

Fabián Giménez Gatto
Pospornografía



Pospornografía

Fabián Giménez Gatto

*En esta irrealidad del porno,
en esta insignificancia del arte,
¿hay un enigma en negativo,
un misterio en filigrana o, quién sabe,
una forma irónica de nuestro destino?*

Jean Baudrillard

1.

Más que la representación de escenas de sexo explícito, las cuales ya aparecen en una suerte de prehistoria pornográfica -*stag films* o “películas sucias”, cortometrajes centrados en la penetración, mudos y en blanco y negro, que hicieron las delicias de nuestros abuelos durante más de medio siglo-, la representación de la eyaculación masculina es, sin duda, el signo distintivo de la discursividad pornográfica actual. Una genealogía de esta fascinación escópica por el *cum shot* nos conducirá a la década de los setenta del siglo pasado y, en particular, a un texto fundacional de la visualidad pornográfica contemporánea, me refiero a *The Film Maker's Guide to Pornography* de Stephen Ziplow, libro que se ha convertido, desde su publicación en 1977, en la Biblia de la industria del entretenimiento para adultos. Detengámonos en una de las perlas de sabiduría que nos ofrece este decálogo del cine porno: “una cosa es segura: si no tienes *come shots*, no tienes una película porno”¹, la contundente afirmación de Ziplow se ha visto confirmada hasta la náusea, durante más de tres décadas, en el *mainstream* pornográfico.

En este sentido, las estrategias de representación pornográfica han convertido a la eyaculación en el signifiante último de la discursividad triple X. Más que lo fálico, es la eyaculación nuestro nuevo signifiante despótico, pareciera que ella es la que engrasa los engranajes de la lúbrica discursividad pornográfica, el semen es el combustible de esta máquina deseante, lo que la hace funcionar, lo que hace que su discurso corra de un lado a otro, ese es el sentido latino de discurso, *discurrere*, correr de un lado a otro, en este caso, correr(se) por aquí y por

¹ “...one thing is for sure: if you don't have the come shots, you don't have a porno picture”, ZILOW, S., citado en WILLIAMS, L., *Hardcore*, p. 93.

allá. El signo despótico de lo eyaculatorio atraviesa estas representaciones explícitas de lo sexual, salpicando las pantallas al mejor estilo *splatter*, evidencia un tanto ingenua y, quizás, demasiado realista para el gusto de algunos, del placer masculino.

El correlato formal de la eyaculación –que funciona como el significado único del porno, su alfa y omega- es el primer plano. Un lenguaje de la proximidad, una obsesión por la visibilidad del sexo que se expresa, a nivel formal, en el plano cerrado y sus sinónimos porno, el *medical shot* (plano médico), una mirada genital y clínica del sexo, similar a una visita al ginecólogo o al urólogo y el *meat shot* (plano de carne) una mirada fragmentaria y fálica sobre unos cuerpos sin rostro, objetivados y reducidos a la carnalidad de la penetración (vaginal, anal, oral). No es casual que los *extreme close ups* de la penetración reciban el nombre de *meat shots* y no *flesh shots*, el cuerpo pornográfico parece producir un placer más vinculado a lo gastronómico que a lo carnal. Erotismo caníbal, abismamiento de la mirada donde la corporalidad se convierte en un suculento objeto parcial, inmediatez de lo sexual sometido a la implacable tecnología del *zoom*. La mirada pornográfica funciona sobre la piel y sus pliegues, orificios y erectilidades, la recorre compulsivamente, intentando eliminar toda distancia. Mirada táctil, o mejor aún, *gustativa*, horizontal, cruda e inmediata, desaparición epidérmica de la distancia escénica en una suerte de devoración escópica del cuerpo en primer plano.

Este es el sentido de lo obsceno, no como juicio de valor sino como régimen de visibilidad exacerbada, y es en el terreno de las formas y no del valor, desde donde deberíamos pensar alternativas a la discursividad pornogramática, sin coartadas morales, por puro placer, por puro goce. Roland Barthes decía que la palabra, y creo que esto vale también para la imagen, puede ser erótica bajo dos condiciones opuestas y excesivas, “si es repetida hasta el cansancio, o, por el contrario, si es inesperada, suculenta por su novedad”.² Creo que varios de nosotros estamos cansados de este erotismo de la repetición presente en la narratividad triple X, pensar una pornografía “de otro modo” tendrá que ver con rastrear nuevas formas de discursividad al interior del universo pornográfico, singularidades en la representación explícita de lo sexual.

Lo pospornográfico señala esta dimensión de novedad en la representación de lo sexual presente en ciertas manifestaciones culturales que resultan todavía un tanto inclasificables, al menos, uno de los méritos de lo pospornográfico es que genera un tercer término, tornando

² BARTHES, R., *El placer del texto*, pp. 68-69.

un poco obsoleta la oposición erotismo/pornografía, permitiéndonos salir de este binarismo analítico que parece debilitarse día tras día. Me centraré principalmente en aspectos vinculados a la visibilidad de lo sexual, en problematizaciones del registro, de la representación pornográfica, más que en cuestiones de contenido. Linda Kauffman, por el contrario, se ocupa de los contenidos en sus directivas de cómo *no* hacer una película porno:

- “1. Exponer la mecánica de la producción de la pornografía.
2. Planear el argumento y los personajes creando una película-dentro-de-una película, o utilizar otros medios visuales, como la fotografía o las películas caseras.
3. Feminizar al héroe, haciéndolo pasivo, impotente, prófugo o fracasado.
4. Hacer que el pasado -bajo la forma de la historia de uno de los padres- sea opresivamente omnipresente.”³

En mi caso, estoy más interesado en las posibilidades significantes del porno que en una renovación de sus significados, es decir, no me preocupa tanto lo que dice -siempre ha dicho más o menos lo mismo y dudo que pueda o deba decir otra cosa- sino cómo lo dice y cómo podría decirlo de otra manera, “suculenta por su novedad”. Es decir, mi acercamiento a lo pospornográfico es, si se quiere, bastante pornográfico, no me interesan sus metáforas (si es que las tiene) me apasiona su literalidad, su carácter salvaje, excesivo y un poco descerebrado.

2.

“*Lo obsceno es el fin de toda escena*”⁴, afirma Baudrillard -con vehementes cursivas- en *Las estrategias fatales*; buena parte del libro gira en torno a la noción de obscenidad y su relación de oposición con la noción de escena. La escena está fundada en la distancia, la obscenidad implica una dilatación de la visibilidad que anula cualquier distancia, por otra parte, la escena funciona a través de la ilusión, juega seductoramente con las apariencias, en cambio, lo obsceno está obsesionado con lo real, con lo verdadero, con las evidencias. La obscenidad es, según Baudrillard, “la proximidad absoluta de la cosa vista”⁵, no es difícil encontrar un correlato de este régimen de visibilidad *ampliada* en la imagen pornográfica, con sus *zoom ins* vertiginosos, sus clínicos *medical shots*, sus carnales *meat shots*, sus extremos *extreme close ups* genitales. La mirada pornográfica es obscena por su inmediatez, por su

³ BARTHES, R., *El placer del texto*, pp. 68-69. KAUFFMAN, L., *MALAS Y PERVERSOS*, p. 156.

⁴ BAUDRILLARD, J., *Las estrategias fatales*, p. 57.

⁵ BAUDRILLARD, J., *op.cit.*, p. 62.

literalidad, obsesión por representar la realidad del sexo, reflejar de manera transparente su “verdad” bajo la égida de lo explícito como sinónimo de lo verdadero. En el porno, el sexo no miente, es enfático y directo, confiesa todos sus secretos a través de erecciones, penetraciones, fluidos, secreciones, dilataciones, gemidos y eyaculaciones. Verdad eréctil y eyaculatoria, donde el éxtasis del sexo coincide con el éxtasis de lo real, al menos eso es lo que nos intentan hacer creer en este “*forcing* de la representación” (Baudrillard *dixit*) que constituye uno de los aspectos más interesantes de la hipervisibilidad triple X: “...el orgasmo a color y en primer plano no es necesario ni verosímil, sólo es implacablemente verdadero, aunque no sea la verdad en absoluto. Es tan sólo abyectamente visible, incluso si no es la representación de nada en absoluto.”⁶

Ahora bien, lo pospornográfico producirá una mutación en este régimen de visibilidad amplificada, operará una torsión al interior de los códigos de la representación pornográfica, retomará la panoplia de signos del sexo -sus verdades eréctiles y eyaculatorias- y las hará evidentes de otro modo, trazando nuevas líneas de visibilidad al interior del dispositivo pornográfico. Para ilustrar esta metamorfosis de lo obsceno en el registro del *hard core*, me gustaría analizar una serie de representaciones pospornográficas de la felación, una de las figuras más paroxísticas en la discursividad triple X y, como señala Linda Williams, la más fotogénica de todas las prácticas sexuales⁷.

En la película *9 songs* de Michael Winterbottom, la obscenidad pornográfica es, paradójicamente, escenificada. El primer plano desaparece en el preciso momento del *come shot*, produciendo una suerte de cortocircuito en los *clichés* de la discursividad porno. Luego de un par de minutos de un performance sexual matutino, mezcla de *blowjob* y *handjob*, el clímax nos sorprende desde su inusitada distancia escópica. En este sentido, la pérdida de la distancia escénica, signo por excelencia de la retórica del *hard core* (*meat shot*, *medical shot*, etc.), se desdibuja en esta cinta, distanciamiento de la mirada en una especie de *zoom out* contrapornográfico. El exceso de visibilidad característico del género (el *close up* del *cum shot*) se revierte en un plano abierto, puesta en escena del contra campo, del espacio ciego, de lo no dicho al interior del discurso pornográfico más convencional. *9 songs* no nos ofrece una visión microscópica de lo sexual, al contrario, su visualidad se despliega en el registro teatral, voyeurista, del espectáculo. La espectacularidad, presente en las nueve canciones que

⁶ BAUDRILLARD, J., *op.cit.*, p. 67.

⁷ WILLIAMS, L., *op.cit.*, p. 111.

le dan título a la película, se proyecta en las escenas de sexo explícito, la música en vivo alterna con una especie de “sexo en vivo”, anamorfosis del registro musical y del registro erótico, ambos performances están espectacularizados, puestos en escena para su contemplación a distancia.

Resulta irónico que el espectáculo, tan criticado por los situacionistas hace unas décadas, instaure, en el registro pornográfico, la dimensión escénica, revirtiendo la inmediatez de lo obsceno en una suerte de “separación perfecta” (Debord *dixit*). “La noción finalmente tranquilizadora de espectáculo, tan vituperada en otro tiempo por los moralistas, tal vez con cierta ligereza, sin duda merecerá que un día se la rehabilite”⁸, tal y como lo había previsto Régis Debray en su libro *Vida y muerte de la imagen*, pareciera que estamos presenciando una rehabilitación pospornográfica de lo espectacular, potenciación del carácter alienado (separado) de la imagen como estrategia contrapornográfica. Del *zoom in* al *zoom out*, de lo obsceno a la escena, derivas de la mirada, devenires donde parecen delinarse estrategias representacionales para entrar y salir de lo pornográfico.

Veamos cómo esta estrategia de distanciamiento funciona también en la discursividad fotográfica. Barnaby Roper responde a la invitación a participar en el libro colectivo *Porn?* con una serie de imágenes que fusionan el *desnudo* con el *paisaje*, visión paisajística de la desnudez femenina, fotografías donde la tierra es perturbada por una pequeña aparición desconcertante, una diminuta mancha carnal en medio de la naturaleza, la desnudez en retirada, apenas visible, donde el cuerpo femenino se erige casi en los límites del voyeurismo, pasaje del cuerpo masivo, pleno, de lo pornográfico, al cuerpo discreto, distante, de un erotismo *paisajificado*. En esta serie de fotografías, el placer visual, vinculado al fetichismo voyeurista, es neutralizado por el *pathos* de la distancia de Barnaby Roper. Cuerpos en fuga que logran escapar a la fragmentación, a la fetichización fálica, cuerpos no fetichizables, demasiado lejanos para ser convertidos en objetos parciales, a salvo de los cortes fantasmáticos y de la proyección fálica, es decir, demasiado distantes para ser fragmentados y convertidos en fetiches para servir de alimento a la voracidad escópica masculina.

El fotógrafo Larry Sultan, en su serie *The Valley* (1998-2003), también pervertirá la representación pornográfica, en este caso, mediante una estrategia de invisibilización de lo sexual, paralela a la aparición de la escena, dismantelamiento de la obscenidad pornográfica,

⁸ DEBRAY, R., *Vida y muerte de la imagen*, p. 237.

sustituyéndola por su operatividad, por su funcionamiento. Lo no visto se torna visible a través del objetivo fotográfico de Sultan, que captura, obsesivamente, el campo ciego del objeto pornográfico, es decir, el artificio de su dimensión escénica. Este gesto fotográfico se emparenta con uno de los lineamientos de Kaufman, Sultan expone los mecanismos de la producción pornográfica y, en este sentido, parece responder afirmativamente a la pregunta lanzada por Hal Foster en *El Retorno de lo real*, a propósito de la problematización de una “representación *sin* escena” que resulta ser, más bien, un “realismo codificado”: “¿Podría ser esta una de las diferencias entre lo *obsceno*, donde el objeto, sin escena, está demasiado cerca del espectador, y lo *pornográfico*, donde el objeto es puesto sobre la escena para el espectador, el cual queda de este modo lo bastante distanciado para ser su voyeur?”⁹. Algunas imágenes de Sultan capturan, en el plano temporal, el antes y el después del performance sexual, por otra parte, en términos de *studium*, sus imágenes nos lanzan a un más-allá-del-campo, a lo no enmarcado por la imagen pornográfica, es decir, sus espacios no codificados. Desaparición del sexo, aparición de la escena, pospornografía de la periferia, de lo excéntrico, de lo marginal, de los bordes invisibles de la representación porno, el *backstage*, el *set*, el *crew*, se convierten en los *tropos* de esta retórica pospornográfica.

La serie fotográfica *Where People Go To Come* (2001), de Anuschka Blommers y Niels Schumm, retoma la imagen del *come shot* reelaborándola en una suerte de representación *post facto* de lo orgásmico. *Donde la gente va a venirse* resulta ser un título bastante divertido, justamente por su literalidad, para esta serie de imágenes que nos remiten a una pospornografía indicial, como en el caso de Sultan, lo sexual desaparece, siendo sustituido por una serie de signos que funcionan indicialmente, no nos enfrentamos a la representación directa de lo sexual sino a la sustitución del sexo por sus signos, los cuales resultan ser, al igual que en la imaginería porno, bastante explícitos. Los preservativos previamente usados y luego arrojados en estos espacios destinados al sexo al aire libre en Grecia, se convierten en las huellas de una práctica sexual invisible en la imagen pero explícitamente señalada por los signos que la atraviesan. Del *money shot* al *latex shot*, del cuerpo sexualmente explícito del porno a la sustitución de la corporalidad por sus huellas, una estética de lo abyecto, donde los rastros de la furtiva actividad sexual al aire libre -semen, condones, pañuelos desechables- conforman imágenes más cercanas a la mirada forense que a la pornográfica, evidencias de un sexo desaparecido pero, al mismo tiempo, ominosamente presente bajo la cruda luz ultravioleta.

⁹ FOSTER, H., *El retorno de lo real*, pp. 156-157

3.

Las estrategias pospornográficas analizadas hasta el momento, intentan hacer emerger una escena en la discursividad *hard core*, ya sea espectacular (Winterbottom), paisajística (Roper), operatoria (Sultan) o indicial (Blommers y Schumm), revirtiendo el régimen de obscenidad característico de la representación pornográfica. Otras problematizaciones del placer visual recorrerán el camino opuesto, potenciarán el exceso de visibilidad de lo obsceno, produciendo, paradójicamente, representaciones no miméticas de lo sexual. Jean Baudrillard señalará que “nuestro porno tiene una definición restringida. La obscenidad tiene un porvenir ilimitado.”¹⁰ En este sentido, las estrategias pospornográficas que abordaré a continuación, intentarán forzar la obscenidad característica del género más allá de la definición restringida del porno, emergencia de nuevos registros de la sexualidad que no se detendrán en los límites de la piel, transgrediendo los códigos de representación del dispositivo pornográfico.

El artista belga Wim Delvoye, en su serie *Sex-Ray* (2001), convertirá al *meat shot* en *bone shot*. De la carnalidad a los huesos, atravesando los límites de la piel, sus imágenes de rayos X convierten al cuerpo en un fantasma transparente, profundización de la mirada en una suerte de radiología pospornográfica. Pareciera que las imágenes de *Sex-Ray* contestan, a su modo, una pregunta lanzada por Jean Baudrillard hace más de dos décadas, “¿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 de las vísceras – quién sabe que profundo goce de descuartizamiento visual, de mucosas y músculos lisos, puede resultar?”

Los cuerpos pospornográficos son penetrados no sólo sexualmente sino también escópicamente, el *voyeur* es arrojado al interior del cuerpo, succionado por esta pulsión de visibilidad extrema. Aparatosidad de la corporalidad que termina opacando a la propia representación de lo sexual, pasaje del sexo explícito del porno al *cuerpo explícito* de lo pospornográfico. El sexo ya no es fotografiado sino radiografiado, sometido a una mirada radiactivamente penetrante, horadar al sexo para llegar al límite sublime del porno, una mirada obscena que, más que recorrer los pliegues y repliegues de la corporalidad, se sumerge vertiginosamente en su interioridad, en su intimidad más enigmática. Mucho antes que Delvoye, el fotógrafo francés Hervé Guibert consideraba una radiografía del lado izquierdo de su torso como la imagen más íntima de sí

¹⁰ BAUDRILLARD, J., *De la seducción*, p. 36.

¹¹ BAUDRILLARD, J., *Ibid.*, p. 36.

mismo, mucho más íntima que cualquier desnudo¹². Obscenidad blanca, radiográfica, espectral, cartografías de una corporalidad más allá de lo tangible.

Otra estrategia interesante, a la hora de jugar con representaciones no miméticas de lo sexual, es la que despliegan Jacob Pander y Marne Lucas en su cortometraje *The Operation* (1995). Este corto experimental, ganador de unos cuantos premios en festivales de cine *underground*, es la primera película porno grabada enteramente con cámaras infrarrojas, pornografía experimental que recorre un camino similar al de la serie *Sex-Ray*, problematizaciones de la representación pornográfica gracias a la tecnología infrarroja, que permite sustituir el registro de la luz por el del calor. Las zonas erógenas se convierten en zonas calientes, los cuerpos adquieren un aura fantasmática, la cámara captura el calor creciente de los cuerpos entregados al placer del performance sexual, los sutiles cambios en la temperatura corporal, invisibles en el registro pornográfico convencional, se tornan obscenamente visibles en *The operation*. El “fuego de la pasión” nunca había tenido una representación más hiperrealista, la crudeza del cuerpo explícito se cuece en el calor del deseo, ebullición de los fluidos corporales, de lo crudo a lo cocido, del *meat shot* al *hot meat shot*. En este sentido, no será la representación del cuerpo, sino la representación de su calor, lo que fascinará nuestra mirada, convirtiéndola en una mirada táctil, estremecida por las ondas calóricas de lo erógeno. El film resulta ser, como afirma Jack Sargeant, “una exégesis del follar manifestada a través de una cartografía termo-fisiológica del cuerpo.”¹³ La temperatura corporal se convierte en la representación no mimética del placer, en el signo sexual por excelencia de estos “cuerpos ardientes”.

Quisiera culminar este recorrido por el universo pospornográfico deteniéndome unos instantes en *Perfect* (2001) de Michael Ninn. En cierta secuencia nos topamos con una especie de potenciación enfática del *come shot* gracias a la magia de los efectos especiales. Congelamiento del semen en su trayectoria, suspensión temporal de la eyaculación donde las imágenes rompen con el mimetismo de la diégesis, detención del tiempo que reafirma, iterativamente, el signo distintivo de la discursividad pornográfica en una hiperbolización del momento del orgasmo masculino, produciendo, a nivel cinematográfico, un efecto similar al que había conseguido Andrés Serrano con sus fotografías *Ejaculate in Trajectory*, de su polémica serie *Bodily Fluids*. De la alta fidelidad del *porno-estéreo* -la expresión es de Baudrillard- llegamos a lo que podríamos llamar *porno-surround*, es decir, la cualidad envolvente de ciertas imágenes

¹² GUIBERT, H., *Ghost Image*, p. 74.

¹³ “The film is an exegesis of the fuck manifested via a thermo-physiological cartography of the body.”, SARGEANT, J., *Hot Zones - The Operation*, p. 55.

explícitas obtenidas utilizando la técnica del “*bullet time*”, es decir, no contemplamos la acción a distancia, orbitamos alrededor del sexo en una orgía de efectos especiales. Paradójica desrealización de lo sexual, hipérbole pospornográfica donde la representación del orgasmo masculino -detenido en el tiempo, entrecomillado y repetido- parece no ser más que un efecto especial, disuasión de lo real por exceso de realidad, de nuevo, tropezamos con lo obsceno como el límite sublime de lo pornográfico.

Roland Barthes definió alguna vez al erotismo como una “pornografía alterada, fisurada.”¹⁴ Probablemente, lo pospornográfico se convierta en nuestro nuevo erotismo, no estoy hablando de un *revival* de los viejos códigos de la representación erótica sino de una deconstrucción del dispositivo pornográfico tal como hoy lo conocemos. Tal vez, estas nuevas líneas de visibilidad tracen, no dentro de mucho, insospechadas cartografías del deseo, derivas más allá de las representaciones dominantes de la sexualidad explícita y del carácter unario de sus imágenes. Quizás el sexo, al igual que otras invenciones, termine borrándose “como en los límites del mar un rostro de arena.”¹⁵ ■

¹⁴ BARTHES, R., *La cámara lúcida*, p. 86.

¹⁵ FOUCAULT, M., *Las palabras y las cosas*, p. 375.

Bibliografía consultada

- ROLAND, R., *El placer del texto*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1995.
La cámara lúcida, Barcelona, Paidós, 1997.
- BAUDRILLARD, J., *Las estrategias fatales*, Barcelona, Anagrama, 1991.
De la seducción, Barcelona, Planeta, 1993.
- DEBRAY, R., *Vida y muerte de la imagen*, Barcelona, Paidós, 2000.
- ESCÓPICO, C., *Sólo para adultos*, Valencia, La Máscara, 1996.
- FOSTER, H., *El retorno de lo real*, Madrid, Akal, 2001.
- FOUCAULT, M., *Las palabras y las cosas*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1995.
- GUIBERT, H., *Ghost Image*, Los Angeles, Green Integer, 1998.
- KAUFFMAN, L.S., *Malas y perversos*, Madrid, Cátedra, 2000.
- KENDRICK, W., *The Secret Museum*, California, University of California Press, 1996.
- LIGHT, J., *The Art of Porn*, New York, Light Publishing, 2002.
- NEAD, L., *El desnudo femenino*, Madrid, Tecnos, 1998.
- SARGEANT, J., “Hot Zones – The Operation”, en *Suture. The Arts Journal*, Volume One, London, Creation Books, 1998, pp. 55-74.
- Various Artists (designed and edited by Tom Hingston Studio), *Porn?*, London, Vision On Publishing Ltd., 2002.
- WILLIAMS, L., *Hard Core*, California, University of California Press, 1999.
- YEHYA, N., *Pornografía: sexo mediatizado y pánico moral*, México, Plaza Janés, 2004.