

---

---

# La imaginació pornogràfica\*

per Susan Sontag

1

Ningú no hauria de posar-se a parlar de la pornografia sense haver reconegut les pornografies —n'hi ha tres, si més no— i sense haver-se compromès a considerar-les separadament. El guany en veracitat és notable si la pornografia com un element de la història social és tractat ben a part de la pornografia com a fenomen psicològic (d'acord amb l'opinió corrent, símptoma de deficiència o deformitat sexuals tant en els productors com en els consumidors), i encara més si hom distingeix, d'aquestes dues, una altra pornografia: una modalitat o convenció menor però interessant de les arts.

És de la tercera de les tres pornografies de la que vull tractar. Més en concret, el gènere literari pel qual, mancada d'un nom millor, estic disposada a acceptar (a la privacitat del debat intel·lectual seriós, no als tribunals) l'etiqueta dubtosa de pornografia. Per gènere literari entenc un conjunt d'obres que pertanyen a la literatura considerada com un art i al qual corresponen estàndards inherents de qualitat artística. Des del punt de vista dels fenòmens socials i psicològics, tots els textos pornogràfics tenen el mateix *status*: són documents. Però des del punt de vista de l'art, alguns d'aquests textos poden ben bé esdevenir alguna cosa més. *Trois filles de leur mère* de Pierre Louys, *Histoire de l'oeil* i *Madame Edwarda* de Georges Bataille, els pseudònims *Histoire d'O* i *L'image*, no solament pertanyen a la literatura, sinó que es pot demostrar per què aquests llibres, tots cinc, ocupen un lloc més alt com a literatura que no pas *Candy* o *Teleny* d'Oscar Wilde o *Sodom* de l'Earl de

\* L'article és extret de Susan SONTAG, *Styles of radical will* (Nova York 1978), ps. 35-73, i està datat el 1967. N'he suprimit una nota a peu de pàgina que es referia a certa característica editorial de la traducció americana d'una de les novel·les tractades per l'autora i, fins on ha estat possible, he restituint els títols originals a les obres citades pel títol de la traducció anglesa. (N. del T.)

Rochester o *L'hospodar débauché* d'Apollinaire o *Fanny Hill* de John Cleland. L'allau de subproductes pornogràfics venuts durant dos segles de sotamà i avui, i cada dia més, obertament impugna tant l'estatut de literatura del primer grup de llibres pornogràfics com la proliferació de llibres del calibre de *The carpetbaggers* i *Valley of the dolls* posa en dubte les credencials d'*Anna Karènia* i *The great Gatsby* i *The man who loved children*. La proporció entre literatura autèntica i porqueria en pornografia pot ser una mica inferior a la proporció entre novel·les de categoria literària genuïna i el volum total de narrativa subliterària produïda per al gust de la massa. Però no és probablement inferior a la mateixa proporció, per exemple, en un altre subgènere més aviat ombrívol, amb pocs llibres de primera categoria al seu actiu: la ciència ficció. (Com a formes literàries, pornografia i ciència ficció s'assemblen en aspectes molt interessants.) En qualsevol cas, la mesura quantitativa proporciona un estàndard trivial. Encara que sigui prou insòlit, hi ha textos que sembla raonable de considerar pornogràfics —suposant que la vella etiqueta serveixi de res— i als quals, alhora, no se'ls pot refusar l'entrada a la literatura seriosa.

Aquest punt podria semblar obvi. Tanmateix, en aparença, no és pas aquesta la situació. Si més no a Anglaterra i a Amèrica, l'anàlisi i la valoració enraonades de la pornografia estan confinades als límits del discurs emprat pels psicòlegs, sociòlegs, historiadors, juristes, moralistes professionals i crítics socials. La pornografia és una malaltia que cal diagnosticar i un motiu de judici. És alguna cosa a favor o en contra de la qual hom es defineix. I prendre posició pel que fa a la pornografia no és pas com posar-se a favor o en contra de la música aleatòria o del pop art, sinó com posar-se a favor o en contra de l'avortament legal o de l'ajuda estatal a les escoles religioses. En realitat, la mateixa actitud fonamental és compartida per defensors recents i eloqüents del dret i l'obligació de la societat a censurar llibres bruts, com ara George P. Elliott i George Steiner, i per aquells que, com Paul Goodman, preveuen conseqüències perniciososes d'una política de censura, pitjors que cap mal causat pels mateixos llibres. Tant els llibertaris com els hipotèticsensors estan d'acord a reduir la pornografia a un símptoma patològic i a un objecte de la problemàtica social. Hi ha un consens gairebé unànim sobre què pot ser la pornografia, identificada amb idees sobre les fonts de l'impuls a produir i consumir aquests productes curiosos. Considerada com a tema per a la psicologia social, la pornografia és a penes reputada com a interessant en la mesura que els textos il·lustren una aturada deplorable en el desenrotllament sexual normal d'un adult. Així, tota la pornografia esdevé la representació de les fantasies de la vida sexual infantil, fantasies que publica la consciència dels adolescents masturbadors més dotats i menys innocents i que compren els diguem-ne adults. Com a fenomen social —per exemple, l'expansió en la producció de pornografia a les societats de l'Europa occidental i d'Amèrica d'ençà del segle XVIII—, el tractament que li correspon no és menys clínic. La pornografia esdevé una patologia de grup, la malaltia de tota una cultura, sobre la causa de la qual tothom està prou d'acord. La producció creixent de llibres bruts és atribuïda al llegat entacador de la repressió sexual cristiana i a la pura ignorància fisiològica, plagues antigues que s'han vist acrescudes per fets històrics més propers, l'efecte de canvis dràstics en les formes familiars i de l'ordre polític tradicionals i una evolució torbadora en les funcions socials dels sexes. (El problema de la pornografia és un «dels dilemes d'una societat en transició», va dir Goodman en un assaig fa uns quants anys.) Sembla, doncs, que hi ha un

consens força general sobre la *diagnosi* de la mateixa pornografia. Els desacords surten només en l'estimació de les *conseqüències* psicològiques i socials de la seva disseminació i, per tant, en la formulació d'una tàctica i d'una política.

Els més il·lustrats arquitectes de la política moral estan sense dubte disposats a admetre que hi ha alguna cosa així com una «imaginació pornogràfica», bé que únicament en el sentit que les obres pornogràfiques són evidència d'una falla o deformació radicals de la imaginació. I poden concedir, com han suggerit Goodman, Wayland Young i altres, que hi ha una «societat pornogràfica»: que, en efecte, la nostra n'és un exemple florent, una societat tan hipòcrita i repressiva en les seves bases que ha de produir inevitablement una efusió de pornografia a tall alhora d'expressió lògica i d'antídot subversiu, demòtic. Però enlloc de la comunitat literària anglo-americana no he vist defensar que alguns llibres pornogràfics són obres d'art interessants i importants. Mentre la pornografia sigui tractada només com un fenomen social i psicològic i un motiu de preocupació moral, com pot ser feta una tal defensa?

2

Hi ha encara una altra raó, a part aquesta catalogació de la pornografia com a tema d'anàlisi, per la qual la qüestió de si les obres de pornografia poden ser literatura o no mai no ha estat veritablement debatuda. Em refereixo al mateix concepte de literatura compartit per la majoria de crítics anglesos i americans, un concepte que, en excloure els textos pornogràfics *per definició* de l'àmbit de la literatura, exclou alhora bastant més.

És clar que ningú no nega que la pornografia constitueix una branca de la literatura en el sentit que apareix sota la forma de llibres de ficció impresos. Però a part aquesta relació trivial, res més no és tolerat. La manera com la majoria de crítics caracteritzen la natura de la prosa literària, així com la seva opinió sobre la natura de la pornografia, situen inevitablement la pornografia en una relació adversa pel que fa a la literatura. És un cercle viciós, perquè si un llibre pornogràfic és definit com un llibre que no pertany a la literatura (i a l'inrevés), aleshores no cal prendre en consideració cap llibre concret.

La majoria de definicions de pornografia i literatura mútuament excloents descansen sobre quatre raons. Una és que la manera evident i monòdica en la qual les obres pornogràfiques s'adrecen al lector, proposant-li d'excitar-lo sexualment, és antitètica de la funció complexa de la literatura. Hom pot llavors afegir que l'objectiu de la pornografia, en induir a l'excitació sexual, no té res a veure amb l'emoció tranquil·la i distanciada evocada per l'art de debò. Però aquest pas del raonament no resulta gaire convincent, si considerem la respectada crida als sentiments morals del lector que cerca l'escriptura «realista», sense mencionar el fet que algunes obres mestres reconegudes (de Chaucer a Lawrence) contenen passatges que ben bé que exciten els lectors sexualment. És més plausible de limitar-se a remarcar que la pornografia encara posseeix només una «intenció», quan qualsevol obra literària genuïnament valuosa en té moltes.

Una altra raó, exposada per Adorno entre d'altres, és que les obres de pornografia manquen de la forma del principi-mig-final característica de la literatura. Un text de ficció pornogràfica en té prou amb una excusa rudimentària com a principi i, una vegada ha començat, continua i continua i no acaba enlloc.

Una altra raó: l'escriptura pornogràfica no palesa cap preocupació pels seus mitjans d'expressió com a tals (la preocupació de la literatura), atès que l'objectiu de la pornografia és d'inspirar una sèrie de fantasies no verbals en què el llenguatge té una funció degradada, merament instrumental.

L'última i més poderosa de les raons és que el tema de la literatura és la relació entre els éssers humans, els seus sentiments, les seves complexes emocions; la pornografia, per contra, desdenya les persones totalment formades (el retrat psicològic i social), no fa cas de la qüestió dels motius i de la seva credibilitat i conta només les immotivades i incansables transaccions d'òrgans despersonalitzats.

Amb una senzilla extrapolació de la concepció de la literatura mantinguda per la majoria de crítics anglesos i americans d'avui arribaríem a la conclusió que el valor literari de la pornografia ha de ser nul. Però aquests paradigmes no resisteixen una anàlisi seriosa ni acaben d'encaixar amb el seu objecte. Prenquem, per exemple, *Histoire d'O*. Encara que la novella és clarament obscena segons els estàndards habituals, i més efectiva que moltes a excitar un lector sexualment, l'excitació sexual no sembla que sigui l'única funció de les situacions plantejades. La narració té un principi, mig i final definits. L'elegància de l'estil no fa gaire l'efecte que l'autor considerés el llenguatge com una necessitat molesta. És més, els personatges posseeixen emocions d'un tipus molt intens, bé que obsessives i declaradament asocials; els personatges tenen motius, però no són motius «normals» des d'un punt de vista psiquiàtric o social. Els personatges d'*Histoire d'O* estan dotats d'una psicologia particular, derivada de la psicologia de la luxúria. I bé que el que podem saber dels personatges en les situacions en què se'ls col·loca és limitat estrictament a modes de concentració sexual i de conducta sexual exposada d'una manera explícita, O i els seus companys no resulten més reduïts ni més esbossats que els personatges de moltes obres no pornogràfiques de la narrativa contemporània.

Haurem d'esperar que els crítics anglesos i americans adquireixin una visió de la literatura una mica més sofisticada per encetar un debat interessant. (Al capdavall, aquest debat seria no solament sobre la pornografia, sinó sobre tot el conjunt de literatura contemporània que s'ocupa insistentment de situacions i conductes extremes.) La dificultat sorgeix perquè hi ha molts crítics que continuen identificant amb la prosa literària per antonomàsia les convencions literàries específiques del «realisme» (toscament associable amb la tradició central de la novella del segle XIX). Perquè exemples de propostes literàries alternatives les trobarem no solament entre les millors obres del segle XX, com ara l'*Ulisses*, un llibre no sobre personatges, ans sobre mitjans d'intercanvi transpersonal, sobre tota aquella àrea que hi ha més enllà de la psicologia individual i la necessitat personal; o el surrealisme francès i el seu brot més recent, la Nova Novella (*Nouveau Roman*); o la narrativa expressionista alemanya; o la postnovella russa, representada pel *St. Petersburg* de Biely i per Nabokov; o les narracions no lineals, sense tensió, de Stein i Burroughs. Una definició de literatura que retreu a una obra el fet que estigui basada en la «fantasia» més que en la representació realista de com persones versemblants en situacions familiars conviuen, no podria ni tan sols donar raó de convencions tan venerables com la pastoral, que pinta unes relacions entre personatges que són certament reductives, insípides i poc convincents.

Des de fa molt de temps que cal extirpar algun d'aquests tòpics reticents: promouria una lectura més profunda de la literatura del passat i posaria els crítics i els lectors corrents més en contacte amb la literatura contemporània,

la qual inclou zones d'escriptura que estructuralment s'assemblen a la pornografia. És fàcil —de fet, absurd— de demanar que la literatura s'atingui a l'«humà». Perquè el punt en debat no és l'«humà» *versus* l'«inhumà» (quan, triant l'«humà», obtindríem la garantia d'una satisfacció moral instantània tant per a l'autor com per al lector), sinó un registre infinitament variat de formes i tonalitats per traslladar *la veu humana* a la prosa narrativa. Per al crític el problema correcte no és la relació entre el llibre i el «món» o «realitat» (d'on que cada novella sigui jutjada com si fos un objecte únic i que el món sigui considerat com un lloc molt menys complex que no és), sinó les complexitats de la consciència mateixa, com un mitjà a través del qual és constituït i existeix un món i una aproximació a les obres narratives que no oblidí el fet que existeixen en diàleg entre elles. Des d'aquest punt de vista, la decisió dels novellistes d'abans de pintar el desenrotllament dels destins de «personatges» molt individualitzats en situacions familiars i socialment denses dins de la notació convencional de la seqüència cronològica és només una de les moltes decisions possibles, la qual no posseeix, a més, cap dret superior inherent a reclamar la lleialtat dels lectors seriosos. No hi ha res que sigui més «humà» de per si en aquests procediments. La presència de personatges realistes no és, en ella mateixa, res de saludable, cap nodriment recomanat per a la sensibilitat moral.

L'única veritat segura pel que fa als personatges de la prosa de ficció és que són, segons la frase de Henry James, «un procediment compositiu». La presència de figures humanes en l'art literari pot servir propòsits molt diversos. La tensió dramàtica o la tridimensionalitat en la reproducció de relacions personals i socials *no* és sovint un objectiu de l'escriptor, en el qual cas no ajuda el fet d'insistir-hi com a categoria genèrica. Un objectiu de la prosa narrativa tan autèntic com aquest pot ser l'exploració d'idees, bé que per als estàndards del realisme narratiu aquest objectiu limita en gran mesura la presentació de persones «vives». La construcció o imaginació d'alguna cosa inanimada, o d'una porció del món de la natura, també és una empresa vàlida, i implica una revisió de l'escala de la figura humana. (La forma de la pastoral afecta aquests dos objectius: la representació de la natura i d'idees. Les persones són emprades només en la mesura que constitueixen un cert tipus de paisatge, que és en part una estilització de la natura «real» i en part un paisatge neoplatònic d'idees.) I també vàlid com a tema de la prosa narrativa són els estats extrems de la consciència i dels sentiments humans, aquells tan peremptoris que fins exclouen la fluència habitual dels sentiments i estan lligats només d'una manera contingent amb persones concretes. Aquest és el cas de la pornografia.

Ningú no deduiria mai de les confiades declaracions sobre la natura de la literatura fetes per molts crítics anglesos i americans que un debat actiu sobre aquesta qüestió s'ha esdevingut al llarg de diverses generacions. «Em sembla —va escriure Jacques Rivière a la "Nouvelle Revue Française" el 1924— que presenciem una crisi molt seriosa del concepte de literatura.» Una de les diverses respostes al «problema de la possibilitat i dels límits de la literatura», observava Rivière, és la tendència marcada de l'«art (si encara podem servir la paraula) a esdevenir una activitat completament no humana, una funció suprasensorial, i, si m'és permès d'usar aquest terme, una mena d'astronomia creativa». Cito Rivière no perquè el seu assaig *Examinant el concepte de literatura* sigui particularment original o definitiu o raonat amb subtilesa, sinó només per tal de recordar un conjunt de nocions radicals sobre la literatura

que eren gairebé llocs comuns de la crítica fa quaranta anys a les revistes literàries europees.

Encara avui, però, aquest ferment roman estrany, no assimilat i persistentment malentès en el món de les lletres americanes i angleses: és sospitos que sorgeixi d'una falla d'energia cultural colectiva, és sovint desdenyat com una clara perversitat o un obscurantisme o una esterilitat creativa. Els millors crítics del món anglès, tanmateix, no podien evitar d'observar que una bona part de la gran literatura del segle xx subverteix aquelles idees rebudes d'alguns dels gran novel·listes del segle XIX sobre la natura de la literatura que ells continuen sostenint el 1967. Però els crítics van reaccionar davant de la veritable nova literatura amb un esperit molt semblant al dels rabins d'un segle abans del principi de l'era cristiana, els quals, tot i reconèixer humilment la inferioritat espiritual de la seva època en comparació de l'època dels grans profetes, donaven tanmateix per tancat el cànon dels llibres profètics i declaraven —amb més alleujament que no pas, hom podria sospitar, recança— que l'era de la profecia havia acabat. Així ha estat l'època d'allò que la crítica anglo-americana anomena, per a la nostra sorpresa, escriptura «experimental» o d'«avantguarda», declarada tancada una vegada i una altra. La celebració ritual de la subversió a què cada geni contemporani sotmetia les velles nocions de literatura era sovint acompanyada de la insistència neguitosa que l'obra produïda era, oh!, la darrera d'una nissaga noble però estèril. Ara bé, el resultat d'aquesta manera —intrincada, parcial— d'acostar-se a la literatura moderna ha estat unes dècades en què la crítica anglesa i l'americana, sobretot l'americana, ha tingut un interès i una excel·lència difícils d'igualar. Un interès i una excel·lència basats, però, sobre la bancarrota del gust i sobre alguna cosa que s'atansava a una falta d'honradesa fonamental del mètode. La consciència retrògrada dels crítics de les propostes, impressionants i innovadores, de la literatura moderna, lligada amb el seu desfici sobre allò que era designat com «el descrèdit de la realitat» i «la pèrdua del jo» endèmics en aquesta literatura, indica el punt exacte en què una bona part de la crítica anglo-americana més dotada deixa de considerar les estructures de la literatura i es desplaça cap a la crítica de la cultura.

No vull repetir aquí les raons que he formulat en un altre lloc amb una perspectiva crítica diferent. Això no obstant, cal fer esment d'aquesta perspectiva. La discussió encara que sigui d'una obra sola de la natura radical d'*Histoire de l'oeil* suscita el problema de la literatura en si, de la prosa narrativa considerada com a forma d'art. I val a dir que llibres com els de Bataille no haurien pogut ser escrits sense aquest replantejament angoixat de la natura de la literatura que ha preocupat la literatura europea durant més de mig segle; però, mancats d'aquest context, aquests llibres han de resultar gairebé inassimilables als lectors anglesos i americans, excepte com a «mera» pornografia, inexplicable porqueria fantasiosa. Si cal fins i tot demanar-se si pornografia i literatura són antitètiques o no, si cal en absolut afirmar que les obres pornogràfiques *poden* pertànyer a la literatura, aleshores l'asserció ha d'implicar una visió de conjunt de què és l'art.

Posat en termes molt generals: l'art (i l'elaboració artística) és una forma de la consciència; els materials de l'art són la diversitat de formes de la consciència. Cap principi *estètic* no permet de construir aquesta noció dels materials de l'art si exclou fins les formes extremes de la consciència que transcendeixen la personalitat social o la psicologia individual.

La seguretat ens duu en la vida quotidiana a acceptar una obligació moral

d'inhibir aquests estats de consciència en nosaltres mateixos. L'obligació sembla sensata des d'un punt de vista pragmàtic, no solament per tal de mantenir l'ordre social en el sentit més ampli, sinó per tal de permetre als individus d'establir i mantenir un contacte humà amb altres persones (encara que hom pot renunciar al contacte durant períodes més o menys llargs). És prou sabut que quan la gent s'arrisca vers els àmbits llunyans de la consciència, el seu seny, és a dir, la seva humanitat, corre perill. Però l'«escala humana» o l'estàndard humanístic apropiat a la vida i la conducta quotidianes sembla que no encaixa quan s'aplica a l'art: simplifica en excés. Si durant els darrers cent anys l'art concebut com una activitat autònoma s'ha trobat investit d'un prestigi sense precedents —ben a prop de ser una mena d'activitat reconeguda per la societat del segle— ha estat perquè una de les tasques que l'art ha escomès és la de fer incursions i prendre posicions a les fronteres de la consciència (la qual cosa és sovint ben perillosa per a l'artista com a persona) i explicar-nos què hi ha allí. Essent un explorador lliure dels perills espirituals, l'artista obté un marge de llicència per captenir-se d'una manera diferent de la d'altres persones; en correspondència amb la singularitat de la seva vocació, pot ostentar, o no, un estil de vida excèntric. La seva feina és inventar trofeus de la seva experiència: objectes i actituds que no solament (tal com era prescrit per a la vella imatge de l'artista) edifiquen i entretenen, sinó que fascinen i captiven. El seu principal mitjà de fascinació és d'avançar un pas més en la dialèctica de l'excés. Cerca de fer la seva obra repulsiva, obscura, inaccessible; breu: dóna allò que és, o sembla que és, *no* volgut. Però per més feroços que siguin els excessos que l'artista perpetra contra el seu públic, les seves credencials i la seva autoritat espiritual depenen en última instància del sentit (tant si és una cosa sabuda com deduïda) que el públic atorgui als excessos que comet amb ell mateix. L'artista modern exemplar és un venedor de follia.

La noció de l'art com el resultat aconseguit a un preu molt alt d'un risc espiritual immens, risc cada vegada més gran amb l'entrada i participació d'altres en el joc, sollicita una revisió de les categories crítiques. L'art produït sota l'impuls d'aquesta concepció no és, no pot ser de cap manera, «realista». Però paraules com «fantasia» o «surrealisme», que només inverteixen els perfils del realisme, clarifiquen ben poc. La fantasia és molt fàcil que rellisqui cap a la «mera» fantasia; el fermall és l'adjectiu «infantil». Condemnada des d'un punt de vista psiquiàtric però no artístic, on acaba la fantasia i on comença la imaginació?

Com que és molt improbable que els crítics contemporanis intentin seriosament d'excloure les narracions en prosa que no són realistes del domini de la literatura, hom sospita que als temes sexuals se'ls aplica una valoració específica. Això esdevé més clar si hom pensa en un altre tipus de llibre, en un altre tipus de «fantasia». El paisatge anhistòric i com oníric on se situa l'acció, el temps congelat d'una manera peculiar en què es realitzen els actes, són gairebé tan freqüents a la ciència ficció com a la pornografia. És difícil concloure res del fet, prou sabut, que la majoria de dones i homes no aconsegueixen la destresa sexual de què els personatges de la pornografia representa que frueixen; les dimensions dels òrgans, el nombre i la duració dels orgasmes, la diversitat i efectivitat de la capacitat sexual i la quantitat d'energia sexual, tot plegat sembla extremament exagerat. Sí; però les naus espacials i els nombrosíssims planetes pintats a la ciència ficció tampoc no existeixen. El fet que el lloc de la narració sigui un *topos* ideal no desqualifica ni la pornografia ni la ciència ficció com a literatura. Tals negacions de la personalitat, l'espai i el

temps reals, concrets, tridimensionals i socials —i tals ampliacions «fantàstiques» de l'energia humana— són més aviat els ingredients d'un altre tipus de literatura, basat en un altre tipus de consciència.

Els materials dels llibres pornogràfics que compten com a literatura són, precisament, una de les formes extremes de la consciència humana. Sense dubte molta gent estaria d'acord que la consciència sexualment obsessionada pot, en principi, entrar a la literatura com una forma artística. Literatura sobre la luxúria? Per què no? Però llavors se sol afegir un requisit a l'acord que té la virtut d'anullar-lo. Hom demana que l'autor mantingui la «distància» correcta de les seves obsessions si vol que la seva reproducció esdevingui literatura. Aquesta demanda és pura hipocresia, reveladora, si encara calia, que els valors normalment aplicats a la pornografia són, al capdavant, aquells que pertanyen a la psiquiatria i a les ciències socials més que a l'art. (D'ençà que el cristianisme hi ha dit la seva i s'ha concentrat en la conducta sexual com a arrel de virtut, tot el que és relacionat amb el sexe ha estat un «cas especial» a la nostra cultura, lligat amb actituds particularment incoherents.) Els quadres de Van Gogh serveixen el seu estatut com a art a desgrat que sembli que la seva manera de pintar devia menys a una tria conscient de mitjans tècnics que al fet d'estar trastornat i de veure la realitat de la manera que la pintava. De la mateixa manera, *Histoire de l'oeil* no esdevé una història clínica, sinó art, perquè, com Bataille revela en l'extraordinari assaig autobiogràfic afegit a la narració, les obsessions del llibre són efectivament les seves.

Allò que fa una obra de pornografia part de la història de l'art més que no pas porqueria no és la distància, la sobreimposició d'una consciència més adequada a la de la realitat habitual sobre la «consciència trastornada» de l'obsessionat eròticament. És més aviat l'originalitat, totalitat, autenticitat i poder d'aquesta consciència trastornada encarnada en una obra. Des del punt de vista de l'art, l'exclusivitat de la consciència incorporada en els llibres pornogràfics no és en ella mateixa res d'anòmal ni d'antiliterrari.

Tampoc no és el pretès objectiu o efecte, intencional o no, d'aquests llibres —excitar sexualment el lector— un defecte. Només una idea del sexe degradada i mecanicista podria confondre algú i fer-li pensar que ser excitat sexualment per un llibre com *Madame Edwarda* és una cosa senzilla. La intenció exclusiva sovint condemnada pels crítics és composta, quan l'obra mereix de ser considerada com a art, de moltes ressonàncies. Les sensacions físiques produïdes involuntàriament en algú que llegeix el llibre emmenen alguna cosa que afecta l'experiència total i la humanitat del lector, així com els seus límits com a personalitat i com a cos. En realitat, la intenció exclusiva de la pornografia és espúria. Però l'agressivitat de la intenció no ho és. Allò que sembla un fi és també un mitjà, sorprenentment i opressivament concret. El fi, però, és menys concret. La pornografia és una de les branques de la literatura —la ciència ficció n'és una altra— que pretenen la desorientació, la dislocació psíquica.

En alguns aspectes, l'ús d'obsessions sexuals com a tema literari s'assembla a l'ús d'un tema literari la validesa del qual ben poca gent discutiria: les obsessions religioses. Amb aquesta comparació, el fet familiar de l'efecte clar i agressiu de la pornografia sobre els seus lectors té tota una altra cara. La celebrada intenció d'estimular sexualment els lectors és realment una mena de proselitisme. La pornografia que és literatura seriosa cerca d'«excitar» de la mateixa manera que els llibres que expliquen una forma extrema d'experiència religiosa cerquen de «convertir».



Dos llibres francesos traduïts fa poc a l'anglès, *Histoire d'O* i *L'image*, il·lustren força bé alguns dels aspectes implicats en aquest tema, molt poc tractat en la crítica anglo-americana, de la pornografia com a literatura.

*Histoire d'O* de «Pauline Réage» va aparèixer el 1954 i va esdevenir famós de seguida, en part a causa del patrocini de Jean Paulhan, que en va escriure el prefaci. Molta gent va pensar que el mateix Paulhan havia escrit el llibre, potser a causa del precedent establert per Bataille, que havia afegit un assaig (signat amb el seu nom) al seu *Madame Edwarda* quan va ser publicat per primera vegada el 1937 amb el pseudònim de «Pierre Angélique», i també perquè el nom Pauline suggeria Paulhan. Però Paulhan ha negat sempre que ell hagués escrit *Histoire d'O* i ha insistit que va ser, en efecte, escrit per una dona, que no havia publicat mai res i que vivia en un altre lloc de França, decidida a mantenir-se desconeguda. Encara que la declaració de Paulhan no va frenar l'especulació, la convicció que ell n'era l'autor va esvanir-se finalment. Amb el pas dels anys una sèrie d'hipòtesis molt enginyoses, que atribueixen el llibre a altres notables de l'escena literària parisenca, va aconseguir crèdit i després va decandir. La identitat real de «Pauline Réage» roman un dels pocs secrets ben guardats de les lletres contemporànies.

*L'image* va ser publicat dos anys després, el 1956, també amb un pseudònim, «Jean de Berg». Per tal d'acréixer el misteri, estava dedicat a «Pauline Réage», que, al seu torn, li havia posat un pròleg, i de qui no s'ha sabut res més des d'aleshores. (El pròleg de «Pauline Réage» és breu i negligible; el de Paulhan és llarg i molt interessant.) Però les enraonies dels cercles literaris de París sobre la identitat de «Jean de Berg» són més fructíferes que no pas la investigació policial sobre «Pauline Réage». Corre només la brama que diu que es tracta de la dona d'un influent novellista jove.

No és difícil d'entendre la raó per què aquells prou curiosos per especular sobre els dos pseudònims es decidien per algun nom de la comunitat literària francesa establerta. Perquè sembla poc creïble que qualsevol d'aquests dos llibres sigui l'obra única d'un aficionat. Diferent l'un de l'altre, *Histoire d'O* i *L'image* exhibeixen una qualitat que no pot ser adscrita només a una abundància dels dots normals d'escriptor en sensibilitat, energia i intel·ligència. Aquests dots, molt evidents, han estat filtrats per un diàleg d'artificis. La fosca autoconsciència de les novel·les no podria pas sortir de la falta de control i d'ofici considerada normalment com l'expressió de la luxúria obsessiva. Amb un tema emmetzinador (si el lector no se'n separa i el troba tan sols distret o sinistre), totes dues novel·les es preocupen més de l'ús del material eròtic que no de la seva «expressió». I aquest ús és preminentment —no es pot dir d'altra manera— literari. En perseguir plaers atroços a *Histoire d'O* i *L'image*, la imaginació roman ancorada amb prou ferma en certes nocions de consumació formal d'una emoció intensa, de procediments d'exhaurir una experiència, que ens remet tant a la literatura i a la història literària recent com al domini anhistòric de l'eros. I, per què no? Les experiències no són pornogràfiques; només ho són les imatges i les representacions, les estructures de la imaginació. Aquesta és la raó per què un llibre pornogràfic pot fer sovint pensar el lector sobretot en altres llibres pornogràfics, més que en la mateixa realització sexual, sense que això vagi en detriment de manera necessària de l'excitació eròtica.

Per exemple, allò que ressona tot al llarg d'*Histoire d'O* és un considera-

ble volum de literatura pornogràfica o «llibertina», porqueria la major part, tant en francès com en anglès, que ve del segle XVIII. Sade és la referència més òbvia. Però aleshores hem de pensar no solament en els textos del mateix Sade, sinó també en la reinterpretació de Sade feta pels intel·lectuals francesos després de la Segona Guerra Mundial, una actitud crítica comparable per la seva importància i influència sobre el gust literari educat i sobre la direcció actual de la narrativa seriosa a França amb la recuperació de James empresa poc abans de la Segona Guerra Mundial als Estats Units, amb l'excepció que la recuperació francesa ha durat més i sembla que ha afectat estrats més profunds. (Sade, naturalment, mai no havia estat oblidat. Va ser llegit amb entusiasme per Flaubert, Baudelaire i la major part dels genis radicals de la literatura francesa de la fi del segle XIX. Era un dels sants patrons del moviment surrealista i ocupa un lloc important en el pensament de Breton. Però va ser el debat sobre Sade després del 1945 allò que realment va consolidar la seva posició com a inesgotable punt de partida del pensament radical sobre la condició humana. El conegut assaig de la Beauvoir, la infatigable biografia acadèmica escomesa per Gilbert Lely i textos encara no traduïts de Blanchot, Paulhan, Bataille, Klossowski i Leiris són els documents més eminents de la recuperació de postguerra que va assegurar aquesta modificació tan astoradorament profunda de la sensibilitat literària francesa. La qualitat i la densitat teòriques de l'interès dels francesos per Sade roman gairebé incompreensible per als intel·lectuals anglesos i americans, per als quals Sade és potser una figura exemplar en la història de la psicopatologia individual i social, però que resulta impensable que algú es prengui seriosament com a «pensador».)

Però allò que hi ha darrera d'*Histoire d'O* no és només Sade, és a dir, els problemes que va plantejar i els que planteja el seu nom. El llibre descansa també en les convencions dels subproductes «llibertins» de la França del segle XIX, situats típicament en una Anglaterra de fantasia poblada d'aristòcrates brutals amb equipaments sexuals prodigiosos i gustos violents, al voltant del sado-masquisme, que s'hi corresponen. El nom del segon propietari-amant d'O, *sir* Stephen, paga un clar homenatge a aquesta fantasia d'època, com ho fa la figura de *sir* Edmond a *Histoire de l'oeil*. I caldria remarcar que l'allusió a un tipus estàndard de porqueria pornogràfica se situa, com a referència literària, a la mateixa altura que la localització anacrònica de l'acció central, extreta directament del teatre sexual de Sade. La narració comença a París (O es reuneix amb el seu amant en un cotxe i hi fa una passejada), però la major part de l'acció subsegüent es desplaça a un territori més familiar, si bé menys plausible: aquest castell, convenientment isolat, moblat amb luxe i dotat amb profusió de servents, on una colla d'homes rics es congrega i on les dones arriben a tall gairebé d'esclaves per tal de ser els objectes, comparats en comú, de la luxúria brutal i inventiva dels homes. Hi ha fuets i grills, màscares vestides pels homes quan les dones són admeses a la seva presència, grans focs encesos a la llar, indicibles indignitats sexuals, pallisses i formes més enginyoses de mutilació física, diverses escenes lèsbiques quan l'excitació de les orgies del gran saló sembla que decandeix. En resum, la novella arriba equipada amb alguns dels elements més aparatosos del repertori de la pornografia.

Fins a quin punt ens ho podem prendre seriosament? Un inventari pelat de la trama pot fer l'efecte que *Histoire d'O* és no pornografia, sinó metapornografia, una paròdia brillant. Una cosa similar va ser invocada amb urgència en defensa de *Candy* quan va aparèixer aquí ara fa uns nou anys, al cap

d'un quant temps de modesta existència a París com a llibre porc més o menys oficial. *Candy* no era pornografia, hom deia, sinó un parany, una burla enginyosa de les convencions de les novel·les pornogràfiques barates. La meua opinió és que *Candy* pot ser divertit, però no deixa de ser pornografia. Perquè la pornografia no és una forma que pot parodiar-se a ella mateixa. Pertany a la natura de la imaginació pornogràfica de preferir convencions fressades de personatges, lloc i acció. La pornografia és un teatre de tipus, mai d'individus. Una paròdia de la pornografia, fins allà on pot exhibir una eficàcia real, roman pornografia. Més encara, la paròdia és una forma comuna de l'escriptura pornogràfica. El mateix Sade la va emprar sovint, quan invertia les històries moralitzants de Richardson en les quals la virtut femenina sempre triomfa sobre la impudícia masculina (bé dient no o bé morint després). Seria més acurat parlar d'«ús» que no de paròdia de Sade a propòsit d'*Histoire d'O*.

El to mateix d'*Histoire d'O* indica que sigui allò que sigui en el llibre que pot ser llegit com a paròdia o arqueologia —una pornografia mandarinesca?— és només un dels diferents elements que formen la novel·la. (Per bé que les situacions sexuals que abasten totes les possibles variacions de la luxúria estan descrites gràficament, l'estil de la prosa és força formal, el nivell del llenguatge digne i gairebé cast.) Hi ha elements de l'escenografia sadeana usats en l'estructura de l'acció, però la línia bàsica de la novel·la difereix completament de qualsevol cosa de Sade. En primer lloc, l'obra de Sade té una inconclusivitat interna o principi d'insaciabilitat. Els seus *120 jours de Sodome* és potser el llibre pornogràfic més ambiciós que s'hagi concebut mai (en termes d'escala), una mena de summa de la imaginació pornogràfica; impressionant i torbador fins i tot en la forma incompleta, part narració i part guió, en què ens ha arribat. (El manuscrit va ser rescatat de manera accidental de la Bastilla després que Sade es veiés obligat a deixar-l'hi quan va ser transferit el 1789 a Charenton, però Sade va creure fins a la seva mort que la seva obra mestra havia estat destruïda quan la presó va ser arrasada.) La corrua d'atrocitats de Sade es precipita per un pendent interminable però llis. Les seves descripcions són massa esquemàtiques per ser sensuals; les accions narrades són, sobretot, il·lustracions de les seves idees, incessantment repetides. Tanmateix, aquestes idees polèmiques semblen, quan s'hi ha pensat, més principis d'una dramaturgia que no una teoria substantiva. Les idees de Sade —la persona com una «cosa» o un «objecte», el cos com una màquina i l'orgia com un inventari de les suposadament indefinides possibilitats de diverses màquines en col·laboració l'una amb l'altra— fa l'efecte que estan dirigides a fer possible un tipus d'activitat en darrera instància despul·lat d'afecte, inacabat i inacabable. Per contra, *Histoire d'O* té un moviment definit, una lògica dels fets, que s'oposa al principi estàtic sadeà del catàleg o l'enciclopèdia. El moviment de la trama és potenciat en gran mesura pel fet que, durant la major part de la novel·la, l'autor tolera si més no un vestigi de «la parella» (O i René, O i *sir* Stephen), una unitat generalment repudiada a la pornografia literària.

I, és clar, la figura de la mateixa O és diferent. Els seus sentiments, per més que s'adhereixin amb insistència a un sol tema, tenen una certa modulació i són descrits amb cura. Bé que passiva, O no s'assembla gaire a aquelles beneïtes dels contes de Sade detingudes en castells remots i objecte de tortura per part de nobles despietats i capellans satànics. I O és representada com a activa també: literalment activa, com en la seducció de Jacqueline i, més important, profundament activa en la seva passivitat. O recorda els seus prototipus sadeans només d'una manera superficial. En els llibres de Sade no hi ha

cap més consciència personal que la de l'autor; però O posseeix una consciència des de la qual ens és contada la seva història. (Malgrat estar escrita en tercera persona, la narració mai no abandona el punt de vista d'O ni sap més del que ella sap.) Sade pretén de neutralitzar totes les associacions personals de la sexualitat, vol representar una mena d'encontre sexual impersonal o pur; la narració de «Pauline Réage» ens mostra O reaccionant de maneres prou diferents (l'amor inclòs) davant de gent diferent, sobretot René, *sir* Stephen, Jacqueline i Anne-Marie.

Sade sembla més representatiu de les convencions bàsiques de l'escriptura pornogràfica. Com que la imaginació pornogràfica tendeix a fer una persona intercanviable amb una altra i tota la gent intercanviable amb coses, no és funcional de descriure una persona tal com O és descrita en termes d'un cert estat de la seva voluntat (que ella prova d'eliminar) i de la seva ment. La pornografia és poblada sobretot per criatures com la Justine de Sade, privada de voluntat, intel·ligència i fins, sembla, de memòria. Justine viu en un estat perpetu d'esbalaiment, no aprèn mai res de les violacions sorprenentment repetides de la seva innocència. Encara no ha acabat la traïció que ella ja està a punt per a una altra, tan poc ensenyada per la seva experiència com sempre, disposada a confiar en el proper llibertí tirànic i a trobar la seva fe premiada amb una nova pèrdua de la llibertat, les mateixes indignitats i els mateixos sermons blasfems en lloança del vici.

Gairebé sempre les figures que fan el paper d'objectes sexuals a la pornografia són fetes de la mateixa fusta que un personatge o «humor» principal d'una comèdia. Justine és com Candide, que és també una xifra, un blanc, una eterna ingènua incapaç d'aprendre res dels seus atroços ultratges. L'estructura familiar de la comèdia que posa en escena un personatge que és encara el centre enmig de l'escàndol i l'embolic (Buster Keaton n'és la imatge clàssica) apareix sovint en la pornografia. Els personatges de la pornografia, com els de la comèdia, són vistos només de fora, de manera behaviorista. Per definició, no poden ser vistos en profunditat, de manera tal que puguin vertaderament atreure els sentiments del públic. Sovint a la comèdia la rialla resideix precisament en la *disparitat* entre el sentiment atenuat o adormit i un esdeveniment important i terrible. La pornografia funciona d'una manera similar. L'avantatge d'un to gris, d'allò que al lector en una situació mental normal li sembla una reacció increïblement *inferior* a la que correspon als agents eròtics en relació amb les situacions en què es troben, no és pas que desvetlli el riure: és el desvetllament de la reacció sexual, en origen voyeurística però probablement amb la necessitat de veure's assegurada mitjançant una identificació indirecta i implícita amb un dels participants en l'acte sexual. El poc gruix emotiu de la pornografia no és, doncs, ni una falta artística ni un índex d'inhumanitat bàsica: suscitar una resposta sexual en el lector ho *requereix*. Només si no hi ha emocions mencionades d'una manera directa, el lector de pornografia pot trobar lloc per a la seva pròpia resposta. Quan l'esdeveniment narrat és ja adornat amb els sentiments explícits i declarats de l'autor, pels quals el lector es pot sentir mogut, esdevé llavors més difícil de ser mogut pel mateix esdeveniment.\*

\* Això és molt clar en el cas dels llibres de Genet, els quals, tot i que les experiències sexuals relatades són molt explícites, no són excitants sexualment per a la majoria dels lectors. Allò que el lector sap (i Genet ho ha dit moltes vegades) és que el mateix Genet estava excitat sexualment quan escrivia *Le miracle de la rose*, *Notre Dame des fleurs*, etc. El lector té un contacte intens i contorbador amb l'excitació eròtica de Genet, que

Les comèdies del cinema mut ofereixen moltes il·lustracions de com el principi formal de l'agitació contínua o moviment perpetu (*slapstick*) i el de l'expressió grisa convergeixen en realitat en el mateix objectiu: un esmoreïment o neutralització o distanciament de les emocions del públic i de la seva capacitat d'identificar-se d'una manera «humana» i de passar judicis morals sobre situacions de violència. El mateix principi funciona a tota la pornografia. No és que els personatges de la pornografia no puguin de cap manera posseir emocions. Poden posseir-ne; però els principis d'infrareacció i d'agitació frenètica provoquen que el clima emocional s'esvaeixi, de tal manera que el to bàsic de la pornografia és mancat d'afecte i d'emoció.

Tanmateix, hi ha graus dins d'aquesta no afectivitat. Justine és l'estereotip de la figura d'objecte sexual (invariablement femella, atès que quasi tota la pornografia l'escriuen els homes o bé adopta el punt de vista masculí): una víctima astorada, la consciència de la qual roman inalterada per les seves experiències. Però O és una iniciada: a desgrat del dolor i de la por, està agraïda per l'oportunitat de ser iniciada en el misteri. Aquest misteri és la pèrdua del jo. O aprèn, pateix, canvia; pas per pas esdevé més allò que ella és, un procés idèntic al de buidar-se d'ella mateixa. En la visió del món presentada per *Histoire d'O*, el bé més gran és la transcendència de la personalitat. El moviment de la trama no és horitzontal, sinó que és una mena d'ascens per la degradació. O, a més d'esdevenir idèntica a la seva disponibilitat sexual, vol aconseguir la perfecció d'esdevenir un objecte. La seva condició, si la podem caracteritzar com a deshumanitzada, no pot ser entesa com una conseqüència de la seva submissió a René, *sir* Stephen i els altres homes de Roissy, sinó com el centre de la seva situació, una cosa que ella cerca i a la fi obté. La imatge final de la consecució s'escau a l'escena última del llibre: O és duta a una festa, mutilada i engrillonada, irrecognoscible i disfressada (d'òliba), de manera tan convincent ha perdut el seu aire humà que ningú dels convidats gosa d'adreçar-se-li directament.

La qüestió d'O està condensada amb força claredat en la lletra, prou expressiva, que li fa de nom. «O» suggereix una caricatura del seu sexe, no el seu sexe individual, sinó només la dona; també equival a no-res. Però allò que *Histoire d'O* desenrotlla és una paradoxa espiritual: la del buit ple i la de la vacuïtat que és també una plenitud. El poder del llibre rau exactament en l'angoixa que suscita la presència contínua d'aquesta paradoxa. «Pauline Réage» planteja, d'una manera molt més orgànica i sofisticada que Sade en els seus discursos i exposicions feixucs, el problema de l'estatut de la mateixa personalitat humana. Però mentre que Sade està interessat en la destrucció de la personalitat des del punt de vista del poder i de la llibertat, l'autora d'*Histoire d'O* està interessada en la destrucció de la personalitat des del punt de vista de la felicitat. (La formulació d'aquest tema més pròxima dins de la literatura anglesa: certs passatges de *The lost girl* de Lawrence.)

Per tal que la paradoxa aconseguixi un significat real, tanmateix, el lector ha de tenir una concepció del sexe diferent de la que tenen els membres més il·lustrats de la comunitat. La concepció dominant —una amalgama de pensament rousseauianà, freudià i liberal— creu que el fenomen del sexe és perfectament intel·ligible, bé que especialment valuós, font de plaer emotiu i físic. Les

---

és l'energia que mou aquestes narracions farcides de metàfores; però, al mateix temps, l'excitació de l'autor impedeix la del lector. Genet tenia tota la raó quan deia que els seus llibres no eren pornogràfics.

dificultats que s'hi enfronten surten de la llarga deformació dels impulsos sexuals administrada per la cristiandat occidental, les espantoses ferides de la qual gairebé pateix tothom que hi pertany. Primer, culpa i ansietat. Després, la reducció de les possibilitats sexuals, que impliquen, si no una impotència o frigidesa virtual, com a mínim un escapçament de l'energia eròtica i la repressió de molts elements naturals del desig sexual (les «perversions»). Després, encara, el desbordament en desordres públics en els quals la gent tendeix a respondre a la vista dels plaers sexuals dels altres amb enveja, fascinació, revulsió i malèvola indignació. Un fenomen com la pornografia surt d'aquesta corrupció de la salut sexual d'una cultura.

No discuteixo el diagnòstic històric que conté aquest report de les deformacions de la sexualitat occidental. Això no obstant, allò que em sembla decisiu en el complex d'opinions mantingudes pels membres més educats de la comunitat és un supòsit més problemàtic: el desig sexual humà és, si no troba obstacles, una funció natural plaent; l'«obsccè» és, doncs, una convenció, la ficció imposada a la natura per una societat convençuda que hi ha alguna cosa dolenta en les funcions sexuals i, per extensió, en el plaer sexual. Aquests supòsits són precisament els que ha rebutat la tradició francesa representada per Sade, Lautrémont, Bataille i els autors d'*Histoire d'O* i *L'image*. La seva obra suggereix que l'«obsccè» és una noció bàsica de la consciència humana, molt més profunda que l'efecte de l'aversion contra el cos d'una societat malalta. La sexualitat humana és, deixant de banda les repressions cristianes, un fenomen molt problemàtic, i pertany, si més no en potència, a les experiències humanes extremes més que a les corrents. Fins i tot domada, la sexualitat roman una de les forces demoníaques de la consciència humana que ens empeny de vegades fins el tabú i els desigs perillosos, que van des de l'impuls de cometre sobtosament violència arbitrària sobre una altra persona fins a l'anhel voluptuós d'extingir la consciència pròpia, fins a la mateixa mort. Al nivell de la sensació i actitud estrictament física, fer l'amor s'assembla a un atac epilèptic tant, si no més, com s'assembla a menjar o a enraonar amb algú. Tothom ha sentit (almenys en la fantasia) l'atracció eròtica de la crueltat física i la seducció eròtica de coses que són vils i repulsives. Aquests fenòmens formen part de les possibilitats genuïnes de la sexualitat, i si no han de ser excloses com a meres aberracions neuròtiques, la pintura sembla diferent de la promoguda per l'opinió pública il·lustrada; diferent i menys simple.

Hom podria argumentar amb una certa força que hi ha raons prou sòlides perquè la capacitat total d'èxtasi sexual sigui inaccessible a la majoria de la gent, atès que la sexualitat és alguna cosa que, com l'energia nuclear, pot resultar difícil de controlar amb escrúpols, però, tanmateix, pot ser controlada. Que poca gent experimenti sovint, o potser mai, les seves possibilitats sexuals a aquest nivell torbador no vol dir que l'extrem no sigui autèntic ni que la perspectiva d'aconseguir-ho no l'obsessiona en qualsevol cas. (La religió és probablement, després del sexe, el segon recurs més vell de què disposen els éssers humans per tal de sortir d'ells mateixos. Malgrat això, les multituds dels piadosos, el nombre dels qui s'han aventurat gaire lluny en aquest estat de consciència, deu ser força petit, també.) És possible de demostrar que hi ha alguna cosa mal dissenyada i desorientadora en potència a la capacitat sexual humana, si més no a la capacitat de l'home civilitzat. L'home, l'animal malalt, posseeix un desig que el pot dur a la follia. Així és entesa la sexualitat — més enllà del bé i del mal, de l'amor i del seny; una font de proves i d'exploració dels límits de la consciència— en el cànon literari francès que he analitzat.

*Histoire d'O*, amb el seu intent de transcendir completament la personalitat, pressuposa en la seva totalitat aquesta visió fosca i complexa de la sexualitat, tan allunyada de la visió esperançada que defensen el freudianisme americà i la cultura liberal. La dona que no té altre nom que O progressa alhora vers la seva extinció com a ésser humà i la seva satisfacció com a ésser sexual. És difícil d'imaginar si ningú podria verificar l'existència real, empírica, d'alguna cosa en la «natura» o la consciència humana que permeti tal divisió. Però sembla comprensible que l'home hagi estat obsessionat sempre per aquesta possibilitat, acostumat com està a blasmar-la.

L'intent d'O és una projecció, a escala reduïda, del que és raó de l'existència de la mateixa literatura pornogràfica. Allò que fa la literatura pornogràfica és precisament d'introduir un tascó entre la nostra existència com a éssers humans complets i la nostra existència com a éssers sexuals, distància que en la vida quotidiana una persona sana procurarà d'evitar que s'obri. Normalment, no vivim —si més no, no volem viure— la nostra satisfacció sexual com a diferent o oposada a la nostra satisfacció personal. Però potser són en part distintes, ens agradi o no. En la mesura en què una emoció sexual intensa implica un grau obsessiu d'atenció, emmena experiències en les quals la persona pot sentir que perd el seu «jo». La literatura que va de Sade a través del surrealisme fins a aquests llibres recents capitalitza aquest misteri; l'aïlla i en fa el lector conscient, invitant-lo a participar-hi.

Aquesta literatura és tant una invocació de l'eròtic en el seu sentit més fosc com, en certs casos, un exorcisme. L'actitud devota i solemne d'*Histoire d'O* és prou uniforme; una obra d'actituds barrejades sobre el mateix tema, un camí cap a l'estranyament del jo del jo, és la pel·lícula de Buñuel *L'âge d'or*. Com a forma literària, la pornografia emprà dos models: un d'equivalent a la tragèdia (com a *Histoire d'O*), en el qual l'agent-víctima s'encamina inexorablement cap a la mort, i un altre d'equivalent a la comèdia (com a *L'image*), en el qual la recerca obsessiva de l'exercici sexual és recompensada amb una gratificació final, la unió amb la parella sexual desitjada per damunt de tot.

4

L'escriptor que dona un sentit de l'eròtic més fosc, amb els seus perills i la seva fascinació, és Bataille. Les seves novel·les *Histoire de l'oeil* (publicada per primera vegada el 1928) i *Madame Edwarda* són textos pornogràfics en la mesura que el seu tema és una recerca sexual absorbent que anihila tota consideració de les persones estranya al seu paper en la dramaturgia sexual, la satisfacció de la qual recerca és descrita en termes ben gràfics. Però aquesta caracterització diu ben poc de l'extraordinària qualitat d'aquests llibres. Perquè el simple fet de ser explícit sobre els òrgans i els actes sexuals no és per força obscè; només esdevé obscè quan això és fet en un to particular, quan ha adquirit una certa ressonància moral. S'escau que el nombre d'actes sexuals i de corrupcions quasi-sexuals contats a les obres de Bataille no pot a penes competir amb la inventiva interminable i mecànica dels *120 jours de Sodome*. Això no obstant, com que Bataille posseïa un sentit de la transgressió més fi i més profund, allò que descriu sembla força més puixant i atroç que no les orgies més fantàstiques escenificades per Sade.

Una raó per què *Histoire de l'oeil* i *Madame Edwarda* facin un efecte tan fort i torbador és que Bataille va entendre amb més claredat que cap altre

escriptor que jo conegui quin és el tema de la pornografia; en última instància, no es tracta del sexe, sinó de la mort. I no pretenc pas de dir que tota obra pornogràfica tracti, obertament o no, de la mort. Només ho fan les obres que parlen d'aquesta inflexió específica i aguda dels temes de la luxúria, «l'obsccè». Tota recerca obscena autèntica i vertadera tendeix cap a les gratificacions de la mort, en successió i superació de les eròtiques. (Un exemple d'una obra pornogràfica el tema de la qual no és l'«obsccè» és l'amena saga d'insaciabilitat sexual que ens conta Louys a *Trois filles de leur mère*. *L'image* és un cas menys clar; mentre que les transaccions entre els tres personatges estan carregades d'un sentit de l'obsccè —com una mena de premonició, perquè l'obsccè és reduït a ser només un constituent del voyeurisme—, el llibre té un final feliç inequívoc, amb el narrador unit a la fi amb Claire. Però *Histoire d'O* pren la mateixa línia de Bataille, a desgrat d'una mica de joc intel·lectual a la fi: el llibre s'acaba d'una manera ambigua, amb unes ratlles que suggereixen que hi ha dues versions d'un capítol final suprimit, en una de les quals O té el permís de *sir* Stephen per morir quan aquest està a punt de deixar-la. Per bé que aquest doble final és un eco satisfactori del principi del llibre, en el qual se'ns donen dues versions «del mateix principi», no pot, crec jo, esmorçar la sensació del lector que O va cap a la mort, qualssevol que siguin els dubtes que l'autor expressa sobre el seu destí.)

Bataille va compondre la majoria dels seus llibres, la música de cambra de la literatura pornogràfica, en forma de *récit* (a vegades acompanyats d'un assaig). El tema unificador és la pròpia consciència de Bataille, una consciència en un estat d'agonia inexorable, aguda; però de la mateixa manera que una personalitat igualment extraordinària en una època anterior hauria pogut escriure una teologia de l'agonia, Bataille ha escrit una eròtica de l'agonia. Disposat a explicar-nos alguna cosa de les fonts autobiogràfiques de les seves narracions, va afegir a *Histoire de l'oeil* imatges ben vívides de la seva infantesa terrible i atroç. (Un record: el seu pare, cec, sifilític i foll intentant, sense èxit, d'orinar.) El temps ha neutralitzat aquests records, explica; després de molts anys, han perdut quasi tot el poder sobre ell i «només poden tornar a la vida deformats, a penes recognoscibles, havent adquirit en el curs d'aquesta deformació un sentit obsccè.» L'obscenitat, per a Bataille, simultàniament reviu les seves experiències més doloroses i aconsegueix una victòria sobre aquest dolor. L'obsccè, és a dir, l'extremitat de l'experiència eròtica, és l'arrel d'energies vitals. Els éssers humans, diu a la part d'assaig de *Madame Edwarda*, viuen només mitjançant l'excés. I el plaer depèn de la «perspectiva», o de donar-se a un estat d'«ésser obert», obert tant a la mort com al goig. Molta gent intenta d'enganyar els seus propis sentiments; vol ser receptiva al plaer però tot mantenint l'«horror» a distància. Això, segons Bataille, és una bestiesa, perquè l'horror augmenta l'atracció i desvetlla el desig.

Allò que Bataille exposa de l'experiència eròtica extrema és la seva connexió subterrània amb la mort. Bataille comunica aquesta concepció no projectant actes sexuals les conseqüències dels quals siguin luctuoses i, doncs, omplint les seves narracions amb cadàvers. (A la terrífica *Histoire de l'oeil*, per exemple, només mor una persona; i el llibre acaba amb els tres aventurers sexuals, després d'un camí d'excessos a través de França i Espanya, comprant un iot a Gibraltar per tal de continuar les seves infàmies en algun altre lloc.) El seu mètode, més efectiu, és de revestir cada acció amb un pes, una gravetat inquietant, que fa l'efecte de ser veritablement «mortal».

Tanmateix, a desgrat de les òbvies diferències d'escala i finor d'execució,



les concepcions de Sade i Bataille tenen certes semblances. Com Bataille, Sade era no tant un sensual com un individu amb un projecte intel·lectual: explorar l'abast de la transgressió. I comparteix amb Bataille la identificació última entre el sexe i la mort. Però Sade mai no hauria estat d'acord amb Bataille que «la veritat de l'erotisme és tràgica». La gent mor sovint als llibres de Sade; però aquestes morts sempre semblen irreal. No són gaire més convincents que aquelles mutilacions infligides durant les orgies nocturnes de les quals les víctimes es recuperen completament l'endemà gràcies a un unguent meravellós. Des del punt de vista de Bataille, un lector no pot evitar de ser víctima de la mala fe de Sade pel que fa a la mort. (Naturalment, hi ha molts llibres pornogràfics, molt menys interessants i reeixits que els de Sade, que comparteixen aquesta mala fe.)

Ben cert, hom pot especular si la feixuguesa repetitiva dels llibres de Sade és la conseqüència del fracàs imaginatiu a fer cara a l'inevitable objectiu o port d'una veritable i sistemàtica aventura de la imaginació pornogràfica. La mort és l'únic final de l'odissea de la imaginació pornogràfica esdevinguda sistemàtica; això és, quan se centra en els plaers de la transgressió més que no pas en el plaer mateix. Com que no podia o no volia arribar al seu final, Sade va fer marrada. Va multiplicar i espessir la narració, va reduplicar tediosament les permutacions i combinacions orgiàstiques. I els seus *alteri ego* en la ficció interrompien amb regularitat una sessió de violació o de sodomia per tal d'oferir a les seves víctimes els darrers refinaments d'allargassats sermons sobre el sentit de l'autèntica «Il·lustració», la desagradable veritat sobre Déu, la societat, la natura, la individualitat o la virtut. Bataille aconsegueix d'evitar tot allò que podria assemblar-se als idealismes negatius que són les blasfèmies de Sade (i que per això mateix perpetuen l'idealisme destituït que rau darrera d'aquestes fantasies); les seves blasfèmies són autònomes.

Els llibres de Sade, les òperes wagnerianes de la literatura pornogràfica, no són ni subtils ni compactes. Bataille aconsegueix els seus efectes amb mitjans molt més econòmics: un conjunt de cambra de personatges no intercanviables, en lloc de la multiplicació operística de virtuoses sexuals i víctimes propícies de Sade. Bataille formula les seves negacions radicals mitjançant una comprensió extrema. El guany, palès a cada pàgina, permet a la seva obra breu i al seu pensament gnòmic d'anar enllà de Sade. Fins en la pornografia, menys pot ser més.

Bataille també ha ofert solucions clarament originals i efectives a un problema perenne de la narració pornogràfica: el final. El procediment més comú ha estat d'acabar d'una manera tal que no correspongui a cap necessitat interna. D'on que Adorno pogués considerar com a marca de la pornografia el fet que no tingui ni principi, ni mig, ni final. Però Adorno no és gaire perspicaç aquí. Les narracions pornogràfiques tenen un final, ben cert que abrupte i, d'acord amb els esquemes tradicionals de la novella, sense motivació; però això no és necessàriament reprovable. (El descobriment, al mig d'una novella de ciència-ficció, d'un planeta desconegut pot ser igualment abrupte o immotivat, si no més.) El fet de ser abrupta i l'endèmica sèrie de trobades i de trobades renovades crònicament no són un defecte desafortunat de la narració pornogràfica que hom voldria veure desterrat a fi que els llibres en qüestió esdevinguessin literatura. Aquests procediments són constitutius de la mateixa imaginació o visió del món que és la base de la pornografia. Més encara, proporcionen, en molts casos, exactament el final que calia.

Però això no és obstacle per a d'altres tipus de final. Una característica

notable d'*Histoire de l'oeil* i, en menor mesura, de *L'image*, considerades com a obres d'art, és el seu interès evident en tipus més sistemàtics o rigorosos de final que encara romanen dins dels límits de la imaginació pornogràfica, mai no seduïda per les solucions d'una forma narrativa més realista o menys abstracta. La seva solució, considerada d'una manera general, és construir una narració que des del principi està més rigorosament controlada, és menys espontània i molt més rica pel que fa a la descripció.

A *L'image* la narració està dominada per una sola metàfora: «la imatge» (per bé que el lector no pot entendre tot el sentit del títol fins al final de la novella). En un primer moment, la metàfora sembla que tingui una sola aplicació clara. «Imatge» sembla que vol significar objecte «pla» o «superfície bidimensional» o «reflexió passiva», tot referit a Anne, a qui el narrador diu Claire, pot fer servir lliurement per als seus propòsits sexuals, de tal manera que la noia esdevé «una perfecta esclava». Però el llibre es trenca ben bé al mig («secció v», en un llibre breu de deu seccions) a causa d'una escena enigmàtica que introdueix un altre sentit d'«imatge». Claire, sola amb el narrador, li ensenya una sèrie de fotografies estranyes d'Anne en situacions obscenes; i aquestes són descrites de manera tal que insinuen un misteri en allò que ha estat una situació brutalment senzilla si bé en aparença immotivada. D'aquest punt al final del llibre, el lector haurà de parar atenció a la situació actual dins de la ficció descrita i al mateix temps a les traces d'un emmirallament oblic o duplicació d'aquesta situació. Aquesta preocupació (les dues perspectives) només trobarà satisfacció a les pàgines finals del llibre, quan, tal com diu el títol de la darrera secció, «Tot troba solució». El narrador descobreix que Anne no és la joguina eròtica que Claire li ha donat gratuïtament, sinó la «imatge» o «projecció» de Claire, enviada amb anticipació a fi d'ensenyar al narrador com estimar-la a ella.

L'estructura d'*Histoire de l'oeil* és igualment rigorosa i més ambiciosa pel que fa a l'abast. Totes dues novel·les són en primera persona; a totes dues el narrador és mascle i membre d'un terçet les relacions sexuals del qual constitueixen la història del llibre. Però les dues narracions són organitzades sobre principis ben diferents. «Jean de Berg» descriu com s'arriba a saber una cosa que el narrador no sabia; tots els elements de l'acció són claus, pistes, i el final és una sorpresa. Bataille descriu una acció que és realment intrapsíquica: tres persones que comparteixen (sense conflicte) una sola fantasia, la realització d'un voler col·lectiu i pervers. L'èmfasi de *L'image* és sobre la conducta, que és opaca, inintelligible. L'èmfasi d'*Histoire de l'oeil* és, primer, sobre la fantasia, i després, sobre la seva correlació amb algun acte «inventat» espontàniament. El desenrotllament de la narració segueix les fases de la realització. Bataille fa el perfil de les etapes de la gratificació d'una obsessió eròtica que impregna una sèrie d'objectes comuns. El principi d'organització és, doncs, espacial: una sèrie de coses, disposades en una seqüència definida, són aconseguïdes i explotades en un acte eròtic convulsiu. El joc obscè amb aquests objectes o la seva profanació i la de la gent que hi té contacte constitueix l'acció de la novella. Quan el darrer objecte (l'ull) és fet servir en una transgressió més agosarada que cap de les precedents, la narració acaba. No hi pot haver ni una revelació ni sorpreses en aquesta història, cap «coneixement» nou, només una intensificació més i més ultrada d'allò que ja és sabut. Aquestes elements en aparença no relacionats estan de fet relacionats; més encara, són versions de la mateixa cosa. L'ou del primer capítol és senzillament la primera versió de l'ull arrencat a l'espanyol al darrer capítol.

Cada fantasia eròtica específica és també una fantasia genèrica —de realització d'allò que és «prohibit»— que genera un escreix d'atmosfera d'intensitat sexual terrible i incansable. A vegades el lector fa l'efecte que és testimoni d'una realització inexorable i corrupta; d'altres vegades sembla que assisteix al progrés desprietat del negatiu. Les obres de Bataille, més que cap de les altres que conec, indiquen les possibilitats estètiques de la pornografia com a forma d'art: *Histoire de l'oeil* és la més reeixida artísticament de totes les novel·les pornogràfiques que he llegit, i *Madame Edwarda* és la més original i puixant intel·lectualment.

Que parli de les possibilitats estètiques de la pornografia com a forma d'art i com a forma de pensament pot semblar una mostra d'insensibilitat o d'exageració si considerem quina mena de vida tan profundament miserable mena la gent amb una obsessió sexual específica i absoluta. Amb tot i això, replicaria que la pornografia comunica molt més que les veritats del malson individual. Convulsiva i repetitiva com pot ser aquesta forma d'imaginació, genera una visió del món que pot reclamar l'atenció (especulativa, estètica) d'aquells que no són eròtòmans. En efecte, aquesta atenció, la pot desvetllar allò que precisament és d'habitud rebutjat com els *limits* del pensament pornogràfic.

5

Les característiques eminents de tots els productes de la imaginació pornogràfica són l'energia i l'absolutisme.

Els llibres generalment anomenats pornogràfics són aquells la preocupació primera, exclusiva i dominant dels quals és la representació d'«intencions» i «activitats» sexuals. Hi podríem afegir també «sentiments» sexuals, si no fos que la paraula sembla redundant. Els sentiments dels personatges exposats per la imaginació pornogràfica són, en un moment donat, o bé idèntics amb la seva «conducta» o bé una fase preparatòria, la de la «intenció», a punt d'esdevenir «conducta» si no hi ha una obstaculització física. La pornografia emprà un vocabulari de sentiments petit i senzill, tot ell relacionat amb les possibilitats d'actuació: sentiment que hom voldria realitzar (luxúria), sentiment que hom no voldria realitzar (vergonya, por, aversió). No hi ha sentiments gratuïts o ineficaços; no hi ha meditacions, especulatives o imaginatives, que siguin irrellevants per a la situació present. Així, la imaginació pornogràfica habita un univers que és, a desgrat de la repetició dels incidents que hi ocorren, incomparablement econòmic. S'hi aplica el criteri de rellevança més estricte que és possible: tot ha de contribuir a la situació eròtica.

L'univers proposat per la imaginació eròtica és un univers total. Té el poder d'ingerir i metamorfosar i traslladar tot allò que hi entra reduint-ho a l'única moneda negociable: l'imperatiu eròtic. Tota acció és concebuda com una sèrie d'*intercanvis* sexuals. Com a conseqüència, la raó per la qual la pornografia refusa de fer distincions fixes entre els sexes o de permetre la perduració de cap preferència o tabú sexual pot ser explicada «estructuralment». La bisexualitat, la despreocupació pel tabú de l'incest i altres components similars comuns a les narracions pornogràfiques tenen la funció de multiplicar les possibilitats d'intercanvi. Idealment, hauria de ser possible per a qualsevol de tenir tracte sexual amb qualsevol altre.

Naturalment, la imaginació pornogràfica no és pas l'única forma de cons-

ciència que proposa un univers total. Una altra imaginació d'aquest tipus és la que ha generat la moderna lògica simbòlica. En l'univers total proposat per la imaginació del lògic totes les proposicions poden ser descompostes o triturdades per tal de fer possible de tornar-les a donar en la forma del llenguatge lògic; aquelles parts del llenguatge corrent que no hi encaixen són senzillament eliminades. Certs estats ben coneguts de la imaginació religiosa, per posar un altre exemple, operen de la mateixa manera caníbal, digerint tots els materials que tenen a l'abast a fi de traslladar-los a fenòmens saturats de polaritats religioses (sagrat i profà, etc.).

Aquest últim exemple, per raons prou òbvies, té moltíssim a veure amb el tema present. Les metàfores religioses abunden en una bona part de la literatura eròtica moderna —sobretot a Genet— i també en algunes obres de la literatura pornogràfica. *Histoire d'O* fa un ús extensiu de metàfores religioses per a les atrocitats que pateix O: O «volia creure». La seva dràstica condició de servitud personal total a aquells que fan ús de la seva sexualitat és sovint descrita com una forma de salvació. Se sotmet amb angoixa i ànsia, i «des d'aquell moment ja no hi havia interrupcions, ni temps morts, ni remissió.» Si per un costat O ha hagut de perdre tota la seva llibertat, per un altre costat ha aconseguit el dret a participar en allò que és descrit com gairebé un ritu sacramental.

«La paraula “obre” i l'expressió “obrint les cames” eren, als llavis del seu amant, carregades amb tal desassossec i poder que ella no les podia sentir sense experimentar una mena de prostració interna, una submissió sagrada, com si un déu, i no ell, li hagués parlat.»

Per bé que O tem el fuet i els altres suplicis cruels abans que li siguin infligits, «tanmateix quan tot havia acabat se sentia feliç d'haver-ho sofert, més feliç encara si havia estat especialment cruel i llarg». Les fuetades, l'aplicació de ferros roents i les mutilacions són descrites (des del punt de vista de la consciència *d'ella*) com a atrocitats rituals que posen a prova la fe d'aquell que s'inicia en una disciplina espiritual i ascètica. La «submissió perfecta» que el seu amant primer i *sir* Stephen després li exigeixen emmiralla l'extinció del jo requerida de manera explícita d'un novici jesuïta o d'un estudiant del *zen*. O és «aquella persona fora d'ella mateixa que ha lliurat la seva voluntat per tal de ser refeta totalment», de ser feta capaç de servir una voluntat molt més poderosa i autoritària que la seva.

Tal com podíem esperar, la senzillesa de les metàfores religioses d'*Histoire d'O* ha causat algunes lectures del llibre correlativament senzilles. El novel·lista Mandiargues, el prefaci del qual precedeix el de Paulhan a l'edició americana, no dubta a descriure *Histoire d'O* com «una obra mística» i, doncs, «no, parlant de manera estricta, com un llibre eròtic». Allò que *Histoire d'O* posa en escena «és una transformació espiritual completa, allò que d'altres considerarien una *ascesi*». Però la qüestió no és tan senzilla. Mandiargues té raó quan refusa una anàlisi psiquiàtrica de l'estat mental d'O que reduiria el tema del llibre, per dir-ho així, a un «masoquisme». Com diu Paulhan, «l'ardor de l'heroïna» és del tot inexplicable en els termes del vocabulari psiquiàtric convencional. El fet que la novel·la faci ús d'alguns dels motius i recursos convencionals del teatre del sado-masoquisme ha de ser explicat. Però Mandiargues cau en un error gairebé tan reductiu i només a penes menys vulgar. Segurament que l'única alternativa a les reduccions psiquiàtriques no és el vocabulari

religió. Però que només existeixin aquestes dues alternatives tot just esbossades prova de nou l'arreladíssima denigració de l'abast i la seriositat de l'experiència sexual que encara domina aquesta cultura, a desgrat de tota aquesta nova permissivitat tan anunciada.

La meua opinió personal és que «Pauline Réage» va escriure un llibre eròtic. La idea implícita a *Histoire d'O* que l'eros és un sacrament no és una «veritat» darrera del sentit literal (eròtic) del llibre —els ritus lascius d'esclavatge i degradació infligits a O—, sinó, amb exactitud, una metàfora d'aquest eros. Per què dir res més fort quan la proposició no pot tenir realment un *significat* més fort? Amb tot i això, a desgrat de la incomprensió virtual que exhibeix molta gent educada d'avui en relació amb l'experiència substantiva darrera del vocabulari religió, hi ha una pietat constant pel que fa a la grandesa de les emocions a què respon aquest vocabulari. La imaginació religiosa encara és per a molta gent no solament la instància primària, sinó virtualment l'única creïble d'una imaginació en funcionament d'una manera absoluta.

No cal sorprendre's, doncs, perquè les formes noves o renovades de manera radical de la imaginació total que han sorgit el segle passat —sobretot les de l'artista, l'erotòman, el revolucionari d'esquerra i el foll— hagin manllevat crònicament el prestigi del vocabulari religió. I les experiències totals, de les quals n'hi ha diversos tipus, tendeixen constantment a ser compreses només com a reviscolaments o traduccions de la imaginació religiosa. L'intent de constituir una manera inèdita de parlar al nivell més seriós, ardent i entusiàstic, despullada del pòsit religió, és una de les primeres feines que ha d'escometre el pensament del futur. Tal com estan les coses, amb qualsevol cosa des d'*Histoire d'O* fins a Mao reabsorbida per un impuls religió que es resisteix a morir encara, tota mena de pensament o de sentiment esdevé devaluada. (Hegel va protagonitzar potser l'intent més considerable de crear un vocabulari post-religió, extret de la filosofia, que donaria raó dels tresors de passió, credibilitat i adequació emotiva que s'aplegaven al vocabulari religió. Però els seus seguidors més interessants van diluir ininterrompudament el llenguatge abstracte metareligió en el qual havia formulat el seu pensament i es van concentrar en les aplicacions específiques socials i pràctiques de la forma revolucionària del seu procés de pensament: l'historicisme. La fallida de Hegel rau com una mola gegantina i inquietant en l'horitzó del paisatge intel·lectual. I ningú no ha estat prou gran, prou pompós o prou capaç de Hegel ençà per tornar-ho a intentar.)

I heu-nos aquí, orientant-nos entre les múltiples possibilitats de tipus de la imaginació total, de menes de la seriositat total. Potser la ressonància espiritual més profunda de la carrera de la pornografia en la seva fase occidental «moderna» considerada aquí (la pornografia a l'Orient o al món islàmic és una cosa molt diferent) és aquesta vasta frustració de la passió i de la seriositat humanes d'ençà que la vella imaginació religiosa, amb el seu monopoli segur de la imaginació total, va començar a fer crisi cap a la fi del segle XVIII. L'elementalitat i manca de gràcia de la major part de la producció pornogràfica —literatura, cinema o imatge— és palesa per a tothom qui se l'ha mirada. Allò que ja no s'observa tan sovint a propòsit dels productes típics de la imaginació pornogràfica és el seu *pathos*. Una bona part de la pornografia —els llibres de què he parlat aquí no en són una excepció— indiquen en la direcció d'alguna cosa més general que no pas el mateix perjudici sexual. Em refereixo al fracàs dramàtic de la moderna societat capitalista a l'hora de proveir expansions autèntiques per al perenne instint humà envers obsessions visionà-

ries d'alta temperatura, a l'hora de satisfer l'afany per maneres de concentració i seriositat exaltades i autotranscendents. La necessitat dels éssers humans de transcendir «el personal» no és menys profunda que la necessitat de ser una persona, un individu. Però aquesta societat subvé a aquesta necessitat d'una manera ben miserable. Forneix sobretot vocabularis demoníacs en els quals hom pot situar aquesta necessitat i dels quals hom pot emprendre l'acció i construir ritus de conducta. Allò que ens és ofert és una tria entre vocabularis de pensament i d'acció que no són només autotranscendents, sinó autodestructius.

6

Però la imaginació pornogràfica no ha de ser entesa només com una forma d'absolutisme psíquic alguns dels productes del qual ens és possible de considerar (en la funció de *connaisseur* més que no de client) amb més simpatia o curiositat intel·lectual o sofisticació estètica.

Diverses vegades en el curs d'aquest assaig he fet al·lusió a la possibilitat que la imaginació pornogràfica digui res que valgui la pena, per bé que d'una manera degradada i sovint difícil de reconèixer. He procurat de palesar que aquesta forma, espectacularment estreta, de la imaginació humana té, nogensmenys, un accés peculiar a una certa veritat. Aquesta veritat —sobre la sensibilitat, sobre el sexe, sobre la personalitat individual, sobre la desesperança, sobre els límits— pot ser compartida quan es projecta dins de l'art. (Tothom, si més no en somnis, ha habitat el món de la imaginació pornogràfica durant algunes hores o dies o fins períodes més llargs de la seva vida; però són només els residents permanents els qui fan els fetitxes, els trofeus, l'art.) Aquest discurs que hom pot anomenar la poesia de la transgressió és també coneixement. Aquell que transgredeix no solament trenca una regla, va a un lloc on els altres no han anat i sap coses que els altres no saben.

La pornografia, considerada com una forma artística o productora d'art de la imaginació humana, és una expressió d'allò que William James anomenava «morbidesa mental». Però James segurament tenia raó quan va donar com a part de la definició de la morbidesa mental la circumstància que abastava «una gamma més àmplia d'experiència» que la sanitat mental.

Què es pot dir, tanmateix, a tothom qui, sensible i preocupat, troba depriment el fet que tota una biblioteca de material pornogràfic de lectura hagi esdevingut fàcilment accessible, en els darrers anys, en la forma de llibres de butxaca als més joves? Potser una cosa: que la seva aprensió està justificada, però que és desproporcionada. No em refereixo als que es queixen per costum, aquells que pensen que com que el sexe és al capdavant brut, també ho són els llibres que en parlen (bruts d'una manera que un genocidi passat per la pantalla del televisor cada nit no ho és, en aparença). Encara hi ha una notable minoria de gent que objecta a la pornografia o n'és repel·lida no perquè pensa que és bruta, sinó perquè sap que la pornografia pot ser una crossa per als deformats psicològicament i una brutalització dels innocents moralment. Tinc aversió a la pornografia per aquestes raons, jo també, i no m'agraden les conseqüències d'un accés massa fàcil als seus productes. Però no està una mica mal situada, aquesta preocupació? Què és allò que realment és en joc? Un interès pels usos del coneixement en si. En un sentit, *tot* coneixement és perillós, i n'és la raó que no tothom està en les mateixes condicions com a coneixedors o possibles coneixedors. Potser la majoria de la gent no necessita «una

gamma més àmplia d'experiència». Pot ser que, sense una preparació psíquica subtil i extensa, qualsevol ampliació de l'experiència i de la consciència resulti destructiva per a molta gent. Aleshores cal preguntar què justifica la confiança illimitada i temerària que tenim en l'accés en massa d'avui a d'altres tipus de coneixement, en la nostra aquiescència optimista a la transformació i extensió de les capacitats humanes mitjançant les màquines. La pornografia només és una cosa entre les moltes coses perilloses que circulen en aquesta societat i, per bé que pot ser poc atractiva, és una de les menys letals, de les menys costoses per a la comunitat en termes de sofriment humà. Excepte potser en un petit cercle d'escriptors i intellectuals a França, la pornografia és un departament de la imaginació sense cap mena de glòria i més aviat desdenyat. La seva situació subalterna és l'antítesi vertadera del prestigi espiritual enorme de què gaudeixen moltes coses que són molt més nocives.

En una última anàlisi, el lloc que assignem a la pornografia depèn dels objectius que proposem a la nostra pròpia consciència, a la nostra pròpia experiència. Però l'objectiu que A proposa a la seva consciència pot *no* ser un objectiu que li plagui de veure adoptat per B, perquè pensa que B no està prou qualificat o no és prou subtil o no té prou experiència. I B es pot sentir ferit o consternat perquè A adopta objectius que ell mateix es proposa; quan A els fa seus, esdevenen presumptuosos o superficials. Probablement aquesta desconfiança crònica i mútua pel que fa a les capacitats del proïsme —suggeridora, en efecte, d'una jerarquia de competència en relació amb la consciència humana— mai no es resoldrà d'una manera satisfactòria per a tothom. Com ho podria ser, mentre la qualitat de la consciència de la gent sigui tan variada?

En un assaig sobre el tema d'ara fa uns anys, Paul Goodman va escriure: «El problema no és *si cal* la pornografia, ans la qualitat de la pornografia.» Això és ben exacte. I podríem dur el raonament encara més lluny. El problema no és *si cal* la consciència o *si cal* el coneixement, ans la qualitat de la consciència o del coneixement. I això sollicita la consideració de la qualitat o el valor de l'individu humà, l'estàndard més problemàtic de tots. No sembla incorrecte de dir que la majoria de la gent en aquesta societat que no és activament folla està constituïda, en el millor dels casos, de llunàtics reformats o virtuals. Però cal esperar de ningú que actuï sobre la base d'aquest fet, fins i tot de viure de debò sobre aquesta base? Si tanta gent oscilla al caire de l'assassinat, la deshumanització, la deformitat sexual i la desesperació, i hom hagués d'actuar d'acord amb aquest pensament, aleshores caldria una censura molt més radical que no la que han exigit mai els enemics indignats de la pornografia. Perquè si aquest és el cas, no solament la pornografia, sinó totes les formes serioses de l'art i del saber —en altres paraules, totes les formes de la veritat— serien suspectes i perilloses.

SUSAN SONTAG  
traducció d'Enric Sullà

Dono les gràcies a Susan Sontag per l'amabilitat que ha tingut de concedir-nos l'autorització per a la present versió catalana. E. S.