operatividad muy distinta de la planteada por las pretensiones de la hiper-visibilidad. No una acumulación de capaz que especifican y agotan el objeto, sino la intervención deformadora de la imagen. Dado que aquí, la imagen no se limita a desarrollar una lógica interna o hacer visible una acción, sino que se ejerce sobre ambas con sus propias necesidades. Este cuadro cerrado sobre el ano dilatado da cuenta de una violencia del hacer visible, digamos, una violencia de la técnica sobre su objeto. Ahora bien, es necesario aislar la acción de esta violencia. Ella acontece mediante la discordancia entre un efecto y un procedimiento; a saber, entre el hacer visible y la visibilidad. Idealmente, el procedimiento y el efecto deben describir una continuidad. Esto es, el efecto debe corresponder plenamente al procedimiento —a

lo efectuado—, y este no debe ser otra cosa que la génesis del resultado. Sin embargo, en un caso como este, el procedimiento, esto es, dar visibilidad, resulta en la introducción de una no-visibilidad en un esfuerzo por enfocar y llevar al extremo cierta visibilidad. De igual forma, el resultado depende de un proceso que le produce mediante la producción de lo contrario. Para plantearlo de otra manera y apuntar, de paso, algunas consecuencias, en este caso la producción de presencia pone en juego cierta ausencia sin la cual no puede funcionar (la presentación de la inserción depende de la ausencia de la misma). Por tanto, este acto de violencia puede entenderse como una labor protética. Ya que procede mediante la suplantación de lo presente por algo que no es, el mismo, presente, a manera de presentarlo. Lo grotesco reside y emana, precisamente, de este carácter protético, del hecho de que esto, que debe ser aquello, no lo es. Como consecuencia de este carácter protético o diacrónico, la lógica de la identidad que quiere desarrollar la hiper-visibilidad se rompe. Dado que la circularidad, entre lo presente y lo presentado, que debe articular la clausura de la que depende la identidad y la presencia, no se puede realizar mediante la prótesis. A lo mucho, en este caso, ésta puede ser algo así como un efecto óptico o ilusión: un artificio.

De esta manera, las pretensiones de hiper-realidad de la pornografía trastabillan —cuando menos— al requerir, por cierta necesidad, la utilización de artificios. Es decir, al recurrir a elementos externos o impropios y no limitarse a la mera solidificación de sus objetos. Dicha artificialidad es aquello que incomoda en frases como las citadas más arriba o en imágenes como la dilatación del ano y la apertura de los labios vaginales para la cámara. Su carácter tosco o impertinente es, al mismo tiempo, inaceptable y necesario. Por lo demás, el problema de la artificialidad no debe confundirse con el viejo reclamo de la inverosimilitud. Antes se dijo que el segundo resultaba improcedente porque plantear que las imágenes pornográficas eran incongruentes con

determinada “normalidad del sexo” ignoraba que éstas no requieren ser congruentes con nada sino consigo mismas. El problema del artificio, por su parte, no reside en una incongruencia entre las imágenes pornográficas y un referente externo, sino en la incongruencia interna para con sus propias pretensiones.

Ahora bien, frente al problema del artificio pueden asumirse dos posiciones de lectura: 1) El surgimiento del artificio responde a una capacidad limitada de los medios por los cuales se formula el discurso pornográfico. De acuerdo a esta postura, el artificio no nos diría nada sobre el discurso pornográfico o su lógica, sino que hablaría de una condición externa que le afecta y merced de la cual no puede llevar a término sus pretensiones. Pensado de esta manera, el artificio no es sino un accidente. 2) Si el artificio acaece y opera dentro del discurso de la pornografía, puede que éste de cuenta de un mecanismo que esté operando más allá de las pretensiones de su codificación. De ser así, la cuestión del artificio supondría una reformulación de los procedimientos mediante los cuales se desarrolla el discurso de la pornografía. Esta reformulación implicaría, dada la contradicción entre el artificio y la lógica de la identidad, un reposicionamiento frente a las pretensiones presenciales de la pornografía.

c. La mentira implícita: la simulación

¿Es el artificio exclusivo de ciertas regiones del porno? ¿Dónde y de qué manera se formulan los artificios de la pornografía? Y sobre todo: ¿supone la artificialidad una figura general de la pornografía?

De golpe y cediendo ante el fantasma del sentido común, puede que estas interrogantes adquieran todas una solución positiva en el sentido de afirmar la artificialidad de lo pornográfico. Y es que parece obvio —sea lo que sea que esto quiera decir— que existe algo poco natural que no deja de recorrer la pornografía. Podríamos

decir, intentando afinar el lenguaje, que se trata de algo que desentona; un movimiento de dislocación que, con todo, parece engranar algo. Pero no se trata de asentir ante una vaga —y cuestionable— evidencia *a priori*, sino de intentar seguir el rastro que pueda sugerir. Así, puede ensayarse como vía de introducción, la relectura de algunos lugares comunes evocados al momento de querer respaldar la supuesta evidencia de la artificialidad.

En este sentido cabe recuperar la gastada queja sobre las situaciones planteadas en la pornografía. Ya sea que se les denomine incoherentes, inverosímiles o irreales, de lo que va es de reconocer en ellas un carácter forzado. Para mencionar sólo algunos ejemplos de esto, puede pensarse en la idea de una empleada domestica —ataviada al modo “francés”, por supuesto— que recorre la casa con los senos al aire, mallas de red y sin calzones⁸⁰ o bien, en una esposa insatisfecha que al demandar atención de su marido es “forzada” a tener relaciones sexuales con otro hombre y después con los dos al mismo tiempo⁸¹ y porque no, en una mujer adinerada que adopta a una adolescente con la intención de instruirla sexualmente.⁸² Cada una de estas situaciones lleva a cabo una dislocación, mas no necesariamente donde podría esperarse. Piénsese en el primer caso; rápidamente se llega a la conclusión de que ninguna empleada doméstica anda por la casa con tacones altos, uniforme diminuto y mallas de red, ya no digamos con los senos al aire, sin calzones y haciendo todo lo posible por mostrar sus genitales. Así, podría deducirse que la dislocación reside en introducir a determinado ‘personaje’, una serie de elementos incoherentes con su lógica interna y funcionamiento. En efecto, existe una dislocación que funciona en este nivel: como incompatibilidad entre

⁸⁰ Vid. *More than just a hot latin maid* [en línea], http://www.pornhub.com/view_video.php?viewkey=6faafb57293e539bf5b5 [19 de abril de 2009]

⁸¹ Vid. *Samantha Sin begs her husband for a fuck* [en línea], http://www.pornhub.com/view_video.php?viewkey=3bf5e0626c4da3c84d7a [19 de abril de 2009]

⁸² Vid. *Melissa And Teen Daughter Missy Share Cock* [en línea] <http://www.youjizz.com/videos/melissa-and-teen-daughter-missy-share-cock-118116.html> [7 de julio de 2009]

‘empleada doméstica’ planteada por el porno y ‘empleada doméstica’ “real”. No obstante, señalar esta discontinuidad no resulta muy productivo. Tal como dijo Steven Marcus: “Es como si alguien dijera que no le gustan los musicales porque en la vida real nadie se pone a cantar en plena calle.”⁸³ Es decir, resulta completamente válido y al mismo tiempo absolutamente insignificante. Pues no hace sino señalar que ámbitos discursivos distintos difieren.⁸⁴ De tal suerte que lo único que pudiera establecerse con este señalamiento es que esta figuración de “empleada doméstica” sólo existe en el porno. Lo cual, de paso, bien puede ser debatible: ¿es el caso que en ningún tiempo y lugar ha existido una empleada domestica que seduzca a su patrón postrándose para dejarle ver sus genitales? Puede que sí, puede que no; para el porno importa poco, en él se da.

Pero otra dislocación se sucede al margen de ésta; una que no se juega entre lo que plantea el porno y alguna norma externa, sino en la manera en la que se lleva a cabo esta situación. Este clip en particular, alberga dos secuencias que se sustraen al desarrollo del encuentro sexual.⁸⁵ En total dedica más de tres minutos a presentar imágenes que ni desarrollan, ni incitan el encuentro. La primera se dedica a mostrar a esta empleada doméstica limpiando una sala, la segunda, limpiando una cocina. Sí se observa con cuidado, al margen del atuendo o el hecho —per se— de ir mostrando los genitales y senos, puede notarse que aun cuando se trata de limpiar, se hace un esfuerzo por mostrar los genitales, las nalgas y senos. O bien, a la inversa, que aun cuando se trata de dejar ver dichas partes del cuerpo de la “actriz”, se hace un esfuerzo por mostrar

⁸³ Apud. A. Barba; J. Montes, *Op. Cit.*, p 193.

⁸⁴ ¿Por qué esta acusación de irrealidad quiere tener tanto peso frente al porno? ¿Por qué se le niega, *a priori*, la licencia que le es concedida a otras formas de la representación? Puede que en esta actitud peculiar se exprese cierta expectativa con respecto a su objeto. Digamos, una demanda específica que se impone sobre una región bien delimitada de prácticas, acontecimientos y discursos.

⁸⁵ *More than just a hot latin maid* [en línea],

http://www.pornhub.com/view_video.php?viewkey=6faafb57293e539bf5b5 [19 de abril de 2009], de 00:00 a 02:42 y de 02:42 a 03:31.

que limpia una casa. Es decir, se nota que independientemente de que línea de acción se quiera enfocar, la otra se sobrepone sin propiamente engarzarse. Cada una de estas secuencias —en particular la primera— tiene a la protagonista alternando entre limpiar y mostrar sin concatenación, transito o consecución. Esta alternación superpuesta es sustentada por la acción de la cámara. Nótese el movimiento realizado en 00:23: en cosa de un segundo, la cámara pasa de estar posicionada a cierta distancia de la “actriz” a un plano cerrado sobre su trasero justo en el momento en que ésta se inclina; aquí no se trata de un desplazamiento de la toma, como podría pensarse de un rápido pero progresivo acercamiento, sino de un repentino corte entre la distancia y la proximidad. En total, el plano cerrado dura entre tres y cuatro segundos, después la toma se abre para volver a contemplar el supuesto aseo. Este tipo de recurso prolifera a lo largo de los tres minutos que prologan la parte ‘dura’ del clip.⁸⁶ Así, en 01:08, un corte similar cierra la toma sobre un seno siendo acariciado. La disociación que es efectuada mediante este gesto de la cámara está particularmente marcada en este caso. Mientras la protagonista acaricia dedicadamente su seno con una mano, sacude —sin quitarle la vista de encima— un cuadro con la otra. En determinado punto es posible apreciar, en el mismo encuadre, la sensualidad de la mano izquierda y la meticulosidad de la derecha, ambas completamente indiferentes a la otra. La dislocación que puede leerse en este encuadre consiste en un efecto de fragmentación, sin amargo, no se trata de un mero ‘hacer independiente’ —en el sentido de hacer propio— o ‘hacer único’. Aquí “dislocación” no se engrana como procedimiento analítico, sino que refiere una disyunción. Esto es, un ‘estar no unido’, en el sentido de referir un engranaje fallido. Cuando las dos manos proceden cada una en su propia tarea, dislocan algo no por concentrarse la una en la caricia y la otra en el aseo, sino por describir cierta improcedencia. Al mismo tiempo, la

⁸⁶ Vid. *Op. Cit.* 01:08, 02:22 y 03:31 sólo por mencionar algunos casos.

improcedencia de estar situadas como paralelas, la improcedencia de la una con respecto a la otra —esto es, la falta de una acción de procedencia entre ambas que establezca una relación de conformidad en cualquier dirección— y la improcedencia general de su realización. Estas tres formas de improcedencia inscriben en este juego de manos un carácter arbitrario. Vale decir, le articulan como desarrollo gratuito.

Entendida desde esta forma de dislocación, la artificialidad tiene que ver tanto con una estrategia fragmentaria disociativa como con cierto montaje. No un “montaje” en el sentido general de una acción de armado, sino como manifestación, en tanto que fallida, de dicha acción. Si una secuencia como la antes analizada puede ser etiquetada como un montaje, se debe a que sus elementos discursivos, lejos de articularse como un todo cohesivo, se empalman sin unirse, dando cuenta del artificio que implica situar como un todo una serie de fragmentos. De tal suerte que la distinción entre una “estrategia fragmentaria disociativa” y la noción de “montaje” es meramente instrumental. Ya que se implican mutuamente, en tanto que una estrategia fragmentaria disociativa que consiste en la realización de ciertas improcedencias, no puede sino devenir en montaje. De igual forma, un montaje supone esta estrategia, en tanto que se entiende como la no-articulación de una serie de fragmentos para formar (forzar) una secuencia.

Así, es posible leer en estas extrañas situaciones a las que tiende la pornografía, algo más que una mera irrealdad: el funcionamiento de una artificialidad como deformación prostética. Es decir, como montaje de elementos externos, disociados, que se insertan de manera improcedente mediante cierto acto de fuerza.

Partiendo de estos señalamientos sobre la manera en la que se formula y funciona la categoría de artificialidad, surgen ciertas incitaciones que permiten intervenir otras regiones del discurso pornográfico. En la secuencia interrogada se

mencionó, entre otras cosas, el papel que en este sentido juega la acción de la cámara. Particularmente se señaló la discontinuidad que imprime el uso del ‘corte’ en tanto que supone una incorporación no aditiva de planos. Así, la utilización del mismo recurso en clips como *Velicity Von goes to therapy*⁸⁷ permite un acercamiento crítico. En el minuto 10:50 de esta escena encontramos una formulación casi idéntica a la antes analizada. De un momento a otro pasamos de una toma del torso de la protagonista a un plano cerrado de los genitales. Además de no existir un tránsito o consecución entre ambas perspectivas, entre la toma de “partida” y la de “llegada” se realiza también un corte en el orden del discurso. En el primer plano la “actriz” da cuerpo a un personaje —sí bien uno bastante burdo, en tanto que interactúa activamente con la cámara erigida en la figura de un supuesto terapeuta. Dicha interacción configura *algo así* como una “subjetividad” en la protagonista, ella se desarrolla como principio de acción al responder a ciertas preguntas y como unidad cohesiva al dar cuenta de la continuidad del planteamiento. En el segundo plano, por su parte, dichas funciones desaparecen de un tajo, no se diluyen o reducen, simplemente se suspenden. Mediante la acción de este corte, la “actriz” pasa a constituirse en una mera superficie genital. La realización de una fragmentación disociativa mediante un corte de edición como éste es un lugar común. En *Casting slut gets convincingly fucked*⁸⁸ lo encontramos en repetidas ocasiones. Como en los casos anteriores, aquí el corte implica alternar entre desarrollos independientes.⁸⁹ Este trabajo de edición puede, incluso, erigirse en el elemento central de la estructura de un clip; como sucede en *Blue-eyed brunette beauty's private hotel*

⁸⁷ *Velicity Von goes to therapy* [en línea]

http://www.pornhub.com/view_video.php?viewkey=d511cc3292a7897f397d [21 de abril de 2009]

⁸⁸ *Casting slut gets convincingly fucked* [en línea]

http://www.pornhub.com/view_video.php?viewkey=fd96a10ac01e01909154 [21 de abril de 2009]

⁸⁹ Cfr. 31:10 donde el sexo oral se corta de golpe para dar paso a otro desarrollo no consecutivo.

casting.⁹⁰ De principio a fin, este clip no es sino el tosco empalme de una serie de tomas y secuencias. Su articulación es completamente independiente de lo que es presentado, esta se lleva a cabo exclusivamente por el trabajo de edición y dos cortas intervenciones de una voz narrativa. La dislocación que pone en funcionamiento este clip llega al punto de intercalar una secuencia de sexo oral que claramente no corresponde a los supuestos protagonistas.⁹¹ Montado de parte a parte en el sentido antes referido, este ejemplo denota sin pudor cada una de sus disyunciones, renunciado por completo a la ilusión de la explicitación. Mas no se requiere llegar a este extremo para hacer surgir el montaje. *Velocity Von...* alberga un ejemplo menos radical en 23:07. Ahí se realiza un corte sobre una secuencia de sexo anal para enfatizar la declaración "*I'm a dirty fuking porn slut*" llevada a cabo por la protagonista. Cabalmente montada sobre el desarrollo de la penetración, la toma que enfatiza mediante repetición la frase, suspende la perspectiva inferior que presenta la interacción anal de un tajo para introducirse como plano independiente.

No sólo los cortes de edición pueden dar lugar a estas dislocaciones. En lo que respecta todavía a la acción de la cámara, estas también pueden formularse como rápidos movimientos de la misma que alternan entre diferentes partes y sucesos de la acción acumulativamente. Así sucede en *Velocity Von...* de 30:35 a 31:00, cuando la cámara se debate erráticamente entre acercarse, retirarse, cerrarse sobre los genitales, los rostros o asumir una perspectiva global. También se encuentra en *Faye's cunt is a cum suppository*,⁹² específicamente en 05:20 donde mediante un desplazamiento rápido de la cámara se alterna entre la felación y el sexo vaginal que se suceden paralelamente. Por otro lado, la disociación también puede realizarse al margen de la cámara. Tanto

⁹⁰ *Blue-eyed brunette beauty's private hotel casting* [en línea]

http://www.pornhub.com/view_video.php?viewkey=9fa6e4f85831d947be22 [21 de abril de 2009]

⁹¹ *Op. Cit.* 00:46

⁹² *Faye's cunt is a cum suppository* [en línea]

http://www.pornhub.com/view_video.php?viewkey=534775110 [21 de abril de 2009]

Velicity Von... como *Fayes's...* dan cuenta de esto al tener a sus protagonistas alternando repentinamente entre una doble penetración y felación en el segundo y sexo vaginal y felación en el primero.⁹³ En cada uno de estos casos, la suspensión de una línea de acción para engarzarse sin transito o incitación en otra, supone una dislocación y superposición de funciones. De tal forma que el montaje se erige ahora sobre el cuerpo de los protagonistas, abriendo un plano de posibilidad más para éste. En este punto, la artificialidad recorre los cuerpos como la impresión de funciones alternativas sobre ellos. Así, cuando en 28:24 de *Velicity Von...* se observa que las manos de él se debaten entre estimular el clítoris y abrir los labios de la vagina, encontramos otra figura de fragmentación disociativa. Pues entre mostración y estimulación no se da forma alguna de concatenación que pueda engazarlas como parte de una misma línea de efectividad. Al contrario, lo que se da en esta indecisión de las manos del protagonista, es el esfuerzo por comparecer a dos efectos diferenciados que buscan establecerse sobre un mismo cuerpo. Lo mismo puede leerse en 10:19 de *Faye's...* donde los genitales de los protagonistas se esfuerzan por acoplarse adecuadamente sin por ello dejar de preocuparse por no obstruir la cámara. Resulta pertinente apuntar que esta faceta de la dislocación deja de ser exclusiva a aquellos materiales que presentándose como “industrializados” dan un rol proactivo e independiente a la cámara, para introducirse en aquellos supuestamente amateurs.⁹⁴ Hasta aquí, estos se sustraían a nuestros señalamientos en tanto que no implicaban elaborados trabajos de edición o la acción de los camarógrafos. No obstante, estos sí implican —cuando menos— esta figura del cuerpo forzado entre su función de ‘cuerpo de interacción’ y ‘cuerpo a ser capturado’.⁹⁵

⁹³ Vid. *Velicity Von...*, 13:24 y *Faye's ...*, 08:20

⁹⁴ En pornografía, el amateur designa menos un tipo de realizador o protagonistas, que cierta política en el uso de la cámara y la estética. No se trata tanto de *ser* amateur, sino de parecerlo, de no parecer porno industrial.

⁹⁵ Cfr. *Very good amateur video: tease and fuck* [en línea]

http://www.pornhub.com/view_video.php?viewkey=59bfee2e2ffbd9c343ab [21 de abril del 2009] En

En el sentido de estos 'montajes corporales' la cuestión de las posturas o acciones disociadas, es sólo el principio. La corporalidad no se constriñe a erigirse en espacio de posibilidad para el montaje, sino que llega a adquirir el rol de un 'instrumento' de disociación. Es decir, más allá de ser disociado, el cuerpo (se) disocia: ejerce dislocaciones sobre sí mismo y las funciones que le atraviesan. De alguna manera, esto es algo que se encuentra ya en juego en toda fragmentación disociativa que versa sobre el cuerpo. Ya que al erigirse en espacio de montaje, el cuerpo no sólo da cuenta de una sobreposición, sino que se sobrepone a sí mismo, tanto como al discurso de sus funciones. Piénsese, por ejemplo, en el acto de abrir la vagina mientras es penetrada o estimulada oralmente. En efecto, existe una sobreposición no aditiva de funciones, sin embargo, estas no acontecen al margen de la materialidad que les ejerce. De un lado, la distribución material del cuerpo se ejerce sobre las funciones, les condiciona al tiempo que les limita y encausa, pues la configuración anatómica impone condiciones de contacto y visibilidad que estructura la efectividad de cada función. Del otro, las superficies corporales se ejercen sobre su propia anatomía, dislocando su distribución; en este caso, la asignación entre la oposición interior-exterior. No obstante, esta acción material, tanto sobre el discurso de la corporalidad como de sus funciones, se deja leer más claramente en recursos como el *cum swapping* y el *cum shot*. Ambos recursos, suponen tanto una superposición material de funciones como una dislocación funcional del cuerpo. El *cum swapping* mostrado en *Faye's...* es ilustrativo en este respecto.⁹⁶ Básicamente consiste de dos pasos, primero, una de las protagonistas retira oralmente, de la vagina de la otra, el semen depositado durante la interacción genital, a continuación, pasa a dejarlo caer en la boca de ésta para después besarla. El gesto general es ya un indicador importante. La puesta en circulación del rastro que supone el

particular 12:21 donde los protagonistas estructuran su interacción sin dejar de preocuparse porque esta sea capturada por la cámara.

⁹⁶ Vid. *Faye's...* 11:00-11:22

semen, disloca tanto su función de inscripción consumada, como la de plano inscrito correspondiente a la localización marcada. De forma más específica, por otro lado, aquí encontramos varios ejercicios de disociación realizados por, y ejercidos sobre el cuerpo. Comenzando con la expropiación oral del semen que imprime sobre la vagina tres planos distintos: ésta funciona, al mismo tiempo, como espacio marcado por la eyaculación, como eyaculadora a su vez, en tanto que re-excreta el semen y como superficie erógena, en tanto que es estimulada por la boca. No sólo la vagina se encuentra fragmentada por la fractura que se da entre cada uno de estos planos,⁹⁷ sino que dicha dislocación se halla ejecutada por un elemento material externo que es la boca. La cual a su vez se halla disociada entre la estimulación, la absorción del semen y la conservación del mismo. Algo similar sucede en el segundo paso, la boca da el semen, un semen que a su vez no es suyo y cuya emisión le es extraña pero autoimpuesta. La boca que recibe, por su parte, se halla engarzada en una acción dislocada con el pene eyaculador, merced de la mediación de la boca ajena. Así, ésta interactúa con la boca pero no en función de ella, y funciona con respecto al pene, pero sobre esta boca ajena.

Del cuerpo que monta y montado sobre sí mismo, no hay un largo trecho al montaje de cuerpos. Cuerpos extraños que se montan unos sobre otros, diluyendo la línea entre la prótesis y la "carne propia". Así, sobre una dislocación se erige otra; sobre un cuerpo fragmentado se llevan a cabo nuevas disociaciones. Este es el caso de una penetración mal lograda que se exige un alarido que no puede tomarse por gemido, o una gesticulación menos propia del éxtasis que de la pantomima. Eventualmente todo deviene simulacro, artificialidad que prescribe la artificialidad, en el intento

⁹⁷ Creo que es clara la fractura que media entre el plano de 'espacio marcado por el semen' y el de 'punto de origen del mismo'. Puede que aquella entre superficie estimulada y eyaculadora no lo sea tanto. Pero debe recordarse que aquí la eyaculación no responde a la estimulación, la eyaculación es artificial, no es la de ella, sino la de él siendo repetida por mera mecánica de succión, por tanto, la estimulación no ostenta una relación de continuidad con ésta.

permanentemente fallido de consolidarse. Aquí ya no se trata sólo de unas estrategias de la cámara o la edición, de las situaciones forzadas o materialidades superpuestas, sino de una economía general del porno. Esto es, de la necesidad efectiva de no dejar de montar cada uno de sus elementos. La cual, de un lado, compadece con la lógica que demanda verlo todo, pero, al mismo tiempo, no puede dejar ver nada. Pues, en tanto que todo debe estar ahí, resulta imposible llevar a cabo la presentación que supone toda presencia. De esta manera se aprehende la perfecta (in)coherencia que supone, por ejemplo, que plantear la ausencia de personajes, deba pasar por la elaboración de un personaje del no-personaje, ya como la imposibilidad del mismo mediante la articulación disociativa de características, ya como la elaboración del personaje del amateur.⁹⁸ O bien, que la articulación de un supuesto éxtasis pase por la reiteración declarativa del mismo.

Aparece, pues, que una operatividad del artificio atraviesa de principio a fin el discurso de la pornografía. Esta no se genera ni desarrolla en sus márgenes, sino en el núcleo de su codificación. Emanan, por así decirlo, de su ingenuidad: “verlo todo”, ver a él, el todo, dejar que todo sea visto; como si pudiera simplemente *dejarse* ver, como si él mismo, por derecho propio, se viera. Y al momento de querer, “simplemente”, dejar pasar esta visibilidad, se topa con que hay que *dar* paso. Es decir, con que no es posible verlo —a él— todo pasivamente, sino que hace falta hacerlo visible, intervenirlo, deformarlo, en pocas palabras, montarlo. Así, merced de este paso que debe ser dado, surge lo grotesco, lo forzado, pues un ejercicio de fuerza es irrecusable al momento de dar o imponer esta visibilidad. De tal suerte que deviene simulacro, esto es, hechura de imagen, imitación o artificio.

⁹⁸ El amateur no es otra cosa que este “personaje del no-personaje”, el “fulano”, el tipo común que no puede ser simplemente común, sino que debe ostentarlo.

En este recorrido que va de cierta forma de entender la visibilidad, a la constitución del porno como simulacro, se da cuenta de la lectura que opone al porno como elemento peyorativo. Nace en esa premisa de verlo todo, pero no se concreta sino en este punto, pues es el carácter de simulacro lo que le introduce en el paradigma de una “sexualidad del origen.” De acuerdo a las premisas de ésta, existe un punto autorreferente exclusivo frente al campo de lo representado. Este algo que no puede ser figurado, que no puede ser más que sugerido, implica un carácter degradado del campo de lo figurado. Ahora bien, si —en este esquema— el erotismo da cuenta de la autorreferencia y positividad de ese otro punto, la pornografía vendría a dar cuenta del carácter degradado de este lado. Puesto que en ella se quiere probar, mediante el surgimiento del simulacro, que este espacio no basta para formular la autorreferencia. Con esto se prueba la necesidad de la dicotomía de espacios y con ella, la degradación, al tiempo que se sostienen ciertas políticas de insuficiencia en lo que toca al lenguaje y la experiencia. Se entiende pues, de un lado, cómo el porno-simulacro compadece con y sostiene la “sexualidad del origen”; de otro, se entiende también que implicaciones formulan su carácter peyorativo. Refiere una “idea desfavorable” en tanto que supone los límites como inexistentes y plantea la presencia como determinable. “Hace peor algo” en la medida en que radicaliza la insuficiencia de este adentro, por razón de circunscribirse a él y negar la posibilidad de participación del afuera; negado, así, toda posibilidad de presencia y cabalidad.

Ahora bien, el porno-simulacro no sólo sostiene la lógica de una “sexualidad del origen”, sino que realiza ciertas clausuras en concordancia con ésta. Mediante el surgimiento del simulacro, éste clausura ciertas posibilidades de la figura o marca. Básicamente, todo funcionamiento de ésta que no se apegue a la propedéutica del origen desarrollada por el erotismo; esto es, a los procedimientos que tienden a sublimar y

sacralizar su objeto. Por otro lado, éste clausura también la posibilidad general de no responder a la figura central de una subjetividad o conciencia. Con esto, el fracaso del porno-simulacro muestra la necesidad de rechazar todo funcionamiento al margen de la subjetividad y la trascendencia. En otras palabras, se deroga la posibilidad de pensar y hacer funcionar la marca *como tal* marca. Pues se demuestra su radical insuficiencia y el riesgo que supone hacer un uso excesivo de ésta, en contraposición a un uso delimitado o condicionado por la premisa del origen. Bajo el riesgo de terminar en un triste simulacro, la marca *deberá* estar siempre calibrada y condicionada por *algo más*: el centro, el origen, el gran otro, lo pleno, etc.; su capacidad como marca *deberá*, pues, estar gobernada por y referida al trasfondo.

4. El movimiento obsceno: —grafía como fractura(s)

*El conducto del oído, lo que se llama el meato
auditivo, ya no se cierra después de haber estado
bajo el golpe de un encadenamiento simulado, frase
segunda, eco y articulación lógica de un rumor
todavía no recibido, efecto ya de lo que no tiene
lugar.*

J. Derrida

A raíz de estos señalamientos sobre el porno-simulacro, se entiende de qué manera este hace sistema con el erotismo como una distribución binaria. Mediante estos términos y su articulación, la “sexualidad del origen” distingue entre el éxito de un funcionamiento legal de la marca —apegado a la premisa del origen— y el fracaso de uno viciado —indiferente a la topología del sistema y sus axiomas. Dicho entendimiento debería indicarnos hacia las raíces de una naturalidad: la naturalidad con la que se deja leer, en ocasiones y bajo contextos determinados, la pornografía como malversación de cierta naturaleza, como mal social o moral, como sinónimo de crimen, degradación o anti-humanismo. De otro lado, este entendimiento es también el despliegue de una estrategia administrativa: la estrategia merced de la cual es posible distribuir entre un “buen” erotismo y una “mala” pornografía, vale decir, entre el procedimiento *adecuado* que se apega a las normas del sistema y el exceso viciado que lo corrompe; con ello, esta estrategia administra las posibilidades de la marca, al establecer el mecanismo que permite valorizarlas como “adecuadas” y “viciadas”.

Sin embargo, la coherencia sistemática general que se estructura de esta manera entre pornografía y erotismo no deja de merecer cierta sospecha. En principio, resulta sospechoso que el porno-simulacro suponga la cancelación de la diferencia pornografía/erotismo *como tal* diferencia. Pues —según se mostró en el capítulo anterior— en tanto que simulacro, esto es, como construcción artificial contrapuesta a un original, el porno se articula en perfecta coherencia con las pretensiones del erotismo. De tal suerte que la pornografía parece no diferir en nada con las premisas

desarrolladas en el discurso erótico. Es más, como cancelación de una posible diferencia, ésta forma parte importante de la construcción del mismo. Ya que dicha cancelación, lejos de suponer una eventualidad, encarna un papel específico: el de realizar una clausura problemática. Al dar cuenta de cierta imposibilidad central de la pornografía, vale decir, de la insuficiencia radical de un espacio fenoménico, no sólo se está llevando a cabo una exclusión —la del espacio fenoménico o la pornografía. Ella acarrea, además, la consolidación de un centro. Esto es, la confirmación de un punto inamovible que en tanto que referencia última y segura, garantiza la organización del sistema, vale decir, su sistematicidad. Si la pornografía fuera, en rigor, diferente al erotismo, digamos, si ésta pudiera funcionar sobre presupuestos y economías disímiles, entonces dicho centro no sería tal. Esto es, no constituiría (en sí) la referencia última, en la medida en que otra economía pueda tomar su lugar. A lo mucho, este sería un elemento funcional que puede ser reformulado en todo momento y —sobre todo— que no supone el agotamiento de las posibilidades.

En vista de esta problemática y su papel central, dos interrogantes se hacen inevitables: ¿Puede la pornografía leerse al margen de este sistema de lectura? ¿Es esta otra forma de lectura capaz de comenzar a desplazar dicho sistema? La primera de ellas quiere poner a prueba la posibilidad de discernir alguna diferencia de la pornografía con respecto al erotismo. Para ello ensayará la posibilidad de leer al margen de sus presupuestos sistemáticos; esto es, un centro fijo que limite las posibilidades de figuración y la dicotomía dentro/fuera. La segunda interrogante, por su parte, apuntaría la problematización que esta diferencia esgrima sobre el discurso erótico y la “sexualidad del origen”. Con esto se pretende revisar la sistematicidad de la “sexualidad del origen”, en tanto que ésta se consolida por la integración de la pornografía como simulacro y a un tiempo, por el control de la marca.

Ahora bien, para esto es necesario, primero, regresar sobre los materiales pornográficos para intentar releer aquello que la perspectiva erótica cancela, rápida y a-problemáticamente, como evidencia de una contradicción interna y fracaso de la pornografía.

a. Obscenidad, performatividad (releyendo)

De acuerdo al planteamiento del porno-simulacro, todo parte del axioma “verlo todo”. En él se fragua cierta contradicción, cuando se impone un carácter activo proscrito por las premisas de la presencia. “Verlo —a él— todo” no podía, de esta manera, ceñirse a “él”, sino que debía pasar por la implantación de prótesis, por el montaje. Este carácter prostético es, en suma, aquello que se había entendido, demasiado fácil, como simulacro. La palabra ostenta ya la carga: “simulacro” no puede enunciarse sin albergar ya la referencia al otro original, ese que se simula y que estaría antes —espacial, temporal, pero sobre todo jerárquicamente— de este imitador. Más aun, “simulacro” vendría a señalar el rechazo de ese otro, no sólo su ausencia, sino la renuncia a querer presentarlo: ¿por qué, entonces, pensarle desde él? En todo caso, si la prótesis fuera simulacro y “simulacro” implicara una relación fallida —pero relación al fin— con un original, no bastaría con señalar el carácter prostético —esto es, la artificialidad, sino que haría falta dar cuenta de esa relación. De existir, dicha relación limitaría las formulaciones de la artificialidad efectivamente, en tanto que ésta debería ser siempre artificio de ese original o de ese cúmulo original.

Sin pronunciarnos sobre la naturaleza de ese original, es posible adelantar un límite-premisa que el artificio debería respetar, en tanto que “simulacro.” Si bien este no *es* real, ni debe o pretende ser *verosímil*, este sí debe *pretenderse* presencial: en especial si no lo logra o es incapaz de lograrlo. Ya que es, precisamente, la asignación de una

“pretensión presencial”, aquello que permite articular la noción de “simulacro” como relación fallida con un original. Por otro lado, con base en los clips ya interrogados, parece seguro aventurar que esta “pretensión presencial” opta —en su fracaso— por una exterioridad que se traduce en una atención privilegiada del cuerpo en general y la genitalidad en lo particular. Ya sea que ésta sea genital-genital, oral-genital, masturbatoria, por acción de algún artefacto o al menos, de forma unilateral, de una genitalidad que interactúa con la cámara.

Es claro, en principio, que existe material que reconoce y funciona sobre estos límites-premisas, sin embargo, esto no implica que la pornografía como fenómeno se encuentre delimitado por ellos. Un primer ejemplo de ello es *Fucked up facial*.⁹⁹ En este clip observamos un *cum shot*, en general, bastante común: una mujer interactúa con un pene hasta que éste eyacula sobre su cara. El clip no dura más de treinta segundos. Durante los primeros ocho, todo sucede como en cualquier otro *cum shot*: la “actriz” estimula manual y oralmente el supuesto pene, al tiempo que gime y gesticula exageradamente; se observa, incluso, una mano que sostiene el pene, como si se tratara del “actor”, del cual se escuchan, además, sus gemidos. No obstante, desde el principio se percibe que el pene bien pudiera ser falso. Ya para cuando empieza la eyaculación, es claro que es artificial, que la eyaculación es demasiado abundante y que el líquido blanco que excreta no es semen. Pero lo que interesa no es que este *cum shot* sea un montaje —ya se dijo que la pornografía es montaje—, sino que para el segundo quince se da un viraje radical sobre las premisas del mismo. La “actriz” que parecía sumida en el éxtasis de estimular y esperar la marca de ese falo, comienza a reír profusamente. El trabajo de cámara que se había cuidado de tratar este falso pene como si fuera real, se revienta cuando el camarógrafo comienza a ironizar la situación. De un momento a otro,

⁹⁹ *Fucked up facial* [en línea], http://www.pornhub.com/view_video.php?viewkey=363fbb43b89f3d0a2ded [20 de mayo de 2009]

pues, se desmonta el *cum shot* para montar el artificio del mismo. Esto es, su artificialidad excéntrica y exacerbada que no se sostiene a sí misma.

El contraste y la articulación de este segundo momento con el primero, dota al clip un sentido peculiar. El viraje repentino supone cierto movimiento de auto-cancelación, no existe una “pretensión presencial”, sino una irónica. Este clip es un engaño, un señuelo, tal vez, incluso, una especie de chiste. Así, este ejemplo no demuestra la articulación de un simulacro, en la medida en que no busca hacer pasar su artificialidad por presencia; al contrario, aquí lo que se busca es elaborar un ingenioso artificio. Al mismo tiempo, tampoco es posible hablar de una genitalidad protagónica. El mismo movimiento de auto-cancelación que lo centra sobre su propia artificialidad, desplaza de la supuesta genitalidad al artificio de la misma.¹⁰⁰

Este porno que se entiende y funciona como artificio exacerbado, comienza a sugerir un sistema de lectura diferente. Empero, antes de extraer los desplazamientos diferenciales que supone, vale la pena remitirnos a otro ejemplo. Pues es preciso señalar que este juego artificial, digamos, de ingenios y desplazamientos, no se circunscribe a un tono irónico. Tomemos, para este propósito, *Extreme lesbians*.¹⁰¹ Se trata de un clip sado-masoquista que pone mucho interés en la parafernalia. En un primer momento observamos dos mujeres que intentan interactuar con una tercera que está, literalmente, sellada al vacío en algún tipo de cama plástica —cuenta, por supuesto, con un tubo que le permite respirar. Ellas le tocan por sobre el plástico, le “golpean” con un látigo, juegan con su tubo de aire, se le montan, etc. La interacción es, obviamente, difícil y

¹⁰⁰ Para otro ejemplo de ironía y artificio exacerbado Cfr. *Horse Dicked Men Fuck Tight Teen Pussy* [en línea] <http://www.youjizz.com/videos/horse-dicked-men-fuck-tight-teen-pussy-127316.html> [6 de julio de 2009] Aquí se encuentra de nuevo el recurso del pene falso insertado en un tono irónico general; en particular de 04:40 a 05:08, donde el clip se vuelca sobre su propio artificio, cuando la protagonista discute con los actores si ha de ser penetrada por los dos al mismo tiempo. Cfr. también *Codi Carmichael - Facial And Spermswap* [en línea] <http://www.youjizz.com/videos/codi-carmichael---facial-and-spermswap-121070.html> [6 de julio de 2009] Donde a partir de 02:10 se intercalan penes y eyaculaciones falsas.

¹⁰¹ *Extreme lesbians* [en línea], http://www.pornhub.com/view_video.php?viewkey=f20e3e5e78c5f8ab8fa3 [21 de mayo de 2009]

limitada. Después de más de cinco minutos, se inserta una larga secuencia¹⁰² de una de las “actrices” contorneándose, sin quitarse la ropa ni tocarse demasiado. Corte a: la misma chica que estaba antes al vacío es ahora amarrada a la pared y se le coloca una bolsa plástica en la cabeza. Las otras dos le besan por sobre la bolsa y en general, se limitan a ese juego. Finalmente, en el minuto doce la primera “actriz” es metida en una bolsa de plástico y suspendida en el aire. A diferencia del clip anterior, aquí no encontramos un movimiento irónico que, por así decirlo, ponga en escena una denuncia de su propia artificialidad. Sin embargo, la puesta en juego de una economía artificial es clara en el desplazamiento que se da en privilegio del plástico. Aquí no se trata ni de la genitalidad, ni de la corporalidad en general, todo gira alrededor de las texturas y posibilidades del plástico; todo pasa por el artificio que introduce el plástico sin privilegiar, prácticamente sin atender, los genitales y el cuerpo. Con esto se despliegan las posibilidades del artificio; esto es, del ingenio con el que este se puede poner en juego y la capacidad de realizar desplazamientos artificiales. La genitalidad y el cuerpo no están propiamente ausentes, sino desplazadas por el plástico, intervenidas, descentradas del desarrollo pornográfico por el plástico en tanto que artificio.¹⁰³ De esta manera, en estos juegos de desplazamientos e ingenios, lo que se desarrolla es un trabajo generador de artificios, vale decir, una especie de juego de manos, donde de lo que se trata es de introducir —subrepticamente— o hacer (a)parecer cosas y sucesos. No hay remisión, ni a trasfondos, ni a originales concretos, sino trabajo artificial.

Leyendo en este registro, esto es, desde la noción de un trabajo artificial y no de una referencia bien o mal lograda, se hace necesaria una reformulación de los

¹⁰² De más de un minuto: 05:29-06:41

¹⁰³ Otros ejemplos de desplazamientos artificiales, como el llevado a cabo aquí por el plástico pueden encontrarse en: *Pornstar bondage* [en línea] <http://www.keezmovies.com/439338> [1 de julio de 2009] En esta escena el centro no es, propiamente, la interacción genital, sino la relación de poder y el cigarrillo; Cfr. también *Drinking out of her juicy butt* [en línea] <http://www.keezmovies.com/444493> [6 de julio de 2009] donde la acción se reduce a verter una bebida en el ano de la “actriz”.

instrumentos y estrategias de legibilidad empleadas. Comenzando con el axioma “verlo todo” que ya no podría leerse como la visibilidad *de algo*. Menos que de *ser* visible, se trataría de hacer visible. Para decirlo de otra manera, del trabajo de hacer ver, sin importar qué *se ve* o si es simplemente visto o montado. Valiéndonos de un vocabulario que nos veremos inmediatamente obligados a abandonar, diríamos todavía que “verlo todo” se leería como un imperativo que demanda “ver algo más”; esto es, que compele a una acción y no al agotamiento o consumación de la misma. Entendido en esta “voz media”, que no remite a la acción consumada de un sujeto que ve, ni a la cualidad visible de un objeto, el axioma requeriría ser reformulado para no apelar a ninguno de los dos, sino, más bien, para dar cuenta de un mecanismo o medio de visibilidad; vale decir, al trabajo mismo del hacer visible en su transitividad. En este sentido, podemos apelar al término “escenificación”, en la medida en que señala la labor de “poner en escena”¹⁰⁴ como un movimiento en desarrollo, merced del sufijo —*acción* que se mantiene indeciso entre efecto y acción.¹⁰⁵

Así, bajo una axioma de escenificación, el porno iría en la dirección de escenificar y re-escenificar sin poder adquirir la forma concreta de una exterioridad o hiper-visibilidad; a lo más, estos no serían sino momentos o efectos —escenificaciones dadas. Su economía sería más compleja que estos excesos totalitaristas de la visión. Se trataría de un juego *entre* lo visible y lo no-visible, siendo este *entre* el punto clave. Un mero tráfico *entre* la a-propiación y la ex-propiación, esta economía del porno podría definirse también como un “movimiento obsceno”. Leyendo por obsceno, al mismo tiempo y de forma diseminada, un movimiento “hacia la suciedad”¹⁰⁶ y uno “hacia la

¹⁰⁴ Vid. “escenificar” en *Diccionario de la lengua española* [en línea] http://buscon.rae.es/draef/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=escenificar [21 de mayo de 2009]

¹⁰⁵ Cfr. “-ción” en *Diccionario de la lengua española* [en línea], http://buscon.rae.es/draef/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=-ci%F3n [22 de mayo de 2009]

¹⁰⁶ Desmontando aquí su etimología como *ob* (hacia) *caenum* (suciedad) Cfr. *Etimología de obsceno* [en línea] <http://etimologias.dechile.net/?obsceno> [21 de mayo de 2009]

escena".¹⁰⁷ Se indica, así, una escenificación que deviene indecente, es decir, un traer a escena lo que no debe traerse a escena, o bien, un traer a escena inapropiado. Nótese que la obscenidad especifica el carácter transitivo de la escenificación, haciendo surgir que este supone un ejercicio de fuerza. La escenificación no es propia o deviene ni del observador, ni de lo observado, sino que se imprime sobre ellos, es una impronta de fuerza, digamos, todavía, una violencia. Violencia del artificio en su artificialidad; esto es, en su radical heterogeneidad: el artificio no pertenece ni *es*, sino que se mantiene externo. No ya externo en el sentido de una exterioridad trasparente, sino externo en el sentido de extranjería: de posicionarse ahí donde no es *su* lugar. Este carácter violento de la extranjería del artificio, nos refiere aun más lejos en el sentido de su arbitrariedad. El artificio no se sigue, no se condiciona a *raíz* de unas premisas o unos límites. Mas no por ello hay que asumir que el artificio es incondicionado en el sentido de lo pleno — digamos, en el sentido de Kant o el erotismo trascendental. El artificio no es necesario. Como la obscenidad, este funciona *entre* unos límites, pero no los conoce; es decir, no se deja determinar. Lejos de ello, éste funciona como sobredeterminación, es más, consiste, precisamente, en aquello que los sobredetermina. Se puede entender más claramente en el caso de la obscenidad. Esta requiere un límite, a saber, un límite que distribuye entre lo visible y lo no visible, pero no se atiene a él. Esto es, no se inserta en su delimitación o distribución, se sucede en el espacio que esa distribución no puede pensar, ni posibilitar: en el intersticio o punto de borramiento entre lo visible y lo no-visible. Pensando desde la obscenidad y el artificio, más que hablar de límite sería preciso hablar de márgenes. Es decir, no de un punto inextenso que divide dos espacios y se supone infranqueable, sino de un espaciamiento, esto es, de un espacio funcional que divide pero pone en relación al mismo tiempo. Piénsese en el margen del texto, ese

¹⁰⁷ Desmontandola, ahora en *ob* (hacia) y *scenus* (escena) Cfr. *Loc. Cit.*

elemento que le constituye en su supuesta unidad y al mismo tiempo es su apertura: esto es, la posibilidad de inscribir cosas nuevas —la nota al margen o al pie— o extraer alguna de su pertenencia —la cita. Al mismo tiempo, a partir del desplazamiento límite-margen, no podríamos hablar de “extra-limitación” ni, mucho menos, de “trasgresión” en el sentido batailliano. Más bien, habría que hablar de “perversión”, leyendo por ello, la perturbación de un orden.¹⁰⁸ Esto es, no la contradicción, ni la sublevación, sino la deformación y resistencia al mismo.

Cabe resaltar, por último, que en esta economía de la obscenidad y la escenificación, sin duda, del artificio en general, no se trata sino de apariencias. Esto es, de parecerse y de apariciones: no hay “sí”, no hay *factum*, a lo mucho hay una serie abierta de “como si”. Hace falta reparar en ello, sobre todo por la violencia del artificio y la violación que supone. Aquí no se violenta nada ni a nadie, sólo se trata de moverse violentamente, valiéndonos de una expresión anglosajona, podríamos decir que no es sino un mero *going through the motions*.

Ahora bien, esta economía obscena, como sistema productor de sentido o lengua, no limita su pertinencia a los ejemplos citados, ni a las formas generales del humor-pornográfico o el sado-masochismo. En general, todo el material ya interrogado en esta discusión puede ser plegado a él. Donde se habían leído una serie de movimientos de dislocación que no podían apegarse a la disyuntiva de aceptar o rechazar unos límites, ahora se dejan leer perversiones que se juegan entre los márgenes. En lugar de un montaje que no puede apegarse al supuesto de *un* centro, una máxima de escenificación que es siempre excéntrica. En lugar de disociaciones que tomaban el lugar de identidades, un trabajo artificial en desarrollo. Más lejos aun, leer desde esta lengua obscena permite dar cuenta de la proliferación de la pornografía, así

¹⁰⁸ Vid. “Pervertir” en *Diccionario de la lengua española* [en línea], http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=perverci%F3n [22 de mayo de 2009]

como de la tendencia excéntrica que esta describe. Nos referimos, aquí, no sólo al hecho de que la pornografía es un territorio en permanente desarrollo, esto es, al hecho de que no hay obras maestras o productos emblemáticos, sino una mera ansia productiva; también, al hecho de que esa sobreproducción no describe una línea clara, sino un desarrollo diseminado. Pues la pornografía no centra sus esquemas. Ella versa sobre lo joven, lo viejo, lo atlético, lo obeso, lo violento, lo tierno,¹⁰⁹ lo industrial, lo pedestre, lo común, lo bizarro, lo escultural, lo exacerbado, lo ridículo, etc.; ensayando, además, todas las combinaciones posibles sobre estas regiones. Y es que, formulada en esta lengua obscena, no hace falta sino mostrar algo antes no visto para hacer pornografía. Cosa que, por lo demás, parece perfectamente clara para los pornógrafos. Es así que el video de una gimnasta con el pecho desnudo,¹¹⁰ puede ser insertado al lado de la escena más fuerte de *fist fuking* con toda facilidad.

Por otro lado, esta lengua obscena también daría cuenta de esas “otras” pornografías. La escenificación de bestialismo, pederastia, laceraciones, violaciones, asesinatos —los infames y míticos *snuff films*—, digamos, en suma, de todas esas regiones que estarían del lado de lo patológico-criminal y lo “indefendible”, se hacen legibles desde esta noción de obscenidad. Es decir, desde una economía de proliferación diseminada y desplazamientos artificiales. Pues, en la medida en que funciona como obscenidad, la pornografía trabaja siempre pervirtiendo ciertos márgenes; vale decir, borrando las líneas que distribuyen lo imposible y lo impensable. ¿Existe cierto riesgo? Sin duda, el riesgo que conlleva toda apertura, digamos, todo trabajo que nos abra hacia un por-venir sin garantías —ahí, tal vez, se formula un subtexto más del carácter

¹⁰⁹ Podría parecer inverosímil, pero cierta ternura es también parte de la producción pornográfica. Vid. *Very tight girls playing with each other and fisting* [en línea],

http://www.pornhub.com/view_video.php?viewkey=c90ce0285896a9c72e81 [23 de mayo de 2009]

¹¹⁰ *Bad gymnast, great tits!* [en línea] http://www.pornhub.com/view_video.php?viewkey=671943258 [22 de abril de 2009]. Otro ejemplo de pornografía inverosímil puede ser *Huge Fucking Tits* [en línea]

<http://www.youjizz.com/videos/huge-fucking-tits-118732.html> [10 de junio de 2009]. Entre chiste e ironía, en este clip sólo se muestra una mujer caminando con dos globos inmensos que, supuestamente, son sus senos.

peyorativo de la pornografía. Sin embargo, esa falta de garantías que formula el riesgo, debe recordarnos también que tratamos con apariencias. En lo que toca a la pornografía —debe repetirse— no hay más que “como si”, vale decir, algo que parece, reflejos, aparecidos o espectros; aquello que no está en *su* lugar, que no hace suyo (por derecho propio) un lugar, por tanto, con aquello que nos persigue o nos espera, pero frente al cual siempre media un intersticio y en él, una decisión.

Estos señalamientos sobre la obscenidad y la pornografía entendida como una producción obscena, inscriben nuestra problemática en el ámbito de lo performativo. Hace falta extraer esta consecuencia, pues, entendida como trabajo artificial (diseminación, desplazamiento, escenificación, etc.) ya no es posible entender a la pornografía como artificio muerto contrapuesto a —y subsumido por— una experiencia o realidad viva. Así, habría que retomar la noción de performatividad en la medida en que pueda diferir de estos esquemas. Para esto es posible referir, al menos, dos rasgos de “performativo” que Derrida extrae de Austin:

Esta categoría de comunicación es relativamente original. Las nociones austinianas de ilocución y perlocución no designan el transporte o el paso de un contenido de sentido, sino de alguna manera la comunicación de un movimiento original (que se definirá en una teoría general de la acción), una operación y la producción de un efecto. *Comunicar, en el caso del performativo, si algo semejante existe con todo rigor y en pureza [...], sería comunicar una fuerza por el impulso de una marca.*

A diferencia de la afirmación clásica, del enunciado constativo, el performativo no tiene su referente (pero aquí esta palabra no viene bien sin duda, y es el interés del descubrimiento) fuera de él o en todo caso antes que él y frente a él. *No describe algo que existe fuera del lenguaje y ante él. Produce o transforma una situación, opera; y si se puede decir que un enunciado constativo efectúa también algo y transforma siempre una situación, no se puede decir que esto constituya su estructura interna, su función o su destino manifiestos como el caso del performativo.¹¹¹*

Este primer rasgo nos hace reparar en la —*grafía* de *pornografía*. Como ya se señaló, el porno no *es* sino (a)parece, en esa medida es huella, fenómeno o marca. Del

¹¹¹ J. Derrida, “Firma, acontecimiento, contexto” en *Márgenes de la filosofía* [versión de Carmen González Marín], Cátedra, Madrid, 2008, pp 362-363, cursivas mías.

performativo se dice también que es marca, pero una marca que no comunica; al menos, no en el sentido de transportar o hacer pasar un contenido, podríamos decir, también, una sustancia o esencia. Su “comunicación” en todo caso, sería la de un “movimiento original”, mas “original” no debe entenderse como fundamentación, sino como producción de un efecto. Así, la pornografía, en tanto que marca, debería entenderse de la misma manera. No como la marca *de* algo, esto es, como artificio derivado de un original —como ya se leyó desde la noción de obscenidad—; por el contrario, en tanto que trabajo artificial, aquí la “marca” vendría a referir la “marcación” en el sentido de inscripción. A la manera del performativo, el porno marca, esto es, produce un efecto y opera sobre algo. Por tanto, si habremos de decir que el porno comunica, será en el sentido de comunicar una fuerza. La noción de trazo es aquí pertinente, pues indica la fuerza dinámica de la marca en su operación de marcación. No hay que dejar pasar esto, de lo que va es de una fuerza en el trazo, de cierto trazo escénico que es un movimiento de fuerza y una violencia; dicha violencia es aquello merced de lo cual la —*grafía*, como trazo, se separa de su “fuente” concreta —del “actor”, “actriz” o director porno. El trazo no comunica la voluntad de su autor, no es sino la fuerza de inscripción cuyo resultado se encuentra abierto, digamos, en espera de la combinatoria de contextos, superficies y luces que le hagan —en cada ocasión— legible. Esta “espera” en la que se halla el trazo, esto es, esa indecisión implícita en el ímpetu de una fuerza, es lo que disloca la oposición vivo/muerto en la marca preformativa. Puesto que no se trata ni de un agente ni de un receptor pasivo, sino de la impresión misma de la fuerza en su desplazamiento. De esta manera, la pornografía es preformativa, en primer término, en tanto que supone esa transitividad del artificio que se había señalado ya en la noción de *escenificación*.

En segundo lugar, ésta supone performatividad en la medida en que implica efectividad. Como ya se señaló, el trazo supone la producción de un efecto. Sin embargo, este efecto no puede ser pensado —como apunta el segundo rasgo— desde el andamiaje conceptual según el cual podría hablarse de una estructura referencial. De acuerdo a la formulación transitiva del performativo, aquí no podemos depender de la distinción causa/efecto, tanto como no es posible hablar de vivo/muerto. Merced de su condición de “espera”, el trazo se posiciona *entre* estos términos, sin dejarse entender punto de origen ni resultado. Si se dice, pues, que el performativo se circunscribe a cierto ámbito lingüístico, no es para indicar un plano inerte, cerrado y contrapuesto a otro (por ejemplo, el lenguaje contrapuesto al pensamiento como efecto de éste). Igualmente, si se dice que el performativo “produce o transforma una situación”, no implica que éste la haga, como si se tratase de su origen o autor. Lejos de esta distribución binaria, la efectividad del performativo supondría la puesta en funcionamiento de una productividad que no se deja concretar ni en punto rector de la producción ni en resultados determinados. En este sentido, si el trabajo artificial de la pornografía no supone un “en sí”, esto no implica que se le deba considerar como mera construcción efectista —en el sentido peyorativo de la expresión. Como el performativo, aquello que realiza la pornografía no es sustancial, en rigor, no es; sin embargo interviene una situación, aparece y opera sobre ella pero no se determina *en* ella, por tanto, su efectividad es tal, mas no prescribe resultados o efectos dados.¹¹²

Parece claro, a partir de este desarrollo, que desde la noción de obscenidad es posible realizar una lectura de la pornografía que no compadezca con los límites y axiomas que —desde la “sexualidad del origen”— articulan el porno-simulacro. Al

¹¹² Es preciso señalar que recurrir a la noción de performatividad no pretende insertar este trabajo sobre la pornografía en la polémica Derrida-Searle en torno del trabajo de Austin. Aquí el término performatividad interesa en la medida en que deja pensar los dos rasgos antes explicitados, como la doble condición que articula la heterodidáctica radical de toda marca o —*grafía*, según se encuentra en la noción de porno-grafia.

mismo tiempo, estos desarrollos comienzan a responder también la segunda interrogante planteada al principio de este capítulo. Ya que, según lo muestra el carácter performativo de la obscenidad, esta lectura no es meramente “otra” con respecto a la anterior. En la medida en que la obscenidad trabaja sobre las oposiciones que posibilitan el simulacro y no se limita —por ejemplo— a sustituirlas, ignorarlas o invertirlas, se deja ver que esta porno-grafía no es, ni externa ni interna, a la economía expuesta. Más bien, de acuerdo a lo que nos ha mostrado la performatividad, ésta debería atravesar sus pliegues y puntos ciegos; esto es, debería posicionarse y funcionar, en todo lugar donde sus distinciones se diseminan y no pueden pensarse categóricamente. De tal suerte que la porno-grafía no es ni reverso ni alteridad del porno-simulacro, sino algo que extrañamente habita ya en él. Esto supone, al menos, tres consecuencias:

1. La posición estratégica así adjudicada a la porno-grafía frente al porno-simulacro es extensiva a su economía general; esto es, a la “sexualidad del origen”.

2. Dicha posición estratégica supone la capacidad de operar sobre esa economía. Por lo demás, esta capacidad no puede asumirse inaugurada por este señalamiento. Si la porno-grafía atraviesa ya la constitución del porno-simulacro y en tanto que performativa produce efectos, es preciso considerar la posibilidad de que se encuentre ya funcionando, silenciosamente, en la “sexualidad del origen”. Esta posibilidad explica la necesidad interna de formular la noción “simulacro”, como clausura problemática que controle la proliferación diseminada reconocida en la obscenidad. Ya que, si bien es posible asumir que ésta funciona ya en esa economía, no es posible, por cierto, pensar que funcione *como tal* productividad abierta. Pues, según se dijo, la “sexualidad del origen” depende de ciertos límites categóricos que no soportarían la perversión constante que la obscenidad, en tanto tal, les imprimiría. Con esto se explicita en qué

sentido la —*grafía* de porno-grafia viene a constituir una amenaza que la “sexualidad del origen” debe mantener bajo control.

3. Para rastrear las consecuencias problemáticas inscritas por porno-grafia, es necesario pensar al porno en su duplicidad —esto es, como articulación irreductible de porno-simulacro y porno-grafia. Sólo en este registro ambivalente se hace posible considerar hasta qué punto la performatividad obscena repercute, aun silenciada, en la “sexualidad del origen”.

b. El suplemento, la(s) fractura(s)

Ahora bien, si en este punto resulta pertinente introducir la noción de suplemento, es porque ella nos permitirá articular la doble faz del porno (porno-simulacro y porno-*grafía*) que es menester considerar. La ventaja que en este aspecto aporta el suplemento, es producto de los dos sentidos que extraña, pero necesariamente, cohabitan en la noción.

El suplemento se añade, es un excedente, una plenitud que colma otra plenitud, el *colmo* de la presencia. Colma y acumula la presencia. Así es como el arte, la *techne*, la imagen, la representación, la convención, etc., se producen a modo de suplemento de la naturaleza y se enriquecen con toda esa función de acumulación. [...] Pero el suplemento suple. No se añade más que para remplazar. Interviene o se insinúa *en-lugar-de*; si colma, es como se colma un vacío. Si presenta y da una imagen, es por la falta anterior de una presencia. Suplente y vicario, el suplemento es un adjunto, una instancia subalterna que *tiene-lugar*. En tanto sustituto no se añade simplemente a la positividad de una presencia, no produce ningún relieve, su sitio está asegurado en la estructura por la marca de un vacío. En algún lugar algo no puede llenarse *consigo mismo*, no puede realizarse sino dejándose colmar por signo y pro-curación.¹¹³

El primer sentido es el de un excedente y una acumulación. Se dice que “el suplemento se añade”, de tal forma que supone positividad; sin embargo, ésta no es la suya. Su positividad es aquella de una añadidura, se formula merced de una operación en la que

¹¹³ J. Derrida, *De la gramatología* [versión de Oscar del Barco y Conrado Ceretti], Siglo XXI, México, 2005, p 185, cursivas del autor.

no es sino partícipe. El suplemento es pleno y positivo sólo en la medida en que se pone en relación con otra plenitud. Dicha relación, merced de la cual deviene la adición, es la de una acumulación. Su papel es el de acumular, no el de originar; la plenitud, presencia o positividad que le puede ser reconocida no emana de él, sino que es repetida por él. En tanto que acumulación y añadidura, el suplemento difiere —en tiempo y espacio— de una plenitud que le antecede jerárquicamente. Este elemento pleno que presupone este sentido de “suplemento” puede denominarse de forma general “naturaleza.” Esto es, un elemento originario, autosuficiente e irremplazable. Frente a la naturaleza, en tanto que ésta basta y se basta a sí misma, la labor repetitiva del suplemento deviene reduplicación, por tanto, excedente. La naturaleza no se ve incrementada en manera alguna por el suplemento, éste se posiciona afuera de ella como reduplicación contingente de aquello que no puede ser sino uno consigo mismo. Ahora bien, desde esta forma de comprenderle, el suplemento alberga en sí dos posibilidades. Por un lado, la reduplicación que supone puede hacerle jugar el papel de un vicario. Es decir, vendría a inaugurar la posibilidad de “hacer las veces” de una naturaleza allí donde ésta no puede, en sí misma, extenderse, pero cuya positividad —pretendidamente— se ejerce. Para decirlo de otra manera, el suplemento alberga la posibilidad de ser investido con un poder que no es el suyo, pero que en nombre de otro y bajo su autoridad, ejerce. Por otro lado, la posibilidad de reduplicación puede asignarle el papel de falsificación. Esta posibilidad es resultado de la diferencia que necesariamente media entre naturaleza y suplemento. Este no es nunca aquella y no es en sí nunca lo que aparenta o reduplica. De tal forma que si esta réplica no se subordina al original o adquiere cualquier tipo de independencia, se constituye en fraude. Se entiende que la doble posibilidad de este sentido de “suplemento”, es aquello que en la “sexualidad del origen” se distribuye entre porno y erotismo. El segundo vendría a señalar el riesgo del fraude en el exceso

fracasado de la visibilidad, mientras que el primero encarnaría al buen vicario que remite siempre a la autoridad central.

Es preciso reparar en que este doble papel, distribuido entre porno y erótica, es en rigor un solo sentido consolidado en la noción de vicario, el cual se encuentra en juego en ambos términos, respectivamente, como un mal y un buen vicario. De esta manera, el porno-simulacro consolida a su vez este sentido de suplemento en su doble posibilidad, en tanto que manifiesta en su anverso al mal vicario y en su reverso — como reflexión negativa del erotismo y articulación necesaria con este— al bueno. Así, el suplemento entendido como vicario permite pensar el porno-simulacro, al tiempo que apunta cierta suplementariedad en juego al interior de la “sexualidad del origen”.

El segundo sentido, por su parte, nos habla de un sustituto. En efecto, el suplemento se añade, es y adquiere sentido en relación con otro. Pero esa adición y toma de sentido no es simple; si el suplemento se añade es para remplazar. No se trata de una operación unidireccional, al tiempo que algo es añadido al suplemento, este añade algo a su vez. Que sea y adquiera sentido en relación con otro, significa, también, que es y adquiere sentido *en lugar de* otro. Pues la adición no puede formularse sin la falta anterior de algo sobre la cual posicionar el añadido. Es ahí, en “la marca de un vacío” donde el suplemento *tiene lugar*; esto es, donde es posible o necesario formularlo y donde la estructura puede albergarlo. Por esto se dice que el suplemento es “una instancia **subalterna** que *tiene-lugar*”; ya que, si bien nunca deja de ser un elemento excéntrico, cuyo valor y sentido son contextuales, no por ello deja de tener una función, acontecer y producir ciertos efectos. Entendido en este sentido, el suplemento demuestra, como la porno-grafía, una dimensión performativa. Acontece y produce efectos, en la medida en que *tiene-lugar*, mas, en tanto este es un *en-lugar-de*, no se constituye en causa primera, ni implica necesidad alguna. El suplemento es una

contingencia en sus varios sentidos: un acontecimiento que se ejerce y tiene efectos, pero que no es previsto, por tanto, algo que altera o transforma una situación desde la cual no es originado; de tal suerte que supone la desestabilización de una condición que le alberga —o padece— pero a la cual no responde y desde la cual no es comprendido. Así, el movimiento obsceno, la perversión, la escenificación, los desplazamientos y la desestabilización que suponen, vendrían a atravesarse unos a otros en la noción de sustituto y en la posibilidad de las sustituciones. Pues este sentido de suplemento, vendría a indicar ese curioso carácter de una efectividad que no puede ser determinada, ni por su fin ni por su origen, es decir, de una productividad sin garantías. Con esto, el suplemento entendido como sustituto, permite pensar la —*grafía* en *pornografía*, dando cuenta, además, de la suplementariedad que se juega también en este extremo del porno.

Un lento movimiento comienza a desdoblarse la pertinencia de “suplemento” para nuestra discusión. En él hallamos las dos caras legibles de la pornografía, así como una economía que deja expandir no sólo su diferencia como la distancia entre “vicario” y “sustituto”, sino su complicidad en la suplementariedad que en ambos funciona. Empero, si esta noción en su ambivalencia ha de ser útil, no se debe a la taxonomía general que habilita. Siendo ésta imprescindible para articular el panorama de la discusión, el aporte central reside en que dicha taxonomía sólo puede ser provisional. Las distinciones, relaciones, lugares y genealogías que pueda sugerir, no se sostienen sino en interés del discurso. Y es que estos dos sentidos de “suplemento” no articulan una polisemia. Es decir, no señalan posibilidades alternativas de una toma de sentido, como si estuviera en juego una disyunción según la cual surge una o la otra. Sustituto y vicario, no describen regiones perfectamente delimitadas que el suplemento encarna alternativamente. Por el contrario, “suplemento” señala el plano diseminado en que vicario y sustituto se entrecruzan sin unificarse, al tiempo que se consolidan por mutua

erosión. Solamente en la medida en que logremos entender el suplemento como diseminación, es que este permitirá pensar el fenómeno de la pornografía en general y consecuentemente, extraer las problemáticas emanadas de su doble legibilidad.

Para lograr esto, es necesario regresar sobre un elemento topológico imprescindible para formular el lugar del suplemento y considerarlo en su doble juego. Dicho elemento es la “naturaleza”; como ya se apuntó en el primer sentido de la noción, un suplemento se posiciona siempre en relación a una naturaleza. Esto es tan cierto para el primer como para el segundo sentido. Un punto originario que es a la vez —y por lo mismo— autosuficiente, autorreferente e insustituible, es imprescindible tanto para el vicario como para el sustituto. En el caso del primero, este es aquello desde lo cual se inviste de una positividad ajena y hacia lo cual, al “hacer las veces de” remite ya en su formulación positiva, ya en la negativa, en la medida en que este es la referencia desde la cual se constituye en fraude. Este punto original que condiciona al vicario — literalmente, que le dota de la condición de vicario— es autosuficiente en tanto que pleno, por lo cual el suplemento es excedente, autorreferente en tanto que positividad primera e insustituible en tanto que el suplemento difiere necesariamente de aquel, sin poder nunca independizarse. En el caso del segundo sentido, por otro lado, esta naturaleza es el centro frente al cual el suplemento deviene “instancia subalterna” y remplazo que tiene un lugar que no es el suyo. Simétricamente al caso anterior, este centro debería ser autosuficiente en tanto que el añadido se mantiene en una posición subalterna, nunca logrando igualar o unificarse con el centro; autorreferente en la medida en que el sustituto no debería participar de la positividad, señalando, más bien, un vacío; e insustituible, por razón de que el sustituto sólo puede ocupar su lugar como un extranjero que no lo posee. En términos generales, esta naturaleza posiciona al

suplemento como aquello que “sobreviene a la naturaleza,”¹¹⁴ es decir, como aquello que es distinto e impropio. Pero, al mismo tiempo, si el suplemento suple “lo hace bajo la especie de la suplencia de lo que *debería* no faltarse a sí.”¹¹⁵ En cada caso, el suplemento es aquello diferido, siempre distinto, que suple aquello que no puede ser suplido: ya sea en la figura del excedente, que no hace falta, o en la del sustituto, que no puede llenar aquello que falta.

En la medida en que suple lo que no puede ser suplido, el suplemento nos habla de una naturaleza que basta y se basta y al mismo tiempo, de una que “no puede realizarse sino dejándose colmar por signo y pro-curación.” *En principio*, cada una de estas posibilidades deben repelerse y en rigor, no pueden formularse sino mediante esa repulsión; sin embargo, en la noción de “suplemento” se encuentran y entrecruzan, tanto en el vicario como en el sustituto, haciendo, a su vez, que estos se entrecrucen.

La razón es incapaz de pensar esta doble infracción a la naturaleza: que haya *carencia* en la naturaleza y que *por eso mismo* algo se *añada* a ella. Además, no se debe decir que la razón sea *impotente para pensar eso*; ella está constituida por esa impotencia. Esta es el principio de identidad. Es el pensamiento de al identidad consigo del ser natural. Ni siquiera puede determinar al suplemento como su otro, como lo irracional y lo no-natural, porque el suplemento *naturalmente*, viene a ponerse en lugar de la naturaleza. El suplemento es la imagen y la representación de la naturaleza. Ahora bien, la imagen no está ni dentro ni fuera de la naturaleza. Por tanto, el suplemento es también peligroso para la razón, para la salud natural de la razón.¹¹⁶

Esta doble infracción es la diseminación del suplemento. El hace carecer en su adición y añade la carencia. Visto de esta manera, es decir, en su generalidad, el suplemento *hace las veces de* la naturaleza, *en lugar de* la naturaleza. Así, su duplicidad que ya no puede llamarse con rigor tal, por razón de su diseminación, comienza a proyectar sus repercusiones. Pues, merced de este extravagante carácter, el suplemento no puede ser racionalmente comprendido. Sin embargo, por esto mismo, tampoco puede ser

¹¹⁴ *Op. Cit.* p186.

¹¹⁵ *Loc. Cit.* cursivas del autor.

¹¹⁶ *Op. Cit.* p 190, cursivas del autor.

contrapuesto a la razón como si de un afuera se tratase. El suplemento no es ni lo que contradice, ni lo que delimita ya a la razón, ya a la naturaleza. No es ni lo uno ni lo otro, sino lo que sin ser de ninguno es ambos y revienta sus márgenes haciendo explotar las posibilidades del juego. Habrá que regresar con detenimiento a esta última consecuencia y explayarla sobre nuestra discusión. Antes, no obstante, hay que hacerla surgir con todo rigor y para ello, hace falta reparar en la naturalidad con la que el suplemento toma el lugar de la naturaleza.

Naturalidad de la falta de naturaleza: ¿cómo pensar esta contradicción? Es decir, ¿de qué manera puede esta imposibilidad *a priori* de la razón, constituir pensamiento? Y, al mismo tiempo, ¿cómo es posible que, sin abandonar este carácter constitutivo, como tal contradicción, ésta suponga una resistencia al pensamiento? Bien, por principio, una frase como esta no puede ser pensada en todo rigor: no puede atribuirse *naturalidad* a la falta, ausencia o retirada de la naturaleza. ¿Cómo decir de lo que no es naturaleza, que es natural? Ninguna lógica, en su rigor y univocidad, lo permite; pero, al mismo tiempo, ninguna lógica puede surgir sin esta capacidad. La *naturalidad* no puede ser formulada sin la retirada de la naturaleza. Es decir, no es posible abstraer la cualidad “naturalidad” sin retirar al objeto naturaleza, sin hacerlo presente ahí donde falta o en su falta. Dicho de otra manera, no se puede decir *naturalidad* —ni naturaleza— sin recurrir a una mediación, por tanto, sin suponer cierta falta de naturaleza e imponerle la retirada. De igual forma, no se puede decir que es natural, ni *atribuir* —mediante lenguaje o pensamiento— *naturalidad*, mas que aquello que no *es* naturaleza y a condición de que la naturaleza falte ahí donde se dice o se piensa. El lenguaje y el pensamiento, vale decir, el *logos* en general, se constituye por esta retirada. Empero, si se constituye, si hay lenguaje y se puede decir *naturalidad* ahí donde no hay naturaleza, es porque cierta restitución opera a un tiempo con la retirada. En un movimiento eminentemente

suplementario, el lenguaje se hace de la naturaleza mediante la palabra *naturalidad*. Al enunciarla, al hacerla lenguaje y hacer experiencia (lingüística) de ella, esta palabra que supone su retirada, la hace presente e inmediata al inscribir, *por sobre su diferencia para con el lenguaje*, un carácter lingüístico que la inserta en este. Pero no nos equivoquemos, esta restitución en —y por— la retirada, no supone la “simple” construcción lingüística de la naturaleza en detrimento del objeto naturaleza. Lejos de ignorar o menospreciar, por así decirlo, “la cosa misma”, este procedimiento la instituye. Sólo mediante la imposición de una diferencia radical con el lenguaje, ésta se viene a constituir como elemento no diferencial, inmediato e inamovible; vale decir, sólo mediante esta diferencia primera, el objeto adquiere su objetividad, en la medida en que ésta sólo puede formularse *afuera* del plano lingüístico.

Diferencia que construye presencia: diferencia merced de la cual se posibilita la presencia e inmediatez consigo tanto de la palabra como del objeto. También, diferencia que no difiere, que controla y delimita las posibilidades del diferimiento en favor de una presencia. Se trata, sin duda, de la operación por la cual se construye el límite que posibilita el origen —en una “sexualidad del origen”. Operación que, además, sólo puede ser encarnada por el vicario; por aquel que investido, es la presencia consigo del delegado y la ausencia/presencia de la autoridad central. *Naturalidad de la falta de naturaleza*: esto no puede ser pensado con todo rigor, pero todo el rigor se levanta sobre él; esto es, propiamente hablando, el principio de (la) identidad.

No obstante, lo que por merced de este principio se encuentra no-diferido es ya, por este mismo principio, absolutamente diferido. Pues, si bien esta diferencia original, primera y dominada, constituye al pensamiento de la identidad, dicha constitución no puede prescindir, en su acto fundacional, del vicario. Antes del juego diferencia-presencia, sea cual sea su resultado y a condición de que resulte, se encuentra el vicario

o el sustituto, en todo caso, el suplemento como necesidad económica de un intermediario que supla el principio. He aquí la resistencia al pensamiento. *Naturalidad de la falta de naturaleza* supone también, la necesidad de un vicario que en su investidura consolide al delegado y al centro; dicha operación, no obstante, es siempre sustitutiva. Si el vicario re-presenta al centro y se hace su exceso, es sólo por razón de ser capaz de sustituirlo, sustitución efectiva (performativa), productora de efectos y resultados: sustitución que puede siempre *producir* a un centro y su delegado. Además, sustitución que en su productividad puede siempre producir su borradura; esto es, que al tener resultados y lograr ciertos desplazamientos, borra y deja pasar la producción misma y su productividad. Así como el vicario es tal por razón de poder sustituir, el sustituto sustituye efectivamente al producir resultados, por tanto, al habilitar la figura del vicario. *Naturalidad de la falta de naturaleza*, en la medida en que esto suponga un principio por razón de habilitar un vicario, querrá decir, también, *naturalidad que sustituye la naturaleza*; y si la naturaleza puede ser sustituida, entonces la cadena de las sustituciones debe estar ya inaugurada y dicha naturaleza sustituida, ser a su vez sustitución. Para decirlo de otra manera, siendo tal principio, el principio es siempre sustituto del principio; puesto que para originar o dar principio, este debe siempre recurrir al vicario y en esa medida ser sustituido. Pero, si es posible dar o suplir principio, esto es, buscar el suplemento del principio, es sólo en la medida en que la suplementariedad, como posibilidad, se encuentre ya abierta, por consiguiente, que el principio sea ya un suplemento.

A través de esta secuencia de suplementos se anuncia una necesidad: la de un encadenamiento infinito, que multiplique irreductiblemente las mediaciones suplementarias que producen el sentido de eso mismo que ellas difieren: el espejismo de la cosa misma, de la presencia inmediata, de la percepción originaria. La inmediatez es derivada. Todo comienza por el intermediario, he aquí lo que resulta "inconcebible para la razón".¹¹⁷

¹¹⁷ *Op. Cit.* p 201.

La naturalidad con la que el suplemento toma el lugar de la naturaleza, tiene como consecuencia última esta fatídica conclusión: “la inmediatez es derivada”. Lo cual no supone negar la inmediatez o el centro, sino que no hay *una* inmediatez o *un* centro, es decir, que hay inmediatez y centros. Que la inmediatez, siendo tal, no es inmediata, sino producida, y que el centro no es central, sino sólo la función contingente de centralidad. Tal como señala Derrida, la suplementariedad abierta implica un encadenamiento infinito de suplementos, de tal suerte que no hay principio ni fin. Sólo generación de suplementos, suplementos que sustituyendo producen efectos. Por tanto, un desplazamiento y producción infinita de centros, de inmediatez y naturalezas. Así, la suplementariedad atraviesa, sin agotarse, todo aquello que se deja comprender en las oposiciones dentro/fuera, propio/impropio, presencia/ausencia, positividad/negatividad, etc. Ya que, en la medida en que la suplementariedad es la trama sobre la cual, a un tiempo, se generan y diseminan estos juegos presencia-diferencia por razón de la productividad sustituto-vicario, el suplemento atraviesa cada uno de ellos, produciéndolos, sobre-determinándolos y no dejándose ni apropiar ni alienar por ninguno.

De esta manera, la cadena infinita de suplementos revienta los límites —y las oposiciones— que organizan las estructuras de la razón y el pensamiento. Esto supone, en primer término, la imposibilidad de orientar estas estructuras. No precisamente que no puedan darse ordenamientos, o que se vuelvan incapaces de producir sentido. Más bien, se trata de que no se puede determinar *un* orden, o bien, *el* orden. Pues, en la medida en que ningún límite u oposición básica puede abstenerse del juego de la suplementariedad, no es posible suponer un punto quieto desde el cual toda la estructura pueda orientarse categóricamente y a cabalidad. En otras palabras, las posibilidades de ordenación de la estructura no pueden agotarse, por consiguiente, no puede plantearse el

horizonte absoluto desde el cual orientar la estructura de forma definitiva. En el mismo sentido, la segunda consecuencia de la desestabilización que acarrea la suplementariedad, consiste en que, sin poder postular un horizonte o centro absoluto, no hay instancia que limite el juego de la estructura. Al igual que los ordenamientos que no pueden ser delimitados, las posibilidades productivas —esto es, el juego— no pueden ser subsumidas a una autoridad central que les controle o administre. Por cierto que dichas producciones son siempre una combinatoria de restricciones y gastos, describiendo, pues, cierta economía; no obstante, este carácter no implica un administrador central. Es decir, una especie de voluntad o punto autorreferente desde el cual son controladas. Lejos de ello, la economía de la estructura se juega, vale decir, se desplaza en movimientos de auto-erosión y auto-producción que son siempre reversibles. Y es que ni el juego ni la economía son ilimitados o indeterminados. No se trata de absolutos. Si el juego no se limita, no es el sentido de suponer una potencia absoluta, infinita o plena. Por el contrario, que el juego no sea limitado se debe a cierta finitud: al hecho de que le falta algo. Algo que, aun siendo parte de la cadena de sustituciones, no sea a su vez sustituible y por tanto pueda detener su juego. Para decirlo de otra manera, no se trata tanto de que el juego sea indeterminado, como que está siempre sujeto a la sobredeterminación: a plegar sobre una determinación nuevas determinaciones y poner en marcha, de nuevo, el juego.

Ahora bien, este desarrollo de la suplementariedad dice mucho sobre ese porno que es, de alguna extraña manera, simulacro y —*grafía*. Ya se había señalado como la doble posibilidad del suplemento, a saber, sustituto y vario, encarnaba respectivamente, a la porno-grafia y al porno-simulacro (y su sistema). De igual forma, más arriba se había dejado ver que, en tanto que la porno-grafia no es ni reverso ni alteridad del porno-simulacro, ésta parecía ya habitarlo o en todo caso asediario. Dicho señalamiento

se confirma cuando la relación sustituto-vicario, que vendría a ser espejo de la doble legibilidad del porno, no se deja leer como polisemia, sino que refiere un plano de diseminación que erosiona y produce sus términos. Como aquellos, —*grafía* y simulacro no pueden entenderse como elementos claramente distintos. Estos extremos de la legibilidad, se acosan o persiguen mutuamente: no se identifican, pero tampoco se pueden disociar. Para que el simulacro y todo el sistema en que se inserta, —esto es, ese sistema de buenas y malas referencias, de los usos legítimos y viciados de la marca, en suma, de la “sexualidad del origen”— se pueda formular, es preciso que se de la producción de una marca. Ya sea que se trate de la marca que quiere y no puede referir, ya la marca que al ostentar su vacío, remita por vía negativa al gran referente, se debe presuponer siempre la producción de la marca: por tanto, la posibilidad que encarna la —*grafía*. Simétricamente, en tanto que la —*grafía* es marca performativa, ésta siempre produce efectos, por tanto, puede producir el efecto de un centro o una autorreferencia inalcanzable, en suma, participa del riesgo del simulacro. Con esto se explica, de un lado, la posición estratégica de la porno-grafía y al mismo tiempo, su condición silente. Pues, en tanto que performativa, a la manera del sustituto, ésta siempre puede producir su propia borradura mediante su efectividad, precisamente, por razón de producir efectos que se tomen por resultados.

En su articulación irreductible, —*grafía* y simulacro describen un juego de trazos que subyace y produce toda la doble posibilidad de las marcas. Este juego, como la suplementariedad, supone a ultranza la cadena no-limitada de los trazos, y su posibilidad ya abierta. Ya que, si en el sistema del simulacro, el origen se encuentra constituido y mediado por la marca, digamos, si el origen *debe* ser marcado, —como lo asume la oposición porno/erótica en tanto que formula cierta propedéutica de la marca en torno del origen— entonces la posibilidad de inscripción del trazo debe estar ya en

juego en el origen, por tanto, este debe, a su vez, ser trazo. Con esto, el juego de los trazos se constituye en la trama sobre la cual se producen y diseminan, la obscenidad y el binomio origen/simulacro. Por tanto, este juego de los trazos haría, a la manera de la suplementariedad, que el espacio donde se desarrollan no pudiera orientarse, tener *un* centro o limitar su juego. De esta manera, dicho espacio vendría a constituir un juego no-limitado, una economía donde siempre se pueden establecer centros u orígenes, (siendo *uno* entre tantos el del erotismo) siempre sujetos a ser desplazados, sustituidos, (re)trazados o borrados. La trascendencia, inmanencia, origen o autenticidad, no serían, pues, sino efecto de un juego trazos, algo siempre sujeto y constituido por la posibilidad de ser desplazado o reparado. Como en la obscenidad de la porno-grafia, se trataría de un trabajo constante sin garantías.

Considerada en su ambigua legibilidad, la pornografía se muestra como el simulacro productivo, no-original, derivado, subalterno, que no comienza o marca un fin y nunca se agota. Digamos, todavía, productividad o performatividad genética sin génesis. Sin principio dominante ni *genealogía* posible, pero, al mismo tiempo, productora de un *logos* que no viene a constituir —*logías* (esto es, verdades u orígenes); o bien, que no hace más que producirlas, multiplicarlas, desplazarlas, en suma, inscribirlas y re-inscribirlas.

Con esto se deja ver la complicidad que puede formularse entre la obscenidad y la “sexualidad del origen”. En la medida en que ésta se constituye sobre un límite que distribuye entre original y derivado, esto es, entre el centro y el delgado, supone siempre un vicario, por tanto, una labor sustitutiva de la cual no puede prescindir. Así, cierta —*grafia* podría siempre operar en ella, en su noción de pornografía como simulacro, sin duda, pero también en su erotismo. Se trataría, en rigor, de la posibilidad misma de su constitución y al mismo tiempo, de su fractura. Constitución fundada y desfondada en la

marca: constitución eminente o inminentemente fracturada. Fractura que opera a todo lo largo de la estructura, construyéndola y fisurandola a un tiempo; repercutiendo y multiplicándose, pues, a cada paso, sin por ello dejar de estructurar, reorganizar o economizar, sus fragmentos. Esto es lo que, en su generalidad, dejaría pensar la pornografía.

Conclusiones

1. "Pornografía" no designa ni un género, ni un cúmulo dado de materiales, sino un objeto simbólico, es decir, una localización diferencial que emana a partir de las relaciones dadas en un espacio topológico. En el caso particular de la pornografía, esta localización depende, centralmente, de la relación que entabla con el erotismo, frente al cual se posiciona como exceso degradante y adquiere un valor peyorativo.

2. El sistema de relaciones específico que hace surgir este objeto simbólico se ha mostrado, a partir de una reflexión sobre el erotismo, como un esquema trascendental en su forma y místico en su procedimiento. Este sistema, denominado "sexualidad del origen", tiene como presupuesto fundamental un espacio originario y a-discursivo, que en su funcionalidad describe un punto de autorreferencia presente consigo, necesario (sin condición previa) y verdadero. Ahora bien, al interior de este sistema, la oposición porno/erótica articula la doble posibilidad del espacio derivado frente a ese punto originario. Por un lado, en la figura del erotismo, la posibilidad de dar cuenta de la positividad y autorreferencia de ese otro punto, por razón de sostener un interdicto frente a este. Es decir, al entablar una (no)relación con el origen y encarnar su inaprehensibilidad. Esto es lo que se ha reconocido en la compleja estructuración místico-trascendental que se explicitó en el segundo capítulo. Por otro lado, la figura de la pornografía da cuenta de la posibilidad del simulacro, esto es, del carácter degradado del espacio derivado, en tanto que encarna la imposibilidad de este espacio para formular la autorreferencia y presencia consigo. A esta forma de entender la pornografía, es a lo que se ha denominado porno-simulacro.

3. Esta articulación de la oposición porno/erótica alrededor del espacio originario da cuenta de la dimensión axiológica de éste. Es sólo a partir de él que la oposición puede ordenarse como una distinción entre el buen y el mal vicario; por tanto, es a partir de él que es posible distinguir en ella entre el legítimo uso del suplemento y el exceso fenoménico. De esta manera, se muestra no sólo el papel primordial de este elemento como principio de ordenación, sino como principio de orientación. En esta medida, se hace explícita la necesidad estructural que todo programa que se entienda a sí mismo como radical e inapelable, tiene de un espacio originario que permita condicionar el sistema de forma incuestionable, por virtud de su autorreferencia y preeminencia.

4. Con todo, la pornografía permite pensar un funcionamiento y una efectividad del espacio derivado que no compadece con la figura del simulacro; por tanto, que no se pliega a la “sexualidad del origen”. Pensada desde la obscenidad como una —*grafía* performativa, la pornografía hace surgir la doble posibilidad diseminada del sustituto y el vicario en la figura del trazo. A la luz de una economía del suplemento, éste se despliega como una necesidad imprescindible de la “sexualidad del origen”, en tanto que esa requiere siempre cierto trazo que haga de vicario para instituir, a la distancia, el origen. Pero, al mismo tiempo, esta —*grafía* imprescindible supone una performatividad abierta que extiende al infinito la cadena de los trazos; de tal suerte que el punto originario y autorreferente se hace imposible de sostener. Así, la —*grafía* se erige, a un tiempo, como la posibilidad misma de construir una “sexualidad del origen” y su fractura.

5. Esto acarrea una consecuencia singular. No se trata ni del abandono de la oposición, ni de su inversión; sino de la explicitación del carácter infundado y a-sistemático *que la*

constituye. Por tanto, del carácter gratuito y abierto de la ordenación-orientación que habilita; en rigor de toda orientación-ordenación que proceda a su manera, es decir, mediante un espacio originario que condicione un sistema sin formar parte de él. De otro lado, tampoco se trata de sostener o rechazar la acepción peyorativa del término “pornografía” según se fragua en esta oposición, sino de reconocer la capacidad estratégica de la —*grafía* que dicha acepción pretende poner bajo control. Esta capacidad consiste en la *posibilidad* permanente de reformular y hacer más de una la manera en la que se estructura y piensa un fenómeno o experiencia; esto es, de construir y fracturar por un solo movimiento, cualquier sistema que se pretenda agotado o cualquier programa presuntamente inapelable.

Anexo

Ilustración 1



Ilustración 2



Ilustración 3



Bibliografía

Barba, Andrés; Montes, Javier, *La ceremonia del porno*, Anagrama, España, 2007, 200 pp.

Bataille, Georges, *El erotismo*, [versión de Antoni Vicens y Marie Pauln] Tusquets, México, 2005, 289 pp.

_____, *Las lagrimas de Eros*, [versión de David Fernández] Tusquets, Barcelona, 2002, 266 pp.

_____, *La experiencia interior* [versión de Fernando Savater], Taurus, España, 1989, 210 pp.

Baudrillard, Jean, *El complot del Arte* [versión de Irene Agoff], Amorrortu, Buenos Aires, 136 pp.

_____, *De la seducción* [versión de Elena Benarroch], Cátedra, Madrid, 1986, 170pp.

Bukowski, Charles, *Like a flower in the rain*, [en línea], <http://plagiarist.com/poetry/160/> [1 de Marzo de 2009]

Cortazar, Julio, *Rayuela*, Punto de Lectura, México, 2005, 711pp.

Deleuze, Gilles, “¿Cómo reconocer el estructuralismo?” en *La isla desierta y otros textos: textos y entrevistas (1953-1974)* [versión de José Luis Pardo] Pre-textos, España, 2005.

Derrida, Jaques, *De la gramatología*, [versión de Oscar del Barco y Conrado Ceretti] siglo XXI, México, 2005, 397 pp.

_____, *Aporías. Morir— esperarse (en) «los límites de la verdad»* [versión de Cristina Peretti], Paidós, España, 130 pp.

_____, *Márgenes de la filosofía* [versión de Carmen González Marín], Cátedra, Madrid, 2006, 372 pp.

Eliade, Mircea, *Maitreyi. La noche bengalí* [versión de Joaquín Garrigós], Kairós, Barcelona, 2000,

Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad: 1- La voluntad de saber* [versión de Ulises Guiñazú], Siglo XXI, México, 2005, 194 pp.

_____, *Historia de la sexualidad: 2- El uso de los placeres* [versión de Martí Soler], Siglo XXI, México, 2003, 238 pp.

Fuente Lora, Gerardo; Flores Farfán, Leticia; *George Bataille. El erotismo y la constitución de agentes transformadores*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 2004, 156 pp.

Kant, Immanuel, *Crítica de la razón pura* [versión de Pedro Ribas], Taurus, México, 2007, 666 pp.

_____, *Fundamentación de la metafísica de las costumbres* [versión de Manuel García Morente], Ediciones Encuentro, Madrid, 2003, 124 pp.

Marx, Karl, *El capital. Crítica de la economía política* [versión de Pedro Scaron], Siglo XXI, México, 1975.

Marzano, Michela, *La pornografía o el agotamiento del deseo* [versión de Víctor Goldstein], Manantial, Buenos Aires, 2006, 264 pp.

Olcina, Emili, *No cruces las piernas: un ensayo sobre el cine pornográfico*, Editorial Laertes, Barcelona, 1997, 158 pp.

Pérez Jara, Carlos, *La pornografía, o el erotismo del otro*, [en línea]
<http://www.nodulo.org/ec/2005/n036p18.htm> [6 de febrero de 2009]

Rebeil Corella, María Antonieta, *Pornografía en Internet: un asunto de corresponsabilidad familiar y mediática* [en línea]
<http://revistasintaxis01.blogspot.com/2008/07/pornografa-en-internet-un-asunto-de.html> [26 de enero de 2009]