

# La mirada. Textos sobre cine

Título:

El ghetto pornográfico

Autor/es:

Company, Juan M.

Citar como:

Company, JM. (1978). El ghetto pornográfico. La mirada. (1):40-43.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41551>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

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

Entidades colaboradoras:



# La mirada. Textos sobre cine

Título:

El ghetto pornográfico

Autor/es:

Company, Juan M.

Citar como:

Company, JM. (1978). El ghetto pornográfico. La mirada. (1):40-43.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41551>

Copyright: Todos los derechos reservados.

Reserva de todos los derechos (NO CC)

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

Entidades colaboradoras:



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

# el ghetto pornográfico

Juan M. COMPANYY

**El mundo es omnivoyeur, pero no es exhibicionista —no provoca nuestra mirada. Cuando empieza a provocarla, entonces empieza también la sensación de extrañeza.**

Lacan

La nueva legislación cinematográfica ha convertido a la antigua junta de censura en organismo clasificador de films. Siguiendo los criterios vigentes en la actualidad dentro de las democracias europeas, pronto se dará vía libre entre nosotros a la exhibición de ese material pornográfico que era el objetivo de ciertas peregrinaciones ultrapirenaicas y el negocio saneado de algún que otro mercachifle celtibero del celuloide que continuaba así la gloriosa tradición del exhibidor lúmpen-pirateril forjada en los años cuarenta. Mientras ésto ocurre, aún se siguen auspicando discusiones superestructurales en torno a la falsa entelequia erotismo-pornografía, sin caer en la cuenta —o, precisamente, por caer, estableciendo un telón de humo que ocultaría la contradicción principal— de que la propia denominación del nuevo organismo (Junta de Clasificación) indica claramente el desplazamiento efectuado por el Poder: de reprimir la producción en su origen se ha pasado a controlar la distribución y exhibición. Aquí residiría precisamente la distinción entre material erótico y pornográfico: un simple criterio de mercado, de comercialización del producto que lleva aparejado, a su vez, un criterio censor. A imagen y semejanza del modelo francés, el ghetto porno se aproxima. Un ghetto controlado a golpe de silbato/decreto-ley que establece duras sanciones (¡hasta de cinco millones de pesetas!) a los aventureros que deseen hacer la guerra por su cuenta anticipándose a los acontecimientos, como ese editor que intentó lanzar en España una acreditada revista porno sueca y se vio atrapado/sancionado en la habitual casuística erotismo-porno como dilema moral: se habían traspasado los límites del primero para entrar en el segundo. Límites regidos, qué duda cabe, por las leyes de la saturación del mercado, del agotamiento escalonado de las (supuestas) necesidades de la demanda. En estos momentos, el mercado pornográfico tiende a una superespecialización de sus productos, único recurso que le quedaba para no agotar sus posibilidades de atracción. Ya no se dirige a un público consumidor indiscriminado, sino al especializado en determinados menús eróticos. Todo lo cual le ha hecho establecer su propio sistema interno de censura comercial. En las sex-shops de París, por ejemplo, no se exhiben abiertamente las revistas y films paidofilicos, zoófilos o sadomasoquistas en grado extremo. Tales productos se ofrecen a petición del interesado, practicando el vendedor la gran comedia de la oculta transgresión y, claro está, a precios muy superiores a los asignados a la producción standard.

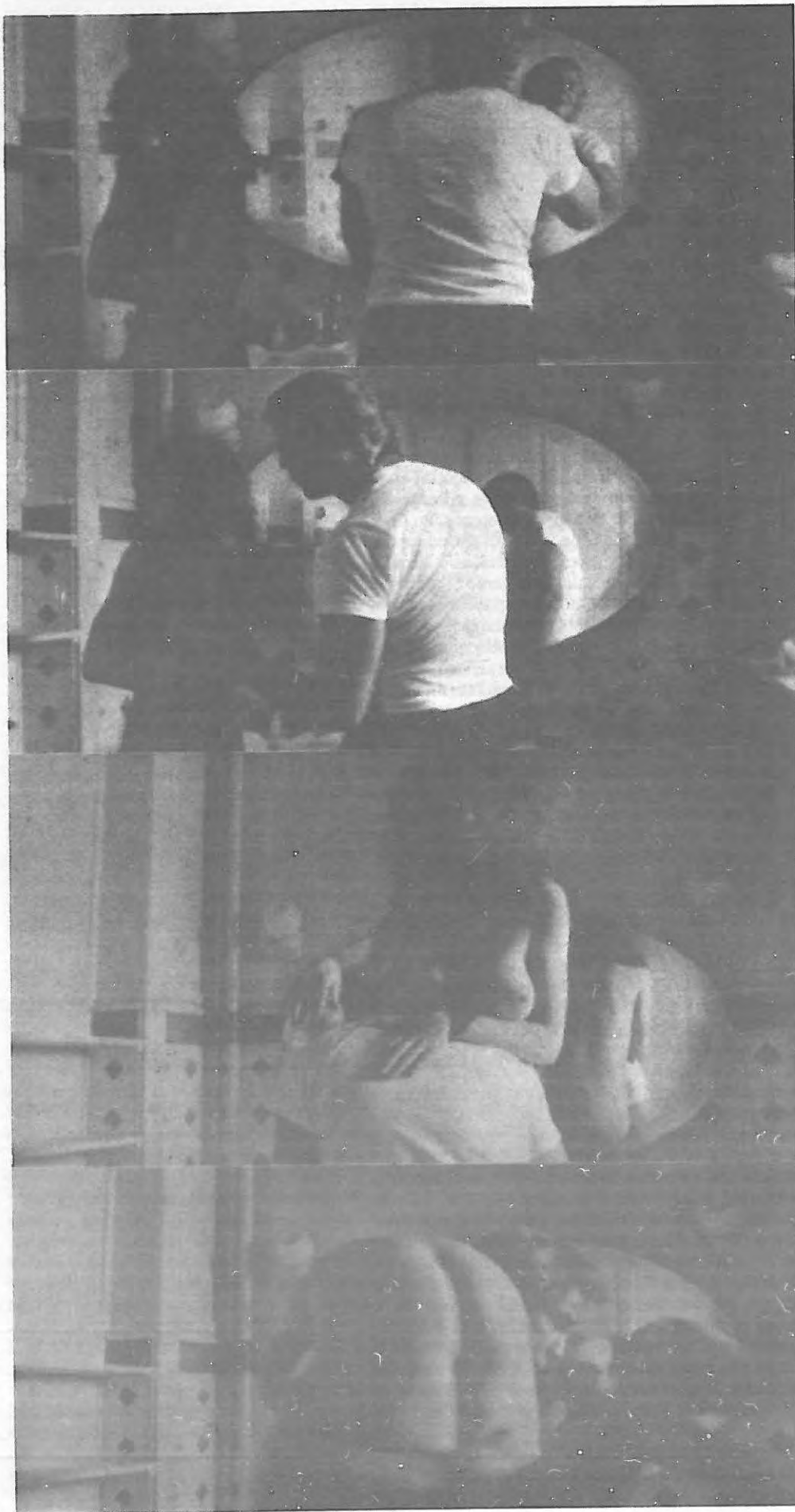
Este es el modelo comercial que se implantará en nuestros lares. Precisamente, a raíz del *affaire Private-1* (la revista sueca antes mencionada), el propio ministro de cultura hizo alguna declaración oficiosa en la que se mencionaba la posibilidad de poner a la venta el material pornográfico "en tiendas especializadas". Igualmente, el cine porno se exhibirá en salas especiales que cumplan determinados requisitos. Pero todo este proyecto se inscribe en un futuro más o menos inmediato. En el momento de escribir estas líneas, la situación es, todavía, muy otra. Aun estamos en plena era *Emmanuelle*.

I. El porno duro (**hard core**) no hace sino exacerbar, de cara al espectador, el viejo (y efectivo) proyecto idealista engendradora del espectáculo cinematográfico desde sus orígenes y que, materializada en el modelo hollywoodiense, se ha convertido en instrumento alienador de las masas, a las órdenes de la ideología dominante. Me estoy refiriendo, claro está, a l cine como vivencia de la realidad, traslación directa de la misma y representación **transparente** del mundo. Si el cine, en este orden de cosas, se propone como un espectáculo **voyeur**, el **hard** llevaría al absurdo un **voyeurismo** omnisciente que lo viera absolutamente **todo**, siendo ese ilusorio **verlo todo** la fuente principal de sus contradicciones. El porno parecería cumplir así todos los objetivos del cine-verdad o del cine-directo: trasladar la vivencia en **bruto** a la pantalla, **que algo ocurra realmente a través de la superficie de representación, anudándose entre lo que se encuentra representado (lo imaginario), interpretado (lo real) y puesto en escena (lo simbólico).**(1)

Pero el **hard** está condenado a exhibirse en salas muy concretas que suelen estar situadas en las zonas **libidinosas** de las grandes ciudades (Pigalle, Soho...). El imaginario burgués lo destina a convertirse en el lupanar oculto y vergonzante donde descargar sus pulsiones; a la vertiente puramente excremental y evacuadora. Lo que se ha hecho precisamente con **Emmanuelle** es **desviar** la demasiado evidente rotundidad del **hard** a favor de un aparente discurso sobre los placeres liberadores del sexo. Y digo aparente porque, en definitiva, la serie **Emmanuelle** y afines no hace sino recubrir —con una transparente capa de erotismo metafísico como paradigma universal de conjugación— una reaccionaria alocución clasista. De **Emmanuelle** se ha dicho todo salvo, quizá, lo más importante: que es una gigantesca metáfora colonial, la imagen más decimonónica y victoriana del poder colonial blanco europeo en un país oriental, inscrita como tal en el film. “**Se puede vivir cien años en Thailandia sin tener que ver a esta gente miserable**”, dice a **Emmanuelle** su marido cuando ésta se ve asaltada por una turba de mendigos. Aquí el ghetto se circunscribe al mundo colonial. Un ghetto que, a su vez, reproduce las condiciones de exhibición del material **hard** en beneficio esta vez —coartadas culturales cantan— de un público burgués sin mala conciencia de espectador putaño. El sexo y el placer se convierten en metafísica superestructural y sucedáneo de ideología. Hay también clases sociales, por supuesto (la única ilusión referencial propuesta por el espacio ficcional de la película). Pero la función de los sirvientes consiste en remedar grotescamente, por simple imitación, los orgasmos de sus amos. Ni siquiera tienen sexualidad propia. Curiosamente, es una escena que se repite en **Emmanuelle** como en **Emmanuelle negra**. Más sutil que Albert Thomas, Jaeckin la rueda con un acreditado dispositivo de implicación verista: cámara en mano. También nos encontramos aquí con una explotación de la mujer como esposa/objeto. Pero una explotación tan completamente asumida (las aventuras eróticas de **Emmanuelle** se reabsorben en la economía libidinal del matrimonio burgués, cumplen la función de mantener despierto el deseo del marido) que se convierte en tema secundario, moraleja obvia de un film en el que tan sólo interesa el mecanismo itinerante de la protagonista: de la jovencita con la cara lavada del comienzo (despertar en un ático de Montmartre) al sofisticado maquillaje y vestuario del plano-congelado final. Tanto en **Emmanuelle** como en **Emmanuelle-2**, el plano final se da como una imagen frontal, de dos dimensiones (es decir, sin ilusión filmica de profundidad) que se ofrece al espectador mediante explícita mirada a la cámara de la protagonista. Mucho más directamente en **E-2**, sin lacanianos espejos de por medio.

Precisamente este tránsito evolutivo de la protagonista es el que aparece eliminado en **Historia de O**, donde —ya de entrada— Corinne Cléry es un objeto ofrecido al uso. De ahí su menor interés al nivel de consumo voyeurístico. Todo (parece) estar dado desde el principio. En buena lid del porno blando (**soft core**), el coito nunca se ve. Pero quizá **nunca se haya visto tan poco** como aquí, con toda esa tramoya de panorámicas sobre espejos, flou fotográfico, planificación atormentada... El acto sexual es sustituido por el gesto que lo mima. Más aún: por el rito espacial que lo sostiene, apoyado por palabras que lo refuerzan (“**Estoy obsesionado por las costumbres y los ritos**”, dice Sir Stephen). Se trata de una nueva religión encarnada en una nueva liturgia con sus férreos dogmas, mandamientos y códigos, en la que sale reforzada la importancia de las instituciones “educadoras” (el convento iniciático de Roissy) para codificar una economía burguesa del placer. Economía que utiliza, incluso, el **cuerpo proletario**, coadyuvando al placer de los señores (flageladores) inscritos en los circuitos de su economía libidinal, pero sin jamás tener acceso a ella: el sirviente es rechazado en el film al mismo nivel que el cándido amante que pretendía la posesión de O sin pasar por el codificado ritual, sin inscribirse en el clan de los dominadores. Porque sexo equivale a Poder. Y esta ecuación aparece repetida hasta la náusea en el film. Con la diferencia de que los déspotas de Réage-Jaeckin no son los de Sade —su función nunca se explicita en términos de clase; son tiranos a la busca de espectadores cómplices— ni sus propuestas son tan radicales.(2) Aquí no se trata de la destrucción última de los cuerpos, sino de una nueva reconversión de la noción burguesa del amor, de la pareja. “**Solamente se ofrece lo que realmente se posee**”. Y el amor (la propiedad) pasa de mano en mano, al igual que el Poder, delegado por turno entre los poderosos, los miembros del clan.

Poder ejercido con violencia, fundamentado en instituciones de rígida disciplina y al servicio de una élite dominante. Uno de los rostros del fascismo parece vislumbrarse aquí, en esta grosera asimilación del acto sexual a la violación consentida. La ideología



Paul y Jeanne en el baño de la rue Jules Verne. El apartamento tiene forma uterina y el lavabo doble es como una prolongación del lecho. Paul: "Los fabricaron a propósito para conseguir que permanezcamos juntos más tiempo después del amor". Este drama de la comunicación doméstica ha sido calificado como film "S", burlando así una prohibición de cinco años por parte de la Administración, que favorece así a las grandes distribuidoras y mantiene el mismo mecanismo que la antigua Censura.

(Maria Schneider y Marlon Brando: Last Tango in Paris, de Bernardo Bertolucci).

humanista podrá poner el grito en el cielo (¡pobre mujer a la que torturan!...), comparándola con la relativa normalidad de Emmanuelle, siendo así que ambas están sustentadas por el mismo discurso. Pero no es únicamente el humanismo liberal el que se escandaliza...

**II. La exigencia de libertad**, ha dicho Gil Calvo en su *Lógica de la libertad*, no debe justificarse a partir de las personas (humanismo) sino a partir de los productos. El humanismo moralizante de la izquierda europea con respecto al porno(3) ha tenido recientemente una adecuada traducción entre nosotros con la soflama anti-porno de la ORT en su semanario *En lucha*:(4) **El burgués por mantener su poder, explota las más bajas pasiones, trasplanta su vida depravada al celuloide y apaga la sed de cultura del pueblo con agua pestilente... En lugar de dar libertad a los parados para marchar sobre Madrid, le ofrecen el libertinaje del último tango... El proletariado necesita socializar los bancos de los capitalistas y no sus vicios...**

Semejante actitud —tan ingenuamente redentorista como políticamente miope— no hace sino subrayar un vacío en la teoría marxista: el del lugar que en ella ocupa el sujeto deseante (el espectador, el que escribe estas líneas, el que las lee) en cuanto potencial sujeto revolucionario. Tal vacío, hoy por hoy, ha sido ocupado por los llamados nuevos filósofos franceses, herederos reaccionarios no tanto de Mayo-68 como del nada derechista pensamiento de Lacan, Deleuze y la antropología cultural foucaultiana, convenientemente distorsionado. Entre estos dos polos —el del marxismo clásico (y sus corrupciones economicistas) que define al sujeto social dentro de la cadena productiva de acuerdo con su origen, situación y práctica de clase y el del sujeto deseante— se podría establecer una síntesis dialéctica donde la consecución del socialismo fuera también el lugar del placer, el logro del deseo.

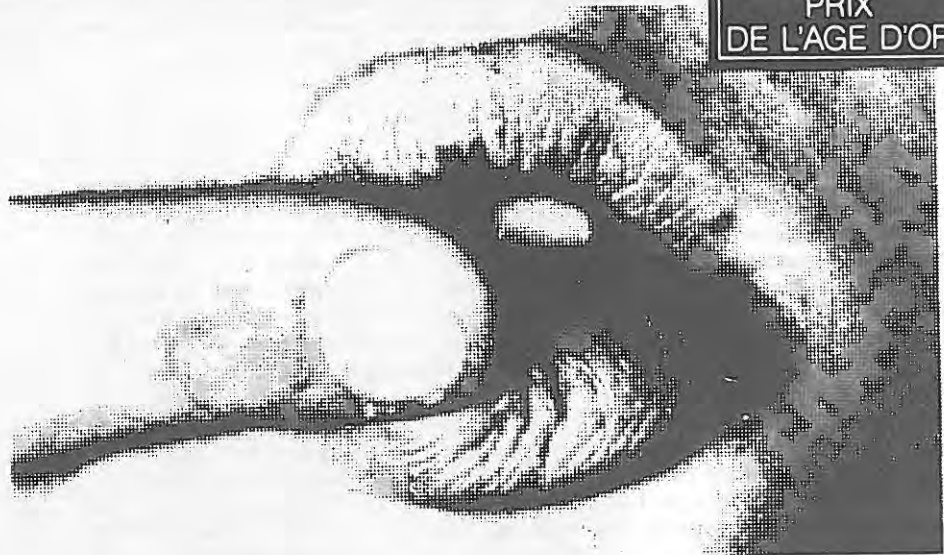
Elaborado desde el poder, el discurso pornográfico es básicamente reaccionario, desmovilizador. Porque, evidentemente, **la pornografía no es la imagen de los órganos genitales, ni siquiera cuando están en acción. Es la aplicación de un fantasma a unos objetos reales, objetos tocados con el dedo, tocados por el fantasma, devueltos al remitente.**(5) El lector (el espectador) puede así utilizar cualquier tipo de escritura, convirtiéndola en porno siempre que le permita recrear un fantasma sexual preexistente. Sollers ha dicho que de esta manera se puede hacer una lectura instrumentalizadora de Sade... y de la Biblia. Si existe mirada, si existe la recreación del fantasma previo, nos faltaría saber en qué se realiza esa mirada, ese fantasma. Dice Lacan: **En nuestra relación con las cosas, tal como es constituida por la vía de la visión y ordenada en las figuras de la representación, algo se transmite de piso en piso, para estar siempre en ella en algún grado elidido —eso es lo que se llama la mirada.**(6) El sentido profundo del efecto genital en el porno, de esa gratificante contemplación del falo erecto, no es más que la angustia de castración patentizada en el sujeto-espectador.

Mirada, pues, que se materializa, que se encarna en el falo, ese "miembro sublime" que, en expresión de Clairwill, "... cuando no está ni en mi coño ni en mi culo se filtra en mi cabeza de tal modo que si me disecasen lo encontrarían en mi cerebro".(7) Oshima, buen entendedor de la práctica transgresora que puede conllevar el dispositivo porno, ha cuestionado radicalmente en *El imperio de los sentidos* el privilegio que tiene el espectador habitual del porno de ser el voyeur único e impune del evento sexual. **El imperio...** no hace sino poner en escena la mirada del espectador que llega a verse en el film. Siempre hay un tercer personaje que aparece en el plano ficticio/ representativo y viene a interrumpir la sofocante escena sexual. **La mirada del otro está constantemente puesta en escena, como un desafío.**(8) La emasculación final de Kichi supone tanto una apropiación del falo por parte de Sada como una puesta en evidencia de la angustia de castración, base del discurso pornográfico normativo. En este sentido, quizá sea la escena más radical propuesta por el cine desde el ojo rasgado con el que Buñuel iniciaba *Un chien andalou*. La tarea a emprender, como señala Sollers, sería la de integrar el porno en una dialéctica del saber. En lugar de confinarlo, favorecer su fluencia, su discursividad. Integrarlo, en suma, por mediación simbólica, a la realidad, subvirtiendo las apacibles dicotomías burguesas de lo público y lo privado, haciendo de ello una pública confrontación quizá como esa subyugante escena de *Im Lauf der Zeit* ("En el curso del tiempo") en la que uno de los protagonistas expulsa lentamente, con delectación, un negro excremento sobre el paisaje blanco como un papel antes de ser mancillado por la escritura.

¿Qué sería precisar las consecuencias y la importancia del porno? Sería no contra-investir el porno en nombre de una ideología metafísica —el amor, la mujer, la dignidad de la persona humana...— significaría reconocer, en el ámbito de las luchas concretas, que el porno se articula exactamente, debido a la tolerancia de la censura, en el punto más profundo en donde se reproduce el sistema social... Es decir, asistimos a una lucha política muy chocante en la que las fuerzas sociales que deberían defender el porno lo atacan y las que no, quieren que el porno llegue a ser un cuestionamiento total sobre la manera en que funciona el sistema de reproducción capitalista; estas fuerzas, por el contrario, están dispuestas a tolerarlo... (9)



PRIX  
DE L'AGE D'OR



# Cuentos inmorales

*"Contes immoraux"*

Un film de Walerian Borowczyk

con Paloma Picasso  
Lise Danvers·Fabrice Luchini  
Charlotte Alexandra·Pascale Christophe  
Florence Bellamy·Jacopo Berinzi  
Lorenzo Berinzi

Y el cortometraje **Una Coleccion Particular**

ecran  
DISTRIBUCION S.A.

Exclusivamente para mayores de 18 años, con anagrama S

Argos Films color

# Emmanuelle

Se advierte al público  
que esta película, por  
su temática o  
contenido, pudiera  
herir la sensibilidad  
del espectador



CLASIFICADA

"S"

## SYLVIA KRISTEL

ALAIN CUNY · MARIKA GREEN · CHRISTINE BOISSON

Un film de JUST JAECKIN



La publicidad cinematográfica tiene su propia imagen. Con unos artificios que reprimen preguntas, que clasifican la energía mental del lector a costa de desalojar trascendencias. Las unidades que ejercen el impacto son mínimas. Basta dar una impresión de ofrenda o dejar unos sedimentos de deseo insatisfecho para que la mirada, la pequeña región retiniana penetre en la boca y los procesos primarios encuentren su punto de fijación. Tras ese estadio, tras esas letras que icónicamente clasifican, alteran y añaden valor, solo falta pasar por taquilla.