

# La pornografía y lo obsceno\*

Jerzy Ziomek

## 1

En el siglo X, la noble monja llamada Roswitha (Hrothsvita), del claustro de Gandersheim, emprendió la piadosa obra de combatir las indecentes comedias de Terencio. Lo que ella misma escribió es difícil llamarlo dramas, porque, de seguro, tenía una idea inexacta del teatro, pero precisamente puesto que no se sentía embarazada por la escena, era audaz en las descripciones fuertes. En el diálogo titulado *Abraham*, presentó la historia de la conversión de una muchacha perdida y describió de manera realista la vida en un burdel. En *Drusinia* y *Calímaco*, contó cómo el joven pagano Calímaco por poco deshonra los despojos mortales de una muchacha que en vida le había negado sus favores. En el último instante, una serpiente que salió de la tumba le impidió cometer ese infame acto. En *Dulcitius*, Roswitha entregó la historia de tres santas vírgenes que, por desobediencia al soberano del país, debían ser desnudadas y azotadas públicamente, quemadas o entregadas a un burdel.

Un historiador de la literatura erótica, al reflexionar sobre la inclinación de la autora al sadismo y al masoquismo, está dispuesto a incluir sus obras

\* «Pornografía i obscenum», en: J. Z., *Powinowactwa literatury*, Varsovia, PWN, 1980, pp. 289-318.

## 2 Jerzy Ziomek

en la pornografía.<sup>1</sup> ¡No tiene razón! Roswitha se sirvió de un procedimiento que conocemos bien de la gran literatura moralista, un procedimiento que podríamos llamar erótica entre paréntesis con signo negativo. Esta convención expresa de antemano una condena de los actos que, para hacerlos más odiosos, refiere cuidadosamente (lo que no significa que el autor que se sirva de tal convención sea un hipócrita lujurioso).

Que el recuerdo de Roswitha sirva de justificación al que hoy escribe, a quien le podría ocurrir un accidente semejante: al considerar los problemas de la pornografía sin condenarla, es cierto, pero con la debida distancia y frialdad, podría, sin querer, cometer el error de aquellos paréntesis. No hace mucho la prensa informó que un memorial publicado en Inglaterra sobre la amenaza de la pornografía, que contaba unas doscientas páginas y contenía una rica documentación, de inmediato se volvió un *bestseller* —desde luego, por el contenido de esos paréntesis, y no a causa de alguna preocupación por la salud moral.

No habrá, pues, en este ensayo ninguna cita o ilustración, por lo cual el autor presenta sus excusas a los lectores.

## 2

La pornografía es combatida por resoluciones internacionales, por los códigos penales y por la condena social. La Convención de París del año 1910 y la Convención de Ginebra del año 1923, firmadas por varias decenas de estados, prevén la ayuda mutua de los signatarios, pero no definen claramente qué es el objeto pornográfico cuya difusión está sujeta a persecución. La Liga de las Naciones se esforzó por conducir al establecimiento internacional del concepto de pornografía, pero la comisión abandonó esas tentativas —vanas, según se juzgó—, ante todo en consideración a la diferencia de significados en los distintos idiomas.<sup>2</sup> En semejantes casos, las diferencias idiomáticas constituyen, realmente, cierto obstáculo en el entendimiento, pero, probablemente, no el más difícil de vencer. Dificultades más esenciales ocasionan las diferencias de costumbres, geográficas e históricas.

Si los códigos penales de los distintos países prevén para la difusión de pornografía penas que están comprendidas en una escala de amplia enver-

<sup>1</sup> P. English, *Geschichte der erotischen Literatur*, Stuttgart, 1927, p. 97.

<sup>2</sup> H. Montgomery Hyde, *A History of Pornography*, Londres, 1964, p. 2.

gadura, eso quiere decir que, seguramente, no sólo ven en ella peligros diferentes, sino que también consideran pornografía cosas distintas. Un conocedor de la materia ha anotado, de los distintos códigos, las penas máximas que amenazan por ese delito.<sup>3</sup> El código federal de los Estados Unidos prevé hasta diez años de cárcel; en Gran Bretaña, la URSS y África del Sur amenaza una pena de hasta cinco años; en Suiza, de hasta tres años. Dos años se pueden recibir en Australia, Canadá, Japón, Nueva Zelanda, Noruega y Suecia. Un año, en Bélgica, Dinamarca, Francia y la RFA, con la particularidad de que en Bélgica y Francia la pena puede ser duplicada cuando la difusión ha abarcado a menores de edad. Sólo tres meses dan en Sri Lanka, la India y Pakistán. Estos datos, desde luego, no son del todo confiables. Sería preciso introducir aquí ciertas correcciones: en primer lugar, en los códigos pudieron tener lugar cambios (el mencionado libro apareció en el año 1964); en segundo lugar, no se puede olvidar que entre el código y la inclinación del aparato de la justicia a la persecución del delito hay una diferencia bastante fundamental. En tercer lugar, por último y lo más importante, las resoluciones del código son reguladas por las sentencias que establecieron precedentes, las cuales pueden actuar de manera agravante o atenuante. Las sentencias tienen en más de una ocasión una influencia tan grande en la formación de las opiniones, que pasan a la historia de la literatura. El juez John Woolsey, que en el año 1933, en Nueva York, le retiró el cargo de pornografía al *Ulises* de Joyce, se volvió un personaje conocido, y su sentencia es citada como ejemplo de decisión sabia. Un honor semejante le tocó al juez Bryan, que en el año 1959 anuló la confiscación de *El amante de Lady Chatterley*, decretada por el Ministerio de Correos.<sup>4</sup>

Pero, independientemente de los efectos jurídicos, estas resoluciones fueron sentencias criticoliterarias. Desde luego, no fueron los jueces quienes realizaron en esos casos la argumentación especializada: ellos únicamente supieron extraer las debidas conclusiones de una campaña publicística que duró muchos años. En más de una ocasión, el tribunal llamó simplemente a conocedores de la materia, para que respondieran a la pregunta de si el objeto dado era un objeto pornográfico o un objeto artístico, o sea, *ipso facto* (?) no pornográfico. En un anexo al interesantísimo libro

<sup>3</sup> Ibídem, p. 16.

<sup>4</sup> S. Morawski, «Sztuka i pornografia», *Studia Socjologiczne*, 1965, núm. 4, p. 211.

#### 4 Jerzy Ziomek

*Das obszöne Buch*<sup>5</sup> de Hans Giese, se reimprimieron reseñas internas de novelas, preparadas por oficinas alemanas —entre otras, de *Trópico de Cáncer* de Henry Miller ( *Wende Kreis der Krebses*, Berna y Stuttgart, 1963) y de *Memorias de Fanny Hill* de John Cleland (*Memoirs of the Life of Fanny Hill*, la primera edición inglesa que se conoce tiene la fecha de 1748; *Die Memoiren der Fanny Hill*, Munich, 1963). Amplias reflexiones aspiran a responder la pregunta de si puede el libro disfrutar de los privilegios reservados para las obras de arte ( «*ob das Werk unter die Kunstfreiheit des Art. 5 Abs. 3 GG fällt und damit zugleich unter den Kunstvorbehalt des GjS vom 14.11.1965 [...]*» ).<sup>6</sup> Por lo regular, la conclusión de estas reseñas defiende la obra contra la acusación de pornografía y suena así: «Considero esta novela como una valiosa obra de arte» («*Ich halte diese Roman für ein Kunstwerk vom Rang*» ).<sup>7</sup>

### 3

Pero la búsqueda de una definición de la pornografía en el terreno del derecho no servirá para mucho. Todas las tentativas en este sentido deben ser relativizadas, y ello doblemente: una vez con respecto a las normas éticas, y otra vez con respecto a las normas estéticas. Parece que el término «pornografía» recuerda el llamado nombre ocasional, o sea, el que no tiene una relación constante con un determinado objeto.<sup>8</sup> Lo recuerda en que adquiere un significado sólo a través de la actitud del hablante, quien, acerca de cierta clase de objetos, declara que esos objetos tienen el rasgo de la pornograficidad. Hablando de una manera más sencilla: el nombre de pornografía es empleado a voluntad respecto a diferentes manifestaciones de la erótica, empezando por la erótica grosera y vulgar, y terminando por el arte de las grandes pasiones, audaz en el terreno del sexo.<sup>9</sup>

<sup>5</sup> H. Giese, *Das obszöne Buch*, Stuttgart, 1965.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 72.

<sup>7</sup> *Ibidem* (*Gutachten über Fanny Hill*).

<sup>8</sup> Cf. T. Czechowski, *Odczyty filozoficzne*, Torun, 1958, ver allí: «Nazwy okazjonalne oraz imiona własne».

<sup>9</sup> De la confusión de conceptos y términos tienen la culpa, en la misma medida que los gazmoños defensores de la moralidad, los entusiastas erotómanos que fingen ser desapasionados y objetivos enciclopedistas. 38 autores trabajaron sobre el imponente y bellamente editado volumen *Dictionnaire des oeuvres érotiques. Domaine français*,

Porque ¿qué no ha sido pornografía en la historia de la literatura y del arte? Que el *Ulises* fuera objeto de esa calificación, se puede entender en último caso, aunque no se puede dejar de lamentarlo; pero que Bocaccio, y ello hasta hace poco, lo fuera, ya es más difícil de concebir. Recordemos que a esta acusación no escapó ni siquiera Zeromski.

El Dr. T. Mendrys afirmaba que este escritor es un pornógrafo, que corrompe a la juventud y a los adultos, que está minando los fundamentos de la ética católica y nacional. Porque el acto erótico en la novela de Zeromski no es conyugal, sino entre amantes.<sup>10</sup>

Todavía hace unos diez o veinte años la publicación de *Las 622 caídas de Bungo* hallaba resistencias; en el año 1972 ese grueso tomo decepcionó a todo el que quería hallar en él detalles prohibidos. Característica y parecida fue la aventura del *Ulises*, comprado por debajo del mostrador y puesto en el fondo de los estantes. Cuando Witkacy escribió su *Bungo, El culto del cuerpo* de Mieczyslaw Srokowski (año 1909 y varias ediciones posteriores) era un escandaloso *bestseller* erótico. ¿Quién declararía eso, hoy, pornografía? Aunque, seguramente, es *kitsch* erótico, y, por momentos, un reflejo caricaturesco de las peores páginas de la prosa de Zeromski.

Pero no extraigamos apresuradas conclusiones acerca de la liberalización de las opiniones sobre la erótica. Porque he aquí que ocurre que leemos en la prensa cartas llenas de indignación contra Rózewicz y Bialoszewski. A Bialoszewski lo atacó en una ocasión, en el semanario *Vida literaria*, una maestra desconocida que lograba hallar en su prosa una influencia desmoralizadora sobre la juventud. En el *Semanario para todos* arremetió contra Rózewicz cierta dama, viuda de un gran actor polaco.

En el citado libro, Hans Giese, al responder las preguntas que se repiten, analiza el carácter fundamentado de las acusaciones de pornografía

---

prefacio de Pascal Pia, *Mercure de France*, 1971. Este diccionario enumera alrededor de 500 autores de obras eróticas desde Abelardo y Adamov, pasando por Dekobra y C. Marot, hasta de Sade y Sartre. El volumen ricamente ilustrado contiene reproducciones y comentarios de obras eminentes al lado del kitsch plástico y literario corriente. Lo que es más: finge no ver diferencia entre ellos.

<sup>10</sup> T. Mendrys, «Z powodu odznaczenia S. Zeromskiego wstega orderu Odrodzenia Polski», *Glos Narodu*, 1925, núm. 127. Citado según S. Morawski, «Sztuka i pornografia», ob. cit., p. 226. El artículo «Krajobraz antipornografii» (*Odra*, 1976, núm. 4) de J. Jastrzebskiego aporta un examen muy interesante de la historia de la lucha contra la pornografía en nombre de la salud moral del pueblo.

## 6 Jerzy Ziomek

que se le han hecho a Proust, a Günther Grass (por su *Tambor de hojalata*), a las *Memorias* de Casanova, al Marqués de Sade y a Genet. Ya examinaremos en nuestras ulteriores reflexiones la argumentación de Giese; por ahora señalemos que, de los escritores mencionados, sólo de Sade fue declarado pornógrafo.

Lo que hace un par de años era imposible en un filme, hoy día es un fenómeno general.<sup>11</sup> En el año 1966, Richard Schechner escribió lo siguiente:

Los filmes con desnudos, que se ocultan en la sombra del cine marginal, y los filmes sexuales, son tímidos; constituyen sólo una expresión de voyeurismo y nada más. En la escena no se les puede ordenar a los actores «hacer» nada más allá de besos y caricias.<sup>12</sup>

A esta última frase la redacción le agregó, en el año 1972, la siguiente observación: «Ya se puede, como es sabido».

## 4

Al moralista que en todo esto vería rasgos característicos de la crisis de una determinada formación, se le podría responder que la sorprendente libertad no es, en modo alguno, un fenómeno nuevo. Los historiadores de las costumbres y los historiadores de la literatura erótica<sup>13</sup> llaman la atención sobre la oposición duradera en este sentido entre la cultura antigua y la cultura cristiana. Así, por ejemplo, en Roma estaba en vigor la prohibición, o por lo menos la limitación, de la presencia de mujeres en las luchas y combates sangrientos; en cambio, con toda libertad se sentaban en las gradas durante las representaciones de una comedia indecente, una atelana o un mimo.<sup>14</sup> Cuando Tertuliano intervenía contra el teatro, combatía la erótica exuberante, y el Sínodo de Cartago (año 398) decidió excomulgar a

<sup>11</sup> No obstante, consignemos, en aras de la exactitud, que a la ola real o aparente de pornografía y a la tolerancia que la acompaña se le oponen, de tiempo en tiempo, trabajos de un rango científico real o aparente. Cf. W. S. Schlamm, *Vom Elend der Literatur. Pornographie und Gesinnung*, Stuttgart, 1966.

<sup>12</sup> R. Schechner, «Pornografía i nowa ekspresja», trad. de G. Sinko, *Dialog*, 1972, núm. 8, p. 96 (el original apareció en *The Atlantic Monthly*, en el año 1966).

<sup>13</sup> P. English, ob. cit., en diferentes lugares.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 62.

los espectadores teatrales.<sup>15</sup> Seguramente como resultado de esto, durante largo tiempo el término «*theatrum*» era, para los hombres del Medioevo, oscuro y hasta francamente incomprensible.

Mientras el paganismo griego —por lo menos el que el arte clásico refleja— consideraba al hombre una unidad integral de alma y cuerpo, la concepción judaico-cristiana del hombre está basada en la idea del «barro de la tierra», unido por fuerza, o incluso de manera milagrosa, con el alma inmortal.<sup>16</sup>

Eso es verdad, y también es verdad que el juego antagónico entre la tradición antigua y la cristiana lo continúan épocas posteriores. Pero no toda la Antigüedad era liberal, ni todo el cristianismo, mojigato. Un argumento demasiado fácil sería alegar aquí la obra erótica del Papa Pío II, porque ese mismo Eneas Silvius Piccolomini había sido humanista antes que Papa. Sin embargo, es digno de atención el hecho de que la mojigatería del cristianismo moderno comienza junto con la Reforma y aumenta junto con los progresos y los reflujos de esta última, lo mismo que disminuye con sus reflujos. El desarrollo del teatro inglés de los tiempos de la Restauración, durante el reinado de Carlos II, y la posterior declinación de este arte, considerado foco de malas costumbres y de escándalo, es casi un ejemplo de laboratorio del vínculo entre las costumbres, el arte y la ideología.

Considero que no carecería de razón la tesis de que la hipersensibilidad católica en el terreno de la erótica es una cosa tomada del protestantismo en el período de la Contrarreforma. El ascetismo medieval no era mojigato: en el sistema gradualista de los seres, colocaba la espiritualidad muy por encima de la corporalidad, pero lejos estaba, por lo menos en los siglos finales, de la obsesión maníaca del sexo.

No obstante, tales observaciones pueden ser acertadas como observaciones parciales. En la historia de la ideología la actitud hacia la erótica no ha cobrado forma con claridad. Tiene razón Panofsky cuando considera que las concepciones del alma y del cuerpo implican tolerancia o falta de tolerancia hacia el terreno erótico, pero esa no es la única implicación. A menudo la actitud hacia la erótica es secundaria y se superpone a una oposición de otro tipo, como, por ejemplo, juventud y vejez de una civilización, fase de ascenso de una ideología y fase de declinación.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 95.

<sup>16</sup> E. Panofsky, *Studia z historii sztuki*, elab. por. J. Bialostocki, Varsovia, 1971, p. 27.

Eros liberado y Eros amarrado son no sólo dos importantes figuras iconológicas, sino también dos componentes de las ideologías sociales que se presentan alternativamente; por ejemplo, cuanto más liberado estuvo el Eros del Renacimiento italiano, tanto más amarrado estuvo en la Reforma del siglo XVI. La sucesión formal de corrientes antagónicas es acompañada a menudo por un antagonismo también en la esfera de las costumbres.

## 5

Son posibles dos definiciones de la pornografía: la que rinde cuentas y la que presenta un proyecto. La primera tendría que variar en la historia de las costumbres y del papel del erotismo en la vida social. La segunda sería, hasta cierto punto, más fácil, pero estaría embrollada en un conjunto de convicciones éticas contemporáneas.

Adoptemos los siguientes principios provisionales: 1) la pornografía no es ninguna forma de erotismo en la naturaleza, es decir, la pornografía es una esfera de la cultura; pornográfica puede ser únicamente una imagen de la erótica, y hablando con más exactitud: una presentación de la misma, es decir, un texto; 2) la pornografía es el polo negativo en la serie de los textos eróticos; 3) la pornografía se sirve de medios de expresión característicos de un arte dado, pero no tiene valores artísticos.

Hans Giese ha observado que existe un vínculo entre la pornografía y el llamado pseudolismo. El pseudolismo es esa aberración *sui generis* que consiste en la necesidad incontrolada de escribir y hablar (por lo regular cosas inventadas) sobre temas íntimos, la mayoría de las veces eróticos. El pseudolismo recuerda, hasta cierto punto, el exhibicionismo; la diferencia está en que el primero consiste en interpretar cierto *papel* verbal («*Der Exhibitionist stellt seine Realität zur Schau, während der Schreiber nur eine Rolle spielt*»).<sup>17</sup> La pornografía sería, pues, una «escribidera» (*Schreiberei*) *sui generis* por debajo del nivel literario. Pero Giese es inconsecuente, porque en la conclusión deja una salida: «En casos particulares, las pornografías pueden mostrar un alto nivel».<sup>18</sup> Aquí se trata, seguramente, de casos neuróticos a través de los cuales se expresan síntomas de una personalidad enferma que son culturalmente importantes y suscitan atención e interés.

<sup>17</sup> H. Giese, ob. cit., p. 12.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 15.

H. Montgomery Hyde considera la pornografía un caso particular de obscenidad. Él llama obscenidad a toda indecencia, no necesariamente vinculada con la esfera erótica, y, por ende, también a la fealdad indecente. Es difícil discutir sin tomar en cuenta las tradiciones del idioma dado,<sup>19</sup> pero no hay motivos para adoptar tal diferenciación para la terminología polaca. Mejor y más cómodo sería hablar de pornografías «bonita» y «fea». Por lo demás, esto es por ahora una cuestión secundaria. La valiosa y cuidadosa revisión de Montgomery tiene un defecto: el exceso de información debido a que el autor tomó la definición de la pornografía de la etimología del término. Como es sabido, el nombre procede del griego *pórne* = «prostituta» y *grafein* = «escribir»; por ende, el autor incluyó en su registro todas las historias de prostitutas (!) registradas en el *Viejo Testamento*, y en las literaturas antigua y moderna. En este sentido, para él es pornografía la *Ars Amatoria* de Ovidio y el *Satiricón* de Petronio, e incluso el *Decamerón* de Bocaccio (?). Montgomery Hyde distingue una pornografía mala y una buena, e incluso admite una definición como «*masterpiece of english pornography*» (se trata de *Fanny Hill* de John Cleland).<sup>20</sup>

Más justa me parece la posición de Stefan Morawski, quien escribe:

Craig (*The Banned Books of England*) rechaza —al igual que yo— la opinión de que la literatura en sentido auténtico puede ser pornográfica. Esta misma opinión es la que profesa D. Loth (*The Erotic Literature*, Londres, 1962).<sup>21</sup>

Pero Morawski hace aquí cierta importante reserva:

No obstante, las obras culturales concretas son artísticas en menor o mayor medida, pornográficas en menor o mayor medida. Este rasgo de la *graduabilidad* hace que la pornografía no siempre esté excluida de las obras artísticas.<sup>22</sup>

Morawski introduce el concepto de las llamadas porciones obscenas, que a veces crecen hasta convertirse en secuencias obscenas que conser-

<sup>19</sup> P. Michelson (*The Aesthetics of Pornography*, Nueva York, 1971, p. 21) escribe: «...as a genre, pornography is a mode of representing the obscene» [«cómo género, la pornografía es un modo de representar lo obsceno»].

<sup>20</sup> H. Montgomery Hyde, ob. cit., p. 97.

<sup>21</sup> S. Morawski, ob. cit., p. 212.

<sup>22</sup> *Ibíd.*

van una independencia relativa. Tales porciones, no absorbidas por los valores estrictamente estéticos, constituyen un cuerpo extraño y se sustraen a la estructura global.

Se puede dudar de que realmente todo elemento fuerte de esta especie pueda ser aislado y eliminado de la estructura, y lo que es más: de que sea preciso obrar así. Porciones semejantes hallan Morawski en Ovidio y Aretino, en Henry Miller (donde, a decir verdad, agobian la obra), y hasta en Rabelais y Diderot, por no hablar de Casanova, Faulkner y Nabokov. En cambio, no las hay, supuestamente, en Choderlos de Laclos, donde el motivo principal es el «juego erótico-intelectual».

Considero que de una manera semejante, aunque con ayuda de otra fórmula interpretativa, se podría defender a Ovidio, Rabelais y Diderot. Henry Miller se defendió él mismo de semejantes acusaciones, diciendo que el sexualismo en sus libros tiene carácter de pretexto (o de vehículo) con respecto a valores distintos y superiores. Oscar Wilde, en la «Introducción» al *Retrato de Dorian Gray*, escribió que no hay libros morales e inmorales, sino sólo libros buenos o malos.

## 6

Sería una ilusión pensar que el ordenamiento de los términos conducirá a la solución del problema, pero sería una ligereza no tratar de introducir algún que otro orden. Supongo que por lo menos una parte de los malentendidos tiene un carácter terminológico. El primero de ellos es la confusión de la pornografía con lo *obscenum*.

La etimología de «pornografía» la conocemos. La etimología de *obscenum* (también *obscenum* y *obscenum*) es oscura. Havelock Ellis<sup>23</sup> afirma que la palabra procede del latín *scaena* y significa más o menos lo mismo que «fuera de escena» (*off the scene*), o sea, algo indecente. Esta etimología, seguramente, es falsa, en vista de que (*ob*)*scenum* significa en latín «suciedad». Pero más importantes que la etimología son los contextos habituales de empleo. Se debe tomarlos en consideración al establecer una definición, puesto que las proposiciones demasiado arbitrarias, que no toman en cuenta los hábitos lingüísticos, tienen exiguas oportunidades de éxito y aplicación.

Echemos una ojeada a diccionarios y enciclopedias.

<sup>23</sup> Citado según H. Montgomery Hyde, *A History of Pornography*.

El *Diccionario Varsoviano* no incluye en absoluto el artículo *obscenum* u *obsceniczny*. No lo incluye tampoco la *Gran Enciclopedia Universal* de la Editorial Científica Estatal. El *Diccionario de palabras extranjeras* de W. Kopalinski anota:

*Obscena* (lit., bibl.): cosas indecentes, impúdicas; *obsceniczny*: indecente; lat. *obscena*, gén. neutro plural de *obscenus*: de mal agüero; sucio; feo; repulsivo; indecente.

El *Diccionario de la lengua polaca* bajo la redacción de W. Doroszewski, explica solamente: «indecente».

La *Gran Enciclopedia Universal*, en el artículo «Pornografía», ofrece lo siguiente:

Escritos, impresos, retratos y otros objetos que provocan en los receptores una excitación sexual o que influyen en la estimulación de la misma; en muchos países han surgido centros en los que de manera industrial se producen tales objetos.

Es fácil notar que la costumbre lingüística corriente fijada en esos artículos vincula la obscenidad con toda clase de indecencia, y la pornografía con una manifestación particular de erotismo bajo.<sup>24</sup> Las obras indecentes, jocosas y no destinadas a la publicación, por el estilo de los poemas «de sobremesa» [*«desertowe»*] del siglo XVIII, son llamadas obscenas, tanto en consideración a su lenguaje como al tema erótico, extendiendo así el concepto de «obscenidad» a una amplia esfera abarcada por la prohibición. Pero nunca, o casi nunca, se llama pornográficas a esas obras, y ello en la convicción de que tienen un gran valor artístico. Hablamos de los obscenos de Trembecki, Naruszewicz y Jasinski, sin precisar si este término se refiere a las palabras indecentes empleadas o al tema indecente. Parece, sin embargo, que sobre la obscenidad decide más el equipamiento

<sup>24</sup> En lugar de «erotismo» se podría decir «sexualismo». Pero ¿cuál de estos dos nombres tiene un valor inferior? Denis de Rougemont considera que el término «sexualismo» pertenece más bien a la esfera de la Naturaleza: «Es el erotismo y no la sexualidad, instintiva y procreadora, lo que se ha apoderado de las sociedades occidentales desde Oriente hasta Occidente. Y los medios del erotismo son la literatura, las ‘salas oscuras’ de los cines, las artes plásticas (la fotografía), la música popular y la danza, y hasta algunas corrientes filosóficas más poéticas que sistemáticas: centros de acción de los mitos del alma» («Erotyzm i mity duszy», trad. de A. Gettlich, *Twórczość*, 1972, núm. 10, p. 98).

en materia de lenguaje que el tema. A la oda *Veinte* de Naruszewicz o a la *Oda a Priapo* de Jasinski las llamamos poemas obscenos, pero a *Le entraron ganas a Zosia de comer bayas* de ese mismo Jasinski la llamamos solamente canción frívola. A las *Bromitas* de Rej, en general insensible a la erótica, nadie las llamará pornográficas; en cambio, con razón algunas de ellas serán contadas entre las obras obscenas.

Tomando en cuenta este *usus* terminológico, podemos proponer una agudización de los significados vacilantes. Llamaremos obscenidad la violación de la prohibición de costumbres en el lenguaje. Lo obsceno puede, pero no tiene que ser erótico. Lo «obsceno» es un concepto linguo-sistémico: existe en la medida en que existe lo «no obsceno». O sea: si algún denotado tiene (por lo menos) dos nombres, uno de los cuales está dotado, desde el punto de vista de la función emotiva, de la cualidad de la «indecencia», entonces el otro es no sólo decente, sino particularmente decente (púdico, sustitutivo, «docto», etc.). Sin embargo, el lenguaje no puede prescindir de la obscenidad como valor negativo, porque éste crea la oposición gracias a la cual aparecerán los valores positivos. La obscenidad no puede ser condenada como componente del paradigma: la obscenidad puede ser digna de reprobación en una determinada consituación. En cambio, la pornograficidad no tiene carácter sistémico, sino «de repertorio».

La antes citada definición de la pornografía, contenida en la *Gran Enciclopedia Universal*, pone el énfasis en el efecto de «excitación» provocado en los receptores por «escritos, impresos, retratos». O sea, todo el problema se reduce a la interrogante: ¿se puede tratar la pornografía como un *aphrodisiacum*? La diferencia entre el *aphrodisiacum* —un preparado vegetal o químico— y la obra pornográfica consiste en que el *aphrodisiacum* actúa directamente sobre el sistema nervioso central. En cambio, la acción excitante de la obra de arte no puede pasar por fuera de la conciencia del receptor. Y si un producto primitivo y una obra artística de alto rango pueden actuar de manera idénticamente excitante, entonces se puede suponer que el rasgo de la pornograficidad no pertenece en absoluto a las obras, sino exclusivamente a la concretización de las mismas.

¿No hay, pues, obras pornográficas? ¿Sólo existe la recepción pornográfica? ¿No habría autores pornográficos? ¿Y ello en una época en que existe una industria pornográfica que reporta ganancias?

La idea de que sólo existe el receptor pornográfico puede parecer riesgosa. Porque, con todo, hay alguna diferencia entre la cajita de fósforos que tiene pegada una fotografía de una muchacha desnuda, por una parte, y el test de Rorschach, por la otra. Alguien que tenga una imaginación carcomida puede ver en el test cualquier cosa, o sea, también una forma que estimule los sentidos, pero eso sería, sin duda, un caso muy raro, y, probablemente, también patológico. En cambio, alguien que *volens nolens* mire los mencionados fósforos o se detenga ante la vitrina de un cine en la que estén expuestas fotos publicitarias rebosantes de desnudez y juventud (la mayoría de las veces, «falseadas»), puede escandalizarse y puede tragar saliva, pero, como quiera que se comporte, estará sometido a cierta presión de percepción erótica.

Esa idea es riesgosa también porque puede liquidar el problema: pues ¿quién accederá a analizar la pornograficidad de cualquier producto, si el pornógrafo no es el productor, sino el receptor, o sea, también el investigador?

Así pues, esta tesis debe ser rodeada de varias reservas. Ante todo, la «recepción» y el «receptor» no son una forma empírica, sino conceptos ideales de la situación comunicacional. Es sabido que no hay dos concretizaciones idénticas,<sup>25</sup> pero tampoco el concretizamiento es una actividad totalmente arbitraria. No existe ninguna «concretización correcta», pero en la estructura de la obra está inscrito algo que podríamos llamar sugerencia concretizacional. Ella no está ligada a la intención del creador, más bien está ligada a ésta indirectamente, a través de la convención y su elección.

La recepción así entendida no es un fenómeno individual ni espontáneo, porque pertenece a la cultura de la lectura (de la lectura de la obra literaria, de la lectura del cuadro, del filme, del espectáculo). Ciertamente es que la obra de arte no puede ser responsable de la recepción, lo que, sin embargo, no significa que se comporte indiferentemente ante su posible recepción. En el arte existen dispositivos que lo protegen de la recepción pornográfica y existen dispositivos que facilitan tal recepción, a saber, las convenciones estilístico-composicionales y las situaciones emisor-receptoras.

<sup>25</sup> R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*, trad. de D. Gierulanka, Varsovia, 1978, p. 53 y ss. Cf. M. Glówinski, *Style odbioru*, Cracovia, 1977, p. 93 y ss.

Las reseñas anexadas al libro de Giese subrayan que un rasgo de la pornografía es la pérdida de la distancia (*Distanzverlust*) entre la imagen fuerte y el objeto indecente, por una parte, y el observador, por la otra. Giese, que muchas veces llevó a cabo una acertada defensa de obras literarias contemporáneas o actualmente reeditadas contra la acusación de obscenidad (debe ser: de pornograficidad), no puede decidirse, o se expresa de manera no bastante clara, sobre si se le ha de reconocer a la erótica un valor positivo autónomo. Giese considera la erótica en el arte, si no un mal, por lo menos un instrumento necesario, aunque riesgoso, que sirve para alcanzar, conocer y enunciar valores de un orden superior. Así, por ejemplo, Giese considera que Genet y Casanova —a diferencia del pornógrafo Sade— no tratan el erotismo como un fin, sino que únicamente ven en él un modo de reconocimiento de la condición humana. Se pueden tener dudas sobre si, en este sentido, Sade es un pornógrafo, porque lo repulsivo en él no es la audacia o la escabrosidad erótica, sino precisamente la filosofía del hombre. En otra parte, en relación con Henry Miller, Giese escribe que el humor introduce «desilusiones», y con ello «deserotiza» («*Desillusioniert, jedenfalls enterotisiert*»)<sup>26</sup> Parece que la falta de ilusiones no tanto priva del erotismo a la obra, cuanto que cambia la categoría estética de la misma. Pero con seguridad es acertada la observación de que el humor (mejor sería decir: la comicidad) actúa antipornográficamente. Considero incluso que la comicidad suprime la pornografía. En la acepción antes adoptada, diremos que existe el chiste obsceno, pero no hay chiste pornográfico.

## 8

Se examina la relación de la literatura y las artes plásticas (o, también, de los productos que simulan ser arte) con la pornografía; en cambio, nadie admite la existencia de la pornografía en la música. Y con razón. Cierto es que ha aparecido el término «pornofonía», y en otro tiempo fue sonado el escándalo con la emisión de una cinta pornofónica por una radioemisora de la Unión de Jóvenes Exploradores Polacos. No obstante, la pornofonía no es música ni mala, ni buena, sino un género de registro sonoro y de icono acústico (en este caso, de la voz humana como síntoma del arrebató orgásmico). La pornofonía en general no es música. Otra cosa es que la

<sup>26</sup> H. Giese, ob. cit., p. 51.

música puede actuar de manera excitante, pero únicamente sobre la base de reflejos condicionados, lo que aquí no nos interesa. Por lo demás, un neurofisiólogo o un psiquiatra afirmarían que, como estímulo condicionado, la música también puede provocar el estado opuesto, un estado de impotencia. Desde este punto de vista, la estructura del estímulo condicionado es menos importante que la «historia» del mismo, o sea, que los vínculos en que él entró con otros estímulos no específicos.

Así pues, la definición corriente de la pornografía, que habla de los escritos, impresos, retratos y otros objetos que provocan excitación sexual, debe ser corregida: 1) los objetos, si son objetos utilitarios —da lo mismo que sean de uso normal o perverso—, no serán abarcados por el concepto de «pornografía»; 2) es poco decir: «escritos, impresos, retratos», puesto que pueden entrar en juego obras habladas; 3) habiendo rechazado los objetos utilitarios y habiendo introducido en el círculo de las reflexiones las obras habladas, usaremos, en vez de la enumeración «escritos, impresos...», un término más exacto: «textos»; 4) agregaremos, sin embargo, que estos textos deben tener una denotación erótica (porque la eliminación de los textos no eróticos actuantes en calidad de estímulo condicionado exige tal reserva).

Sin esta última reserva la concepción de la distancia sería en general poco útil. Sin ella, también la concepción de la recepción pornográfica estaría condenada a una estéril reducción del problema al subjetivismo del lector.

La denotación erótica facilita la recepción pornográfica cuando el texto se compone de signos icónicos —en este sentido, también de iconos verbales—,<sup>27</sup> o sea, capaces de provocar imágenes mentales reproductoras. De esto es fácil sacar la conclusión de que la pintura realista está más expuesta a una recepción pornográfica que la pintura abstracta, y ello es verdad, si bien una verdad banal. Si el lector o el espectador pierde la distancia respecto a una obra sobresaliente de arte erótico, la culpa de eso la tiene él, y no el creador. Pero no se puede dejar de notar el hecho de que existen obras —que en más de una ocasión imitan la obra de arte y que en más de una ocasión no emprenden ningún esfuerzo en esa dirección— que suponen esa falta o pérdida de la distancia, aunque sea por razones comerciales.

El término «distancia» no parece, sin embargo, un término enteramente acertado. Sugiere que entre el tema erótico y el sentido de la obra existe

<sup>27</sup> Cf. W. K. Wimsatt, jr., *The Verbal Icon*, Nueva York, 1958.

un espacio llenado por un pensamiento: por un valor filosófico, moral, no bien definido, de rango superior, que puede neutralizar la erótica. Si tuviéramos que aplicar aquí la terminología de Erwin Panofsky, diríamos que la erótica del estrato preiconográfico es, o debe ser, seriamente limitada por el estrato iconográfico y suprimida por el estrato iconológico. Sin embargo, no ocurre así: el estrato iconológico no neutraliza los estratos inferiores, sino que les da un sentido nuevo y más rico.

No se trata, pues, de una distancia, sino de lo que Gian Lorenzo Bernini llamó «bellezza di concetto»: belleza del pensamiento, belleza del concepto, que cambia la categoría estética del modelo en el proceso de la organización de la obra. Bernini dio el siguiente ejemplo: con gusto miramos a una vieja bien pintada que, viva y real, provocaría aversión.<sup>28</sup> En este mismo sentido, el valor del cuadro (del desnudo pictórico) se contrapone al valor eventual del modelo como instrumento de satisfacción sexual. Así como la obra que presenta una vieja no tiene que provocar aversión, tampoco la obra que presenta una mujer desnuda tiene que actuar a semejanza de un *aphrodisiacum*.

Bernini combatía la leyenda de Zeuxis. Recordemos: Zeuxis tenía que pintar las uvas de tal manera, que los gorriones concurrieran volando al cuadro. El cuadro de Zeuxis es pornografía para gastrónomos. Basta con sustituir la estimulación del apetito de las aves por la estimulación sexual.

La comparación con Zeuxis es, hasta cierto punto, forzada. Porque he aquí que los pájaros de Zeuxis fueron víctimas de la artimaña de éste, sufrieron una ilusión y no fueron responsables del tipo de recepción. Pero esta comparación es instructiva, porque permite contemplar la pornografía como un caso particular de un modo de referir textos icónicos a la realidad. Admito la posibilidad de una recepción que no sea pornográfica puesto que no esté desprovista de una denotación erótica, pero que, mediante el «fac-símil», es decir, un caso extremo de técnica de creación de ilusión, se asemeje a la técnica pornográfica. Quisiéramos decir —y sólo el temor a una ingerencia arbitraria en los significados establecidos nos detiene— que existe una «pornografía no erótica».

<sup>28</sup> J. Bialostocki, «Gian Lorenzo Bernini i jego poglady estetyczne», en (del mismo autor): *Piec wieków mysli o sztuce*, Varsovia, 1959, pp. 88-114. Aquí, en vez de «bellezza di concetto», se podría emplear el término aristotélico tradicional «marco estético», pero la expresión de Bernini es más expresiva: él se refiere al caso particular en que entre el valor independiente del artefacto y el valor de su correlato se produce una contradicción y surge una tensión.

La diferencia entre el facsímil pornográfico y todo otro facsímil consiste en que la pornografía como recepción (y proyecto de recepción) es una recepción autoengañadora y sustitutiva. Es una recepción que no corre peligro, y, por eso, deshonesta. La facsimilación puede ser realizada también con respecto a lo macabro y al horror. Y si alguien en la obra no percibe nada más que horror y cosas macabras, entonces diremos que fue un «voyeur» bastante primitivo que observaba una situación peligrosa desde un lugar seguro. El receptor pornográfico también comete el pecado de «voyeurismo», pero en su caso el pecado es más grave. El voyeurismo pornográfico, y, además, mediado por la literatura (por una lectura extremadamente eidética), el filme, la televisión o el teatro, o sea, hasta cierto punto un voyeurismo «de mentira», es una reprobable negativa a participar en una situación peligrosa. Nadie tiene la obligación de participar en el horror real y en lo macabro real. Eludir la participación en la vivencia erótica auténtica mediante la participación pornográfica sustitutiva es eludir las obligaciones de la condición humana.<sup>29</sup> Únicamente limitaciones técnicas impiden que surja el facsímil ideal con que sueña el receptor pornográfico. Pero si los gabinetes de figuras de cera no fueran una broma, si tuvieran temática erótica, se acercarían a la pornografía perfecta.

## 9

Verdad es que una marioneta no es tan «perfecta» como una figura de cera, pero crea tentaciones de pornografía. Sin embargo, es significativo que el teatro de marionetas nunca se acercó a ésta tanto como otras ramas del arte y otros medios de transmisión. Ciertamente existió en los años 1862-1864, en París, «Le Théâtre érotique de la rue de la Santé», pero si confiamos en los testimonios de los reporteros, era un teatro en verdad

<sup>29</sup> Aleksander W. Labuda, en una reseña de la primera versión del presente ensayo (*Spoleczne funkcje tekstów literackich i paraliterackich*, bajo la red. de S. Zólkiewski, M. Hopfinger y K. Rudzinska, Wrocław, 1974; *Pamiętnik Literacki*, LXVI, 1975, núm. 4, p. 249), no sin razón llama la atención sobre el hecho de que la tesis sobre la recepción pornográfica conduce a la siguiente conclusión: «...puesto que no son las obras (de poco valor o eminentes) las que son pornográficas, entonces ese hecho priva de sentido a toda represión dirigida a las obras y a los creadores». En realidad, tal conclusión, hasta cierto punto, estaba en mi intención; en cambio, no estaba en mi intención esa identificación tan categórica de la pornografía con la recepción. Para evitar malentendidos, en la presente redacción subrayo con más fuerza que el facsímil es una técnica tanto de emisión como de recepción.

frívolo, pero no vulgar.<sup>30</sup> El teatro de marionetas, como si fuera consciente de sus posibilidades y peligros —ante todo, del peligro de un kitsch naturalista—, busca convenciones que reduzcan la semejanza.

Un conocedor del problema, Andrzej Banach, escribe que caracterizan el kitsch: el carácter derivado, la exageración, la histeria y la tendenciosidad.<sup>31</sup> En el kitsch, en lugar de la sensibilidad, aparece el sentimentalismo; el puesto de la moralidad lo ocupa la gazmoñería; el de la gracia, el arreglo cosmético; el de la erótica, la *pornografía*<sup>32</sup> (el subrayado es mío — J.Z.). El kitsch, más bien la recepción kitsch —observa Banach—, supone la identificación del objeto estético con lo real.<sup>33</sup> Según Tadeusz Pawlowski, el receptor kitsch respeta la obra por el hecho de que es una *obra*, porque está *hecha*; la estima hacia el kitsch es pretenciosa, la búsqueda del kitsch es la búsqueda de la seguridad que encierran su facilidad y su sobrecarga con los elementos que el receptor espera del kitsch como de una imagen del mundo.<sup>34</sup> Gert Richter considera que el kitsch contiene demasiado de todo: demasiados sentimientos, demasiada espiritualización, demasiada moralidad.<sup>35</sup>

Existe, desde luego, un kitsch erótico, pero no es idéntico a la pornografía. En cambio, la pornografía tiene en común con el kitsch —y ello con el kitsch realista— el hecho de que aprende mucho de él y a menudo saca provecho de él. Saca provecho ante todo de los recursos técnicos elaborados por el kitsch: de su baratura, accesibilidad y legibilidad. Principalmente en el siglo XX, el kitsch ha prestado servicio a la pornografía al haber hecho un uso inmediato del desarrollo de los medios masivos.

<sup>30</sup> P. Englisch, ob. cit., p. 539 (el autor cita en traducción alemana una opinión de la revista *Boulevard*: «Ein intimes Theater. Theatron eroticon, das heisset ein Theater mit liebreizenden Marionetten. Nur keine Aufregung, alles hält sich im anständigen Grenzen. Die Pritschenschläge sind zu allen Seiten die Schützer der Moral»). [«Un teatro íntimo. *Theatron eroticon* quiere decir un teatro con marionetas llenas de atractivos. Sólo que ninguna alteración, todo se mantiene dentro de los límites del decoro. Los golpes de matraca son, en todos los tiempos, los protectores de la moral»).

<sup>31</sup> A. Banach, *O kiczu*, Cracovia, 1968, p. 16 y ss.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 46 y ss.

<sup>34</sup> T. Pawlowski, «Pojecie kiczu», *Studia Filozoficzne*, núm. 6, p. 95 y ss.

<sup>35</sup> *Erbauliches, belehrendes, wie auch vergnügliches Kitsch-Lexikon, von A bis Z, zu Nutz und Frommen eines geschmackvollen Lesers, präsentiert und kommentiert von Herrn Gert Richter, Doctor philosophiae Gütersloh*, 1970, p. 6.

Con razón Richard Schechner<sup>36</sup> llama la atención sobre el hecho de que en el teatro existen más prohibiciones de costumbres que en el cine. Desde luego, no toda prohibición de costumbres es una prohibición de la pornografía, pero el modo de razonar de Schechner es correcto: en el tipo de organización de la recepción teatral se pueden ver las causas de cierta moderación del teatro. Sólo los ejemplos ofrecidos por él —cosa significativa— son desacertados, y más bien apresurados, porque fueron extraídos de la observación de un breve lapso y de un reducido espacio. Ya antes hemos mencionado un error de Schechner. El otro error es un malentendido que da que pensar en la medida en que el autor, investigador de la estructura del teatro desde las primicias de éste,<sup>37</sup> generaliza tan fácilmente situaciones sociales de la recepción cultural que no son duraderas (como resultó).

En nuestra cultura, vamos al cine o al teatro con la familia, y hasta los más salvajes dramas —*El Rey Lear* o *Balcón*— se vuelven, en principio, reconfortantes y pasivos cuando los ponemos en escena. Si fuéramos al cine y al teatro sin la envoltura defensiva que constituye la familia, nuestro drama pronto se saturaría de sexo y se volvería orgiástico.<sup>38</sup>

Schechner tiene un punto de vista anglocéntrico y por eso pierde la pista debida, que conduce al problema de la estructura del teatro como relación entre dos conjuntos.

Los dos conjuntos son: 1) el conjunto de los ejecutantes y 2) el conjunto de los espectadores. La interrelación entre éstos es un rasgo específico de cada medio de transmisión. Y un rasgo particularmente importante, porque es aquel gracias al cual el medio de transmisión se vuelve arte o forma una rama del arte propia. En este sentido, el teatro (dramático) es la reunión de dos colectividades (conjuntos) físicamente presentes a la vez, unidas por el lazo de una convención que preve una actividad incomparablemente mayor del conjunto de los emisores.

Esa es la primerísima regla del teatro, que lo distingue de entre otros medios de transmisión y otras artes.

<sup>36</sup> R. Schechner, ob. cit., p. 97.

<sup>37</sup> Del mismo autor, «Przyczynek do teorii i krytyki dramatu», trad. de M. Semil, *Dialog*, 1967, núm. 1.

<sup>38</sup> Del mismo autor, «Pornografia i nowa ekspresja», p. 97.

Los espectadores como uno de los dos conjuntos, aunque no se conozcan mutuamente, forman por un breve lapso un grupo social no formal pero compacto, un grupo que tiene cierta influencia sobre el acontecer escénico, por lo menos mediante el otorgamiento del aplauso y la desaprobación. En cambio, el actor (aunque en los diferentes estilos de actuación esto puede tener un aspecto diferente) está condenado a una peculiar bipersonalidad: es una persona conocida de nombre y apellido, mencionada en el programa y en el afiche, y, a la vez, alguien que por obligación profesional renuncia a la privacidad en favor del personaje creado. En el teatro, a pesar del texto dramático, existe un determinado margen de imprevisibilidad —tanto de la calculada, como de la inoportuna: el error, el accidente, la no confiabilidad del hombre y de la máquina.

Por último, el tiempo. El tiempo escénico —el tiempo de la narración escénica en cada ocasión— es idéntico al tiempo del público espectador.

Ocurre de otro modo en el filme. El público espectador del cine es un conjunto de individuos o de grupos muy pequeños, no unidos por ningún lazo esencial. «El espectador cinematográfico no tiene influencia sobre el ritmo del programa que mira».<sup>39</sup> Ciertamente es que el actor firma el personaje creado con su nombre y apellido privados, cierto es que le presta su personalidad privada, pero sólo una vez, durante la preparación del filme, y ello en el breve período de una toma dada. El montaje, que es el que principalmente decide sobre la narración fílmica, se realiza al margen del actor. El filme como texto recibido es un producto completamente irreversible y desprovisto de toda sorpresa. Cada repetición del espectáculo cinematográfico es idéntica.

La situación de la televisión, más bien del espectáculo televisivo, es un caso hasta cierto punto intermedio entre el teatro y el filme, y hasta cierto punto algo completamente nuevo. Por lo demás, la televisión es un arte joven y no formado totalmente. Todavía no hace mucho, el tiempo del espectáculo era idéntico al tiempo de la recepción, el grado de sorpresa era casi igual al existente en el teatro dramático. Ciertamente es que el conjunto de actores estaba separado por una red de dispositivos electrónicos, pero coexistía como grupo. Bastó la introducción de la cinta de magnetovideo para que el espectáculo televisivo se acercara, desde muchos puntos de vista, al espectáculo fílmico. Ahora también es irreversible, está desprovisto de sorpresa, y está montado.

<sup>39</sup> *Ibidem.*

En cambio, la televisión conserva su carácter distinto de la parte del otro conjunto: el público espectador. Es un público gigantesco: está constituido por muchos millones de espectadores. McLuhan afirma que la nueva red de relaciones electrónicas de dependencia ha hecho del mundo una «aldea global».<sup>40</sup> Es verdad y no es verdad. Es verdad que los medios de transmisión influyen sobre el cambio de la estructura de emisión-ejecución-recepción, pero esta idea había aparecido ya mucho tiempo antes de McLuhan. En cambio, no es verdad que los propios medios de transmisión lleguen a ser el mensaje. Es verdad que gracias a la televisión ha surgido una peculiar gran ágora, pero no es verdad que ella abarque el mundo entero. Esta gran ágora<sup>41</sup> cambia caprichosamente de forma y alcance en dependencia de los dispositivos técnicos, así como de los dispositivos sociales y políticos. Pero lo más interesante y lo más importante es que esta ágora, este gran mercado, está compuesto de millones de pequeños mercaditos, unidos por la comunidad del tiempo de recepción, pero no por una comunidad del espacio. El público espectador de la televisión es, por principio, un público constituido por unas cuantas personas unidas por un vínculo creado independientemente de la emisión y surgido con anterioridad (la familia, la vecindad, la vida de sociedad).

La suposición de que los medios de transmisión actuales favorecen la pornografía, aunque no desprovista de una dosis de razón, sería, sin embargo, una simplificación. Los *mass-media* son, por naturaleza, neutrales y no debemos culparlos por el modo en que son aprovechados. Pero tampoco podemos dejar de notar el hecho de que las invenciones técnicas se comportan con respecto a la cultura un poco como el aprendiz de brujo, y ello porque al principio actúan de una manera sorprendente y abren posibilidades para las cuales el pensamiento humanista no está preparado. Un papel semejante desempeñó antaño la invención de la imprenta: de manera semejante cautivaba y asustaba, de manera semejante fue considerada un medio de Satanás.

<sup>40</sup> Sobre la concepción de McLuhan, cf. S. Zólkiewski, «Glosa semiotyczna», *Teksty*, 1972, núm. 2 (en ese mismo número, las declaraciones de W. Grajewski, J. Walec y M. Komar). Cf. también Th. Pirker, «Marshall McLuhan oder die magischen Kanäle», en: *Führer und Verführer. Geist und Mode unserer Zeit*, Munich-Zurich, 1971, pp. 53-65.

<sup>41</sup> He intentado ofrecer un reconocimiento introductorio del problema en el artículo «Agora osmiu milionów», *Zycie Literackie*, 1966, núm. 14.

Hemos dicho al principio que no es la obra lo que es pornográfico, sino su receptor. Después hemos corregido esa afirmación sumamente categórica. La pornografía es un caso extremo de facsimilación, que se efectúa tanto en la recepción simplificante como en el comunicado pobre. Ese mismo comunicado, hablando con propiedad, no le deja al receptor ninguna oportunidad. Es posible vulgarizar para sí, en la recepción, los desnudos de Rembrandt, pero no es posible proceder a la inversa: elevar mediante una lectura ennoblecedora algún «*cinéma-cochon*». Sólo se puede rechazarlo. Pero cuando se lo admite, hay que aceptar el papel del que está siendo engañado. No del que ha sido engañado, sino precisamente del que está siendo engañado constantemente, que quiere hacerse la ilusión de que el comunicado multiplicado, policopiado industrialmente, está dirigido personalmente a él. De que ante él y para él se desnudan las más hermosas muchachas del mundo.

En cada comunicado, al lado de las señales útiles, aparece un ruido que las perturba. La proporción de la utilidad con respecto al ruido es una propiedad de los dispositivos, pero la decisión sobre qué es útil y qué es ruido, pertenece al terreno de la valoración social. Para el pornógrafo, concebido ora personal, ora formalmente, es ruido toda información que dificulte la desemantización. Llamo desemantización al acto de privar al signo de sus propiedades signícas, es decir, en este caso la simulación que hace creer que el icono es idéntico al objeto erótico real de referencia. La más difícil es la facsimilación de la literatura y del teatro, la más fácil es la del cine. La televisión se halla a medio camino, en un punto algo ambiguo.

Es interesante que en la literatura la obscenidad no apoya en modo alguno las posibilidades pornográficas. La obscenidad tiende a la expresión fuerte y aguda; la pornografía, en cambio, en el estrato del lenguaje, se sitúa más bien en el polo de la decencia y la reticencia, calculada con vistas a una concretización lasciva. Tal concretización es, por naturaleza, algo no listo; el receptor, en cambio, busca facilidades.

Las halla con más frecuencia en el cine. La recepción cinematográfica da la ilusión de soledad, pero, a la vez, un sentimiento de seguridad, que se deriva de la estancia en un grupo social aparente, de corta duración y anónimo. Aquí el receptor se siente distinguido personalmente y, a la vez, oculto. Una parte considerable de las obligaciones de la concretización es asumida por la técnica fotográfica perfeccionada. El cine nació antaño de

la tentación de hacer facsímiles, la ha vencido muchas veces y muchas veces ha sucumbido nuevamente a ella a medida que han ido apareciendo nuevas técnicas.

La televisión tiene posibilidades semejantes a las del filme, pero sigue siendo más un medio de transmisión que un arte. Unas veces no es más que un cine peor, otras veces halla su propia especificidad —la mayoría de las veces en los programas sobre la actualidad social y en el espectáculo de cámara.

La televisión le ocasiona al receptor pornográfico una decepción por el hecho de que lo priva del apoyo de ese grupo anónimo que se instala en el cine. La televisión lo engaña, porque promete ofrecer y mostrar todo, pero, a la vez, con la situación de recepción recuerda incesantemente el ambiente cotidiano. La opinión de McLuhan de que el alto nivel de nuestra participación en la creación de la imagen televisiva hace entrar en juego más bien el sentido del tacto que el de la vista, sólo es justa en parte. Mediante el sentido de la vista la televisión sugiere ilimitadas posibilidades; en cambio, por el sentido del tacto, y, más exactamente, por la presencia de los equipos receptores en el ambiente de vivienda y por la evidencia de los mismos —que destruye la ilusión—, hace recordar la inalcanzabilidad de lo mostrado.

Podría parecer que el teatro es un lugar consciente del riesgo de la pornografía y que por eso produjo los más eficaces dispositivos de seguridad en la forma de la disciplina de la sala. En eso está pensando Schechner cuando escribe sobre la censura de costumbres de la composición del público. Como resultó, la cosa no está en eso o no está solamente en eso. La composición social de la sala cambia, pero algo en el teatro permanece invariable: el teatro dispone de un probado convenio de «mala fe», que debilita la tentación de hacer facsímiles. En el más naturalista de los teatros no se vierte sangre ni se bebe veneno, aunque el estilete y la copa suelen ser verdaderos. En la mejor dotada de las escenas se muestra solamente cierta parte, no porque la escena sea demasiado pequeña, sino porque la escena es una parte sinecdótica tanto del edificio como de la ciudad y del mundo. En el más «de cajón» de los teatros el espectador está bajo la acción de la presencia del actor «compuesto de una doble naturaleza».

Cuando en la escena apareció la desnudez, se la justificó con la necesidad de sinceridad. Resultó una convención —manifiesta y planeada, como en la *Opereta* de Gombrowicz, o insincera, precisamente como en el ejemplo del que Grotowski habló así:

Pero responderé con un ejemplo del trabajo de uno de los grupos que están aquí [Colombia, Festival de la América Latina], el cual me mostró una escena como de *Romeo y Julieta*, escenificada con los cuerpos desnudos [...] La escena que me mostraron tenía que culminar (así querían ustedes) en un acto de extrema sinceridad. La sinceridad es algo que abarca al hombre entero, todo su cuerpo se vuelve un torrente de impulsos tan menudos, que por separado son casi imperceptibles. Y así es cuando el hombre ya no quiere ocultar nada: sobre la piel, de la piel, bajo la piel. Pero ustedes (pues ustedes mismos me lo dijeron) buscaban el efecto, el recurso que podría «transmitir la sinceridad». Se trataba, pues, de los «medios de expresión» convenientes, de la escenificación. Y vuestra desnudez se volvió una idea, no un hecho, y ustedes hacen esa escena desnudos, pero no hay esos menudos impulsos, eso que es casi invisible, imperceptible, y que diferencia la desnudez escenificada de la real, la desarmada, de la humana. En ustedes, la piel desnuda actúa como un traje muy efectista.<sup>42</sup>

Probablemente no había pornografía en el caso descrito por Grotowski, pero había un error y un falso acto de valentía que no previó Schechner cuando suponía que la «envoltura defensiva» de la familia no permitiría que el teatro se saturara de sexo y se volviera orgiástico.

Orgiástico puede ser el ritual. Pero hasta el ritual más salvaje no será pornografía, gracias a la coparticipación real de todos. El ritual no es pornográfico, pero puede ser pornográfica la observación del ritual desde un lugar seguro.

Traducción del polaco: *Desiderio Navarro*

<sup>42</sup> J. Grotowski, «Co bylo (Kolumbia — Lato. 1970 — Festywal Ameryki Lacinskiej)», *Dialog*, 1972, núm. 10, p. 113.