

gusto. El éxito de la pornografía consiste en una inversión de la lógica argumentativa que servía para denunciarla: «no hay más que sexo». Ya no se trata hoy en día de reconocer una indignancia, sino de afirmar una especificidad. Lejos de admitir que lo que se rueda no son «verdaderas películas», lo que se hace es subrayar la profesionalidad que lo enmarca. Prácticas sexuales *a priori* reservadas a la intimidad o que pudieran suscitar vergüenza o culpabilidad —por ejemplo, la masturbación— son los ingredientes preliminares de la imagen X. No constituyen un *límite*, sino un *umbral* a partir del cual se nutre la imaginería pornográfica. Desde el momento en que la visión de la erección o la penetración (oral, vaginal o anal) es el criterio para clasificar lo pornográfico (véase en este sentido la ley francesa de 1975), a partir de estas coordenadas todo es posible y la pornografía puede diversificarse indefinidamente, desplegarse, exagerarse o reproducirse dentro de la lógica de su propia superación. La actriz entrevistada puede así tranquilamente

decir que tiene por costumbre, en su vida privada, masturbarse dos veces al día (Draghixa en una entrevista en *Penthouse*): y no se trata de una confesión o una provocación, sino sencillamente de alardear de un placer cuya legitimidad no cabe cuestionar, cuando no de subrayar una experiencia y una franqueza («me encanta el sexo») que extraen su vigor de la propia simplicidad de la declaración.

La prensa no pornográfica se hace igualmente eco de esta industria: la utilización mediática de las estrellas del cine pornográfico contribuye al reconocimiento social de algo que hasta hace poco podía parecer reservado a sectores completamente marginales o a públicos que cabía caracterizar por su «perversión». Este modo de convertir en estrellas a los actores y actrices del cine pornográfico constituye, sin ninguna duda, una de las formas de difusión de una lógica industrial de la sexualidad visual.



New Wave Hookers # 4
(Gregory Dark, 1995).

1. Un artículo aparecido en *Le Monde* (y del que he perdido la referencia) elogiaba hace poco una película de Gregory Dark. *Cahiers du Cinéma* (diciembre de 1993) incluía en su «videoteca ideal» la película de Francis Leroi *Rêves de cuir*, de la que se hablará más adelante. La revista *Max* (noviembre de 1999) aconseja en su sección de vídeos del mes *Cashmere*, de Michael Ninn. De forma bastante habitual las revistas femeninas celebran las virtudes de los vídeos pornográficos como remedio a la monotonía que amenazaría la sexualidad de los parejas casadas.

La época en la que todas estas películas podían entrar en la categoría de películas «guarras» ha dado paso a una época en la que éstas son comparadas y comentadas con toda normalidad. Hay, se dice, buenas películas, buenos realizadores. En función de preferencias construidas socialmente se legitiman así ciertas producciones en el marco de publicaciones que siempre podrían, por lo demás, condenar la «miseria» de la pornografía. Cabría decir que se trata de excepciones que confirman la regla: la excepcional distinción que merecen ciertas películas contribuye a reproducir el desprecio o la indiferencia hacia productos completamente comerciales. Pero podemos decir que la acogida de la pornografía en publicaciones no pornográficas —y que ni siquiera pertenecen a la categoría de para-pornográficas a la que antes se aludía¹— contribuye al reconocimiento de un gusto que beneficia globalmente a «la» pornografía en su conjunto. Si las películas pornográficas pueden gustar, entonces la pornografía deja ser reductible a una unidad despreciable. Sin perder las características que determinan su unidad como género, el cine pornográfico se convierte en un sistema complejo, un mundo diversificado en cuyo interior la clientela sabe orientarse. No nos situamos ya frente a imágenes comprometidas, sino que entramos en un dispositivo que se adapta de manera móvil y masiva a los gustos

tos de un público, a la vez mundial y local, unido por el apetito del cuerpo sexual y diferenciado por la variedad de sus puestas en escena.

No solamente la pornografía se constituye hoy como un género cinematográfico completamente diferenciado –de modo similar al *western*, la comedia musical o los filmes de artes marciales–, sino que además viene en cierta manera a interrogar a las películas normales. *El cine pornográfico no sólo no se suele auto-justificar ni parece tener, de hecho, necesidad de hacerlo*, sino que son los realizadores de películas no pornográficas los que pueden terminar preguntándose por la pertinencia o no de incluir en sus obras imágenes que se asemejarían a las habituales en la producción X. ¿Por qué una película que muestra la tristeza, el duelo, los celos, la corrupción o la emoción amorosa no podría mostrar también la felación, el *cunnilingus* o la sodomía? El cine pornográfico, lejos de ser el pariente pobre e indigente de la producción de imágenes, desafía al cine llamado «normal» a explicar por qué se atrinchera en una supuesta normalidad. El argumento puede presentarse del siguiente modo: si el cine está hecho de imágenes, ¿por qué no mostrar todas las imágenes? Si el cine lo integran situaciones filmadas, ¿por qué no mostrar todas las situaciones? No se trataría tanto rebajar el cine al rango de un simple repertorio de imágenes (algo que son ya muchas series de televisión y buena cantidad de películas) como de rebajar sus argumentos al nivel puramente técnico de su «mostración», a la vez excitante e indiferente, vibrante y desolada, que provoca simultáneamente entusiasmo y desinterés. Lo que está en juego también es el tránsito del filme al estadio de un banco de imágenes o de almacén de imágenes chocantes. En este sentido la pornografía



Betweeen (Claudia Schillinger, 1989).

no arroja luz únicamente sobre la importancia que ha adquirido la sexualidad en los imaginarios y en sus prácticas, sobre la lógica de la «liberación» o la apología de un «derecho» al placer, sino también sobre el estatuto de la imagen en la sociedad actual. La imagen sin texto, fuera de texto y *fuera de la narración* es típica de la pornografía. Y es justamente la «indigencia» de la imagen X la que genera esta situación. Es la «nulidad» de las películas porno-

gráficas lo que contribuye a su constitución como género bien diferenciado. La nulidad del guión no es aquí un defecto –como sí lo es en el caso del cine no pornográfico, que perdería su interés e incitaría al aburrimiento–, sino aquello que contribuye a la *relación cualitativa* que se sostiene por medio de cierta imaginaria.

En buen número de vacuas teleseries poco falta para que las interminables conversaciones alrededor de la cafetera o delante de la nevera se conviertan plenamente en lo que ya son en potencia: producciones pornográficas. Sólo faltan, lisa y llanamente, escenas de sexo. En comparación con estas *sit-coms*, los filmes pornográficos se limitan a reemplazar esos diálogos huecos por escenas de sexo. Pero se trata claramente de la misma técnica de rodaje, es decir, la misma producción visual, la misma ocupación *vacía* del ojo.

Es la ausencia de discurso lo que confiere su fuerza a las producciones pornográficas. La industria del sexo no tiene nada que decir: no se compromete con teoría alguna ni tiene tesis alguna que defender. Más bien puede adaptarse a las teorías del momento: así, por ejemplo, en los años setenta a las ideologías contestatarias o al reconocimiento de las minorías; en los noventa, a la subversión a través del cuerpo

o a la consideración ética de un «derecho» al placer. Es fundamentalmente a partir de su silencio, en torno al cual gravitan los discursos que quieren explicarlo, como el cine pornográfico se sitúa, sin necesidad de combate, en una posición de centralidad. Sin necesidad de argumentar, la pornografía se constituye finalmente como una cultura, a la manera del *jazz* o del *rock*, con la diferencia de que se aferra a lo sexual (y no solamente a la sexualidad), es decir, a aquello que parece lo más evidente y compartido. La pornografía se apropia de lo sexual como territorio propio: la «indigencia», la sencillez del mecanismo de la imaginaria que activa, garantizan la evidencia de esta territorialización que el género impone de forma inmediata.

De este modo se entiende que la imagen X se sitúe de entrada más allá de la justificación o de los problemas de legitimación. Una sociología de la legitimación es, por lo demás, una sociología de las convenciones, una sociología convencional, aunque se adorne con un aura crítica para «denunciar» lo que todo el mundo ya sabría: la arbitrariedad de la

legitimidad... Ahora bien, la imagen X nos coloca en otro nivel completamente distinto de visibilidad de las prácticas sociales: el de su evidencia. Basta oír hablar de la misma, escuchar cómo se refieren a ella los estudiantes de uno y otro sexo, para comprender que la imagen X no resulta ya comprometida ni es una representación arriesgada de un sexo tabú que debería tomar la precaución de buscar su legitimación. Por el contrario, su existencia es objeto de asentimiento compartido, objeto de una discusión consensuada en la que no se pregunta por sus fundamentos. Sin duda la sexualidad puede excitar y lo hace. Hablar de sexo es, como ya sabemos, una práctica sexual. Pero lo que llama la atención es la tranquilidad, casi la indife-



Barbara Schwartz parodiando la publicidad televisiva en *SOS, Screw on Screen* (Jim Buckley, 1975).

rencia, en las actitudes que se adoptan para tratar lo que hace tan sólo diez años hubiera podido resultar delicado. Un joven sin duda habría vacilado entonces en reconocer su familiaridad con las imágenes pomográficas; actualmente son las jóvenes las que pueden sorprenderse de que un compañero no las conozca y que, con el pretexto de que no «quede como un idiota», le propongan prestarle una cinta de vídeo.

2. UN DISPOSITIVO VISUAL

La pornografía está evidentemente constituida por imágenes de sexo. No está hecha, por así decir, de ninguna otra cosa. Pero justamente en razón de esta saturación que la caracteriza posee también una especificidad: al no filmar más que sexo, la pornografía opera una alteración de la sexualidad. La pornografía es esencialmente un dispositivo visual: no son las relaciones sexuales por sí mismas las que caracterizan estas películas, sino sobre todo el modo cómo las abordan. Y es en virtud de este tratamiento —una alteración más que una reproducción, una modificación más que un registro fiel— por lo que las imágenes

X tienen un impacto particular. Propiamente hablando, una película X no es un documental sexológico. No informa sobre las técnicas sexuales ni es siquiera una exploración de las costumbres íntimas. En sentido estricto, ni siquiera alienta el *voyeurismo*, dado que éste presupone una voluntad de ver junto a la dificultad de la mirada. La pornografía presenta, en cambio, otra situación: la extrema precisión de lo que se ve proyecta la capacidad perceptiva más allá de la mirada. Las películas X se visionan, sí, pero realmente de lo que se trata no es propiamente de ver. Con el cine pornográfico se accede a un nivel de visualización que no entraña ni la tensión del *voyeurismo* ni la emoción de la mirada.

La imagen pornográfica puede contemplarse tanto en sus detalles como en su globalidad y es precisamente esta alternancia, siempre posible, entre la *focalización* a la que se asocia y el *ambiente*² que la caracteriza lo que configura una situación perceptiva bien peculiar. Esa imagen captura al ojo, pero permite a la vez el alejamiento de la mirada e incluso su desconexión. Al mismo tiempo que estamos expuestos a tales imágenes somos bien conscientes de su presencia: siempre se da un desfase, toda vez que no cabe consumir la imagen X de forma totalmente acompañada.

La sexualidad no queda, sin embargo, al margen de la sociedad o es ajena a la socialización, es decir, a la interiorización de las normas o a la producción de formas. También la vida sexual está ritualizada: implica a la vez restricciones y posibilidades de aventura, límites y determinaciones, ordenación de potencialidades y apertura hacia lo imprevisible. Caricias y posturas, consentimientos y acuerdos, no surgen de desordenadas improvisaciones. Convenciones que han de ser entendidas menos como marcos estrictamente limitadores que como prospecciones se imponen incluso en su transgresión. La percepción y la habitación de la corporeidad hacen del acto sexual algo distinto de una mera agitación de lomos y caderas. Y no hay necesidad de presuponer romanticismo en la relación o lirismo en la comunicación física. Ni siquiera la brutalidad (a menos que se trate de violación y no de sexo) es posible más que sobre la base de una distribución de roles y desde una institución socio-psíquica de los cuerpos sexuales. La ritualidad no es, por tanto, un orden que regiría toda la significación y la trama de las interacciones. Más bien se trata de una configuración de lo íntimo en la que una estética de las curvas corporales se conjuga para provocar palabrotas o gritos³. Ternura y oposición se asocian, complicidad y desafío parecen imantarse. Más allá del vínculo establecido por el aliento y el ritmo, no se trata sino

de una cejuda obstinación a dejarse llevar, a «dejar de hacer pie» o, si se prefiere, a perder la cabeza. El goce es hermoso y también lo que proviene de la quiebra del dominio o del arrebatado de lo incontrolable. Por eso se pide que se prolongue «más»... La ritualidad no es en rigor algo que disciplina, sino una disposición básica que permite

la aventura. Su función no es la de someternos a una repetición furiosa, sino la de situarnos en un presente que nos atrapa y del que se «parte». El orgasmo, que ciertamente no puede encargarse ni programarse, implica arriesgarse en el desconocimiento del otro

2. No es infrecuente que en esas veladas 'tontas' en las que ya se ha bebido y bailado hasta la saciedad, alguien conecte un video con una cinta X para terminar de crear, junto a la música que suena, y de manera parecida a los clubs de intercambios, un cierto ambiente colectivo. Esta clase de 'difusión' de la imagen X da buena fe de la tolerancia que existe hacia ella, de la facilidad con la que se consume públicamente, así como de su estatuto cuasi-autónomo por respecto a las propias prácticas.

3. «Hay un punto de convulsión en el que el deseo sobrepasa la consciencia y se remonta más allá, donde la irritación de la piel no es una causa sino un límite que se alcanza como suspensión de vida»; Jean Duvignaud, *Les idoles sacrifiées* (Paris, Gallimard, 1951), p. 66.



Georgina Spelvin, Mark Stevens y Sue Flaken en *The Devil in Miss Jones* (Gerard Damiano, 1973).

y entrar en el juego. Al modo de las paradójicas disposiciones de las artes marciales y de su filosofía, que supone la voluntad de la no voluntad, las técnicas amorosas no permiten saber cómo «hacerlo bien», sino únicamente saber lo que hay que hacer. Malos compañeros (o malas compañeras) sexuales no son aquéllos (o aquéllas) a quienes les falta habilidad en los dedos o en los músculos dorsales. Para dar en el blanco es preferible no apuntar: el éxito de las técnicas sexuales debe menos a la voluntad de obtener un resultado que a la capacidad de abandonarse.

4. Emmanuel Lévinas, *Le temps et l'autre* (París, Presses Universitaires de France, 1985), p. 82.

Frente al «desorden fundamental» de una «caricia que no sabe lo que busca»⁴, la pornografía de las cintas de vídeo, los DVD, los compactos interactivos o los lugares de internet nada tienen que ver. En el lugar de la habitación y sus emociones, de la audacia en la cocina o la aventura de playa y similares, nos encontramos en el marco de un bien iluminado estudio. Un hombre filma muy de cerca las penetraciones y sus efectos. El sexo se convierte en un asunto de interpretación y profesionalidad. Todo se ve en virtud de una puesta en escena que aspira a ofrecer una impresión viva y un acceso a la realidad de la sexualidad física. La cultura, la palabra, la invención, los tropiezos o las dudas valen poco aquí. Lo esencial es el orificio. «Más, más» se convierte de forma machacona en la expresión de una acción simulada, y no obstante efectivamente realizada, y cuyo carácter acrobático funciona como una prueba añadida. Ante los ojos están la expresión del placer y la fehaciente demostración de la eyaculación. El ambiguo deseo se transmuta en la exigencia de una mirada, precisamente la mirada de aquél que se sitúa ante las imágenes que incitan su inmediata visualización. Como indicaba antes, el *voyeur* desearía ver pero no alcanza a construir su mirada; el pornógrafo, en cambio, lo ve todo y ve su mirada proyectada más allá de sus propias capacidades perceptivas. La pornografía deja atrás el nivel del espectáculo. No hay necesidad de mirar: todo está ya está regulado en la imagen o por la imagen. Una estupenda comodidad.

3. UNA RITUALIDAD REPETIDA

El sexo pornográfico no es «salvaje», «subversivo» o «fantasmal». Lo que muestra la cinta de vídeo o la imagen pornográfica de internet es una simple ordenación de lo sexual. Podemos tener la certidumbre de que se trata totalmente de un rito. Pero esta imagen se encuentra siempre mediatizada (nunca es inmediata), está programada, anunciada y esperada como tal: no cabe esperar ver otra cosa que lo que se ve. Controlar el acontecimiento sexual constituye así la esencia irreductible de la sexualidad pornográfica. Al rito silencioso de la sexualidad dentro de una relación, la imagen técnica añade la demostración ritual de una sexualidad visual y lo sexual se vive y se ve de este modo en una situación de desdoblamiento. Asisto a mi propia presencia de donde procede a la vez lo inédito de la acción sexual y la repetición de la sexualidad. Formidable habilidad de la imagen «indigente». Asombroso profesionalismo cuya repetición se pide incesantemente: como si a través de la imagen se pudiera comprender el enigma del sexo o (quizás) como si se pudiera encontrar en ella la forma definitiva de librarse de aquél. Verlo todo y a la vez no mirar nada...

Si queremos que lo sexual se ritualice, ¿no es entonces la imagen X lo más conveniente? Si lo que deseamos son imperativos, la obligación de actuar en un espacio-tiempo concreto y la repetición de acciones en las que la utilidad no agote todo su sentido, ¿no es entonces la imagen pornográfica la forma más acabada de un cuerpo a cuerpo ritualizado? La sexualidad pornográfica emana de una verdadera retórica. Se



Keisha en Night Shift Nurses (John Leslie, 1987).

asiste a las prestaciones de profesionales que ejecutan ejercicios impuestos. Sus actuaciones corporales remiten a las dobles piruetas de los patinadores profesionales. El encadenamiento de sus gestos, el automatismo de sus posturas, la pauta de sus secuencias de sus acciones y la evidencia de su desenlace fabrican un culto consagrado al oficio y garantizan la eficacia práctica de un ceremonial sin fallos. Conocemos tan bien la organización de los enlaces y de los engarces que cabe perfectamente presionar los botones del mando a distancia para acelerar o ralentizar el paso de las imágenes. No es tanto el cerebro el que decide, sino la imagen misma la que hace a los dedos maniobrar sobre el mando. El juego se interioriza tan plenamente que termina por engullir a quien contempla la cinta. El placer no consiste

5. Alain Gauthier, *L'impact de l'image* (Paris, L'Harmattan, 1994).

6. Véase Patrick Baudry, *La pornographie et ses images* (Paris, Armand Colin, 1997).

7. Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible* (Paris, Gallimard, 1991), p. 194.

8. Patrick Baudry, *Le corps extrême* (Paris, L'Harmattan, 1991; reedición, 1999)

9. Patrick Baudry, *La place des morts* (Paris, Armand Colin, 1999).

en estar delante de los exhibicionistas, sino que se experimenta participando de la *forma-imagen* (como la llama Alain Gauthier⁵) que los actores y actrices del cine pomográfico encarnan.

La vida sexual nace de lo invisible. Lo que se visualiza en una película pomográfica no es esa vida sexual que puedo reconocer en los vecinos de enfrente y cuya sonoridad puedo eventualmente percibir. Ver una película X no es mirar por la ventana ni por el ojo de la cerradura. Tampoco es ver a la gente hacer el amor. Ni siquiera ver a unos actores hacer el amor, sino asistir a escenas codificadas en las que lo único que se ve es a gente que *hace que hace el amor*. La cuestión no se reduce, pues, al primer plano o a la fragmentación del cuerpo: lo que cuenta en la interposición de la cámara entre el espectador y los actores es la modificación de la experiencia sexual. Porque ésta no se muestra tal cual es, sino transformada, convertida en algo diferente a lo que realmente es para cada persona. «Yo siempre estoy del mismo lado que mi cuerpo; él se ofrece a mí bajo una perspectiva invariable», decía justamente Maurice Merleau-Ponty⁷. Pero lo pomográfico —y ésta es su característica y su novedad— procura una experiencia distinta de esta corporeidad ya que lo que veo no son sólo otros cuerpos. Lo que veo es gente reducida a cuerpos, cuerpos reducidos a instrumentos e instrumentos reducidos a su funcionalidad. Sin duda las imágenes pomográficas consisten en escenas de acoplamientos febriles, pero al mismo tiempo habría que preguntarse de qué obsesiones nos queremos liberar por medio de ellas. En realidad, no se trata más que de esto: la ocasión de visionar de forma aturdida esos «pistones alucinantes». El aturdimiento que esta imagen provoca no depende sino de la audacia con que se muestra o del particular tipo de brutalidad en que «eso» consistiría. El aturdimiento proviene más bien de esta capacidad insensata de abstraernos de la presencia del mundo y de uno mismo, de disfrutar de una experiencia de alteración no alejada del vértigo, de la «conducta riesgada»⁸, y que provoca siempre una necesidad adictiva de que todo vuelva a empezar, de que se repita secuencia tras secuencia, una cinta tras otra.

El rito sexual no se vive necesariamente como tal. No tenemos experiencia alguna del marco en que se encuadra, en tanto que los umbrales y los roles, los gestos y sus códigos carecen de una presencia palpable. Por el contrario, en el cine pomográfico toda la sexualidad relacional se ritualiza hasta el exceso y adquiere una forma codificada. Podemos preguntarnos entonces qué significa esta ritualidad de la ritualidad. Esta repetición, esta insistencia técnica por dar significado al rito, este acercamiento 'intelectual' a la ritualidad por medio del cual pretendemos redescubrirlo o producirlo de una nueva forma, evidencian *la voluntad de exterminar la humanidad de la ritualidad y de producirla como puro proceso*⁹.

Esta repetición, que ofrece seguridad al tiempo que nos hace vivir, ha terminado por convertirse en la marca de una imaginaria que imita lo sexual dislocando no obstante su puesta en escena. Pero cabría muy bien preguntarse a qué clase de repetición juega nuestra mirada, cuando confiamos de este modo a las imágenes lo que se nos escapa y exportamos a un universo controlado el enigma de nuestro deseo. Más allá de lo compulsivo, lo patológico o lo maniaco, ¿de qué formas sociales participa esta confusión de lo sexual y su parodia?

En *Rêves de cuir* (Francis Leroi, 1991) Zara Whites encuentra un paquete en el banco de una parada de autobús. Se lo lleva a casa, lo abre y descubre que es una cinta de vídeo. Al intentar reproducirla en su magnetoscopio, la imagen permanece en blanco durante un buen rato: parece como si no hubiera nada grabado. Después, confundidamente, se empieza a ver a una mujer esposada junto a unos hombres encapuchados. La

historia se emplaza precisamente ahí, entre esas imágenes furtivas que excitan la curiosidad de la protagonista y su propia vida sexual. No pudiendo quizás ver con suficiente nitidez esa cinta tan «mal» grabada, la mujer «proyecta» lo que podría ocurrir en las escenas cotidianas que ella vive o sueña vivir. En la constante oscilación entre la cinta de vídeo que sugiere una sexualidad turbia y los conflictos de una vida normal tan susceptible de transformarse en escenas imaginadas opera claramente la afirmación de una continuidad, la construcción de una simbiosis tendencial. Más tarde vemos a Zara Whites de vuelta a casa, decidida a ver en su totalidad la misteriosa cinta de vídeo, y entonces la película da un giro. En esa pantalla en la que antes no se veía nada, aparecen varios órganos sexuales masculinos: cuando ella acerca la boca al televisor, éstos salen de la pantalla y unas manos la agarran hasta atraparla por completo en la imagen. La mujer se convierte así en «prisionera» de la cinta de



Zara Whites en *Rêves de cuir* (Francis Leoni, 1991).

vídeo, compañera sexual de la mujer y los hombres hasta entonces apenas entrevistados en la misma. Ha entrado en el aparato de televisión, en la cinta de vídeo, en el ultramundo del mundo pornográfico.

Esta escena que muestra el salto de la imagen y el paso hacia el «mundo» de la pornografía no sólo es hábil y original. Resulta también ciertamente emblemática de lo que está en juego *en* este paso a las imágenes: un paso que no es puramente imaginario, sino que opera toda un alteración del universo mental y la modificación de las relaciones consigo mismo y con la corporalidad del otro. El éxito de la pornografía no debe medirse solamente por sus ventas: bien sabemos que se trata de un mercado colosal. Tampoco por su capacidad de infiltración en todos los soportes de la comunicación. La imagen porno-

gráfica es móvil, indefinidamente adaptable, fluida. Su éxito tampoco puede estimarse únicamente por el grado de comodidad con que podemos convivir con ella o por la influencia que las imágenes del cine pornográfico hayan podido tener sobre los comportamientos sexuales. Quizás haya de evaluarse sobre todo como el síntoma de un acercamiento a la imagen. La imagen se aproxima a nosotros (ya no estamos meramente situados frente a ella) y nuestra propia identidad puede remitirse a las imágenes: surge así una colusión entre lo real y lo ficticio que llega al punto de privar de contornos precisos a la construcción misma de lo real y al modo como lo real es construido. Ya no vamos a encontrar lo real en las imágenes ni las imágenes nos van a presentar la realidad. Pero la separación del cuerpo y su representación ya no es operativa. A partir de esta nueva indecisión, de la imposibilidad de separar estrictamente lo real de lo imaginario, o de la posibilidad de confundirlos, no es sino el propio estatuto del sujeto de la mirada el que se modifica. El cine pornográfico no es un instrumento de «liberación sexual», como pudieran haber pretendido ciertos realizadores de los años setenta (José Bénazéraf en Francia o John Leslie en los Estados Unidos, por ejemplo). Antes bien, es esencialmente la revelación de un nuevo reparto de las formas de percepción y de la relación con el mundo.

(Traducción de Ana Albertos)

ABSTRACT. Pornographic spectacle constitutes a change in the representation of sexuality and its practice. Mock of this sexual ritualism, which is a purely conventional display of sex, X-movies are nothing but a mise-en-scène of a fusion, emptied of the characteristic tension of the relationship between two bodies. Maybe such a show can be sexually arousing precisely because of the artificiality in the visualization of sexuality. ■