

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO ACADÉMICO DE
CINE y TELEVISIÓN

TRABAJO FINAL DE GRADO

CINE PORNOGRÁFICO
DEL PORNO INDUSTRIAL A LAS
NUEVAS PROPUESTAS EMERGENTES
ANÁLISIS COMPARATIVO

Alumno tesista: Nicolás Aravena
Profesor asesor: Sebastián Peña

Córdoba, 2018

Agradecimientos

A todos aquellos que me dieron una mano en la confección de este trabajo. Aportando sugerencias, realizando correcciones y dando ánimos constantemente:

Sebastián Peña; Florencia Macario; al grupo del Programa de apoyo al egreso (PAMEG) de la facultad de Artes de la UNC y particularmente a Luciano Angonoa. A Karla Torres; Mario Mejía; Emma Song del Asentamiento Fernseh por aceptar realizarle una entrevista y otorgarme material teórico fundamental para el desarrollo de este trabajo.

Introducción	5
• Un mundo de hombres.....	5
• Planteo del problema.....	7
• Metodología y objetivos.....	9
• Marco teórico.....	11
Capítulo I: La perversión de la mirada	13
• <u>Breve repaso histórico de lo porno: Nacimiento de un concepto</u>	14
➤ Primeras expresiones.....	14
➤ La censura y la construcción de un imaginario pornográfico social a partir del arte.....	15
➤ El retrato erótico. ¿Quién puede mirar y quién no?.....	19
➤ El deseo en movimiento. La prehistoria del cine porno.....	21
• <u>El porno Chic: Los años dorados</u>	26
➤ La explosión social del cine pornográfico.....	26
• <u>Una estética efectista</u>	31
➤ Consideraciones del género por sobre las categorías del erotismo.....	31
➤ Lenguaje y claves audiovisuales del porno.....	35
Capítulo II: Mujeres y pornografía: Una tensión fluctuante	40
• <u>La pornografía bajo las distintas miradas feministas</u>	41
➤ El discurso institucional.....	41
➤ El rol de género en cuestionamiento.....	44
➤ La postura abolicionista.....	47
➤ La postura pro-sexo.....	49
• <u>POSTPORNO</u>	54
➤ Fisurando el orden social heteronormado.....	54
➤ Annie Sprinkle y el discurso de la disidencia.....	56
➤ Carne + política.....	58
➤ Algunas características claves.....	61
Capítulo III: Nuevos horizontes discursivos para la pornografía	69

• <u>Pornografía feminista</u>	70
➤ Un nuevo enfoque del deseo.....	70
➤ La pionera: Candida Royalle.....	72
➤ Erotismo cubierto de pornografía. El cine de Erika Lust.....	74
• <u>Enfoques actuales para abordar el género</u>	80
➤ El porno indie.....	80
➤ Nouvelle vague porn.....	82
➤ Las mujeres saben mucho de esto.....	86
Capítulo IV: Tecnología casera para pornofilms	90
• <u>El eterno aliado</u>	91
➤ Una industria acelerada.....	91
➤ El VHS y la democratización del porno.....	95
➤ Stagliano y la nueva posibilidad estética del VHS.....	98
• <u>Internet y la omnipresencia del porno</u>	102
➤ La explosión del productor-consumidor amateur.....	102
➤ Nuevos formatos, mismos trucos.....	107
➤ Opciones para las nuevas discursividades.....	111
Capítulo V: Comparativas y análisis en el discurso de la imagen porno	116
• <u>Metodología y objetivos</u>	117
➤ Unidades porno-transgresoras versus unidades porno-convencionales.....	117
➤ Las unidades de análisis.....	119
➤ Elementos semióticos comparativos.....	122
• <u>Inventario analítico</u>	125
➤ Deep Throat (1972; Gerard Damiano).....	125
➤ Pink Prision (1999; Lisbeth Lynghøft).....	130
➤ The Opening of Misty Beethoven (1976; Radley Metzger).....	135
➤ Orgie en noir (2000; Ovidie).....	142
➤ The Adventures of Buttman (1989; John Stagliano).....	148
➤ One night stand (2006; Emile Jouvett).....	152
➤ Pirates II: Stagnetti´s Revenge (2008; Joone).....	156
➤ Cabaret Desire (2010; Erika Lust).....	162
Conclusiones	170
Bibliografía, sitografía y linkografía	174

INTRODUCCIÓN

1. UN MUNDO DE HOMBRES

La primera vez que vi una película pornográfica fue como a los diez años, estaba solo en el living frente al televisor haciendo zapping durante la noche y por casualidad llegué a una escena lésbica. Por curiosidad y provocación infantil dejé aquel canal estacionado y quedé mirando concentradísimo la pantalla aunque no sin miedo de que algún familiar irrumpiese. La escena era larga en su duración, llena de cortes que interrumpían la performance de las involucradas dejando ver siempre una nueva posición erótica, no había lugar para los primeros planos genitales. De todos modos las imágenes lograron excitar mi mente, aunque en ese momento no tenía idea concreta de qué discurso visual era el que estaba viendo: Dos mujeres completamente desnudas tocándose, riendo y gimiendo bajo una puesta en escena de alcoba me era inédito hasta ese momento, en todo caso, intuía perfectamente que era una clase de película que un niño no debía ver y por lo mismo guardé su visionado como un secreto.

El canal de cable que transmitía esto era I-Sat, pronto descubrí que todos los viernes aproximadamente a las 12 de la noche pasaban películas softcore¹ con tramas relamidas que eran el pretexto para las escenas de dormitorio en donde siempre las actrices eran quienes más desplegaban una mayor dramatización de la situación sexual o por lo menos el hincapié se sustentaba en ellas y sus performances. Desde ese momento conocí el porno. Otros canales de cable trazaron la misma estrategia comercial en su programación transmitiendo películas pornográficas softcore a las 0:00 horas, entre ellos The Film Zone, Cinemax, HBO e incluso la señal internacional de TELEFE, por lo que habían muchas opciones. Por muchos años fui un adepto a estas películas, luego con internet en mi poder pude conocer más pornografía y ampliar las posibilidades que ofrecía el género, prácticamente infinitas. Sin embargo, frente a los videos de puro coito que abundan en la red siempre privilegié las películas que intentaban armar un argumento que se ceñía a las escenas sexuales. Años después y bajo una formación crítica y teórica sobre la imagen me pude dar cuenta de algo que parece elemental: las películas porno concibieron, diseñaron y moldearon mi cultura y educación sexual, constituyendo una visión atrofiada del sexo.

¹“Softcore: (Del inglés soft, blando, y core, núcleo, meollo) 1. Nom. Género de porno blando en el que no se muestran actos sexuales explícitos ni penetración” (Lust, 2008, p.86)

Mi historia con el porno no es distinta a la de muchos. Básicamente todos los de mi generación nos formamos con las mismas imágenes y las albergamos en nuestros deseos, todos descubrimos el porno y lo entendimos como un placer culpable, un secreto entre hombres. Supe de compañeros del colegio que conocieron el porno de primera mano gracias a sus hermanos mayores (algunos incluso gracias a sus padres), otros que lo tenían como un divertimento grupal para las noches de pijamada, realizando concursos de quién se masturbaba más rápido mientras veían una escena de alguna película. Toda esta etapa infanto-juvenil en que el porno merodeaba como un elemento monolítico sobre nuestras jóvenes cabezas se podría explicar por el despertar sexual adolescente, pero lo más notable de destacar es cómo al final de cuentas el porno termina siendo, sin duda alguna, material de conversación aceptado y abierto por una comunidad estrictamente masculina. Cuando nos juntábamos con chicas no se podía ni mencionar el tema. Entre hombres uno podía contar o hacer chistes al respecto, pero como si se tratase de una cofradía el tema se velaba frente a las mujeres. ¿Acaso las mujeres no ven porno? ¿Les dará asco? ¿Les dará vergüenza? Me preguntaba a mis quince, dieciséis años.

Alguna vez supe de un compañero que intentando tener sexo con su novia puso una porno para prender el ambiente y la chica se sintió ofendida, aunque yo creo que en realidad se sintió inhibida ante las imágenes sexuales tanto acrobáticas como agresivas que mostraba la cinta; tal vez pensó “¿Esto quiere que haga?” y palideció. Más allá de lo jocoso que puede resultar esta anécdota creo que ilustra algo que bien sabemos como sociedad: La pornografía siempre dibujó un límite preciso como género cinematográfico únicamente masculino, se trata de un planteamiento sexual concebido desde y para los hombres, ante lo cual las mujeres tienen poco espacio para representar sus deseos y necesidades. Parece ser que quienes quieran intervenir ahí tienen que vérselas con reglas y códigos ajenos a su erotismo y sexualidad, limitándose a emular las evocaciones fantasiosas que un hombre espera encontrar en ellas.

2. PLANTEO DEL PROBLEMA

La profunda invisibilidad de la mirada femenina a través del género va aparejada de una rigurosa formación heteronormada² que curiosamente traslada sus formas incluso al porno homosexual masculino en algunos casos. Esta construcción cultural de la pornografía edifica en niños y jóvenes una obtusa mirada en cuanto a lo sexual que empobrece la idea de placer y orgasmo ya que ambos son restringidos a la mera penetración y eyaculación del hombre que supone la inmediata satisfacción sexual de la mujer. Esta idea perdura como realidad en quienes ven porno, ya que a diferencia de cualquier otro discurso audiovisual ficticio en donde el espectador comprende “la mentira”, el porno se construye como algo real gracias a las marcas explícitas que muestran en primer plano un acto sexual en el que la eyaculación es prueba culmine del realismo de la situación, lo que hace que la pornografía se entienda más como un registro que cómo una ficción.

Esta creencia sobre el discurso audiovisual pornográfico como una verdad se sostiene en marcas arquetípicas que lo han definido a lo largo de la historia, como expone Román Gubern en su texto *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*: “El orgasmo masculino debe tener su verificación empírica en la eyaculación vista, mientras que el orgasmo femenino se manifiesta con la expresión facial dislocada” (Gubern, 2005, p.34). La idea de que el discurso de lo pornográfico es verdadero puede perdurar hasta el momento de enfrentarnos directamente con la primera experiencia sexual, provocando un choque que nos hace comprender que el sexo está lejos de ser así como el porno lo muestra.

Esta conciencia sobre la imagen porno (y el porno en general) me ha empujado a querer desentrañar más analíticamente el género ya que dentro de los márgenes teóricos y críticos del mundo audiovisual, el porno suele desplazarse a lo subterráneo y en algunos casos despierta incluso la indiferencia, al sobreentenderse que su función fundamental en el espectador es sublimar la reflexión, no invitar a pensar, ni siquiera a reaccionar adecuadamente a sus imágenes: se trata sólo de excitar mediante su mensaje.

²En este trabajo el concepto será entendido según los planteamientos de Butler (1993) que entiende la heteronorma como: “las normas reguladoras del ‘sexo’ [que] obran de una manera performativa para constituir la materialidad de los cuerpos y, más específicamente, para materializar el sexo del cuerpo, para materializar la diferencia sexual en aras de consolidar el imperativo heterosexual ” (p. 18)

Las historias e ideas para estos filmes suelen concebirse dentro de una mentalidad que busca subvertir el deseo sexual femenino: “En las películas, la actriz porno despliega una sexualidad masculina (...) Tal y como se le representa en las películas, quiere sexo, con cualquiera, quiere que se la metan por todos los agujeros y quiere correrse cada vez. Como un hombre si este tuviera cuerpo de mujer” (Despentes, 2007, p.85). Ante estola emergencia de movimientos y alternativas que buscan subvertir el porno “Para reivindicar identidades sexuales y prácticas vitales ninguneadas por la industria mainstream” (Echavarren, 2009, p.68) permiten desde el arte y su experimentación mediante el llamado postporno proponer un cuestionamiento al sentido de la sexualidad que el género ha internalizado en las ilusiones y prácticas.

Por otro lado, estas insurgencias artísticas han dado lugar a un porno de carácter comercial alejado de la idea subversiva del postporno. Se trata de producciones que buscan otra dimensión en sus esquemas de representación pornográfico, el llamado Porno para mujeres (o porno feminista, o porno ético); ha sido incentivado por Erika Lust hace un par de años y ha dado pie a un movimiento contemporáneo denominado Nouvelle Vague Porn, que busca desde una mirada presuntamente más artística-pero no renegando del carácter industrial que el porno históricamente ha tenido- generar una alternativa distinta en la forma de representar visualmente el sexo y las relaciones sexuales.

Todas estas manifestaciones dan cuenta de una inquietud y cambio de paradigma no sólo dentro de un género conservador en sus formas de representación, sino también, de una cultura en donde la voz de la mujer ha comenzado más que nunca a expresar como quiere exponer y plantear su cuerpo, sus fantasías y su sexualidad, fuera de los estereotipos y normas que la visión masculina daba por hechos. Estas nuevas insurgencias también le dan cabida a las disidencias sexuales en todas sus formas, dejando conciencia y evidencia del deseo que se escapa al relato normativo. Estas nuevas expresiones comienzan a problematizar nuestro eje machista-patriarcal y proponen de distintas maneras una liberación de aquella formación que implícitamente todos tuvimos al consumir el género alguna vez. De esta forma podemos considerar la siguiente pregunta para una posible hipótesis de un nuevo horizonte en las imágenes de estas representaciones: **¿Cómo se construye determinado tipo de femineidad a través del discurso que proponen las distintas clases de pornografía?**

3. METODOLOGÍA Y OBJETIVOS

He sido orientado y educado bajo la heteronormatividad, por lo que empezar a fisurar el discurso con que la sociedad me forjó al descubrir que aquello que por tantos años disfrute tenía una carga mucho más profunda de lo evidente y que requería ser desestructurada desde una mirada crítica y propositiva, ha sido mi principal motor para encarar este trabajo. He elegido este tema porque se trata del género cinematográfico que más aprecio (y es el que más he visto a fin de cuentas) y al descubrir cómo se está forjando un nuevo fenómeno que busca orientar las cosas desde otro camino me genera un gran entusiasmo ya que hace plantearme con frescura algo que por años vi como un imposible: darle un sentido político, argumental y legítimo a un filme porno, por supuesto, sin dejar de lado el placer que busca producir en sus espectadores.

Las herramientas teóricas y técnicas que he adquirido en mis años de estudio sobre los elementos audiovisuales podrán sustentar un análisis de carácter profesional que provea a este trabajo de un rigor, trazando puentes líneas con otras áreas del pensamiento humanista como la psicología, la sociología, la antropología e incluso también con la tecnología. De este modo el trabajo se puede resumir en dos grandes puntos: 1) Un repaso histórico e industrial que ayude a contextualizar la base de los nuevos discursos pornográficos dentro de nuestra sociedad y 2) Un análisis basado en comparativas sobre dos unidades de análisis que he denominado como películas porno-convencional por su carácter dominante dentro de la industria y películas porno-transgresoras por su carácter insurgente y en cierta medida reaccionarias frente a la industria.

El primer capítulo de este trabajo tratará sobre la historia de la cultura en torno a la sexualidad y cómo se fue forjando el discurso pornográfico hasta llegar a su máximo apogeo en los años '70. El segundo capítulo dará cuenta de la relación entre el género y los distintos enfoques feministas que serán la base para el desarrollo posterior de los discursos que proponen otro tipo de miradas sobre el género como el post-porno. El tercer capítulo constituirá un relevo sobre los nuevos horizontes discursivos del género (porno feminista, porno ético, *altporn*), que han aparecido en los últimos diez años en gran medida gracias a las expresiones postpornográficas y cómo se plantean éstos frente a la industria. El capítulo cuarto reflexionará sobre la provechosa relación entre pornografía y tecnología que ha llevado

adelante una transformación en los modos de visionado del espectador con respecto al género. Por último, en el quinto capítulo se realizarán las operaciones comparativas entre las unidades porno-convencionales y porno-transgresoras. El análisis de ambas categorías se centrará en códigos específicos de representación en cuanto a lo sexual femenino.

El objetivo general de este trabajo es identificar la presencia de dispositivos heteronormativos en la unidades porno-convencionales comparándolas con aquellos presentes (o ausentes) en el discurso generado por las unidades porno-transgresoras y si acaso la predominancia en mayor o menor medida de estos dispositivos en ambas unidades ayuda a entender de qué manera se está construyendo un determinado discurso sobre la femineidad y sexualidad y qué tan efectivos resultan dentro de la oferta comercial para cierto tipo de público. Si acaso realmente se ofrece un nuevo horizonte de lo femenino en las unidades porno-transgresoras o sólo replican los mismos patrones que las porno-convencionales, pero de distintas maneras. Como objetivos específicos este trabajo también busca:

- Describir los dispositivos específicos de lo porno en las películas seleccionadas.
- Encarar la construcción de sentido de lo femenino en los discursos pornos analizados.
- Comparar criterios de calidad en la búsqueda estética y narrativa del nuevo porno.
- Valorizar al cine pornográfico a partir de la inclusión de obras que aporten diversidad ética, política y estética al género.

Gran parte del marco teórico está constituido por estudios críticos y reflexivos sobre el género como los de Román Gubern, Erika Lust, Pablo Rosenzvaig, Daniel Villalobos, Martín Azar, Jorge Sepúlveda, Lucia Egaña. Pero también, al tratarse de pornografía y sus discursos insurgentes el material de teóricxs que han trabajado sobre sexualidad, disidencias y políticas de género y postporno como Virgine Despentes, Beatriz Preciado, Laura Milano, María Llopis, Roberto Echavarren. Ayudarán a entender el porqué se ha abierto un camino para plantear la pornografía desde una posible contraultura, ya que como expresa Echavarren la industria pornográfica “vende roles de género y estereotipos de cuerpo” (Echavarren, 2009, p.71).

4. MARCO TEÓRICO

Este trabajo teórico se nutrirá de dos conceptos que han determinado durante al menos los últimos veinte años los derroteros de un porno que busca cambiar el objeto de su representación. Uno de estos es el de Porno para mujeres acuñado por la directora Sueca Erika Lust a quien se considera una visionaria del porno feminista; ha escrito varios libros con el afán pedagógico de ilustrar y abogar por la realización de una pornografía hecha por y para mujeres (aunque no excluyente hacía los hombres heterosexuales) en su manifiesto expresado en el libro “Porno para mujeres” Lust afirma:

¡Atención! Nuestra sociedad tiende a marginar el porno, a considerarlo algo marginal y oscuro, que no interfiere en otros aspectos de la vida. Y no es cierto, hay que tener cuidado porque el porno no es sólo porno, es un discurso, una manera de hablar sobre sexo. Es una manera de ver y entender lo masculino y lo femenino. Pero es un discurso y una teoría casi 100% masculina (y muchas veces machistas), casi no hay voces femeninas en este discurso (Lust. 2008, p.220)

Esta clase de planteamientos así como los ejemplos de sus propias películas y cortometrajes abren el camino para plantear discusiones, comparaciones y conclusiones al contrastarlo con la pornografía de carácter más tradicional que rige la industria.

Los análisis sobre el género pornográfico convencional vienen de la mano de algunos estudios críticos presentes - entre otros - en la revista digital chilena “La Fuga” (2009), fascículo destinado a la crítica y análisis del cine. En particular me referiré los de Pablo Rosenzvaig que habla acerca de la relación comercial, tecnológica y estratégica del porno con el dispositivo reproductor del VHS; Daniel Villalobos que analiza el desarrollo de la industria pornográfica de los ‘70 denominada como la época dorada y Jorge Sepúlveda cuyo texto busca definir los valores semióticos y narrativos del porno donde establece que el género ha sabido elaborar su validación argumental construyendo con ellos sus modos de uso. Pero además algunos artículos del mismo dossier pueden ayudar a construir el puente teórico hacía el concepto de Postporno el que según sus autores, trata de una representación alternativa de la sexualidad mucho más política y contraria a la pornografía convencional donde se “vende roles de género y estereotipos de cuerpo” (Echavarren, 2009, p.71). Textos como los de la artista performática Lucia Egaña (2009), el teórico Roberto Echavarren (2009)

o la teórica feminista Linda William (2009) que ahonda en el tema propone identificar los puntos de partida en que se basa el Postporno. Por su lado las activistas postporno María Llopis y Laura Milano proveen de importante información al respecto en sus libros “Esto es el postporno” y “Usina post-porno” respectivamente.

Dentro de esa misma línea de pensamiento que busca subvertir el discurso pornográfico tradicional, el ensayo de la escritora feminista Virgine Despentes ayudará a desmenuzar el entramado de sentido que el relato deja entrever, así como también bosquejar un panorama sobre la desvalorización que conlleva ser una actriz porno dentro de la sociedad y su sentido de abandono laboral. Por su parte, para situar el estudio desde un plano más histórico y referencial el trabajo de Román Gubern posibilitará un repaso de la historia del cine pornográfico desde los años ‘60 hasta mediados de los 2000 y sus puntos de ebullición más notables, relevamiento que, por cierto, Erika Lust (2008) también realiza aunque de manera más resumida en su texto antes señalado cuyo propósito por lo demás es generar una comunidad interactiva de espectadores que aporten desde sus opiniones e inquietudes a esta nueva forma de hacer porno para lograr así un verdadero impacto en la manera en que éstos conciben su sexualidad.

Capítulo I

LA PERVERSIÓN DE LA MIRADA

*“Lo que escribe realmente la historia del porno, lo que la inventa y la define es la
censura”*

Virgine Despentes

“La pornografía es el erotismo de los otros”

Alain Robbe-Grillet

1.- BREVE REVISIÓN DE LO PORNO: NACIMIENTO DE UN CONCEPTO

I. Primeras expresiones

No existe una definición acabada de lo que entendemos universalmente como pornografía, especialmente porque su significado ha ido variando con los años, pero culturalmente podemos atribuir su sentido concreto a cualquier expresión de la sexualidad humana que conlleve una intención de excitación sexual hacia sus destinatarios. A partir de esta característica podemos separar a la pornografía de otras expresiones sexuales que han estado presentes a lo largo de la historia en diversas civilizaciones, por ejemplo: los llamativos jeroglíficos egipcios que hacen alusión a prácticas sexuales, la representación icónica del falo en erección en la antigua Grecia por medio de esculturas, las pinturas eróticas de Pompeya, el llamado arte Shunga³ del periodo Edo en Japón o el conocido tratado sexual hindú llamado Kama Sutra.

Si bien las connotaciones de tales imágenes tenían para estas culturas distan mucho de la mirada que posteriormente le atribuiría la modernidad⁴, eran expresiones que buscaban grabar o determinar ciertas manifestaciones, códigos y prácticas sexuales en el ámbito de lo público, forjando un imaginario y una tradición sexual que perdura hasta nuestros días. Por ejemplo, en el imperio Romano las estatuillas de atributos sexuales voluptuosos han sido comprendidas por los historiadores como ofrendas a los dioses de la fertilidad y buena cosecha; asimismo, en el imperio maya la sexualidad era practicada casi siempre como una ofrenda a las deidades, mientras en Grecia las imágenes de falos eran frecuentes ya que simbolizaban protección y buena suerte.

Según los planteos de Preciado en *Museo, basura urbana y pornografía* (2012), en el siglo XVIII, luego de que la excavación arqueológica de las ciudades enterradas bajo el Vesubio revelase en sus vestigios las fuertes escenas sexuales que vivían los ciudadanos de Pompeya,

³ Estilo de pintura y grabado japonés que incluía imágenes explícitamente eróticas

⁴ El historiador Walter Kendrick en su libro de 1987 "The secret Museum" desarrolló "un estudio genealógico y lingüístico de los diferentes discursos en los que la noción de pornografía emerge en la modernidad. La conclusión de Kendrick establece nuevas coordenadas para el debate: la noción de pornografía emerge en las lenguas vernáculas europeas modernas entre 1755 y 1857 dentro de una retórica museística, como efecto de la controversia que suscita el descubrimiento de las ruinas de Pompeya y la exhumación de un conjunto de imágenes, frescos, mosaicos y esculturas que representan prácticas corporales y del debate acerca de la posibilidad o imposibilidad de que sean vistos públicamente" (Preciado. 2012)

hubo urgencia entre las autoridades (el gobierno de Carlos III de Borbón) por “establecer distinciones entre los objetos accesibles a la mirada y aquellos cuya visión debía ser objeto de custodia estatal”⁵. De esta manera comienza un largo recorrido histórico de adoctrinamiento de la mirada social sobre la pornografía que da forma a aquella primera definición que la RAE establece sobre la palabra: “Presentación abierta y cruda del sexo que busca producir excitación”. Se trataba de imágenes que sólo algunos tenían permitido ver. Textos e imágenes prohibidas que guardaban el secreto de la sexualidad cultural de nuestra especie. Pero para comprender el recelo que los estamentos institucionales del Poder tenían sobre el sexo, es necesario volver un par de siglos atrás.

II. La censura y la construcción de un imaginario pornográfico social a partir del arte

Fue en la Edad Media cuando la Iglesia empezó a restringir y prohibir textos de carácter excitante, como las obras del dramaturgo griego Epicuro, aunque irónicamente la Biblia también poseía textos de carisma erótico como el *Cantar de los cantares*. No obstante, fueron las imágenes las primeras en sufrir una vigilancia constante por parte del poder, declarando como un peligroso tabú a cualquier ilustración que ostentase contenido sensual. De esta forma la desnudez desaparecía de las imágenes públicas. Sin embargo, la iglesia católica sí estaba abierta a las representaciones icónicas de las deidades⁶ a diferencia de otras religiones como la musulmana o la judía.

Para algunos especialistas del arte, esta disposición por la representación de las imágenes sagradas y al mismo tiempo el férreo rechazo al erotismo pudo llevar, con el paso de los años, a interpretaciones o ensayos eróticos (o al menos pseudo eróticos) que algunos artistas aprovecharon encubierta o abiertamente para plasmar sobre sus trabajos, por ejemplo, la escultura de Bernini llamada *El éxtasis de Teresa de Ávila* (1652) donde el artista esculpe bajo el mármol una expresión facial que linda directamente con la expresión del orgasmo en la cara de la santa al experimentar el don divino y místico de la transverberación. Según la

⁵ Preciado, 2012.

⁶ En el capítulo II “La imagen religiosa” del libro “La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas” de Román Gubern, explica través de H.Z Gombrich que esto se relaciona con que la Iglesia Católica no quiso renunciar a la imagen como medio de comunicación hacia una inmensa población analfabeta.

interpretación de Román Gubern en su libro *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas* esta casualidad no resulta fortuita:

“El sujeto en éxtasis transfigura su fisonomía, al punto que resulta difícil, como se ha observado en numerosas ocasiones, distinguir el éxtasis místico del erótico. Al contemplar el «desmayo dichoso» descrito por Santa Teresa y representado insuperablemente por Bernini y los rostros de modelos en éxtasis en revistas pornográficas se produce la turbadora evidencia.” (Gubern. 2005, p.82)

Artistas que experimentaron con la pintura renacentista como Andrea Mantegna (1457-1501) hacían uso de un moderado y a veces arriesgado erotismo, como ocurre con el lienzo *Lamentación sobre Cristo Muerto*⁷ en cuyo centro geométrico del cuadro descansa sobre los genitales del cuerpo inerte de Jesús. Otras obras, como *El martirio de San Sebastián*⁸ de El Greco, expresan un evidente sensualismo que fue fácilmente reinterpretado desde una mirada actual como una expresión profundamente homo erótica, al punto que la obra ha sido recontextualizada bajo la marca de lo kitsch⁹ y lo queer¹⁰. Parecía ser que desde finales de la Edad Media y a comienzos del Renacimiento, los artistas empezaron a tomarse más atribuciones en sus trabajos, buscando transmitir un sub-relato erótico que graficase subrepticamente una pulsión sexual, como se puede apreciar en pinturas de François Boucher (*Mujer orinando*¹¹; *Joven recostada*¹²) o Caravaggio (*Muchacho con cesto de frutas*¹³; *Juan el bautista*¹⁴).

Muchos de esos trabajos eran encargos de la clase social alta o de la misma Iglesia, por lo que los artistas corrían con cierta ventaja ante la censura de imágenes que establecía el Poder

⁷ Mantegna, A (1457-1501). Milán, Pinacoteca de Brera

⁸ El Greco (1578). España, Catedral de Palencia

⁹Término de origen alemán usado en el arte para referirse a objetos estéticos empobrecidos, significando más la identificación del consumidor con un nuevo estatus social que con una respuesta artística genuina. En sus comienzos este término se designaba para ilustrar el gusto artístico de la emergente clase burguesa que compraba las obras de arte que la aristocracia se deshacía, intentando con esto subir en escala social.

¹⁰En términos generales la palabra “Queer” en inglés significa “extraño” y se usaba para insultar a transexuales y travestis, pero el movimiento LGBTQI se apropió del término para designar sin connotación negativa a cualquiera que escape a la lógica del binarismo de género. Para Preciado, el término refleja “Una posición de crítica atenta a los procesos de exclusión y de marginalización que genera toda ficción identitaria” (<http://paroledequeer.blogspot.com.ar/2012/04/queer-historia-de-una-palabra-por.html>)

¹¹ Boucher, F (1751). Alemania, Museo Wallraf-Richartz.

¹² Boucher, F (1751). Alemania, Museo Wallraf-Richartz.

¹³ Caravaggio (1593) Roma, Galería Borghese.

¹⁴ Caravaggio (1571-1610) Roma, Galería Borghese.

(debido a que estaban resguardados por el mismo); debemos aclarar que no siempre los trabajos y artistas salieron airoso de los juicios morales a los que fueron sometidos cada vez que alguna de sus obras producía un repliegue de sensaciones eróticas en las clases sociales, provocando un escándalo que era necesario de regular. De todos modos, se puede inferir de estos ejemplos que al menos los artistas visuales corrían con una relativa ventaja al momento de tomarse ciertas licencias para con sus obras, situación que no ocurría en el orden de la literatura, doblemente censurada tanto por el corpus de libros prohibidos que la iglesia desde la Edad Media clasificó, como por la baja tasa de alfabetización de la época. Cabe destacar obras magnas de la literatura universal como *El Lazarillo de Tormes* (1554) o incluso *El Quijote de la Mancha* (1615) que, aunque de épocas muy diferentes, describían pasajes y escenas picarescas que podríamos atribuir hoy en día como pornográficas en un sentido bastante amplio del término. Un caso similar es el de *El Decamerón* (1351 y 1353) de Boccaccio, que se compone de relatos en su mayoría picarescos con énfasis en elementos sexuales y pueriles. Tales textos, aunque no fueron exentos de polémica, representaban en su ficción las escaramuzas de una clase social pobre que se familiarizaba en el submundo de la cantina y los burdeles.

Los escritores reflejaban la realidad de su tiempo de manera paródica por lo que se les permitía dejar algún pasaje grotesco y libidinoso, siempre que tuviese una justificación en cuanto al tono del texto y la clase social descrita allí. No obstante, los autores de las novelas de corte directamente erótico donde los personajes que se exponían pertenecían a la clase alta o a la nobleza, sí sufrían persecución, represión y extrema censura, al punto que muchos publicaban de manera anónima. Así ocurrió durante gran parte del siglo XVII, hasta que *Memoirs of a Woman of Pleasure* (1749) - más conocida como *Fanny Hill* - de John Cleland se publicó en Inglaterra. Considerada como la primera novela abiertamente pornográfica, a pesar de su popularidad, sufrió censura. El libro narraba escenas de orgías, sadomasoquismo, estupro, bisexualidad y exhibicionismo; no en vano en 1991 el afamado director pornográfico Tinto Brass realizaría una película llamada *Los burdeles de paprika*, basada en el argumento de aquel libro.

La literatura (dejando de lado la poesía), cuando no estaba amparada por una prosa popular o un dispositivo paródico, sufría constantes vaivenes entre la crítica y la censura al momento

de desarrollar con mayor o menor fuerza la vida sexual de sus personajes. Novelas como *Madamme Bovary*, por ejemplo, podían llegar incluso a considerarse obscenas aunque tuviesen una enorme diferencia en fondo y forma con las obras del Marques de Sade¹⁵.

Si seguimos el planteamiento de Dominique Maingueneau, quien en su estudio sobre la literatura pornográfica la establece como un género de la “paraliteratura”¹⁶, se puede entender que aquellas narraciones o imágenes que generan revuelo, se planteen como algo pornográfico¹⁷.

Volviendo a los ejemplos anteriores, *Madamme Bovary* (1857), bajo los parámetros actuales, ya no es considerada una novela pornográfica (ni siquiera rosa) y lo mismo sucede con *Drácula*, que en su momento gozó de la misma clasificación y hoy es entendida como un clásico del terror. Podría decirse que son aquellas novelas que acceden al canon de la literatura universal las que logran transgredir el concepto presuntamente peyorativo de pornografía con el que en su momento fueron tachadas, pero en los casos de novelas como *Fanny Hill* o *My secret life*¹⁸ (1890), el público y la crítica las sigue entendiendo y constituyendo en los esquemas clásicos de novelas pornográficas por excelencia (a lo mucho, descritas como eróticas para darle más elegancia al género). Esto puede deberse a que son historias enmarcadas en lo sexual y por lo sexual, generando un discurso atópico (que no tiene un lugar de ser, se desliza por los intersticios del espacio-tiempo) como las palabrotas, las canciones lascivas o los ritos de brujería, reservándose a espacios de sociabilidad muy restringidos. Es aquí cuando entramos a un nivel de pornografía directa, producto de los siglos de censura y del imaginario erótico llevada a cabo por los artistas de diversas épocas.

¹⁵ Para Maingueneau el relato de lo pornográfico está condenado a la censura (o algún grado de censura) en la medida de las ataduras morales de la sociedad. Sólo el paso del tiempo liberaría algunos textos del calificativo de pornográficos “Y cuando se trata de pornografía en el debate público, por regla general no se plantea la necesidad de interrogarse acerca de su naturaleza, sino de determinar si conviene o no aplicarle una reglamentación, si su difusión masiva es peligrosa para la juventud, si contribuye a la violencia contra las mujeres, etc... (2008, p.7)

¹⁶“La literatura pornográfica se debe considerar como un tipo de discurso que comprende en una época, y por parte de una sociedad determinada, diversos géneros” (Maingueneau. 2008, p.13)

¹⁷Bernard Arcand en su libro “El jaguar y el oso hormiguero. Antropología de la pornografía” establece que los criterios sociales para determinar una obra como pornográfica tienen que ver con la “ la trascendencia y el contexto perpetuado por la distancia que la sociedad recepciona tal o cual obra” (1993, p.24)

¹⁸Autor anónimo.

En este primer momento, el porno como género se constituye en torno a un receptor determinado: el hombre culto.

III. El retrato erótico. ¿Quién puede mirar y quién no?

La invención del daguerrotipo y posteriormente de la máquina fotográfica durante el siglo XIX, trajo consigo automáticamente los retratos eróticos. Casi se podría decir que a la semana de establecidas estas invenciones ya se podían encontrar fotografías de desnudos y parejas en pleno acto sexual para el disfrute del espectador que adquiriría aquel material. Poco a poco la pornografía –siempre bajo censura y persecución- permitía a algunos avezados comerciantes lucrar con el sexo de forma indirecta (ya que no se trataba de prostitución sino de mera exhibición). Obviamente, todos los antecedentes mencionados habían construido un imaginario de lo prohibido y lo vulgar que podía, atraer o asustar a quienes se les ofreciera. El yugo moralista de una sociedad conservadora en la cual la religión tenía siempre la última palabra (ya sea el luteranismo en Inglaterra y el catolicismo en los principales países de Europa) concebía al sexo como un pecado original y la mujer como agente de esa tentación. Ambos elementos serían los que el porno explotaría, constituyéndose como un deseo prohibido e irresistible.

No se puede establecer una fecha precisa de cuándo surgió la primera fotografía pornográfica o de qué tan vasta era la demanda del material, pero el primer retrato del que se tiene conocimiento proviene de Gran Bretaña y data de 1890; en él se muestra a una mujer (posiblemente una trabajadora sexual) realizándole una felación a su acompañante. Actualmente, en internet se pueden encontrar verdaderas producciones fotográficas de la época como el catálogo de cartas “Bijoux 118”¹⁹ de autor desconocido, en las cuales se ven distintas secuencias de una pareja (una mujer blanca y un afroamericano) realizando diversas posiciones sexuales arriba de una silla, básicamente el antecedente obligatorio de cualquier película porno. Éste a su vez, podría remontarse a la colección de estampas “I Modi” (1524) del dibujante italiano Giulio Romano²⁰, que reproducían dieciséis diferentes posiciones

¹⁹ Imágenes: <https://artblart.files.wordpress.com/2015/05/kidc2829-web.jpg>

²⁰Romano fue perseguido por la iglesia católica, tuvo que huir de Italia y gran parte de su trabajo fue destruido por orden directa del Papa Clemente VII.

sexuales. A pesar de la distancia histórica entre ambos trabajos, la intención básica siempre fue la misma y la forma para transmitirla prácticamente se mantuvo igual.

Muchas de las fotografías de finales del siglo XIX se perdieron con el tiempo o corrieron peor suerte gracias a la censura social, cuyo trabajo como establece Bernard Arcand (1993) era trazar muy minuciosamente el límite de lo tolerable. Asimismo, la mayoría de los fotógrafos nunca pudieron darse a conocer como autores de tales imágenes.

En el catálogo de fotos²¹ “Bijoux 118” se puede apreciar que para finales de siglo XIX y principios del XX la producción de este tipo de trabajos gozaba de un cuidado profesionalismo y no escatimaba en límites gráficos ni suntuosos en cuanto a puesta en escena. El contenido de estas fotos abarcaba un amplio espectro: desde escenas homosexuales hasta personajes disfrazados de algún fetiche u otros, simulando el acto sexual en pleno espacio público; incluso también había lugar para cuadros de sadismo con instrumentos de tortura. Estas fotografías conservan hoy gran parte de su impacto, aunque vale decir que como ya había ocurrido antes con la literatura, también se podían encontrar escenas que bajo los parámetros de nuestra época pueden parecer inocentes retratos, como por ejemplo el de una pareja que se besa con pasión. Quien consumía “esta clase de vicios” eran los hombres, específicamente aquellos que pertenecían a la clase alta. Común era que ostentasen un salón especial de reunión en su casa, alejado del acceso de mujeres y niños, donde podían, entre otras cosas, mirar tranquilamente fotografías eróticas. De esta manera, siguiendo a Preciado podemos decir que el contexto de visualización de la pornografía obedece a un entorno homoerótico de recepción. Este resguardo en cuanto a quién tenía permitido ver material pornográfico y quién no, se profundizaría con los primeros filmes.

La pornografía podía ser entendida entonces como un lujo, un objeto fetiche que sólo algunos podían permitirse observar con tranquilidad. Siguiendo las palabras de Álvaro García, la pornografía sería literalmente una representación social del sexo, pero en este caso y por muchos años sería una representación social del sexo que sólo podía ser administrada, vigilada y disfrutada por quienes ostentaban el Poder, los que regulaban y controlaban la sexualidad dentro del cuerpo social: jueces, médicos y abogados. Por lo tanto, el cine porno

²¹ Catálogo de fotos: <https://artblart.com/2015/05/17/exhibition-hold-that-pose-at-the-kinsey-institute-bloomington-indiana-part-2/>

sería un eslabón más en esta cadena histórica de quién mira y quién no, y su valor se mediría sólo por su “capacidad funcional para estimular la sexualidad masculina” (Gubern. 2005, p.9).

IV. El deseo en movimiento. La prehistoria del cine porno

Los ensayos y experimentos de imagen en movimiento del fotógrafo Edward Muybridge apresuraron a fines del siglo XIX la llegada del cine, pero un poco antes de aquello, inventos como el zoopraxinoscopio ya eran capaces de generar secuencias de acción que se repetían en bucles infinitos. Eran los llamados Loops (en 16 mm), de los cuales también se tiene registro de fragmentos pornográficos, casi siempre mujeres que se desnudaban o que tenían algo de acción sexual breve y punzante (desde luego no mediaba ninguna clase de argumento en aquellos fragmentos). En los burdeles franceses este material se podía obtener en forma clandestina y fue denominado como “Cinéma cochon”.

Esta oferta se amplió unos pocos años después con el kinetoscopio de Edison, máquina que permitió mostrar escenas o acciones en un tiempo determinado, yendo un paso más allá de la imagen en movimiento. El kinetoscopio era una máquina de consumo individual, por lo que el gozo voyerista no se hacía esperar (aunque esto no se condecía con la tolerancia social). Conocido es el escándalo que generó el cortometraje *El beso* (1896) al ser exhibido por primera vez en pantalla grande para una audiencia de teatro. En el corto se mostraba un simple ósculo entre los actores John Rise y Mary Irving, quienes trabajaban para la obra de Broadway *La viuda Jones*. Lo curioso es que durante el tiempo que el corto se proyectó de manera individual no supuso ningún problema ni fue denunciado como una secuencia pornográfica por nadie.²²

Esta experiencia dio a entender que algunas cosas debían seguir restringiéndose al orden de lo privado y electivo en cuanto a exhibición. De esta forma William Kennedy Dickson, quien trabajó con Edison en el proceso del kinetoscopio, abandonó la compañía y se fue a Gran Bretaña para crear y patentar el mutoscopio: una máquina que proyectaba películas con la ayuda de una manivela. Las secuencias del mutoscopio mostraban a mujeres desnudándose de manera cándida ante el objetivo de la cámara. En Gran Bretaña, estas máquinas se

²² Artículo al respecto: <https://cineblog.blogia.com/2007/021902-el-beso.-thomas-edison.-1896.php>

conocieron como "Lo que el mayordomo vio" (por el título del primer corto que se exhibió, en una clara y directa alusión al voyerismo del ojo tras la cerradura de la puerta) y tuvieron una mayor aceptación del público que en Estados Unidos, aunque la restricción para los espectadores era muy clara: sólo se podían exhibir en recintos privados y la audiencia tenía que ser masculina y de clase aristócrata. Fue el comienzo de los denominados stag movies²³. Sin llegar a ser del todo filmes pornográficos, este antecedente marcó una huella importante en los vertiginosos años que vendrían después de 1895, cuando el cinematógrafo de los Lumiere se hizo mundialmente conocido y el cine empezó a llamar la atención de productores, inversionistas y artistas. En este nuevo escenario comercial, como explica Bernard Arcand (1993), la pornografía no sería entendida como un discurso sobre el sexo, sino que sexo sin artificios.

Rápidamente el género pornográfico audiovisual comenzó a circular por sí mismo. Si bien los historiadores no se han puesto de acuerdo en establecer una cinta como la pionera, ya para el año 1896 se tiene registro del filme *Le Coucher de la Mariée* de los productores Eugène Pirou y Albert Kirchner, que mostraba a la actriz Louise Willy realizando un striptease sexualizado hacia el espectador, a diferencia de trabajos anteriores en las cuales las actrices sólo se desnudaban eludiendo realizar cualquier provocación sexual (ya que la gracia estaba en la fantasía del espectador de simular espiarla). La película tuvo una buena llegada comercial (a pesar de su venta clandestina), lo que potenció la voraz replicación de producciones similares. Pero si hablamos de pornografía con escenas sexuales explícitas, ya en 1908 en algunas residencias de la alta sociedad francesa se exhibía en eventos privados *L'Ecud'Orou la bonne auberge*, de autores anónimos, que mostraba en cuatro minutos el encuentro furtivo y sexual de un exhausto soldado con una prostituta en una posada. Otros investigadores han propuesto la película *El Satario* de autor desconocido, grabada en las riberas de las localidades de Quilmes o Rosario, que muestra a una "ninfa" teniendo sexo al aire libre con un "fausto" al que luego se le unían más ninfas generando una orgia. Otra película rescatada del paso del tiempo aunque un poco posterior a las mencionadas es la alemana *Am Abend* (1910) de realizadores anónimos, muestra verdadera pornografía hardcore en sus diez minutos de duración al presentar secuencias de masturbación, felación

²³En su traducción más precisa "Sólo para hombres"

y sexo anal. Otro ejemplo que se ha logrado conservar gracias al Kinsey Institute, es la estadounidense *Free Ride* (1915), que contiene escenas de sexo al aire libre, tríos sexuales e incluso secuencias de voyerismo escatológico.

El cuantioso número clandestino de estas producciones silentes que forman parte de la prehistoria del cine porno demuestra algunas consideraciones para la época de principios de siglo XX:

1.- El cine porno era un mercado secreto, casi una cofradía a la cual tenían acceso únicamente los hombres heterosexuales, blancos y de la alta sociedad.

2.- El género había logrado desarrollar con mayor espontaneidad y rigor las claves del precario lenguaje cinematográfico. A otros géneros como el terror o la ciencia ficción les tomaría mucho más tiempo y dificultad perfilarse dentro del mundo audiovisual.

3.- No resulta gratuito que se armara rápidamente un negocio clandestino en la distribución y producción de esta clase de películas. Muchas se realizaban por encargo de compradores que las pedían para sus eventos privados²⁴; solían ser películas de visionado exclusivo. Para esto, compañías importantes como las de Pathé y Gaumont buscando esquivar las leyes morales del viejo continente, derivaron los rodajes de las películas porno en países como México y Argentina; de ahí la razón de que *El satario* se haya filmado en estas tierras.²⁵

4.- La marginalidad en que el género se forjó le hizo adquirir desde siempre un carisma pueril e irreverente. Los productores, directores y actores que participaban en las cintas solían utilizar seudónimos – como hoy sigue pasando, a veces – o simplemente quedarse en el anonimato para evitar ser reconocidos y provocar un escándalo que manchase su honor. Algunos nombres que solían usar eran *E. Hardon*; *Will B. Hard*; *A. Wise Guy*; *She Will*; todos con directa alusión a algún chiste sexual.

5.- Las actrices que participaban en los cortos (muchas de ellas prostitutas) se presentaban a cara descubierta; no así sus colegas masculinos, quienes se solían tapar el rostro con máscaras, antifaces o incluso usando bigotes postizos como el protagonista de *Free ride*.

²⁴Según Gubern (2005) la aristocracia rusa figuró entre la casta más consumidora de cine porno Francés.

²⁵ Artículo al respecto: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-6671-2010-12-05.html>

Esto demuestra que desde el principio, el gesto sexual facial de la mujer era tan intenso o importante para los espectadores como el acto en sí. La cosificación sexual de la mujer era total, adoctrinando el deseo masculino a través de la perversión de la mirada.

Además de los eventos privados en casas de particulares, estas películas se exhibían en burdeles junto a bailarinas, alcohol y juegos de azar, formando en definitiva un verdadero “Club de hombres” donde el varón podía relajarse y excitarse. Los stag movies como concepto fueron elocuentes para que la sociedad entendiera qué era pornografía, cómo debía mirarse y quién podía hacerlo. Tal como había pasado con los retratos fotográficos eróticos, la sociedad mantenía un doble discurso al respecto: Públicamente lo castigaba y censuraba, mientras que en secreto el negocio crecía. Esta prohibición de la que se autoexcluían sólo ciertos hombres, promovía la aceptación más libre entre ellos de un código sexual varonil así como expresa Preciado: “La proyección de la imagen pornográfica en un espacio al que las mujeres no tienen acceso viene indefectiblemente a sexualizar la relación entre los hombres heterosexuales.” (Preciado. 2012)

Podemos considerar estos antecedentes como los principales a la hora de perfilar la prehistoria del género que se seguiría manteniendo en una línea restrictiva socialmente, pero que al mismo tiempo evolucionaba en lo comercial. Cabe aclarar que en conjunto con estas películas, en varios países se continuaban distribuyendo fotografías y revistas eróticas que perfilaban el deseo sexual ideal que debía manifestar un hombre y que, además, debía ser compartido por el resto de los varones como parte de una formación social masculina. Esto estaba en sintonía con fenómenos posteriores que venían a formar y perfilar el deseo heterosexual, como por ejemplo, los modelos pin-up o los símbolos sexuales de Hollywood.

Por otro lado, el cine institucional siguió su desarrollo oscilando en contadas ocasiones entre lo erótico y lo sexual, siempre de una manera cuidada y bastante sugestiva (los censores en Estados Unidos fueron los más funestos en esos términos) o simplemente evidenciando la pornografía dentro de la sociedad de una forma solapada. Tal como explica Gubern

“La única forma de referirse al cine pornográfico desde las imágenes del cine institucional en esta década [1950], era mostrando sólo a sus espectadores, sin poder ver lo que ellos veían, como ocurría en una escena de juerga masculina en “La noche de los maridos” (The Bachelor Party, 1957), de Delbert Mann. Allí se admitía la existencia social de un cine

pornográfico clandestino, pero el espectador veía sólo a los que lo veían y nada más”
(Gubern. 2005, p.10)

Gracias a estos y muchos otros factores sociales, para cuando el género pornográfico fue despenalizado a principios de los '70 tanto en Europa como en Estados Unidos (aunque con mucha resistencia en aquel país), una audiencia mayoritaria tenía bastante claro qué podía encontrar y a quién iba dirigido el material. Prácticamente, todos conocían las reglas del porno, y aunque en ese momento su visionado no era sólo para hombres de la clase alta, seguía siendo un género exclusivo para hombres heterosexuales.

2.- EL PORNO CHIC: LOS AÑOS DORADOS

I. La explosión social del cine pornográfico

A pesar de ser un secreto a voces, la pornografía vivió en la clandestinidad durante gran parte de su historia. De este modo aunque habitaba a orillas del glamour y la parafernalia que constituía el mercado hollywoodense, de todas maneras debía enfrentar algunas situaciones en los '50 y '60 comunes a todo el mercado cinematográfico. Se trataba del código Hays que rigió en Estados Unidos desde 1934 hasta 1968 y dictaminaba el sistema de censura para todas las producciones audiovisuales. El republicano William H. Hays (presidente además de la asociación cinematográfica de Estados Unidos) estaba siempre dispuesto a realizar un tijeretazo a las películas con el fin de proteger la buena imagen de Hollywood: malas palabras, gestos antipatrióticos o besos muy apasionados eran de las medidas más extremas para dictaminar la moralidad o falta de moralidad en esas producciones culturales.

Para esos años, el género porno guardaban un sello amateur en su realización ya que eran producidas por comerciantes independientes que habían visto un potencial negocio en el género. La introducción al mercado de los formatos de grabación en Súper 8 posibilitó una mayor difusión del material a través del “mano en mano”, una de las formas que posibilitó su supervivencia en el duro y largo periodo de censura. Esta situación cambió radicalmente en varios países europeos a finales de la década del sesenta. Dinamarca, en 1969, legalizó la pornografía hardcore²⁶ dando carta verde a la realización de películas argumentales que solían tener un alto grado de comedia sexual; en el mismo año se legalizó el género en los Países Bajos, por lo que se produjo una explosión del porno comercial.

Al ya no ser una actividad penada por la ley los realizadores y productores -desde ahora “pornógrafos”- buscaron dirigir el producto a una comercialización masiva aunque invirtiendo sobre ella un coste reducido. Mucho de este material porno fue exportado de contrabando a otros países, incluidos los de Sudamérica.

Según Gubern, la explosión de una época dorada dentro del cine porno en Estados Unidos va de la mano de una progresiva permisividad desde el cine convencional que incluía en los

²⁶“Hardcore: (Del inglés Hard, duro y core, núcleo o meollo) 1 nom. Voz que designa el género de porno duro en el que se muestran actos sexuales explícitos.” (Lust. 2008, p.85)

años '60 a las películas “nudies”, aquellas en las cuales las actrices solían mostrar de forma gratuita sus grandes senos en algún punto de la trama, destacando en dicho estilo al realizador Russ Meyer, quien si bien nunca produjo directamente un filme pornográfico, supo basar sus producciones en lo que los expertos llaman la “sexplotation” de los cuerpos femeninos (aunque en ocasiones realizaría filmes de sexo simulado). Otro de los elementos a considerar a la hora de entender la época de oro del porno, fueron los filmes sobre pedagogía sexual como *The Marriage Manual* (1970) o *Sexual Education in Scandinavia* (1969), se trataba de una forma de eludir la censura mediante falsos documentales educativos así como aquellos que registraban los campos o playas nudistas del mundo. Todos estos factores mezclados con la mentalidad de liberación sexual propuesta por la juventud de la época, el fin del código Hays y ciertos discursos progresistas, generarían la aceptación y legalización del subgénero softporn (o en su traducción “porno blando”) que logró ser distribuido con éxito por el mundo. Sin embargo, Gubern anota otro factor importante a la hora de entender por qué las películas pornos que se empezaban a estrenar en los teatros a principios de los setenta convocaban una mayor concurrencia, más allá de la simple evolución cultural de la sociedad de la época:

“La despenalización o tolerancia del cine porno duro fue, por tanto, la culminación de un itinerario de progresiva permisividad en las representaciones eróticas, tras el trauma moral y el desarme censor de 1968, y nació espoleado por la crisis comercial del cine en el espacio público, mordido por la implacable competencia de la televisión, a la vez que la hegemonía televisiva, medio de carácter mucho más conservador y con una programación diseñada a la medida de las mayorías silenciosas, desplazaba la función de control ideológico al aparato casero y autorizaba mayores audacias en un medio cada vez menos influyente en la sociedad.” (Gubern. 2005, p.11)

En Europa, Copenhague dio el puntapié inicial a una época de gran crecimiento para el género al celebrar en 1968 la primera feria de mercado sexológico; en Estados Unidos, San Francisco se convirtió rápidamente en un punto neurálgico de programación pornográfica hardcore en sus teatros, bajo el restrictivo de película clase X²⁷, no aptas para menores de diecisiete años

²⁷Como ya señalamos, a la hora de clasificar una película porno a través de la historia se ha hecho de distintas maneras, desde “Stag movies” a “Blue movies”, pero el calificativo de X servía para advertir a la audiencia que el material que presentaba la película era de alto contenido gráfico, los productores de películas porno hardcore decidieron ampliar el término a XXX para así dar a entender que era algo el triple de gráfico, logrando llamar más la atención. El crítico de cine William Rotsler intento ser más preciso y

(aunque la edad podía variar según las leyes de cada estado o país). La primera película de esta época de oro que tuvo una distribución y recepción masiva en el país norteamericano fue *Mona, the Virgin Nymph* estrenada en 1970 (aunque un año antes se había estrenado “Blue movie” de Andy Warhol, que si bien es un filme porno fue considerado para el momento un experimento audiovisual y no tuvo impacto masivo). La cinta producida por Bill Osco y dirigida por Howard Ziehm, tenía escenas explícitamente sexuales y un argumento de carácter cómico, como era el tenor de las producciones europeas. En ella la actriz Fifi Watson interpretaba a Mona, una mujer que había prometido a su madre llegar virgen al matrimonio aunque eso no le impedía experimentar el sexo de formas indirectas. La importancia de esta película, además de ser la primera en estrenarse y distribuirse sin el yugo de la censura, fue mostrar por primera vez un argumento en el que se basaban las escenas de sexo, dejando atrás todas aquellas cintas que sólo mostraban nudismo o secuencias aleatorias de parejas teniendo sexo bajo un contexto ridículo como era el de los “*White coaters*” (en su traducción, batas blancas, es decir, los falsos documentales sobre pedagogía sexual).

El gran golpe que hizo darse cuenta a todos que el género X llegó para quedarse (y no volver a esconderse por la censura) fue el filme de Gerard Damiano *Deep throat* (“Garganta profunda” en su traducción) estrenada en 1972, producida con 24.000 dólares y logrando recaudar en sólo dos semanas 600 millones de dólares. El filme, a lo largo de un año, llamó la atención del gran público e incluso de la crítica cinematográfica, generando comentarios en *The New York Times*, aunque gran parte de esa resonancia pública se debía a los problemas con el sector conservador que desde el oficialismo político, presidido por Richard Nixon, buscaron prohibir y boicotear el filme. No obstante, aquellos empeños por desaparecer la película terminaron provocando un efecto publicitario bastante conveniente para Damiano, ya que el público comenzó a sentir curiosidad por aquello que tanto se le quería ocultar. Con el éxito cosechado con *Deep Throat*, Damiano comenzó una ascendente carrera de películas pornos durante la década, todas con éxito aunque sin el mismo eco social de su primer trabajo.

estipuló que XXX significaba sexo hard-core, XX es para el sexo simulado y una calificación X es para las películas relativamente tranquilas. A pesar de que sólo la clasificación X es la oficial, hoy en día el término de películas XXX es más popular.

The devil and miss jones (1973), *Memories Within Miss Aggie* (1974), *The Story of Joanna* (1975) o *Odyssey: The Ultimate Trip* (1978) son algunas de las películas que durante la década del '70 sustentaron a Damiano como uno de los hombres anclas de la industria del entretenimiento para adultos y cultivando un estilo bautizado por la crítica como “Porno chic” al espectacularizar y estetizar el sexo y el deseo por medio de las imágenes.

Otra película hoy considerada de culto es *Behind the Green Door* (1972) de Artie y Jim Mitchell, logro poner en escena a Marilyn Chambers, una exmodelo rostro promocional de una marca de jabones para lavar ropa, quien realizó una llamativa interpretación –en gran parte gracias a su “ángel” escénico, ya que casi no habla en el filme- que le abriría las puertas a un ascendente star system dentro del género, e incluso brevemente fuera de éste²⁸.

Muchos entusiastas por el porno de aquella época eran los jóvenes - en su mayoría menores de dieciocho, por lo que la censura seguía obstruyendo el camino de recepción del material a un sector de la sociedad - quienes encumbraron como verdaderos sueños eróticos algunas actrices que se repetían en las cintas. Una de ellas fue Bambi Woods, quien protagonizó la exitosa *Debbie does Dallas* (1978) de Jim Buckley, que presentaba una trama de carisma juvenil. Otra actriz requerida y apetecida por el público durante aquellos años fue Sylvia Kristell, protagonista de la serie de películas francesas *Emmanuelle* (1974) de Just Jaeckin, que aunque no mostraba sexo explícito sí contaba con escenas sexuales que le valieron la calificación de X, esta cinta además contenía aspectos visuales más cuidados que otras producciones de la época, por lo que algunos críticos la definieron como filme erótico, tal vez tratando de limpiarla un poco de la connotación que tenía (y aún tiene) la palabra pornografía. *Emmanuelle* fue un éxito internacional y tuvo varios remakes a lo largo de las décadas convirtiéndose en una de las franquicias porno más rentables y duraderas.

Los hermanos Mitchell, creadores de *Behind the Green Door*, considerados por algunos críticos de cine como una suerte de “hermanos Cohen del porno”, recibieron durante la década de oro del cine porno un culto audiovisual por sus trabajos marcando una estética bastante particular para el momento; filmes como *Resurrection of Eve* (1973) o *Sodom and Gomorrah: The Last Seven Days* (1975) decían mucho del estilo lisérgico de los Mitchell.

²⁸Participaría como protagonista en la cinta “Rage” de David Cronenberg en 1979.

Una de las últimas películas que realizaron para el género fue ya entrados en la década de los ochenta, una secuela de su gran éxito *Behind the Green Door*, aunque sin Chambers en sus filas y con un mundo bastante distinto en cuanto a consumo y visión del porno, no consiguieron la misma notoriedad.

Con un alto número de producciones, éxitos de taquilla y comentarios de crítica cinematográfica realmente entusiasmados por el fenómeno del porno²⁹, la época de oro brillaba en su mayor apogeo a mediados de los setenta. La cantidad de realizaciones que surgieron seguían una línea vertiginosa de estrenos sin fin ya que el rápido sistema de producción que aseguraba en la mayoría de los casos cuantiosas ganancias en relación a la mínima inversión realizada posibilitaba la idea de una olla de fortuna sin fondo. Además el trepidante culto que los jóvenes levantaban sobre figuras del medio, principalmente actrices (aunque también a algunos actores como John Holmes) provocaba que la fascinación por el género no tuviese parangón con otro momento de la historia, ni antes ni después. Por esta razón, al trazar una línea cronológica se puede situar a los años '70 como la principal época que define los parámetros de la industria pornográfica y entrega las pautas de contenido en las que producciones posteriores basarían sus argumentos, así como el desarrollo de una estética particular.

Las formas visuales en que se podía representar el placer y lo sexual desde la imagen en movimiento para el gozo de una mirada predominantemente masculina, habían sido estructuradas y democratizadas. Sin el peso de la censura general (obviamente ésta sigue operando mediante distintos grados según el caso y el país que se estudie) la pornografía había abierto una caja de Pandora ante un público entusiasta y voraz, una caja que luego de siglos de mantenerse escondida en los márgenes más liminales del arte y la sociedad, no volvería a ser cerrada y se integraría como un elemento más no sólo de las expresiones culturales de la sociedad, sino también como un índice recurrente de las dinámicas y lógicas económicas e industriales del capitalismo.

²⁹ El crítico de cine de la época William Rostler expresó: "Las películas eróticas están aquí para quedarse. En algún momento, simplemente se integrarán en películas generalistas y desaparecerá como una subdivisión cinematográfica. Nada puede pararlo". Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Cine_pornogr%C3%A1fico

3.- UNA ESTÉTICA EFECTISTA

I. Consideraciones del género por sobre las categorías del erotismo

La década de los '70 popularizó tanto la pornografía, que algunos estudios culturales la clasificaron como parte esencial de la subcultura juvenil de aquellos años. Esto queda demostrado en películas de culto como *Taxi Driver* (1976) de Scorsese, en la cual se muestra cómo su protagonista Travis Bickle visitaba cines porno durante la noche con el fin de aplacar su insomnio, formando parte de un mundo con aura sórdida, rebelde, ilegal, trasnochada y salvajemente urbana. En realidad el porno siempre estuvo lejos de ser una contracultura *per se*, ya que su modo de producción era extremadamente taylorista, constituyéndose como una industria que socioeconómicamente se nutría (y se nutre) fuertemente del capitalismo. En ese sentido seguiremos a Preciado al considerar que las materias primas en su proceso productivo son “la excitación, la erección, la eyaculación, el placer y el sentimiento de autocomplacencia y de control omnipotente” (Preciado. 2008, p.36) mientras que su modelo de ensamblaje sigue una rigurosa serialización que le permitió a los pornógrafos lanzar cerca de 10 a 15 producciones cada año, y en aumento.

El significado contracultural del porno va más ligado a su entorno: sus realizadores se sentían “transgresores y portadores de la contracultura al publicar “lo prohibido” (Egaña. 2009) por lo que si bien no renegaban de elementos propios del cine convencional como el star system, en definitiva propiciaban una industria alternativa o paralela del cine mainstream. Tal vez por lo mismo en su década de oro muchos filmes pornos fueron tomados en cuenta por jóvenes (y no tan jóvenes) artistas e intelectuales que encontraron un valor subversivo en aquellas películas que sólo tenían el afán de excitar a los hombres.

Para Bertolucci el filme porno de Andy Warhol, *Blue movie*, fue una de las influencias principales en su *Last tango in Paris* (1972); asimismo ciertas cintas pornos han sido la inspiración la inspiración en el planteo de una mirada sociocultural atravesada por el sexo y su influencia dentro de la sociedad en afamados directores de cine como el mencionado Scorsese, Cronenberg, Lars Von Trier o Gaspar Noé.

En los '70, actrices como Annie Sprinkle, Candida Royalle, Seka o Jennifer Welles fueron elevadas a una categoría de súper estrellas (pornstar, a fin de cuentas) pero mucho más valor

cultural tuvieron cuando ellas mismas años después se hicieron cargo de su trabajo y forjaron su propia leyenda, aumentando más la plusvalía de aquella década por medio de anécdotas, reinventiones y replanteamientos del juego de lo porno. Las leyendas populares que se tejieron en cuanto al levantamiento de esa industria (que incluyen mafia, delitos y enfermedades venéreas) son material suficiente para engalanar una década alocada en la que parecía que el porno se iba a comer al mundo.³⁰

Blue movie de Warhol tenía pretensiones demasiado intelectuales que invitaban al espectador a hacerse preguntas más que a “relajarse” con el sexo mostrado, quizás un tibio antecedente del postporno; algo similar pasó con *El imperio de los sentidos* (1976) de Nagisa Oshima, prohibida en Francia durante su estreno y hoy considerada un filme erótico de culto por la crítica. Esto nos lleva a cuestionar la dicotomía entre erotismo y porno, como si una categoría estuviese más legitimada socialmente que la otra³¹. Al recorrer el velo podemos notar diferencias estéticas considerables entre un filme erótico y uno porno (siempre refiriéndonos al filme erótico como aquel que no muestra escenas sexuales explícitas), así como diferencias técnicas razonables, ya que generalmente los filmes eróticos forman parte de una producción más costosa que el de la mayoría de las películas porno, aunque el acento primordial que los críticos ponen para diferenciar ambas categorías tiene relación directa con el nivel de seriedad con que el argumento aborda al sexo. Si la película utiliza el sexo como recurso de un mensaje preciso o si tan sólo se trata de hacer divertida la perversión de la mirada banalizando de esta manera el deseo en vez de problematizarlo, esto puede ser un punto de quiebre a tomar en cuenta para determinar las categorías, aunque al mismo tiempo ha sido un argumento para deslegitimizar el porno como discurso, dando por hecho muchas veces que carece de tal.

Gubern establece que el porno constituye un documental fisiológico que define la especificidad del género al privilegiar el mostrar sobre el narrar, siempre en el marco de una puesta en escena destinada a representar una ficcionalización que sea el pretexto de aquello. Para Maingueneau, la pornografía tiende a ser directa porque “se niega a interponer velos

³⁰Parte de esto se puede apreciar en la película “Boogie Nights” de 1997 dirigida por Paul Thomas Anderson.

³¹Linda Williams especifica al respecto de “El imperio de los sentidos” que “Oshima mostró actos sexuales explícitos en el contexto de una narrativa seria, en la cual el acto de penetración heterosexual era a la vez erótico y significativo más allá del requerimiento pornográfico de los excitados espectadores.” Williams, L. (2009). El acto sexual en el cine, laFuga, 9. [Fecha de consulta: 2017-06-09] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/el-acto-sexual-en-el-cine/266>

entre el sujeto que percibe y el espectáculo de ese orden sexual” (Maingueneau, 2008, p.13). Pero en todo caso el género se construye con más elementos semióticos; tal vez la principal diferencia está en el acento de la mirada del receptor. Álvaro García reconoce en la obscenidad una característica troncal de la pornografía: la obscenidad es lo que queda fuera del espacio público, el porno a diferencia del erotismo tiene la tarea de recontextualizar el orden social y convertir en natural lo obsceno.

“De ahí que para su comercialización se acuda al cumplimiento de clichés otorgados culturalmente, por mimesis de lugares comunes de conducta social y género, por personajes carentes de psicología y por el reconocimiento de parte del receptor de los géneros cinematográficos. De esta forma el cine porno invierte “la vida real o la normalidad” y la entrega ficcionalizada, aunque los coitos y eyaculaciones en pantalla sean reales.” (García, 2009)

Es por eso que durante la década de oro muchos argumentos tenían un carisma jocoso y difícil de tomar en serio. *Deep Throat* contaba la historia de una chica que debido a una malformación genética tenía el clítoris en la garganta, lo que la imposibilitaba llegar al orgasmo por vía genital. *Debbie does Dallas* presenta una adaptación - según Erika Lust - en alto voltaje de las comedias adolescentes de la época, en la cual Debbie busca convertirse en la futura animadora de los Dallas Cowboys a punta de favores sexuales que no le hicieran perder su virginidad. La forma de esta película de encarar el sexo desde un posible empoderamiento femenino, no es suficiente para que respire con seriedad frente a la cantidad de chistes y clichés cómicos que cualquier cinta adolescente sobre animadoras presentaba en su momento. *Flesh Gordon* era abiertamente una parodia del clásico comics de superhéroes (fue estrenada antes que su versión adaptada al cine convencional en 1980) *Alice in wonderland* (traducida como “Alicia en el país de las sexomaravillas o pornomaravillas”) estrenada en 1976 y producida por William Osco, se toma muchas licencias para pervertir una historia infantil desde un contexto irrisorio. Muchas películas con argumentos similares copiaron esta premisa, de esta forma, hoy en día versiones X de películas de moda como la saga de “Piratas del Caribe” imponen las razones más ridículas para mostrar sexo.

Pero siendo justos para la gran cantidad de películas que se realizaron en la década del '70, no todas hacían gala de un argumento simplista. *Femmes de Sade* (1976) de Alex de Renzy mostraba las andanzas de un exconvicto misógino que abusaba de las mujeres hasta que

eventualmente recibe su castigo (en una escena psicotrópica que incluye orgía, sadismo y coprofagia). Si bien el filme daba espacio a algunos segmentos de sexo a partir de absurdos deliberados, es destacable el intento por mantener cierta crudeza y sentido común en torno a la mayoría de las escenas sexuales. *The Story of Joanna* (1975) de Damiano intentó llevar el porno a un nivel más serio al inspirarse en la novela erótica francesa *Historia de O* (1954)³² de Pauline Réage y poner en escena una historia de enrevesado amor sadomasoquista en el cual a veces tenían lugar segmentos más cercanos al cine experimental. Un año antes, el mismo Damiano intentaría superponer un argumento serio a su filme porno *Memories Within Miss Aggie* (1974) en el que una anciana recordaba y le contaba a un hombre escondido tras las sombras los encuentros pasados con su amante. La cinta tuvo tanto realce crítico que incluso se inició una campaña –infructuosa– para nominarla en las categorías de mejor película, mejor actriz y mejor director en la ceremonia de los premios Oscar. Pero más allá de algunas excepciones, generalmente los argumentos de las películas porno giraban en torno a lo jocoso e incluso lo bizarro, promoviendo una estética efectista, tratando tal vez de hacerle un peso al rotulo de películas eróticas que venían desde Europa.

Sin embargo, las historias mantuvieron un marcado status quo a la hora de representar el deseo y el sexo, reduciendo cualquier contexto al máximo posible: “los cuerpos copulando en pantalla pierden referencia narrativa (en cuanto ficciones) e histórica (en cuanto imágenes reales). La acción narrativa daría pie a la descripción erótica, tal como en los musicales las canciones y números musicales interrumpen la narración” (García, 2009). Las transiciones narrativas terminan siendo un pobre nexo para enlazar escenas sexuales que se colman gran parte del filme, a pesar de esfuerzos considerables como las películas de Tinto Brass quien llegó al apogeo de lo porno/erótico con su *Calígula* (1979). La narrativa en los filmes se centraba sólo en el acto sexual, siendo más importante en el registro de los actores sus proezas sexuales que sus facultades histriónicas, característica que se mantiene hasta la actualidad se ha establecido como un cliché a la hora de parodiar al género.

³²“Historia de O” ya había tenido su adaptación en el cine mainstream aquel mismo año de la mano del director Just Jaeckin, sólo que la película abandonaba cualquier escena hardcore y se basaba más en las imágenes sugeridas.

II. Lenguaje y claves audiovisuales del porno

Desde sus cimientos históricos el objeto del deseo que el porno busca afirmar en la sociedad es la identidad del sujeto observador, que por tradición se trata del hombre heterosexual, hegemónico y masculino. “En cuanto a la identificación somática, es decir, la excitación verificable en el espectador tiene relación con el arrobamiento y la apropiación, en un sentido cognitivo, de la figura en la imagen.” (García, 2009). La excitación no está necesariamente integrada por lo explícito de lo que se muestra, sino por lo que el espectador integra en su percepción y cognición con su fantasía de goce particular. Para Linda Williams (2009) el momento en que el espectador identifica el deseo y la excitación femenina por medio del orgasmo y su frenesí es lo que posibilita percibir la no simulación del coito y por tanto complementa la propia fantasía del espectador con la imagen. La totalizadora visibilidad del acto sexual concluye con la eyaculación visible que además reafirma el rol dominante masculino. Estos elementos constituyen el esquema semántico para cualquier producción convencional porno. Ante esto, como bien dice García (2009) la excitación de la “hiperrealidad pornográfica” está lejos de la práctica sexual cotidiana. Así, Pablo Carrera cree que el porno en todas sus manifestaciones es sólo un espacio de virtualidad, en el cual el deseo es entendido como un síntoma que debe ser curado con dosis estandarizadas de dominación, ya que este sería el gran tópico a la hora de establecer un argumento pornográfico constante:

“Desde la esposa del jefe que acosa a un empleado, a una muchacha que recibe dinero para llevar a cabo una performance genital, la dominación se presenta como la cara siniestra del deseo. Tras la implementación de un artificio narrativo que simpatice con las domesticadas fantasías de los espectadores, ya no es el sexo lo más importante, sino que la ostentación y el despilfarro de aquel principio de dominación que amistosamente se muestra en el sexo, pero que puede tornarse más vertiginoso aun en la exploración de prácticas extremas para el organismo.” (Carrera. 2009)

Con respecto a la hiperrealidad pornográfica, según se cuenta, Annie Sprinkle durante su período como principiante fue tutelada por otra actriz más experimentada que la llevó a su casa y enfrentándola a un gran espejo le enseñó a hacer “mamadas de manera fotogénica”. En realidad, lo que Sprinkle aprendió fue a mejorar la simulación de una felación mediante su mirada. A través de su rostro la actriz porno pueda procurar la satisfacción del espectador;

la interpretación facial de ésta requiere de un verdadero trabajo de máscara ya que sin importar lo incomodo o difícil que sea el ejercicio sexual frente a cámara, ella siempre debe verse como una “insaciable” que está disfrutando de sobremanera lo que está probando. Otra anécdota ilustrativa de esto es lo que le ocurrió a Marilyn Chambers, que según cuentan fue seleccionada para protagonizar *Behind the Green Doors* sólo porque los productores vieron en su rostro una potencial “succionadora”³³. El atributo aparentemente no es menor para triunfar como actriz en el mundo del porno; las películas se constituyen con un 80% de felaciones siendo un elemento de capital importancia, patentado como una exigencia-necesidad crucial del género ya que permite una importante economía del relato (un coitus interruptus permite prolongarse por medio de cortes en montaje y ralentí) así como manifestar una iconicidad muy clara.

“El semen sobre el rostro femenino, que la mayor parte de actrices confiesan detestar, además de verificar para el mirón la autenticidad de la eyaculación masculina, implica un mancillamiento simbólico del sujeto poseído por medio de una marca visible de posesión y de dominio. Viene a constituir una marca del macho sobre la parte más expresiva y emocional del cuerpo de la hembra dominada y poseída por él.” (Gubern. 2005, p.21)

La necesidad de visibilizar el coito ante el espectador obliga a los participantes a tomar posturas incómodas e inefectivas para la práctica del sexo, lo que importa es la conexión de los genitales frente a la cámara. Los planos deben privilegiar ese aspecto, por lo que los contrapicados (siempre acompañando a la figura de la mujer) y planos medios, así como los encuadres del cuerpo de la mujer copulando con el eje de cámara oblicuo para que se pueda extender a lo largo de la diagonal de la pantalla, son el principal ejercicio óptico en estas películas. El rostro desfigurado de la actriz en pleno éxtasis de placer - como ya se dijo- es vital, incluso, antes de que las microcámaras pudiesen instalarse a centímetros del ano, las escenas de sodomización (no muy comunes a principios del '70, pero rápidamente asimiladas durante mediados de la década) expresaban la dinámica de dolor/placer por medio del rostro de la actriz, como se aprecia en una de las escenas de *The story of Joanna* en la cual la

³³ Los hermanos Mitchel le aseguraron durante el casting “Tienes el rostro perfecto que todos los chicos querrían para restregar su miembro.” Artículo: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-5256-2002-02-15.html>

protagonista primero negándose al sexo anal, pero luego disfrutándolo, lo enfatiza todo mediante sus expresiones faciales diferenciadas.

El hardcore de los '70 pronto exploró las dinámicas de la triple obturación simultánea (boca, ano, vagina) comenzando lentamente una tradición de extremismo y atletismo sexual que buscaba satisfacer las cada vez más exigentes y morbosas necesidades del espectador; operación que llegaría a su clímax con los llamados “medical shoot” en los que se podía observar bajo un primerísimo primer plano el sexo de las actrices en plena acción.

Otro elemento estético del género es la disposición casi automática de las mujeres al acto sexual, por lo mismo las violaciones son raras o culminan en un estado de satisfacción de la ultrajada. Por supuesto el hecho de que la mujer siempre estuviese animada y excitada para el sexo aumentaba el morbo del espectador y al mismo tiempo podía desligarle de alguna culpa o carga moral que pudiese estar sintiendo al ver una escena de ese tipo.

Mientras que en los '70 las películas se constituyeron mediante un montaje transparente propio del cine mainstream, con la cámara actuando como un ente extradiegético, es decir, fuera de la acción, a finales de los '80 el ritmo de muchas producciones cambió (abaratándose incluso aún más) al introducirse el POV (personal point of view) con el estreno de *The Adventures of Buttman* (1989) filmada por el actor John Stagliano quien se puso a sí mismo como dispositivo técnico y narrativo. En la película Stagliano iba por distintos lugares grabando con su videocámara “casualmente” encontrándose con chicas dispuestas a tener sexo con él.

“Aquí, el uso de largos planos secuencia y de formatos de registro más parecidos al casero, hacen parecer que lo grabado no es un montaje, sino que la realidad misma. El camarógrafo se incluye en el relato, siendo un personaje más que observa y opina acerca de lo que acontece en la escena. Bajo esta premisa, surge también la variante gonzo, en la cual el camarógrafo forma parte activa y no sólo observante de los actos” (García. 2009)

La rápida asimilación de esta clase de perspectiva y forma de hacer porno da a entender las pocas herramientas que el género exige al posibilitar a muchos amateurs producir sus propias cintas (en todo caso, algo que ya había ocurrido durante los años cincuenta y sesenta principalmente). Para Gubern, este porno “gonzo” posibilita a sus realizadores de un “cierto aire de desinhibido cinéma-vérité a la representación” (Gubern. 2008, p.62). Por último el

porno “gonzo” permitió abrir el paso a principios del nuevo milenio al género “reality porn” más anclado en lo televisivo que en lo cinematográfico en términos de imagen e iluminación. Series como *Grills gone wild* o *My dirty Little Secrets* presentan a un grupo de actores que fingen ser transeúntes comunes a quienes una cámara intrusiva los sigue en su “vida cotidiana” con énfasis en el sexo filmado de una manera intencionalmente torpe. Mediante una cruda imagen y un sonido directo, los realizadores intentan imponer una sensación de naturalidad a la escena casi como si todo hubiese surgido de forma espontánea. Este tipo de porno que procura la invasión de una falsa intimidad surgió con gran fuerza tras el dominio de internet y los primeros videos sexuales filtrados de famosas, pero profundizaremos más sobre esto en el capítulo IV.

El porno es un género donde una de cuyas partes termina definiendo el todo; más allá de la eyaculación que es el reflejo de la acción o la penetración que corresponde a la acción de la trama, la atención de la cámara siempre busca el rostro de placer de la actriz convirtiéndose en el gesto más pertinente para la pulsión erótica sexual de lo que se está transmitiendo. El rostro de la actriz capitaliza la expresividad y la emoción que debe primar en todo el filme. Pocas veces se grafica esto en el papel del actor quien únicamente debe servir como una máquina sexual que no pare de eyacular³⁴.

En una película porno, dentro de una escena los primeros planos de penetración anal o vaginal, siempre se combinarán con el rostro extasiado de la actriz. Siguiendo la lógica de Zizek, los ojos de la actriz porno sirven más bien para recordarnos la falsa complicidad entre espectador-producto: un “Ya lo ves, te estoy viendo, observando mi mirada”. Dentro de esa lógica y según este recorrido histórico la pornografía crea una imagen que sólo se permite apreciar bajo una mirada de perversión masculina. El género por tanto “deviene como experiencia de poder y no como mera contemplación del sexo: el goce de poder abrir un agujero en la intimidad, de vencer el pudor, de exhibir lo obscuro.” (García. 2009)

Este mecanismo hace que el porno adquiera una estética efectista. Se trata de algo monotemático, las pautas de acción y realización son fáciles e incluso intuitivas de captar y como hemos visto perfectibles de abaratar y abstraer cada vez más, pero se deben respetar,

³⁴Los “money shot” era la forma de denominar un método de pago a los actores. Por cada eyaculación en cámara recibían un pago.

ya que han condicionado a una generación de espectadores a excitarse sexualmente sólo de esa forma. Prácticamente esto desterraría la posibilidad de producir un porno discursivo que mantenga este efectismo, pero al mismo tiempo pueda generar un sentido crítico-reflexivo en el espectador en relación a su cultura y sexualidad. Aquello sería un proyecto destinado al fracaso ¿o no?

Capítulo II

MUJERES Y PORNOGRAFÍA: UNA TENSION FLUCTUANTE

“La pornografía dominante es a la heterosexualidad lo que la publicidad a la cultura del consumo de masas: un lenguaje que crea y normaliza modelos de masculinidad y feminidad, generando escenarios utópicos escritos para satisfacer al ojo masculino heterosexual.”

Paul Preciado

“La construcción de género prosigue hoy a través de varias tecnologías de género (por ejemplo, el cine) y de discursos institucionales (por ejemplo, teorías) con poder para controlar el campo de significación social y entonces producir, promover e 'implantar' representaciones de género”

Teresa de Lauretis

1.- LA PORNOGRAFÍA BAJO LAS DISTINTAS MIRADAS FEMINISTA

I. El discurso institucional

El movimiento histórico feminista ha tenido puntos de encuentros y desencuentros con la pornografía. Las luchas sociales y conquistas de derechos que un grupo de mujeres han conseguido frente al patriarcado³⁵, parecen desmembrarse a ojos de una mayoría cuando algunas optan ejercer la prostitución o relacionarse directamente con la pornografía, trabajos percibidos por los parámetros socioculturales normativos como denigrantes para el sexo femenino ya que traen consigo la “objetivación” sexual de sus cuerpos, estableciendo automáticamente supuestas relaciones abusivas de sumisión, humillación y explotación. Es por ello que no resulta curioso encontrarse con comentarios que condenen y traten de incongruente la posición feminista de la trabajadora sexual María Ríot en su entrevista³⁶ al diario digital “El Ciudadano”. Los comentarios y opiniones de los usuarios condensan en gran medida la lectura naturalizada que algunos hombres y algunas mujeres detentan del feminismo, el cual aparentemente se contradice con la actividad laboral de María:

“En la noche alquilo mi cuerpo a los hombres por dinero para que hagan lo que les dé la gana y en la mañana voy a decirle a las mujeres que deben tener dignidad y defender sus derechos. Estas feministas sí que son un chiste...” Escribe un usuario respecto a la entrevista de María, bajo su comentario un contador de 56 likes lo apoyan y en la bajada de respuestas otros usuarios le dan la razón mientras unos pocos le objetan. Este tipo de comentarios se replican frente a algunas ideas de María como por ejemplo: “Al abolicionismo [feminista] le molesta que digamos que elegimos ser trabajadores sexuales, que vemos más libertad o autonomía en la prostitución que en otros trabajos, pero para muchísimas mujeres es una realidad, así que no se puede negar.”

³⁵ Tomamos como referencia el libro *La creación del patriarcado* de Gerda Lerner para referirnos al término. Lerner lo define como un sistema social institucionalizado por múltiples procesos históricos en donde estos quedan manifiestos a través de “cambios en la organización del parentesco y en las relaciones económicas, en la instauración de las burocracias religiosa y estatal y en el giro que dan las cosmogonías con la ascensión de los dioses masculinos” (1990, P.10)

³⁶ Entrevista a María Riot: <http://www.elciudadano.cl/entrevistas/maria-riot-trabajadora-sexual-sy-puta-y-feminista/06/16/>

Este ejemplo actual puede ayudarnos a graficar algunas consideraciones que se construyen desde el campo del discurso heteronormado, especialmente el cómo se entiende, permite y admite generalizadamente el feminismo dentro de nuestra cultura occidental. Al respecto podemos extraer dos puntos necesarios de ampliar:

- El feminismo actualmente tiene una cara institucionalizada descansando en las esferas del poder³⁷, atrayendo un fuerte arrastre de corrección política³⁸ que establece pautas de comportamiento en el actuar cotidiano en pos de un orden igualitario. La transparencia de este orden discursivo se puede ratificar en el comentario virtual de una usuaria sobre la entrevista de María: “Esta bien que una haga lo que se le dé la gana “wn” pero....estas cosas hacen que el feminismo sea una mierda. Feminismo = igualdad. Esto de la prostitución nos hace ver como objeto para solo dar placer al hombre...quizás este equivocada me tachen de “cartucha weona”...pero encuentro que esto derrumba lo que muchas mujeres reclaman”

Efectivamente desde una tribuna institucional el feminismo se podría llegar a entender como un respeto sagrado hacia las mujeres, el problema vendría siendo cuando llega la hora de precisar hacia qué mujeres específicamente; ¿Todas caen en la misma categoría?, ¿Hay una clase de mujer que resulta públicamente más digna que otra?, ¿Termina siendo únicamente el sexo por sobre el género lo que importa a la hora de entender y plantear el feminismo?. En definitiva habría que preguntarse si se produce una lógica de prestigio social especialmente resguardada al ámbito femenino en el que algunas quedan excluidas y marginadas del discurso feminista.

³⁷ La entidad internacional ONU Mujeres (<http://www.unwomen.org/es>) creada en 2010 por la Asamblea General de las Naciones Unidas constituyó “un paso histórico en la aceleración de los objetivos de la Organización en materia de igualdad de género y de empoderamiento de la mujer” Desde esa tribuna importantes figuras mundiales (tanto masculinas como femeninas) provenientes de la política y otros rubros han aportado a la entidad promoviendo campañas, asambleas internacionales y estudios socioculturales en pos de la equidad de género.

³⁸ Las dinámicas de lo políticamente correcto han generado una nueva biopolítica dentro del tejido social occidental-capitalista. Para Slavoj Žižek la corrección política puede terminar constituyendo una forma más peligrosa de totalitarismo en nuestro mundo: “Sin una pizca de mutua obscenidad amigable no es posible tener un contacto real con el otro. Permanece ese frío respeto. Necesitamos una pizca para establecer un verdadero contacto. Eso es de lo que carece para mí la corrección política.” Diálogo disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=I7xN3CCayNE>

Mediáticamente se cubre al feminismo con un manto de objetividad en donde no parece haber elementos internos que cuestionen los dictámenes que el movimiento plantea. Sin embargo, algunas intelectuales como Donna Haraway han demostrado que el feminismo al institucionalizarse políticamente cayó en el mismo vicio que ciertas ideologías de izquierda, al dejar de lado el contexto de las problemáticas específicas que afectaban a algunas de sus congéneres, las cuales habían sido olvidadas o simplemente generalizadas al momento de expresar las demandas del movimiento.

Por ejemplo, Haraway reconoce el desamparo socioeconómico de las mujeres afroamericanas y latinas en Estados Unidos, una realidad que no se trataba con la misma intensidad en las luchas feministas que llevaron a cabo las mujeres blancas en los '70 y '80. Por lo mismo cree que “No existe nada en el hecho de ser “mujer” que una de manera natural a las mujeres” (Haraway. 1995, p.264) desbaratando la lógica generalista que el movimiento políticamente difunde, ya que en las luchas feministas parece coaccionar un grupo hegemónico que establece sus pautas de prioridades frente a otras problemáticas.

Este grupo hegemónico al no reconocer todos los contextos sociales y culturales en los que las luchas feministas se desarrollan, bien puede excluir desde la opinión pública institucionalizada a las trabajadoras sexuales y actrices porno debido a que constituyen una fuerte contradicción ideológica dentro del esquema, casi un pecado para con la causa. De cualquier forma otras voces dentro del movimiento han llamado a ignorar estas diferencias frente al enemigo común que es el patriarcado.³⁹

- Al repasar los comentarios de la entrevista de María resulta evidente que hay un tono general de reproche con respecto al feminismo, pese a la aceptación del movimiento en las esferas institucionales. Esta actitud se replica en opiniones de internet cuando se trata de marchas feministas o protestas por el estilo⁴⁰, lo cual indica que el sentido

³⁹ En una entrevista de 1984 Kate Millet defendía la unidad del movimiento por sobre las diferencias específicas. Millet entiende el movimiento por sobre todo como una reivindicación de derechos dentro de la lucha de clases "Hay todo tipo de mujeres y de enfoques, pero no gastamos nuestra energía en luchas intestinas. La canalizamos en la lucha por la igualdad de derechos, por el aborto, por el salario igual". Artículo: http://elpais.com/diario/1984/05/21/sociedad/453938405_850215.html

⁴⁰ La marcha internacional #Niunamenos del 2015 estuvo antecedida por una campaña pública adversa que buscaba cambiar el nombre de la tendencia a #Nadiemenos, argumentando que la violencia no era un problema que afectaba únicamente a un género. El hecho provocó disputa en redes sociales y aunque el

común de nuestra sociedad se basa estrictamente en el dictamen de la heteronorma. Habría que preguntarse entonces hasta qué punto el feminismo institucionalizado que promulgan figuras como Michelle Obama, Hillary Clinton o Emma Watson terminan negociando sus conquistas con el orden heteronormado, es decir, ¿Hasta qué grado se consciente socialmente el avance del feminismo?.

Si las actitudes machistas a nivel laboral, educacional y doméstico han bajado en algún nivel sus índices de comportamiento, podría deberse a una regulación que el movimiento feminista ha provocado en la sociedad, una victoria sin duda, pero una que obligadamente ha tenido que pactar con el orden heteronormado.

A pesar de todos los avances del movimiento dentro del tejido social, tanto las instituciones como los lugares de poder y privilegio aún siguen siendo núcleos machistas, independientemente si quien está en el lugar de mando sea una figura femenina o masculina. La cultura dominada por el falogocentrismo⁴¹ se articula bajo la situación de opresión de una clase, de un género, de una raza y de su cultura y reconocimiento por sobre otra, esas dinámicas de poder no se han extinguido. Por más que hoy existan mujeres en campos donde hace cincuenta años no era siquiera pensado encontrarlas, su asimilación a una cultura heteronormada es rápida. Frente a esto algunas autoras como Jackie Orr sienten que aquel feminismo de la libertad sexual e igualdad económica para la mujer (blanca y de clase media) en los tiempos que corren ha quedado como algo obsoleto debido a que la corrección política terminó siendo la nueva ideología opresiva.

II. El rol de género en cuestionamiento

El feminismo siempre es puesto en tela de juicio por una diversidad de personas (en especial en las redes sociales virtuales), quienes caricaturizan la figura de las activistas bajo la amalgama de “Feminazys” u otras expresiones inventadas por la cultura actual como el

nombre de la marcha no se cambió, quedo manifestado que cuando se trata de feminismo existe cierta resistencia desde la sociedad a tolerar abiertamente al movimiento, siendo las redes sociales de internet el catalizador masivo para ello.

⁴¹ En este caso utilizamos el termino falogocentrismo acuñado por Derrida, tal cual lo hace Donna Haraway en *Ciencia, Cyborg y mujeres. La reinención de la naturaleza* en referencia al privilegio de lo masculino en la construcción del significado de las cosas y cómo la generalización del género masculino ha asimilado históricamente el logos, la razón.

llamado “hembrismo”⁴². Justamente frente a esto y como reacción frenética ante lo que parece una declarada guerra de sexos, grupos de hombres han conformado movimientos “masculinistas”⁴³ que buscan defenderse de los derechos constitucionales que benefician a las mujeres por sobre los suyos. Las emergencias de movimientos y conductas radicales enfrentadas en el campo social evidentemente trazan una línea combativa de mujeres contra hombres, todo en medio de un sistema capitalista que sabrá saciarse de cualquier lado de la contienda. Lo cierto es que en el trasfondo de todo esto hay algo que no se dice, pero se percibe: los roles de género se han puesto en entredicho, no de una manera impactante, pero lo suficiente como para que un hombre criado bajo la heteronorma sea de vez en cuando capaz de plantearse el hecho de que “comportarse como hombre” de acuerdo a las obligaciones y constructos sociales que eso conlleva, ya no es lo que le interesa.⁴⁴

Frente a la actitud del movimiento “masculinista” que busca dinamitar los roles de género, su crítica nunca se hace desde lo que parece ser la raíz del problema. Cuando las asociaciones por los derechos de los hombres alegan que el sistema jurídico aparentemente beneficia sólo a las mujeres en asuntos de jurisprudencia y los “abandona” a ellos cuando se trata de figuras legales como la adopción, la custodia de menores, la pensión alimenticia o la violencia de género, el movimiento no se cuestiona si acaso esas ventajas legales en el fondo tienen su razón en las bases del patriarcado que se activa por medio de la heteronorma y no necesariamente porque el terreno político y social es dominado por una supuesta “dictadura del feminismo”. Más que poner en la balanza las ventajas adquiridas por un género u otro y jugar al empate técnico, el feminismo buscaría dinamitar todos los preceptos sociales hasta

⁴² El psicoanalista español Miguel Ángel Sánchez Padilla en su workshop *Hembrismo, como la evolución de un síntoma a través de generaciones* describe el término como aquello que: “Alude a una actitud de prepotencia de las mujeres respecto de los hombres, o bien un parcialismo discriminatorio claramente favorable a la mujer en acciones u opiniones.” (2014)

⁴³ El documental *The red pill* (2016) de Cassie Jaye trata en profundidad sobre las asociaciones por los derechos de los hombres. El documental no estuvo exento de polémica, muchos lo consideraron propagandístico y misógino, además sufrió fuertes ataques de boicot por parte de grupos feministas.

⁴⁴ Sobre la crisis de la identidad masculina, el trabajo de grado de Belen Pascual *Masculinidades: ¿por qué los hombres también necesitan feminismo?* (2015.) aborda como el patriarcado ha construido la identidad del hombre en la sociedad y cómo ésta se ha transfigurado lentamente frente a los repentinos cambios en el modelo de productividad capitalista que incluye a la mujer como fuerza productiva clave desde mediados de la segunda guerra mundial.

ahora conocidos, como lo expresa Virgine Despentes al final de su ensayo “Teoría King Kong”:

“El feminismo es una revolución no un reordenamiento de consignas de marketing, ni una ola de promoción de la felación o del intercambio de parejas, ni tampoco una cuestión de aumentar el segundo sueldo. El feminismo es una aventura colectiva, para las mujeres, pero también para los hombres y para todos los demás. Una revolución que ya ha comenzado. Una visión del mundo, una opción. No se trata de oponer las pequeñas ventajas de las mujeres a los pequeños derechos adquiridos de los hombres, sino de dinamitarlo todo.” (Despentes. 2007, P.121)

Cuestionarse el rol de género asignado por la heteronorma parece ser el efecto más contestatario y liberador que el feminismo actual o el llamado post-feminismo pueda producir. Retomando el caso de María Riot, las críticas que recibe pueden indicar que el feminismo institucionalizado que ha ganado lugares de poder, irónicamente ha figurado el rol genérico de una mujer, uno en el que el trabajo sexual no puede caber. Al respecto María explica en la entrevista antes mencionada:

“(…) en el feminismo hay muchas posturas y corrientes, pero la que más se ha masificado ha sido el que se autodenomina abolicionista, que son quienes creen que la prostitución no es un trabajo legítimo y que por lo tanto debe abolirse. En Argentina por ejemplo, como en otras partes del mundo, han hecho una campaña muy fuerte confundiendo a la sociedad en general, poniendo en el mismo lugar a la prostitución con la trata; entonces cada vez que hablamos de prostitución, la gente piensa que estamos validando la trata o que alguien trabaje coaccionado o bajo malas condiciones, y la verdad es que por supuesto jamás querríamos o apoyaríamos eso.” (Riot. 2017)

En concreto estas disputas se podrían zanjar bajo la simple noción de libertad de elección, algo compartido y defendido por las feministas de todo tipo, pero que mantiene sus puntos de tensión cuando se trata de pornografía o prostitución debido a la asimilada “objetivación” sexual que conlleva y termina comercializando sobre los cuerpos femeninos como producto de consumo rápido dentro de las lógicas del mercado capitalista, razón por la que algunas creen necesario sacrificar en algún punto la libertad de elección. Es así como el feminismo abolicionista (o abolicionismo), en su afán por erradicar la prostitución, termina entendiéndose con las prácticas políticas activas de dominación heteronormativa, como la que el año 2014 la provincia de Córdoba realizó al lanzar su campaña contra la trata sexual

en la que se exhibía en grandes letreros de la ciudad la consigna “SIN CLIENTES NO HAY TRATA”⁴⁵. Dejando en claro que el problema era la prostitución en sí y no la mafia de esclavización sexual. Este ejemplo da pie para hablar de la curiosa relación que se dio en Estados Unidos durante los ‘80 cuando las feministas abolicionistas se aliaron con la derecha de Ronald Reagan con el fin de censurar la exhibición y producción de pornografía.

III. La postura abolicionista

El grupo “Women Against Pornography” creado en 1979 estaba liderado por las abogadas feministas Andrea Dworkin y Catharine MacKinnon. Se trataba de un grupo abolicionista que según sus términos quería proteger a las mujeres del peligroso yugo sociocultural que la pornografía y la prostitución pesaba sobre ellas, considerando que la mejor forma de hacerlo era acabando de raíz con aquellas prácticas. Su consigna de lucha era “La pornografía es la teoría, la violación es la práctica” ya que tanto las prácticas de prostitución como las de pornografía terminaban usufructuando del cuerpo y de la mente de las mujeres para disposición de cualquiera, propagando el patriarcado y reforzando “un mito de sexualidad femenina pasiva y masoquista, donde las mujeres, tal como las representa la pornografía adorarían ser forzadas, humilladas, azotadas y sobre todo violadas”⁴⁶

El ataque a la pornografía, que durante los ‘70 como expresión cultural audiovisual recién había definido sus pautas esquemáticas y arquetípicas (y crecía a pasos agigantados dentro de los márgenes de la industria y el mercado) fue producto de una interpretación desacertada de un feminismo que abogaba por la corrección política, pero que al mismo tiempo buscaba subvertir la institucionalidad del estado (el poder político lo detentaba la derecha blanca conservadora). Raquel Osborne plantea que para las abolicionistas las imágenes pornográficas hacían perder de vista la dimensión sexual de la mujer, estableciendo en un análisis altamente dicotómico entre: “mujer y naturaleza con erotismo, y hombre y cultura con pornografía. Erotismo, en ese planteamiento, significa amor apasionado y libre deseo; pornografía, por el contrario, se identifica con objetualización y violencia hacia las mujeres” (Osborne. 2015, p.17).

⁴⁵ Artículo en: <http://www.lanacion.com.ar/1764297-sin-clientes-no-hay-trata>

⁴⁶ Egaña, L. (2009). La pornografía como tecnología de género, laFuga, 9. [Fecha de consulta: 2017-06-30] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/la-pornografia-como-tecnologia-de-genero/273>

Dworking y MacKinnon no veían una libre opción individual en las mujeres que optaban por estos trabajos. Asumían que en todos los casos se trataba de chicas apremiadas por paupérrimas condiciones sociales y económicas, que no les quedaba otra, por lo que la explotación y mercantilización de sus cuerpos se basaba únicamente en la violencia sexual. Las abogadas aducían que nadie voluntariamente optaría por vender su cuerpo

Otros grupos radicales surgidos posteriormente, como las “Feminists Fighting Pornography”, establecían que la raíz de toda esta discordia se basaba en la ideología del “feminismo de género”, el cual: “examina la historia y ve a una opresión ininterrumpida hacia las mujeres por parte de los hombres que se extiende por todas las barreras culturales. Para ellas, la única explicación posible es que los hombres y las mujeres son clases separadas y antagónicas cuyos intereses están opuestos necesariamente.”⁴⁷ Esta postura va de la mano con el rechazo al “esencialismo sexual”, el cual establece que la condición biológica determina algunas actitudes naturales de cada género como la tendencia innata de la mujer hacia la maternidad. Para estas feministas, aquello es sólo una construcción ideológica que no tiene nada que ver con la realidad y que es perpetuada por los hombres para definir la sexualidad de las mujeres desde elementos socioculturales en donde el porno resulta ser un aliado determinante en esa construcción.

La explosión pornográfica durante los '70 provocó un clima de cinismo y doble estándar en la sociedad norteamericana. La cruzada de los gobiernos conservadores por censurar la pornografía comercial, comenzó desde la irrupción de la revista Playboy en los años sesenta y en realidad sólo buscaba mantener a raya a la industria luego de su desborde popular⁴⁸. El inesperado éxito social y rápido crecimiento económico de las películas porno durante los '70, mezclado con el fervor de los movimientos de liberación sexual pusieron un grito de alerta sobre Nixon (y posteriormente en Reagan), temiendo que su gobierno - llamado a

⁴⁷ Artículo: “Una defensa feminista de la pornografía” Wendy Mcelroy

<https://libertarismoperu.wordpress.com/2012/08/12/una-defensa-feminista-de-la-pornografia-por-wendy-mcelroy/>

⁴⁸ Caso similar ocurrió en Francia durante los '70, Virgine Despentes revela: “Cuando Valery Giscard d’Estaing prohíbe el porno, en los años '70, no lo hace respondiendo a una protesta popular – la gente no salió a la calle gritando “no podemos más”- o a un aumento de los problemas sexuales. Lo hace porque las películas porno tienen demasiado éxito: el pueblo llena las salas y descubre la noción del placer. El presidente protege al pueblo francés de sus ganas de ir al cine a ver buenas películas de sexo” (2007, p.83)

delimitar las pautas de una economía mundial que perfilase el estilo de vida de los demás países del continente - terminase sumido en una evidente estado de Sodoma y Gomorra.

La explosión del sexo como elemento de mercado chocaba con los preceptos de la ideología conservadora, la cual:

“No tolera ni acepta el sexo como normal ni apropiado más que en el contexto de un compromiso profundo marcado por el amor y el reparto de responsabilidades, lo que también exige la capacidad de renunciar al placer puramente egoísta. El código moral es preciso: dicta con quién hacer el amor, cuándo, dónde e incluso cómo.” (Arcand. 1991, P.72).

En esos términos, Nixon, en sus obcecados intentos por censurar *Deep Throat*, no sólo buscaba hacerle justicia a los preceptos de su partido Republicano, sino que también quiso devolver a la pornografía al lugar que históricamente ocupó: relegada a un sector masculino y exclusivo del ámbito privado.

De todos modos, para una sociedad que en los ‘70 había desarrollado una muy importante contingencia liberal, a la censura no le quedaba otra que reducir sus límites al trazar el cerco entre lo tolerable y lo no tolerable. De este modo, una censura cada vez más permisiva, a pesar de los ideales moralistas del partido republicano, evidenciaba que no iba a ser posible volver a un nuevo código Hays.⁴⁹ De este modo, el poder político conservador tuvo que aprovecharse de las críticas del feminismo abolicionista hacía la pornografía para sacar ventaja; paradójicamente no le quedó otra alternativa que aliarse con quienes en la calle habían sido sus rivales ideológicos. El objetivo era claro: prohibir legalmente la pornografía, convertirla en una actividad criminal.

IV. La postura pro-sexo

El feminismo se había asentado en Estados Unidos como un movimiento radical e impopular, no tenía la misma fuerza que gozaba en Europa y en su campo confluían pensadoras ligadas a la corriente izquierdista como Sallie Tisdale o Kate Millet (que por cierto opinaba que

⁴⁹ Vale decir que hoy en día aún existen varios países (principalmente bajo régimen autoritario) que siguen prohibiendo la pornografía. Román Gubern presenta varios ejemplos de aquello en su Post Scriptum lanzado el año 2005 en la reedición del libro *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*.

censurar la pornografía era un remedio peor que la enfermedad). Evidentemente este feminismo no caería bien en una sociedad capitalista que comprende cualquier acercamiento al socialismo como un paso seguro al comunismo. La cruzada contra la pornografía resultaba algo de vital importancia para ganar terreno en el campo social ya que transparentaba un problema no menor que atacaba específicamente al género femenino.

Lo interesante es que en el movimiento confluyeron demasiadas opiniones que desde un principio no estuvieron de acuerdo con la guerra contra la pornografía. Lentamente comenzaron a deslizarse su opinión hacia otros flancos al notar cómo el movimiento se aliaba al conservadurismo que tanto se había opuesto a sus luchas en el pasado. Aunque la excusa de las feministas abolicionistas para justificar esta alianza no tenían que ver con denunciar la obscenidad del sexo o el mantenimiento del buen orden social (como vociferaba los republicanos), sino que se trataba de hablar sobre relaciones de poder entre los sexos, dejando en claro expresamente que la pornografía era una forma más de violencia de género. Susan Brownmiller afirmaba que por lo menos es desalentador ver que “en momentos en que tantas energías y esfuerzos son consagrados a humanizar más las relaciones entre los sexos, la pornografía propaga la ignorancia de la sexualidad, el desprecio a las mujeres y que, en resumidas cuentas, favorece que se mantenga la incompreensión” (Arcand. 1991, p.78)

Como reacción al feminismo anti pornográfico, pronto se desprendió en el campo social un feminismo liberal que se acentuaba en empoderar a las mujeres en sus decisiones. Algunas organizaciones como la Feminists for Free Expression (FFE), se opusieron conscientemente a la censura en cualquiera de sus expresiones, lo que dio pie en los ‘80 a las llamadas “Feminist sex war”, en donde la discusión sobre la mujer y su relación con la pornografía y la prostitución fue llevado a un asunto de libertad de elección. Ellis Wiss fue una de las primeras en enfrentar al feminismo abolicionista, definiendo su postura como feminismo pro-sexo, Laura Milano especifica el origen de esta diferencia:

“Valía más la lucha feminista en pos de la prohibición de la pornografía que la investigación de nuevas formas de representación de sus deseos y placeres. En esta línea se explica la censura selectiva sobre el material porno de la época en Canadá, que afectó más que nada a las representaciones sexuales del lesbianismo, el sadomasoquismo y los juegos eróticos con dildos y otros juguetes sexuales. Mientras tanto, la pornografía heterosexual no paraba

de crecer y difundirse masivamente luego de la explosión de Garganta profunda. Frente a esta censura selectiva reaccionó otro grupo de feministas.” (Milano. 2014, p.52)

Sin embargo, los debates no congregaron importantes intercambios de opinión o puntos de vista; MacKinnon se ha negado reiteradamente a compartir escenario con feministas pro-sexo evitando cualquier punto de contacto al respecto. Para MacKinnon, que como abogada tuteló a Linda Lovelace en el juicio contra su ex marido y ex representante⁵⁰, el feminismo debía actuar como un organismo proteccionista para con las mujeres; irónicamente Mackinnon tiene la misma visión paternalista con la cual los Estados desarrollan penas y leyes buscando evitar crímenes, castigando por sospecha a ciertos ciudadanos estigmatizados como potenciales delincuentes.⁵¹

Los argumentos que surgieron en los ‘80 contra las películas X hasta el día de hoy siguen siendo mantenidos por las abolicionistas: la pornografía lleva a la violencia contra las mujeres, y esa violencia es tan brutal que termina traumatizando a todas las que participaron activamente de aquellas prácticas. Dentro del discurso abolicionista las actrices porno son vistas como serviles al patriarcado, sus performance no son del todo opcionales o consensuadas sino que han sido manipuladas por su condición social y de género. La lamentable historia de la actriz Linda Lovelace la convirtió en un referente constante y simbólico para las abolicionistas. A la actriz le tocó experimentar de primera mano la parte oscura del porno, al ser usada y estafada por quienes la perfilaron para su proyecto comercial; según su aterrador testimonio, durante el rodaje de *Deep Throat* tuvo una pistola apuntando sobre su cabeza todo el tiempo⁵². En su rápido ascenso a la fama, Lovelace terminaría renegando y combatiendo contra la pornografía junto a las abolicionistas hasta que

⁵⁰ El abominable proxeneta Chuck Traynor. Convirtiéndose el caso en un símbolo de la lucha contra la pornografía y la muestra explícita de explotación femenina.

⁵¹ Como ejemplo más próximo de Estado paternalista tenemos al Código de convivencia que rige en la provincia de Córdoba el cual pretende evitar desórdenes públicos otorgándole facultades extraordinarias a la policía, quienes pueden actuar bajo su propio criterio frente a un individuo con la excusa de evitar un delito o la presunción de sospecha.

⁵² En su declaración ante la Comisión del Congreso de los Estados Unidos que investigaba el mundo de la pornografía por orden del presidente Ronald Reagan dijo: “Cuando vean la película “Garganta Profunda”, estarán viéndome ser violada. Es un crimen que esa película continúe mostrándose; tenía una pistola sobre mi cabeza todo el tiempo”

eventualmente rompió relación con ellas⁵³, confinándose en un auto exilio del mundo público hasta su accidentada muerte en 2002.

La experiencia de Lovelace ciertamente no resulta aislada sino que bien puede ser un reflejo de la obra y vida de muchas actrices porno que sufren las consecuencias de una terrible precarización laboral dentro de la industria, sumado al reproche social que este trabajo conlleva por su condición de mujeres: juzgadas perpetuamente por el sólo hecho de haberse dedicado a tener sexo frente una cámara en algún punto de sus vidas. Aquello es lo que mantiene en pie de lucha a las abolicionistas, aunque ya no son las únicas que ofrecen un grito de guerra contra las prácticas machista-opresoras de la industria pornográfica.

Para las feministas pro-sexo, la idea de que la pornografía resulta degradante para la mujer por el mero hecho de convertirlas en objeto sexual, sería caer en una trampa retórica. Argumentan que limitar la complejidad dimensional de un trabajo a mero objeto sexual por el sólo hecho de ocupar el cuerpo como principal herramienta no es válido para generalizar una crítica; de ese modo un boxeador también ocupa su cuerpo para ofrecer un espectáculo, pero como lo plantea Despentés, en ese caso, sólo por su condición de hombre él no se reduce a mero objeto sexual o físico. Para las feministas pro-sexo tanto la prostitución como la pornografía son alternativas válidas de empoderamiento en pos de la libertad femenina. Así como lo considera Wendy McElroy, después de todo, la libertad de elección involucra también el derecho a tomar una “mala” elección, pero no se puede intentar proteger a la mujer ocultándola de una realidad que muchas por diversos motivos eligen y construyen. El feminismo pro-sexo plantea que los dardos de ataque que las abolicionistas habían lanzado estaban mal dirigidos; si el problema de fondo era cómo el patriarcado construía un discurso y generaba una realidad en base al porno, valía la pena analizar hasta qué punto se podía trastocar ese discurso y transformarlo.

Entrados los ‘90 el cisma que el movimiento feminista tuvo en relación al porno y la prostitución produjo otras posturas que desarrollaron distintas maneras de afrontar la situación, y además:

⁵³ Posteriormente Lovelace acusaría al feminismo abolicionista de haberla usado para sacar ventaja política con su caso. Lovelace terminaría alejándose totalmente del movimiento.

“los grupos de lucha contra la pornografía habían desaparecido en su mayoría. Sus presiones no tuvieron mucho éxito, la controversia pública parecía mucho menos viva, y su reanimación, gracias a algún informe de comisiones de investigación o como efecto de leyes confusas y siempre en retraso, parecía imposible” (Arcand; 1991: 79)

Desde ese momento las discusiones se perfilaron con mayor ahínco en los respectivos bandos feministas. Para Lucia Egaña, la gran cuestión de todo es que el centro de la discusión por parte de las abolicionistas se tomó a la pornografía como “una violación en sí misma y no como una consecuencia de un sistema machista que entre miles de otras representaciones busca a través de la pornografía perpetuarse a nivel de representación”⁵⁴ Para las abolicionistas, el deseo femenino no era algo a tomar en cuenta dentro de la lucha, por lo que nunca se consideró siquiera la posibilidad de una apropiación del medio para configurar otro tipo de porno, uno que fuese el engranaje de un sistema alternativo al dominante y que resistiese los embates de una industria machista, a la vez que encarara los problemas de desamparo laboral y humillación que sus actrices sufrían dentro y fuera del trabajo, pero además, que representara y transmitiera la identidad del deseo de lo que en ese momento era una otredad. La manifestación radical que surgiría de las bases del feminismo pro-sexo y también de los estudios de género sería el postporno.

⁵⁴ Egaña, L. (2009). La pornografía como tecnología de género, laFuga, 9. [Fecha de consulta: 2017-06-12] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/la-pornografia-como-tecnologia-de-genero/273>

2.- POSTPORNO

I. Fisurando el orden social heteronormado

El 19 de Julio del año 2015, se suscitó un escándalo en la facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (UBA) debido a una performance postporno programada en el marco de un ciclo cultural llamado “Miércoles de placer”, que abarcaba un conjunto de actividades y charlas con respecto al tema. En la performance, los integrantes del grupo español PostOp se pasearon por las aulas y pasillos de la facultad realizando escenas de sadomasoquismo, terminando arriba de una mesa en la que una de las integrantes del grupo se acostó sobre el respaldo mientras era estimulada por otra de sus compañeras hasta acabar. Vale decir que la mesa que ocuparon correspondía a una agrupación política de izquierda que no quedó contenta con el hecho, provocando reacciones inmediatas que concitaron todo tipo de opiniones, pero fue la sanción pública lo que primó: desde el rector de la universidad que exigió que los responsables dieran una buena explicación, hasta el ministro de educación de aquel entonces, Alberto Sileoni, quien afirmó: “Se puede discutir el concepto de postporno, hasta académicamente. Pero este tipo de prácticas no ayudan, confundieron el lugar con el objeto de lo que querían transmitir”⁵⁵.

No es necesario detallar los pormenores del caso, pero resulta obvio que la performance logró un punto importante marcando un precedente obligatorio a tener en cuenta para los estudios relacionados al tema, por fin se hablaba directa y masivamente sobre el postporno y sus prácticas en Argentina.⁵⁶ Generando, por supuesto, la pregunta de rigor que muchos medios no supieron contestar adecuadamente ¿Qué es el postporno?.

Antes de definir al postporno y sus prácticas, valdría la pena aclarar qué es lo que busca. Como todo discurso que se basa en la sexualidad, el objetivo es estimular nuestros sentidos, pero en este caso no de la forma en que estamos acostumbrados mediante la pornografía *mainstream*. Todo lo ocurrido en Sociales atrajo un cúmulo de opiniones y quejas que desencadenaron un debate social que se guio por el sentido de la moralidad y pudor que se

⁵⁵ Artículo diario Clarin: https://www.clarin.com/sociedad/Escandalo-performance-porno-facultad-UBA_0_Bytb0UFvQe.html

⁵⁶ “Hasta ahora estábamos invisibilizadas” declararon las activistas del grupo PostOp en una entrevista para el diario pagina 12: <https://www.pagina12.com.ar/diario/universidad/10-276277-2015-07-03.html>

debe mantener frente a los establecimientos públicos institucionales. Al final, la discusión mediática terminó siendo parecida – salvando las diferencias de contexto - con lo ocurrido en Febrero del 2017 cuando tres mujeres fueron multadas por realizar toples en el balneario de Necochea en Buenos aires.⁵⁷

Lo curioso de todo es que una semana antes del escándalo en la UBA, la Facultad de Filosofía de la Universidad Nacional de Córdoba en el marco del seminario “Género, sexualidades y derechos humanos” también tuvo una actividad postporno en donde la activista Valeria Flores realizó una performance como disparador para la charla-taller “La revolución no viene, se hace. Politizar nuestras vidas, resexualizar el presente”. Desde la institucionalidad desconocieron el desarrollo del evento, aunque frente a lo que había pasado en la UBA argumentaron como un triunfo el hecho de que en este caso nadie se escandalizó. Parece que a la opinión pública lo que más le molestó del acto de la UBA fue el escándalo contra la moralidad, ignorando el contenido subversivo de éste⁵⁸, lo cual era el mensaje central de la acción.

Actualmente podemos escribir en el buscador de alguna página porno tradicional las palabras “acto postporno en la UBA” y encontraremos el video en cuestión (registrado desde el celular de algún espectador). Rápidamente comprenderemos que la performance está lejos de erotizar del mismo modo que lo hacen los mil y un videos que el sitio ofrece. Podemos considerar entonces que el postporno no es una etiqueta más de las muchas que encontraríamos en una web para adultos.

Las performance postpornográficas, en palabras de Noé Gall, feminista pro-sexo y parte del Asentamiento Fernseh⁵⁹, están enfocadas en “interpelar al público desde un discurso artístico que cualquiera puede entender y que es muy efectivo políticamente para poder decir o denunciar”⁶⁰, por lo que cada performance adquiere un sentido polisémico. El antropólogo

⁵⁷ Artículo diario La Nación: <http://www.lanacion.com.ar/1980844-para-la-justicia-hacer-topless-no-es-un-delito>

⁵⁸ Al respecto los organizadores del evento se defendieron contra la cobertura que la prensa le dio al acto: <http://www.perfil.com/sociedad/los-organizadores-del-posporno-en-la-uba-se-quejaron-de-los-medios-0703-0037.phtml>

⁵⁹ Espacio cultural ubicado en Córdoba e inmerso en la producción estética, política y teórica relacionada con las disidencias sexuales. <http://www.asentamientofernseh.com.ar/#>

⁶⁰ Artículo en: <http://www.lavoz.com.ar/ciudadanos/el-posporno-en-la-unc-unos-dias-antes-que-en-la-uba>

Pablo Semán adhiere a esta idea al comprender el postporno como una acción simbólica sobre la estructura social y no como un acto sexual⁶¹.

II. Annie Sprinkle y el discurso de la disidencia

Preciado explica que la expresión “Postporno” nació de la mano del fotógrafo holandés Wink Van Kempen, quien durante los ‘80 denominó de ese modo a un conjunto de fotografías que contenían imágenes de sexo explícito. Los retratos no buscaban un fin masturbatorio en sus receptores, sino que apelaban al sentido crítico de éstos al jugar con la parodia, exacerbando o dinamitando de manera ridícula elementos o gestos propios del mundo del porno, para expresar una sexualidad totalmente cuestionadora del rol de género.

La expresión adquirió total valía cultural y política cuando la actriz Annie Sprinkle, a principios de los ‘90 y luego de una década decidiendo los rumbos de su carrera dentro del porno⁶², comenzó a realizar performances bajo el título de “Post-Porn Modernist”:

“En el primer acto del espectáculo se ve la transformación de Ellen a Annie; se ve como el chupar dildos con frenesí la lleva al vómito; se ve a Annie introduciéndose un espéculo en la vagina e invitando al público a adentrarse, a conocer, a mirar (la Public Cervix Announcement). Tras algunas reflexiones termina el primer acto, del cual se desprende la recuperación de la función didáctica del porno convencional, sin abandonar el componente lúdico, adoptándolo desde una perspectiva crudamente realista y performática que obliga al espectador/a a comprometerse con la acción como observador/a físicamente presente.” (Egaña. 2009)⁶³

La “Post-Porn Modernist” la llevó a presentarse en algunos museos de arte y campus humanistas de diversas universidades, y ganó terreno en el área del pensamiento su respuesta ante las guerras feministas por la problemática de la pornografía; para Sprinkle se trataba de

⁶¹ Artículo: <http://www.revistaanfibia.com/ensayo/el-posporno-no-es-para-que-te-excites/>

⁶² En 1981 dirige su propia película “Inside Annie Sprinkle” en la cual decide hacer un filme interactivo sin guion, donde cada personaje hiciese lo que quisiese. Por lo que Sprinkle rompe cualquier cuarta pared y habla a la cámara, al espectador, se masturba frente a él y desarrolla situaciones de corte realista que podrían haber sucedido fuera de su representación. Así su primera película en dirigir se constituyó desde la base de la performance. Un film que explora sobre la masturbación, el orgasmo femenino y los roles de género dentro del porno. Una instancia pedagógica sobre las diferentes posiciones para dar y recibir placer. Narrando sus experiencias a cámara, Sprinkle juega con el paso de la tímida Ellen Steinberg -nombre con el cual fue designada al nacer- a Annie, la figura porno. (Smiriagla. 2012, p. 7)

⁶³ Egaña, L. (2009). La pornografía como tecnología de género, laFuga, 9. [Fecha de consulta: 2017-07-03] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/la-pornografia-como-tecnologia-de-genero/273>

algo tan simple como desafiante, en vez de censurar el porno había que hacer un mejor porno. Al igual que muchas otras actrices ella no se sentía identificada con la imagen que las abolicionistas divulgaban de la pornografía, al contrario, ella había decidido formar parte de aquel mundo y hasta el momento lo había gozado, pero sí advertía que el género se había consumido en un cliché, perdiendo en los '80 todo carisma subversivo, buscando simplemente representar la sexualidad desde una óptica demasiado plana. Había que corromper los límites de su representación.

Según Preciado, en sus performances: “Sprinkle nos enseña que la pornografía produce la verdad del sexo que pretende representar: Se trata de un género cinematográfico de ficción hecho de códigos, convenciones, representaciones normativas [...] cuya narración dominante está construida para satisfacer la mirada masculina heterosexual”⁶⁴ La pornografía comercial se alza como una industria fuerte girando alrededor de cuerpos sexualmente consumibles para una lógica heteronormativa, objetualizando el cuerpo y demarcando los elementos “sagrados” de una relación sexual. Cada pareja “sabe” cómo tener sexo porque se asume que el hombre de la relación ya ha visto suficiente porno como para manejar el asunto. Sprinkle desbarata esa lógica y aunque hoy nos pueda parecer evidente el grado de ficción y mentira que una porno conlleva con respecto al sexo, su dispositivo documental fisiológico sigue constituyendo un fuerte valor indicativo que se respeta como legítimo al momento de validarse como discurso sexual dentro de la heteronorma.

Sprinkle además, libera al porno de la imagen de callejón oscuro en donde las mujeres sin destino caían. Demuestra que muchas optan voluntariamente por esa industria y que a diferencia de la gran mayoría de los trabajos del mundo, el nivel laboral de la mujer es más cotizado y privilegiado que el de sus colegas hombres (aunque eso no quitaba casos horribles como el de Linda Lovelace).

La disidencia sexual tampoco veía en el porno un medio para representar sus deseos, ya que los cuerpos mostrados eran sólo para el agrado de hombres heterosexuales que imponían su dominio cultural. Cada vez y con mayor frecuencia las películas X se fueron cerrando en esa línea y explotando a destajo sus estereotipos. Hoy en día los “meat shot”⁶⁵ sobre los cuerpos

⁶⁴ Paul Preciado: <http://paroledequeer.blogspot.cl/2014/01/entrevista-con-beatriz-preciado.html>

⁶⁵ Planos que muestran distintas partes del cuerpo de una mujer de manera segmentada.

de las actrices son más y más reiterativos, por lo que ellas deben adaptarse a los exclusivos estándares del gusto masculino guiado por la lógica capitalista del mercado. El porno comercial muestra a actrices con cuerpos voluptuosos y poco realistas capaces de generar verdaderas acrobacias a la hora del sexo, mientras que el enfoque puesto en la penetración como principal método para alcanzar el placer sexual pergeñó la idea de que la mujer sólo siente satisfacción al ser penetrada.

Esto provocó una necesidad en aquellos cuerpos omitidos por el porno, de buscar la expresión de sus deseos por medios ajenos a la norma. Noé Gall lo enfoca claramente:

“Todos queremos ser objeto de deseo, todos queremos que nos deseen, no está mal ser deseado o convertirte en algo deseable. Lo que sí está mal es que ese deseo sea direccionado, que haya una única manera de desear o un único cuerpo que desear. Hoy, la representación de una única sexualidad posible es la heterosexual”. (Gall. 2015)⁶⁶

Retomando las palabras de Preciado podemos decir que el porno genera sujetos sexuales dóciles ya que más que explorar su deseo, replican uno que no propone ni cuestiona las acciones sexuales, no explora otras posibilidades, es un deseo configurado y empaquetado.

III. Carne + política

La manifestación del postporno como trinchera de guerrilla dentro del marco del feminismo tuvo su lugar (no por casualidad) con la explosión del sida que trajo una profunda crisis moral dentro de la industria del porno. Muchos actores contagiados se suicidaron o estuvieron al borde de hacerlo al encontrarse eclipsados por problemas de drogas y alcohol. Hubo un tiempo que la pornografía se tornó realmente en un trabajo maldito tanto para actrices y actores. La penosa muerte de John Holmes (actor reconocido por el tamaño de su miembro) marcó un punto negro para una industria cuya mística empezaba a brillar; después la tecnología con la aparición del VHS desbarató cualquier pretensión artística del género, la experimentación o búsqueda estilística realizada en los ‘70 o durante los ‘80 se aplanó considerablemente, sin embargo, fue el sida lo que terminó de marginar al mundo del porno

⁶⁶ Artículo disponible en: <http://www.lavoz.com.ar/ciudadanos/el-posporno-en-la-unc-unos-dias-antes-que-en-la-uba>

de cualquier esfera institucionalizada por la sociedad, aunque comercialmente siguió siendo una empresa vigorosa.

Lo particular de la situación de la pornografía es que desde su lugar marginal (dentro de los cánones artísticos, cinematográficos y sociales) comparte espacio con otros cuerpos ignorados por la normatividad, y que incluso desde algunos sectores del feminismo también eran rechazados, como por ejemplo: los seropositivos, los transgénero, los transexuales, los intersex, las lesbianas, los butch, las sadomasoquistas, las drag queen y los drag kings, la comunidad negra, etc. Todos esas “parias sociales” se congregaron para reivindicar su posición marginal “apropiándose del insulto queer y convirtiéndolo en el nombre que los representaría como sujetos políticos dentro de la escena pública” (Milano. 2014, p.55).

Estos cuerpos al no identificarse con el deseo normativo que proponía la pornografía como industria *mainstream*, se adhirieron al postporno que se constituyó como un proceso de devenir al que se aferraban quienes se reconocían como queer y que incluía además a las trabajadoras sexuales y actrices pornográficas que no estaban de acuerdo con el feminismo radical que buscaba abolirlas. Esta alianza adscrita en espíritu con el feminismo pro-sexo formó colectivos como COYOTE y PONY, en el que participaron actrices como Annie Sprinkle, Verónica Vera, Scarlot Harlot y Diane Torr.

La disidencia buscaba “reapropiarse las tecnologías de producción de representación sexual y de placer”⁶⁷ reivindicando la representación pornográfica para producir y fomentar otras formas de placer que iban contra la normalización que enseñaba la pornografía dominante, por lo que el acto de enfocar todo en la penetración desde el hombre hacia la mujer debía ser cuestionado y subvertido. Apropiarse de los conceptos más rudimentarios de la pornografía les permitía a los marginados del sistema heteronormado modificar los dispositivos, discursos y herramientas de la pornografía encausándolos en una acción disidente, pero también deconstruyendo aquellos esquemas sociales que la pornografía había delimitado a la hora de construir el deseo normativo.

⁶⁷ Preciado: <http://paroledequeer.blogspot.cl/2014/01/entrevista-con-beatriz-preciado.html>

Ante la precariedad de la situación, lxs activistas sólo podían trabajar con sus cuerpos y las performances fueron un giro importante para expresarse. La idea metodológica del DIY⁶⁸ de aprovechar los mínimos recursos y no tener que depender de ninguna industria ni entidad potenció en lxs activistas postporno la idea de “hacer pornografía autogestionada, desde casa, con las herramientas y dispositivos que estén a la mano y, principalmente, libre de cualquier imposición marcada por el mercado o el poder” (Milano. 2014, p.58). Por lo tanto las producciones audiovisuales postporno no obedecen a las lógicas del mercado y desde los conceptos hasta sus formas estéticas terminan más relacionados con el llamado video-arte o incluso video-ensayo. Egaña acentúa esta característica “Estas producciones no se pueden comprar, es decir, sólo se pueden copiar, conseguir, obtenerlas dentro de cierta red, una red humana que trabaja fuera del mercado más tradicional”⁶⁹.

Oponerse al sistema capitalista (en el cual se refleja el orden de dominación heteronormado) mediante el DIY emparenta al postporno con la cultura punk y con las disidencias contraculturales juveniles de la década de los '80, por lo que el movimiento no se construyó tanto desde una teoría que sentase sus bases (aunque naturalmente hay muchos teóricos que trabajaron sobre el tema), sino más bien desde el “choque” que lxs activistas produjeron con el entorno, el aprendizaje autodidáctico, colectivo y la generación y apropiación de espacios de expresión urbanos al modo del anarquismo no sindicalista.⁷⁰

Podemos decir que el postporno se constituye como una fuerza inmanente de la disidencia sexual y que no se determina por lógicas de deseo en cuanto a género. Sus experiencias (ya sea performáticas o audiovisuales) están más cercanas a una crítica política. El ideal del postporno es excitar nuestro intelecto, como lo define Preciado:

“A partir de ahora, las mujeres y las minorías se reapropian del dispositivo pornográfico y de sus tecnologías de producción de representación y placer para cuestionar la mirada dominante. Así aparecen pornografías subalternas que ponen en cuestión los modelos

⁶⁸ Las siglas de la expresión inglesa del hazlo tu mismo. Did it yourself

⁶⁹ Video entrevista a Lucia Egaña “Mi sexualidad es una creación artística”: <https://vimeo.com/133348262>

⁷⁰ El documental de Lucia Egaña “Mi sexualidad es una creación artística” (2011) deja ver este modus operandi en las distintas activistas postporno de Barcelona.

tradicionales de masculinidad, feminidad, pero las representaciones de la raza, de la sexualidad, del cuerpo válido y discapacitado.” (Preciado. 2014)⁷¹

Todo esto no limita necesariamente que desde el mundo del *mainstream* no puedan generarse películas porno con una mirada distinta a la habitual. La actriz Candida Royalle fue una de las pioneras en proponer desde su propia productora Femme Production, un cine que en imagen fuese muy similar al de la pornografía tradicional, pero cuyo contenido estaba más interesado en explorar y profundizar sobre los deseos sexuales femeninos. No será postporno, pero Royalle tomó para la práctica algunos elementos que impulsaron a aquello. De esta forma se fue pavimentando el camino para que ciertos conceptos del postporno pudiesen ser interpretados desde una pornografía comercial.

IV. Algunas características claves

Es necesario detenerse un momento en las características que definen las producciones audiovisuales postpornográficas. Como ya se explicó en párrafos anteriores, el proceso del postporno está sujeto a los márgenes del entramado social, a aquellos cuerpos que considerados como “objetos abyectos de la representación pornográfica”⁷². El movimiento queer se adscribió a estas prácticas definiendo una pornografía experimental, auto producida y auto distribuida en el que se han destacado autores como Maria Beatty, Bruce LaBruce, Shu Lea Cheang, LoveArtLab (formado por Sprinkle y Stephens), Emilie Jouvét o Maria Llopis. Se trata de una pornografía que “no produce nuevas imágenes, produce nuevas relaciones” (Milano. 2014, p.125) los que rompen cualquier precepto que perpetúe el condicionamiento de penetración = único placer.

El postporno cuestiona desde los márgenes los límites que impone la estructura social, por otro lado también están las prácticas políticas que activistas postporno realizan en el espacio público como GoFistfoundation, Dianapornoterrorista, Alias Angelito, Leche de Virgen trimegisto, Edgar de Santo o los mencionados PostOp. Gran parte del trabajo de estos activistas se basa en lo performático y la calle, sus propuestas cruzan elementos relacionados con la intervención, los happening o los talleres de reflexión (como la maratón Postporno

⁷¹ Preciado: <http://paroledequeer.blogspot.cl/2014/01/entrevista-con-beatriz-preciado.html>

⁷² Preciado: <http://paroledequeer.blogspot.cl/2014/01/entrevista-con-beatriz-preciado.html>

celebrada en el MACBA, en Madrid el año 2003) Para efectos prácticos de este estudio el foco no estará puesto en las expresiones performáticas, sólo las audiovisuales, pero hay que tener claro que la performance artística y el postporno están íntimamente ligadas.⁷³

Las producciones postporno surgen de la autogestión, rechazan la perpetuación de la mirada del hombre blanco heterosexual en donde “Hay un enfoque que se repite una y otra vez y que reduce nuestra sexualidad a la del coito, ridiculiza las sexualidades alternativas y políticamente se sitúa dentro del sistema heterosexual capitalista” (Llopis. 2010, p.14), por lo que raros son los casos en que alguno de estos trabajos logran una notoriedad en el campo del cine porno mainstream. Los realizadores audiovisuales que trabajan con la temática del postporno han generado sus propios espacios de difusión como los festivales feministas TRANSPEDGOUINE (Toulouse); el Festival PorNo porSi PerformanSex (Colombia); el Porno Rosa (Chile); el Feminist Porn Award (Canadá) o el Hum (Seattle).

Si bien el contenido de lxs realizadores es comúnmente marginado de los grandes encuentros cinematográficos, la gran excepción podría ser Bruce Labruce, quien desde finales de los ‘80 comenzó su carrera como director acentuándose desde la ironía para representar en sus películas cuerpos que no se condecían con el imaginario del “gay modelo” dentro de la cultura dominante. Los skinheads y punks figuraron como fetiches en gran parte de su primera etapa como realizador, burlándose sobre la condición homofóbica que estas subculturas vociferan⁷⁴.

Labruce propone además abordar la iconografía popular que administra la industria cultural en cantantes o estrellas de cine para ponerlas bajo el contexto de lo marica, apropiándose de ellos desde una reconversión de lo que significan estas estrellas para la sociedad. Estéticamente Labruce propone lo pornográfico desde una mirada personal no voyerista: el director se pone dentro del cuadro grabando con su cámara super 8 (incluso el sonido de la

⁷³ Para más información al respecto se puede consultar el ensayo de Lucia Egaña *La pornografía como tecnología de género* (2009) aparecido en el número 9 de la revista digital La fuga y que además se utiliza como parte de la bibliografía. También destacamos el artículo de Mónica Maritza Ramos González *Porno, pornógrafos, monstruos. Una aproximación al cuerpo Bogotano* (2015) presente en la revista universitaria Maguaré, volumen 29, número 2.

⁷⁴ *Skin Flick / Skin Gang* (1999) muestra un grupo de skins que después de reunirse y hablar sobre sus ideales ultraderechistas terminan montando una orgia.

cámara rodando se deja sentir en el momento de la escena sexual) y participa de la acción interpelando qué es lo que la gente puede y quiere ver en una escena de sexo homosexual.

En 1996 su película *Hustler White* fue exhibida en varios festivales de cine convencional y si bien no sería la primera ni la última al respecto, destacaría el carácter tremendamente subversivo de su menaje en las escenas de sexo (la película pone en jaque la fábrica de fantasías que es Hollywood mediante escenas sexuales un tanto excéntricas). Aunque discursivamente y por elementos estéticos de su primera etapa como realizador, Labruce pueda entrar como un activista más de la postpornografía, su evolución como cineasta lo ha llevado a dejar de lado las escenas pornográficas siendo considerado más como un autor de culto por muchos especialistas. Más allá de esas categorías, es indudable que su mensaje es profundamente subversivo, y su última película, *The Misandrists* (2017), es un drama con elenco mayormente femenino centrado en un grupo de lesbianas, feministas planeando una revolución violenta contra el patriarcado Alemán.

Otro ejemplo más directo a la propuesta del postporno se puede encontrar en la directora chilena Katia Sepulveda con su cortometraje *Post porno verite* (2011) en donde “el foco de atención y deseo está puesto en el trabajo del ano, cuya elasticidad y plasticidad no parece tener fin” (Milano. 2014, p.97). El trabajo de nueve minutos comienza con un plano general donde se puede ver a un actor desnudo acostado boca arriba y con sus piernas recogidas. Bajo una escenografía minimalista aparece una mano que procede a lubricar el ano del hombre y a penetrarlo con un muñeco infantil tipo Ken⁷⁵. A medida que la acción avanza el plano se cierra hasta llegar a la última toma que muestra el primer plano del muñeco introducido casi completamente en el ano

“La figura del muñequito varón introducida en el ano de otro hombre sirve para parodiar aquella representación del pene masculino como símbolo del falo penetrador. Pero también la imagen busca parodiar la penetración del capital en la subjetividad y los cuerpos por medio de la figura de un muñequito como el Kenny. Tal objeto es un producto infantil masivo, una mercancía que actúa como ícono de la cultura de masas, modelo plástico del hombre ideal de estos tiempos.” (Milano. 2014, p.97)

⁷⁵ El novio de Barbie de la línea de juguetes Mattel y por tanto ideal masculino que toda niña anhela.

Felipe Rivas San Martín, otro activista chileno propone en su video-performance *Ideología* (2011) una crítica al orden socio-sexual. En su cortometraje, Rivas aparece masturbándose, intercalando su imagen con la de eventos históricos de la política chilena, mientras una voz en off narra experiencias sexuales de la infancia del artista, finalmente eyacula en un plano cumshot⁷⁶ sobre un retrato del ex presidente Salvador Allende. El cortometraje busca ser una crítica sobre los mecanismos de producción pornográficos en donde el acto sexual sólo tiene relevancia y sentido si culmina con una eyaculación en pantalla.

“Es por ello, que la tensión de la escena no puede ser otra que la eyaculación frente a la cámara. La alteración que introduce la performance es la dislocación del objeto de deseo. Si el voyeur, el ojo pornográfico, esperaba encontrar otro cuerpo como objeto de deseo se encuentra, sin embargo, presenciando un cumshot cuyo objeto no es otro que una fotografía” (Alejandro Castillo)⁷⁷.

Con un gesto provocativo, Rivas además propone otro cuestionamiento sobre la mesa al ser puntualmente la imagen de Allende la que recibe el semen ¿Puede asumirse a la izquierda política desde el deseo? Acostumbrados estamos a sacralizar imágenes como la del Che Guevara o Fidel Castro desde lo ideológico, al punto de castrarlos sexualmente o en última instancia definirlos tajantemente desde los incuestionables parámetros ideales de la heteronorma⁷⁸. Rivas logra hacernos entender de la manera más directa posible que postporno es justamente la unión entre carne y política.

El cortometraje *Bad Girls love dolls* (2006) de Emilie Jovet explora la subversión de géneros, ya que como dice Milano citando a Javier Sáez, el porno es “un género (cine) que produce género (masculino/femenino)” (Milano. 2014, p.41). Jovet viene a revertir ese orden sexual dominante que se replica en el imaginario pornográfico. Pone en la escena de un dormitorio a dos muñecas recostadas sobre una cama, cada una vestida según la representación que su género le atribuye, por un lado el “varón” con sudadera, pantalones y

⁷⁶ En el lenguaje de la pornografía se refiere a un plano cerrado de la eyaculación sobre el rostro de quien lo recibe.

⁷⁷ Ideología de Felipe Rivas San Martín: ¿Quién le teme a la ideología?. Artículo disponible en: <http://www.eldesconcierto.cl/2016/07/26/ideologia-de-felipe-rivas-san-martin-quien-le-teme-a-la-ideologia/>

⁷⁸ Conocidas son las “mini” polémicas de algunos que acusan a los activistas queer de tomar como referente al Che Guevara cuando éste era homofóbico.

corbata y la “mujer” con vestido. Un hada mágica representada por la propia directora transforma los muñecos en personas, dos chicas que rápidamente dan rienda suelta a su deseo, pero lejos de ser la típica escena lésbica destinada a la mirada heterosexual donde las actrices involucradas manosean sus cuerpos exhibiéndolos evidentemente como “carne en oferta” y en donde las escenas de sexo se construyen mediante masturbación y cunnilingus (que en cierto modo reemplaza la felación obligada que habría en caso de que hubiese un hombre en escena).

Jouvet construye sus planos desde una óptica mucho más tosca, con iluminación poco artificial, música electrónica alejada de los convencionales sonidos sensuales de una película porno, movimientos de cámara en mano no invasivos (a diferencia de los P.O.V⁷⁹ que buscan graficar el fondo de las cavidades sexuales de las actrices) que dan pie para mostrar desde diferentes ángulos las actividades sexuales de las participantes que van desde el fetichismo con pies, pasando por la penetración con dildos hasta la estimulación erótica con plumas. De esta forma los planos no descansan en largas escenas de exposición con la cámara estacionada en algún rincón. Jouvet “despornifica” la escena lésbica del imaginario heterosexual, desde la representación de los cuerpos de las propias involucradas que no obedecen al patrón ideal de belleza pornográfica que exigen productoras como Private o Hustler. La escena es mostrada como un ejercicio de mutuo placer más que desde un exhibicionismo sexual.

Un trabajo similar se puede encontrar en el cortometraje del grupo PostOp *Siempre que tú vuelves a casa* (2004) en la que una chica performateada como varón llega a casa y somete a su mujer en la cocina, sin embargo, la chica-chico termina siendo penetrada por su pareja con un pepino por lo que el corto “se burla de las imposiciones de sexo-género, convirtiendo las identidades sexuales en construcciones móviles y lúdicas a favor del placer” (Milano. 2014, p.74).

Este tipo de trabajos deconstruyen las tecnologías de sexo que la pornografía heteronormada naturaliza “ubicando en el orden de lo sexual “normal” a ciertas prácticas y regiones corporales. Producción y re-producción van de la mano en los saberes que eyacula el porno” (Milano. 2014, p.42). Ante los cuerpos ocultados y expresados como aberrantes dentro de la

⁷⁹ Argot para referirse a los planos en primera persona, comúnmente la cámara es el personaje, en el porno este papel lo suele tomar el hombre.

heteronorma, el postporno reacciona desmantelando las relaciones de deseo que configuran nuestro propio devenir sexual. En el corto de Jouvét, lo interesante es que las escenas sexuales no son demasiado largas y el preámbulo del hada jugueteando y transformando a los muñecos posibilita las lecturas que la autora quiere discutir. El sexo sigue estando presente, pero su preponderancia se pone al servicio de un planteamiento y no de la mera excitación, aunque ambas cosas no se contraponen necesariamente.

Como último ejemplo de este repaso destacamos los trabajos audiovisuales del asentamiento Fernseh, ubicado en Córdoba desde el año 2011. Se trata de un espacio de investigación y producción donde se entrecruzan la estética, la teoría y la política, en el imbricado de la disidencia sexual. Los tres miembros que lo componen actualmente; Emma Song, Beto Canseco y Noé Gall, provienen de distintas disciplinas, son activistas del feminismo pro-sexo y militan desde la diversidad sexual, tomando en cuenta las relaciones sexoafectivas no monogámicas como ideología de vida.

El asentamiento ha desarrollado en la provincia el festival *El deleite de los cuerpos* celebrado en Noviembre de cada año, instancia donde se realizan charlas y talleres sobre disidencia sexual, se presentan performances, obras de teatro y por supuesto muestras audiovisuales postporno. En la web del grupo podemos encontrar los videos *Serie 712* (2013) en los que se ve una clara intencionalidad de romper con los convencionalismos pornográficos industriales, incluso desde la ruptura con la narrativa del montaje cinematográfico convencional. En uno de los videos se muestra un trío realizando sexo en la cocina, de fondo intervienen voces y sonidos extradiegéticos que no tienen nada que ver con la referencia visual, mientras sobre la imagen de los participantes sexuales se muestran de manera evanescente escenas de paisajes bucólicos.

El planteamiento de estos trabajos, de acuerdo a Emma Song, tiene que ver con que uno nunca se sienta a ver porno desprovisto de capas infinitas de significación. La mirada que tenemos a la hora de ser espectadores de cualquier tipo de pornografía busca satisfacer un deseo condicionado por otros elementos culturales. No es una mirada inocente que se excita automáticamente por el mero acto sexual tras la pantalla, el trabajo de la pornografía es canalizar esas significaciones que están en el ambiente, enseñarlas, reformarlas y

normalizarlas, es decir, “funciona como tecnología de sexo construyendo una representación que se naturaliza.” (Milano. 2014, p.42).

En el video del asentamiento, aunque no destaca la performance sexual ni el planteamiento de cámara que es bastante común y poco dinámico en cuanto a encuadres y movimientos, se puede observar que la búsqueda está concentrada en el discurso. La construcción política viene de la mano con la mezcla de imágenes sobre naturaleza que intervienen en el montaje, que conceptualmente se contradice con el texto que la voz narra. En otro video se muestra a dos lesbianas teniendo sexo mientras interviene una voz en off leyendo el manifiesto feminista del grupo Tiquun *Primeros materiales para una teoría de la jovencita*. Esta estrategia conceptual no necesariamente busca romper el contenido gráfico sobre el visual en un contrapunto conflictivo (aunque también puede generar esa lectura), sino más bien evidencia que no nos excitamos con cualquier cosa, el deseo ya viene forjado por otros lados. Por tanto, el ejercicio retórico de estos videos es cuestionar desde dónde surge el deseo y por qué. El postporno sería similar a la comedia negra en donde después de la carcajada, el espectador se queda meditando afectadamente sobre lo que acaba de reírse.

Estos ejemplos sirven para poner énfasis en los elementos discursivos y teóricos que las producciones postporno problematizan. A través de ellos se puede entender también el juego estético que el postporno busca generar. Obviamente no se puede decir que todas las producciones operan de la misma manera, hay muchas, todas muy variadas, pero el sentido crítico hacia la hegemonía heterosexista, el trabajo autogestionado y sobre todo el sentido lúdico que adquieren estos trabajos (pese a que gestionan con discursividades muy densas) son elementos comunes. El postporno nace desde la pregunta “¿qué hacemos con la sexualidad?” en un contexto en que el sistema sexo-género ya fue desarmado por la teoría queer, al poner en entredicho las marcas con las que nuestros cuerpos son designado al nacer, evidenciando que la identidad y deseo de esos cuerpos se constriñen con aquellas marcas. Desde ese lugar el postporno aparece, tratando de desentrañar y romper aún más aquel sistema sexo-género.

En su momento Bruce LaBruce fue considerado como un autor postporno, aunque hoy su trabajo (a pesar de su fuerte discursividad disidente) entra perfectamente en las taxonomías del porno gay comercial. Por lo mismo, no es raro que algunos realizadores independientes

terminen llevando elementos del postporno para sus películas y armen sus propias productoras en un determinado circuito comercial, destacando justamente por romper (un poco o mucho) con las prácticas pornográficas establecidas por la heteronorma. Podríamos decir que el sistema capitalista absorbió los elementos de una vanguardia despojándola de su carácter más incómodo para el sistema.

Es importante señalar que aunque la industria del porno parece visibilizar únicamente la hegemonía heterosexista en donde el pene erecto es el único protagonista y la mujer perpetúa su rol de cavidad deseosa (en vez de Ser deseante), hoy en día existe un catálogo infinito de pornografía por la red, que sin buscar políticamente la disidencia de los deseos como lo hace el postporno, igual resulta bastante poco heterosexual y pone en juego prácticas que no se basan sólo en la penetración heteronormada: Porno gay, trans, lesbico, hentay, sadomasoquista (que tiene sus propias variantes), videos caseros muy específicos, pero disponibles en sitios web de porno convencional que van desde embarazadas que penetran a sus maridos hasta fantasías con mujeres gigantes que usen a los hombres como dildos, etc. El deseo es infinito y por tanto no obedece sólo a los designios únicos de la heterosexualidad pornográfica.

En esta Era de la información que permite que todo sea accesible con mayor rapidez, el sexo vive actualmente un momento hiperventilado, por lo que actualmente para lxs verdaderxs consumidrxs del porno, el límite entre pornografía y postpornografía se puede llegar a desdibujar. Esto puede suponer que en veinte años más tal vez cualquiera de los videos ejemplificados arriba puedan estar colgados en alguna plataforma virtual con tantas vistas como uno de Mia Kalifa⁸⁰. Aun así resulta evidente que lo principal que mueve la industria pornográfica son las pautas de repetición de un esquema “esencialmente conservador, pues sus innovaciones son raras” (Gubern. 2005, p.56) y ante esto se hace necesario visibilizar los discursos que reorientan esas pautas, las desmontan y las deconstruyen, haciendo uso de prácticas sexuales no avaladas por el orden heteronormado. Desde esa vereda, tanto el postporno como el feminismo son necesarios para tensionar a la industria y apostar a la diversidad.

⁸⁰ Actriz porno revelación de los últimos años. Le gusta jugar a la provocación tomando el rol de una musulmana perversa.

Capítulo III

NUEVOS HORIZONTES DISCURSIVOS PARA LA PORNOGRAFÍA

“Lo que sucede es que en el mundo del porno actual un 90% de las producciones que se hacen están dirigidas por antiguos actores. Se dedican a representar y repetir un modelo manido, casposo y anticuado que se hacía en los años ochenta. Llevamos veinte años haciendo el mismo porno. Si coges una escena de hace diez años y una escena actual puedes intercambiar a las actrices y a los actores y es exactamente lo mismo. Hace falta diversidad de miradas. Que las chicas hagan porno. Pero no por lo feminista o transexual o no-heteropatriarcal, abajo las etiquetas, lo que quiero es que haya diferentes miradas, diferentes personas con diferentes estratos sociales, culturales, diferentes condiciones sexuales... Más gente haciendo porno.”

Amarna Miller

“(...) en esta cultura, en estas películas, las mujeres eran explotadas en el sentido de que nuestra sexualidad no estaba ahí, de que nosotras solemos performar para excitar a los hombres, pero realmente no decían quiénes éramos sexualmente como seres humanos, no había una representación de mujeres en nuestra sexualidad”

Candida Royalle

1. PORNOGRAFIA FEMINISTA⁸¹

I. Un nuevo enfoque del deseo

Catalogar cada expresión de la pornografía como un estilo determinado que se rige bajo sus propios principios es engañoso. No hay que entender el porno feminista simplemente como un subgénero, sino más bien como una ética diferente a la hora de abordar el trabajo.

Desde que el postporno ganó terreno en discusiones académicas y tuvo cierto posicionamiento artístico, críticos y estudiosos volvieron los ojos hacia el porno tradicional reinterpretando y cuestionando los conceptos clásicos de éste, pero al mismo tiempo se encontraron con nuevas formas de manifestar la sexualidad dentro del *mainstream* gracias a los avances e influencias del postporno.

La idea de que el porno es invariablemente heterosexual porque su público objetivo obedece a esa tendencia y por tanto demanda aquel material, es un supuesto muy fuerte. No obstante, es válido preguntarse: ¿Quién produce tal demanda?, es importante reflexionar si el deseo forma parte de un impulso colectivo que la sociedad exige, o más bien una determinada producción estética y narrativa de manufactura industrial viene a llenar ese deseo (algo similar a la estrategia que usan los publicistas para vender y hacer popular ciertas marcas de gaseosas, creando el deseo y la demanda en el consumidor). No se puede negar la masividad que el porno heterosexual tiene, pero queda en duda si realmente es ese el discurso definitivo que transparenta los deseos sexuales de una sociedad. De ser así, el llamado porno feminista no se hubiese podido desarrollar a un costado de la industria. Nuestros deseos, después de todo, no pueden ser completamente moldeados por un único poder institucional porque justamente al porno le pedimos “lo que nos asusta de él: que diga la verdad sobre nuestros deseos” (Despentes. 2007, p.78)

En ese sentido, si aquel deseo se construye desde un orden institucional y patriarcal, no se trataría tanto de un “queremos ver” sino más bien de un “podemos ver”, que puede llegar a estar relacionado con “la violencia implícita en nuestras prácticas visualizadoras” (Haraway.

⁸¹ Vale aclarar que a estos trabajos pornográficos se les han llamado de distintas maneras y su clasificación aún no está definida formalmente. Se les conoce también con el título de porno para mujeres, porno femenino, porno ético e incluso porno indie. Pero la expresión porno feminista es la que más ha tenido eco en los artículos de prensa y difusión.

1995, p.330). Sin embargo, siempre hay un recoveco para desarrollar propuestas artísticas (incluso en los espacios más hostiles y limitados), por lo que no es raro que en la babelia cibernética que es internet hoy en día, se generen y difundan tantas producciones alternativas al modelo hegemónico sexual, pero a diferencia del posporno, no dejan de considerarse alternativas de consumo comercial. De esta forma, un caudal de producciones que en los noventa o a principios del nuevo milenio eran de difícil difusión, hoy parece generar tendencia gracias a las redes virtuales.

Claro está: mentes inquietas en el mundo del porno han existido siempre⁸², por lo que esta nueva ola de porno autoral no debería verse como un fenómeno reciente. El problema, en todo caso, reside en que la mayoría de estas películas a pesar de tener mayor difusión que nunca, igualmente quedan opacadas por la montaña de producciones repetitivas que el mercado demanda; su conocimiento, de todos modos, queda reservado a los cinéfilos del porno. La herramienta para el cambio sería una educación sexual que permitiese entender la pornografía desde una óptica menos heteronormativa. Un porno autoral, en todo caso, tiene que ver con el planteamiento de manifiestos y consignas que le dan un enfoque distintivo a los esquemas de producción, pensar el material a realizar en vez de sólo mecanizarlo.

El porno feminista presenta un planteamiento en sus propuestas estéticas, narrativas y hasta en sus parámetros de difusión. Obviamente no podemos decir que una cinta millonaria como *Pirates II: Stagnetti's Revenge*⁸³ (2008), no posea estas características ni pueda ser menos artística, pero sí resultan evidentes las diferencias políticas que encierran en su forma una producción de este estilo frente a otra como *Pink Prison*⁸⁴ (1999). Para Lust, el hecho de que el porno *mainstream* tenga dictámenes profundamente heterosexuales hace que sus producciones sean demasiado rígidas y por tanto repetitivas: “las posturas sexuales aceptadas en este tipo de porno son, en pocas palabras, las que una pareja medianamente liberal puede practicar” (Lust. 2008, p.110)

⁸² Después de todo Damiano dio un giro a su carrera –y al género, en definitiva – al realizar *Deep Throat*, pues antes de eso sus trabajos pornográficos se basaban en los llamados *White coaters*, muy populares y replicados a fines de los sesenta, aunque obviamente el contexto social y la permisividad moral eran otros.

⁸³ Una de las producciones pornográficas más caras de la historia que incluye un elenco de conocidas estrellas porno y una duración de dos horas, siendo para muchos críticos la última superproducción pornográfica hasta el momento.

⁸⁴ Se analizará detalladamente en el quinto capítulo de este trabajo.

Sin necesariamente definirse como postporno, el porno feminista se alza como una mirada rupturista en relación a las posibilidades del género, incluso proponiendo una total configuración del modus operandi que la industria ha manejado hasta ahora con respecto a sus prácticas de negocio.

Cuando hablamos de Porno feminista nos referimos esencialmente a una mirada y posicionamiento distinto a la hora de afrontar el género cinematográfico, aunque eso no necesariamente conlleve a performatear el sexo de manera radicalmente diferente a lo conocido. Este porno feminista no tiene un origen definido, pero obviamente toma sus referentes en figuras del postporno, específicamente en su versión norteamericana⁸⁵ que buscaban mostrar otras posibilidades del deseo que no eran visibilizadas – en ese entonces – dentro del porno *mainstream*, aunque casi siempre desde unos márgenes demasiado alternativos para la industria⁸⁶.

II. La pionera: Candida Royalle

Candida Royalle pasó de la actuación a la realización buscando una representación del sexo desde la perspectiva de la mujer. Su productora Femme Productions fundada junto a su marido en 1984, no fue considerada en un comienzo como pornografía feminista o femenina, sino como pornografía para parejas que idealmente buscaban que las mujeres soltaran los pudores a los que se ataban a la hora de afrontar su sexualidad frente a sus maridos, explotando su deseo para dejar de lado aquel rol que comúnmente se les atribuía como ayudante (o instrumento) del placer masculino. Royalle creyó que si las mujeres eran capaces de ver porno junto a sus parejas tendrían una mejor vitalidad sexual siendo capaces de decidir qué es lo que querían hacer en la cama, pero para que las mujeres vieran porno había que condicionar las narrativas a su criterio, que supuestamente, es distinto al de los hombres. Si bien Royalle en sus películas hace uso de cierta delicadeza y ternura - elementos clichés a la

⁸⁵ En este caso, hacemos una distinción entre el postporno surgido en Norteamérica desde las experiencias performáticas de Annie Sprinkle y el postporno barcelonense el cual es mucho más academicista en su búsqueda por deconstruir el deseo sexual.

⁸⁶ La actriz y directora Belladonna sería la gran excepción. Su figura es capaz de cruzar varios caminos ya que es una figura reivindicada por lxs activistas del postporno, pero al mismo tiempo es capaz de mantenerse vigente en los circuitos principales de la industria “Sus películas están colmadas de escenas hardcore, fisting, squirting, dobles penetraciones, dildos que penetran mujeres y varones, sexo entre lesbianas por fuera de los cánones del porno dominante” (Smiraglia. 2012)

hora de definir el nivel de lo femenino en un filme - sus películas marcan grosas diferencias con las que hasta ese momento abundaban en la industria:

-Narrativamente, la historia se construía en pos de protagonistas femeninos activos dentro del entramado social, se trataba de mujeres autorrealizadas en los campos profesionales: Doctoras, arquitectas, inversionistas. Royalle invierte el juego clásico de la narrativa pornográfica, en donde solía ser el hombre el que ocupaba esta posición social, mientras las mujeres se ceñían a un rol de acompañantes, al punto que cuando aparecía un personaje femenino soltero, la trama no explicaba casi nada de su vida y su papel argumental se reducía simplemente al sexual. Con Royalle, los personajes femeninos adquieren más profundidad y dimensión, la típica heroína femenina que el hombre había construido como fantasía sexual se desdibuja, ya no se trata de una mujer aparentemente segura de sus convicciones sexuales, sino de una que comienza a descubrir lo que le gusta y lo que quiere. Royalle se aleja del estereotipo de la jovencita atolondrada ardiente en deseo, o de la prostituta ninfómana que no se cuestionan en ningún momento la jerarquía de su libido.

-Las actrices no eran siempre voluptuosas. La silicona, permanente requisito para las actrices del medio, en los filmes de Royalle no resulta relevante.

-Las escenas sexuales tienen preámbulos y no terminan necesariamente con la eyaculación. Royalle suprime la eyaculación facial de manera tajante al considerarla una práctica misógina. Después de la escena sexual, la realizadora le da tiempo al metraje para mostrar los momentos de intimidad post coito, algo inusual.

Por medio de estas características, Candida Royalle representaba el sexo no como una eventual explosión pasional, sino más bien como un continuo en la vida de la mujer, algo que la atravesaba tanto en lo afectivo como en lo social. Así, las escenas íntimas tienen cierta coherencia emocional y argumental, lejos de las escenas sexuales aleatorias con personajes anónimos. Si bien se pueden achacar ciertas cuestiones a la pornografía que Candida propuso, como el hecho de que sus actrices de igual manera obedecen a un patrón de belleza bastante heteronormado o el generalizar que todas exigen un sexo más sensible o romántico que el que se muestra en el porno *mainstream* dirigido a un público predominantemente masculino, el gran mérito de la norteamericana fue poner el deseo femenino como eje central en el

enfoque de las películas porno. Para la industria de mediados de los '80 aquello fue toda una revelación, se trató del primer aviso fehaciente de que había otros nichos de mercado a los que apuntar. La respuesta heteronormada desde la industria fue una gran cantidad de producciones soft realizadas por hombres que descuidaron los elementos primordiales del cine de Candida al punto de ser finalmente un frío reflejo del cine porno conocido por todos, sólo que sin escenas de penetración explícita incluidas, teniendo escaso éxito en la audiencia y comúnmente formando parte de la programación de trasnoche de algunos canales de cable.

Royalle puso en evidencia que el protagonista del porno era el pene erecto, tanto que ni siquiera importaba el rostro del varón “importa su pene, su performance sexual, su conquista y penetración, su eyaculación como signifiante central de la discursividad pornográfica.”⁸⁷ Ante eso propuso que la protagonista sea la mujer, no su vagina ni algún otro trozo de su cuerpo, ella como figura y no como eventual complemento.

III. Erotismo cubierto de pornografía. El cine de Erika Lust.

En su libro “Teoría King Kong” Virgine Despentes considera que las actrices porno despliegan en pantalla “una sexualidad masculina” (Despentes. 2007, p.85) ya que se comportan con una libido salvaje dispuestas a todo, destacando su seguridad con la que acceden a ser objetos de placer, una seguridad que según la autora, el mundo considera bastante “viril” y, por lo mismo, para un hombre enfrentarse a la frustración que le genera el no poder tener sexo en la vida real con una mujer que posea esos atributos, es definitivamente pagar el precio para entrar en la heterosexualidad. Nuevamente esa representación de la mujer como ser sexualmente desatado y segura de su rol es producto de la mirada masculina que hegemoniza la industria.

¿Cómo mostrar un porno que respete de forma realista el papel que desempeña la mujer en la cama? Erika Lust ha intentado resolver ese problema con sus trabajos. Es quizás el nombre que más resuena a la hora de referirnos al llamado porno feminista, por lo que se la considera la portavoz de aquel estilo. Su libro *Porno para mujeres* (2010), tuvo mucha repercusión y

⁸⁷ Sáez, Javier. *El macho vulnerable: pornografía y sadomasoquismo* (2003) Disponible: <http://www.hartza.com/posporno.htm> MACBA Barcelona, 6 de junio, 2003.

rápidamente se convirtió más que en un texto informativo sobre nuevas tendencias y realizadoras en el mundo del porno, en un manifiesto de nuevos enfoques que el género debía adaptar si no quería morir.

“Cuando decidí empezar a hacer cine erótico y explícito especial para mujeres, los hombres de la industria me acusaron de ser antigua y retrógrada. Me dijisteis que hacer películas para mujeres era discriminatorio, y que las que vosotros, hombres, hacíais ya estaban dirigidas a todo el mundo. Eso no es cierto. Vuestros filmes son masculinos. (...) Cuando nuevas directoras que están surgiendo en todo el mundo y yo misma decidimos que hacemos películas para mujeres no es para excluir a los hombres de la audiencia, sino para comunicar que están pensadas en primer lugar para un público femenino, que se centran en el placer y el deseo femeninos.” (Lust. 2008, p.18-19)

Lust, a diferencia de muchas realizadoras, no se desempeñó como actriz sino que estudió Ciencias políticas en Estocolmo, especializándose en el área de derechos humanos y feminismo. Su llegada al mundo del porno parecía casi imposible, pero comenzó a gestar gran interés por el tema después de leer el estudio de Linda Williams al respecto llamado *Hardcore: Power, Pleasure, and the "frenzy of the Visible"* (1989). Ya desde su etapa escolar tuvo una formación sexo-cívica bastante importante. Según lo que ella misma ha declarado en entrevistas, la educación sexual que impartían las escuelas públicas de su ciudad suponía una materia tan importante como las matemáticas. Las clases, además, no hacían énfasis únicamente en los cuidados y prevenciones sexuales, sino también en el placer. Podemos suponer que esto promovió en Lust una mentalidad mucho más abierta con respecto al sexo y la pornografía.

En determinado momento de su vida, Erika Lust terminó viviendo en Barcelona, trabajando como asistente de producción en películas de cine comercial, hasta que eventualmente decidió realizar su propio cortometraje pornográfico ya que tenía conocidos en el ambiente que la podían ayudar. Así fue como realizó *The good girl* (2004), el cual tuvo reconocimiento al año siguiente en el Festival Internacional de Cine Erótico de Barcelona. El corto, en realidad, se trataba de una parodia en clave feminista de los elementos arquetípicos del cine porno: la historia de una chica pidiendo pizza a domicilio y pagándole con sexo al repartidor, pero en el argumento de Lust, la fantasía se focaliza desde la chica que desea involucrarse con el repartidor porque lo encuentra atractivo. Hay un cierto flirteo inicial, el sexo no arranca

porque sí y en medio del acto sexual la chica le pide que le eyacule sobre el rostro “como en las pornos”, dice entre risas, haciendo referencia a lo ridícula que puede ser aquella práctica. Finalmente, después de la acción, la chica paga su pizza e incluso le convida un trozo al agradecido y sorprendido repartidor que no se esperaba tales gestos después de semejante experiencia.

Lo que más le interesa explorar a Lust es el deseo femenino, exponerlo de la manera menos estereotipada para poder transmitir en pantalla el cúmulo de sensaciones del orgasmo femenino, el cual siempre había sido pisoteado por la mirada masculina del placer. Pero no sólo busca la representación de esas sensaciones por medio de las escenas sino que también pretende que sus espectadoras ideales puedan desarrollar las mismas sensaciones al ver sus películas. Lust busca que las mujeres se exciten viendo pornografía y para ello se usa a sí misma como referente. “¿Qué es lo que me gustaría ver en una porno?”. Ese cuestionamiento lo extrapola a todos los ámbitos de la industria del espectáculo:

“Intentamos situar a la mujer en el papel central y mostrar su placer. Pero esto no es un tema simplemente de la pornografía. Vemos exactamente lo mismo en las películas de Hollywood, en el cine mainstream, y en las series de televisión, donde una gran mayoría trata de un mundo masculino.” (Lust. 2012)⁸⁸

Esta mirada femenina que propone Lust involucra tanto un sentido estético como ético a la hora de elaborar su trabajo. Para ella, es importante sobre todo que sus actrices y actores se sientan cómodos en el set. Lust reniega de la performance relamida, no le gusta que sus actrices realicen un acto mecanizado que han repetido en millones de otras producciones, que hagan gestos o pongan los labios de una manera determinada que sólo sirva para excitar al espectador masculino. Le interesa más la química que explotan sus actores, por lo cual siempre les pregunta a sus actrices con quién quieren trabajar, qué hazañas sexuales les gustaría hacer y no qué están dispuestas a hacer, que es la pregunta típica de la industria. Para Lust, resulta también de perogrullo una remuneración justa a sus trabajadoras y el máximo cuidado por la salud en los integrantes de su elenco. Tampoco le interesa dirigir a sus actores de un modo arbitrario a la hora de las escenas sexuales y se niega a darle indicaciones estrictas

⁸⁸ Entrevista a Erika Lust: <http://www.jotdown.es/2012/11/erika-lust-veo-el-porno-como-una-herramienta-de-educacion-de-influencia-de-politica/>

a menos que sea muy necesario, prefiere que ellos encuentren la naturalidad y lo que los haga sentirse más cómodos. Muchas actrices que han trabajado con ella confiesan que esa no es la norma dentro de la industria⁸⁹, ya que las productoras porno suelen ser mucho más frías y prácticas. En ese sentido, Lust se comporta de forma maternal con sus actrices, especialmente cuando le toca tratar con primerizas. Tampoco acepta menores de veintiún años, pues considera que cuando las actrices son muy jóvenes no están conscientes de sus decisiones y Lust se siente responsable por la calidad y reputación que su trabajo tendrá y cómo éste puede llegar a afectar sobre las actrices que participan; también a sus espectadores.

Por estas razones, a este porno se le ha considerado también como “porno ético” ya que la figura de la actriz no es explotada en concepto de imagen. “Para nosotras es muy importante que no se coja unas chicas pobres a las que se les muestra todo este mundo de dinero y se les diga: “Ven aquí, follas un poco y vas a ganar mucho dinero”. No es lo que queremos.”⁹⁰

Pero este modo de pensar no sólo es llevado a la praxis del set porno, Lust ha escrito libros y otorgado charlas⁹¹ orientadas a enfocar el porno desde otro ángulo, y sobre todo como una herramienta educativa. Le resulta problemático la relación que niños y adolescentes tienen a la hora de entender el porno, de creer que esa es la realidad que el sexo demanda y sobre todo, le aterra que los jóvenes se forjen la idea de la mujer como ser hiper sexualizado cuyo desempeño sólo se mide de acuerdo a su grado de servilismo. Para ella, los valores que transmite el porno deben ser constantemente cuestionados, no para negarlos, sino para transformarlos.

“Veo el porno como algo más que una pura herramienta de placer o excitación. Veo el porno como una herramienta de educación, de influencia, de política... porque al fin y al cabo es eso. El porno es un discurso. Un discurso que habla sobre sexualidad, que habla sobre femenino y masculino. Porque si tenemos un hombre y una mujer interactuando en una escena sexual, lo que hay es eso. Es una estructura, es una idea de cómo funciona el

⁸⁹ Artículo relacionado “El día que me cole en una peli porno”: http://www.playgroundmag.net/articulos/reportajes/dia-cole-peli-porno_5_1357714217.html

⁹⁰Entrevista a Erika Lust: <http://www.jotdown.es/2012/11/erika-lust-veo-el-porno-como-una-herramienta-de-educacion-de-influencia-de-politica/>

⁹¹Charla Tedx realizada el 2014 que dio pie a la campaña viral #changeporn: https://www.youtube.com/watch?v=Z9LaQtP_8

sexo. Y, sobre todo, cuando los jóvenes intentan entender cómo funciona el sexo.” (Erika Lust. 2012)⁹²

La carrera de Lust en la industria X está en un constante vaivén en cuanto a definirse tajantemente como porno, la misma palabra le genera cierta suspicacia. Considera que su cine tiene una orientación más erótica, volviendo al eterno debate sobre qué es lo porno y que es lo erótico, o en cierto modo, cuándo termina una cosa y empieza la otra. Como bien dice Annie Sprinkle, la diferencia entre ambos conceptos sólo estiva en el manejo de la iluminación, y en ese sentido, Lust atiende a ese detalle trabajando una puesta en escena cuidada, llena de estilo en cuanto a escenografía, con una imagen limpia, de alta resolución, iluminación bastante llamativa, además de una decoloración en edición afín a la historia que está contando. Lust considera que su trabajo ofrece erotismo envuelto en pornografía.

Esta propuesta estética hace que sus escenas siempre sean variadas, nunca se repitan los escenarios en donde transcurre el sexo, ya no se trata de la decimonónica escena que se desarrolla en una cama de hotel o en un sofá de color rojo de un living genérico. Lust utiliza diversos espacios, tanto interiores como exteriores (aunque estos son los menos), para desarrollar las dos temáticas a las que más suele echar mano: El costumbrismo aplicado al sexo y la fantasía de tinte onírico. De este modo sus historias tienen que ver directamente con las fantasías y encuentros sexuales furtivos en lugares de hábitat común. Pasaremos a revisar algunos ejemplos:

El corto *Before the guests arrive* (2015) se trata de una escena doméstica y realista en su concepto, a la que se le agrega algo de clímax narrativo. Gira en torno a una pareja (interpretados por Kristopher Kodjoe y Amarna Miller) que están preparando los detalles para una reunión de amigos cuando poco a poco comienzan a desencadenar su deseo al mismo tiempo que los invitados empiezan a llegar y llamar para que los atiendan. La presión del timbre sonando sumado a la excitación de la pareja consigue entretener al espectador, más allá de lo sexual. Otro ejemplo sería *Romantic Bullshit* (2015), donde la actriz Amarna Miller interpreta a una escritora que trabaja para una compañía que se dedica a producir novelas rosas. Colapsada por el trabajo, decide tomarse cinco minutos de inspiración en los

⁹² Entrevista a Erika Lust: <http://www.jotdown.es/2012/11/erika-lust-veo-el-porno-como-una-herramienta-de-educacion-de-influencia-de-politica/>

que fantasea con su adonis personal (personificado por Ryan James). La escena sexual onírica se desarrolla en un balneario, mientras tanto la escritora tiene un orgasmo que le devuelve la energía e inspiración en su trabajo.

Ambos cortometrajes forman parte de la serie XConfession⁹³. Distintos en ambientación, obedecen a un estilo preciosista que detrás de su colorido y fluidez exponen algo muy simple: el sexo es lúdico y la mujer es la protagonista de sus deseos. Es esa la idea que Lust propone llevar en pantalla y que ha tenido una gran aceptación, sobre todo por un público joven.

⁹³ Una iniciativa virtual que consistía en que varias mujeres le escribieran sus fantasías eróticas para que Erika luego las convirtiera en una historia para filmar.

2. ENFOQUES ACTUALES PARA ABORDAR EL GÉNERO

I. El porno indie

Entre las múltiples opciones que ofrece el género, existe uno llamado porno alternativo (o *altporn*), cuya característica principal es el uso de cuerpos femeninos no comunes dentro del porno habitual. Del mismo modo que lo hace el postporno, aquí podemos encontrar cuerpos femeninos rollizos, de aspecto varonil y escasamente maquillados, pero acentuando fuertemente el estilo alternativo de la actriz por sobre su performance sexual, que puede llegar a ser bastante convencional. Se trata de un estilo ligado a la moda punk, pin up y hardcore. El *altporn* nació en la revista *Blue Blod Magazine*, principalmente por medio de fotografías. Fue tomando fuerza con los años y definitivo impulso mediante internet, gracias a sitios como *suicidegirls.com* o *barelyevil.com* - los que, por cierto, definen su contenido como erótico y no como pornográfico - en los que se desprende un amplio catálogo fotográfico de chicas con tatuajes y piercings en varias partes del cuerpo, el cabello teñido de azul, morado o hasta rapado y/o con dreadlocks. Este *altporn* ha tenido sus producciones como la gonzo *Cum on my tato* (2006) dirigido y protagonizado por Joanna Angel, y desde ahí, han aparecido más realizadorxs en el campo como Vena Virago, Dana DeArmond, Eon Mckai o Dave Naz, logrando visibilizar su propuesta por medio del Amsterdam Alternative Erotica Festival, y llegando a tener una categoría especial en los tradicionales Erotic filme fest (los Oscars del mundo porno).

Sin embargo, una vez más, hay que establecer que la mayor premisa de este *altporn* es mostrar un estilo categórico en sus actrices: sus cuerpos tienen que tener una apariencia rebelde que siga gustando a los chicos que se exciten con ese tipo de modelos. Por lo cual, en estas producciones, las mujeres siguen obedeciendo a ciertos parámetros heteronormados, y más allá de la frescura de ver a una chica con corte de cresta formando parte de una orgía junto a otra completamente tatuada, o con un piercings en sus genitales, no parece ofrecer algo demasiado subversivo en cuanto a la representación del deseo y lo sexual. Es notable, de hecho, que en el catálogo de *Suicidegirls* cada vez hay menos mujeres gordas y más

fotografías de chicas flacas y sexys que hacen alusión a algún fanatismo representativo de la comunidad *geek*⁹⁴. Por supuesto, la gran mayoría son jóvenes.

El *altporn* resulta ser más una estrategia comercial que una pornografía que invoque a algo más de lo que pedía Preciado como representación alternativa de la sexualidad. Su propuesta queda reducida a un estilo de moda, por ende, la etiqueta de “chicas con tatuajes” en una página porno, no se diferencia conceptualmente de “chicas tetonas”; simplemente es otro fetiche más conquistado por la industria, ya que mientras en el postporno el punk era tomado como las bases para una actitud de autogestión e irreverencia, en este *altporn* el punk sólo es el referente para las bases de una estética. Sin embargo, esta tipificación básica del *altporn* que lo hace acomodarse en una de las tantas opciones del porno, se debe más a su salto cualitativo que lo hizo dejar de formar parte de un nicho exclusivo. El mismo Bruce LaBruce podía entrar como uno de los impulsores del *altporn*; tanto sus personajes skinhead como sus planos erráticos calzaban perfectamente con una estética alternativa, el gran problema era lo queer en el cine de LaBruce. Lo queer no podía formar parte de un imaginario cinematográfico heteronormado sino era como pretexto para algún drama y en este caso, el *altporn* tiene muy poco de queer.

Aunque el tratamiento y los discursos que se manejan desde lo femenino en estas producciones pueden variar en algunos puntos con el porno convencional, aún resulta demasiado pobre en comparación al apabullante y subversivo discurso postpornográfico. El *altporn*, finalmente, al igual que la pornografía convencional: “vende roles de género y estereotipos de cuerpos colocando a la mujer en un estado de sumisión para complacer al hombre en sus posturas y necesidades” (Echavarren. 2009, p.72). No obstante, algunos de sus realizadores entrecruzan los límites en la búsqueda de un porno más artístico y crítico en su discurso. Muchas veces sus pretensiones por un erotismo estético distintivo y su búsqueda por representar la sexualidad desde un ángulo no convencional, los hacen experimentar con producciones que no se acogen a los estrechos márgenes del *mainstream*. Estamos ante el llamado porno de autor en donde las influencias del feminismo y el postporno resultan clave.

⁹⁴ Desde Star Wars, hasta el mundo de los super héroes de comics, el geek es un término contemporáneo creado por la moda para definir la imagen de un “nerd” con estilo.

II. Nouvelle vague porn

De los elementos estéticos más reconocibles del *altporn*, podemos llegar directamente a lo que algunos especialistas han llamado porno indie, es decir, una búsqueda de representar el placer a través de lo pornográfico, pero por medio de una expresión visual mucho más elaborada e independiente. Algunos referentes se pueden encontrar en el propio cine convencional, de la mano de realizadores que se atrevieron a explicitar la excitación sexual en pantalla sin por ello desfavorecer el argumento en la historia de sus películas: Virgine Despentes junto a Coralie Trinh Thi en *Baise Moi* (2000); Catherine Breillart en *Romance X* (1999); Michael Winterbottom con *Nine songs* (2015), John Cameron Mitchell con su *Shortbus* (2006); Clement Virgo con *Lie whit me* (2005). Todos ellos han llevado la característica explícita de lo porno a sus historias, sin que la crítica los rotule como filmes pornográficos ni mucho menos.

Del mismo modo, podemos ir más atrás y rastrear el erotismo/porno en el cine de los años setenta con películas como *El último tango en París*, *Saló o los 120 días en Sodoma*, *El imperio de los sentidos* o *Calígula* (bisagra definitiva entre lo porno y lo erótico), producciones que dejaron sobre la mesa los referentes históricos para que futuros realizadores pudiesen congregar en una amalgama discursiva lo porno y lo erótico. Siguiendo el referente trazado por Erika Lust de querer transformar la pornografía en un producto de alta calidad audiovisual (punto discutible en todo caso), este porno indie aparece como la respuesta. Un movimiento que congrega a varios realizadores independientes capaces de sostener una mirada crítica y reflexiva de la industria y del trabajo pornográfico; es lo que Paul Preciado llama (tomando la expresión de André Bazin) “Nouvelle vague porno”, denominándolo en francés porque en principio, gran parte de los realizadores, eran actores y actrices de películas porno francesas de principios del 2000.

No se puede hablar de un colectivo, sino de un conjunto de artistas con sus propias inquietudes y búsquedas, aunque sí se pueden ver elementos generales que dan cuenta de un grito generacional que empieza a entender el porno de un modo distinto. Sus autores toman inspiración en la cultura thrash, el punk y el rock (al igual que el *altporn*) y la llamada literatura “maldita”, de la mano de Rimbaud, Poe, Baudelaire, Bukowsky, Lydia Lunch. Pero también del feminismo pro-sexo, de las performance de Annie Sprinkle, del cine queer,

del cine de ciencia ficción e incluso del animé o la cultura otaku. Este movimiento ampliamente estudiado por Preciado, transmite un cine que no busca “representar la verdad del sexo sino cuestionar los límites culturales que separan la representación pornográfica y no pornográfica, así como los códigos visuales que determinan la normalidad o la patología de un cuerpo o de una práctica.”⁹⁵

En el marco de este movimiento, se involucran muchos jóvenes provenientes de diversas disciplinas ajenas a la industria pornográfica, lo que genera un mundo abierto a múltiples interpretaciones y cuestionamientos que la propia industria apenas consideraría. Para Lust, este movimiento puede ser la pequeña revolución necesaria que el porno necesita para transformarse. Siguiendo su consigna, por medio de estas miradas se pueden generar películas más disfrutables para todxs. Aunque para Lust lo más positivo que comparten estos realizadores - y que podrían diferenciarse de la búsqueda estilística autoral de figuras de la industria como Tinto Brass, Mario Saliere o Andrew Blake - es nuevamente el aspecto crítico político que transgrede las producciones del cine porno: “Este nuevo movimiento engloba a jóvenes mujeres creadoras, que por fin no sólo no sienten miedo o desprecio por la pornografía, sino que se incorporan a esta nouvelle vague con entusiasmo creativo y con una nueva perspectiva femenina y feminista” (Lust; 2008: 151)

Junto a Erika Lust, otras directoras han desarrollado sus producciones de manera independiente, teniendo a internet como principal soporte de difusión. Poppy Sanchez⁹⁶, Lucie Blush⁹⁷, Ninja Thyberg⁹⁸, María Beatty⁹⁹, Ann Span¹⁰⁰, Tristan Taormino¹⁰¹ o Jacky St. James¹⁰² son algunas de las directoras más conocidas de aquel porno feminista que tanto ha llamado la atención de los medios. Si bien muchos de sus trabajos realizados corresponden a cortometrajes que solamente se pueden conseguir por medio de la suscripción a sus páginas web formando así una porción poco cuantitativa frente a la producción tiránica que ostenta el porno convencional en la red, la Nouvelle vague porno, en cambio, resalta por sus niveles

⁹⁵ Preciado: <http://paroledequeer.blogspot.com.ar/2015/04/activismo-posporno-por-paul-b-preciado.html>

⁹⁶ https://www.instagram.com/poppy_sanchez/?hl=es

⁹⁷ <https://www.luciemakesporn.com/>

⁹⁸ <http://ninjathyberg.se/>

⁹⁹ <http://www.Bleuproductions.com>

¹⁰⁰ <http://annaspan-diary.com/home/>

¹⁰¹ <http://tristantaormino.com/>

¹⁰² <http://femaleporndirectors.com/fpd/jacky-st-james/>

cualitativos y por supuesto, su discurso feminista. Para Thyberg, su perspectiva teórica va dirigida a un cambio de posicionamiento: “Creo que es muy importante representar también a los hombres como vulnerables, guapos y frágiles, para que el espectador pueda ser la parte dominante de ese objeto”.¹⁰³ Revisaremos brevemente tres ejemplos de cortometrajes (en el capítulo V se analizará de manera más detenida algunas de estas producciones).

En *Weed Dreams* (2014), Poppy Sanchez pone en escena a María Riot, quien comienza a tener un sueño húmedo en el que tiene la sensación de que varias manos la toquetean. El corto se desarrolla con varios planos en picada, que van mostrando como el éxtasis sexual de María aumenta a medida que se van multiplicando las manos, y se muestra el deseo femenino sin que necesariamente la actriz tenga que explicitar la masturbación. Por supuesto, no hay penetración; María literalmente hace que su cuerpo se pierda mientras anónimas manos la cubren y la llenan de aceite. La banda sonora está construida mediante susurros, tapping, sonidos de labios besándose y lenguas encontrándose; toda una construcción que busca exaltar el sentido onírico de la representación.

María también actúa en *Mirror Mirror* (2014), de Lucie Blush, donde esta vez comparte escena junto a Jesse Stryder, justamente un actor porno que por sus tatuajes, corte de cabello y textura física, es catalogado como el adonis ideal del *altporn*. En este trabajo, nuevamente surge el componente onírico. María y Jesse llegan a casa después de una cita, Jesse tiene ganas de tener sexo en la cocina, pero María lo invita a su cuarto en donde hay un espejo frente a la cama. El trabajo muestra básicamente una performance sexual típica entre los participantes, pero la particularidad está en el juego visual con los reflejos del espejo frente a la cama, que cobran un significado interesante mediante la propuesta estética de enfoque y desenfoque del plano. El montaje, en sus cortes contantes y dinámicos, le da al trabajo un fuerte sentido de in crescendo, que se robustece con una banda sonora que no se limita sólo a potenciar los gemidos de los participantes o a poner una simple música de fondo. Al igual que el ejemplo anterior, en este trabajo la banda de sonido toma una construcción elaborada en donde los ruidos graves y los bajos adquieren preponderancia, para dar paso a algunos sonidos binaurales imperceptibles, pero que remiten a elementos de excitación. De

¹⁰³ Artículo de El Ciudadano “Así es el porno sueco feminista” <http://www.elciudadano.cl/artes/asi-es-el-porno-sueco-feminista/02/05/>

hecho, en la recomendación para ver este corto, se pide a los espectadores que se pongan audífonos para que el campo sonoro pueda apreciarse con mayor intensidad. En ambos ejemplos, tanto la limpieza en la coloración y edición de la imagen como el planteamiento y construcción de la banda sonora, resultan en consideraciones artísticas bastante inusuales para cualquier producción pornográfica común.

Otro ejemplo conocido es *Femmale Fantasy* (2015), de la sueca Zara Kjellner, quien ha llevado adelante su propio movimiento de porno contestatario¹⁰⁴ junto a otras directoras que buscan cambiar el género. En la historia, podemos ver a la actriz Jaana Alakoski fantaseando desde su cama con tener un encuentro furtivo con un hombre (Marcel Engdahl) en la parada de un colectivo. Paralelamente, vemos la fantasía de Jaana, donde ella llega a una deshabitada parada en medio de la ciudad, y poco a poco, comienza a tocarse frente a un chico a medida que se van intercalando escenas de ella masturbándose en su cama. El chico en este caso cumple un papel de objeto sexual -mismo nivel que la mujer suele ocupar en las producciones de porno tradicional - su contextura física es por lo demás bastante alejada de los convencionales machos arquetípico del porno. Su representación como ser frágil, dudoso y sensual se complementa con la actitud arrojada de su compañera. Las escenas se construyen hábilmente a través de los primeros planos, pero no necesariamente genitales; por ejemplo, vemos un plano detalle de los pezones de Jaana moviéndose al compás de sus espasmos, o también la expresión de placer en su rostro desde un ángulo bajo, es decir, en este caso la actriz no le está mostrando ni evidenciando su placer a la cámara, está viviendo un momento efectivo de placer y la cámara sólo busca registrar aquello de manera discreta. Las escenas sexuales tienen el mismo estilo, detallando en primeros planos elementos de corte más eróticos, pero no menos explícitos, como cuando Marcel lame la entrepierna de su compañera teniendo ésta la ropa interior puesta. La escena culmina frenéticamente con Jaara montada sobre Marcel, llegando al clímax, mientras simultáneamente la vemos en la realidad de su habitación experimentando un orgasmo en su cama. En este caso la banda sonora también va escalonando: comienza con sonidos ambientales detallando la tranquilidad con lo que ocurre todo, pero a medida que los gemidos y el montaje de imágenes aumentan, un zumbido electrónico agudiza la escena.

¹⁰⁴ Sitio Web: <http://newlevelofpornography.com/>

En un artículo del diario Clarín¹⁰⁵ en el que se aborda este tema, Blush declara estar acorde a la ética que pregona Lust: “Me aseguro de que los actores se sientan cómodos y no hagan nada que no tengan ganas de hacer. La idea es que expresen sus fantasías y estén motivados a vivir una experiencia bella sin ser tratados como productos, ni como estereotipos ambulantes” (Blush. 2016). Esta consideración la empiezan a tomar en cuenta muchas actrices del medio, que poco a poco comienzan a desarrollarse con mayor ahínco en este tipo de producciones. Una de ellas es la actriz española Armana Miller, quien acusa las prácticas desfavorables del modelo de negocios en lo porno: “Firmas un modelo de contrato que es bastante abusivo y al firmarlo renuncias a percibir más dinero, incluso aunque ese vídeo se venda a terceros, o se saque en colecciones”¹⁰⁶ (Miller. 2015). Frente a esto, el trato ético que Lust y compañía proponen, funciona totalmente.

El Nouvelle vague porno ha logrado darles voz a las mujeres, pero esto no es porque un grupo de hombres amablemente le hayan querido ceder lugar; las mujeres se han puesto tras las cámaras y tras la producción de estas películas para tomar las decisiones de rigor sobre cómo enfrentar y visibilizar su sexualidad. Sin un feminismo que impulsara esto, no hubiese sido posible sostener este cambio de paradigma. María Riot concluye en el artículo de Clarín: “Me gusta ser parte de esto para terminar con ese estereotipo de quiénes son las personas que trabajan en porno” (Riot. 2016). Prácticamente, ante todo esto, ya es imposible cualquier paso atrás. Una nueva manera de entender el porno empieza a dar marcha, y el feminismo es su piedra angular.

III. Las mujeres saben mucho de esto

Definitivamente, el porno ya dejó de ser la caja de Pandora que celosamente guardaba un grupo exclusivo de hombres. Su camino histórico parece recorrer una irrefrenable masificación, y lo que antes era reservado para el disfrute de unos pocos privilegiados, hoy ya lo es indudablemente para todxs. No obstante, faltaba que la mujer dictaminara su lugar en este juego, porque nuevamente no importa el estrato o condición social, la mujer siempre estuvo relegada a segundo plano, y en cuestiones de porno, mucho más. Con el repentino

¹⁰⁵ Artículo: https://entremujeres.clarin.com/entremujeres/pareja-y-sexo/sexo/Porno-feminista-revolucion-cine-XXX_0_ByDbU7F1l.html

¹⁰⁶ Artículo: <http://www.jotdown.es/2015/12/feck-porno-etico-porno-responsable/>

boom de la pornografía feminista, son muchas las que empiezan a explorar su placer, según afirma la sexóloga Francesca Gnecci, para un artículo del diario La Nación¹⁰⁷.

“A las mujeres generalmente les gusta el cine erótico, que es un cine bastante más cercano a lo conocido como el porno feminista. En las películas hay una trama, está presente la famosa previa, y el relato te lleva de a poco al clímax como sucede en las relaciones sexuales reales. Esto es importante porque el porno tradicional va directo a la escena hot y la mujer en general no quiere ver directamente a un pareja teniendo sexo” (Gnecci. 2017)

Sin embargo, resulta peligroso anticipar tajantemente qué clase de porno específico le gusta a las mujeres; la idea de que el porno rosa es para mujeres y el hardcore para hombres se ha puesto en discusión muchas veces. De hecho, la idea de “Porno para mujeres” ya fue criticada por María Llopis cuando el concepto empezaba a hacerse popular. Para la activista postporno, la idea de que por su sola condición de mujer posea una sexualidad tipificada, le parece incorrecto, ya que hay mujeres que también gozan del porno hardcore. Por ejemplo, Alana Moss, directora cordobesa de la antigua productora Taccon 7, declaraba en una entrevista del 2008¹⁰⁸ que bajo su dirección buscaba imponer un formato más hardcore: “Quiero hacer una pornografía directamente para hombres, más agresiva, más fuerte, en donde la mujer recupera el rol sumiso que las feministas tanto detractaron.” (Moss. 2008)

Por su parte, a la investigadora postporno Española Helena Flores Navarro, tampoco le parece efectiva la idea de una pornografía para mujeres¹⁰⁹, dudando de la audiencia ideal que busca Erika Lust sobre su producto, la cual estaría conformada de mujeres heterosexuales “modernas y normales” (Lust. 2008, p.20). Para Navarro, la directora recae en constantes generalizaciones sobre su dictamen en cuanto a las preferencias sexuales de las mujeres, y al mismo tiempo se contradice al aclarar en varios puntos que no se pueden generalizar sobre los gustos sexuales femeninos. Lo que hace surgir en Navarro la idea de que realmente este porno para (supuestamente) todas las mujeres, es específicamente un porno para un grupo de mujeres modernas y normales, sin que nunca se aclare bien a qué se refiere Lust con esas

¹⁰⁷ Artículo: <http://www.lanacion.com.ar/2038613-el-boom-del-porno-hecho-por-y-para-mujeres-gana-terreno-en-la-intimidad>

¹⁰⁸ Entrevista a Martín Vicet y Alana Moss “Nuestra intimidad está en las películas” http://archivo.lavoz.com.ar/nota.asp?nota_id=181340

¹⁰⁹ Vale decir que la autora pone en tensión la noción de Porno para mujeres de Erika Lust frente a las manifestaciones de sexualidad que van de la mano del postporno.

determinadas condiciones. Navarro concluye que “Debemos tener en cuenta que en el “porno para mujeres” existen riesgos de que se reproduzcan los mismos esquemas de la sexualidad promovida, regulada y disciplinada por el régimen heteronormativo” (Navarro. 2012, p.63)

Quizás por opiniones de ese estilo, Erika Lust, en una entrevista, declaraba abandonar la etiqueta de su trabajo como “porno para mujeres”, aduciendo que “esa idea de que a las mujeres les gustan unas cosas y a los hombres otras no es cierta de ninguna manera” (Lust. 2012)¹¹⁰; o quizás porque sus espectadores son mayoritariamente heterosexuales, siendo un porno que se disfruta más en pareja, tal como lo había originado Candida Royalle en sus primeros trabajos.

A pesar de estas discrepancias, es notable como la mujer ha tomado en los últimos años más la posición de voyeur que de objeto frente al género porno. Petra Joy en sus películas *Her Porn VOL I* (2008) y *VOL II* (2010), se pregunta ¿qué quieren las mujeres con respecto al sexo y la pornografía?. En sus cintas se responde a esto realizando una gran complicación de escenas sexuales presentes en diferentes películas (hardcore, softcore, queer), describiendo el proyecto como un “un caleidoscopio del deseo femenino, en donde podemos encontrarnos con una variedad de propuestas narrativas y estéticas” (Smaraglia. 2012, p.15) y dejando ver que el deseo femenino está mucho menos dominado y tipificado que el deseo existente en el porno heterosexual.

De todos modos, por muy diferentes formas de encarar la sexualidad femenina y de definirla (o intentar definirla) por medio del porno, es el concepto ético que encierran todas estas producciones a la hora de plantear el trabajo, lo que más hace cerrar las filas a quienes integran este porno feminista, nouvelle vage porno, porno indie o como se le quiera catalogar finalmente. La industria siempre ha estado manejada por una prominentemente mirada heterosexual masculina que ha reducido nuestras prácticas de sexualidad a un solo tipo y ha generado inevitablemente que el deseo femenino se vea “sometido a la misma distorsión: debe pasar por la mirada masculina” (Despentes. 2006, p.87). Estas expresiones actuales pretenden cambiar ese paradigma.

¹¹⁰Entrevista a Erika Lust: <http://www.jotdown.es/2012/11/erika-lust-veo-el-porno-como-una-herramienta-de-educacion-de-influencia-de-politica/>

Esta pornografía ha movido los parámetros usuales de la industria, incluso muchas estrellas porno que han comenzado como cualquiera dentro del negocio, le han dado un vuelco a su carrera gracias a las prácticas de estas directoras feministas, reconociendo su lugar de empoderamiento y pasando al activismo político, como el ejemplo de María Riot u otras más famosas como Sasha Grey o Amarna Miller.

La discusión sobre el porno, en todo caso, está lejos de cerrarse. El feminismo más institucional no ha hecho las paces con quienes defienden este género cinematográfico y las aguas siguen separadas entre abolicionistas y pro-sexo. No son pocos los casos de humillación y degradación de actrices y actores dentro del ambiente, pero este porno feminista parece dar con la llave para un nuevo horizonte en cuanto a prácticas laborales más justas dentro del rubro, así como en la construcción y representación más equitativa y profunda en cuanto a los deseos y sexualidades de quienes miramos pornografía.

CAPITULO IV

TECNOLOGÍA CASERA PARA PORNOFILXS

“La imaginación pornográfica habita un universo incomparablemente económico, por muy repetitivos que sean los acontecimientos que ocurren en él”

Susan Sontag

“En la pornografía actual, cualquier sujeto sea cual sea su trayectoria, o su posición dentro del espacio social, puede acceder no sólo a consumir sino a crear su propia pornografía online”

Paul Booth

1. EL ETERNO ALIADO

I. Una industria acelerada

Desde la irrupción de la pornografía en la industria del entretenimiento a fines de los sesenta, la fisura que ha provocado en los cuestionamientos y discursos sociales sobre moralidad, libertad de expresión y sexualidad femenina, ha dejado de lado el análisis de un elemento característico del porno y que resulta clave para el desarrollo del mundo audiovisual en general: la tecnología. Muchas veces, los productores de contenido pierden de vista las posibilidades que ofrecen las innovaciones y plataformas técnicas por recelo a que la búsqueda artística de su producto caiga en desmedro. En este caso en particular, la búsqueda artística parece no constituir una problemática constante en la mayoría de los ponografxs, en cambio, las captaciones de rápido descarte y consumo de audiencia, sí lo son. Por esa razón, el acelerado avance de las tecnologías electrónicas destinadas al ocio doméstico, desarrolladas en los últimos cuarenta años, se han servido del porno (y viceversa) al punto de usarlo en más de una ocasión como “chivo expiatorio” para experimentar nuevas ofertas de mercado.

Para Preciado, la industria del porno junto a la de las drogas y el servicio sexual, constituyen la producción capital actual que funciona como elemento “protésico de subjetividad” (Preciado. 2008, p.183), cuyo fin será la satisfacción frustrante del consumidor: el siempre querer más, incluso antes de haber acabado. Preciado cita a Marx cuando asegura que el producto es inseparable del acto de producirse, pero en este nuevo contexto de producción atravesado ampliamente por un desarrollo tecnológico trepidante en el que se nos ofrece un nuevo placer-frustrante cada día, el producto se presenta como un continuum de procesos en los que el propio consumidor forma parte. El acto de masturbarse en privacidad viendo pornografía sería un buen ejemplo de ello, pero más adelante, veremos que el llamado porno amateur¹¹¹ llevó este proceso al siguiente nivel al trastocar los clásicos estandartes de productor-consumidor.

¹¹¹ Una categoría, en todo caso, bastante antigua si se tiene en cuenta que las películas rodadas en 16 mm a principios del siglo pasado eran realizadas por adinerados entusiastas que contaban con pequeños equipos humanos de producción. Por otro lado en 1958 se tiene registro de que el fotógrafo británico de moda Harrison Marks realizó por cuenta propia las llamadas “Glamour Home Movies” protagonizadas por modelos que hacían toples y se desnudaban. Tras la aparición de estos cortos las ventas de los proyectores del formato se dispararon, así como de las cámaras.

Si nos atenemos al núcleo de esta época con predominio del capitalismo que Preciado denomina como farmacopornográfica, la industria del porno resulta vital, ya que: “Con su circuito cerrado excitación-capital-frustración-excitación-capital, ofrece la clave para comprender cualquier otro tipo de producción cultural post-fordista” (Preciado. 2008, p.183) En ese sentido, el trabajo paradigmático que define este tipo de economía de modelo de producción, es tanto el de los actores y actrices porno como el de lxs trabajadorxs sexuales, oficios que relativa e históricamente se han vinculado.

La tecnología ha terminado sirviéndose del porno en este esquema de producción económico, tanto como la bioquímica lo ha hecho de la guerra. Si cada nueva guerra ha constituido un salto cualitativo en cuanto a los avances de la ciencia, cada nueva tecnología ha constituido un salto cuantitativo en las características de producción y recepción del porno. En el siguiente cuadro¹¹² (F1), donde se grafica esta firme relación entre tecnología y pornografía desde los años '50 hasta el 2010, podríamos sacar una conclusión apresurada al respecto: cada nuevo formato tecnológico proporciona el fin comercial de su predecesor.

Dejando de lado el ámbito de la pornografía impresa (las revistas primordialmente), que no parecen verse muy afectadas comercialmente por la irrupción de nuevos formatos de visualización¹¹³, podemos notar que el primer gran influjo vino de parte de los formatos de video caseros; especialmente el VHS, que a fines de los setenta con su aparición en el mercado, empezaba a vaticinar el regreso de la pornografía al ámbito de lo privado, de lo hogareño, luego de casi una década en que el género estuvo relacionándose con la propia industria hollywoodense. Pero el VHS no sería eterno, y para fines de los '90, la democratización de internet gracias al uso cada vez más común de computadoras caseras, dio

¹¹² Link de la página original: <http://thetoiletpaper.com/blog/2009/technology-and-the-modern-porn-industry/>

¹¹³ Pero que recordemos, han tenido que proporcionar igualmente nuevas estrategias de venta como la incorporación a partir de mediados de la década del 2000 de CD's digitales con la compra de éstas. Los discos contenían material audiovisual diverso como fotos, trailers, cortos y hasta incluso películas de muy bajo costo. Esta estrategia era usada ya sea para mantenerse a flote en el mercado o bien como elemento complementario ante el avance tecnológico de la industria audiovisual. Por otro lado es interesante destacar el fenómeno reciente de repolitización editorial de algunas revistas buscando desenmarcarse del catálogo porno, siendo el caso más emblemático el de la revista Playboy que desde el 2016 decidió dejar de publicar desnudos explícitos.

pie a interesantes fenómenos que en parte tienen que ver con una nueva farandularización¹¹⁴ de lo porno: los sex-tape de famosos.

El video privado de la actriz y modelo Norteamericana Pamela Anderson junto a su marido Tommy Lee, fue el primer indicio de un acelerado cambio en los modos de recepción y producción del porno. Aparejado a esto, el formato casero del DVD que posibilitaba una mejor calidad de imagen - pero que mantenía similares dinámicas de recepción que el VHS – posibilitó, por un lado, la obsolescencia del láser disc como principal soporte digital, así como del propio VHS como sistema casero de reproducción audiovisual. Pero internet, al mismo tiempo, seguía creciendo y perfeccionando sus modos de distribución, después de una década de que surgiesen los primeros sitios de streaming para visualizar exclusivamente material pornográfico; hoy en día, páginas como xvideo o xhamster, son verdaderos gigantes de la industria, no sólo del porno, sino de la internet y las tecnologías. Además, vale destacar el hecho de que muchos sistemas de antivirus, hoy de uso empresarial y doméstico, fueron aplicados primero en sus versiones beta por las páginas pornográficas¹¹⁵.

La gráfica no incluye nuevos fenómenos tecnológicos que vienen avanzado fuertemente del brazo de la industria del cine X, como los dispositivos de inmersión virtual¹¹⁶ tipo Oculus rift o Samsung Gear VR, que empiezan a abrir camino a una nueva alianza entre el porno y los videojuegos, agentes claves en el desarrollo económico de la industria del entretenimiento en los últimos. A la fecha que se redacta este trabajo estas tecnologías, aunque excitantes, forman parte de un grupo minoritario de usuarios. Habrá que ver si acaso alcanzan un costo más accesible gracias al interés de la pornografía y sus usuarios sobre ellas, o bien, se quedan en un memorable intento por llevar la experiencia de frustración-excitación a nuevos límites.

¹¹⁴ En este caso, la palabra no viene a ser sinónimo de banalización sino es usada en el sentido de la llegada irónica e involuntaria - aunque a veces no tanto – al mundo del porno de figuras (tanto a nivel local, como mundial) de diversos ámbitos socio-culturales (la música, la política, la actuación, el deporte, etc) Esto se debe entender como un fenómeno diferente a aquel en el que la notoriedad de figuras que son propias del porno alcanzan un gran grado de popularidad en las audiencias generales al punto de acceder a la propia farándula del entretenimiento mainstream, a la cultura pop y ser reconocidos incluso por personas que no suelen ver material pornográfico como puede ser el ejemplo de Ciciolina, Rocko Siffredi, Sasha Grey o Johnny Sins.

¹¹⁵ Artículo: <http://www.diariobae.com/article/details/101422/la-tecnologia-que-aporto-la-industria-porno>

¹¹⁶ Artículo: <http://www.lavanguardia.com/tecnologia/innovacion/20150929/54436916088/porno-innovacion-tecnologia.html>

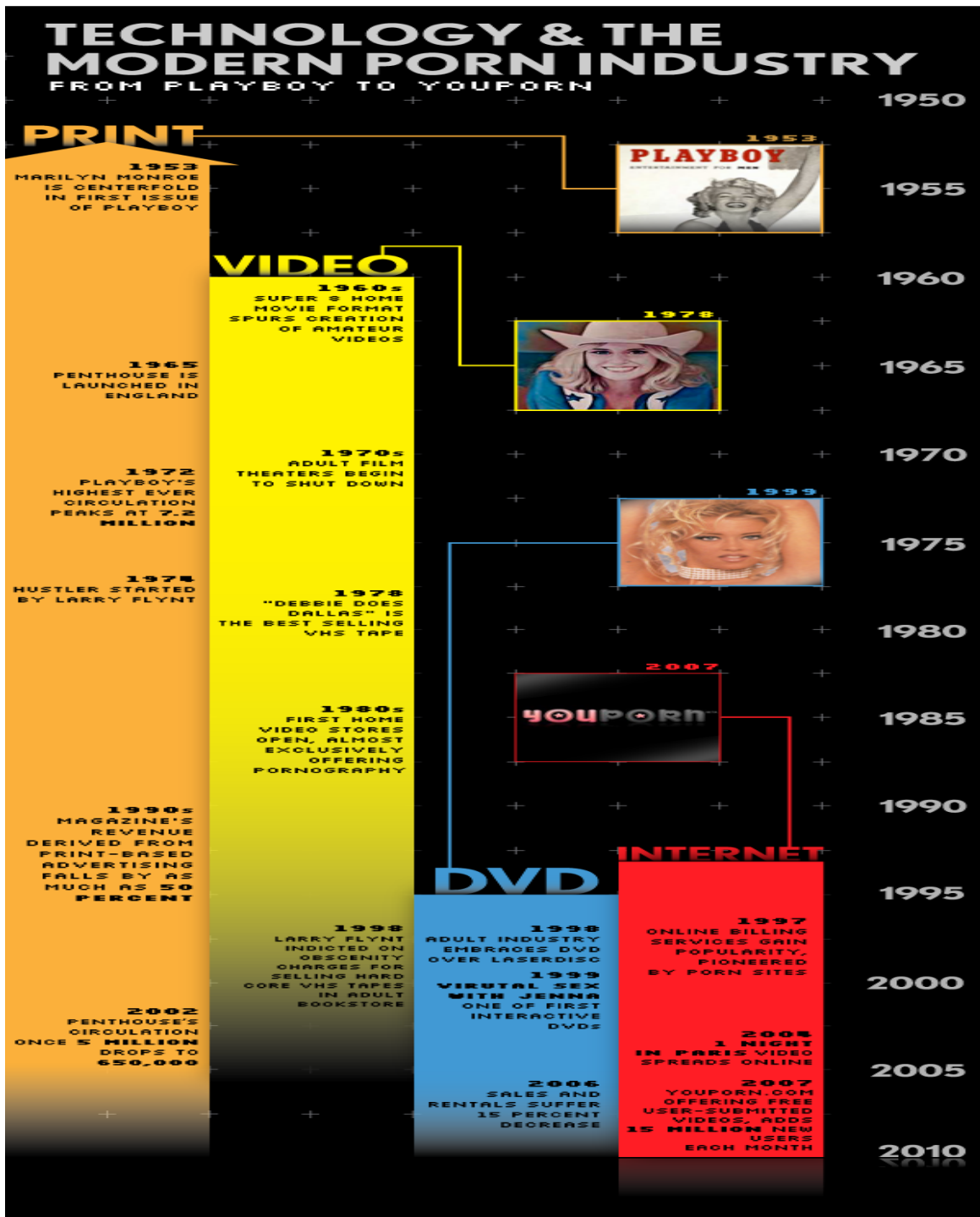


Figura 1

II. El VHS y la democratización del porno

Después del glorioso auge que la industria porno vivió en los setenta, se suele acusar como principal responsable del deterioro artístico del género, a la masificación de éste gracias a la tecnología VHS de los ochentas, tal como expone Villalobos:

“El porno pierde el aura de subcultura cool de la que disfrutó en los años ‘70. Los nuevos videos lucen feos, mal iluminados, hechos a la rápida. Las actrices ya no son las diosas del sexo de antaño, sino chicas adolescentes ansiosas de dinero fácil. Sus acompañantes en las fiestas ya no son productores de Hollywood, sino rockeros de la era del glam.” (Villalobos. 2009)¹¹⁷

Aquel deterioro obedece a una cadena de factores, por un lado de tipo social como la explosión del sida (que acarreó la muerte de varias de sus figuras) o los cuestionamientos del feminismo abolicionista (del que hablamos en el capítulo dos), y por otro, el género sufría un notable estancamiento en su fórmula comercial que terminaba por reducir al mínimo cualquier potencial artístico que tuviese, al extremo de que muchas veces la reducción conceptual de las películas llegaba únicamente a indicar “el número de hombres y de mujeres que intervienen en la acción, reducidos a pura abstracción sexual (por ejemplo: 2 M +1 H; 2 H + 2 M, etc.)” (Gubern. 2005, p.23). Esto dio pie a que el espectador más exigente se desencantara, al tiempo que el género se desarrollaba con frenetismo dentro del mercado de consumo.

El VHS, en ese aspecto, fue fundamental para imponer un estilo industrial, sistemático y abundante, ya que al bajo costo de distribución que ofrecía el formato, se le sumó el bajo coste de realización que las producciones tenían; de todos modos, el cine porno aún conservaba directores con particular búsqueda estilística; Damiano seguía en pie y las grandes casas productoras como Penthouse invertían en producciones colosales de directores visionarios, siendo las realizaciones de Tinto Brass, en los ochenta, un claro ejemplo de ello. Sin embargo, era la cantidad apabullante de títulos distribuidos en VHS lo que hacía que las

¹¹⁷ Villalobos, D. (2009). El mercado de la carne, laFuga, 9. [Fecha de consulta: 2017-08-20] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/el-mercado-de-la-carne/284>

estanterías destinadas a SÓLO PARA ADULTOS de los videoclubs¹¹⁸, se renovaran cada semana manteniendo el negocio dinámico.

Es interesante apuntar que esta inclinación de la industria pornográfica por el VHS pudo, en cierta medida, provocar la caída del Betamax como sistema video casero, ya que la mayoría de las películas que los usuarios conseguían en los videoclubs eran de material pornográfico en formato VHS, lo que hacía que los proveedores terminasen dándole más preponderancia a los productos que venían grabados en aquel formato, iniciando la rápida caída económica del betamax como tecnología¹¹⁹. Fuera de estos efectos de mercado, el influjo del VHS (o VCR) terminó por darles la razón a los pornógrafos que creían que el consumo de este material debía ser siempre caliente (en todo sentido de la palabra); Villalobos sintetiza bien esta estética de producción, bestialmente maquinaria:

¿Qué altera la aparición del VCR en la producción de pornografía? Primero, los costos de grabación se van a los suelos. Cualquier estudio pequeño puede de pronto sacar al mercado decenas de títulos. Toda una generación de técnicos formados en la cultura del cine de 35 mm y el rodaje de guerrilla de pronto se ven acorralados por camarógrafos y sonidistas que trabajan por menos dinero, en condiciones aún más precarias y que están mucho menos interesados en la calidad del producto que en el volumen de títulos que salen al mercado. (Villalobos. 2009)

Esta concepción de pérdida total de estilo y calidad también la comparte Erika Lust, quien cree que justamente fue la llegada del VHS al mercado, amparada por la maquinaria pornográfica, la que empezó a generar estereotipos fuertemente marcados dentro del género; se trataría en definitiva del porno que ve un público masculino heterosexual en el cual la mayoría de los actores “son viriles, musculados y dotados, y las mujeres son todas bisexuales

¹¹⁸ Fue a comienzos de los '80 cuando comenzaron a abrirse videoclubs exclusivos para venta de material pornográfico. En muchos casos estos “videoclubs para adultos” terminaron evolucionando años después en Sex-Shop, tiendas que en Europa gozaban de mayor tradición en el mercado.

¹¹⁹ Esta teoría de la muerte del Betamax a causa de la pornografía nace de un viejo artículo de 1996 publicado en la revista de “Leyes Federales de Comunicaciones” titulado “La Pornografía Conduce a la Tecnología: Por Qué No Censurar a la Internet “en el que se aseguraba que las tiendas de arriendos de cintas de video que sacaron al Betamax del mercado, eran exclusivamente de arriendo de películas pornográficas. Dejando ver que las tecnologías que la industria pornográfica escoge para su soporte suelen triunfar a la larga dentro del mercado. Esto lo podemos relacionar con la idea de Preciado de que las fluctuaciones del mercado ciberporno proveen un modelo económico de la evolución del mercado cibernético en su conjunto (Preciado. 2008, p.36) Artículo: <http://www.repository.law.indiana.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1120&context=fclj>

en potencia que se sorprenden al encontrar un pene dentro de unos calzoncillos y practican sexo con el primero que pasa” (Lust. 2010, p.109). Podríamos poner entonces al VHS como el punto determinante a la hora de entender generalmente las concepciones de lo porno. Evidentemente, las producciones venideras no escaparían del catálogo estilístico y de las formas de representación sexual que irrumpieron con la llegada del porno-VHS¹²⁰.

No obstante, podemos encontrar otro aspecto a tomar en cuenta a través de la mano de Pablo Rosenzvaig en su artículo *El VHS como pedagogía* (2009), quien distingue que con la llegada del sistema de videocasetera se reafirma la formación de un nuevo espectador, no sólo en el porno sino que en el cine en general; es que esta tecnología posibilitó dos cosas que hoy nos parecen bastante comunes: la recepción privada de películas y al mismo tiempo la manipulación temporal de éstas gracias al control de mando. Rosenzvaig comprende que el VHS educó de tal forma al espectador, que terminó abriendo una cadena de posibilidades que podríamos considerar hoy devinieron en los servicios de streaming como su principal consecuencia. Con respecto al porno-VHS, Rosenzvaig cree que el espectador “empieza a exigir cada vez más especificidades de acuerdo a lo que le dictan sus fantasías. De poseer incluso lo que quiere ver, lo que hace que paulatinamente empiece a desaparecer en lo porno el llamado cine de autor.” (Rosenzvaig. 2009)¹²¹

Al mismo tiempo, la realización mediante el VHS como formato de registro, permite a los directores pensar menos los planos y situaciones, enfocándose en hacer sin parar, al punto de estar a la mitad de una película mientras inician y acaban de terminar otra. En definitiva, es una producción que se guía bajo la lógica del clientelismo, y el cliente es el espectador, un espectador que encuentra en el porno-VHS, según Rosenzvaig, “el poder de hacer gozar y hasta el de sentirnos directores, ya que la escena termina cuando nosotros terminamos.” (Rosenzvaig. 2009)

Si la película porno luego de varias décadas conviviendo en la clandestinidad y destinada a su exhibición privada logro dar un salto a la exhibición pública en cines condicionados, ahora el VHS la devolvía al espacio de lo privado, pero ya no en un marco de clandestinidad sino

¹²⁰ Nos referiremos así a esta era comercial de la pornografía para diferenciarla de la era comercial surgida luego de internet.

¹²¹ Rosenzvaig, P. (2009). *El VHS como pedagogía*, laFuga, 9. [Fecha de consulta: 2017-08-20] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/el-vhs-como-pedagogia/295>

que de puro fetiche. El porno-VHS, a diferencia de aquellas “stag movies” de finales del siglo XIX, ya no era objeto único de acaudalados, y permitió la total democratización del género convirtiendo al mismo tiempo al espectador en un potencial realizador. No tanto por una aspiración comercial o artística, sino como parte de una nueva fantasía sexual: ser el propio director y protagonista de una porno, un deseo que muchos realizarían con la confección de los caseros y artesanales video-tape, pero que sólo años después con la oferta de la digitalización, provocaría un real impacto en la industria del porno y la tecnología.

III. Stagliano y la nueva posibilidad estética del VHS

Si hablamos de un punto de convergencia entre aquellos deseos del espectador porno-VHS de realizar su propia película, con una suerte de propuesta estética determinada por las posibilidades de las nuevas tecnologías, se trataría del porno gonzo, del que ya se habló en el capítulo I. El término gonzo fue acuñado en los '70 por el periodista y escritor Estadounidense Hunter S. Thompson, haciendo referencia a la implicancia directa del autor en los hechos que escribía para sus artículos, convirtiéndose en un agente más de la noticia. Bajo esta premisa, el actor porno John Stagliano filmó en 1989 *The adventures of Buttmann*, en la que combinaba de manera directa sus capacidades como interprete sexual, al mismo tiempo que sus deficientes habilidades como director y camarógrafo. Si bien experimentos similares se habían hecho antes como en *Deep Inside Annie Sprinkle*¹²² (1981), la película de Stagliano posibilitó totalmente desde el *mainstream* un cambio en las reglas del juego industrial, porque con estas mecánicas que proponía cualquiera que tuviese una cámara podía realizar su propia porno.

Según la página web española *Porno Gafapasta*¹²³, contrario a lo que sería luego la tendencia del porno gonzo, Stagliano no buscaba la carencia de argumentos para el desarrollo de su filme, sino la inclusión de la cámara y del camarógrafo en el espacio diegético, en la ficción, y la interacción de estos elementos con el resto de los personajes. El hombre-cámara aparecía ahora como parte del mundo pornográfico, las escenas sexuales se llevaban a cabo a costa suya ya sea de manera activa o pasiva (es decir, con la cámara en las manos del actor o

¹²² No tanto en la forma sino en el concepto de romper la cuarta pared y apelar directamente al espectador, hablándole a la cámara y tomándola no como un elemento invisible en la narrativa sino como la presencia de un ente más.

¹²³ Artículo en: <https://pornogafapasta.blogspot.com.ar/2009/08/adventures-of-buttman-john-stagliano.html?zx=da25c80e172eabef>

manteniéndola fija sobre una mesa registrando lo que ocurría); aquello posibilitaba nuevos enfoques, como la mirada directa a cámara por parte de las actrices durante la felación (exaltándola) y la angulación obsesiva sobre el trasero de éstas sin que pareciera un enfoque poco “realista” para la narrativa visual, produciendo un excesivo fetiche sobre aquella parte del cuerpo. El gonzo proponía totalmente la desaparición del hombre en el cuadro, ya que éste se mantenía grabando en todo momento. De esta forma, el plano se concentraba plenamente en la interacción de la actriz con el pene de su compañero, cuyo rostro era visto muy poco o nunca dentro de la escena. Esto estableció el punto de vista en primera persona del actor, como una mirada fundamental para representar al espectador. El porno gonzo extralimitó la idea del actor como máquina, al sintetizar su cuerpo con la cámara, algo que sólo podía ser propicio en una época en donde las videograbadoras estaban en auge gracias a la producción del VHS para registro casero.

Si bien *The adventure of buttman* contiene un escuálido argumento¹²⁴, así como una línea narrativa de acontecimientos que llevan al protagonista-cámara de un lado a otro, muy pronto, el gonzo dejaría este tipo de consideraciones y se enfocaría en una idea primaria como excusa para mostrar escenas sexuales. La evolución del gonzo como subgénero posibilitó un porno de coste extremadamente barato (cuando ya no podía serlo más), que se confundía en definitiva con el amateurismo más bruto. Y es que en la búsqueda de un porno menos artificioso, en el cual el elemento sexual fuese completamente directo, el gonzo llevo adelante desde películas basadas en chicos que van en su auto buscando supuestas prostitutas, hasta el (falso) registro de un casting porno:

“En general [las películas gonzo] carecen totalmente de hilo argumental, y muchas de ellas son de tipo casting, es decir, en ellas se habla con varias chicas que quieren ser actrices (o no, a veces son chicas a las que “captan” por la calle) que, a medida que avanza la entrevista, se van desnudando para finalmente practicar sexo puro y duro. La intención principal de la interpelación directa a los actores es la de involucrar a la audiencia en la acción, haciéndoles más partícipes que meros espectadores” (Lust. 2005, p.112)

Los escasos niveles de realización de estas producciones resultan evidentes al notar la deficiente fotografía, iluminación, edición o herramientas de audio (muchas veces se usa sólo

¹²⁴“John, aficionado a grabar con su cámara todo lo que hace y le sucede, lleva a cabo aventuras y desventuras a causa de ello.”

el audio del micrófono de la cámara) que poseen, pero además también, por el uso de escenarios pobremente diseñados o la nula preocupación en cuanto a vestuario o maquillaje. En definitiva, el gonzo es un estilo que prescinde totalmente del departamento de arte, pero también de cualquier nivel de interpretación de sus protagonistas, ya que fueron estas producciones las que le dieron preponderancia definitiva a la performance sexual de las actrices por sobre la escénica; si bien durante la mastodónica producción de películas en VHS que surgió en la década de los ochenta no se podía hablar de añoradas interpretaciones (y en la época de los setenta tampoco es que fuese mejor), el gonzo al poner el énfasis sin ningún rodeo en la escena sexual (especialmente en la felación y penetración), evidenció de manera brutal el pobre histrionismo de las actrices, una falta de aptitud que igualmente podía llegar a desfavorecerlas a la hora de la performance sexual, en donde debían simular orgasmos.

Las producciones gonzo, durante los noventa, se dispararon convirtiéndose en las cintas más usuales en los catálogos. Stagliano, tal vez nunca imaginó que sus pobres habilidades como camarógrafo lo llevarían a patentar un subgénero pornográfico que democratizaba las ansias del espectador del porno-VHS por llevar adelante sus deseos más allá de la mera masturbación. Stagliano fundaría una productora con el nombre de Buttmann, lanzaría varias secuelas de su obra, incluso en clave softcore, convirtiendo su producto en una franquicia. Otros realizadores copiarían las ventajas técnicas del gonzo para llevar a cabo sus propios proyectos, desde Pierre Woodman, quien grababa sus casting para Private, hasta la realizadora Anna Span, que llevo el concepto del gonzo al contexto de las hermandades universitarias estadounidenses. De allí que algunos canales de televisión por cable viesan en el gonzo una oferta clara (y barata) para generar series de “porno-realidad”, claro que siempre omitiendo las escenas explícitas de penetración.

Finalmente, el gonzo pudo ser el porno que definió las producciones de los años noventa debido a su auge comercial, pero su influjo fue más profundo. La accesibilidad que brindaba para que cualquiera pudiese filmar, empezó a configurar la transformación de la mirada del espectador porno-VHS, que ya no se interesaba por preámbulos ni historias y buscaba sobre todo un realismo intrínseco en el sexo. Ya no bastaba con la marca de la eyaculación o los cada vez más invasivos medical shoot. El dispositivo documental debía venir de la mano de

la realidad más profunda, y el gonzo, eventualmente, había traicionado su supuesta espontaneidad de la que hacía gala al momento en que los espectadores comenzaron a reconocer a actrices famosas haciendo el papel de chicas incautas que eran abordadas por la calle. De esta forma, el género ya no sorprendía a nadie a fines del milenio. Fue nuevamente la tecnología la que posibilitó una nueva transformación en el espectador del porno con el advenimiento de internet, realizando quizás la transformación más revolucionaria que cambiaría en definitiva los modos de recepción clásicos.

Con internet, el espectador se dejaría llevar más que nunca por los segmentos de sexo, los videos virales, los thumbnails de las páginas pornográficas y las sex-cam. El porno se dejaría guiar por la vertiginosa vida de la red cibernética, pero no hay que olvidar que fue el gonzo, con su estética portátil y crudamente realista, la piedra angular de aquello.

2. INTERNET Y OMNIPRESENCIA DEL PORNO

I. La explosión del productor-consumidor amateur

La llegada de internet a los usos y prácticas cotidianas de nuestra sociedad, hizo tambalear varias industrias del entretenimiento cultural con mayor o menor impacto y rapidez, pero fue la pornografía la primera en dar cuenta de estas revoluciones. En 1995, cuando las redes aún eran un sistema restringido al que sólo 40 millones de personas en el mundo tenían acceso, la aparición del sex-tape de Pamela Anderson y la estrella de rock Tomy Lee, desató un fenómeno que no ha parado hasta hoy. Daniel Villalobos en su artículo “El mercado de la carne” sugiere que ese fue el beso de la muerte para la industria del porno, aunque en realidad se refiere a la muerte de las posibilidades (ya para ese entonces irrisorias) del género de trascender y volver a una añorada década de oro.

“Fue un hito [el video de Pamela] por tratarse de la primera pieza de porno casero en batir récord de ventas (algunos la señalan como la “única pieza de porno casero digna de ese nombre”) y por un factor extraño que marcará el fin de la industria tal como la conocimos en las páginas anteriores: la internet. El video de Pamela Anderson se distribuyó por internet e incluso partes de él pudieron verse en sitios eróticos.” (Villalobos. 2009)

Si internet había sido entendida hasta entonces por la sociedad como un complejo programa online cuyas posibilidades no pasaban de la distribución y almacenamiento de archivos y datos de trabajos, la industria pornográfica virtual encontró su chance de explotar el dispositivo tecnológico de manera tecno-industrial gracias al sex-tape de Pamela, convirtiéndose en un referente obligatorio para la continuidad de la industria. El hecho de que el video presentase escenas de sexo explícito sin la menor intervención técnica, zanjaba todas las pretensiones del gonzo; no sólo eso: los involucrados nunca se grabaron pensando en difundir su material¹²⁵, por lo que la tan anhelada espontaneidad del acto convertía al porno en un verdadero espectáculo voyerista sin preámbulos ni intermediarios. La tecnología virtual terminó por definir los modos de difusión imperantes para esta clase de productos; “la

¹²⁵ La historia detrás de cómo este video se viralizó por aquellos años tiene que ver más con un acto de violación de privacidad que de estrategia de marketing. Artículo al respecto: https://elpais.com/elpais/2016/02/15/icon/1455529480_852942.html

distribución pirata por internet fue la primera señal de un nuevo formato: el porno amateur grabado a espaldas de la industria y sin regulación central.” (Villalobos. 2009)¹²⁶

El efecto bola de nieve que este video generó en la industria pornográfica, se replicó ya con total sentido y conocimiento de las reglas del juego por parte de los websites pornográficos (controlando la descarga y evitando en lo posible la piratería) cuando en 2004 se filtró un nuevo sex-tape, esta vez protagonizado por la socialité Paris Hilton y su novio de ese entonces. El video en si mostraba una performance sexual bastante tímida para lo que se conocía, incluso imitaba torpemente el guion de una porno convencional culminando con una eyaculación sobre el pecho de la multimillonaria. Pero no era esto lo que importaba, sino la crudeza de la imagen, el sexo no como artificio sino como un registro cotidiano, dándole sentido a las palabras de Preciado: “Una película es tanto más pornográfica cuanto más real es la escena sexual filmada” (Preciado. 2008, p.244)

El hecho de que figuras conocidas comenzaran a ser expuestas en las websites porno, le daba al género esa ventaja de ser el único escalafón social capaz de democratizar a los mortales, de este modo, Paris Hiltón, sin dejar de ser ella, se nivelaba con cualquier chica que se grabase teniendo sexo con su novio y lo publicase. El concepto de viral funcionaba por sí solo. Si el video de Pamela, ya para mediados de los noventa, estuvo en formato streaming en docenas de páginas web, la película de Paris llegó a colapsar los servidores. Definitivamente, internet había golpeado la mesa, los sitios pornográficos dominaban gran parte de la red y eso sin contar aquellos almacenados en la deep web que eran mucho más prolíficos (y, vale decir también, más turbios). El porno estaba al alcance y era una posibilidad realizable para cualquiera.

La filósofa francesa Margret Grebowicz en su libro *Why Internet Porn Matters* (2013) afirmaba que “esta democratización que promueve el porno online, transforma la categoría de lo obsceno en aquello socialmente invisible en lo demasiado visible” (Azar. 2014, p.126). La saturación de información en internet se ha convertido en un problema para algunos filósofos de la imagen. De este modo, así como la repetición de fotos de guerras y asesinatos

¹²⁶ Villalobos, D. (2009). El mercado de la carne, laFuga, 9. [Fecha de consulta: 2017-08-23] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/el-mercado-de-la-carne/284>

han perdido su poder para sensibilizarnos¹²⁷, la búsqueda del porno por sorprender a un espectador pasivo con posiciones sexuales cada vez más violentas, capacidades corporales más extravagantes y fetichismos exóticos, queda corto ante la infinita capa de videos que han construido los propios usuarios mediante el llamado porno amateur el cual se basa absolutamente en el registro realista, sin montaje ni intervención alguna del material.

Videos provocativos de colegialas registrados con sus celulares, parejas grabándose en la intimidad, filmaciones de desafortunados borrachos en pleno fervor sexual, modelos de sexcam¹²⁸, etc. La oferta del porno amateur se construye sola y se parece mucho a la idea de las películas snuff¹²⁹ que buscan grabar el instante preciso de la muerte de un cuerpo. El porno amateur sin argumentos, sin estética, sin profesionalismo ni identidad, sólo busca captar la excitación mediante el gesto de lo real en el sexo:

“Lo propio del momento tecnoporno punk de nuestra especie es la política snuff. Arrancarle todo a la vida hasta el momento de su muerte, y ese proceso, filmado, registrado a través de la escritura y de la imagen y difundido en tiempo real vía internet y siempre accesible en un archivo virtual” (Preciado. 2008, p.245)

Esto también se puede entender como una “visión del mundo centrada en el espectáculo” (Azar. 2014, p.127), propiciada por los propios consumidores de lo porno, y en general, por todos quienes espectacularizamos nuestra vida en algún grado mediante las redes sociales.

Internet permite que no haya que moverse de casa para conseguir porno. Siguiendo a Lucía Rudd, diremos que la pornografía con internet “se convirtió en una tendencia graciosa y hogareña del mercado audiovisual. De este modo, el cine pornográfico se transforma en una práctica social legitimada y, simultáneamente, represiva.”¹³⁰ (Rudd. 2009). Aunque cuesta

¹²⁷ Para ahondar más al respecto se recomienda el ensayo “Sobre la fotografía” de Susan Sontag; 1977.

¹²⁸ Preciado destaca el caso de Jennifer Kaye Ringley quien en 1996 instalo varias webcams en su casa y transmitió en tiempo real el registro de su vida cotidiana por internet, convirtiéndose en la primera modelo de sex cam. “Las JenniCams producen en estilo documental una crónica audiovisual de sus vidas sexuales y cobran suscripciones semejantes a las de un canal televisivo (...) Por el momento, cualquier usuario de internet que posee un cuerpo, un ordenador, una cámara de video o una webcam, una conexión de internet y una cuenta bancaria puede crear su propia página porno y acceder al mercado de la industria del sexo” (Preciado. 2008, p.35)

¹²⁹ Cintas grabadas de forma amateur en que se muestra explícitamente un asesinato o muerte de un cuerpo. Son producciones penadas por la ley que se distribuyen en el mercado negro y que han dado origen a varias leyendas urbanas al respecto.

¹³⁰ Rud, L. (2009). Culto carnal, laFuga, 9. [Fecha de consulta: 2017-08-23] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/culto-carnal/287>

creer qué grado de represión grave puede tener hoy en día su consumo, al menos dentro de nuestro orden social occidental, más allá del estigma social –cada vez menor- que significa asumir el gusto por el porno.

El gran y verdadero tabú de la pornografía es la utilización de menores de edad, pero justamente el porno amateur virtual sobrepasa ese límite¹³¹, ya que cualquier cuerpo puede filmarse y tener sus cinco minutos de fama pornográfica (voluntaria o involuntariamente). ¿Por qué no lo harían los menores de edad también? Las dinámicas que proponen las tecnologías virtuales permiten un gran cambio, si antes los jóvenes veían porno escondidos en sus habitaciones, ahora el porno lo están estelarizando ellos mediante sus celulares, webcams y cámaras digitales: “Las producciones amateur llegarían a más lugares que nunca, a partir de las webcam que permitían filmar y reproducir: Todos podrían ser actores y actrices porno, o simplemente filmar sus actos sexuales para reproducirlos más tarde e inmortalizar sus coitos” (Azar. 2014, p.130)

Matías Azar estudia los mecanismos que internet genera en el porno, y ve dentro del panorama nacional una posibilidad interesante para mantener viva la pequeña industria criolla que fuera de tres nombres que destacaron entre los noventa y principios de milenio, no tiene mucho más que ofrecer. Víctor Maytland, pionero del porno argentino en los noventa, tuvo que ceder ante los agentes cibernéticos que desafiaban su monopolio. En 2007, firmó contrato con una productora de Los Ángeles para realizar y distribuir vía websites películas cortas. Maytland asegura que no le quedó otra alternativa que unirse a sus enemigos para continuar subsistiendo, pero descubrió en internet algo más: la posibilidad de afianzar comunidades. Por medio de Facebook, generó eventos para las llamadas fiestas Sodoma, que son convocatorias al sexo colectivo en lugares específicos. Los participantes de las fiestas (personas comunes y ordinarias, aunque podía incluir actrices y actores pornos) desataban sus impulsos sexuales mientras Maytland (previo consentimiento de los involucrados) filmaba todo. En definitiva, se trataba del sex-tape de una orgía. Lo interesante - o más bien la viveza de Maytland - fue la posterior comercialización de estos videos por internet, continuando con el dispositivo realista que en su momento destacó Stagliano.

¹³¹ Como referente tenemos el caso chileno de 2007 “Wena Naty”, en el que se viralizó por los sitios pornográficos la felación que una colegiala le realizaba a su compañero.

Para Maytland, se trata de exponer el sexo tal cual:

“Es un reality. Es lo que hay, no es como en una película. Es una mezcla. Hay actrices y hay voluntarios que se meten con máscaras. Todo real. Si el tipo no tuvo erección se va humillado y lo ves. Eso es lo que tiene de bueno” (Azar. 2014, p.133)

Fuera de este ejemplo, Azar deja ver que la crisis de la industria porno frente a los dispositivos tecnológicos de internet dominados por el porno amateur, tiene que ver también con las posibilidades de la tecnología virtual de ofrecer un aquí y ahora preciso. Él toma de ejemplo a la comunidad de Poringa¹³² como grupo social que comparte sus propios videos porno caseros, así como sus experiencias, yendo más allá de una website que busca compartir sólo material audiovisual. En Poringa se organizan encuentros y fiestas con temática sexual para parejas y solterxs; esto da pie a otro interesante fenómeno que tiene bastantes pliegues en común con el postporno: el porno como estilo de vida. Y es que por medio de internet, y específicamente por páginas de este estilo u otras como chaturbate.com¹³³ o incluso juegos de rol virtual como Second Life¹³⁴, se posibilita explotar nuestra sexualidad sin ninguna regulación y de un modo aparentemente seguro, ya que actuamos fuera de la lógica coercitiva y restrictiva del cotidiano público. Nuestras fantasías explotan en un aquí y un ahora, donde la realidad se expresa a sí misma como una operación pornográfica en donde no hay límites. Se trataría de cybersexo determinado por el deseo pornográfico.

La hipótesis de Azar ante los cambios que la tecnología virtual ha ejercido sobre la industria del porno, tiene que ver con el acceso ilimitado e inusitado de los usuarios al porno, ya no como una industria de entretenimiento, sino como un medio válido para explotar su

¹³² Websites comunitario nacido bajo el alero de la red argentina TARINGA, por lo tanto con similares dinámicas de intercambio de material, en este caso exclusivamente pornográfico.

¹³³ Websites de sexcam donde hay distintas categorías, mujeres, parejas, transexuales. Lx modelxs sexcam tienen como objetivo conseguir que alguno de sus usuarios se interese y le pague mediante Tokens (la moneda virtual) un chat privado en donde se da intercambio sexual.

¹³⁴ Juego virtual de rol donde los usuarios crean personajes/avatars que conviven con otros y se desplazan en este mundo virtual construyéndolo simultáneamente. Este juego no tiene un fin ni objetivo específico y está más ligado a las dinámicas del chat en donde se puede conocer a otras personas con intereses similares. Al mismo tiempo los personajes/avatars pueden desarrollar sus propios deseos sexuales dentro del juego sin ninguna clase de límite. María Llopis realizó un trabajo documental llamado *Real Life* (2011) en el que presenta a un personaje del juego que disfruta de una sexualidad “queer, lesbiana y transgresora” construyendo su mundo, destruyéndolo, redefiniendo constantemente su sexualidad. Link del trabajo: <https://www.mariallopis.com/portfolio/real-life-rl/>

sexualidad. De esta forma, ahora, la realidad como la conocemos, es un escenario más de lo porno:

“Las transformaciones en la tecnología y la comunicación, así como procesos más profundos que impactan en la subjetividad y la sexualidad en la etapa actual del capitalismo tardío, permite una suerte de “democratización” del porno: ya no son los actores y actrices profesionales, como Jenna Jameson Ron Jeremy quienes ocupan el lugar más visible, sino que usuarios anónimos o no tanto pueden ser protagonistas” (Azar. 2014, p.136)

II. Nuevos formatos, mismos trucos

Es necesario dejar en claro que a pesar de este golpe de timón en los aspectos industriales, la pornografía ha continuado su camino convencional. Por supuesto, no todas las producciones se convirtieron después de los noventas en películas gonzo, ni todas las websites porno ofrecen sólo videos amateur. Se siguen generando películas con producciones medianamente altas¹³⁵, casas productoras como Digital Playgrounds, Private o Penthouse durante estos años han mantenido el negocio de películas para televisión y DVD, pero no han ignorado las posibilidades de internet de ningún modo. Sus websites son las principales promotores de sus productos, las redes sociales y eventos transmitidos por streaming son fundamentales para mantener un nuevo star-system y al público interesado; es más, la tecnología virtual les ha facilitado encontrar nuevas estrellas, por ejemplo, la actriz Mia Khalifa (probablemente una de las últimas revelaciones prominentes dentro del negocio) saltó al porno de corte más industrial luego de su incursión laboral en las sexcam y videos de porno amateur.

Por lo tanto, se puede hablar de una retroalimentación activa en estas nuevas condiciones de recepción que brinda la red, donde la proliferación de contenidos gratuitos que convierte en productores a los consumidores, lejos de matar a la industria, termina estableciendo una nueva relación en la cual, esta creatividad vertiginosa del porno amateur, es finalmente instrumentalizada y capitalizada por el mercado. Tal como observa Azar, no sólo pasa con el porno, hoy en día es una condición natural de la industria cultural: “las producciones culturales producidas desde los márgenes, es decir, fuera de las grandes industrias culturales modernas, son convertidas en nuevas mercancías que alimentan el capitalismo actual,

¹³⁵ *Pirates* de Joone fue estrenada el 2005 y conto con un presupuesto de 1 millón de dólares para su realización, su secuela de mayor éxito *Pirates II: Stagnetti's Revenge* (2008) tuvo un presupuesto de 8 millones y es considerada la película porno más cara de la historia.

conformando un mercado cultural diverso y heterogéneo, donde los grandes jugadores no desaparecen” (Azar. 2014, p.127)

Los grandes jugadores podrían ser tanto las grandes productoras porno así como las principales páginas pornográficas de internet. Quien quiera entrar al mercado de lo porno con una pequeña productora mediante una página web, deberá ofrecer algo llamativo el esquema conocido, o simplemente convencer y cooptar al público desde la interactividad de las redes sociales; es decir, un trabajo parecido al de los community managers: anunciando cuándo será el primer anal de alguna actriz dentro de la productora, o compartiendo fotos del registro que se acaba de grabar. En ese sentido, lo más rentable sería establecer una productora enfocada en alguna parafilia específica que se alimente de un nicho exclusivo: porno con fantasía de gigantes¹³⁶, porno para mormones¹³⁷, páginas especializadas en spank¹³⁸ o en hentay¹³⁹; ello sin mencionar a los sitios y productoras dedicadas al porno de material exclusivamente homosexual con fuerte presencia en la red. Internet todo lo tiene y no hace falta buscar demasiado, cualquier estado del deseo es surtido. Esta oferta tan amplia e inabarcable ha llevado a la adjetivación del contenido, en palabras de Jorge Sepúlveda: “En principio, hace ya algunos años, las categorías de organización del contenido pornográfico eran cerradas y excluyentes, pero la aplicación de tags al contenido permite su reorganización permanente en función del desplazamiento del deseo”¹⁴⁰ (Sepulveda. 2009)

Las miniaturas que sirven como vistazo a la oferta que los videos porno ofrecen en los sitios web, son otro aditamento tecnológico que lleva la idea de excitación-frustración al límite, ya que ni siquiera es necesario ver el video en sí para excitarse. Mediante estas miniaturas se presentan fragmentos (insonoros) del video que bien pueden ser suficientes para saciar el deseo. Estas miniaturas se incluyeron en las websites porno luego de que se descubriese que la mayor proporción de visitantes lo hacía mediante el uso de aparatos móviles, y como las

¹³⁶Artículo:https://www.vice.com/en_us/article/j5xbyd/inside-the-often-sexless-world-of-giantess-porn?utm_source=dmfb

¹³⁷ Artículo: <http://www.elmundo.es/f5/mira/2017/03/05/58b96dc422601d25438b45a6.html>

¹³⁸ Práctica sexual consistente en proporcionar nalgadas eróticas.

¹³⁹ Animación japonesa con escenas explícitamente sexuales que bordean en muchos casos las temáticas de fantasía ocultista o ciborg. Ejemplos: “Urotsukidōji” (Toshio Maeda. 1987) “Bible Black” (Hamuo; Kazuyuki Honda; Sho Hanebu. 2001)

¹⁴⁰ Sepúlveda, J. (2009). Elogio de la pornografía, laFuga, 9. [Fecha de consulta: 2017-08-28] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/elogia-de-la-pornografia/289>

pantallas de éstos eran más pequeñas para captar la total oferta de videos que una página ofrecía, se hizo necesario acelerar y efectivizar el proceso de excitación con las miniaturas.

Mirar porno desde el celular es otra revolución en los modos de recepción, ya que posibilitó verlo definitivamente en cualquier parte del mundo, en cualquier momento, perdiendo cualquier ritualización clásica que pueda mantener un espectador con la película. Para el filósofo Byung- Chul Hang, esta relación industrial capitalista-tecnológica que mantenemos con lo porno anquilosa la sexualidad. Lo obscuro del porno no sería el exceso de sexo, sino que, según sus reflexiones, una sublimación del sexo como imagen “El capitalismo intensifica el progreso de lo pornográfico en la sociedad, en cuanto lo expone todo como mercancía y lo exhibe. No conoce ningún otro uso de la sexualidad. Profaniza el Eros para convertirlo en porno” (Chul Hang. 2014, p.27) Esta hipervisibilización del sexo mediante el porno y las tecnologías que lo posibilitan, es lo que destruye a la fantasía erótica y al supuesto misterio del erotismo. Con porno en todos lados, simplemente nos abastecemos visualmente de más de lo mismo.

A partir de aquí, y en el siguiente cuadro comparativo, podemos ordenar a grandes rasgos la evolución del espectador ante la pornografía, y sus modos de recepción a través de las distintas tecnologías imperantes de cada época, hasta llegar a ese estado de muerte del Eros que esboza Byung- Chul Hang.

Espectador de los '70	Espectador de los '80	Espectador de los '90-'00	Espectador actual
Películas en 35 mm	Películas en formato VHS	Películas en formato DVD y Digital.	Videos de celular. Sexcam, transmisiones de streaming. Redes sociales, Facebook, whatsapp.
Exhibición en teatros, cines condicionados.	Exhibición en casa desde el televisor con la videocasetera.	Exhibición en casa desde el televisor y la computadora, con el reproductor de DVD y los servidores de streaming de internet.	Exhibición en cualquier lugar. Basta con un dispositivo portátil cargado de pornografía o con conexión a internet.
Espectador en comunidad. Misterio del erotismo.	Espectador solitario. Profanando el misterio del erotismo mediante el fast-forward.	Espectador solitario. Espectador-productor. Pornografo amateur, ha desmoronado el erotismo.	Espectador solitario. Espectador-productor. Pornografo amateur. Espectador virtual Ve el porno como una parte más de su día a día, no le concede erotismo alguno. El porno es una parte más de la realidad.
Fuertes posibilidades artísticas del género desde el ojo de la crítica.	Subvaloración de las posibilidades artísticas del género desde el ojo de la crítica.	Total empobrecimiento estético de las posibilidades artísticas del género.	Nulo componente estético. Hipervisibilización del sexo.
Nacimiento de un Star system: John Holmes, Marilyn Chambers, Anna Sprinkle, Bambi Woods.	Crepúsculo del Star system: Rocko Sifredi, Stonya, Jenna Jameson, Ron Jeremy.	Difuminación del star system. Estrellas del espectáculo y personas cotidianas entran en lo porno: Pamela Anderson, Keyra Agustina, Paris Hilton.	Personajes relacionados al porno que alcanzan notoriedad pasajera gracias a alguna curiosidad viral: "El negro de whatsapp", Sasha Grey, Esperanza Gómez.

Ante esto, podemos notar que las formas de la pornografía mutan sutilmente, pero lo que realmente cambia, es el modo de recepción de los espectadores, quienes van transformando y desmoronando cualquier mitificación que el género hubiese alcanzado desde los '70-'80. Pero esto a la industria no le importa, aprovecha los recursos tecnológicos del momento y continúa reforzándose y entregando lo mismo de siempre, pese a los nuevos formatos. El eros puede morir, el porno no.

III. Opciones para las nuevas discursividades

Ya abarcados los procesos de transformación por parte del espectador de lo porno a causa de los cambios tecnológicos en los últimos cuarenta años, resta repasar como la tecnología virtual funcionaría como una opción firme para propagar los discursos emergentes que proponen una nueva mirada a la pornografía y que ya hemos visto en el capítulo anterior. ¿En qué medida esta recepción de los nuevos discursos se lleva a cabo por un posible nuevo tipo de espectadores de lo porno?

Como aprecia en el cuadro comparativo, actualmente las figuras del mundo del porno suelen destacar más por discursos o trabajos que orbitan fuera de su mera performance pornográfica. Por ejemplo, el pasado porno de la actriz Sibel Kekilli, parte del elenco fijo de la popular serie de HBO *Game Of Thrones*¹⁴¹ (2011), resulta más una curiosidad que terminó por potenciar a la actriz; diez años antes esto hubiese inusitado un escándalo y de hecho lo fue: En 2004 Sibel vio truncada su carrera dentro del circuito de cine convencional al develarse su pasado como actriz porno. En pocos años, esta concepción ha cambiado, y gracias a internet, hoy se sabe que muchos actores famosos han tenido sus comienzos en la industria para adultos, y aunque algunos lo aceptan con vergüenza, el porno ha dejado de ser motivo de pena.

Actrices como Sasha Grey, que saltaron del mundo del porno al cine *mainstream*, no reniegan de su origen, sino que lo reivindican convirtiéndose en un fenómeno de las redes sociales mediante un discurso apreciativo hacía el género (aunque en el caso de Grey hay cierta incoherencia, pues ella dejó las películas porno); algo parecido ocurre con la actriz colombiana Esperanza Gómez, que si bien se ha convertido en todo un suceso en su país y

¹⁴¹ Dicho sea de paso en la serie han participado otras actrices con experiencia en el cine porno, pero sólo Kekilli consiguió un puesto fijo.

en las redes sociales gracias a sus trabajos en el rubro, su discurso, sus entrevistas y sus noticias en las redes sociales la convierten en un personaje mediático mucho más rico y complejo.

Todo esto se genera en gran medida debido al influjo que las redes sociales tienen sobre nuestra vida. En primer lugar, gracias al torrente continuo de información, donde las noticias, los artículos y las tendencias adquieren una oferta inconmensurable. Hoy se puede hablar de porno en artículos periodísticos de tendencias fuera de la jocosidad y con cierto nivel de análisis porque el espectador virtual así lo requiere. Por otro lado, la cercanía de las actrices porno mediante Twitter, Instagram y Facebook es algo completamente actual y que sirve, no sólo como medio de promoción para películas y proyectos, sino también como plataforma para explorar su visión sobre la sexualidad dentro de la sociedad. No todas lo hacen, pero justamente son aquellas que aprovechan con sapiencia estas plataformas, las que más logran destacar en medio del océano profundo y descartable que es la industria porno.

Y bajo ese orden, es donde encontramos la figura de artistas como Maria Riot¹⁴², Amarna Miller¹⁴³ o Erika Lust, quienes desde la pornografía misma y a través de las plataformas virtuales, han podido otorgarle una reflexión crítica a ésta, algo que fuera de la experiencia de la postpornografía no se había hecho antes. Entonces, si internet ha posibilitado que personajes desde el porno (no desde la industria) divulguen un mensaje crítico-reflexivo, hay que ver quién toma este mensaje, qué espectador se hace cargo de ese llamado, pues resulta elemental que el porno convencional (sea amateur o de gran factura) no ha muerto.

Si la explosión de internet ha desencadenado finalmente que todos veamos porno en cualquier momento, resulta interesante notar cómo se ha transparentado la recepción femenina hacia la pornografía, dando cuenta de algo que la industria por años subvaloró como una audiencia menor. Justamente, la posibilidad de internet de brindar la recepción pornográfica de manera individual, privada, desde un dispositivo personal, hizo que muchas mujeres accedieran de forma discreta a estos contenidos. Datos extraídos desde Pornhub¹⁴⁴, indican que en

¹⁴² Su posteo-manifiesto escrito en su cuenta de Facebook y titulado *Cuanto tiempo perdí follando gratis* se hizo viral en los sitios de tendencias. Link: http://www.playgroundmag.net/cultura/f follando-prostituta-reabre-debate-trabajo_0_1979202084.html

¹⁴³ Se hizo bastante conocida gracias al ruido provocado por el spot viral que protagonizó para la edición 2016 del Salón Erótico de Barcelona. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=6om5nTVyQlg>

¹⁴⁴ Estadísticas completas en: <https://www.pornhub.com/insights/2016-year-in-review>

Argentina el 64% de las personas que miran pornografía a través de un smartphone son mujeres, y no sólo eso: ellas miran en promedio más tiempo el material pornográfico que los hombres.¹⁴⁵ Por otro lado, estadísticas de la página Youporn revelaron¹⁴⁶ que las cinco categorías más buscadas por las mujeres dentro de su sitio son: tríos, Softcore, gangbang¹⁴⁷, penes grandes y lesbianas.

Si nos guiamos por estos indicadores, el deseo femenino frente al porno no parece muy alejado al de los hombres. Podríamos decir como hipótesis que la diferencia estriba en que para el público femenino el porno aún conserva un sentido de fantasía, algo que el porno virtual y el pornógrafo amateur, mató. Esta fantasía, por otro lado, tiene relación con cosas comunes, ya que según las estadísticas de Youporn, el 34% de ellas quiere observar personas con edades similares, mismo peso o etnicidad; el 28% por otro lado busca identificarse con personajes femeninos con rol dominante. El éxito de Erika Lust y de otras directoras dentro del Nouvelle Vage Porno, puede estar relacionado con estos indicativos, generando una clase de espectador dentro del porno que busca redefinir del deseo femenino, se trataría de un espectador crítico.

Como bien sabemos, Erika Lust dio rienda suelta a su proyecto pornográfico gracias a la virtualidad. Sus libros y películas se vendieron en sitios de internet, así como la creación de una comunidad virtual retroactiva que ha posibilitado su último proyecto desde el 2013 hasta la fecha: La serie de películas *Xconfession*. En otro tiempo, y bajo otras tecnologías, hubiese sido imposible para Lust desarrollar esto.

Productoras de porno feminista buscan devolverle una mirada estética al porno. Todas se desarrollan únicamente mediante la web de manera independiente, y de hecho, reniegan en gran parte de las grandes websites de pornografía ya que sus trabajos no se encuentran ahí.

¹⁴⁵ Fuente: <http://www.lanacion.com.ar/2038613-el-boom-del-porno-hecho-por-y-para-mujeres-gana-terreno-en-la-intimidad>

¹⁴⁶ Fuente: <http://www.infobae.com/tendencias/2017/08/15/el-porno-que-ellas-quieren-que-buscan-las-mujeres-en-internet/>

¹⁴⁷ Videos de orgia en donde generalmente una mujer tiene sexo con varios hombres, Gubern señala que rara vez los miembros masculinos se tocan o hay alguna clase de interacción sexual entre los participantes masculinos.

Una especie de mensaje que quiere decir “yo no me mezcló con esto”¹⁴⁸; el postporno también sigue esta lógica y bajo plataformas como VIMEO, divulgan sus trabajos.

Otro caso interesante es la experiencia que propone la website canadiense Feck, donde se reciben fotografías de chicas tomadas por ellas mismas y los encargados del sitio pagan por cada foto que manden. Para la actriz porno Armarna Miller, quien participo alguna vez de ese proyecto, es una muestra de que se puede hacer porno con sentido de estética y por sobre todo, de ética. Según sus palabras:

“Feck es la única productora del mundo que conozco que da royalties. No solo te pagan por la escena, sino que jamás venden el material a terceros y, lo más importante, después de grabar tu escena o enviar tus fotos sigues recibiendo dinero por cada reproducción, por cada foto descargada. Esto es inaudito en el porno.”¹⁴⁹ (Miller. 2015)

De esta manera, han alimentado una gran productora que cuenta con otros proyectos interesantes dentro de lo que se podría considerar límite entre pornografía y un nuevo tipo de erotismo-amateur, como por ejemplo *Beautiful agony*¹⁵⁰, donde hombres y mujeres se graban el rostro al momento del orgasmo, o *I feel myself*¹⁵¹ serie de videos donde se intenta erotizar la masturbación de manera explícita por parte de personas comunes. En definitiva, lo que Feck hace es un pequeño, pero certero golpe a la industria, demostrando que el porno puede seguir siendo interesante y creativo mediante el uso adecuado que los pornógrafos amateurs le puedan dar al porno virtual.

A estas alturas el espectador del porno tiene un conocimiento total de las reglas del juego, lo que lo hace tomar un sentido crítico ante lo que ve. En este último tiempo es la mirada femenina la que ha tomado en algún grado ese bastión. Si el porno como tal no se ha “zombificado” totalmente a pesar de la mecanización de sus formas, es porque las nuevas tecnologías han sabido ser aprovechadas por quienes han dotado al género de un sentido reflexivo al material, aunque esto no lo exime de miramientos.

¹⁴⁸ Aunque Erika Lust ha confesado que no sube sus videos a páginas como XVIDEOS porque los administradores consideraban que su contenido era muy poco pornográfico. Igualmente algunas escenas de sus trabajos se pueden encontrar en esta clase de sitios porno.

¹⁴⁹ Artículo de la cita: <http://www.jotdown.es/2015/12/feck-porno-etico-porno-responsable/>

¹⁵⁰ Link: <http://www.beautifulagony.com/public/main.php>

¹⁵¹ Link: <http://us.ifeelmyself.com/public/main.php>

En su libro, María Llopis plantea una crítica por parte de Warbear¹⁵² hacia estas formas de *altporn*, en donde se lamenta que hayan perdido su sentido subversivo y experimental dejando paso “a mercados de redes sociales que venden productos de entretenimiento pornográfico contruidos alrededor de nichos identitarios” (Llopis. 2010, p.171). Ante eso, propone la noción de *emporn*, una línea postpornografica que trabaja sobre las emociones como última posibilidad del género, en donde se expone la desnudez de la emoción:

“El *emporn* busca la deconstrucción del cuerpo silencioso y el inicio de un proceso de desimbolización que nos llevaría a un desplazamiento de lo subliminal a través de la emoción desconocida. Las formas que adquiere el amor entre el paraíso y la muerte, alrededor del orgasmo, donde el proceso de perderse uno mismo es erótico y el de no encontrarse político, donde *emo* representa nuestra sangre recorriendo nuestro cuerpo.”
(Llopis. 2010, p.172)

Tal vez el *emporn* sea la forma de recuperar el Eros que la pornografía ha matado, un ejercicio de auténtica transgresión tras la asimilación del potencial tecnológicamente revolucionario del porno, donde se apuesta “por la exposición de lo difícil, de lo complicado, de lo oscuro” (Llopis. 2010)¹⁵³, es decir, nuestra intimidad profunda, pero esta posibilidad aún duerme como opción masiva. Lo que queda claro es que si eventualmente la industria del porno mediante nuevas tecnologías produce nuevas formas de recepción, la postura del espectador crítico no cambiará y seguirá buscando una mirada que pueda decir algo real dentro del discurso de lo porno.

¹⁵² Teórico y activista queer Italiano, afincado en Berlín.

¹⁵³ Entrevista a María Llopis: <http://www.culturamas.es/blog/2010/07/22/maria-llopis-el-postporno-era-eso/>

CAPITULO V

COMPARATIVAS Y ANÁLISIS EN EL DISCURSO DE LA IMAGEN PORNO

“El porno es un reflejo de la sociedad”

Rocko Siffredi

“Toda imagen es pornográfica”

Fredric Jameson

1. METODOLOGÍA Y OBJETIVOS

I. Unidades porno-transgresoras versus unidades porno-convencionales

Corresponde realizar los análisis y comparativas sobre las distintas imágenes que presentan algunas películas pornográficas con el fin de construir una hipótesis que ayude a pensar el hecho sobre cómo se construye la sexualidad, el deseo y qué rol juega la mujer a través del discurso que proponen diferentes clases de pornografía.

Uno de los objetivos que busca este trabajo investigativo es valorar el género pornográfico dentro del audiovisual a partir de la inclusión de obras que aporten diversidad ética – política y estética, para ello, habrá que abordar la construcción de lo femenino a través de lo pornográfico por medio dos unidades de significado: **A)** Unidades de películas porno-convencionales; **B)** Unidades de películas porno-transgresoras.

Esta denominación se realiza a partir de las características que algunas producciones desempeñan dentro de la industria; las porno-convencionales se refieren a aquellas que se regulan amparadas dentro de la propia industria siguiendo lógicas narrativas arquetípicas que van orientadas a un público estable y perfilado por años (particularmente hombres y adolescentes heterosexuales, pero también parejas heterosexuales), mientras que las porno-transgresoras lo hacen irrumpiendo en la industria de manera independiente, otorgándole tentativas de una nueva identidad al género en cuanto a su discurso y apuntando a nichos de públicos más variados (mujeres adultas heterosexuales, lesbianas, transexuales, etc.).

Como ya hemos visto, la crítica a las películas denominadas como “Porno para mujeres” que forman parte del llamado movimiento *Nouvelle Vague Porno* es realizada en muchos casos por parte de activistas del Postporno - como María Llopis - que consideran que la sexualidad no se puede resumir fácilmente a través de una categorización, mientras que algunos teóricos de la imagen como Carlos Alberto Barzani establecen que en los trabajos de Erika Lust “Se exhiben cuerpos trabajados – varones atléticos con sus penes erectos y mujeres con pechos firmes y turgentes – y eyaculaciones en primer plano con historias poco creíbles al igual que el porno tradicional” (Barzani. 2015, p.81). Finalmente el producto presentaría, en esencia, los elementos típicos del porno convencional, pero orientados de un modo particular con el objetivo de atraer a un nicho específico de mercado, compuesto presuntamente por mujeres mayores de cuarenta que buscan activar su sexualidad y que, por lo demás, parece ser muy

rentable dentro de la industria del entretenimiento gracias al éxito en los últimos años de la sagas de novelas eróticas *Cincuenta Sombras de Grey*¹⁵⁴ (2011).

Barzani propone que la pornografía es un género que no puede ceñirse a gustos específicos en lo sexual, no puede delimitar qué cosa gustará a cierto tipo de personas porque como bien plantea: “Lo que sabemos de la sexualidad es que lo que a alguien puede calentarle, a otrx puede provocarle “asco” o rechazo. Lo que a algunas personas puede resultarles romántico y placentero a otras puede aburrirle” (Barzani. 2015, p.94). Por su parte, Lust ya había establecido que no hay manera taxativa de saber qué puede gustarle ver dentro del porno a una mujer, ya que a diferencia del público masculino heterosexual, las mujeres tienen gustos mucho más variados. En ese caso, lo que Lust y otras directoras ofrecen, es más una ideología de trabajo que un producto radicalmente diferente a lo conocido.

Estas consideraciones podrían indicar que las futuras comparaciones no serán evidentes, que una unidad porno-convencional podría llegar a presentar quizás algunas marcas feministas más destacables que una porno-transgresora, la cual podría estar más interesada en captar a otro tipo de espectadores que estén por fuera del orden heteronormado. Por tanto, este análisis intenta establecer, en qué grado aportan los distintos discursos en torno a la mujer a la representación social del deseo sexual, por medio de las imágenes que transmiten las historias de ambas unidades de películas pornográficas.

A través del análisis de las distintas películas, tomando en cuenta sus composiciones técnicas, estéticas y narrativas, trazaremos las conclusiones que nos lleven a entender de qué manera el discurso porno induce, construye o cuestiona la sexualidad heteronormada, siempre ligado a un orden industrial regido por el mercado en donde lo que se ofrecen son productos de consumo destinados al ocio. Además, como ya vimos en el capítulo pasado, el porno actual enfrenta una etapa en la que al espectador-virtual parece no importarle ver películas completas y habría perdido toda idea estética de lo pornográfico, relacionándose con el género únicamente mediante la espectacularidad inmediata de algunas figuras de la industria, que destacan tanto por sus performances sexuales como por el contacto directo con sus

¹⁵⁴ Una historia de amor de una pareja joven y heterosexual aderezada en un contexto de sadomasoquismo. La novela ha sido adaptada a largometraje con un buen éxito en taquilla, pero con una crítica devastadoramente negativa.

fanáticos a través de las plataformas digitales y redes sociales. Ante esto, proponemos el espectador-crítico que teóricamente vendría dado por la mirada del público femenino, que ha empezado a descubrir el porno como elemento de placer y eslabón definitivo para revelar su deseo. Es en ese sentido donde la insurgencia de la *Nouvelle Vague Porno* no es menor y vale tomar en cuenta para analizar si realmente se trata de una transgresión que va más allá de las lógicas clásicas del discurso de la industria pornográfica, o termina siendo como establece Barzani: “Pornografía cool” (Barzani. 2015, p.81).

Por su puesto, el porno mainstream tiene patrones que se repiten y que han inundado el género de un estilo al que se le crítica por no ofrecer nada nuevo, direccionando el deseo masculino a una cerrada línea de heteronorma que deja de lado la voz de las mujeres. Aunque parezca contradictorio esto no quiere decir que dicho discurso no pueda producir atracción o gusto en las espectadoras. Entonces ¿Con qué clase de porno se sienten más representadas o cómodas las mujeres? Es algo que no podremos dilucidar claramente. Sí podremos entender qué lógicas discursivas presentan las unidades porno-transgresoras al compararlas con las del porno-convencional y de este modo plantear más acabadamente a qué tipo de espectador ideal aspira (si es que lo hace) por medio de su construcción particular del deseo.

II. Las unidades de análisis

El análisis y las comparativas se realizarán sobre ocho filmes, cuatro correspondientes a las unidades de películas porno-convencionales y las otras cuatro a las unidades de películas porno-transgresoras. En el caso de las primeras, se tomará en cuenta filmes que hayan establecido precedentes importantes para la industria y para los elementos arquetípicos del género que luego se replicaron en las producciones subsiguientes. Por ello no hay una línea de tiempo ceñida que defina la elección, podremos encontrar cuatro películas que correspondan a distintas épocas del género. El criterio fundamental es el aporte y la importancia de los elementos semióticos que determinado filme le otorgó al lenguaje pornográfico, siendo tomado –dicho filme- como un referente obligatorio para las pautas de lo pornográfico-industrial. De esta forma, los filmes seleccionados son:

Unidades Porno-convencionales

- *Deep Throat* (1972; Gerardo Damiano)
- *The Opening of Misty Beethoven* (1976; Radley Metzger)
- *The Adventures of Buttman* (1989; John Stagliano;)
- *Pirates II: Stagnetti's Revenge* (2008; Joone)

Estos filmes le han otorgado identidad y estilo al género por sobre otras películas, pero hay que dejar claro que no son necesariamente las mejores en cuanto a nivel técnico o narrativo. La razones de elección de estas películas son las siguientes: *Deep Throat* sigue aportando material de análisis a más de cuarenta años de su estreno, fue la primera película pornográfica con éxito real en los cines, si bien es cierto que su realizador a lo largo de la década dirigió mejores obras definiendo cada vez más un estilo introspectivo, éste trabajo no busca identificar la evolución artística de Damiano por lo que sólo *Deep Throat* entra en la selección por su importancia a la hora de establecer las formas narrativas propias de la pornografía. *The Opening of Misty Beethoven* es otra película que se ha ganado su lugar en el olimpo de las grandes producciones pornográficas de los setenta ya que supo capitalizar con dominio el estilo del porno chic que la mayoría de los realizadores había estado plasmando en imágenes durante la década, además el trabajo sobre su guion fue bastante elaborado, basándose en obras como *Pygmalión* (1913), definiendo con certeza una línea dramática imitada luego por otras producciones que aspiraban a mayor “seriedad”.

La importancia *The Adventures of Buttman* reside en la inauguración formal del estilo gonzo dentro del porno. Un estilo que como ya vimos produjo un cambio total en las reglas del juego de la industria. Por último *Pirates II: Stagnetti's Revenge* fue seleccionada por ser la película porno más cara de la historia hasta el momento en que se escribe este trabajo. Es además la producción que lleva con mayor dominio los elementos del star system y la parodia a un nivel tan alto, constituyéndose como una autentica súper producción cuyo esfuerzo no se ha vuelto (o no se ha podido) replicar, sobre todo en una época en donde los realizadores están cada vez más convencidos que producir largometrajes es una pérdida de dinero y prefieren enfocarse en generar miniseries web o videos cortos filmados en alta calidad que muestran el acto sexual.¹⁵⁵

¹⁵⁵ La productora “Vixen” es un ejemplo actual de ello.

Una característica notable es que en los cuatro casos los directores son hombres. Este elemento será importante para contrastar la mirada “masculina” con la “femenina”, que supuestamente es proporcionada por las unidades compuestas por las películas porno-transgresoras cuya selección consiste en:

Unidades porno-transgresoras

- *Pink Prision* (1999; Lisbeth Lynghøft)
- *Orgie en noir* (2000; Ovidie)
- *One Night stand* (2006; Emile Jouvét)
- *Cabaret Desire* (2010; Erika Lust)

En este caso, las películas seleccionadas responden a cuatro factores en común: Debían tener cierto reconocimiento dentro del ámbito pornográfico alternativo. Debían desarrollar una historia (no ser un mero conjunto de cortos¹⁵⁶). Tenían que haber sido realizado por una mujer (razón por la que se ignoró los trabajos de Bruce Labruce). Tenían que ser un largometraje, algo no muy común dentro de esta corriente de realizadorxs que prefieren producir cortometrajes específicos para sus páginas web en donde venden el material. Estas consideraciones a la hora de la elección fueron pensadas para equilibrar ambas unidades al momento de compararlas.

Las razones de elección de estas películas son las siguientes: *Pink Prision* ha sido premiada en el año 2000 por los AVN¹⁵⁷ (Venus Award), fue producida por la compañía cinematográfica Zentropa de Lars Von Trier y es el segundo filme de la trilogía *Puzzy Power Manifesto* que incluye las películas *Constance* (1998) y *All About Ann* (2005). Pero *Pink Prision* ha sido la única que ha ganado reconocimiento comercial en su país de origen. Como curiosidad se puede agregar que el éxito de esta película influyó a que las cintas pornográficas fueron completamente legalizadas en Noruega en Marzo del 2006. Por su parte, *Orgie en noir* ganó el premio francés *Hot d'or* por mejor actriz Europea, su realizadora Ovidie es

¹⁵⁶ Razón por la que el trabajo porno feminista *Dirty Diaries* (2009) producido por Mia Engberg, no fue tomado en cuenta.

¹⁵⁷ Premios de la industria del cine pornográfico. Se presentaban anualmente en Berlín entre 1994-2004, como parte del festival Venus, un evento de comercio internacional erótico. Los premios abarcaban cerca de 30 categorías diferentes. En 2005, fueron sustituidos por los Eroticline Awards que se celebran desde entonces en su lugar.

estimada como una figura importante dentro del circuito porno underground por su trabajo en el libro *Porno Manifiesto*.

One night stand es un referente para activistas del postporno, y ha ganado distintas menciones dentro del rubro entre las que destacan: primer lugar en el *Porn film festival de Berlín* (2006); Primer lugar en el *Amsterdam Porn Film Festival* (2007); Premio especial otorgado por el jurado en el *Copenhagen Gay and Lesbian Film Festival* (2008) y una mención especial en el *Feminist Porn Awards* (2009) Siendo uno de los filmes que más reconocimiento dentro del circuito del porno alternativo ha tenido. Por último, *Cabaret Desire* es considerado por la crítica uno de los trabajos más logrados de Erika Lust y que además es el único hasta el momento que no está fragmentado en varias historias (a modo de cortometrajes) sino que se organiza bajo un concepto que unifica las escenas. Fue premiada como película del año en el *Feminist porn award* (2012) y recibió el premio de la audiencia en el *Cinekink Festival* (2012).

III. Elementos semióticos comparativos

Para establecer las comparaciones se comenzará de tres elementos iniciales básicos para cada película: **Historia; Secuencias sexuales; Roles femeninos.**

Por un lado, cada uno de estos ítems se subdividirán respectivamente en tres elementos argumentales: 1) Narración, tiempo, recursos argumentales; 2) Coreografía sexual: Tendencia hedonística, tendencia romántica, dinámica de los participantes frente al sexo y 3) Desarrollo argumental del personaje femenino: Independiente, co-dependiente, no se desarrolla.

Y por otro lado, en tres elementos técnicos-audiovisuales: 1) Arte, fotografía e iluminación, sonido y música; 2) Duración, escenificación, performances y 3) Posición social, objetivos, sexualización.

Para ejemplificar de mejor forma la manera de llevar a cabo las comparativas podemos tomar como referencia el siguiente cuadro:

<i>Comparativas</i>		
<u>Elementos Argumentales</u>		
Historia	Secuencias sexuales	Roles femeninos
Narración	Tendencia hedonística	Independiente
Tiempo	Tendencia Romántica	Co-dependiente
Recursos argumentales	Dinámica participantes	No se desarrolla
<u>Elementos técnicos-audiovisuales</u>		
Historia	Secuencias sexuales	Roles femeninos
Arte	Duración	Posición social
Fotografía e iluminación	Escenificación	Objetivos
Sonido y Música	Performances	Sexualización

El objetivo de estos ítems es precisar de la manera más práctica los discursos que las películas despliegan con respecto a lo femenino. Se identificarán cada uno de los elementos y se realizará un inventario analítico únicamente tomando en cuenta estos factores.

Al momento del análisis de la película se realizará una breve descripción de la historia, el número de secuencias sexuales que posee y la cantidad de roles femeninos que participan activamente (dejando de lado cualquier personaje femenino que corresponda a un figurante, a excepción de que participe en alguna performance sexual importante).

Elementos argumentales

Los elementos argumentales por parte del ítem **Historia** corresponden a los clásicos factores a tomar en cuenta en un guion cinematográfico para un análisis básico, mientras que el ítem **Secuencias sexuales** presenta tres categorías propuestas: “tendencia hedonística” destinado a apuntar las secuencias sexuales de carácter infiel, lujurioso o pasional en donde el mero placer las direcciona; “tendencia romántica” que apunta a las secuencias con un tratamiento particular que hacen que el sexo pueda llegar a pasar a un segundo plano, y por último la “dinámica de los participantes” frente al sexo, destinado a marcar la participación efectiva de los personajes en el momento de la performance sexual. Por último en el ítem **Roles femeninos** se deja constancia del carácter y tratamiento que se le otorga a los personajes

femeninos más importantes, es decir, sólo aquellos con protagonismo más allá de las escenas sexuales, para esto se debe constatar si son de carácter independientes de los personajes masculinos o por el contrario son co-dependientes de éstos, se puede dar también el caso de que comiencen de una forma y terminen de otra, o de que simplemente no se desarrollen y se mantengan durante toda la película como personajes planos y estereotipados.

Elementos técnicos-audiovisuales

En este apartado los mismos ítems principales se vuelven a subdividir, pero esta vez en elementos destinados a construir (o deconstruir) el lenguaje pornográfico. De esta forma en **Historia** se tomarán en cuenta elementos propios del audiovisual que construyen el mundo y la estética de una película, el objetivo es describir brevemente su presencia e importancia en el filme, quizás algún elemento destaque más que otro y sea trascendente para la historia o para el lenguaje que la película propone transmitir. El ítem **Secuencias sexuales** en este caso se relaciona con elementos más formales que servirán para detallar la importancia y enfoque que la película en cuestión quiera transmitir por medio de éstas. Por último, el ítem **Roles femeninos**, en este apartado, se enfocará en la posición social que los personajes femeninos centrales presenten, los objetivos que persiguen, especialmente aquellos relacionados a los deseos sexuales, y la sexualización que pueden o no presentar mediante elementos como el maquillaje o vestuario, en el sentido de cómo son representados y enfocados físicamente.

La idea es generar un análisis complejo con la mayor cantidad de elementos presentes en el filme para realizar una lectura acertada sobre el discurso que quiere transmitir la película y comparar resultados. El orden será alternado entre unidades, respetando su cronología.

2. INVENTARIO ANÁLITICO

I. Deep Throat (1972; Gerard Damiano¹⁵⁸)

Historia: Una mujer llamada Linda Lovelace (interpretada por la actriz del mismo nombre), se siente insatisfecha sexualmente ya que no logra alcanzar el orgasmo al tener relaciones sexuales. Su amiga Helen (Dolly Sharp) intenta ayudarla convocando en su casa un grupo de hombres para que tengan sexo con ella, pero nada funciona; Linda quiere sentir “campanas y fuegos artificiales” al hacer el amor. Helen le propone visitar al Doctor Young (Harry Reems), un psicólogo con métodos bastante dudosos, quien descubre que Linda posee el clítoris en su garganta. Para que Linda pueda sentir orgasmos al estar con un hombre, Young le sugiere la técnica de la garganta profunda cuando realice felaciones. Linda prueba con él y queda maravillada al punto de querer casarse de inmediato, pero el doctor prefiere no comprometerse y le ofrece trabajo como fisioterapeuta para que examine a sus pacientes a domicilio. Linda visita hombres con diferentes obsesiones sexuales, con uno llamado Wilber Wing (William Love) establece una relación especial. Wing le propone matrimonio, pero ella le asegura que sólo se casará con quien posea un pene de veintitrés centímetros. Wing llama al doctor Young para preguntar por algún tratamiento que agrande su pene, el doctor le confirma que se puede, Wing se alegra, Linda también, terminan teniendo sexo. Linda le realiza la técnica de la garganta profunda y experimenta un orgasmo tal como quería, sintiendo “campanas y fuegos artificiales”.

Secuencias sexuales: La película incluye siete secuencias sexuales: En la primera (**04:37 – 08:08**) participa Helen y Delivery Boy (Ted Street), quien le realiza sexo oral a ésta. La segunda secuencia (**12:02 – 20:17**) cuenta de dos partes que se intercalan en el montaje: primero se muestra a Linda con un actor anónimo y luego vemos a Helen teniendo sexo con dos hombres acreditados como #11 (John Byron) y #12 (Michael Power). La tercera (**27:17 – 31:53**) se da entre Linda y el Doctor Young, y es la escena en la que ella descubre su peculiaridad genética. La cuarta (**34:16 – 37:38**) se da entre Linda trabajando como fisioterapeuta y uno de sus pacientes, Albert Fenster (Bob Phillips), esta escena se intercala con un breve interludio del Dr. Young teniendo sexo con su enfermera (Carol Connors). La quinta (**38:58 – 39: 20**) es otra breve escena del Dr. Young junto a su enfermera que sirve

¹⁵⁸ Aparece como Jerry Gerard en los créditos.

para introducir a otro de los personajes que visita Linda. La sexta (40:45 – 48:50) es una secuencia que intercala dos escenas sexuales: una del Dr. Young junto a su enferma y otra de Linda con el doctor hasta que en el minuto 45 se centra sólo en ellos. La séptima secuencia¹⁵⁹ (55:48 – 61:00) la llevan a cabo Linda y Wilber Wing.

Roles femeninos: Se presentan tres personajes femeninos en todo el filme: Linda, la protagonista, una mujer que no tiene preocupaciones económicas, posee su propia casa y auto. Nunca se especifica de qué vive aunque en un momento se dice que recibe una asignación mensual. Lo único que parece atormentarle es su problema sexual, ya que lo siente como un obstáculo tanto para su felicidad como para la de un posible futuro esposo. Helen es la amiga de Linda, vive con ella, tampoco se especifica a qué se dedica, sólo se dice que recibe una pensión. Helen disfruta libremente del sexo con cualquier hombre que le atraiga y se muestra relajada ante los problemas de la vida. Finalmente, está la enfermera del Dr. Young, que no tiene nombre y que asiste de manera inexpresiva a las demandas de su jefe.

Elementos argumentales

De acuerdo a la historia: La **narración** no emplea técnicas ni busca dar giros a la historia. Vale destacar que después que Linda descubre la causa de su problema sexual la historia se torna en una seguidilla de escenas sexuales cómicas que no aportan nada a la trama. El **tiempo** es lineal y los **recursos argumentales** nulos.

De acuerdo a las secuencias sexuales: La mayoría son de **tendencia hedonística**, ya que en ellas los personajes tienen sexo por mero placer o incluso trabajo (cuando Linda se hace fisioterapeuta). Aunque podríamos decir que las secuencias tercera y séptima poseen un tratamiento diferente y puedan considerarse de **tendencia romántica**, en ambas, Linda llega al orgasmo. Con respecto a la **dinámica de los participantes**, hay que destacar que en la primera, segunda y séptima secuencia son las mujeres las que toman la iniciativa de tener sexo con sus parejas: La primera muestra a Helen muy empoderada mientras su amante le practica sexo oral, incluso ella fuma como si nada. En la segunda, Helen direcciona la coreografía sexual con sus dos amantes, y simultáneamente, Linda también lleva adelante sus deseos sexuales por voluntad propia. Mientras que en la última secuencia es Linda quien

¹⁵⁹ Dejando de lado un breve fragmento de menos de un minuto en donde se muestra al doctor junto con la enfermera el cual sirve como insert para describir al personaje de Wilber Wing

se lanza a practicarle sexo oral a su amante, por la felicidad que le produce el tamaño natural de su pene. La tercera secuencia sexual entre Linda y el Dr. Young, es él quien coacciona la performance sexual de Linda. En las secuencias posteriores donde Linda trata con sus pacientes la dinámica es más de trabajador-cliente (excepto con Wilber Wing) mientras que en las escenas del Doctor Young con su enfermera no queda claro quién comenzó con la dinámica sexual ya que todas arrancan con ellos en pleno acto, pero siempre se ve que es Young el que maneja la situación. Hay que destacar que en la sexta secuencia, específicamente en las escenas entre el doctor y Linda, es ella quien obliga a Young a tener sexo aunque el tratamiento de la escena desde la música y la interpretación lo muestran como algo totalmente cómico, burlándose de la falta de potencia sexual del hombre.

De acuerdo a los Roles femeninos: Helen presenta rasgos de ser **independiente** en el ámbito económico, emocional y sexual, mientras que Linda es **co-dependiente** sexualmente de los hombres, su felicidad siempre depende del nivel de satisfacción que ella pueda otorgarles. Mientras que la enfermera es un personaje casi figurante que no desarrolla ninguna característica, pero a juzgar por las escenas sexuales con el Dr. Young podemos deducir que es bastante **co-dependiente** tanto profesional como sexualmente de él.

Elementos técnicos-audiovisuales

De acuerdo a la historia: El filme posee nulo apartado artístico. Todos los escenarios en que se desarrolla la acción son cerrados, habitaciones o livings, algunas escenas se repiten en el mismo escenario, aunque en la historia supuestamente son lugares distintos. La consulta del doctor Young dista mucho de parecer real debido a la escasa decoración y utilería. La iluminación es pobre e ineficiente. La cámara en las secuencias sexuales es usada mayormente en mano y posee movimientos ágiles aunque se enfoca sobre todo en los primeros planos del rostro de las actrices al momento de las felaciones y en el rostro de los actores disfrutando el acto. Hay movimientos ópticos de zoom, y paneos bien logrados, pero son mínimos. Cabe destacar el montaje de las escenas en que Linda tiene orgasmos que se combinan con imágenes de cohetes y fuegos artificiales con un fin metafórico. El sonido directo es deficiente lo que causa que algunos diálogos no se entiendan. En todas las secuencias sexuales el sonido directo es suprimido y en su lugar son acompañadas por temas musicales de rock psicodélico compuesto por bandas desconocidas de la época. Todas las

escenas sexuales además poseen el detalle de incluir sonidos de burbujas extra-diegeticos para representar la insatisfacción sexual de Linda, o ruidos de campanas y fuegos artificiales en el caso de las escenas de los orgasmos de Linda.

De acuerdo a las secuencias sexuales: En cuanto a su **duración** las secuencias más largas son la segunda y la sexta ambas de ocho minutos aproximadamente y tienen la particularidad de conjugar dos escenas sexuales simultáneas. El resto duran tres minutos o menos, las breves escenas sexuales entre el Doctor y la enfermera sirven para introducir mediante descripciones habladas a otros personajes. Con respecto a su **escenificación** casi todas las escenas se llevan a cabo en habitaciones, las excepciones son aquellas en que participa Helen: la primera en la cocina y la segunda en el sofá del living. Mientras que la cuarta secuencia sexual entre Linda y Albert Fenser se desarrolla en el comedor. Y con respecto a la **performance** todas son entre hombre-mujer, excepto las de Helen de la segunda secuencia en que comparte su performance con dos hombres. En todas las escenas tanto la felación como la eyaculación explícita están presentes, ésta última siempre sobre el lomo de las actrices o sobre sus rostros, la penetración vaginal no está en todas las escenas. No hay escenas de sexo anal explícito.

De acuerdo a los Roles femeninos: Todos los personajes femeninos tienen una **posición social** de clase media-alta. A diferencia de la mayoría de los personajes masculinos, sólo la protagonista presenta un nombre completo¹⁶⁰. Linda se desarrolla como fisioterapeuta, pero más que un trabajo lo toma como una terapia para sí misma. Linda, además, es el único personaje femenino con un **objetivo**: quiere llegar al orgasmo, pero una vez que lo logra - casi a la mitad de la película - su personalidad se aplana completamente. Es interesante notar como el filme nos presenta una problemática válida (la imposibilidad de la mujer de llegar al orgasmo) pero lo soluciona de manera ridícula, convirtiendo la historia en una comedia pueril. También vale preguntarse por qué Linda nunca se cuestionó buscar el placer sexual de una forma alternativa a la penetración, con una mujer en una relación lésbica, por ejemplo. Además, en las primeras escenas se deja claro que Linda es sexualmente activa. Después de alcanzar el orgasmo Linda torna en un estereotipado objeto sexual. De hecho, su **sexualización** se lleva a cabo cuando comienza a trabajar con el Dr. Young presentándose

¹⁶⁰ Algo entendible que se usará el mismo nombre de la actriz para el personaje ya que la película la estaba presentándola en su debut en el mundo del porno.

con vestidos de enfermera sexy. Por su parte Helen y la enfermera no presentan atuendos sexualizados, aunque responden a los cánones de bellezas heteronormativos. De todos modos, los planos sí hacen mucho énfasis en el tamaño de los senos de la enfermera.

Resumen:

<i>Deep Throat</i>		
<u>Elementos Argumentales</u>		
Historia	Secuencias sexuales	Roles femeninos
Narración plana	La mayoría son de tendencia hedonística.	Helen presenta rasgos de ser independiente de los hombres a nivel emocional, sexual y psicológico.
Tiempo lineal	Sólo dos escenas de carácter romántico (3 y 7) en ambas Linda llega al orgasmo.	Linda es co-dependiente de los hombres. Su felicidad sexual y emocional depende de ellos.
Recursos argumentales nulos	Sólo en 3 escenas (1, 2 y 7) son las mujeres quienes establecen la iniciativa y dominan la dinámica sexual.	La enfermera es un rol que no se desarrolla.
<u>Elementos técnicos-audiovisuales</u>		
Historia	Secuencias sexuales	Roles femeninos
Nulo apartado artístico	La mayoría dura 3 minutos o menos. Las más largas (2 y 6) duran 8.	Todos los personajes femeninos poseen una posición social acomodada.
Fotografía deficiente. Hay empleo de paneos y zoom interesantes en algunos momentos. Jugo de montaje en las escenas en que Linda llega al orgasmo.	La mayoría se llevan a cabo en habitaciones. Salvo la 1 y 2 que se dan en el living.	Sólo Linda posee un objetivo claro. Llegar al orgasmo.
Mal sonido. Empleo de banda sonora en las escenas de sexo y algunos sonidos extra-diegeticos con fines metafóricos.	Todas las performance son entre hombre-mujer, excepto la 2 entre dos hombres y una mujer.	No hay una sexualización marcada en las actrices

II. Pink Prision (1999; Lisbeth Lyngthøft)

Historia: Mila (Katja Kean) es una fotógrafa de prensa que acaba de entrar en los treinta. Mientras trabaja para un libro erótico junto a Yasia (Anders Nyborg) su agente publicitario y amante. Mila siente que necesita un reto y se propone entrar en la enigmática Pink Prisión y conseguir una entrevista con el director del lugar. El problema es que ninguna mujer se le ha permitido ingresar y además el director es sumamente reacio a recibir a la prensa. La fotógrafa se emociona con el objetivo y al día siguiente trata de ingresar al establecimiento por la puerta principal, pero no la dejan entrar. A Mila no le queda otra que internarse clandestinamente durante la noche, se cuelga por uno de los conductos de aire logrando ingresar y comienza su investigación. Rápidamente se percata que los prisioneros (todos hombres) no son peligrosos y la mayoría están encerrados por su voluntad. Mila conoce a Michael (Mark Duran) un “reos” que le da una pista hacia dónde ir para llegar a la oficina del director, Mila sigue ese rastro, pero en el camino tiene que esconderse de algunos guardias. Después de conocer a personajes que la ayudan (y con quienes tiene sexo), Mila llega a la oficina del director y se da cuenta que se trata de una mujer llamada Eva (Evil Eve). Después de tener sexo entre las dos, Eva concede hacerle la entrevista confesando que la prisión es un centro de reclusión para hombres que quieren vivir libremente su sexualidad.

Secuencias sexuales: La película consta de cinco secuencias sexuales: La primera (**06:24 – 12:03**) se produce entre dos prisioneros (Thorbjørn Kjærboque y Ronny Nielsen) mientras Mila los observa desde la tubería del aire acondicionado en donde se esconde, posterior a eso hay un dialogo entre Mila y Michael, ella intenta tener sexo con él (excitada por lo que había visto), pero él no quiere y en cambio le pasa información sobre cómo llegar a la oficina del director de la prisión. La segunda secuencia (**13:27-19:37**) se da entre Mila y un prisionero (Casper Jørgensen) que está amarrado a una camilla en lo que parece una enfermería, Mila le practica sexo oral y le saca algo de información respecto a la prisión, posteriormente se da cuenta que el doctor del lugar (Rolf Messerschmidt) los observaba mientras se masturbaba. La tercera secuencia (**20:48 – 26:52**) se produce entre Mila y un guardia de seguridad (Ole Christensen) que la atrapa por unos momentos, aunque después Mila logra escapar. La cuarta secuencia (**30:19 – 46:44**) se da entre Mila y el cocinero de la prisión (Mr. Marcus). Finalmente la última secuencia (**55:40 – 85:51**) se divide en dos partes, primero Mila con

Eva y luego entra Michael en escena para tener sexo con Mila mientras Eva observa todo sin participar.

Roles femeninos: El filme sólo presenta dos personajes femeninos importantes: Mila y Eva. La primera es una mujer profesional que llegó a los treinta y pertenece a la clase media-alta, tiene muchas cosas resueltas: bienestar económico, vida sexual plena, estabilidad laboral. Lo que la lleva a internarse en la prisión es básicamente una motivación personal por salir de su sitio de confort, además de espíritu aventurero. Mila es obstinada y decidida, varias de sus características la hacen destacar como una heroína, también no se priva de desear sexualmente a quien le interese. Por su parte Eva se presenta como una mujer que le gusta tomar las posiciones de mando en todo momento, se proyecta sobre Mila en varias de sus cualidades.

Elementos argumentales

De acuerdo a la historia: El filme es completamente secuencial en tiempo y narración, sigue de manera continua las aventuras de Mila desde que entra a la prisión hasta que sale de allí. No hay uso de recursos argumentales salvo el giro final cuando se revela que el director de la prisión es mujer y que había estado observando y probando las aptitudes de Mila desde que se infiltró en la prisión.

De acuerdo a las secuencias sexuales: En sus cinco secuencias sexuales, las tres primeras pertenecen a la **tendencia hedonística** ya que el acto sexual es promovido por la lujuria como cuando Mila socava a un prisionero o es atrapada por un guardia y la adrenalina de ambos los hace entrar en actividad sexual desenfrenada. La cuarta secuencia sexual entre Mila y el cocinero es de **tendencia romántica**, ya que se da después de un dialogo de introducción y seducción entre los participantes (las anteriores secuencias saltaban ese paso) en donde además hay lugar para el juego sexual así como otras tácticas de excitación que no involucran la penetración (la cual dentro de la larga escena sólo ocupa los últimos tres minutos). Esta secuencia cuenta con muchos planos en donde los protagonistas comparten besos y caricias, la música es atmosférica y tranquila, después del acto hay un par de planos en que se les muestra relajándose juntos. La quinta secuencia se podría considerar un híbrido de ambas tendencias ya que se desarrolla a raíz de la excitación que a Mila le produce el haber conocido a Eva y viceversa, por lo que la primera parte de la secuencia entre ambas mujeres está más

orientado por el deseo lujurioso, luego la inclusión del hombre en la escena le da a la secuencia un carácter más tranquilo. Con respecto a la **dinámica de los participantes** tanto en la segunda como en la quinta son las mujeres las que dominan el acto y a sus parejas (aunque en la quinta secuencia es Eva quien domina tanto a Mila como a Michael). En la cuarta secuencia se da un paralelismo entre la dinámica sexual de los participantes, no hay mayor dominación de un lado u otro y el sexo se presenta como algo lúdico. En la tercera secuencia sexual es el guardia el que toma el control de la situación y subyuga a Mila realizando las posiciones sexuales que él quiere, incluso llegando a amarrarla con unas esposas sobre su brazo derecho.

De acuerdo a los Roles femeninos: Mila y Eva se presentan completamente **independientes** en relación a los hombres o incluso cualquier otra cosa, de hecho Mila se presenta ante el espectador como un prototipo de mujer completamente empoderada y eficaz en todo lo que se propone.

Elementos técnicos-audiovisuales

De acuerdo a la historia: Los elementos más destacados son la iluminación y la banda de sonidos, tanto desde el trabajo musical como el sonoro. La **iluminación** es un elemento presente, enfocada en los claroscuros logra recrear un ambiente de prisión muy singular, sólo hay dos momentos en los que cambia: en la tercera secuencia sexual cuando acecha una luz de emergencia intermitente que produce un efecto de lucha entre el acto sexual de Mila y el guardia (la secuencia sexual más violenta). Y en la quinta secuencia sexual en donde la iluminación de claroscuros desaparece para dar paso a una iluminación otorgada por velas. La **música** está presente en todas las secuencias, es de estilo electrónico atmosférico por lo que torna en distintas melodías según sea la situación, por ejemplo, en la primera secuencia sexual la música es de ambiente tétrico, para la tercera parece una música de tensión, para la cuarta es mucho más relajada y para la quinta busca ser estimulante, del mismo modo la sonorización por medio de efectos de sonidos graves, o voces que se escuchan de fondo, puertas que se cierran y retumbes con eco le dan un paisaje sonoro muy robusto a las escenas dando a entender que el mundo de la prisión va mucho más allá de los espacios que Mila recorre. Con respecto al **arte**, es aceptable, pero no reproduce espacios realmente significativos, escenarios como la celda, los pasillos carcelarios o la enfermería se ven pobres

y mal escenificados, a diferencia de la cocina en donde transcurre la cuarta secuencia sexual que está mucho mejor armada y usada en relación a la performance sexual que se lleva a cabo. La cámara se centra en muchas tomas fijas desde ángulos normales, picados y contrapicados.

De acuerdo a las secuencias sexuales: Todas las secuencias sexuales son muy diferentes en su forma y contexto. La primera se da entre dos hombres adentro de su celda mientras Mila los observa escondida, dura seis minutos, es la más corta de todas y la menos explícita. La segunda secuencia se da en la enfermería, el prisionero está amarrado a una camilla, Mila le practica sexo oral, en esta performance es Mila quien toma el control absoluto de la situación. La tercera se produce entre un guardia y Mila bajo una escalinata, en este caso la performance sexual la maneja el guardia quien penetra desde atrás a Mila con sadismo, la escena dura seis minutos. La cuarta secuencia es significativamente más larga que las anteriores, dieciséis minutos, se produce en la cocina y la performance es interesante: Mila y el cocinero intercambian besos, caricias, se masturban, besan sus anos y se realizan sexo oral mutuamente, eventualmente el cocinero comienza a untarle comida en el cuerpo a Mila y ella hace lo mismo con él, este juego se prolonga por varios minutos y se intercala con apasionado besos. Finalmente el acto de la penetración no toma tanto tiempo en escena, un detalle interesante es que la directora escogió enfocar un plano detalle de un frasco de crema derramándose al momento del clímax en vez de mostrar la eyaculación, en los casos anteriores tampoco había eyaculación, pero se entendía por la situación de interrupción.

La última secuencia es la más larga durando casi treinta minutos, se da en la oficina de Eva. La primera parte de la secuencia es entre Eva y Mila, hay una performance de dominación sobre Mila, Eva la masturba y le realiza sexo oral, en determinado momento Eva llama a Michael para que éste le ponga un arnes y un dildo, de esta forma Eva penetra a Mila con fuerza. Posterior a eso Eva le permite a Michael tener sexo con Mila, la secuencia cambia su tono ya que se enfoca más en la penetración del hombre mediante distintas poses en las que la mujer siempre queda encima de él. La escena tampoco muestra la eyaculación de Michael y en vez de eso el último plano es un acalorado beso entre la pareja.

Esta película contiene dos escenas homosexuales: Una entre hombres (muy poco común en el porno dirigido a un público heterosexual) y otra entre mujeres que incluye la penetración de una mediante un dildo de plástico, así como una escena que mezcla el fetiche de la comida.

De acuerdo a los Roles femeninos: Como ya señalamos, tanto Eva como Mila tiene una **posición social** bastante resuelta. El **objetivo** de Mila es superar sus límites en el trabajo y el de Eva es evaluar los distintos atributos de Mila, para comprobar si era digna de confianza. La **sexualización** de Mila parece evidente porque su físico la hace parecer una súper modelo. Pero el enfoque que la dirección toma sobre ella no abunda en elementos sexualizados sobre su cuerpo (senos, trasero), sus atributos físicos se supeditan a otras características como su inteligencia u osadía. Eva por su parte, tampoco presenta una sexualización marcada.

Resumen:

<i>Pink Prison</i>		
<u>Elementos Argumentales</u>		
Historia	Secuencias sexuales	Roles femeninos
Narración Secuencial	Las 3 primeras corresponden a la tendencia hedonística.	Ambos personajes femeninos, Mila y Eva, son completamente independientes de los hombres. Se presentan empoderadas.
Tiempo lineal	La 4 corresponde a la tendencia romántica. Y la 5 puede ser considerada un híbrido entre ambas.	No hay personajes femeninos co-dependientes.
Recursos argumentales nulos, aunque presenta un giro final.	En la 2 y 5 son las mujeres quienes dominan. Mientras que en la 4 hay un paralelismo los participantes.	Eva no tiene desarrollo.
<u>Elementos técnicos-audiovisuales</u>		
Historia	Secuencias sexuales	Roles femeninos
Buen apartado artístico, pero no reproduce espacios realmente significativos.	Cada escena tiene una duración específica. La más corta (1) dura 6 minutos y las más larga (5) alrededor de media hora.	Ambos personajes femeninos tienen una posición social resuelta.

Iluminación destacada. Gran presencia de claroscuros.	Cada secuencia sexual se desarrolla en un escenario distinto que es funcional a la performance.	Ambos personajes femeninos presentan objetivos.
Banda de sonidos robusta. Abundante paisaje sonoro y coherente uso de la música extra diegetica.	Todas las performance se desarrollan entre un hombre y Mila. Las excepciones se dan en la 1 que muestra una escena homosexual entre dos hombres y la 5 que muestra una escena lésbica en que hay uso de dildos.	No hay una sexualización de los personajes femeninos ya que el enfoque del filme esta puesto en otros atributos.

III. The Opening of Misty Beethoven (1976; Radley Metzger¹⁶¹)

Historia: Un sexólogo llamado Seymour Love (Jamie Gillis) pasea por las calles rojas de Francia y entra a un cine porno en donde una prostituta llamada Dolores “Misty” Beethoven (Constance Money) le ofrece sexo oral por poco de dinero, el doctor acepta y Misty lo lleva a una casa de citas en donde hay varias parejas teniendo sexo. El doctor encuentra vulgares los métodos de excitación de Misty, ella le recrimina que si no quiere no lo haga con ella, pero entonces el doctor se encuentra con Geraldine Rich (Jacqueline Beudant) una amiga y antigua paciente que está disfrutando del sexo con un prostituto. Seymour y Geraldine creen que a pesar de ser básica en sus métodos sexuales, Misty tiene potencial para convertirse en una verdadera diosa del sexo y le proponen una formación disciplinaria que la hará convertirse en una prostituta de alto nivel que pueda despertar verdadero deseo en los hombres. Misty acepta la oferta.

El doctor la lleva a su mansión en Nueva York y la “entrena” enseñándole a realizar buen sexo oral utilizando a sus mayordomos para que ella practique, también la educa sobre cómo seducir hombres de la alta clase social. Geraldine y Tania (Terri Hall), otra ex paciente de Seymour, le enseñan a seducir hombres de tal modo que estos no la tomen como mero objeto sexual. La primera prueba de Misty es acostarse con un curador de arte homosexual (Casey Donovan) y lo logra. Rápidamente se empieza a esparcir el rumor sobre Misty en la alta clase social, pero su entrenamiento continua. Su prueba final es Ras King (Ras Kean) un

¹⁶¹ En los créditos aparece como Henry Paris.

productor de películas con un gusto muy particular para el sexo y que siempre es acompañado por su asistente/amante Bárbara (Gloria Leonard). Seymour y Misty son invitados a una fiesta de post-producción en el set de grabación de una película en donde Ras King es el anfitrión, Seymour anima a una nerviosa Misty a seducirlo, pero ella termina utilizando sus propias tácticas consiguiendo igualmente su objetivo. Después tener sexo con King, Misty escucha a Seymour hablar de ella como si fuese un experimento bien logrado y se ofende desapareciendo por un tiempo. Arrepentido Seymour la busca sin éxito. Finalmente Misty vuelve por su cuenta a la mansión del doctor, perdonándolo por sus dichos y convirtiéndose en la nueva institutriz de las próximas chicas que lleguen a su consulta.

Secuencias sexuales: El filme presenta muchas escenas sexuales que se ven determinadas por un montaje exhaustivo que busca saturar al espectador con planos de bocas realizando sexo oral o penetraciones vaginales de personajes que son meros figurantes. Muchas escenas de diálogo o acción transcurren con algún personaje de fondo teniendo sexo o son precedidas por breves escenas sexuales que introducen un chiste irónico (como todas las escenas de las azafatas¹⁶²). En estricto rigor no entrarían como secuencia sexual, ya que el foco de interés de éstas no está puesto en la performance sexual de los involucrados, aclarado esto podemos encontrar ocho secuencias sexuales en todo el filme.

La primera (**00:16 – 04:54**) es una especie de introducción, se trata de una pareja anónima en un dormitorio, al poco rato descubrimos que es una escena de la porno que el doctor está viendo en el cine en donde conoce a Misty, esta escena termina tanto con el actor de la porno eyaculando y con Misty masturbando a un viejo disfrazado de Napoleón entre los espectadores. La segunda (**05:56 – 07:45**) se da entre Geraldine y un prostituto. La tercera (**12:17 – 17:23**) es un montaje de Misty entrenando. La cuarta (**32:27 – 42:01**) se da en dos partes: primero una escena lésbica entre Tania y Geraldine y después entre Tania y el doctor. La quinta (**46:23 – 51:25**) es entre Misty y el curador de arte homosexual. La sexta (**53:33 –**

¹⁶² Hay varias escenas que transcurren arriba de un avión de primera clase en donde las azafatas realizan servicios sexuales a los pasajeros. Todas estas escenas si bien muestran sexo explícito (principalmente sexo oral) son muy breves y se usan más como un chiste contextual. Además estas escenas cumplen más el rol de ser una transición entre que los personajes se mueven de una ciudad a otra y no presentan un peso para la historia. De todos modos esa aerolínea es un buen aditamento al mundo diegetico que presenta la película el cual está totalmente sexualizado y en el que nadie se escandaliza por ver a alguien realizando sexo oral en un espacio público.

56:01) es un nuevo montaje de entrenamiento de Misty donde logra hacer eyacular a tres hombres a la vez. La séptima (**60:46 – 68:13**) es entre Misty, Bárbara y Ray King. La octava (**75:35 – 82:59**) es entre Misty y el doctor.

Roles femeninos: A lo largo del filme se pueden destacar cuatro roles femeninos significativos: Misty, Geraldine, Tania y Bárbara. Todas las demás mujeres que aparecen son figurantes o están para decir algún chiste. Misty por su parte es el único personaje femenino con una evolución importante, Geraldine está en todo el filme y aparentemente se posiciona como un secundario, pero a la larga no aporta nada a la historia más que un par de escenas sexuales. Mientras que Tania y Bárbara forman parte de momentos específicos dentro de la trama.

Elementos argumentales

De acuerdo a la historia: El filme narra algunos momentos a través de la técnica del tiempo abolido logrando contar desde distintos puntos lo que ocurre, por ejemplo, el ascenso de Misty en la alta sociedad es relatado mediante un montaje que fragmenta el tiempo secuencial del filme en varios segmentos, para dar a entender que Misty ha pasado un largo tiempo de educación sexual y que su nombre se ha esparcido como un rumor, logrando que gente de varios lugares ya sepan de ella. Este recurso se utiliza en al menos tres secuencias del film. Más allá de eso la mayor parte de la **narración** y el **tiempo** es secuencial-lineal, no hay saltos ni al pasado ni al futuro de sus personajes. Hay un pequeño flashback, pero es cuando Misty recuerda parte de su entrenamiento, en el que se utilizan escenas ya vistas de la película.

De acuerdo a las secuencias sexuales: El filme propone un mundo diegetico en el que todos los personajes desatan su deseo sin miramientos, ya sea en lugares públicos o privados, por lo mismo la mayoría de las escenas sexuales se dan en escenarios donde hay más gente observando o participando de sus propias actividades sexuales, casi como se tratase de una orgia constante. Por tanto, todas las secuencias sexuales son completamente de **tendencia hedonística**, excepto la tercera y sexta que corresponden a un montaje de Misty siendo educada (o entrenada) por el doctor Love, donde se ve a Misty aprendiendo a realizar sexo oral, a masturbar y a ser penetrada, por lo que no son consideradas como secuencias sexuales con alguna tendencia determinada, aunque la sexta podría ser considerada hedonística ya que posee menos cortes en el montaje que la anterior y se enfoca mucho más en una escena

prominente en la que Misty le realiza sexo oral a un hombre mientras masturba a otros dos logrando que los tres eyaculen al mismo tiempo (momento en que el doctor establece que su entrenamiento ha terminado exitosamente). Esta misma escena se repite en el montaje anterior aunque de diferente manera y sin un final satisfactorio. La única secuencia que podría tener un tratamiento diferente es la última entre el doctor y Misty por tres razones:

1- Es la única escena sexual en que los personajes antes de tener sexo expresan abiertamente sus sentimientos de afecto (el doctor estaba triste porque Misty había desaparecido y Misty echaba de menos al doctor) 2.- Sin contar con la quinta escena, en esta secuencia sexual sólo hay dos participantes en todo el lugar, de hecho las demás personas que estaban ahí se van para dejarlos solos. 3.- Es la única escena sexual que culmina con un beso y sin una eyaculación visible. A pesar de estas características, la escena también se desata por medio de la lujuria, de hecho parte con Misty realizándole sexo oral al doctor sin que éste se de cuenta que es ella. Por el mensaje de amor libre que plantea la película, es posible pensar que lo romántico no es considerado como algo elemental en la dinámica sexual, por lo que si bien esta escena tendría algunas características de tendencia romántica, mantendría muchos otros de tendencia hedonística predominantemente.

En cuanto a la **dinámica de los participantes**, las mujeres en general son exhibidas prácticamente como objetos sexuales serviles y dóciles (en el rol de las azafatas y sirvientas de la mansión, aunque los sirvientes hombres también “funcionan” de ese modo). En las escenas de Geraldine se establece una diferencia ya que ella se muestra siempre como dueña de la dinámica controlando el pulso del acto sexual. En la escena lésbica Tania tiene el control de la dinámica porque le estaba enseñando a Misty técnicas de seducción y Geraldine asumió el papel pasivo. En cuanto a la performance de Tania con el doctor, ella se muestra completamente dominante. Misty en la mayoría de sus escenas domina a su antojo la acción sexual (salvo en la secuencia tres que como ya dijimos corresponde a un montaje de entrenamiento), el punto culmine de esto es en la secuencia siete cuando se coloca un arnes y un dildo de plástico para penetrar a Ray King mientras este, a su vez, penetra a Bárbara, mostrando a Misty como la dominante total de la secuencia.

De acuerdo a los Roles femeninos: Geraldine y Tanía se presentan como **independientes** de los hombres tanto sentimental e incluso sexualmente ya que dan muestras de su bisexualidad.

Bárbara sí es totalmente **co-dependiente** de Ray King ya que en todas las escenas que él sale ella está detrás y parece sostener su vida en torno a lo que él hace. Es Misty quien establece un mayor desarrollo, ya que en un primer momento, se presenta como una mujer independiente en todo ámbito, pero al aceptar la oferta del doctor con la intención de mejorar su estatus social, se transforma en una persona co-dependiente sexual y emocionalmente de él. Aunque al final de la historia retoma su posición de mujer independiente ya que en el último plano la vemos tirarse sobre el sofá e inmediatamente un sirviente se apresta a realizarle sexo oral mientras mira sonriente al doctor quien está leyendo una revista sentado a sus pies. Todos los personajes logran una independencia sexual que reafirma el mensaje de amor libre y relaciones sexo-afectivas no exclusivas.

Elementos técnicos-audiovisuales

De acuerdo a la historia: La película destaca por su montaje rápido y grandes escenarios cada uno bien delimitado y organizado en cuanto al arte que presenta, los espacios como la mansión del doctor, el set de grabación de Ray King, el salón de práctica sexual, la habitación de arte son espaciosos y bien detallados. La **fotografía** es prolija, los primeros planos de penetración (que llegan a ser medical shoot) se intercalan con planos generales, a veces en picado que dan una sensación de gran espacialidad. Todas las secuencias sexuales importantes son registradas desde distintas tomas, por ejemplo, la cuarta entre Tania y el doctor la cámara gira sobre ellos, o en la última entre Misty y el doctor, la cámara se mueve constantemente sobre el perfil de los amantes para dar un efecto más íntimo, por supuesto todas poseen los planos explícitos de la penetración y eyaculación. La **iluminación** está muy bien lograda especialmente en la secuencia quinta que simula ser a oscuras y en la secuencia séptima que es en set de filmación en donde hay muchos planos a contra luz que producen un buen efecto de imponencia de Misty sobre el resto de los personajes. La **sonorización** también es muy adecuada y la música que aparece en todas las secuencias sexuales (junto con los ruidos referenciales) ocupa una gama de estilos que van desde la música clásica hasta el rock.

De acuerdo a las secuencias sexuales: La secuencia de mayor duración es la cuarta, con diez minutos, pero porque se divide en dos partes: primero una escena lésbica entre Tania y Geraldine y luego Tania con el doctor mientras el resto de los personajes observan su

performance. Las otras secuencia oscilan entre los cinco y siete minutos y algunos sólo tres. La mayoría de las secuencias sexuales se realizan en distintos lugares de la mansión del doctor por lo que siempre están los mayordomos mirando o teniendo sexo entre ellos en algún rincón (casi como decoración) excepto en la última secuencia sexual. El resto de las escenas sexuales no le dan mucha importancia al escenario. En cuanto a la **performance**, más allá de lo que se ha dicho, destacamos específicamente dos por su carácter disruptivo:

La secuencia quinta entre Misty y el curador de arte homosexual es interesante porque ella subvierte la sexualidad de un personaje (bastante estereotipado desde lo físico al punto de presentarlo incluso con maquillaje) asumiendo el papel de un hombre en el coito sexual. Esto se repite, en cierta medida, en la séptima secuencia con Ray King a quien logra seducir no actuando delicada ni sensualmente como le habían enseñado sus mentores sino agresiva y dominante al punto de socavar sexualmente al hombre (y a Bárbara, su amante) penetrándolo con un dildo. La performance la muestra a ella sobre King (y a éste sobre Bárbara) simbolizando que está penetrando a ambos.

De acuerdo a los Roles femeninos: Todos los personajes femeninos presentan una **posición social** inamovible (las azafatas y las sirvientas de clase baja. Geraldine, Tania, Barbara de clase alta). Del mismo modo ningún personaje femenino presenta **objetivos** específicos más que pasarla bien teniendo sexo. Misty como protagonista es la única que remueve su posición social: De prostituta en los barrios rojos de Francia al comienzo de la película, pasa a ser prostituta exclusiva de la clase alta e incluso se deja entrever en la última escena que ya no realiza ese trabajo. Su ascenso social viene de la mano de su independencia y empoderamiento sexual. Su objetivo que es además el mismo objetivo del doctor Love es subir en la escala social, pero no por arribismo sino porque lo ve como una forma de explotar de mejor forma su potencia sexual. En cuanto a la **sexualización** de los personajes femeninos, no es un elemento marcado, no se hace énfasis en sus atributos físicos, pese a que su belleza se ajusta a los cánones heteronormativos.

Resumen:

<i>The Opening of Misty Beethoven</i>		
<u>Elementos Argumentales</u>		
Historia	Secuencias sexuales	Roles femeninos
Narración Secuencial	Todas de tendencia hedonística.	Geraldine y Tanía se presentan como personajes independientes.
Tiempo lineal. Hay un pequeño flash back en un momento de la historia.	La última escena tiene características que podrían enmarcarla en tendencia romántica, pero no son suficientes.	Barbara es un personaje co-dependiente.
Recursos argumentales nulos. Se usa mínimamente el recurso del tiempo abolido.	Los hombres dominan las dinámicas, excepto en las secuencias 4 y 7.	Misty se desarrolla, en un primer momento se presenta independiente, luego cae en una co-dependencia sexual y emocional hacía el doctor y al final reivindica su independencia.
<u>Elementos técnicos-audiovisuales</u>		
Historia	Secuencias sexuales	Roles femeninos
El arte en los decorados es detallista y bien elaborado.	La mayoría de escenas oscilan entre los 7 y 10 minutos. La única excepción es la 4 con 10 minutos.	Geraldine, Tania y Barbara se presentan como mujeres de la alta clase social. Misty, en cambio, sube de posición social en el transcurso de la historia.
La fotografía y cámara son prolijas. Abundancia de planos generales y en picado.	La mayoría de las secuencias sexuales se realizan en distintos lugares de la mansión.	Misty es el único personaje con un objetivo determinado.
La sonorización es adecuada y la banda sonora que mezcla música clásica y rock esta bien usada dentro del montaje dinámico.	Se destacan las secuencias 5 y 7. En la 5, Misty subvierte la sexualidad de un personaje, y en la 7, Misty utiliza un arnes con dildo para penetrar a Ras King, mientras éste penetra a Barbara.	No se da una sexualización marcada en los personajes femeninos, pese a que sus atributos físicos son muy de un gusto heteronormado.

IV. Orgie en noir (2000; Ovidie)

Historia: Unos novios (Daniela Rush y Titof)¹⁶³ que andaban en auto por la carretera deciden parar durante la noche y entrar a un cementerio para tener sexo, aunque la mujer no está segura, su novio la convence. En el cementerio, un extraño grupo de personas que actúan como almas poseídas vigilan el lugar y son liderados por una mujer (Ovidie). Al notar la presencia de los intrusos los llevan hasta la Líder quien asegura deben ser castigados por profanar su reino, sin grandes problemas la pareja escapa y deciden separarse por distintos caminos para burlar a sus captores, pero el hombre es encontrado por la Líder quien lo incita a tener sexo mientras uno de sus sirvientes los observa. Concluido el acto el hombre vuelve a escapar, pero la Líder no parece preocupada en seguirlo. El hombre se encuentra con su novia en medio del cementerio, se dan cuenta que están dando vueltas en círculos y no pueden salir por lo que deciden resignarse y esperar su muerte. Mientras tanto, en las cercanías del cementerio, por la carretera, una bailarina de striptease (Melinda Gal) huye de dos hombres que quieren violarla (Marc Barrow y Bruno SX), se esconde en el camposanto, los hombres la buscan, pero son abordados por dos sirvientas de la Líder (Kristina y Sandra Russo) que luego de tener sexo con ellos los matan mágicamente. Llevan a la bailarina donde la líder quien le pregunta si acaso quiere formar parte de ellos, la bailarina acepta y da pie a su iniciación. Luego de tener sexo con la Líder, la mujer es poseída. Finalmente, la pareja inicial despierta en su auto dando a entender que todo fue un sueño. Siguen su camino por la carretera, pero se encuentran con una mujer realizando auto-stop, la suben y se revela que se trata de la Líder, pero ninguno la reconoce.

Secuencias sexuales: La película incluye siete secuencias sexuales: La primera (**00:56 – 08:50**) se da entre los novios adentro del auto, la segunda (**14:35 – 18:57**) también es entre ellos, pero ahora en el cementerio arriba de una lápida. La tercera (**24:50 – 34:54**) adentro de un mausoleo entre la Líder, el novio y posteriormente uno de los sirvientes (Christopher) que se suma a la acción por orden de la Líder. La cuarta (**36:54 – 48:59**) se da en el altar de la Líder entre cuatro sirvientes, primero actúan dos mujeres (Karma y Silvia) entre ellas y posteriormente se incorporan a la escena dos hombres (Christopher y Reda), cada uno

¹⁶³ En la película los personajes nunca se les menciona por sus nombres, sólo se revelan en los créditos y corresponden a los nombres o seudónimos que los interpretes usaban al momento de filme. Para evitar confusiones, los llamaremos según las roles que se muestran en la historia.

interactúa con una chica, todo frente a la severa mirada de la Líder. La quinta (49:03 – 57:46) es muy similar a la segunda, se da entre los novios en algún lugar del cementerio. La sexta (58:30 – 66:06) se da entre los hombres que buscaban a la bailarina de striptease y las dos sirvientas de la líder que aparecen frente a ellos. Y la séptima (67:35 – 86:37) consta de dos partes, primero entre la bailarina y las sirvientas adentro del mausoleo en donde transcurrió la tercera secuencia y luego entre la bailarina y la líder en el altar en donde se desarrolló la cuarta secuencia.

Roles femeninos: Se presentan varios personajes femeninos, pero sólo tres tienen diálogo o realizan alguna acción por voluntad propia: La novia, la líder y la bailarina de striptease. Los diálogos presentes no dan muchos indicios o referencias sobre la vida de estas mujeres por lo que sólo se puede inferir algunas cosas a través de los detalles. Por ejemplo, podemos suponer que la novia es de la ciudad ya que no conoce el camino por fuera de la carretera, a diferencia de su novio quien le propone visitar el cementerio. La Líder en todo momento es mostrada como una figura enigmática que maneja algún tipo de magia por lo que podría asociarse con una hechicera oscura. El resto de los personajes femeninos son sirvientas poseídas por la líder que sólo siguen sus órdenes (al igual que los hombres), pero es interesante destacar el rol de Karma y Silvia¹⁶⁴ quienes se presentan como estatuas-humanas en el altar de la Líder, cada una parada a los distintos lados del trono. Son las únicas sirvientas que tienen una apariencia diferente y manifiestan concretamente apetito sexual voluntario, por lo que pueden tener un grado diferente en su relación con la Líder (tal vez las considera sus mascotas que cada tanto hay que mimarlas), pero nunca se explica.

Elementos argumentales

De acuerdo a la historia: La narración y tiempo es secuencial hasta el momento en que aparece la bailarina de striptease, a partir de allí, se deja de lado a los protagonistas. Hay un pequeño giro en la conclusión de la historia al dejar en ambigüedad la posibilidad de que todo fue un sueño de la novia hasta el último plano en que se encuentran con la Líder, pero la novia no la reconoce. Se utiliza pobremente el **recurso argumental** de la intriga, propia de las películas de terror en que se inspira gran parte de esta historia.

¹⁶⁴ Son los nombres o seudónimos de las actrices.

De acuerdo a las secuencias sexuales: La **tendencia hedonística** es la que manda. Todas las escenas se direccionan por el deseo sexual lujurioso y salvaje. Sin embargo, las tres secuencias en las que interviene la pareja principal pueden ser entendidas como **tendencia romántica**, aunque esto sólo se hace notorio en la quinta secuencia cuando los novios se resignan a morir y tienen un último encuentro sexual, la música que acompaña esta secuencia acentúa esa sensación así como los planos de besos y caricias. La séptima secuencia, específicamente la parte entre las sirvientas y la bailarina también tiene un carácter de **tendencia romántica** por la delicadeza de la performance y música suave con que es representada, aunque está más ligada a una escena de rito iniciático o despertar sexual. La **dinámica de los participantes**, está supeditada por las mujeres que manifiestan un fuerte deseo sexual y dominan la situación frente a los hombres en todo momento, las únicas excepciones se dan en la segunda y quinta secuencia, protagonizada por los novios, en la segunda el novio incita a la chica a tener sexo en el cementerio a pesar de que ella no está convencida de hacerlo, mientras que en la quinta ella accede a tener sexo sólo porque cree que son sus últimos momentos de vida, pero no por un deseo irrefrenable.

De acuerdo a los Roles femeninos: La novia en todo momento se muestra **co-dependiente** emocionalmente de su novio. En cambio, la Líder es totalmente **independiente** no sólo de los hombres sino que de todo personaje, como expresa en el último diálogo cuando la novia le pregunta si no cree que es peligroso hacer auto-stop en la carretera y ella le responde “Sé cuidarme sola”. Todos sus subalternos son **co-dependientes** de ella, les ordena cuándo tener sexo e incluso de qué forma. La bailarina por su parte **no se desarrolla** con ningún rasgo y sus acciones son motivadas sólo por las circunstancias.

Elementos técnicos-audiovisuales

De acuerdo a la historia: Los elementos de **arte** son abundantes, pese a lo precario de los materiales con que se llevan a cabo: El altar de la líder y el mausoleo son dos escenarios recurrentes que están dotados de escenografía que emula la de los clásicos filme del terror italiano de los ‘70. La película es muy expresiva al poner detalles de utilería como cráneos de calaveras, telarañas y lapidas.

El vestuario de la Líder y su sequito también merece detención: la Líder viste un biquini con diseño de leopardo¹⁶⁵, mientras que sus subordinadas usan trajes similares, pero de color café entero, en cuanto a las estatuas vivientes que están paradas al lado de su trono se presentan desnudas cubiertas en todo su cuerpo por un polvillo blanco y una base de maquillaje café sobre algunas partes de su rostro. Los hombres visten trajes propios del siglo XVIII, pero con ciertos detalles góticos. Esta amalgama de elementos kitch le da un enfoque atractivo y disonante a la película. La **iluminación** es totalmente efectista, utilizando una gama de colores que van desde el azul al verde para escenificar ese mundo de ultratumba. El trabajo de **fotografía** no es destacable ya que en varios planos hay un desenfoque constante (especialmente en la primera secuencia sexual). Se usa cámara en mano, alternadamente se realizan planos generales desde una posición en picado así como planos a ras de suelo o contrapicado en las secuencias sexuales. Los elementos de **sonido** no son muy destacables, la música es una mezcla entre electrónica y tribal, y en algunos casos utiliza tonadas de órganos tubulares, interviene en todas las escenas sexuales salvo en la primera y se entrelaza con los sonidos referenciales de la imagen. También hay uso de breves efectos especiales hechos en croma que no ocultan su baja calidad.

De acuerdo a las secuencias sexuales: Los escenarios en donde se desarrollan son cuatro: El auto; el campo del cementerio; el mausoleo y el altar. A excepción del auto, todas las demás presentan una **escenificación** acorde al mundo que propone la historia. Las secuencias sexuales se suceden rápido, prácticamente a los dos minutos de acabada una empieza la otra por lo que la interpretación elemental de las actrices está en la **performance** del sexo: La Líder presenta una interpretación interesante ya que es inexpresiva durante gran parte de sus performances, sólo desata sus pasiones al momento del clímax sexual tomando una actitud ruda y agresiva, lo que contrasta con la posición de la novia, totalmente devota y delicada. A raíz de esto podemos generar un paralelismo opositor en las formas de estos personajes ya que la Líder se muestra siempre fría y controladora, mientras que la novia tierna e ingenua. Cuatro de las escenas sexuales se dan entre más de dos participantes: En la tercera interactúan dos hombres y la líder quien domina la performance, en la cuarta interactúan dos chicas primero y luego se suman dos hombres, la sexta tiene la misma dinámica, pero comienza

¹⁶⁵ Inspirado en los viejos comics de los '60 que mostraban a las guerreras amazónicas

inmediatamente con las dos parejas ya en acción, la última secuencia muestra una escena lésbica entre tres mujeres. Como se puede apreciar el filme presenta tres secuencias homosexuales, pero ninguna en que interactúen sólo hombres, es más, cuando éstos tienen alguna escena de sexo en un mismo lugar lo hacen únicamente con su pareja sexual femenina.

La **duración** de las secuencias es relativa, pero el promedio general es de 8 minutos. Las más largas son la tercera y la séptima. La tercera con una duración de 10 minutos en donde se intercalan dos escenas: Primero las sirvientas masturbándose y luego cada una teniendo sexo con un hombre respectivamente. La séptima dura 20 minutos y se desarrolla en dos escenarios: Primero en el mausoleo en una escena lésbica entre la bailarina y dos sirvientas la cual tiene un tratamiento más delicado desde la música y la performance (sólo se acarician suavemente, no hay masturbación ni sexo oral) y luego la escena entre la bailarina y la líder en donde la performance sí incluye penetración de dedos, sexo oral, masturbación e incluso golpes. Todas las escenas con hombres incluyen eyaculación visible sobre alguna parte del cuerpo de la actriz, excepto la quinta entre los novios. Después de cada escena sexual no hay un corte directo a otro momento sino que la escena sigue mostrando como los participantes se relajan o deciden qué hacer. En todas las escenas se muestra sexo oral tanto de mujeres a hombres como viceversa, y en las escenas de penetración los actores usan condón, lo que desde la historia es aceptable para los novios, pero inverosímil para los demás personajes.

De acuerdo a los Roles femeninos: Con los datos de la historia no se puede establecer la **posición social** de ningún personaje excepto el de la bailarina que sería de clase baja. Se puede inferir obviamente que la Líder tiene un grado de autoridad importante. Como la historia no desarrolla muchos elementos sobre la trama tampoco queda muy claro el **objetivo** final de la Líder con respecto a la pareja de novios (ya que los deja escapar y se conforma con poseer sólo a la bailarina) tampoco se explica qué es específicamente el culto que ella lidera y para qué quiere súbditos, aunque los simbolismos presentados hacen suponer -como ya dijimos- que se trata de una hechicera que ejerce la magia negra. Por su parte los objetivos de la novia y la bailarina son simples, escapar de sus respectivas situaciones de peligro en la que los hombres, respectivamente, las han puesto. La **sexualización** es abundante y constante en todos los personajes femeninos. Todas presentan cuerpos ideales a los cánones de belleza normativos, usan maquillaje y ropas sexualizadas.

Resumen:

<i>Orgie en noir</i>		
<u>Elementos Argumentales</u>		
Historia	Secuencias sexuales	Roles femeninos
Narración Secuencial	La mayoría de las escenas son de tendencia hedonística.	La Líder es el único personaje con un rol independiente.
Tiempo lineal.	Las escenas 1, 2 y 5 que es entre los novios pueden considerarse de tendencia romántica.	La novia es co-dependiente de su novio. Mientras que las subalternas de la Líder lo son de ella.
Recursos argumentales nulos. Se usa pobremente la intriga.	La dinámica de los participantes está supeditada por las mujeres. Las excepciones se dan en las escenas sexuales protagonizada por los novios.	La bailarina no desarrolla rol alguno dentro de la historia.
<u>Elementos técnicos-audiovisuales</u>		
Historia	Secuencias sexuales	Roles femeninos
El arte es destacable, pese a lo precario de los materiales con que se llevan a cabo. Buenos detalles de vestuario y utilería.	La historia se desarrolla en cuatro escenarios principales bien acordes con el tono de la historia.	No se puede establecer la posición social de ningún personaje. Se infiere que la Bailarina es de clase baja.
Iluminación efectista, gama de colores que va del azul al verde. La fotografía no es destacable.	El promedio de la duración de las escenas es de 8 minutos. La más larga dura 20.	No queda claro las motivaciones de la Líder, en cambio sí de la Novia o la Bailarina, escapar de sus respectivas situaciones de peligro.
El sonido no es destacable, la banda sonora presenta momentos interesantes que se mezclan bien con la historia.	Se presentan tres escenas lésbicas en todo el filme.	La sexualización es abundante y constante en todos los personajes femeninos.

V. The Adventures of Buttman (1989; John Stagliano)

Historia: John (John Stagliano) es un camarógrafo freelance que filma eventos y encuentros sexuales de gente que le paga para vivir su fantasía de estar en una porno. Tiene un fetichismo por los traseros femeninos por lo que constantemente anda buscando mujeres para grabar sus atributos físicos, pero nunca puede disfrutar directamente del sexo ya que siempre tiene que mantener su rol de camarógrafo. Sus aventuras incluyen filmar videos pornos caseros de gente adinerada, ir a la playa y engañar a chicas para poder grabarlas, ser secuestrado por tres personas que lo amenazan para que los registre teniendo sexo. Una noche John se reencuentra con Nikki (Tracey Adams), una chica que había conocido en una fiesta, ella siente bastante excitación por el fetichismo de John hacía los traseros y terminan teniendo sexo.

Secuencias sexuales: El filme presenta seis secuencias sexuales y en todas John está presente como camarógrafo activo dando indicaciones o haciendo comentarios, es decir, funge como un tercer (y en un caso cuarto) participante de las secuencias. La primera (**03:25 – 26:52**) se da entre Eddie (Jamie Gillis) y su esposa (Tianna). La segunda (**34:43 – 46:30**) es entre Vicky (Tanya DeVries) y Mike (Marc De Bruin). La tercera (**58:28 – 71:50**) entre Bill (Tom Byron) y una chica que conocen en la playa (Sasha). La cuarta (**75:13 – 99:41**) se produce entre Al (Randy Spears), Joe (Rick Daniels) y Renne (Champagne). La quinta (**104:45 – 119:39**) es entre Lori (Bionca) y Ann (Sasha) y la sexta (**124:10 – 139:31**) es entre Nikki y el propio John que deja la cámara grabando sobre una mesa.

Roles femeninos: Esta película presenta como protagonista narrativo a John y en menor medida a sus amigos por lo que todos los roles femeninos son muy secundarios y no tienen relevancia alguna para el argumento más que su participación en las escenas sexuales en donde tampoco asumen mucha preponderancia. De hecho, sólo hay dos personajes en todo el filme que aparecen en más de una escena o secuencia: Renne, la amiga de los hombres que secuestran a John para que luego éste los grabe teniendo sexo con ella, aparece en dos escenas antes de su secuencia sexual, las que le dan cierto hilo narrativo al suceso comentado (que a la larga no cambia nada la estructura del filme, o a los acontecimientos siguientes). Un poco más importante es Nikki, que hace su primera aparición en los primeros treinta minutos casi como si se tratase de un figurante, aunque tiene una pequeña línea de diálogo que la conecta

significativamente con John, no la volveríamos a ver hasta la secuencia final. Más allá de eso, todos los roles femeninos son unidimensionales y están contruidos desde el sexismo.

Elementos argumentales

De acuerdo a la historia: La **narración** y el **tiempo** es sumamente secuencial, pero se entiende ya que se trata de un hombre grabando de manera periódica las cosas que le suceden. Tampoco hay **recursos narrativos**. El error técnico que presenta la película en ese aspecto es que muchas escenas ya están editadas, cosa que no podría ser si se pretende generar en el espectador la idea de que lo que se observa es un registro en crudo del material.

De acuerdo a las secuencias sexuales: Todas las secuencias que presenta el filme caen en la **tendencia hedonística** ya que poseen similar tratamiento visual, sonoro y la performance con que se desarrollan es básicamente igual. La última en la que participa el mismo John, dejando la cámara sobre una mesa para que ésta siga grabando, tiene algunos mínimos componentes diferenciadores como que la pareja se besa, pero la secuencia está determinada por la lujuria. La **dinámica de los participantes** en general es la siguiente: La mujer se presenta dócil ante las exigencias del hombre y del camarógrafo quien enfoca siempre su trasero, la mujer mira directo a la cámara de manera fulminante cuando realiza una felación. Aun cuando cada caso tiene un componente particular se puede decir que siempre las mujeres son socavadas sexualmente, quizás la única diferencia que se puede apreciar es en la secuencia quinta entre Lory y Ann que se trata de una escena lésbica y aunque siguen en todo momento las instrucciones de John quien dirige la performance, al momento que éste quiere tocar a las chicas, ellas no lo dejan, se enfadan y se van, tachándolo de degenerado.

De acuerdo a los roles femeninos: Ningún rol femenino se desarrolla, todas las mujeres se presentan como objetos sexuales de fácil excitación e insaciable satisfacción, pero no se dan muchas marcas de su co-dependencia o independencia. Quizás el rol de Nikki muestre un aspecto de dependencia sexual (quiere sentirse deseada). También es notable como se explota el estereotipo pornográfico de la mujer: fácil y tonta, una que no domina nada y que es incapaz de tomar decisiones por su cuenta. La única salvedad se da en el rechazo que Lory y Ann le hacen a John cuando este quiere formar parte de la performance sexual.

Elementos técnicos-audiovisuales

De acuerdo a la historia: No hay elementos destacables, el **arte** es bastante desprolijo en los espacios que presenta (la sala de edición de John, el living, su habitación) aunque justamente la idea es que se entendiese como un registro realista de su vida. La **fotografía e iluminación** es completamente débil, lo que se nota en demasía en las escenas nocturnas. La película está totalmente rodada con sólo una cámara que transgrede el elemento técnico para formar parte de la narrativa por lo que tampoco se permite variados planos o movimientos interesantes, generalmente son los planos de escorzo o de perfil, y por supuesto los medical shoot. El **sonido** usado es el de la cámara y es bastante decente, la música es otro punto bajo ya que es una extraña mezcla de electrónica y new wave que queda fuera de lugar.

De acuerdo a las secuencias sexuales: La más larga es la primera con 33 minutos y le sigue la cuarta con 24. Todas las demás secuencias oscilan entre los 15 y 18 minutos. Todas se producen en lugares cerrados (habitaciones de motel, habitación de John, Living) excepto la secuencia dos que se produce al aire libre en el patio de una casa adinerada al lado de una pileta. La **performance** sexual de las mujeres tiene ciertas diferencias temáticas en algunas secuencias, pero no estéticas: En la primera secuencia se da un juego de rol entre Eddie y su esposa en donde ella actúa como una prostituta complaciente que permite entre otras cosas que le introduzcan dildos, bolillas y billetes en el ano y la vagina, lo interesante de esta larga escena es que es la única en donde John no interviene con comentarios y no sabemos de su presencia hasta el final cuando alguien interrumpe la escena y se evidencia al camarógrafo frente al espejo. Desde la segunda secuencia en adelante las actrices son usadas como objetos siguiendo las órdenes de los hombres, también desde la segunda secuencia en adelante en cada felación éstas miran a la cámara. La otra diferencia temática está en la secuencia cinco, una escena lésbica en donde hay uso de consoladores y vibradores (siempre es John quien da las indicaciones de cuándo y dónde usarlos) las chicas que actúan en esta escena habían sido abordadas anteriormente por John quien les miente diciéndoles que está en busca de bailarinas para un video de MTV, una de las chicas no le cree y desconfía hasta último momento, pero aun así no se resiste al juego sexual que se impone después. En la mayoría de las performances el dialogo por parte del hombre es reiterado, en cambio la mujer sólo

gime y grita. En cada escena (excepto la lésbica) está presente la eyaculación en primer plano sobre el rostro de las chicas.

De acuerdo a los roles femeninos: La mayoría de las mujeres parecen pertenecer a la clase media-alta, excepto Reene que es de clase baja. Ningún personaje femenino presenta objetivo, todas son sexualizadas desde el enfoque constante y obsceno que se hace de sus traseros y senos (las chicas constantemente bailan alrededor de la cámara meneando sus curvas), así también en la forma en que son presentadas como seres poco inteligentes, insaciables sexualmente y simples.

Resumen:

<i>The Adventures of Buttman</i>		
<u>Elementos Argumentales</u>		
Historia	Secuencias sexuales	Roles femeninos
Narración Secuencial	Todas son de tendencia hedonística.	No se presentan personajes independientes.
Tiempo lineal.	No hay tendencia romántica.	No se presentan personajes co-dependientes.
Recursos argumentales nulos.	La dinámica de los participantes en general es la siguiente: La mujer se presenta dócil ante las exigencias del hombre y del camarógrafo.	Todas las mujeres se presentan como objetos sexuales de fácil excitación e insaciable satisfacción.
<u>Elementos técnicos-audiovisuales</u>		
Historia	Secuencias sexuales	Roles femeninos
El arte es bastante desprolijo en los espacios que presenta.	Todas oscilan entre los 15 y 18 minutos. La más larga 33.	La mayoría de las mujeres parecen pertenecer a la clase media-alta.
La fotografía e iluminación es completamente débil, en especial en las escenas nocturnas.	Todas se producen en lugares cerrados (habitaciones de motel), menos la 2 que se da en una pileta.	Ningún personaje femenino presenta objetivo.
Se usa sonido directo de cámara y aunque es aceptable, la música es un punto bajo.	La performance es mayoritariamente hombre-mujer y cámara. Hay una escena lésbica.	Sexualizadas. Se les presenta como seres poco inteligentes, insaciables sexualmente y simples.

VI. One night stand (2006; Emile Jouvét)

Historia: La película muestra encuentros sexuales entre lesbianas trans durante una noche. Si bien cada secuencia presenta a parejas distintas sin conexión alguna, hay un leve hilo narrativo con respecto a los primeros personajes que se nos presentan: Shadow y Cameron¹⁶⁶ se conocen en un boliche y se deja entrever que tienen un encuentro furtivo en el baño. En la última secuencia del filme se vuelve a mostrar esta pareja dando a entender que han estado conviviendo un tiempo, pero la situación ya no da más y Cameron se va de casa dejando a Shadow quien desconsolada visita el baño del boliche y recuerda ese encuentro que tuvieron la noche que se conocieron.

Secuencias sexuales: La película se divide en 5 secuencias sexuales bien definidas ya que cada escena es prácticamente una nueva secuencia sexual, la única salvedad es la primera escena que funciona como una introducción al filme y no presenta escena sexual. Con respecto a las secuencias, la primera (06:50 – 13:59) es entre Teenie y Orphelia Brown en una habitación sobre la cama. La segunda (15:06 – 24:05) es entre Alí y L. A Vampire en un living arriba de un sofá. La tercera (26:14 – 36:20) es entre Wendy y Little en una habitación sobre la cama. La cuarta (38:24 – 49:56) es entre Flo y Kael en una habitación sobre la cama y la quinta (52:54 – 68:20) es entre Cameron y Shadow que transcurre adentro de un baño a modo de flashback.

Roles femeninos: En la película no interviene ningún varón cisgénero¹⁶⁷, se enfoca totalmente en transmitir la relación sexual lésbica desde una mirada queer por lo que la mayoría de las parejas son mujeres transexuales junto a lesbianas, aunque la segunda secuencia es entre dos transexuales y la tercera entre dos lesbianas auto percibidas como mujeres. Más allá de la sexualidad que viven sin ningún miramiento heteronormado en el enfoque presentado, estos personajes no muestran muchas características aunque es obvio la independencia sexual, social y económica que poseen.

¹⁶⁶ Los personajes nunca se nombran, por lo que se les llamará de la forma en que se acreditan a las actorxs en una entrevista incluida como material extra en la película.

¹⁶⁷ Forma de referirse a aquellas personas que no se sienten inconformes con su género determinado al nacer y su identidad heterosexual.

Elementos argumentales

De acuerdo a la historia: La película no se construye a través de la **narración** porque se trata de un conjunto de secuencias conectadas temáticamente, por lo mismo no se puede hablar de uso distintivo del **tiempo** ni de **recursos narrativos**, aunque la última secuencia se da por medio de un flashback de Shadow que recuerda la noche que conoció a Cameron en el boliche, aquello le da una circularidad al filme ya que termina con los mismos personajes y en el mismo lugar con que comenzó. A estos personajes les han sucedido cosas que no se nos revelan, y que no han sido gratas (la última secuencia comienza con una escena de Cameron dejando el departamento de Shadow y terminando la relación), pero que no hace falta saber qué ocurrió, ya que lo único que importa es el sentimiento de vacío que queda en Shadow al recordar el encuentro furtivo de aquella primera noche.

De acuerdo a las secuencias sexuales: Todas son de **tendencia hedonística** ya que la lujuria, el deseo furtivo y el sexo como algo lúdico son los combustibles de cada secuencia. La **dinámica de los participantes** muestra una performance equitativa en donde éstos siempre se dan mutuo placer e intercambian sus roles de pasivo y activo. Como ya mencionamos todas las parejas que se presentan son lesbianas y lesbianas transexuales, no se da referencia alguna al estado que tienen estas parejas al momento de la secuencia. La única que explicita esto es la tercera en donde se deja en claro que Little es una vendedora a domicilio de juguetes eróticos que está ofreciendo sus productos a una clienta.

De acuerdo a los roles femeninos: El único personaje que se puede asumir completamente **independiente** es Little ya que corresponde a una vendedora de juguetes eróticos y prostituta. Del resto de personajes sólo se puede inferir una independencia económica. Se podría decir que Shadow sentimentalmente es **co-dependiente** de Cameron por la forma en que se toma la ruptura de su relación con ella, en cambio Cameron es independiente emocionalmente de Shadow y de cualquiera (característica que se percibe en el primer encuentro que tienen dentro del boliche donde se seducen mutuamente). De todos modos es algo que no se puede asegurar tajantemente ya que el filme no le interesa explorar en sus personajes aquellas dimensiones.

Elementos técnicos-audiovisuales

De acuerdo a la historia: Todos los elementos técnicos son bastante pobres, ninguno destaca. La película fue filmada de manera muy artesanal con una cámara mini DV por lo que su calidad de imagen y sonido es bastante amateur al nivel de los videos porno-caseros que se suben a páginas de internet. La música podría ser el único elemento rescatable ya que se compuso una banda sonora original con canciones de electrónica, industrial¹⁶⁸, trance y minimalista que representan muy bien la sensación nocturna y evanescente que el filme propone. En cuanto a los planos, la mayoría son planos medios y primeros planos, la cámara se mueve constantemente sobre los cuerpos de las participantes y a veces hay un desenfoque o no se aprecia bien la escena por la poca iluminación.

De acuerdo a las secuencias sexuales: La mayoría de las escenas tienen una **duración** aproximada de diez minutos, excepto la primera que consta de siete y la última de dieciséis minutos siendo la más larga. La **escenificación** de las secuencias es bastante básica, todas se producen en una habitación salvo la última que es en un baño de boliche y la segunda en un living, pero generalmente el escenario no presenta elementos muy atendidos, lo más interesante está en la escena del baño ya que muestran distintos mensajes queer escritos allí que le dan un sentido de militancia al filme. Con respecto a las **performance** en todas hay uso de dildos, consoladores, vibradores, lociones y guantes lubricantes. Generalmente las escenas muestran una dinámica espontánea de besos, caricias, masturbación y sexo oral hasta llegar a la penetración por medio de dildos que las participantes se amarran con un arnés en la cintura. La particularidad de las performance es que nunca se trata de un pasivo y un activo totalmente, cada acción (masturbación, penetración con dedos, sexo oral o dildos) es recíproco. Se podría dar la presunción de asumir que un participante toma la función masculina en la relación sexual porque actúa de manera más brusca, pero realmente en la dinámica de los participantes esto es algo mutuo. La cuarta secuencia muestra una eyaculación femenina de Flo en primer plano con el que culmina la escena, quizás el único momento que imita la estructura narrativa de una escena porno tradicional. La quinta secuencia es también la única que carece de elementos protésicos ya que se da con las dos participantes adentro de un baño y es la única que se plantea desde una posición diferente ya

¹⁶⁸ Sub-estilo de la electrónica con elementos del rock.

que realizan el encuentro sexual en una esquina del baño siempre de pie en un espacio reducido.

De acuerdo a los roles femeninos: No se puede especificar muchas cosas al respecto de la **posición social** de los personajes, apenas se nombra el trabajo de Little, debido a que está relacionado con el sexo y el deseo erótico. Tampoco hay **objetivos** claros, sólo podríamos mencionar que el objetivo principal de Shadow es tener algo con Cameron ya que desde que la vio entrar en el boliche la deseó, pero como vemos, al final esto no termina bien. La **sexualización** es nula, ningún personaje presenta atributos sexualizados de ningún tipo, tampoco presentan cuerpos que se adapten al canon de belleza y hay una exposición a la estética del cuerpo trans-lesbico bastante marcado (cuerpos con los senos extirpados, pelo corto o rapado) la cámara tampoco se enfoca en elementos como el trasero o los senos de las mujeres, lo hace más en sus rostros y en las dinámicas sexuales que realizan sus protagonistas.

Resumen:

<i>One night stand</i>		
<u>Elementos Argumentales</u>		
Historia	Secuencias sexuales	Roles femeninos
No hay narración hilada. Se trata de un conjunto de secuencias conectadas temáticamente	Todas son de tendencia hedonística	Se puede asumir que todos los personajes son independientes desde su condición.
No hay un tiempo lineal. Hay uso de flash back en la última historia.	No hay tendencia romántica.	No se presentan personajes co-dependientes.
Recursos argumentales nulos.	La dinámica de los participantes muestra una performance equitativa en donde éstos intercambian sus roles.	La mayoría de los personajes no se desarrolla.
<u>Elementos técnicos-audiovisuales</u>		
Historia	Secuencias sexuales	Roles femeninos
El arte es muy pobre.	La mayoría de las escenas tienen una duración aproximada de diez	No se puede especificar.

	minutos, excepto la 1, de 7, y la última de 16 minutos.	
La fotografía e iluminación es completamente deficiente y muy artesanal.	Todas se producen en habitaciones o living. Menos la última que se da en el baño de un boliche.	Ningún personaje presenta objetivo claro, salvo Shadow.
La calidad de sonido es muy básica. La banda sonora es lo único que destaca como elemento técnico.	La performance hay uso de dildos, consoladores, vibradores, lociones y guantes lubricantes. Generalmente muestran una dinámica espontanea de besos, caricias, masturbación y sexo oral hasta llegar a la penetración por medio de prótesis.	Ningún personaje es presentado bajo un enfoque sexualizado. Al contrario, el filme se ocupa de poner en escena cuerpos trans y lésbicos que explotan otras formas de sexualidad posibles.

VII. Pirates II: Stagnetti's Revenge (2008; Joone)

Historia: Luego de la victoria¹⁶⁹ contra el pirata malvado Victor Stagnetti (Tommy Gunn) a cargo de la tripulación del capitán Edward Reynolds (Evan Stone) y su fiel compañera Jules (Jesse Jane), han decidido incluir en su tripulación al bombardero Wu Chow (Nhan) y a su lasciva hermana Ai Chow (Shay Jordan), así como la cazadora de piratas Olivia (Belladonna) para emprender una nueva aventura encomendada por el gobernador de Jamaica (Alistair MacDonald): Atrapar un grupo de piratas turcos que asaltaron un barco de misioneros. Esta nueva amenaza esta comandada por Xifeng (Katsuni) una de las amantes de Stagnetti, quien busca revivirlo con la ayuda de una esfera mágica, pero para ello necesita encontrar el occiso de su amante. Para lograrlo, hechiza a Jules en un momento determinado, controlando su cuerpo y mente. Jules completamente manipulada por los poderes de Xifeng le da las indicaciones sobre dónde encontrar el cuerpo de Stagnetti. Mientras tanto el capitán Edward

¹⁶⁹ La película es una secuela directa de "Pirates XXX" (2005) que fue concebida como una porno- parodia al filme de aventuras de Disney "Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl" (2003); sin embargo, para efectos de la historia de esta segunda parte no es necesario tener conocimiento previo de los sucesos de la primera película (o de la original), pues los mismos personajes realizan un resumen de ésta al comienzo. Se tenía pensado realizar una tercera parte que concluyera la saga, pero el proyecto hasta el momento no se llevó a cabo y parece poco probable que se haga.

-luego de algunas correrías- termina luchando contra una bestia gigante en una isla de piratas, pero es salvado por Olivia quien lo lleva con sus amigas cazadoras de piratas comandadas por Maria (Sasha Grey), quien busca vengarse de Stagnetti por haber esclavizado a su hermana en la isla de Shibulba. Mientras tanto, Ai Chow conoce a Marko (Steven St. Croix) el ex marido de Jules, “enamorándose” de él hasta el punto de obligarlo a casarse.

Finalmente Xifeng logra revivir a Stagnetti y comienza una nueva batalla entre los piratas que incluye una lucha contra unos guerreros esqueléticos y un monstruo marino gigante controlado por Stagnetti. Olivia logra saltar al barco de Stagnetti y lucha contra Xifeng, consigue matarla, pero queda mal herida por lo que a Edward le toca luchar en un duelo de sables contra Stagnetti, venciénolo. Nuevamente con el océano en paz la tripulación de Edward y Jules junto a las cazadoras de piratas emprenden rumbo a la isla de Shibulba para rescatar a la hermana de María y comprometerse en una nueva aventura.

Secuencias sexuales: El filme contiene una duración de 138 minutos e incluye un total de diez secuencias sexuales. La primera (**08:41 – 12:19**) es entre Ai y dos marinos (James Deen y Mick Blue) la segunda (**16:53 – 21:00**) es entre el gobernador y dos concubinas (Shawna Lenee y Riley Steele). La tercera (**29:01 – 37:15**) es entre Olivia y Jules. La cuarta (**52:52 – 57:30**) corresponde a una orgia en un palacio de un pirata turco y participan tres hombres (Marco Banderas; Charles Dera; Manuel Ferrara) y cinco mujeres (Gabriella Fox; Shyla Stylez; Stoya; Abbey Brooks; Veronica Rayne). La quinta (**61:16 – 64:47**) es entre Marco y Ai. La sexta (**67:37 – 73:10**) es entre Edward y una esclava que compro llamada Ann (Jenna Haze). La séptima (**86:24 – 89:10**) es entre Edward y dos tripulantes del barco de las cazadoras de piratas (Rhylee Richards y Brianna Love). La octava (**95:28 – 100:40**) es entre Stagnetti, Jules y Xifeng. La novena (**118:31 – 122:27**) es entre Marko, Jules y Ai. La décima (**125:41 – 132:45**) es entre Edward, Olivia y María.

Roles femeninos: Podemos dividir en dos formas los roles femeninos que presenta esta película; Por un lado las autónomas que muevan la trama de la historia encarnadas en Jules, Olivia, María y Xifeng quienes tienen un rango de autoridad frente al resto de los personajes así como habilidades de táctica y combate superior a la mayoría, sin embargo, a pesar de que se presentan como soberanas en sus decisiones (incluso en cada escena sexual en que participan son ellas las principales impulsoras del acto) realmente ninguna termina siendo

independiente de sus contrapartes masculinas, ya que mientras las primeras tres están supeditadas a Edward (a pesar de demostrar en muchas ocasiones que sus habilidades son superiores a las de él), Xifeng es dependiente emocionalmente de Stagnetti. Por otro lado, el resto de los personajes femeninos no son funcionales a la trama (sirven sólo para las escenas sexuales) y se presentan como mujeres tontas, insaciables sexualmente y dependientes en todo nivel de los hombres que las cuidan (Ai de su hermano -y posteriormente de Marco- todas las sirvientas, concubinas o esclavas que aparecen en el filme, de sus respectivos amos)

Elementos argumentales

De acuerdo a la historia: La **Narración** es secuencial aunque hay uso de flashback para explicar los sucesos de la película pasada. El **tiempo** es alternado ya que vemos lo que ocurre con cada grupo de personajes de manera simultánea aunque siempre en progresión al clímax de la historia en donde se juntan todos para la batalla contra Stagnetti. Los **recursos argumentales** son básicamente la anticipación (cuando hay diálogos o acciones entre personajes que predicen al espectador lo que pasará), el suspenso y la ironía. Se puede constatar un trabajo de guion consistente en la idea de retratar una historia fantástica que se guía por sus propias leyes y elementos diegéticos, incluso se puede notar una investigación sobre el modus operandi de los piratas del siglo XVII-XVIII que se ve reflejado en los ambientes y personajes, aunque claro, ciertas limitaciones histriónicas del elenco echan por tierra este trabajo de guion.

De acuerdo a las secuencias sexuales: Todas son de **tendencia hedonística** ya que todas las secuencias sexuales se dan en un contexto de lujuria (la orgía, la excitación fulminante de las mujeres, manipulación sexual, juegos sexuales) aun así la película reserva un momento final romántico y no sexual entre Olivia y Jules quienes comienzan una relación amorosa. Con respecto a la **dinámica de los participantes** en la mayoría de las secuencias los hombres dominan la situación aunque en algunos casos son incitados por las mujeres (la quinta, la séptima, la novena y la décima) hay que agregar que las secuencias sexuales se presentan con una edición muy rápida, realizando múltiples cortes directos entre una y otra posición sexual y generalmente los actores interpretan estas escenas de manera exacerbada y violenta, escupiéndose, golpeándose, insultándose, mordiéndose y realizando una penetración furiosa.

La dinámica, aunque es dirigida siempre por el hombre, está enfocada en la mujer quien realiza más posiciones y tiene mayor interpretación en estas secuencias mediante sus gemidos, palabras y gritos exagerados. La propuesta de la película para estas escenas es mostrar un sexo rápido, agitado y duro, por lo mismo no hay momentos sexuales más distendidos o con un tratamiento más calmado.

De acuerdo a los roles femeninos: Como ya mencionamos, aunque hay personajes femeninos que se muestran mucho más autónomos, todos son **co-dependientes** de los hombres ya sea por rango o emocionalidad, de hecho Jules siente un vínculo emocional de cariño irresoluto hacía Edward, mientras que Olivia y María quienes parten menoscabándolo terminan respetándolo y poniéndose a sus servicios (representado en una última escena en donde se disponen sexualmente para él). Lo interesante aquí es mencionar que los personajes femeninos cuyas acciones van más allá de lo sexual, son presentadas de manera muy masculinizada tanto en su vestuario como en su forma de desplegarse, incluso en sus performances sexuales mantienen este rito, por lo que más que heroínas terminan siendo “héroes disfrazados de mujer”. A su vez, los personajes femeninos que no implican demasiado a la trama, abundan en elementos cómicos y de seducción.

Elementos técnicos-audiovisuales

De acuerdo a la historia: Técnicamente es una película que se asemeja a las grandes producciones hollywoodenses por lo que todos los elementos técnicos están cubiertos de manera satisfactoria. La **fotografía e iluminación** es excelente aunque puede pecar de ser muy plana o general, no brinda muchos efectos de sentido. La **música y el sonido** es otro elemento que si bien es correcto no destaca con fuerza, en todo caso cada escena sexual va acompañada de un tema musical específico que brinda de cierta correspondencia con la secuencia que vemos (música oriental para las escenas de Ai, música tétrica para las escenas de Stagnetti, música ridícula para alguna escena sexual de Edward, música de guitarra española para las escenas de Olivia). Por último, el **arte** es quizás el elemento más fuerte ya que el vestuario, los escenarios, la decoración e incluso los efectos digitales (que no llegan a un punto tan alto, pero para la época estaban bastante bien realizados) es lo que más llama la atención de la película ya que es muy detallado y bien cuidado. Los escenarios

(probablemente todos grabados en estudio) están muy bien montados, por lo que nada se ve feo, inapropiado o extraño.

De acuerdo a las secuencias sexuales: La **duración** de las secuencias es alrededor de cinco minutos, las secuencias más largas duran siete y corresponden a la tercera, la sexta y la décima. Como ya comentamos el ritmo de edición de las secuencias es rápido. La **escenificación** está muy bien llevada, la mayoría transcurren en habitaciones, pero cada espacio tiene una escenografía particular (la habitación del gobernador es diferente al camarote de Edward o de Jules) la única escena con un tono diferente es la cuarta en donde se produce una orgía en el harén de un pirata turco, al ser muchos participantes hay poco espacio para la escenografía y esta no posee muchos elementos vistosos como en las otras.

Con respecto a la **performance** la película presenta la escena de una orgía en donde tres mujeres tienen sexo con tres hombres, mientras dos mujeres tienen sexo entre ellas, es la secuencia con mayor cantidad de personajes. El resto de las secuencias se da de las siguientes dos formas: A) Seis secuencias de tríos sexuales de los cuales sólo una es entre dos hombres y una mujer. B) Tres secuencias de sexo entre parejas, una de ellas lésbica. El fuerte de la película en cuanto a sus secuencias se basa en la performance entre tres integrantes generalmente mujer-hombre-mujer. Las dinámicas se basan en planos de felación, penetración vaginal y anal, sexo oral y masturbación femenina. La performance de los involucrados siempre es muy ruda, de hecho, la escena lésbica entre Jules y Olivia comienza como una lucha entre ambas y se sigue desarrollando de esa forma al momento en que tienen sexo, insultándose, escupiéndose, ahorcándose y golpeándose en los senos, en las nalgas y en la cara, una dinámica que se repetiría en casi todas las otras secuencias. Siempre hay eyaculación del hombre sobre la boca o alguna parte del cuerpo de la mujer, muchas veces se hace explícito como éstas se pasan el fluido seminal de boca en boca. En la única escena lésbica del filme se da el único momento donde hay explícitamente una eyaculación femenina, tal vez para compensar la ausencia de la masculina. Si bien las mujeres actúan de manera agitada en cada una de sus performances, son los hombres quienes las dirigen.

De acuerdo a los roles femeninos: Con respecto a su **posición social** todos los personajes son piratas, por lo que son de clase social baja, algunos personajes incluso son esclavas sexuales. La única diferencia podía ser la figura de Xifeng que parecía tener una jerarquía social mayor,

pero eso desaparece cuando resucita a Stagnetti quien vuelve a tomar el cargo. Los **objetivos** son claros para cada personaje: Xifeng quiere revivir a Stagnetti, Olivia quiere proteger a Jules y ésta, a su vez, busca cuidar a Edward, María quiere salvar a su hermana y Ai busca un hombre que la satisfaga sexualmente para unirse a él de por vida (sin importarle si este le es fiel). Todas consiguen llegar a sus objetivos, menos María cuya historia queda abierta para una posible secuela. En cuanto a la **sexualización** de los personajes resulta evidente. Todas las mujeres son presentadas con un cuerpo curvilíneo, de grandes senos y prominente trasero, el enfoque del director se basa mucho en aquello.

Resumen:

<i>Pirates II: Stagnetti's Revenge</i>		
<u>Elementos Argumentales</u>		
Historia	Secuencias sexuales	Roles femeninos
Narración secuencial, aunque hay uso de flashback para resumir los acontecimientos de la película pasada.	Todas son de tendencia hedonística	No hay personajes independientes sexual o emocionalmente de los hombres.
El tiempo es alternado	No hay tendencia romántica en las escenas sexuales.	Todos son co-dependientes en algún punto de los hombres, aunque muestren superioridad en algunas aptitudes.
Los recursos argumentales son la anticipación, el suspenso y la ironía.	En la mayoría de las secuencias los hombres dominan la situación aunque en algunos casos son incitados por las mujeres.	Los personajes que no se desarrollan son aquellos que sólo son usados exclusivamente para las escenas sexuales.
<u>Elementos técnicos-audiovisuales</u>		
Historia	Secuencias sexuales	Roles femeninos
La fotografía e iluminación es excelente. Aunque peca de ser muy plana.	La duración es alrededor de cinco minutos, las secuencias más largas duran siete y corresponden a la tercera, la sexta y la décima.	Por su condición de piratas, la mayoría de los personajes sería de clase baja, aunque hay rangos superiores dentro de esa jerarquía.
La música y el sonido son correctos. Cada tema	La escenificación está muy bien llevada. Cada espacio	Los objetivos son claros para cada personaje: Xifeng

musical presentada refuerza el carácter de algún personaje.	tiene una escenografía particular	quiere revivir a Stagnetti, Olivia quiere proteger a Jules y ésta, a su vez, busca cuidar a Edward, María quiere salvar a su hermana y Ai busca un hombre que la satisfaga sexualmente para unirse a él de por vida
El arte es probablemente el elemento más fuerte. Vestuario, escenarios, la decoración e incluso los efectos digitales, llaman la atención por su nivel de cuidado.	La película presenta una escena de orgia en donde intervienen 5 mujeres y 3 hombres. También posee 6 secuencias de tríos sexuales (sólo una de ellas compuesta de 2 hombres y 1 chica) y tres secuencias de sexo entre parejas, una de ellas lésbica.	Todos los personajes femeninos son sexualizados.

VIII. Cabaret Desire (2010; Erika Lust)

Historia: La película muestra un club nocturno llamado “Cabaret Desire” en donde se reúnen algunas personas a pasar una velada mientras beben tragos, comen algo, escuchan música y relatos eróticos proporcionados por los poetas del club. Se narran cuatro historias a lo largo del filme, hilvanadas por la presencia de distintos poetas que realizan las lecturas a los parroquianos del lugar. La primera historia trata sobre Sofía (Sofía Prada) la dueña de un pequeño bar que gusta de charlar con sus clientes, de esta forma termina relacionándose sexual y sentimentalmente de manera separada con un hombre llamado Alex (Toni Fontana) y una mujer llamada Alex (Saskia Condal), hasta que eventualmente ambos se percatan de que Sofía los engaña y la dejan. Sofía intenta conversar con ellos, juntándolos, pero no llegan a acuerdo. Sofía se queda sola y decide adoptar a un perro y ponerle como nombre Alex. La siguiente historia la cuenta un poeta a una pareja, trata sobre su madre (Silvia Diamond), una misteriosa pintora de cuadros al óleo que busca inspiración irrumpiendo como una ladrona en la casa de un escritor de novelas policiales llamado Karl Razzman (Mario Mentrup), amarrándolo y manoteándolo para tener sexo. La tercera historia es sobre una mujer llamada Laura (Liandra Dahl) que acaba de cumplir treinta años y sus amigos le regalan una extraña

tarjeta con un número, Laura llama y es recogida por un hombre en moto que le venda los ojos y la lleva a un misterioso piso de un departamento en donde tiene un encuentro sexual con su adonis personal (Matisse). La última historia trata sobre una pareja, Albert (Didac Duran) y Anna (Samia Duarte) que han quedado para una cita de reconciliación, pero Anna no está segura y Albert tiene problemas en el camino por lo que llega tarde, aunque finalmente logran encontrarse y se reconcilian.

Secuencias sexuales: Como ya dijimos la película está separada por cuatro secuencias perfectamente distinguibles ya que forman parte de micro relatos dentro del gran relato general. La primera (**09:26 – 18:34**) se da entre Sofía y sus dos amantes, la secuencia sexual de Sofía con Alex mujer y Sofía con Alex hombre son independientes, pero el montaje las presenta de manera alternada por lo que se complementan como una secuencia en si misma. La segunda (**28:00 – 35:47**) es entre la madre y Karl. La tercera (**47:36 – 52:20**) es entre Laura y un galán definido como el hombre de sus deseos eróticos. Y la cuarta (**56:50 – 68:10**) es entre Albert y Anna, sin embargo, esta secuencia sexual a diferencia de las anteriores, está fragmentada y mientras se desarrolla, intervienen escenas de Albert y Anna caminando por el centro deliberando si quieren o no reconciliarse.

Roles femeninos: Dejaremos de lado los personajes femeninos que intervienen en el Cabaret Desire, los cuales fungen más como anfitrionas o contadoras de historias (se presentan tres poetisas y dos poetas) por lo que su papel en la narración es más técnico. Con respecto a los personajes que presentan las variadas historias se pueden distinguir algunas similitudes: Todas son mujeres urbanas, profesionales, exitosas, sensuales, sin complejos, con alto grado de independencia emocional y sexual (aunque en un primer momento no se presenten de esta manera, al final de la historia logran empoderarse), resueltas económicamente, decididas y libres para manejar sus deseos de la manera que más gusten. Podemos notar que se trata de un ideal de mujer moderna que se asimila algunos discursos del feminismo de los setenta.

Elementos argumentales

De acuerdo a la historia: La **narración** se podría considerar de tipo enmarcada ya que podemos distinguir una narración principal (la que acontece en el Cabaret Desire) que actúa como contenedor para las demás historias que se van desarrollando. Es decir, nos encontraríamos en una historia dentro de otra historia, aunque dentro de Cabaret Desire no

se produce ninguna trama en particular, a pesar de que largas escenas se desarrollan allí con el objetivo de retratar el ambiente elegante que se presenta, y contextualizar la estética de las historias que los poetas narran. El **tiempo** sería secuencial en la mayoría de las historias, salvo en la primera que muestra simultáneamente los amoríos de Sofía con Alex hombre y Alex mujer y la última historia que presenta un flash forward del encuentro sexual que Albert y Anna tendrán después de su cita. El **recurso narrativo** más destacable corresponde al utilizado en la última historia ya que se produce un juego de tensión y distensión entre las preocupaciones de Albert y Anna camino a la cita mientras se intercalan escenas sexuales que confunden al espectador haciéndolo pensar que se trata de sólo una fantasía de ellos, más aún cuando Albert llega tarde al bar y no encuentra a Anna, se retira cabizbajo hasta que se da una señal narrativa de anticipación que hace entender que lo que habíamos estado viendo en las secuencias sexual era un flash forward, finalmente, en el presente de la historia Ana encuentra Albert quien había tenido un problema con un neumático de su bicicleta.

De acuerdo a las secuencias sexuales: La primera historia corresponde a la **tendencia romántica** ya que las escenas sexuales se dan después de un contexto totalmente sentimental (una cita romántica en el parque) además la voz en off de Sofía que envuelve el relato deja en claro que ella no está jugando con sus amantes, que los quiere por igual y que siente el mismo deseo por ambos. Esto hace que las secuencias sexuales con ambos caigan en la misma línea ya que básicamente el personaje de Sofía siente que su bisexualidad es una búsqueda romántica por el complemento de ambos sexos, por eso luego de que sus amantes se enteran de que Sofía les es infiel, ella intenta arreglar las cosas juntando a ambos con la esperanza de que puedan tener una relación abierta. La segunda y tercera secuencia son de **tendencia hedonística** ya que en una la madre sólo tiene sexo con el escritor por lujuria e inspiración artística, mientras que en la tercera Laura se deja guiar por la seducción y los deseos de lujuria que le nacen al ver al “hombre de sus sueños” dispuesto a tener sexo con ella. La última secuencia no se distingue bien de qué tipo puede ser ya que no se contextualiza bajo qué circunstancias la pareja que se presenta tiene sexo, pero después con el cierre de la historia y algunos detalles posteriores a la escena sexual se entiende que es de **tendencia romántica**.

La dinámica de los participantes muestra a la mujer como agente sexual activo. Excepto en la última historia (que es narrada por un hombre y una mujer) se puede ver una reciprocidad en la dinámica sexual de los participantes, Anna y Albert. Así mismo, la tercera historia aunque el hombre es presentado como un objeto sexual, en la dinámica es Laura quien toma un rol absolutamente pasivo y abandonado a la performance de su amante, si bien aunque ya se había establecido anteriormente que era una mujer resuelta en lo sexual, en la escena sexual no formó parte activa de la dinámica.

De acuerdo a los roles femeninos: En las cuatro historias las mujeres se presentan **independientes** sexual y emocionalmente con respecto a los hombres (a sus parejas), aunque si nos fijamos un poco más hay ciertos elementos que hacen distinguir algunas diferencias cruciales. Por ejemplo, en la primera historia Sofía empieza explicando mediante una voz en off que nada la detiene para estar con las personas que desea, por lo que se puede inferir que no le causa mucho problema tener sexo con cualquier persona siempre que le guste, pero aparentemente, establece un vínculo emocional muy fuerte con sus dos amantes, lo que la deja golpeada cuando éstos la abandonan, de todas formas en el final de la historia ha superado aquello. La cuarta historia a su vez presenta a un personaje femenino indeciso, que se debate entre lo que desea y lo que cree, hasta el final no está segura de querer juntarse con su ex en una cita de reconciliación, se siente incómoda, pero el deseo la dirige, incluso mientras espera en el bar y nota que Albert se ha retrasado bastante, la mujer se enfada y piensa varias veces en irse y no hablarle más, pero no lo hace, de hecho es ella la que sale a buscarlo cuando Albert llega al bar y no la encuentra, si bien es una situación que contiene ciertos matices podemos indicar que hay una **co-dependencia** sexual y emocional.

Elementos técnicos-audiovisuales

De acuerdo a la historia: La producción es bastante prolija, los elementos de **arte** desde la decoración, el color de las escenas, el vestuario, los ambientes, el ritmo, están presentes y diseñados para generar gusto en el espectador. Se trata de un concepto muy plástico en la estética que busca el orden y lo armonioso. Los trajes de los poetas y las anfitrionas en el Cabaret Desire son tomados de los años veinte, pero con ciertos elementos modernos y sensuales, el bar presentado así mismo parece anacrónico, pero no desentona con el sentido urbano que presenta el filme en todos sus demás ambientes.

Con respecto a las historias, todas se desarrollan en la ciudad, los espacios de departamentos, bares, pisos de edificios se combinan de manera ominosa, haciendo que tengan cierto equilibrio. Todas las escenas sexuales ocurren en espacios cerrados, principalmente habitaciones o living, si bien la decoración y distribución de elementos de utilería son armónicos con el conjunto en general, los espacios que presenta la segunda y tercera historia son los más preponderantes en su relación con los protagonistas de la escena: La segunda secuencia sexual se da entre la madre y el escritor, ella luego de noquearlo lo amarra a una silla con forma de letra “L” mientras “abusa”¹⁷⁰ de él, de fondo de la habitación se ve una extensa repisa llena de libros. En la tercera escena es mucho más fuerte el nivel de conjugación entre el arte, el espacio y los protagonistas ya que Laura entra (luego de ser llevada con los ojos vendados) a un piso que no tiene muebles, sólo cortinas blancas y una cama en donde hay copas con vino blanco y uvas, Laura ha entrado al cielo.

La **fotografía e iluminación** son aceptables, no destacan ni tienen mucha preponderancia más que servir a las escenas en su justa medida, pero mantienen el criterio preciosista que la directora impone en cuanto al arte. Los elementos de **sonido y música**, si bien el primero se manipula de forma utilitaria y no destaca en su paisaje sonoro, cumple su función de dotar de referencia sonora a la imagen en todo momento. Sí hay una preocupación por el estilo de música que engloba toda la idea estética del filme. Desde el jazz, pasando por el soul hasta una electrónica más ambiental, la música marca el ritmo y la cadencia de las escenas sexuales al punto de compaginarse tan bien que parecen canciones compuestas exclusivamente para ellas. Este trabajo musical basado muy fuerte en el estilo del gipsy jazz es homenajeado por la misma película en dos interludios musicales dentro de “Cabaret Desire” con una banda que toca en vivo y que funcionan como número de interludio a la mitad de la película y como número de cierre para el final.

De acuerdo a las secuencias sexuales: No hay una **duración** estándar. La primera consta de diez minutos, es la segunda más larga y puede deberse a que la secuencia sexual en realidad muestra dos escenas simultáneamente, vemos a Sofía con Alex mujer y Sofía con Alex hombre. La segunda dura ocho minutos, la tercera que es la más corta dura seis y la cuarta es

¹⁷⁰ Entre comillas porque eventualmente el escritor disfruta del atraco. Como vemos, la idea del encuentro sexual que empieza como violación, pero termina en gozo, muy común en la pornografía tradicional, también es traído aquí.

la más larga con doce minutos, pero esto se debe a que la secuencia sexual está intervenida por las escenas de Albert y Anna caminando por la calle. Como se puede notar, Lust no le da tanta importancia a un desarrollo largo de la escena sexual, en cambio, le importa que ésta se complemente con toda la escena en su totalidad implicando con ello un punto de suspenso erótico que hace que la secuencia sexual casi llegue a quedar en un segundo plano frente a todo el preámbulo que se muestra antes. Con respecto a la **escenificación** de las secuencias sexuales, ya se dijo bastante del carácter complementario que algunos espacios tienen.

La **performance** de los personajes es otro punto muy interesante. En la primera secuencia Sofía es activa con ambos amantes, utiliza un dildo para poder penetrar a Alex mujer, cosa que ella no hace y sólo le practica sexo oral. Con respecto a su performance con Alex hombre, Sofía en todo momento le dice qué hacer y cómo determinar el ritmo de la penetración e incluso donde llevar las manos. La segunda secuencia presenta una dominación total de un personaje femenino sometiendo a un hombre desde un juego sadomasoquista¹⁷¹, que incluye brevemente el uso de objetos filosos que rozan su piel, al desarrollarse la secuencia, el hombre es desamarrado, pero la mujer sigue siendo dominante, manejando el ritmo de la penetración y la toma de posiciones. La tercera secuencia presenta en su protagonista una performance totalmente pasiva al punto de echarse sobre la cama y disfrutar del placer sexual que su compañero le entrega. La última secuencia presenta una performance mucho más compartida entre la pareja, hay sexo oral y masturbación mutua, cambio de posiciones en donde uno queda arriba y otro abajo en distintos momentos, juegos sexuales y por sobre todo muchos besos y caricias. Esta es la única secuencia sexual donde el hombre eyacula explícitamente sobre el vientre de la mujer e incluso le esparce el semen con su mano por toda su barriga provocando la risa de su compañera.

De acuerdo a los roles femeninos: Todos los personajes femeninos presentan una posición social de clase media-alta. Los **objetivos** de cada personaje son variados, para Sofía es mantener a sus dos amantes con ella. Para la madre es conseguir inspiración. Laura no presenta objetivos y Ana se debate entre aceptar una reconciliación o empezar una nueva vida. Los objetivos son motivaciones argumentales para que la escena sexual tenga un sentido más allá del puro placer con que se desarrollan. Por su parte los cuerpos de las mujeres que

¹⁷¹ Aunque en estricto rigor esto no es así porque el escritor nunca pidió ser amarrado ni tener sexo.

se presentan no están **sexualizados**, incluso en el caso de Sofía, cuyos atributos físicos destacan, no se toma un enfoque muy particular de éstos y siempre se registra el cuerpo en su totalidad lo cual es otro elemento a destacar de la película, ya que aunque hay algunos primeros planos de genitales o de penetración, los cuerpos de las mujeres nunca son “trozados” en planos sino que siempre se les muestra en su totalidad. Si bien las mujeres que se presentan no llegan a exagerar ciertos cánones de bellezas, indudablemente son cuerpos aceptados por el gusto heteronormativo. Lo interesante aquí es notar que los cuerpos masculinos sí están hiper sexualizados, todos los hombres presentan abdominales marcados, penes grandes, hombros prominentes y cuerpos atléticos que llegan incluso a ser mucho más llamativos que los cuerpos de las propias mujeres. Lust invierte los papales y sexualiza a los hombres utilizando cuerpos masculinos casi inabordables en un escenario realista.

Resumen:

<i>Cabaret Desire</i>		
<u>Elementos Argumentales</u>		
Historia	Secuencias sexuales	Roles femeninos
La narración es de tipo enmarcada, podemos distinguir una narración principal que actúa como contenedor para las demás historias.	La segunda y tercera historia presentan en sus secuencias sexuales tendencia hedonística.	En las cuatro historias las mujeres se presentan independientes sexual y emocionalmente con respecto a los hombres
El tiempo es secuencial, salvo en la primera y cuarta historia. La primera presenta un tiempo alternado y la cuarta un flash forward.	La primera y cuarta historia presentan una secuencia sexual de tendencia romántica.	Algunos matices dentro de la cuarta historia nos indica una co-dependencia emocional y sexual de Anna.
En general no hay mucho uso de recursos narrativos.	La dinámica de los participantes muestra, generalmente, a la mujer como agente sexual activo.	Todos los personajes femeninos se desarrollan.
<u>Elementos técnicos-audiovisuales</u>		
Historia	Secuencias sexuales	Roles femeninos
Los elementos de arte son equilibrados y robustos.	No hay una duración estándar. La más larga dura 12 minutos.	Todos los personajes femeninos presentan una

		posición social de clase media-alta.
La fotografía e iluminación son preciosistas.	La escenificación es potente en cuanto a elementos de arte. Se conjuga muy bien como cuadro en su relación con los personajes que presenta.	Todas presentan un objetivo definido con respecto a su vida sexual.
Los elementos de sonido y música, se manipula de forma utilitaria y no destacan en su paisaje sonoro, cumplen su función de dotar de referencia sonora a la imagen en todo momento.	La performance de cada personaje es singular. En la primera historia se presentan una escena lésbica en donde una de las protagonistas utiliza un dildo. En la segunda historia la mujer toma un rol de dominadora, en la tercera la mujer toma un rol más pasivo y en la cuarta hay reciprocidad en la pareja hombre-mujer que realiza el acto sexual.	Si bien todos los personajes femeninos son del gusto de un público masculino heterosexual, no hay un enfoque sexualizado sobre sus cuerpos.

CONCLUSION

Las unidades porno-convencionales presentan una fisura importante en el desarrollo de sus contenidos. Las dos películas de los setenta, muestran una sexualidad menos restrictiva y objetualizada hacía la mujer. Desde el rol que ellas juegan en la trama, hasta la forma en que desarrollan su performance sexual. Se pueden notar claras diferencias de esto con respecto a las otras dos películas que forman parte de las unidades porno-convencionales. Si bien tanto en *Deep Throat* como en *The opening of Misty Beethoven*, existe la presencia de algunos personajes femeninos sexualizados y unidimensionales, en general, los roles protagónicos presentaban mujeres independientes sexual y emocionalmente de los hombres, al menos en algún punto de la trama. Mientras que en *The adventures of Buttman* y en *Pirates* este elemento carecía, aunque en *Pirates* existe un desarrollo argumental de personajes y hay motivaciones que van más allá de lo sexual.

En *The adventures of Buttman*, el hombre pasa a ser protagonista central de la trama y desde su mirada se transmite el ideal de mujer que se busca sexualmente: Siempre deseosa, irreflexiva, y con un cuerpo que presente grandes pechos y un firme trasero. Este enfoque ya venía propiciándose de principios de los ochenta en la figura de algunas actrices¹⁷², pero llegó a su cenit con *Buttman*, las películas de las décadas consecutivas trabajaron sobre este modelo de actriz porno y sobre esta única idea de deseo en donde el sexo se resumía a una dinámica de penetración vaginal, bocal y anal. Incluso en *Pirates* este rasgo se mantiene firmemente.

Ante esto resulta evidente que la performance sexual de la actriz porno cambió con el paso de las décadas, a medida que la industria le exigía una mayor sexualización de su cuerpo. Las películas de los setenta se enfocaban en la experimentación del placer mediante distintas formas que incluían el uso de juguetes eróticos y la penetración anal tanto en hombres como mujeres¹⁷³. Desde mediados de los ochenta en adelante las películas pornos se enfoca más en

¹⁷² Como Nina Hartley o Ginger Lynn.

¹⁷³ Algo presente en otras películas de la época como *Femmes de Sade* (1976) o *The Image* (1975)

una exageración del ejercicio de la penetración como única vía de excitación: de pronto el acto se volvió mucho más violento y explícito en cuanto a fluidos, los participantes llegan incluso a realizar contorsiones sexuales complejas, que caen en la brusca exageración del acto. Con respecto a ello, podemos seguir las palabras de Desportes cuando se refiere a la performance que las actrices realizan en donde éstas:

“despliegan una sexualidad masculina. Para ser más precisa, se comporta(n) exactamente como un marica en un backroom (...) quiere sexo con cualquiera, quiere que se la metan por todos los agujeros y quiere correrse cada vez. Como un hombre si éste tuviera un cuerpo de mujer” (Desportes. 2007, p.85).

Pero ante esto, las estructuras porno-transgresoras analizadas no parecen escindir completamente, ya que parte de estas formas de sexualización se mantienen en *Orgie en noir* e incluso en algún punto en *Cabaret Desire*. Quizás una diferencia importante radicaría en que en estos casos las performances sexuales son comandadas por las mismas actrices, haciéndose más sujeto que objeto de la acción, a diferencia de lo que ocurría con las performances sexuales de las películas porno-convencionales.

De todos modos, la penetración como centro de la narrativa porno —a lgo que cuestiona mucho el post-porno — sigue teniendo la máxima preponderancia, incluso en las unidades porno-transgresoras. La penetración sigue siendo un elemento reinante en las escenas de sexo, sea con dildos o con penes, la importancia que tiene el acto de penetrar para las lógicas de la pornografía en general es algo que parece imposible de obviar para lxs realizadores, en cambio la eyaculación explícita se reduce considerablemente en las porno-transgresoras.

Con respecto a las prácticas de la penetración *Pink Prision* y *Cabaret Desire*, logran trastocar aquello, no porque prescindan de escenas de penetración, si no por el tratamiento visual en sus escenas sexuales, las cuales no se enfoca obsesivamente en mostrar aquella práctica, en cambio, hay mayor ahínco en mostrar los juegos previos eróticos (caricias, besos), las relaciones sensoriales de los participantes sexuales dentro de sus dinámicas. Se busca retratar el orgasmo como algo que va más allá de la mera penetración y eyaculación.

El estilo artístico cuidado y preciosista que tanto reclama Erika Lust en su libro *Porno para mujeres*, en realidad se mantiene en muchas producciones de grandes estudios pornográficos, siendo el ejemplo más prominente *Pirates*. Desde ese lado el porno convencional ha

evolucionado mucho y ha mantenido en alto nivel elementos técnicos propios del cine mainstream, el problema está en el enfoque sexista con el que se explota. Obviamente, una película porno heteronormanda nunca presentará interacción sexual entre dos hombres¹⁷⁴, aunque estos compartan una misma escena sexual junto a una chica, nunca se tocan y sólo fungirán como máquinas de penetración (el papel por antonomasia del actor porno). Sin embargo, esto es algo que las unidades porno-transgresoras analizadas también mantienen.

Sin duda, de las unidades porno-transgresoras vistas, *One night stand* despierta más posibilidades al deseo ya que presenta secuencias sexuales solamente entre lesbianas y transexuales. Para la directora Emilie Juvet la idea nació a partir de un taller de sexualidad en donde un grupo de lesbianas dijo sentirse no representada por las películas porno lésbicas y por tanto decidieron armar su propia película, algo común dentro del espíritu del postporno. La idea de autogestionar el material para representar de una manera más personal el placer sexual individual, es una de las posibilidades que internet ya viene explotando hace tiempo con los miles de videos amateurs de las paginas para adultos, que han logrado reemplazar a las producciones fílmicas dentro de la red. La gente prefiere ver videos pornos cortos y en lo posible caseros.

El postporno mediante películas como *One night stand* le da un giro a estas narrativas ya que propone otros cuerpos, otros deseos representados y otras manifestaciones del sexo que el resto de los videos amateurs carecen (y que básicamente sólo copian las formas establecidas por el porno mainstream). El carisma contra hegemónico que tiene *One stand Night* se da según Barzani porque “no se trata de un “discurso inverso” sino de politizar la abyección, lo despreciable” (Barzani. 2015, p.83) de esta forma las trans y lesbianas no sólo se representan sexualmente tal como les gustaría sino que hacen política al resquebrajar las posibilidades que el porno parecía ya haber cubierto.

Desde esa idea contra-hegemónica, Lust ha recibido críticas debido a que sus historias con intentos de argumento y arte preciosista, parecen quedarse sólo en un embellecimiento estético del género. Si bien en *Cabaret Desire* vemos personajes femeninos empoderados y que saben lo que buscan dentro del sexo, no hay un enfoque que se atreva a ir más allá de las

¹⁷⁴ Algo que en los setenta sí se daba en algunos casos, como ocurre por ejemplo en “The Story of Joanna” (1975)

barreras hegemónicas y el discurso audiovisual se queda reducido en la idea de que las mujeres prefieren ver porno que sea agradable a la vista a uno que les abra nuevas sensaciones y esquemas dentro del deseo heteronormado que abunda. La pregunta que se hace Barzani al respecto es decidora “porno ¿para cuáles mujeres?, ¿hay un gusto femenino o se trata también de una estandarización que invisibiliza el gusto de otras mujeres?” (Barzani. 2015, p.93). Es evidente que Lust viene a tomar la herencia de Candida Royalle en la manera de desarrollar su estética, por lo mismo, actualmente, ella siente que más que porno para mujeres, su trabajo es una propuesta para ser vista por parejas heterosexuales.

Las posibilidades del porno son infinitas porque los deseos humanos son vastos, la idea del postporno peca muchas veces de ser demasiado intelectual y no termina de cuajar en un marco de excitación corporal subjetiva. Es ahí donde las unidades porno-transgresoras deberían proporcionar trabajos con mayores alternativas las cuales aún no avanzan con tanta fuerza y siguen replicando elementos habituales del porno convencional.

A pesar del impacto de la virtualidad, el porno como género puede seguir produciendo buenas historias: *Pirates* es el claro ejemplo, una película que es capaz de mantenerse incluso si se le quitan las escenas sexuales. Las grandes producciones de los setenta sabían equilibrar los elementos argumentales con las secuencias sexuales haciendo que ambos elementos funcionasen equitativamente e incluso proponiendo un estilo determinado. Las unidades porno-transgresoras deberían volver a esa tradición en su búsqueda por contar mejores historias. A pesar de que en este trabajo no se dio el caso, excepto por los primeros ejemplos de *Pink Prision* y *Orgie en noir* que aunque paupérrimos, lograron llevar adelante un argumento que podía mantenerse por si mismo, hay otras películas que dentro de esta lógica intentan abrir preguntas al deseo sexual a través del porno como lo son algunos proyectos de Burce Labruce, Catherine Breillat o incluso el propio Gaspar Noé. Aparentemente, el camino a un porno más interpelativo a la heteronorma y a lo patriarcal, más experimental en cuanto a lo visual, y sobre todo con mayor fuerza de autogestión, se ha abierto gracias a internet. Resta pavimentarlo mediante narrativas y argumentos que se salgan del patrón clásico del porno-convencional, quizás de esta forma se pueda llegar a otra época de oro de la pornografía.

Bibliografía:

Arcand, B (1993) **Antropología de la pornografía: El Jaguar y el oso hormiguero**. Argentina: Nueva visión.

Butler, J. (2010 [1993]). **Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"**. Buenos Aires: Paidós

Despentes, V (2007) **Teoría King Kong**. Traducido por Beatriz Preciado. España: Melusina

Echavarren, R (2009) **Porno y postporno**. *En Capítulo V: Postporno, 65-76*. Montevideo, Uruguay: HUM

Gubern, R (2005) **La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas**. Barcelona; España: Anagrama.

Hang, B-C (2014) **La agonía del Eros** *En capítulo IV: "Porno" 25-28*. Traducción de Raúl Gabas. Barcelona, España: Herder Editorial.

Haraway, D (1995) **Ciencia, ciborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza** traducido por Manuel Talens. Madrid, España: Ediciones Cátedra.

Lerner, G (1990) **La creación del patriarcado** traducido por Mónica Tusell. Barcelona, España: Editorial Crítica S.A

Lust, E (2008) **Porno para mujeres**. España: Melusina.

Llopis, M (2010) **El postporno era eso**. España: Melusina.

Maingueneau, D (2008) **La literatura pornográfica**. Argentina: Nueva visión.

Milano, L (2014) **Usina Posporno: Disidencia sexual, arte y autogestión en la postpornografía**. Buenos Aires, Argentina: Recursos Editoriales.

Preciado, B (2008) **Testo yonqui**. España: Espasa Forum.

Osborne, R (2015) **Lo que a mí me gusta es erótico, lo que a ti te gusta es pornográfico** incluido en la compilación de ensayos **Actualidad de Erotismo y Pornografía**. Argentina: Editorial Topía.

Barzani, C-A (2015) **Pospornografía ¿Disidencia sexual o pornografía cool?** incluido en la compilación de ensayos **Actualidad de Erotismo y Pornografía**. Argentina: Editorial Topías.

Sitiografía:

Azar, M (2014). **La industria del porno. Cine, tecnología y sexualidad**, Apuntes de investigación del CECYP. VOL 23, Año 2. [Fecha de consulta: 2017 – 08 - 12] Disponible en: <http://www.apuntescecy.com.ar/index.php/apuntes/article/view/491>

Carrera, P (2009). **PG Porn**, laFuga, 9. [Fecha de consulta: 2017-06-12] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/pg-porn/253>

Egaña, L (2009). **La pornografía como tecnología de género**, laFuga, 9. [Fecha de consulta: 2017-06-12] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/la-pornografia-como-tecnologia-de-genero/273>

García, A. (2009). **Sé lo que es cuando lo veo**, laFuga, 9. [Fecha de consulta: 2017-06-12] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/se-lo-que-es-cuando-lo-veo/262>

Navarro, H (2012) **La desobediencia sexual en el arte postpornográfico. Lucha política feminista contra la heteronormatividad patriarcal** [Fecha de consulta: 2017-06-12] Disponible en: <http://hdl.handle.net/10481/22727>

Preciado, B (2012). **Museo, basura urbana y pornografía** [Fecha de consulta: 2017 – 08 - 12] Disponible en: <https://lasdisidentes.com/2012/08/12/museo-basura-urbana-y-pornografia-por-beatriz-preciado/>

Rosenzvaig, P. (2009). **El VHS como pedagogía**, laFuga, 9. [Fecha de consulta: 2017-08-20] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/el-vhs-como-pedagogia/295>

Rud, L. (2009). **Culto carnal**, laFuga, 9. [Fecha de consulta: 2017-08-23] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/culto-carnal/287>

Sáez, J. (2003) **El macho vulnerable: pornografía y sadomasoquismo** [Fecha de consulta: 2017-08-23] Disponible: <http://www.hartza.com/posporno.htm> MACBA

Semán, P (2015). **El posporno no es para que te excites** [Fecha de consulta: 2017-08-23] Disponible en: <http://www.revistaanfibia.com/ensayo/el-posporno-no-es-para-que-te-excites/>

Sepúlveda, J. (2009). **Elogio de la pornografía**, laFuga, 9. [Fecha de consulta: 2017-08-28] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/elocio-de-la-pornografia/289>

Smiraglia, R. (2012). **Sexualidades de(s) generadas: Algunos apuntes sobre el postporno**, Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, N°6 [Fecha de consulta: 2017-06-12]. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/335>

Villalobos, D. (2009). **El mercado de la carne**, laFuga, 9. [Fecha de consulta: 2017-08-20] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/el-mercado-de-la-carne/284>

Williams, L. (2009). **El acto sexual en el cine**, laFuga, 9. [Fecha de consulta: 2017-06-12] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/el-acto-sexual-en-el-cine/266>

Linkografía:

<http://annaspan-diary.com/home/>

<http://www.asentamientofernseh.com.ar/#>

<https://artblart.files.wordpress.com/2015/05/kidc2829-web.jpg>

<https://artblart.com/2015/05/17/exhibition-hold-that-pose-at-the-kinsey-institute-bloomington-indiana-part-2/>

<http://www.beautifulagony.com/public/main.php>

<http://www.Bleuproductions.com>

<https://cineblog.blogia.com/2007/021902-el-beso.-thomas-edison.-1896.php>

<http://www.culturamas.es/blog/2010/07/22/maria-llopis-el-postporno-era-eso/>

https://www.clarin.com/sociedad/Escandalo-performance-porno-facultad-UBA_0_Bytb0UFvQe.html

<http://www.diariobae.com/article/details/101422/la-tecnologia-que-aporto-la-industria-porno>

<http://www.elciudadano.cl/entrevistas/maria-riot-trabajadora-sexual-sy-puta-y-feminista/06/16/>

<http://www.elciudadano.cl/artes/asi-es-el-porno-sueco-feminista/02/05/>

https://entremujeres.clarin.com/entremujeres/pareja-y-sexo/sexo/Porno-feminista-revolucion-cine-XXX_0_ByDbU7F11.html

<http://www.eldesconcierto.cl/2016/07/26/ideologia-de-felipe-rivas-san-martin-quien-le-teme-a-la-ideologia/>

http://elpais.com/diario/1984/05/21/sociedad/453938405_850215.html

https://elpais.com/elpais/2016/02/15/icon/1455529480_852942.html

<http://femaleporndirectors.com/fpd/jacky-st-james/>

<http://www.infobae.com/tendencias/2017/08/15/el-porno-que-ellas-quieren-que-buscan-las-mujeres-en-internet/>

https://www.instagram.com/poppy_sanchez/?hl=es

<http://www.jotdown.es/2012/11/erika-lust-veo-el-porno-como-una-herramienta-de-educacion-de-influencia-de-politica/>

<http://www.jotdown.es/2015/12/feck-porno-etico-porno-responsable/>

<http://www.lanacion.com.ar/1764297-sin-clientes-no-hay-trata>

<http://www.lanacion.com.ar/1980844-para-la-justicia-hacer-topless-no-es-un-delito>

<http://www.lanacion.com.ar/2038613-el-boom-del-porno-hecho-por-y-para-mujeres-ganar-terreno-en-la-intimidad>

<http://www.lavanguardia.com/tecnologia/innovacion/20150929/54436916088/porno-innovacion-tecnologia.html>

<http://www.lavoz.com.ar/ciudadanos/el-posporno-en-la-unc-unos-dias-antes-que-en-la-uba>

<https://libertarismoperu.wordpress.com/2012/08/12/una-defensa-feminista-de-la-pornografia-por-wendy-mcelroy/>

<https://www.luciemakesporn.com/>

<https://www.mariallopis.com/portfolio/real-life-rl/>

<http://newlevelofpornography.com/>

<http://ninjathyberg.se/>

<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-6671-2010-12-05.html>

<https://www.pagina12.com.ar/diario/universidad/10-276277-2015-07-03.html>

<http://paroledequeer.blogspot.com.ar/2015/04/activismo-posporno-por-paul-b-preciado.html>

<http://paroledequeer.blogspot.cl/2014/01/entrevista-con-beatriz-preciado.html>

<http://paroledequeer.blogspot.com.ar/2012/04/queer-historia-de-una-palabra-por.html>

<http://www.perfil.com/sociedad/los-organizadores-del-posporno-en-la-uba-se-quejaron-de-los-medios-0703-0037.phtml>

<https://www.pornhub.com/insights/2016-year-in-review>

<https://pornogafapasta.blogspot.com.ar/2009/08/adventures-of-buttman-john-stagliano.html?zx=da25c80e172eabef>

http://www.playgroundmag.net/articulos/reportajes/dia-cole-peli-porno_5_1357714217.html

http://www.playgroundmag.net/cultura/f follando-prostituta-reabre-debate-trabajo_0_1979202084.html

<http://www.repository.law.indiana.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1120&context=fclj>

<http://thetoiletpaper.com/blog/2009/technology-and-the-modern-porn-industry/>

<http://tristantaormino.com/>

https://www.vice.com/en_us/article/j5xbyd/inside-the-often-sexless-world-of-giantess-porn?utm_source=dmfb

