

Sasha Grey en la cabaña de Heidegger: una fantasía pop-espacial

AARÓN RODRÍGUEZ

Universitat Jaume I

Sasha Grey in the Heidegger's Cabin: A pop-spatial fantasy

Abstract

In the current work we will try to analyse the characteristics and evolution of the space in pornographic movies. In order to achieve our goal, we will propose some reflections related to how the time and space narrative parameters work, and their ideological implications. After that, we will compare the concrete characteristics of the professional porn and the amateur porn.

Key words: Pornography . Space . Architecture. Ideology.

Resumen

En el presente trabajo nos proponemos estudiar las características y evolución del espacio en el cine pornográfico. Para ello, en primer lugar realizaremos una serie de reflexiones que intenten acotar cómo funcionan los parámetros de espacio y tiempo, así como sus resonancias ideológicas. Posteriormente, contrastaremos las características espaciales del porno profesional y del porno amateur.

Palabras clave: Pornografía. Espacio. Arquitectura. Ideología.

ISSN. 1137-4802. pp. 129-141

"Sin embargo, lo esencial no está en la serie de comprobaciones verdaderas o históricamente verificables sino más bien en la experiencia que el libro permite hacer. Ahora bien, esa experiencia no es ni verdadera ni falsa. Una experiencia es siempre una ficción; es algo que uno se fabrica para sí mismo, que no existe antes y que encontrará su existencia después. Esa es la relación difícil con la verdad, la manera en que ésta se ve comprometida en una experiencia que no está ligada a ella y que, hasta cierto punto, la destruye"

(Michel Foucault)

Fragmento Pop #01: Just gonna stand there and watch me burn/But that's alright because I like the way it hurts/Just gonna stand there and hear me cry/But that's alright because I love the way you lie/I love the way you lie.

(Eminem & Rihanna; *I love the way you lie*)

1 El presente trabajo se ha desarrollado en el interior del Grupo de Investigación I.T.A.C.A - UJI (Investigación en Tecnologías Aplicadas a la Comunicación Audiovisual de la Universitat Jaume I), dirigido por Javier Marzal.

2 FOUCAULT, Michel, La inquietud por la verdad: escritos sobre la sexualidad y el sujeto, Editorial Siglo XXI, Madrid, 2013, p. 38.

Hay algo interesante en la manera en la que gestionamos los textos de la cultura pop. Tomemos como ejemplo el estribillo de la exquisita canción *I love the way you lie*, dueto de esos dos iconos mayores del goce que son Eminem y Rihanna. Hay un sujeto que le dice a otro: *Voy a quedarme aquí para ver cómo ardo/Pero está bien, porque me gusta cómo duele*. Podría tratarse de una interesante (per)versión del famoso sueño freudiano en el que un sujeto era preguntado: *Padre, ¿No ves que estoy ardiendo?*

El fuego y la mirada. La contemplación de un fuego que lo atraviesa todo y que está en todas partes. Esa es la bisagra que necesitamos accionar para entender las conexiones entre fuego e imagen. De hecho, el cine para adultos en general puede ser resumido como una variación de la fórmula freudiana: *¿No ves que estoy ardiendo?*, o como señalaron los Doors en otra parte: *Come on baby, light my fire*.

Porque no basta con arder. Necesitamos a alguien que ocupe la posición del testigo –el que puede dar testimonio– de tal acto. Arder en solitario, ustedes ya lo saben, es algo que suele estar anclado en el imaginario popular a la soledad, al fracaso, a la incompletud. Basta con pensar en dos filósofos, aparentemente progresistas, que entran en pánico a la hora de encarar esa llama. Badiou, por ejemplo, en su *Lógicas de los mundos*, no deja de referirse a su tan manido Acontecimiento como un encuentro exclusivamente entre dos³. Zizek, por su parte, va mucho más

lejos y afirma que:

³ BADIOU, Alain, *Lógicas de los mundos. El ser y el acontecimiento*. Editorial Manantial, Buenos Aires, 2008.

⁴ ZIZEK, Slavoj, *Sobre la violencia: Seis reflexiones marginales*, Editorial Paidós, Barcelona, 2009, p. 45.

Una sensibilidad mínimamente refinada nos dice que es más difícil masturbarse ante otro que estar inmerso en una interacción sexual con él o ella: el hecho de que el otro se vea reducido al papel de observador que no participa en mi actividad hace mi acto mucho más *vergonzoso*⁴.

¿Habla de pronto de vergüenza un psicoanalista que nos invitó, literalmente, a *gozar nuestro síntoma*? Cuando Jim Morrison decía *Come on baby, light my fire*, ¿a quién se refería realmente? ¿Quién era la presencia que debía encender ese fuego y cómo debía hacerlo? Y sobre todo, ¿qué papel juega el cine en todo esto?

A mi entender, la misma formulación de la expresión "arder en solitario", es una trampa del lenguaje o un delirio narcisista. Porque incluso cuando se arde "en solitario" es necesario conjurar siempre un fantasma, una imagen fantaseada. Y quizá estoy corriendo demasiado: incluso cuando se arde en compañía, incluso cuando se pronuncia *Come on baby*,

light my fire, hay siempre un tercero fantaseado, virtual, una construcción fantasmática. De hecho, puede que el núcleo de toda insatisfacción –pero, hermosa paradoja, también la condición para toda fantasía– es la desconexión que se establece entre un cuerpo que se posee y el cuerpo que se fantasea. Y justo en ese hiato, en ese espacio vacío, es donde comienza a tener todo el sentido el aparato cinematográfico de la construcción de imágenes pornográficas.

Aceptamos, siguiendo a Nietzsche, que la experiencia estética es a la vez creadora de subjetividades y condición del encuentro *formalmente ordenado* entre fuerzas creadoras y destructoras⁵. Por supuesto, la posibilidad de estudiar el porno en tanto experiencia estética levantará rápidamente una notable colección de resistencias dignas del estudio foucaultiano: ¿por qué mostrar aquello que resultaría más elegante simplemente simbolizado? ¿No hay un cierto estigma en torno al consumidor, el analista, el que *atraviesa* la experiencia del porno –si bien, a su vez, hay un cierto interés, mejor o peor disimulado, en el mismo?

⁵ Si bien no hay que olvidar que en sus escritos póstumos, el filósofo acaba por sugerir irremediablemente una primacía de lo dionisiaco sobre lo apolíneo, lo que, como veremos en unas páginas, cómodamente explicaría parte de la fascinación que la naturaleza pornográfica en su propia imposición visual agresiva y estimulante nos provoca.

Ahora bien, como cualquier ciudadano crecido al calor de la red de redes –o de las magníficas producciones de la *Vivid Video* de los ochenta y noventa– puede confirmar, el porno *también* construye subjetividades. Con lo que nos gustaría comenzar señalando una oposición: Frente a una lectura del relato clásico al que se le otorga el poder de preparar al sujeto para su encuentro con lo real, el porno ha sido criticado por propios y extraños por su efecto precisamente opuesto: los puritanos odian esas imágenes porque piensan que, sembradas en las inocentes cabezas de sus estúpidos espectadores, les impedirán por alguna fuerza mágica tener relaciones normales, satisfactorias, comprender los límites que hay entre el cuerpo imaginario y el cuerpo real.

Supongo que todos ustedes han escuchado la leyenda urbana del niño que se arrojó por la ventana con una capa de Superman –ese magnífico *übermensch* pop– después de ver la película de marras. Pues bien, para los teóricos conservadores, todos los que consumen imágenes pornográficas son ese niño desplomándose contra el suelo.

Curioso fenómeno: pensadores moralistas que quieren frenar esas imágenes tan poderosas que, a su decir, pueden incapacitarme para disfrutar de mi propia vida emocional y sexual. Sin embargo, como dijo Didi-Huberman: "sabemos que el iconoclasta sólo odia tanto las imágenes

6 DIDI-HUBERMAN, Georges, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona, Editorial Paidós, 2004, p. 101.

porque, en el fondo, les atribuye un poder mucho mayor que el que le concede el iconófilo más convencido"⁶.

Por otra parte, si algo ha demostrado el porno, es que la idea estética de la belleza de Kant –un acérrimo moralista– estaba equivocada de cabo a rabo. Eso de la contemplación desinteresada de la belleza para construir una comunidad estética del juicio compartida suena demasiado a las asociaciones de padres estadounidenses escandalizados ante los últimos –y estupendos– videoclips de Miley Cyrus.

Y es que... ¡qué manía tienen algunos de proteger nuestra mirada de aquello que *deseamos* ver! ¿Será que, pese a que el cine convierte subjetividades, no estamos de acuerdo en que el sujeto se escoja a sí mismo como le dé la real gana, o mejor dicho, tal y cómo dicten sus propios síntomas y sus propias fantasías? Afortunadamente, ya lo señaló Nietzsche por nosotros en su *Genealogía de la moral*: "Aquellos críticos de la estética que, siguiendo a Kant, piensan que podemos mirar desinteresadamente la estatua de una mujer desnuda deben de permitirnos, por lo menos, que nos riamos un poco a su costa"⁷.

7 NIETZSCHE, Friedrich, *Genealogía de la moral*, Madrid, Mestas Ediciones, 2008, p. 93.

Fragmento Pop #02: I said it's been a long time/Since someone looked at me that way.

(The XX, *Together*)

El cine, como ustedes ya saben, es un territorio complejo que funciona a través de una mirada en la que se enlaza un espacio y un tiempo. El cine porno, por lo tanto, se despliega también en ambas direcciones. Y es que habría que empezar diciendo que todo fantasma tiene su propio castillo. Todas las fantasías se desarrollan, va de suyo, en algún lugar. Trenzamos nuestras narrativas en torno a coordenadas espaciales: arder en el espacio de lo público, con riesgo de ser descubiertos. Arder en el espacio universitario, o en la playa, o en un museo, o en una limusina, o váyanse ustedes a saber dónde. Arder en un estricto código espacial y temporal que el cine porno ha encarado con una disparidad de posibilidades realmente exquisita.

Antes, por ejemplo, les he dicho: *Todo fantasma tiene su castillo*, y me gustaría retener esa idea un segundo. En realidad, si lo piensan, el cine de terror y el cine pornográfico son primos hermanos⁸. Están anudados en torno a las mismas leyes –las de la llamada *pulsión escópica*– y juegan siempre con mecanismos de

8 Por lo demás, esta idea está esbozada y defendida en WOOD, Robin, *Hollywood from Vietnam to Reagan... and beyond*, Nueva York, Columbia University Press, 2003.

empatía e identificación razonablemente similares. De hecho, hay bastantes nudos icónicos entre ambos géneros: sus protagonistas suelen ser señoritas de buen ver pasada la veintena que se hacen pasar por adolescentes ingenuas, hay siempre una amenaza latente que comienza habitando el fuera de campo pero cuya presencia en la pantalla se hace cada vez más exigida, y por supuesto, el clímax del relato se sostiene más allá de lo que resulta coherente. Un simple ejemplo: las atléticas carreras de la adolescente salvífica de turno en cualquier secuela de *La matanza de Texas* o *Viernes 13* intentando escapar del asesino son, a nivel temporal de relato, simplemente incoherentes. Lo mismo que las gestas eróticas que se extienden durante casi una hora de duración. Lo importante es el fingimiento, el pacto ficcional, o lo que es lo mismo, la extensión (la duración) de la fantasía.

Fantasma, fantasía, castillo, cabaña en el bosque... lo más lejos posible, afortunadamente, de la cabaña de Heidegger. Y aquí podríamos levantar una hipótesis: las coordenadas espaciales nos fascinan en tanto configuran las resonancias sobre las que encaja la fantasía. Por ejemplo, en dos cintas como *Amanecer de los muertos* (*Dawn of the dead*, Zack Snyder, 2004) o en *La niebla* (*The mist*, Frank Darabont, 2007), dos maravillosas películas que situaron el estallido del horror en los contextos de consumo –supermercados, centros comerciales. Espacios cuajados de ideología, como bien demuestra el hecho de que Mercadona nos recomiende, al llegar la Cuaresma, disfrutar de sus ofertas especiales en ricos pescados para servir los viernes. O el hecho de que –como señaló Andrés Jaque⁹– los catálogos de IKEA configuren una visión de la vida basada en la familia tradicional, joven, hermosa y de alto nivel adquisitivo. Los ateos no son bienvenidos en Mercadona. Los homosexuales o los ancianos, la gente fea en general, tampoco en IKEA. Y sin embargo, la experiencia de visitar un IKEA ofrece la cifra opuesta: lumpenproletarios que no quieren saber que lo son, consumidores que no tienen dinero más que para pagar sus muebles repetidos hasta la náusea, se hacinan en las colas y en los pasillos.

Es una interesante contradicción ideológica. Los triunfadores no compran muebles de Ikea –ni los desean, probablemente–, pero sirven como una pantalla fantasmática para su consumo.

Ahora bien, ¿se han fijado en lo hermoso de la frase de The XX con la que abría el capítulo? Dije, *Ha pasado mucho tiempo desde que alguien me miró así*. Es importante saber cómo nos miran, desde dónde, en qué casti-

⁹ Como bien señala el comienzo de su Manifiesto Ikea Disobedients: "IKEA diseña sociedades. El 98% de las personas que aparecen en el catálogo Español de Ikea son jóvenes. El 92% de son rubias. Todos viven en familia. Todos producen hijos. IKEA trabaja para hacer que los espacios familiares sean el centro de la interacción social, espacios familiares soleados, felices y despolitizados habitados por personas sanas, jóvenes, protectoras de niños y satisfechas. Pero el día a día lo doméstico se construye de muchas otras maneras. No todos somos sanos. No todos somos jóvenes. No todos producimos niños". [Recuperado de http://www.coam.org/pls/portal/docs/PAGE/COAM/COAM_NOTICIAS_Y_OPINION/PDF/12_7_20_IKEA_Disobedients_Andres_Jaque_Architects.pdf]

llo sitúan nuestro fantasma y cuáles son las cadenas que nos hacen llevar. Y eso nos lleva al núcleo del problema: el espacio del goce.

Fragmento Pop #03: And baby, it's amazing I'm this maze with you/I just can't crack your code.

(*Holy Grail*, Justin Timberlake & Jay-Z)

El deseo es un laberinto para el que, simplemente, no existe salida. Lo excitante es el recorrido mismo, la sensación de pérdida, o en términos de inconsciente, el no saber sobre lo que, sin duda, se sabe. Justin Timberlake, en la cita superior, señala la relación con su objeto de deseo como un *laberinto* cuyas leyes resultan inescrutables, cuyo código de salida no puede ser descifrado. ¿Por qué nos gustan, por ejemplo, las comedias románticas? Sin duda alguna: porque el espectador ya sabe cuál va a ser la salida de dicho laberinto desde el primer minuto de la película. La hermosa y trabajadora joven acertará al escoger al chico ligeramente macarra pero-de-buen-corazón, que en la última escena nos enamorará ataviado con su vestido de novio. El código se descifra: lo que realmente desea el rebelde macarra –imagino a Mario Casas en el papel– es, sin duda, ser domesticado. El fantasma del deseo, por cierto, se parte de la risa ante la ingenuidad del dispositivo, que por otra parte, es la formulación máxima de la lógica del deseo lacaniano: el deseo es siempre deseo del Otro: cástate, tráenos hijos, perpetúa el apellido. En cierto sentido, la obsesión por reivindicar la eficacia del Nombre-Del-Padre a veces parece implicar reivindicar las Deudas-Del-Padre, o a la postre, no querer ver el rostro enfurecido y cruel del Padre.

Imagino que conocen el viejo chiste machista sobre la espectadora que veía las películas porno hasta el final esperando la escena de la boda. Si el chiste funciona tan bien es, ante todo, porque genera una colisión brutal entre dos espacios mapeados simbólicamente. De un lado, el espacio del goce (que es el espacio del *aquí*, ya que no hay otro tiempo posible en el dispositivo del porno) y el espacio del ritual (que es un espacio que garantiza el *futuro*, es decir, hasta que la muerte nos separe). Esto es, sin duda, porque la fantasía porno sólo existe en el *ahora*.

Hace un momento quería huir a toda costa de la cabaña de Heidegger, y sin embargo, aquí estamos, en su dintel. La construcción del sentido del *Dasein*, el proyecto de una vida, era un complejísimo encaje de bolillos entre el "haber-sido", el presente y ese futuro que se abre como horizonte:

Lejos de recorrer, precisamente a través de las fases de sus realidades momentáneas, una trayectoria y un trecho "de la vida", que de alguna manera ya estuviesen-ahí, el Dasein mismo se extiende, de tal modo que su propio ser queda constituido, desde un comienzo, por su extensión. En el ser del Dasein se encuentra ya el "entre" del nacimiento y la muerte.¹⁰

Si toman una escena erótica al azar verán como no tiene demasiado sentido hablar del pasado –¿un *flashback*, pongamos por caso, del actor principal despertándose y disfrutando de un café con leche y unas tostadas en su cocina?–, por no hablar del futuro. El futuro de la fantasía es inhabitable, porque está relacionado con una verdad del cuerpo incompatible con su mensaje: la actriz regresará a casa, acudirá a recoger a sus hijos al colegio, rellenará sus papeles de la renta, pero ante todo, la actriz envejecerá y, en el límite, morirá. Fíjense que perspectiva más horrible: ese cuerpo radicalmente hermoso que se ha situado en el horizonte de nuestro fantasma conectado a un respirador automático en la unidad de cuidados intensivos de un hospital cualquiera. O más allá, simplemente, la nada. ¿No es el porno, en esta dirección, un arte trágico por excelencia? Sin duda, ahí está lo dionisiaco:

10 HEIDEGGER, Martin, *Ser y tiempo*, Editorial Trotta, Madrid, 2003, p. 388.

El arte dionisiaco quiere convencernos del eterno goce inherente a la existencia, pero no debemos buscar este goce en las apariencias. Debemos reconocer que todo lo que nace está dispuesto a una dolorosa decadencia, estamos obligados a sumergir nuestra mirada en lo horrible de la existencia individual y, sin embargo, el terror no debe helarnos.¹¹

(La experiencia de ver, sin solución de continuidad, un video protagonizado por, pongamos por caso, Riley Mason, a principios de la década pasada para después ver su última producción en *Brazzers* es, indudablemente, una experiencia dionisiaca)

11 NIETZSCHE, Friedrich, *El origen de la tragedia*, Editorial Austral, Madrid, 2007, p.132.

Pero también está ahí lo apolíneo, en tanto hay un control *formal* de lo real de los cuerpos cuya garantía es, precisamente, el tiempo congelado en el fragmento exhibido. Por lo tanto, el espacio de la fantasía debe ser necesariamente inmediato, un espacio en el que la sugerencia del tiempo debe ser borrada a toda costa. El placer estalla *aquí* y *ahora*, y cuando termine, será la propia película la que se encargue de borrar todas sus huellas. La fantasía exige, por lo tanto, ser situada en un laberinto indescifrable y, por extensión, cumplir con aquella famosa inscripción atribuida a la diosa Isis: "Yo soy todo lo que es, todo lo que ha sido, todo lo que será. Ningún mortal ha levantado mi velo"¹². Idea

12 KANT, Immanuel, *Crítica del Juicio*, Editorial Austral, Madrid, 2009, p. 261.

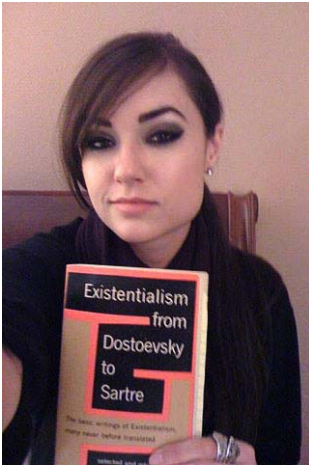
13 LACAN, Jacques, *El seminario 4: La relación de objeto*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1994, p. 157. Agradezco a José Antonio Palao esta indicación a propósito de la función del velo en la pornografía.

14 JULIEN, Philippe, *Psicosis, perversion, neurosis: La lectura de Jacques Lacan*, Editorial Amorrortu, Madrid, 2002, 110-111.

que coincide, por lo demás, con la expuesta por Lacan en su seminario a propósito de *La relación de objeto*. El velo es a la vez lo que oculta, y también lo que designa: "La cortina es, digamos, el ídolo de la ausencia (...) Ahí es donde el hombre encarna, hace un ídolo, de su sentimiento de esa nada que hay más allá del objeto del amor"¹³. O en palabras de Philippe Julien: "[El velo] enfoca el deseo del Otro, lo sorprende en su pudor y en su intimidad; se introduce en su mundo privado"¹⁴.

Después del velo, por lo tanto, no hay nada. Por eso me ha resultado siempre tan elocuente esta fotografía de la célebre actriz porno Sasha Grey.

Nadie mejor que ella para mostrarnos que el Ser es un ser-para-la-muerte, y por el camino, tejer con hermosos colores ese velo personal del que hablábamos hace un momento. El observador de cine porno no es un ser antisocial y enfermo, herido de perversión. Es un equilibrista entre la belleza y el vacío.



Fragmento pop #04: I guess that I don't need that though / Now you're just somebody that I used to know.

(Gotye, *Somebody that I used to know*)

Si tomamos el funcionamiento de una página de servicios pornográficos como *XVideos* o *XHamster*, hay una serie de datos que inmediatamente llaman nuestra atención:

1) El recorrido del usuario es prácticamente interminable. De hecho, si hiciéramos el ejercicio de imaginar la experiencia de contemplar todos los videos que almacenan de manera lineal, no podemos evitar una cierta sensación de angustia.

2) En el inmenso supermercado del placer que se despliega ante nosotros, el usuario está obligado a construir una topografía del visionado, o si lo prefieren, una colección de lugares a recorrer según dicten los caprichos de su deseo.

Y aquí nos encontramos ante un dato mayor: una parte fundamental de la selección del video está configurada, precisamente, por las relaciones entre espacio y fantasía. Es una condición íntimamente conectada con

la propia densidad del sabor narrativo del video. Dicho con otras palabras: hay un espectro *espacial* que recorre el cine erótico, desde las alambicadas y muy perfeccionistas producciones de alto presupuesto con un guion preciso y una construcción fantasmática compleja –pongamos por caso, las superproducciones épicas de la era *Private*– frente a una expresión *hardcore*, explícita, en la que la fantasía no tiene otro soporte que el ojo que contempla aquello que, por los altos niveles de perversión, escapa voluntariamente a los niveles de significación y de (auto)justificación. Algo así queda sugerido en la siguiente tabla:

Fantasía Mainstream	Representación Amateur	Representaciones extremas
Alto grado de narratividad	Grado medio de narratividad	Grado cero de narratividad
Cuerpos situados en el registro de lo imaginario (cuerpos "perfectos", "publicitarios")	Cuerpos situados en el registro de lo real (cuerpos explícitos, sin maquillaje)	Cuerpos situados en el registro de lo real (cuerpos completamente alejados de los cánones de belleza dominantes, lacerados, mostrados en su dimensión más extrema)
Alto grado de narratividad espacial: El espacio participa de la fantasía.	Grado bajo de la narratividad espacial: El espacio está imbricado en la fantasía, en tanto espacio de lo real.	Grado cero del espacio. Rechazo de la arquitectura. Escenarios vacíos.
La mirada goza de la fantasía imaginaria.	La mirada goza de una fantasía imaginaria, pero en la que la emergencia de lo real es ineludible.	La mirada goza en una cierta intuición brutal de lo real

¿Por qué nos gusta mirar? Sin duda, en el primer caso hay un espacio en el que el espacio es *narrativo*, y por lo tanto, *narrativiza* la fantasía. Tomemos como ejemplo dos grandes puntales del porno de los últimos años: *Teachers* y *Nurses* (ambas de 2009), grandes producciones del realizador Robby D. En el primer caso, la disposición de los espacios conforma una gran fantasía global de tonos marcadamente académicos: una sala de profesores, un despacho del director, un laboratorio de ciencias, y en el sinfónico cierre final, un autobús escolar. En el segundo caso, un hospital que sirve como excusa para la disposición del juego paciente/médico, con todas sus posibles variantes perversas de la dialéctica del Amo y el Esclavo.



15 ZIZEK, Slavoj, *El acoso de las fantasías*, Editorial Siglo XXI, Madrid, 2010.

El espacio sostiene la fantasía, y los objetos que lo componen actúan como fetiches fantasmáticos que la soportan: los pupitres de la clase del colegio, las camillas de la sala de operaciones... Porque –y esto queda sobradamente desarrollado en momentos mucho más afortunados de la obra de Slavoj Zizek¹⁵–, el espacio debe ser *reconocible* para el sujeto que mira. La distancia espacial es la justa: el aula actúa como el significante total de todas las aulas, y sin embargo, está prudencialmente separada del aula real en la que estudió el espectador o la espectadora. Para que una fantasía funcione –para que un fantasma aúlle, por así decirlo– tiene que estar situado a una distancia adecuada, ni muy lejos, ni muy cerca. Eso explica por qué la fantasía funciona mejor, por ejemplo, con un vecino o una vecina que con una gran famosa (grado máximo de distancia, cuyas capas de *Photoshop* y silicona o sus horas de gimnasio arruinan nuestra necesidad íntima de lo real), o con nuestra pareja habitual (grado mínimo de distancia, ya que la fantasía, en el momento en el que tiene lugar en lo real, deja de ser considerada como tal). La fantasía debe estar siempre a medio camino, en ese punto que Gotye mostró extrañado como *Ahora te pareces a alguien a quien solía conocer*.

El espacio, por lo tanto, debe ser reconocible pero no excesivamente cotidiano. Y, si diéramos un paso más, nos daríamos cuenta de que hay una dimensión ideológica también escrita ahí, en las imágenes del deseo. Por ejemplo, casi todas las películas *profesionales* están localizadas en casas de clase media-alta, con una decoración razonablemente moderna –pero nunca ostentosa. Pequeñas mansiones fácilmente habitables en las que se describen pequeñas perversiones fácilmente asumibles, en principio nada laberínticas, sublimadas, tan artificiales y tranquilizadoras como un catálogo de IKEA. Si bien, por supuesto, IKEA –contra su voluntad– también ha llegado al porno¹⁶.

16 Debemos dirigir la atención del lector hacia las obras del colectivo Just Another IKEA catalog, que se dedica a localizar muebles de dicha compañía en diferentes películas porno para convertirlas en improvisados y subversivos catálogos de venta.

Generalmente, la casa funciona como una cierta garantía de cotidianeidad (nada pasa en ella que deba hacernos entrar en pánico), y es retratada por la cámara en un único espacio: una casa entera es un salón, o un dormitorio. Si hacen falta planos introductorios, se localiza –casi siempre desde el interior–, hacia la piscina o el pequeño jardín.

La lógica de este tipo de planificación responde, en primer lugar, a la imposición de gastos del rodaje. La planificación suele ocurrir aceleradamente, con un equipo técnico mínimo que apenas tiene tiempo para desplazarse de una localización a otra. Además, el hecho de que la acción se desarrolle en un único espacio garantiza que, a grandes rasgos, sea más sencillo controlar las necesidades de *racord* y continuidad entre planos.

Fragmento Pop #05: I´ve never really ever met a normal person... Like you! How do you?

(Arcade Fire, *Normal Person*).

Sin embargo, la introducción del porno *amateur* dinamitó esta concepción "hogareña de clase" al mostrar y demostrar que, en resumidas cuentas, los pobres también gozan. Ciertamente, no con una fotografía en gama alta ni con imitación de pedrería lujosa, sino en pequeñas habitaciones asfixiantes, extrañamente llenas de vida, con el chándal cotidiano comprado en Decathlon hace unos meses tirado por el suelo y una ventana con vistas a una polígono industrial. La intrusión de lo cotidiano *en tanto tal* hizo tambalearse lo que podríamos llamar la "representación de plató" al infundir sobre el erotismo lo que el teórico Sigfried Kracauer denominó, en otro contexto y con todo acierto, "el flujo de la vida"¹⁷. La fantasía quedaba encajada en los márgenes de lo posible, vestida de pronto por paredes mal encaladas, visillos heredados de la abuela, somieres desgastados y sofás *low cost*. Los nuevos cuerpos reclamaban un nuevo espacio para su goce, y por extensión, también una nueva imagen: la del píxel. De las costosas grabaciones que habían sobrevivido a la sombra de los grandes estudios durante los años noventa a la inspirada presencia de la *webcam* como mediador entre el observador y el observado se entablaba también una democratización del goce, y por el camino, se visibilizaba ese submundo de edificaciones mediocres, multiplicadas hasta el infinito, habitaciones de anónimos pueblos en la periferia en las que las huellas de lo real estaban presentes, por ejemplo, en esas alfombras pasadas de moda e infestadas de ácaros o en la radio de los vecinos que se colaba en la pista de sonido.

¹⁷ KRACAUER, Sigfried, *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Paidós, Barcelona, 1989.

Se pueden realizar muchas lecturas al respecto, pero quizá la que más nos interesa aquí es la de la cotidianeidad del espacio del deseo. El "efecto realidad" tan reivindicado por los modernos (con Bazin a la cabeza) había llegado finalmente al porno generando un Rosellini tórrido, un neorrealismo en el que no tardaron en aflorar piezas de ropa interior barata compra-

da en mercadillos poesía del cuerpo en el extrarradio en casas que no tenían piscina ni espacio para colocar las fuentes de iluminación.

Lo real, dicho de otra manera, comenzaba a ganarle terreno a lo imaginario. La industria española, por cierto, fue de las más rápidas en formar parte de ese erotismo casposo pero sorprendentemente cercano que, de



alguna manera, hacía retumbar las características de la burbuja inmobiliaria que se iba generando al mismo tiempo que los videos. Había un urbanismo pobre en la saga *Parejitas* de Torbe, un erotismo valleinclinanesco en esos cuerpos quinquis, lumpen, algo así como cadáveres animados de la Ruta del Bakalao que habían cerrado el último *after* de Masía y habían acabado haciendo videos caseros para sacarse unos euros.

Después de todo, ustedes ya lo saben, el sujeto gozaba. Se había comprado una casa, un todoterreno, se había marchado a las Bahamas parapetado tras una Hipoteca interminable y se sentía libre. Era libre para consumir, ¿por qué no iba a serlo para ofrecerse lúdicamente a la cámara? No quería admitir que, con o sin todoterreno, seguía siendo parte de la clase obrera, pero sus videos hablaban por él y le retrataban en el ejercicio de su goce en casas que *ya no eran como las películas*, en habitaciones de hotel gélidas y multiplicadas en una especie de puesta en abismo. Lo que estas películas demuestran, vistas con una cierta distancia crítica, es la rúbrica misma de la canción de *Arcade Fire* con la que abríamos el epígrafe: Cuando hablamos de goce, no existe esa categoría de "Gente normal".

Luego pasaron dos cosas. La primera es que los chicos de Lehman Brothers y sus compañeros de alegría andar neoliberal –que estaban, por cierto, muy lejos de ser normales– se volvieron un poco locos y se desplomaron en el vacío demostrándonos que el fantasma, después de todo, seguía ahí. El fantasma que recorre Europa, quiero decir. La segunda es que la pista de baile de la ideología sufrió una sacudida y de bailar al ritmo de los sonos suavemente *neocon* de Alejandro Sanz (*¿Qué más te da?/No es comunismo/Es instinto* –rubricó en una proeza de la lírica contemporánea sin parangón), saltamos a un éxito algo menos conocido de *Hidrogenesse* que se llama, con toda propiedad: *No hay nada más triste que lo tuyo*.

Pero esa es otra historia, y por lo demás, ustedes la conocen. Como dijo Lacan:

Como suele ocurrir habitualmente en la evolución concreta de las cosas, quien triunfó y conquistó el goce se vuelve completamente idiota, incapaz de hacer otra cosa más que gozar, mientras que aquel a quien se privó de todo conserva su humanidad.¹⁸

O como dijo Britney Spears, *Hit me baby one more time*.

¹⁸ LACAN, Jacques, *El Seminario 3: Las psicosis*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1984, p. 62.