

Escenas de la vida pornomoderna. *Mi pequeño mundo porno* (dis)tópico

Germán Pitta

Germán Pitta

gpittabonilla@gmail.com

Profesor de Literatura egresado del IPA y licenciado en Letras por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UdelaR). Maestrando en Literatura latinoamericana (tesis entregada para su defensa).

Ha dictado cursos de Literatura uruguaya y Corrientes críticas en el IPA y en el CERP de Atlántida. Actualmente dicta los cursos de Literatura universal II y IV y Literatura uruguaya I en el CERP de Colonia.

Entre los años 2001 y 2002 formó parte de un grupo de investigación en el IPA sobre la temática Tango y Literatura coordinado por la Dra. Claudia González Constanzo. En el marco de ese trabajo participó en diferentes jornadas en el IPA, en la Facultad de Arquitectura y Bellas Artes.

Entre los años 2008 y 2009 integró el consejo editorial de la revista *Paréntesis*, publicó allí artículos académicos y también en otras revistas como *Espéculo*, y en revistas literarias digitales como *La ciudad letrada*.

Resumen:

En este trabajo se analizan algunos aspectos de la cultura pornográfica en *Mi pequeño mundo porno* de Gabriel Calderón. La idea central que desarrolla este artículo tiene que ver con lo siguiente: la lógica cultural del capitalismo tardío es esencialmente pornográfica. La expansión que la pornografía ha tenido en todos los campos de la vida social permite pensar en una cultura contemporánea que puede ser entendida como pornomoderna debido a la proliferación de individualidades caracterizadas por una búsqueda compulsiva del placer. Como se observará, la cultura pornomoderna abandona la antigua utopía pornográfica para embarcarse en una distopía. En *Mi pequeño mundo porno* encontramos el diseño de este tipo de sociedad donde lo único que importa es el régimen totalitario del deseo.

PALABRAS CLAVE: pornografía – capitalismo tardío – pornomodernidad – distopía

Scenes in pornomodern life *My little porn* (dys)topian world

Abstract:

This paper analyzes aspects of pornographic culture in *Mi pequeño mundo porno* by Gabriel Calderon. The central idea is that the cultural logic of late capitalism is essentially pornographic. The expansion that pornography has exhibited in all fields of social life leads us to think of a contemporary culture that can be understood as pornomodern, due to the proliferation of individualities characterized by compulsive quest for pleasure. It will be seen that pornomodern culture moves away from the old pornographic utopia to embark on a dystopia.. In *Mi pequeño mundo porno* we encounter the design of this kind of society, where all that matters is the totalitarian regime of desire.

KEY WORDS: porn – late capitalism – pornomodernity – dystopia

RECIBIDO: 19/10/2015

APROBADO: 3/11/2015

Introducción a la pornomodernidad

En *Mi pequeño mundo porno* (en adelante utilizaré las siglas MPMP) Gabriel Calderón¹ nos ofrece todo un conjunto de escenas de la vida pornomoderna, término que supone una ampliación de lo propuesto por Beatriz Sarlo en su ensayo *Escenas de la vida posmoderna* (1994). Beatriz Sarlo utiliza el término «escenas» para referirse a ciertos espacios de la vida contemporánea (los medios audiovisuales, la cultura popular, el arte y la cultura culta). En todos esos casos, los espacios físicos y culturales conservan la marca de lo efímero. Como veremos, esa misma fugacidad puede verse en MPMP mediante una fusión muy sutil entre espacio y acontecimiento violento. Violencia, cotidianeidad y pornografía forman una única trama cuyos hilos se entrecruzan.

La pornografía como tal posee una fecha de nacimiento bastante anterior en el tiempo. El término, que proviene del griego (de «porno»: prostituta y «graphía»: escritura), constituye un tardologismo acuñado en 1850 por el alemán C. O. Muller, historiador del arte pagano, para dar cuenta de las representaciones obscenas del arte grecolatino (Hamed, 2009: 16). Por su parte, Maingueneau apunta que fue Restif de la Bretonne quien introdujo el término «pornógrafo» en su libro *El pornógrafo o la prostitución reformada*, publicado en 1769; y agrega que este escritor supo aprovechar el sentido pictórico y escritural de «pornógrafos». De acuerdo a esto último, el término fue oscilando desde la Antigüedad entre la escritura y la pintura (Maingueneau, 2008: 11).

Durante mucho tiempo los textos pornográficos formaron parte de la paraliteratura y se difundieron a través de una producción serial orientada a producir en forma anticipada ciertos efectos sobre el lector. En este caso, nos encontramos con una producción textual ligada más que nada a la evasión de los problemas cotidianos. Sin embargo, como apunta el propio Maingueneau, a comienzos del siglo XXI la literatura incorpora lo pornográfico porque, entre otras cosas, le permite ampliar la capacidad de cuestionamiento que se le atribuye a cierta literatura moderna, al tiempo que acompaña el ritmo de una sociedad preocupada por tomar como punto de referencia el deseo del individuo. La literatura y la pornografía son discursos fronterizos, y por lo tanto podemos pensar en la existencia de una zona de contacto entre ambas. Esto quiere decir que la literatura se ha valido de la capacidad perturbadora de la pornografía para ponerla al servicio del cuestionamiento político: la pornografía aparecería como una «máquina de guerra» al servicio del artista comprometido.² Este uso de lo pornográfico como instrumento de denuncia de ciertas realidades estará

presente en MPMP, y como se verá se vinculará a la presentación de un mundo distótipo (tema que trataré en el apartado siguiente).

El pensamiento contemporáneo también se ha ocupado del fenómeno de la pornografía y su impacto en la sociedad. A continuación presentamos un recorrido por la propuesta de algunos autores que se ocuparon del tema.

Fredric Jameson (1995) en uno de sus trabajos, *Las marcas de lo visible*, plantea la vinculación entre posmodernismo y pornografía, y lo resume con esta fórmula: «lo visual es esencialmente pornográfico». Esta afirmación debe entenderse en el contexto de un flujo de información donde el protagonismo de la imagen se vuelve, cuando no exuberante, por lo menos opresivo. Hay que tener en cuenta que el propio autor en *Ensayos sobre posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío* se ocupa de estos mismos aspectos. Jameson parte de la idea de que la posmodernidad implica el fin de una forma de racionalidad, y parece interesarse por el quiebre de ciertas fronteras que antes separaban a la alta cultura de la baja (esta última identificada con la cultura de masas o comercial). Esta ruptura posibilitaría lo que el propio autor denomina como «populismo estético» y que daría lugar a producciones artísticas permeadas por las formas de la industria cultural. Todos estos cambios se deben a las transformaciones experimentadas por la sociedad capitalista que abandona su versión clásica ligada a la producción industrial para asumir características propias de lo que Daniel Bell denomina como sociedad posindustrial. Para esta etapa, Jameson prefiere utilizar el concepto de «capitalismo tardío», concepto acuñado a partir de la lectura de la obra de Ernest Mandel, quien sostiene que el capitalismo deja atrás la producción de mercancías para ocuparse del sector de servicios. Mandel expresa esta idea de la siguiente forma:

Lejos de representar una «sociedad post-industrial», el capitalismo tardío constituye la industrialización universal generalizada por primera vez en la historia. La mecanización, la estandarización, la superespecialización y la parcelación del trabajo, que en el pasado determinó sólo el dominio de la producción de mercancías en la industria propiamente dicha, penetra ahora en todos los sectores de la vida social (Mandel, 1979: 378).

Si antes la noción de mercancía era algo exclusivo de la esfera industrial, ahora en esta etapa surge otra lógica cultural que tiende a la universalización del capitalismo a través de una universalización de la mercancía. Esto quiere decir que la noción de

mercancía empieza a invadir otros territorios que antes no había conquistado, como los medios masivos o la propaganda comercial. Este fenómeno expansivo es también tratado como «capitalismo multinacional» o «capitalismo de consumo».

Entonces, si la palabra mercancía comienza a extenderse más allá de sus límites naturales, es comprensible que el cuerpo humano sea a su vez alcanzado por este concepto. En esta etapa ingresa lo pornográfico como instrumento de colonización del cuerpo-mercancía. Lo pornográfico queda adherido a ese mundo de la transparencia de la que también habla Baudrillard. El exceso de visibilidad, el potencial pornográfico inherente a las imágenes (publicitarias, cinematográficas), nos habla de una sociedad contemporánea marcada por un notorio proceso de obscenidad. De acuerdo a lo propuesto por Baudrillard en su ensayo *De la seducción*, el flujo sexual sería una réplica del flujo del capital; el sexo debe circular libremente sin punto fijo dejándose arrastrar por una especie de frenesí del detalle anatómico. El cuerpo es obsceno porque se transforma en un valor de uso, es intercambiable (Baudrillard, 1981: 33-41). Un planteo similar es el que ofrece Sandino Núñez en *Lo sublime y lo obsceno* al sostener que el mundo mediático se vuelve obsceno porque ha olvidado lo sublime y trascendente representado por el pensamiento. La cosificación y el fetiche de la mercancía producen un vaciamiento tal del sentido que el ser humano se torna inerte. La imagen es la gran mercancía, el gran fetiche de este capitalismo tardío o mediático. Si para Sandino Núñez la obscenidad se comporta como aquello que «va siempre más allá de cualquier capacidad conceptual o simbólica de pensarla», es porque lo obsceno ya no tiene que ver únicamente con lo que está fuera de escena, con lo que está fuera de lo moral; la pornografía es más obscena porque suspende o veda la posibilidad del sentido. Lo que Núñez entiende por «cultura obscena» no sería otra cosa que la clausura del deseo y su reemplazo por una tendencia compulsiva a la búsqueda de hiperobjetos: obturación del deseo que genera a su vez una obturación de la subjetividad, y con ello de la política en tanto forma de lo sublime (Núñez, 2005: 118-121).

De acuerdo a lo expuesto previamente, pornomodernidad consistiría en un despliegue del cuerpo convertido en objeto, o mejor dicho hiperobjeto, que propone el deseo del otro como un simulacro. En lugar del deseo como una instancia de captura del otro, como complemento tenemos una búsqueda compulsiva generada por esa máquina narcisista o célibe. Lo porno en esta etapa actual consiste en el despliegue de entidades célibes: el individuo porno es una máquina célibe porque, como señala Michel de Certeau, pone

en funcionamiento una erótica donde el deseo del otro está ausente. Al igual que las máquinas fantásticas y mecánicas de Jarry o Duchamp, la mirada obsesiva del voyeur es capturada y dispersada entre lo inasible. Del mismo modo que el sexo se identifica con una imagen mecánica, la sexualidad se vuelve una ilusión óptica (De Certeau, 2000: 164). Lo pornomoderno se diferenciaría de lo pornográfico porque este último representa un espacio de libertad conquistado por el sujeto, la pornografía tiene mucho de utopía (idea que contempla y desarrolla Beatriz Preciado en su ensayo *Pornotopía*). En la pornomodernidad, en cambio, lo pornográfico asume otras formas que ya no garantizan la libertad plena de la persona; la libertad se vuelve un simulacro al liberar al deseo y dejarlo librado a distintos flujos multidireccionales. En una lógica de este tipo, el objeto de deseo deja de ser un lugar seguro y tranquilo donde se alcanza la plenitud del placer. El sujeto se vuelve célibe porque persigue una forma de placer inédita, y su búsqueda se transforma en algo compulsivo porque no tiene fin.

Como se observará, en MPMP Calderón propone un abordaje de lo pornográfico en toda la variedad de sus registros genéricos para mostrar cómo el individuo contemporáneo es esencialmente una máquina pornocélibe.

De la utopía pornográfica a la distopía

Para entender el porno como fenómeno distópico debemos considerar un precedente muy importante en la cultura mediática del siglo XX: la creación de la revista *Playboy*, medio gráfico que si bien no fue el primero en trabajar con materiales sexuales para el hombre adulto, tuvo un impacto muy importante en lo que hace al diseño de nuevos hábitos de consumo, modificando incluso la concepción espacial imperante. En esta línea es importante recordar la investigación realizada por Beatriz Preciado en su ensayo *Pornotopía*, trabajo en el que analiza la emergencia del hombre nuevo «americano» (soltero o divorciado, y heterosexual) a partir de la creación de un topos erótico alternativo a la casa suburbana de clase media (ideal propuesto por la ética protestante estadounidense en la segunda posguerra). Para Preciado, el concepto de pornografía implicaba la configuración de una «utopía espacial» que posibilitara la producción de una nueva subjetividad al margen de las leyes morales y sexuales del matrimonio heterosexual (Preciado, 2010: 22-29).

Esta utopía espacial es estimulada primero a partir de la difusión de material pornográfico que ingresa en el domicilio privado. La revista al invadir el espacio privado lo horada, lo perfora, y por lo tanto destruye una frontera. Este es el primer paso porque,

como afirma Preciado, la revista mostró mucho interés por el desarrollo de la arquitectura moderna, con lo que ya tendríamos un antecedente que nos habla de la fusión entre el porno y el espacio arquitectónico.

Si la revista *Playboy* buscaba la liberación del hombre medio a través de una utopía erótica, en MPMP se exhibe el lado funesto de ese proyecto. La naturaleza transgresora antes invocada tiene que ver no con la exhibición deliberada de un contenido pornográfico, sino antes que nada con la exposición de un límite, de un peligro al que nos exponemos al tomar contacto con este tipo de materiales. Pornografía y vacío de sentido son dos ideas que aparecen entrelazadas como si una fuera el efecto o la consecuencia de la otra. Calderón manipula la capacidad transgresora de la pornografía para mostrarnos cómo el mundo sumido en la adoración del objeto y la mercancía deriva en una especie de vacío a nivel emocional. Por lo tanto, la pornografía en tanto búsqueda utópica revela su reverso aterrador: un mundo en el que los personajes se cosifican hasta el punto de tener relaciones despersonalizadas.

Toda distopía consiste en la elaboración de relatos que problematizan la idea utópica de un mundo feliz. Como sabemos, este tipo de relatos floreció fundamentalmente en el ámbito de la ciencia ficción con nombres como Ray Bradbury, George Orwell, Aldous Huxley, entre otros, quienes presentaban en sus cuentos o novelas sociedades que habían experimentado un gran avance en el plano tecnológico, pero un gran deterioro a nivel social. Normalmente, ese deterioro está dado por el hecho de que los avances tecnológicos son acompañados y auspiciados por sociedades de control. Aunque MPMP no constituye una obra de ciencia ficción, puede observarse cómo la pornografía es orientada en una dirección totalitaria: la promesa de felicidad que entaña la entrega al mundo porno provoca la disolución del sujeto. La exaltación de la mercancía se convierte en la nueva forma de un totalitarismo bajo una falsa apariencia de libertad: el flujo del deseo indiscriminado y despersonalizado es la contraparte del flujo de las mercancías.

Si bien Calderón propone una poética teatral donde abandona deliberadamente toda vinculación con la idea de compromiso político, sin embargo en esta obra la representación de un mundo vacío es mostrada siguiendo caminos indebidos, al margen de la moral tal como lo proclama en su manifiesto, respuesta a su colega Ricardo Prieto. Este último había publicado en la revista de teatro *Celcit* un artículo que servía como proclama artística y se titulaba «Decálogo del perfecto dramaturgo». En ese trabajo, al igual que Horacio Quiroga en el texto que le sirve para establecer su poética narrativa, Ricardo Prieto da ciertas pautas que configuran toda su poética teatral.

Para ello defenderá la idea de que el actor debe tener todo el poder, como si fuese un sacerdote que oficia en una especie de ritual. Calderón responde a este artículo con su «Mecálogo en el perfecto dramaturgo», pensado como una parodia del texto precedente a partir de su misma estructura especular, ya que Calderón primero cita cada uno de los preceptos de Prieto (escritos en negrita) y a continuación presenta su propio precepto generando una polémica virtual con su colega. En la mayoría de los puntos desarrollados, Calderón intenta destruir esa noción del teatro como algo trascendente, y en su lugar propone una poética de lo superfluo y de lo cotidiano. Otra vez el misterio queda relegado a favor de lo visible. Otro aspecto importante tiene que ver con su concepción del teatro a partir de la idea de la escena como «un campo de batalla interesante y brutal». Si la escena es un campo de batalla, Calderón parecería literalizar uno de los sentidos manejados por Patrice Pavis respecto al término «escena»: «El término escena, al igual que theatron, a través de la historia experimenta una constante amplificación de sentido: la decoración, luego la zona de representación, más tarde el lugar de la acción, el segmento temporal en el acto y finalmente el sentido metafórico de acontecimiento violento (hacerle una escena a alguien)» (Pavis, 1983: 171).

En MPMP lo violento pierde el sentido metafórico para devenir en la violencia como escenificación. Los personajes de MPMP todo el tiempo «hacen escenas», no solo porque mantienen discusiones, sino porque se deslizan hacia esos territorios marcados por la agresión. Ese grado de violencia asume su mayor desmesura a partir de la escena 48, momento en el cual los personajes empiezan a confundirse y a mezclarse. Como señala Burgueño, «todo se vuelve intercambiable» (Burgueño, 2011: 166), y podría agregar incommunicable, porque la fragmentación de los parlamentos va asemejándose a los flujos discontinuos del capital y del deseo.

Al pensar la función teatral como una guerra, ubica al espectador en un terreno incómodo en el que es llamado a «comprometerse», pero no de un modo político (que es lo que propone Prieto), sino desde lo inmediato. Esta misma inmediatez estaría relacionada con lo porno en la medida que se acerca a una realidad degradada desde el lenguaje de la degradación cotidiana.

Otros trazos de esta distopía son anunciados en la ponencia titulada «Vacío y caos en la dramaturgia joven», presentada por Calderón en el marco de un coloquio de teatro organizado por la Universidad de la República en el año 2005. En la apuesta teatral realizada por el dramaturgo uruguayo, el caos dificulta o suspende toda posibilidad de narración, y eso puede vincularlo con cierta veta de la posmodernidad que

descrece de toda organización lineal del tiempo, tanto como de la posibilidad misma de todo relato:

Asistimos en la vida cotidiana a un desorden de experiencias, sin principio ni fin [...] Continuamente asistimos a partes de este orden, de forma desordenada, caótica [...] Descubrimos que no podemos contar una historia con principio, desarrollo y final, que Aristóteles nos abandonó y, así, aparece una nueva forma, tal vez patética, tal vez ridícula, en la que los creadores ordenamos el caos para obtener el caos (Calderón, citado por Burgueño, 162-163).

Sin descuidar este aspecto que habla de la denuncia contra un mundo que no puede mantener la solidez de las certidumbres, Calderón acompaña una tendencia generada en los años ochenta que consiste en presentar textualidades que transitan por diferentes disciplinas y lenguajes (Heredía, 2012: 67-77). Qué es lo verosímil en esa poética, y aquí la respuesta tiene que deslizarse fuera de todo precepto moral presente de algún modo en todas las poéticas tradicionales. Podría hablarse de un verosímil pornográfico, solo para mencionar una de las vetas que atraviesa su dramaturgia. Habría que pensar el uso del porno por parte de Calderón como una puesta en escena: «lo que aparece bajo la lente pornográfica son convenciones de una puesta en escena teatral [...]» (Echavarren, 2009: 8). Esto es así por el simple hecho de que el dispositivo pornográfico sería obsceno porque constituye una representación que está dirigida a un lector puesto en una posición de voyeur. La propia obscenidad requiere de la presencia de testigos, de una puesta en escena destinada a la percepción, y este rasgo es lo que la termina vinculando con el teatro del que por muchas razones parece proceder (Goulemont, citado por Maingueneau, 2007: 35-36). Por estas razones el código pornográfico exige que la actividad sexual deba ser espectacular, y en tanto espectáculo debe escapar de lo corriente y alcanzar una alta performance.

Lo pornográfico no se limita únicamente a una exhibición gratuita de escenas vinculadas con la sexualidad. Existe también una pornografía relacionada con la violencia. Este aspecto ha sido advertido por varios críticos, como Dubatti, quien a la hora de analizar la obra de Veronese señala que «una poética de lo obsceno en la que radica la fuerza revulsiva de su teatro [...] la obscenidad se vincula con la representación de la violencia» (Dubatti, citado por Mirza, 2008: 18). Esta relación entre obscenidad y violencia es también enfocada en el análisis que realiza Roger Mirza sobre otra obra de Calderón, *Mi muñequita (La farsa)*: «[...]

las escenas están marcadas por la intensidad de una sexualidad transgresora y brutal, por la carnalidad de los cuerpos desplegados, la unión de erotismo y destrucción, como otros elementos perturbadores, así como por la animalización de lo humano» (Mirza, 2008: 20). Si las obras referidas resultan perturbadoras por la asociación entre sexualidad y violencia, MPMP da un paso más hacia adelante porque aprovecha la propia teatralidad del porno para mostrar cómo ese frenesí desatado por la búsqueda de excitaciones inmediatas y efímeras asume formas violentas y desoladoras.

Pornomodernidad y distopía en *Mi pequeño mundo porno*

El título *Mi pequeño mundo porno* juega con la idea de un manual de uso doméstico, o mapa mundi de un posible itinerario pornográfico. Frente a un mundo que no ofrece grandes seguridades ni tampoco barreras que logren contener ese gran aluvión de violencia, Calderón responderá con una dramaturgia en la que sus lenguajes se intersectan y se entrecruzan. En la obra el porno y la distopía serían los signos de dos relatos que se entrecruzan. Y ese cruce admite otras líneas suplementarias dentro de estas distorsiones genéricas, como puede ser el empleo de otros materiales provenientes del lenguaje de la publicidad, el uso del cómic, la tenue insinuación de la mezcla entre verso y prosa (correspondiente a las intervenciones del yo). En ese sentido la obra da cuenta de un pastiche y no de una parodia, ya que la parodia implica cierta forma de celebración aunque sea mediante la risa, en tanto el pastiche opera como una imitación anticelebratoria y vacía.³ Por tal motivo MPMP puede ser definida como un pastiche de lo pornográfico. En tanto pastiche, la obra se propone como un collage de las diferentes escrituras en torno a lo pornográfico que se irán alternando en su desarrollo. La vacuidad del pastiche se ve precisamente en ese nomadismo dado por la multiplicidad de registros, nomadismo al que parecen plegarse los propios personajes que hacen uso de esos registros en sus diferentes búsquedas compulsivas.

Cuando abrimos el libro nos encontramos con una advertencia al «lector/espectador desprevenido» que parodia el mismo tipo de registro frecuente en las películas o series de televisión. Como todo manifiesto, el texto funciona como una forma de seleccionar a su lector, del mismo modo que otros prólogos célebres (recordemos los que escribía Cervantes en su *Quijote* o el propio Baudelaire en su poema «Al lector»).

Lo irónico de la advertencia aparece en el primer párrafo, cuando señala que las «escenas fuertes» (aquellas que atentarían contra la moral) serían «el ruido punzante del timbre», «el rompimiento de un vaso de agua» o el «te amo» que pueden decirse

algunos personajes. Lo insignificante del sonido de un timbre es puesto en el mismo nivel que una declaración de amor, y con ello ya se produce un avance respecto a la despersonalización de las relaciones.

Por otra parte, se aborda la noción de lo pornográfico y se la vincula con la de espectacularidad. Ya habíamos visto que lo pornográfico implicaba la idea de la teatralidad, pero en esta aclaración hecha por la voz dramática aparece lo espectacular como un rasgo que a un mismo tiempo lo define y lo exagera. Esta es una veta que la obra parece abordar como un verdadero problema de la cultura mediática, ampliando la reflexión en torno a un tema tratado por autores como Guy Debord.⁴

El epígrafe seleccionado por su autor, correspondiente a un pasaje de *La seducción* de Jean Baudrillard, sirve para adelantar una definición de lo pornográfico como obsesión voyeurística por el detalle microscópico, vinculando al porno con la hiperrealidad: «¿por qué quedarse en el desnudo, en lo genital: si lo obsceno es del orden de la representación y no del sexo, debe explotar incluso el interior del cuerpo y las vísceras —¿Quién sabe qué profundo goce de descuartizamiento visual de mucosas y músculos lisos, puede resultar?». Al utilizar el epígrafe de Baudrillard, MPMP desborda el concepto tradicional de obscenidad ligado a lo que está fuera de escena en un sentido moralizador. Y al hacerlo, la obra se convierte en una farsa tan sutil como *Mi muñequita*, ya que muestra bajo las formas convencionales y burdas de lo porno el vacío de sentido que envuelve a los personajes. Otro aspecto importante en la variación que se hace de este género tiene que ver con el hecho de que los personajes que intervienen en MPMP ya no son aquellos caracterizados por la aureola del misterio o la aventura (monjes, estudiantes, soldados, etc.), sino que son personajes cotidianos que no se desprenden de sus atmósferas no menos cotidianas.

En MPMP nos encontramos con espacios habitacionales de un hotel, en los que distintos tipos sociales (empleados, gangsters, guardaespaldas, familias, maestros) se hacinan en un solo edificio y son observados por una cámara (el yo) que los registra sin pausa, sin moral y sin orden. El yo que abre la obra, verdadero anti-flaneur, deambulando por las calles inaugura un itinerario del desencanto; la escena 0 va acumulando mediante la anáfora «Yo soñaba» todo un conjunto de rutinas familiares desarticuladas. Es el propio yo quien en dicha escena lanza a modo de veredicto anticipado que «Cuando todo es posible / Ya nada lo es» (13). La irrealidad, lo inasible, emerge cuando las personas creen que la realidad es controlable materialmente.

Por su parte, los personajes elaboran distintas poéticas respecto a lo pornográfico. El maestro

que representa la norma ve la pornografía desde la obscuridad (lo que está fuera de la escena jurídica). Otros personajes, como la niña, activan los trazos de una escritura ciber porno. No se desdeñan las figuras del porno sadismo, y en este nivel podemos incluir la pareja del hombre adulto con el jovencito.

Las distintas poéticas pornográficas muestran su reverso en el sentido de no generar un espacio de libertad asociado al proyecto de *Playboy*. En la contratapa se aclara que las diferentes habitaciones de un hotel «no son más que la proyección de una habitación cualquiera». Esta habitación puede representar tanto un espacio familiar como un cuarto de soltero. Pero en todos los casos observamos cómo los personajes hacen un uso opresivo de la sexualidad.

El señor de setenta años pone en funcionamiento una de las poéticas pornográficas, y podemos seguir su desarrollo en las escenas 7, 23, 30, 39, 45 y 68. Poco a poco asistimos a un devenir pornográfico del personaje porque se va develando la idea de una doble moral: el que enseña y advierte sobre el peligro de la pornografía, la practica en forma privada. Parte del itinerario propuesto consiste en el pasaje del discurso académico en torno al porno (la lección que da el maestro en la escena 23) al lenguaje del ciber porno a cargo de una niña que ingresa en la escena 30. Aquí se produce un entrecruzamiento entre dos formas de lenguaje. Posteriormente, en la escena 39 otra modalidad de lo pornográfico aparece: el señor de setenta años, ya despojado de su aureola magisterial, es convertido en un voyeur al mirar un fragmento de un film con todos los clisés del género.

Posiblemente sea en esta interrupción deliberada de la plenitud donde podamos leer la presencia de este dispositivo distópico. En muchos casos, como en la escena del hombre adulto y el jovencito, encontramos verdaderas escenas de éxtasis sexual, como aquella en la que los personajes tienen sexo en la ducha. Pero la escena no se reanuda, no existe el carácter cíclico de la escena pornográfica; en su lugar, el contacto sexual una vez finalizado deriva en situaciones de violencia verbal. En este último anticlímax, cuando el joven le reclama a su pareja una expresión de ternura, aquel lo rechaza y prorrumpa en toda clase de insultos. Incluso antes de que los dos se unan sexualmente se observa cómo el adulto lo humilla por su condición homosexual.

Calderón toma las imágenes pornográficas y en algunos momentos llega a jugar con la idea de fetiche, pero incluso esa misma noción también es desbordada porque el fetiche, en tanto que es la infraestructura del deseo, activa la fantasía. El deseo siempre se vale de la fantasía como medio de construcción de un objeto parcial, pero aquí simplemente nos encontramos con objetos, hiperobjetos que forman parte de una ritualidad erótica célibe. La búsqueda obsesiva del

cuerpo, ese goce del descuartizamiento, es un modo de la ruina en la obra de Calderón.

De hecho, hay algunas escenas donde esta tentativa es llevada a la práctica. Se trata de las escenas 58, 67 y 68, que presentan a un hombre mayor y a una jovencita; él le propone introducirle un consolador para luego examinar desde una pantalla su interioridad. Cuando ella le pregunta por qué quiere hacer eso, él le contesta que desea «ver cómo sos, qué tenés». Y luego, el hombre mayor agrega: «Bueno, pero yo nunca vi lo que tiene todo el mundo adentro y además quiero verte a vos, quiero ver qué pasa adentro tuyo mientras te doy placer... Entendeme, necesito hacerlo, necesito ver qué hay dentro, adentro... qué podés ofrecerme. ¿Qué podés ofrecerme que no haya ya visto? [...] hay cosas que están esperando que yo las descubra, un mundo, un pequeño mundo...» (116).

La parte final del diálogo silencia estratégicamente la palabra porno, sobreentendida en el contexto de recepción. El hombre mayor extrema las posibilidades de un lenguaje pornográfico. El personaje se interna en una búsqueda compulsiva de algo que ni él mismo sabe exactamente qué es. Existe todo un desborde del fetichismo que empieza a desconfiar de la noción de secreto, y eso lo vemos en la pregunta que él le lanza y que ya anticipa cierto desencanto, cierta derrota anticipada. El personaje se enfrenta a un fetiche pero ya presiente que este carece de aura; la vagina como hiperobjeto fetichista intenta revalidar la experiencia del secreto en el goce sensitivo. Pero este goce queda ligado a un vacío. El vacío comparece sin horror.

Si inicialmente podíamos suponer que MPMP proponía una especie de juego genérico con la idea de un manual, provisto de distintas instrucciones domésticas para armar un objeto, en esta idea se desborda la propia noción de manual. *Mi pequeño mundo porno* sugiere la idea de un topos, la mujer como (u)topía, aunque buscada en aspectos más degradados. En una de las primeras novelas del género pornográfico, *Fanny Hill*, John Cleland llevaba a los amantes a una especie de paraíso griego: la isla del Támesis transformada por la imaginación de los amantes en Citera. Las parejas van a la isla de Venus (un ingreso simbólico a la vagina) para venerar al amor. El sexo se vuelve un sacramento consumado a través del ayuntamiento de los cuerpos. En MPMP, el personaje ya no cuenta con esta dimensión arcádica, su viaje está signado desde el comienzo por cierto desencanto. De este modo, si la novela de Cleland propone una lectura política en la que su texto actúa reactivamente frente a los férreos convencionalismos sociales, aquí el desencanto del personaje sería la clave de otra lectura contestataria.

En esta escena el porno es llevado a su nivel más extremo por lo que hace a la presentación del cuerpo en su excesiva materialidad hecha de olores y de



Paola Scagliotti

humores. Como señala Franco Rella en su ensayo *En los confines del cuerpo*, estamos ante una suerte de cuerpos desmembrados, sujetos a una endoscopia que lleva a su propia destrucción. El propio Rella se extiende acerca de este último límite que representa el cuerpo y señala lo siguiente: «El último horizonte es el cuerpo y más allá de él sólo hay el deseo de ver qué es eso, qué contiene, qué esconde, en un acto que es la destrucción del propio cuerpo: es la aniquilación del mundo, es la pulverización de la realidad» (Rella, 2004: 31). Ese confín del cuerpo se alcanza cuando el personaje se sumerge en esa fascinación narcisista que despierta el órgano femenino; en esos casos, estaríamos no ante la forma convencional del strip-tease que obedece a la lógica de la seducción, sino ante la obscenidad «purificada» (Núñez, 2007: 261).

Aparte de las escenas eróticas, existen otras donde lo sexual no aparece y que dan cuenta de la soledad de las personas o de la desarticulación del núcleo familiar. Por un lado nos encontramos con una mujer sola, un hombre que intenta comunicarse infructuosamente con sus hijos. O como sucede en la escena 20, donde se presenta a un matrimonio joven; ella recitando sin parar el manual de la pareja moderna basado en la comprensión del otro, mientras que él solo se limita a leer el diario. La escena es una verdadera reescritura de *La cantante calva*, pero lo más desolador de la situación es que la incomunicación se produce entre dos personajes que recién están comenzando su vida en pareja. La escena 25 nos muestra cómo la esposa joven reacciona con violencia frente a la desatención de su esposo, quien en los dos casos se encuentra más preocupado por los objetos (la radio, la televisión, el periódico) que por su propia mujer.

A lo largo de la obra, entonces, se produce un desborde de lo pornográfico ya que deja de identificarse con lo sexual para desembocar en las distintas formas de descuartizamiento de lo social. Cierta forma de

lo absurdo parece atravesarlos en la medida que los personajes incursionan en lo pornográfico actuando sus diferentes lenguajes, convocados en el texto mediante el pastiche. Y es ese nivel de actuación o espectacularización lo que termina por cosificarlos. El apego a lo objetual y a la celebración del vacío es lo que parece caracterizar las conductas de los personajes. La obra ofrece escenas de la vida pornomoderna porque nos habla de una modernidad hiper que vive la exaltación de lo objetual con una marcada mengua de los afectos. Como se advertía en el texto prólogo, cuando los afectos aparecen, estos no tienen ningún eco en las otras personas porque la soledad o la banalización de la vida contemporánea los hace desaparecer. Y para ello muchas veces apela a la violencia.

Notas

¹ Gabriel Calderón, dramaturgo uruguayo nacido en 1982, ha tenido hasta el presente una actividad muy prolífica como autor y director teatral. Entre el año 2000, año en que publica su obra *Mi muñequita (la farsa)*, pasando por obras como *LLagdán* (2003), *Uz, el pueblo o la propia Mi pequeño mundo porno* (2006), *Obscena* (2008), *Ex que revienten los actores* (2012), hasta *La mitad de Dios* (2013), viene tratando ciertos temas relacionados con la violencia cotidiana, buena parte de ella desarrollada en el ámbito familiar.

² Para explicitar la relación entre pornografía y cuestionamiento político Maingueneau cita como ejemplo el libro de Bernard Noël *Le chateau de cène*. Según el propio Noël, «en determinado momento del gaulismo, la novela erótica se me presentó como arma contra la bestialidad política». Esta declaración debe ser entendida en el contexto de convulsión generado por los acontecimientos de mayo del 68. (D. Maingueneau, 2008: 104-107).

³ Jameson señala que el pastiche ha desalojado a la parodia, y la define como el discurso en una lengua muerta, una imitación vacía. (F. Jameson, 1991: 36 y ss.).

⁴ En *La sociedad del espectáculo*, Guy Debord plantea un cuestionamiento de la vida contemporánea por entender que esta ha suplantado la relación genuina entre las personas por una relación entre mercancías. El autor define al espectáculo como una relación entre las personas mediada por imágenes. (G. Debord, 1995).

Bibliografía

- BAUDRILLARD, Jean (1981). *De la seducción*. Madrid: Cátedra.
- CALDERÓN, Gabriel (2008). «Mecágo en el perfecto dramaturgo», en *Revista teatro / Celcit*, Buenos Aires, Segunda época, Año 17, n.º 33.
- (---) (2011). *Mi pequeño mundo porno*. Montevideo: Criatura Editora.
- DE CERTEAU, Michel (2000). *La invención de lo cotidiano*. 1: «Artes de hacer». México: Universidad Iberoamericana. Instituto Tecnológico de Estudios Superiores.
- DEBORD, Guy (1995). *La sociedad del espectáculo*. Santiago de Chile: Ediciones del Naufragio.
- ECHAVARREN, Roberto, Amir HAMED y Ercole LISSARDI (2009). *Porno y post porno*. Montevideo: Ediciones de HUM.
- HEREDIA, María Florencia. «Compromiso y traición en el teatro de Javier Daulte y Gabriel Calderón», en Roger MIRZA (ed.) (2012). *Territorios y fronteras en la escena iberoamericana*. Montevideo: FHCE, Universidad de la República.
- JAMESON, Fredric (1991). *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi.
- (---) (1995). *As marcas do visível*. Río de Janeiro: Graal. [1ª ed.].
- MAINGUENEAU, Dominique (2008). *La literatura pornográfica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- MANDEL, Ernest (1979). *El capitalismo tardío*. México: Ediciones ERA.
- MIRZA, Roger (2010). «Teatro y violencia en la escena contemporánea», en *Artes escénicas*. Montevideo: Dirección de publicaciones del Ministerio de Educación y Cultura.
- NÚÑEZ, Sandino (2005). *Lo sublime y lo obscuro. Geopolítica de la subjetividad*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- (---) (2007). «Por Descartes. Las meditaciones metafísicas, la clase política y el yo bicéfalo», en Robert PÉREZ FERNÁNDEZ (comp.) (2007). *Cuerpo y subjetividad en la sociedad contemporánea*. Montevideo: Psicolibros.
- PAVIS, Patrice (1983). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- PRECIADO, Beatriz (2010). *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en «Playboy» durante la guerra fría*. Barcelona: Anagrama.
- RELLA, Franco (2004). *En los confines del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- SARLO, Beatriz (1994). *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel.